



Sechstes Buch.

Der Sturz des Naturalismus und das Wiedererwachen von Klang- und Schönheitssehnsucht.

Erstes Kapitel.

Der plötzliche Sieg der Romantik im Drama.

Selten war so lange vorher von einem Stücke gesprochen worden als von der neuesten Arbeit Wildenbruchs, von der man sich zugeflüstert hatte, daß es ein Bühnenmärchen von symbolischem Inhalte sei.

Es war eine vornehme Premierenversammlung, die in der ersten Hälfte des Februar 1892 sich im königlichen Opernhause einfand. Kaiser und Kaiserin mit glänzendem Gefolge erschienen in der mittleren Hofloge. Es war als sollte eine offizielle Schlacht geschlagen werden gegen die Weltanschauung des Pessimismus und zu gunsten des „heiligen Lachens“. — Im Wolkenhimmel zeigte sich die große Apotheke, und damit begann die symbolische Handlung des allegorischen Schauspiels.

Zu, so vollständig allegorisch war dieser Märchenschwank gebaut, daß es selbst einem Eingeweihten schwierig war, in diesem Gewirr von Abstraktionen sich auch nur notdürftig zurechtzufinden. Daß man unter dem großen Prinzipal der Apotheke ein Bild des großen Weltleiters zu verstehen habe, das läßt sich freilich leicht deuten; ebenso auch, daß unter den fleißigen Heizenmännchen die Klasse der Arbeiter zu verstehen ist. Der gute Provisor Optimus weiß mit seiner blondlockigen Freundlichkeit unter allen die Harmonie zu erhalten, so lange, bis sein finsternes Widerspiel, der kohlspechrabenschwarze Pessimus, uns erscheint. Man fühlt sich hier deutlich erinnert an das allerdings weit bedeutungsvollere Erscheinen des Mephistopheles in Goethes Faust. Anders aber wird die Sache, wie die Wahrheit erscheint und gute Botschaft aus der Stadt Terra (die Erde) bringt, deren Bürgermeister Animus (der Geist) so eben sein Hochzeitsfest mit der Schönheit feiert

Der große Prinzipal sendet dazu ein Hochzeitsgeschenk: den jungen freundlichen Knaben Lachegott, der von dem Störche Adebear auf dem Rücken heruntergetragen wird zur Stadt Terra. Auch der große Prinzipal verreis, um sich anderen Welten zuzuwenden, und diesen Augenblick benutz der böse Pessimus, um mit der Lüge und der Häßlichkeit zusammen einen furchtbaren Giftrank zu brauen. Unter den scheußlichsten Bestandteilen dieses Trunkes ist der scheußlichste, von dem sich selbst Pessimus voll Entsetzen wegzrümmt — die Feder eines Rezensenten, der an Herzenskälte gestorben ist. Mit diesem schauerhaften Trank vergiftet Pessimus zunächst alle Schätze der großen Apotheke, deren Schlüssel er dem gleichfalls vergifteten Optimus gestohlen hat. So werden nun zunächst die Boten, die Animus aus Terra gesendet hat, durch die verdorbenen Mixturen der Apotheke, von denen sie naschen, in wüste Zänker verwandelt. Dann zieht Pessimus selber in Terra ein und verdirbt mit seinem Zaubertrank sämtliche Gäste auf der Kindtaufe des Animus. Dann ergreift er selbst die Zügel der Regierung, verbannt die Wahrheit und die Schönheit und verlobt sich selbst mit der Häßlichkeit.

So weit — also etwa bis zur Mitte des fünften Bildes — ist die Allegorie zwar nicht sonderlich tief, aber durchsichtig und leicht zu verstehen. Es wird hier die Weltanschauung des Pessimismus als die Wurzel all des Übels aufgefaßt, das die Menschen aus dem Zustand glücklicher Naivität unfreundlich aufrüttelt und ihnen den Glauben an das Gute und die Freude am Schönen nimmt. Von nun an aber verwirrt sich die Allegorie derartig, daß es beim besten Willen nicht mehr möglich ist, die Absichten des Dichters zu erraten. Das erste Verblüffende ist, daß Pessimus sich plötzlich in die Schönheit verliebt. Durch die „Nacht“ vor seinen Nachstellungen behütet, flüchtet diese sich in eine Höhle mit ihrem Knäblein Lachegott und trifft dort den aus seiner Betäubung wieder erwachten Optimus. Und nun kommt das zweite noch weit verblüffendere: die beiden Vertreter des Guten erringen jetzt den Sieg durch Lüg und Trug. Lachegott stiehlt vom Halse des Pessimus dessen Prinzipienkette. Was kann darin für ein Sinn liegen, daß die Prinzipien der pessimistischen Weltanschauung von der lachenden, reinen, naiven Kinderfreude — hinterlistig gestohlen werden? Noch unverständlicher wird die Sache dadurch, daß der gute Optimus mit dieser entwendeten Prinzipienkette unter dem Volke erscheint und sie als Indizienbeweis dafür braucht, daß Pessimus um die Schönheit gebuhlt hat. Die Menschen empören sich darüber so sehr, daß sie den Pessimus töten wollen, aber Lachegott rettet ihm das Leben. Pessimus wird jetzt nur für ewige Zeiten in eine große Flasche gesperrt, Optimus muß die Schlüssel der Apotheke an die Wahrheit abgeben, die Schönheit zieht wieder ein auf Erden, der große Prinzipal steigt vom Himmel hernieder, und die Menschen jubeln ihm entgegen.

Das Publikum im Theater jubelte aber nicht. Es war vielmehr arg enttäuscht. Ein sonniges Stück voll herrlichen Frohsinns und göttlichen Glückbewußtseins hatte es erwartet bei dem Titel „Das heilige Lachen“. Und nun hatte es nichts gesehen als eine unverständliche Allegorie, die trotz der prächtigen Umrahmung fast eben so viel Peinliches, Häßliches und Widerwärtiges gezeigt hatte, wie die

allernaturalistischsten Stücke. Die freundlichen Figuren des Optimus und des Lachegott waren ja nur selten auf der Szene erschienen, aber fast immerwährend herrschte auf der Bühne der kohlschwarze Pessimus mit seiner Teufelsfrage und seinem greulichen Gefolge von Häßlichkeit und Lüge. Die Szenen, wo der Trank gebraut wurde, die Kaufereien unter den Boten des Animus und das gestörte Kindtauffest wirkten so abstoßend, wie nur möglich. Und wenn nun wenigstens zum Schluß irgend eine sieghafte Lichtgestalt all dies finstere Nachtgewürm überstrahlt hätte! Aber statt dessen diese sonderbare Art, wie der göttliche Sendbote Lachegott durch kleinliche List den plumpen Finsterling übertölpeln muß. Nein, das war kein heiliges Lachen, und wenn nicht die geniale Paula Conrad mit den Silbertönen ihres menschlichen Lachens diese Szene belebt hätte, — es wäre wenig Erfreuliches an dem Abend gewesen, abgesehen von der geradezu wunderbaren Ausstattung. Der matte Beifall des Publikums erlahmte bald, und die Ablehnenden behielten die Oberhand. Daß dies trotz alles äußeren Glanzes geschehen konnte, und daß die Vorstellungen wegen allzuschwachen Besuchs bald ganz aufhören mußten, das nahm man irrtümlicherweise als ein Zeichen dafür, daß das Publikum keine Freude mehr am Schönen auf der Bühne habe. Aber ganz im Gegenteil! Hätte Wildenbruch statt dieser ausgeklügelten fühlen Allegorie mit seinem alten Dichterfeuer ein schwungvolles Drama geschrieben — er hätte trotz alles herrschenden Schulnaturalismus sein Publikum begeistert. — Er hatte übrigens kurz zuvor einen seiner größten Bühnenerfolge mit dem dritten seiner Hohenzollerndramen, dem „Neuen



Ludwig Barnay

Herrn“ errungen. War das zweite Stück des Zyklus „Der Generalfeldoberst“ vom Kaiser verboten worden, so zeigte der Monarch dagegen das lebhafteste Interesse für dieses Schauspiel, das die Jugendzeit des großen Kurfürsten behandelt und Wirkungen von echt Wildenbruch'scher Bühnenkraft aufweist. Ein ganz zufälliges Zusammentreffen politischer Zeitereignisse mit diesem Drama Wildenbruchs ließ eine Zeit lang die irrige Meinung aufkommen, als habe der Dichter eine politische Tendenz in das Schauspiel hineinlegen wollen, während er nur den längst begonnenen Hohenzollern-Zyklus fortsetzen wollte.

Denn daß auch allen Schulmeinungen zum Trotz ein historisches Drama im alten freien Kunst-Stil mitten in jener Zeit des sozialen Naturalismus sein Publikum fand, das erfuhr auch ich kurze Zeit darauf mit meinem Erstlingsdrama „Die Königsbrüder“. Unfähig, meine eigenen künstlerischen Überzeugungen der herrschenden Mode zum Opfer zu bringen, und nicht gewillt, auf meine eigene Individualität zu gunsten der Nachahmung einer fremden Eigenart zu verzichten, hatte ich nach meiner Art geschrieben, und mein Drama, das Barnay bei Begründung seines Theaters angenommen hatte, lag nun bereits drei Jahre in seinem Bureau, und mitten in den Höhepunkt des Naturalismus plakte es hinein (5. März 1892). Es machte mir in den nächsten Tagen Vergnügen, zu lesen, wie die berufsmäßigen Kritiker der Schule erstaunten, daß ein Erfolg eines solchen Dramas denkbar sei. Da schrieb Otto Neumann-Hofer im Berliner Tageblatt (7. März 1892 Nr. 121):

„Noch einmal sei es konstatiert: das historische Versdrama eines Anfängers fand am Sonnabend Abend im „Berliner Theater“ eine herzliche Aufnahme. Das war nicht etwa nur die hilfreiche Handleistung der wohlgefälligen Schar, die in diesem gut regierten Theater Gerechten und Ungerechten beispringt . . . nein, das war das Publikum, das ganze Publikum! . . . Seltsam, sehr seltsam! Das ist dasselbe Publikum, das geholfen hat, den Sieg des Wirklichkeitsdramas herbeizuführen, dasselbe Publikum, das sich selbst als ganz besonders modern, ganz besonders hauptstädtisch schätzt!“

Fritz Mauthner aber gestand im „Magazin“ zu:*) „Darin hat das Publikum einmal recht, daß es sich keiner Schule unterwerfen will, sondern das Gute nimmt, wo es das Gute zu finden glaubt. Das ist ja die einzige Ähnlichkeit zwischen dem Publikum und Molière.“ — Das historische Drama ist eben jeder Zeit recht, wenn es ein allgemein menschliches Problem behandelt, gerade weil es nicht in der verengenden Dunstatmosfera der Gegenwart spielt, wo man das Alltägliche nicht vom Bedeutenden zu unterscheiden vermag, — sondern in der großen befreienden Perspektive der Vergangenheit, wo die Umrisse sich scharf voneinander abheben und alles in der hellen Beleuchtung des Typischen erscheint. Der Streit Ottos des Großen mit seinem Bruder Heinrich war mir keine trockene geschichtliche Thatsache, und an ihrer quellenmäßigen Erforschung lag mir sehr wenig. Sie war mir vielmehr bedeutungsvoll als die typische Widerspiegelung zweier Brüder: dem

*) 61. Jahrg. Nr. 11, 12. III. 1892 Seite 175.

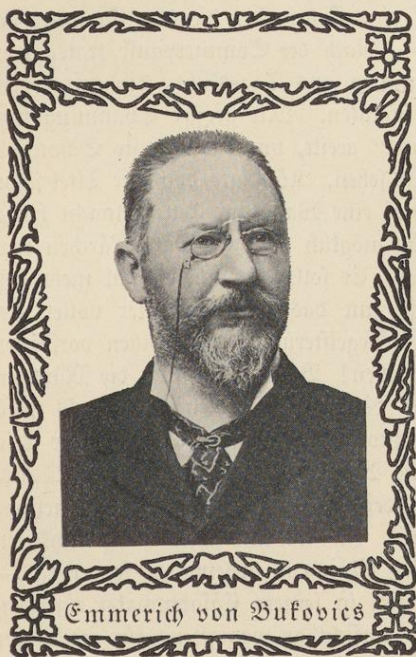
einen haben die guten Genien alles in die Wiege gelegt, was Körper und Geist des Menschen schmücken kann, und haben es ihm mit dem hohen Schönen gepaart, der Ersten und Edelsten einer zu werden. Aber sie haben ihm Eins versagt, was in der rauhen, irdischen Welt allein zum wirklichen Einfluß führt: den klaren nüchternen Blick und die kalte Thatkraft. Und darum ist ihm bei allem Zauber seines Wesens Eins versagt, was doch dem Jüngling einzig die Krone für sein Streben zu sein scheint: der Erfolg. Ihm gegenüber steht der ältere Bruder da, wortarm und unkünstlerisch, aber klar, unbeugsam und zum Herrscher geboren. Er ist dazu fähig, das zu schaffen, was jener sich erträumt. Und den endlichen Ausgleich dieser beiden entgegengesetzten Naturen künstlerisch zu zeigen, war die Aufgabe dieses Schauspiels.

Nun zum mindesten war dies Drama eine Schwalbe, die den Sommer der Befreiung vom Naturalismus verkündete. — Nach der Sommerpause traten nun aber im selben Jahre gleichzeitig zwei Dramen ans Tageslicht, die mit einem Schlage einen Umschwung zur Romantik brachten. Mit großer Spannung war das Premierenpublikum ins „Deutsche Theater“ geeilt, um das neueste Schauspiel von Ludwig Fulda „Der Talisman“ zu sehen. Kündigte doch der Titel schon an, daß der vielgewandte Autor wieder einmal eine Wandlung durchgemacht hatte. Ein Märchenschauspiel! Sollte man es für möglich halten! Das Märchen war doch verpönt und verboten. Es war ja „Lüge“. Es sollte ja nicht einmal mehr den Kindern aufgetischt werden. Und hier saß nun das ganze Theater voller Erwachsenen, die sich mit geradezu jauchzender Begeisterung ein Märchen vorspielen ließen. Ein altes Märchen! Ein uraltes Märchen! Bekanntlich sind die Märchenstoffe alle uralte und stammen meist aus dem alten Indien. Aber so weit die Spuren von Fulda's Märchenstoff zurückzuverfolgen, kann für uns hier kein Interesse haben. Die Form, in der die neue Welt den Stoff von Fulda's „Talisman“ am genauesten kannte, war sicherlich des großen Dänen Andersen meisterliches Märchen „Des Kaisers neue Kleider“. In wie manchen Aeußerlichkeiten Fulda auch vom Gange der Handlung dieses Märchens abgewichen sein mag — der Grundzug ist derselbe: ein Kaiser läßt sich in seinem Cäsarenwahn einreden, es gäbe für ihn ein unsichtbares Gewand — unsichtbar wenigstens für jeden, der nicht reinen Herzens sei. Und da niemand für einen solchen gelten will, so behauptet jeder, daß er das Kleid sehen könne. Daß aber Fulda diese Idee nicht erfunden, sondern schon vorgefunden hat, dafür trifft ihn gewiß kein Vorwurf. Er könnte sich dafür zur Entschuldigung auf das Beispiel des Größten aller Großen berufen — auf Shakespeare — der nie seine Stoffe selbst erfand. Soweit Fulda hinter diesem großen Vorbilde auch zurückstehen mag, — auch ihm war es diesmal wieder gelungen, sorgfältig und lückenlos den gegebenen Stoff auszugestalten. Da fehlt keine Figur, die typisch sein kann fürs Ganze. Groß steht der junge König im ersten Akte da in seinem Cäsarenwahn, der alles besser zu wissen glaubt, als der beschränkte Unterthan. Aus armseliger Hütte nimmt er einen heraus, um ihn in die Kleider des Hofes zu stecken — von seines Thrones Stufen verjagt er einen anderen, der ihm zu ehrlich ist. Und schließlich übernimmt der Tausend-

künstler Omar es, dem verblendeten Herrscher durch List die Augen zu öffnen. Er verspricht ihm als zauberhaften Talisman das Gewand, das kein Lügner zu sehen vermag, und zeigt dann ihm und dem Hofe nach scheinbar eifriger Arbeit einen Kleiderständer, auf dem — nichts hängt. Der König, der nicht als Lügner erscheinen will, muß, sowie sein ganzer Hof, zum Lügner werden: alle behaupten das Gewand zu sehen. Und der König trägt die Lüge hinaus auf die Straße, wo sich Volk an allen Ecken drängt, um des Königs neues herrliches Kleid zu bewundern, das in Wahrheit niemand sieht. Nur ein unschuldiges kleines Mädchen vermag nicht zu lügen und spricht die allverschwiegene Wahrheit aus: Der König hat nichts an! — Wie ein Funke ins Pulverfaß fliegt das zündende Wort in die

heuchelnde Menge; plötzlich weiß jeder, daß der König im Hemd dasteht. Nur dieser selbst will es nicht zugeben — und doch friert ihn schon so, daß er nach einem Mantel verlangt: „Mich friert in meiner einsamen Größe.“ Was hilft es ihm nun, daß er im letzten Akte gegen die „Staatsverbrecher“ mit Schwert und Beil wüten will — vor der siegenden Macht der Wahrheit muß er sich dennoch beugen: er hat erfahren, daß er nicht heller sieht, als alle andern, und er beschließt auf Omars Eingebung von nun an sein Volk zu Räte zu ziehen vor seinen Entschlüssen.

Gewiß ist es keine abgründige Weisheit, die dieses Märchen offenbart, — gewiß sind auch keine besonders eigenartige Charaktere darin. Es sind alles bekannte Typen, auch der vielbelachte Habakuk; der arme Bürgersmann, dem das seine Leben bei Hofe mit seinem engbegrenzten Zeremoniell und seinen anstrengenden



Emmerich von Bukovics

den Vergnügungen nur als eine gräßliche Qual erscheint. Aber gleichviel: alle diese Typen — besonders auch derjenige der unschuldsvoll kleinen mutigen Rita — sind hier mit köstlicher Frische wieder neu geworden. Und über dem Ganzen spielt vor allem der Zauber einer wunderbar anmutigen Verssprache. Die ganze graziose Schlagfertigkeit von Fuldas früheren Epigrammen ist hier wieder aufgelebt. Er hatte sich selber wiedergefunden.

Der stürmische Jubel, mit dem man in Berlin das Märchenschauspiel begrüßte, bewies so recht, wie man sich in den weitesten Kreisen des Volkes aus dem ewigen Grau in Grau der naturalistischen Trockenheit längst heraussehnte. Und nun geschah, was so oft geschieht: das Glück der Erlösung aus diesem Banne kam gleich in zwiefacher Gestalt. Im königlichen Schauspielhause erstand

ebenfalls ein Märchenspiel. Sonderbarerweise hatte der alte, achtundsechzigjährige Poffendichter Emil Pohl (geb. 7. Juni 1824 in Königsberg i. Pr.) ein altes indisches Drama bearbeitet und zur Aufführung gebracht. Es war die „Kritschha-fatikâ“, die seit alten Zeiten dem indischen Könige Gûdraka zugeschrieben wird. Aus dem zehnkäftigen Stück hatte Pohl ein fünfkäftiges gemacht, das nur die Leidensgeschichte der edlen Bajadere „Vasantasena“, ihres scheinbaren Mörders, des Prinzen, und des unschuldig verklagten Cârudatta behandelt. Gerade im Gegensatz zum früheren brutalen Naturalismus wirkte die Szene, wo ein buddhistischer Bettelmönch Vasantasenas leises Stöhnen bemerkt und sie befreit: Da er als Buddha-Büßer ein weibliches Wesen auch nicht einmal bei der Hand fassen darf, so reicht er ihr den Zweig eines blühenden Strauches, um sie daran zu geleiten. Gerade die hohe poetische Keuschheit dieser Szene rief stürmischen Beifall: jubel beim Theaterpublikum hervor, das in den vorangegangenen Jahren durch die vielen Krassheiten und Nuditäten auf der Bühne bis zum Ekel übersättigt worden war. Der einfache, hoheitsvolle Charakter des mutvoll edlen Dulders Cârudatta wirkte ebenso wohlthuend wie der versöhnliche Schluß, wo die lebend wieder erscheinende Vasantasena dem fälschlich Angeklagten die Freiheit und dem prinzlichen Wüstling die Entlarvung bringt, bis sie selbst vom König mit heiligem Schleier aus der Kaste der Bajadere erhoben und zum ehrlichen Weibe geweiht wird. Daß dieses alte indische Dirnenmärchen so ganz in jedem Zuge das Gegenteil der modernen Dirnenstücke war, das gerade verhalf diesem Schauspiel zu weit über hundert Aufführungen. Seine langsam feierlichen Verse erklangen ebenso lange, wie die des leicht hüpfenden „Talisman“. Das königliche Schauspielhaus war seit den Tagen der „Quixows“ wieder in den Wettkampf der bedeutenden Bühnen eingetreten, und nun wollte es weit seine Pforten der modernen Dichtung öffnen. Schon hörte man von einem biblischen Schauspiel, das Hermann Sudermann hierfür bearbeite, und im nächsten Winter schon (1893) erschien dort auch von Hauptmann eine Traumdichtung „Hannele“ in zwei Teilen. Hauptmann hat hier die Frage, die ihn so lange gequält hatte, ganz von der naiven Seite aus erfaßt. Hatte er in seinem sozialen Jugenddrama eine leidende Jungfrau in den Mittelpunkt des Interesses gestellt — die in Wohlhabenheit arme, aus ihrer geistigen Dürre sich heraussehnde Helene, so greift er nun als Vertreterin des Armutjammers ein ungelehrtes, armes, verängstigtes, träumendes, sterbendes Kind heraus. Die ersten Auftritte führen uns lebendig in ein schäbiges, armseliges Armenhaus der schlesischen Berge ein. Mit derselben Deutlichkeit und Lebenswahrheit wie in den „Webern“ sind die vollstümlichen Charaktere entworfen. Die Frauen und Männer, die hier ihre Bettelsäcke hereinschleppen und sich die armseligen Schätze ihrer Raub- oder Bettelgänge gegenseitig beneiden, stehlen oder schenken, sind dazu geeignet, daß uns „der Menschheit ganzer Jammer anfass“. Mitten in diese Treibereien der Ausgestoßenen in ihrem traurigen Heim tritt der Lehrer Gottwald herein, der schöne milde Mann der Nächstenliebe, ein armes, nasses, todfrankes Kind auf dem Arm tragend, das „Hannele“, das eben in rasender Angst vor seinem Stiefvater in den Teich gesprungen ist, an der Stelle, wo er niemals zufrüert. Ein braver,

barmherziger Baldarbeiter hat es herausgezogen; der Lehrer trägt es ins Armenhaus; der Amtsvorsteher, schneidig und bürokratisch in seinem Auftreten, kommt herzu und versucht vergebens, es auszufragen. Wie er geht, murmelt man, er sei eigentlich des Kindes Vater. Er geht, um den Stiefvater verhaften zu lassen und um den Arzt zu senden. Der Arzt trifft seine Anordnungen und schickt seine Medikamente, die Diaconissin des Ortes erscheint und beginnt ihre sanftmütig geduldige Pflegearbeit. Hannele hat in wenigen Worten verraten, daß sie ihren Stiefvater maßlos fürchtet und ihn aus lauter Angst nicht einmal anzuklagen wagt; daß sie den guten Lehrer Gottwald abgöttisch verehrt, daß sie sich die frommen Lehren seines Unterrichts tief in ihr Herzchen eingepägt hat, und daß sie sich sehnlichst wünscht, zu sterben und in den Himmel zu kommen, an den sie so heilig glaubt. Wie sie einschläft, erscheint ihr erst der Vater, vor dem sie in sinnloser Angst aus dem Bette entfliehen will, weil er sie an die Arbeit treibt. Dann, wie die Pflegerin sie mühsam wieder ins Bett gebracht hat, da erscheint ihr die gute Mutter, abgezehrt und geisterhaft, die lange verstorbene, heißgeliebte, und bringt ihr hoffnungsvolle Kunde aus dem Himmelreich. Hannele wird ärgerlich, daß die Pflegerin dies alles für Träume des fiebernden Mädchens hält, und schließlich geht diese auf die Traumwahrheiten ein und giebt vor, das Himmelschlüsselchen in Hanneles Hand zu sehen, obwohl dies in Wahrheit nur in der Phantasie des armen Kindes existiert, das darin ein zurückgebliebenes Pfand der wieder verschwundenen Mutter sieht. Endlich träumt sich das Kind ganz in den Schlaf hinüber, und nun erscheinen ihm drei schöne Lichtengel. Diese beklagen sie, daß für sie die Flur keine Früchte und der Weinstock keine Reben getragen und das Leben keine Freuden gehabt hat, und verkünden ihr die Erlösung im Himmel. Unter ihrem Gesange senkt sich stimmungsvoll der Vorhang und schließt den ersten Teil.

Er ist in seiner Art vollendet, ein kleines, herzbewegendes Stück. Aber der zweite Akt weiß weder die Idee noch die Handlung weiter zu führen. Hier träumt das Kind, daß ihr der Todesengel zu sterben befiehlt. Schön gekleidet legt sie sich willig auf ihr Sterbelager. Bei der Annäherung des Todes träumt sie, die Diaconissin lege ihre heilige Hand schützend auf ihr Herz. So bleibt ihre Seele gerettet. Nun träumt sie sich tot. Der Lehrer Gottwald kommt mit seinen Schülkindern und zeigt sie diesen als ein heiliges Kind. Sie träumt, daß ihre Kameraden und Kameradinnen sie um Verzeihung bitten, weil sie das Hannele immer als die Lumpenprinzessin verspottet haben. Sie träumt, daß Lieder für ihr Begräbniß von der Jugend einstudiert werden und daß endlich der Lehrer einsam vor ihrem Lager niederkniet, um ihr seine immerwige Liebe noch im Tode zu bekennen. Dann erscheinen ihr neue Bilder. Die Einwohner des Ortes kommen, um sie in ihrer schönen Todeskleidung zu bewundern. Man munkelt davon, daß sie eine Heilige sei. Das wird zur Gewißheit, als schöne Jünglinge Schneewittchens gläsernen Sarg bringen, um Hannele dahinein zu betten. Nur der immer betrunkene Vater wagt noch, sie zu lästern. Da zeigt sich der Himmelschlüssel wirklich in der Hand des toten Hannele und verbreitet strahlende Helle. „Ein

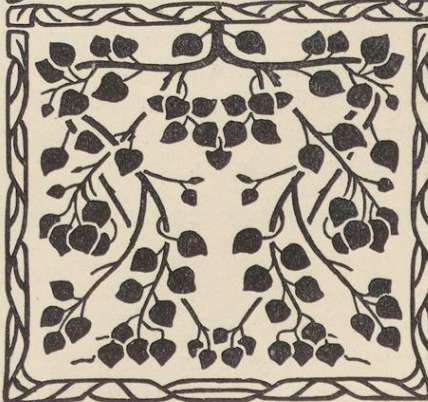
Wunder!“ ruft die Menge, und der Vater rennt zitternd davon, um sich zu erhängen. Vorher hat ihm, demutsvoll gütig, Jesus selbst ins Gewissen geredet; denn der Heiland ist erschienen in der Gestalt des Lehrers Gottwald — so träumt Hannele. Er hat das Wunder gewirkt, er läßt jetzt die Tote auferstehen. Schreiend läuft die Menge davon. Jesus aber ruft seine Engelscharen, preist in nicht endenwollendem Farbensglanz die Wonne des Paradieses, und mit wohligh weichem „Eya Popeya“ geleiten die Engel das auferstandene Hannele in den Himmel. Da verschwindet aller Glanz, die Bühne wird leer, nur der Arzt und die Diakonissin stehen am Bett des armen Hannele und konstatieren den Tod. Mitten in die Prosa zurückgerissen, sehen wir Trost und Seligkeit in das Nirgendwo des Traumlandes entschwinden.

So hat der zweite Teil uns nicht in eine neue Stimmung zu führen vermocht. Die hochgespannten Erwartungen, die der erste Teil erregte, blieben ungestillt. Das Ganze ist nichts als ein Fiebertraum — ohne höheres Interesse.

Zu der Aufführung aber war aus Paris Herr Antoine herübergekommen, eigentlich ein Gas-Ingenieur, der im Jahre 1887 in Paris das „Théâtre libre“ begründet hatte, das später in Deutschland zum Vorbild der „Freien Bühne“ geworden war. Natürlich hatte er die deutschen Nachahmungen seiner französischen Schöpfung mit reger Anteilnahme verfolgt. Als ein eifriger Anhänger des Naturalismus hatte er sich früh für Gerhart Hauptmann erwärmt und gewissermaßen das Ideal seiner Kunstanschauungen in Hauptmanns „Webern“ verkörpertgesehen. Dies Stück war ja gleich bei seinem Erscheinen in Deutschland für die öffentliche

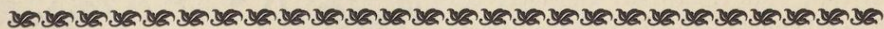


André Antoine



Aufführung verboten worden, was natürlich — wie es in solchem Falle immer zu ergeben pflegt — dem Drama nur zu einer ungeheuren Reklame gedient hatte. Die naturalistischen Heerführer hatten dafür gesorgt, die Umstände glücklich auszunutzen. In der „Freien Bühne“ und der „Freien Volksbühne“ wurde das Stück aufgeführt, im großen Saale der altehrwürdigen Singakademie wurde es von Schauspielern und Schauspielerinnen allerersten Ranges öffentlich vorgelesen. Es fanden sich Recitatoren, die damit von Stadt zu Stadt reisten. Das verbotene Drama eroberte sich die Vortragssäle. Wenn die Urheber des ungeschickten Verbots etwa die Absicht gehabt hätten, ganz Deutschland in fieberhafte Spannung für dies Stück zu versetzen und der Buchausgabe einen Massenabsatz zu verschaffen, so hätten sie diesen Zweck wirklich nicht besser erreichen können, als durch diese lächerliche Maßregel. Reiche Leute, die fünf Mark für einen Parkettplatz im „Deutschen Theater“ zahlen konnten, durften das „auführerische“ Stück nicht sehen — die sozialistischen Arbeiter aber genossen es für fünfzig Pfennig. Lesen konnte es jeder in der Leihbibliothek. Das Unsinnige dieser ganzen Verhältnisse wurde denn auch vom Gerichtshofe erkannt, bei dem Rechtsanwalt Grelling die Freigabe des Stückes zur Aufführung erkämpfte. Direktor L'Arronge verzichtete aber freiwillig auf die Aufführung, denn er war direktionsmüde und hatte sein „Deutsches Theater“ schon für das nächste Jahr an den Naturalisten Dr. Otto Brahm verpachtet. Diesem überließ er nun auch die „Weber“. Herr Antoine aber erwarb das Stück für Paris und zwar für sein Théâtre libre. Das war nun fast ein politisches Ereignis von internationaler Bedeutung. Denn der Groll der Franzosen gegen das siegreiche Deutschland war seit 1870 kaum geringer geworden und hatte sich lächerlicherweise auch auf die Kunst erstreckt. Nun ward Hauptmann der erste deutsche Autor, der in Paris aufgeführt wurde. Auch hier war die Spannung auf den Siedegrad gestiegen. Depeschen berichteten den deutschen Zeitungen von dem guten Gelingen der Generalprobe und dem großen Erfolge bei der Aufführung. Und als gar Emile Zola sich anerkennend aussprach und den jungen Poeten zu weiterem Schaffen ermutigte, da verstummte der Widerspruch bei den „tonangebenden“ Kreisen in Deutschland, die den wirklichen Wert des Stückes nicht erkannt hatten, aber vor einem Lob aus Frankreich ehrerbietigst in die Knie sanken.

Und Herrn Antoine zu Ehren wurde natürlich ein Festmahl veranstaltet, und bei demselben hielt zu allgemeinem Erstaunen Friedrich Spielhagen die Weiherede, — derselbe Spielhagen, der unlängst in seinem „neuen Pharo“ der jüngstdeutschen Richtung das Lebensrecht abgesprochen hatte. Vor Hauptmanns „Hannele“ streckte er die Waffen.



Zweites Kapitel.

Die neuen Gegensätze und die neue Jugend auf dem Theater.

Wer aber geglaubt hatte, daß Hauptmann seine naturalistischen Grundsätze aufgegeben hätte, der hatte sich sehr geirrt. Hatte er doch gleichzeitig mit „Hannele“

wieder eine naturalistische Komödie veröffentlicht, die noch unter Arronge im „Deutschen Theater“ gespielt wurde: „Der Biberpelz“.

Hauptmann wollte hier die Zeit, die so dringend nach Linderung der sozialen Notlage verlangte und so viel Interesse auf weit minder wichtige Fragen verwandte, darstellen in den Verhältnissen eines kleinen märkischen Ortes, ähnlich dem, den er selbst so lange bewohnt hatte. Er verkörperte in einem Amtsvorsteher das Strebertum und die damit verbundene Oberflächlichkeit eines gewissen Typus, der im Beamtenleben vorkommt. Sein Amtsvorsteher Wehrhahn ist ein junger, schneidiger Beamter, der gern die allerhöchste Aufmerksamkeit auf sich lenken, gern „Karriere“ machen und emporsteigen möchte, und der darum sein ganzes Augenmerk darauf lenkt, politisch links stehende Persönlichkeiten in seinem Amtsbezirk auszuspiiren und ihnen Fallen zu stellen. Dabei aber übersieht er ganz das diebische Treiben der Waschfrau Wolf. Wohl erreicht der zweite Akt einen gewissen Höhepunkt der Satire, während die beiden folgenden Akte in der Idee nur eine Wiederholung der ersten Aufzüge bilden und daher die Wirkung wieder verderben. Und die Diebin selbst ist zu trivial, als daß sie bei der immer gleichbleibenden Situation das Interesse fünf Akte lang wach halten könnte. — Aber der Naturalismus hatte in der „Komödie“ ja noch einen eifrigen Verfechter, der allerdings auf der Bühne noch immer keine Erfolge erringen konnte. Das war Hartleben.

Er hatte diesmal seinen neuesten Komödienstoff mitten aus der Zeitgeschichte herausgegriffen. „Hanna Jagert“ nennt er eine sozialdemokratische Agitatorin, die von ihrem ersten männlichen Freund tief in die Dogmatik der Partei hineingeführt und vom zweiten aus dieser Einseitigkeit herausgeleitet wird zu den lichten Höhen einer freieren Weltbetrachtung. Aber statt hierdurch sittlich geläutert zu werden, wird sie zur krassen Egoistin. Wie ihr erster sozialistischer Geliebter begnadigt aus dem Gefängnisse kommt, giebt sie ihm den Laufpaß; aber auch den zweiten Seelenzieher, einen gebildeten Chemiker, entläßt sie, nachdem sie durch sein Geld sich ein eigenes Geschäft hat gründen können, und heiratet dann einen unbedeutenden jungen Grafen. So verkündet also auch sie, wie Angele, nur Hartlebens traurigen Grundsatz: „Verachtet das Weib!“ — Ähnlich geht es in der „Erziehung zur Ehe“ zu. Da ist eine erziehungsfreudige Mutter die Hauptperson. Sie meint, daß junge Leute austoben müssen vor der Ehe, und sie verlangt nicht, daß ihr Hermann ein Mönchsleben führe. Aber seine Streiche gehen ihr doch zu weit. Vor allen Dingen will sie nicht, daß ihr Sohn sich so weit in ein Verhältnis einläßt, wie mit seiner Meta. Deshalb giebt sie ihm Geld und verlangt, daß er sogleich damit das Verhältnis löse. Gleichzeitig entläßt sie ihr Dienstmädchen, das der Sohn auch liebt, und ruft sich telegraphisch ihren Schwager Otto aus Dresden zu Hilfe: da doch ein Mann in solchen Dingen einem Jüngling gegenüber mehr Autorität habe als eine Frau. Alle ihre Befehle werden pünktlich ausgeführt. Der gute Onkel Otto ist nämlich kreuzvergnügt, daß er auf die Weise einen Vorwand hat, wieder einmal ohne seine Frau nach Berlin kommen zu können. Er verspricht seiner Schwägerin treue Hilfe und macht dann in seinem behaglichen Sächsisch dem Hermann klar, daß ein wohlerzogener junger

Mann vor der Ehe — sich nicht einseitig und trotzig an ein Mädchen hängen, sondern jeden Augenblick eine andere nehmen müsse. Und auch die verlassene Meta tröstet sich schnell mit einem andern. — „Verachtet das Weib!!“

Ganz im Gegensatz zu dieser cynischen Auffassung Hartlebens versuchte Eudermann in seiner „Heimat“ (1893) wieder einmal die Verteidigung einer Unverstandenen.

In wenigen Worten läßt sich die Handlung erzählen: Die Tochter eines Offiziers ist jung zur Bühne gegangen und hat dadurch das Elternhaus verloren. Draußen in der Welt ist sie das Opfer eines Herrn von Keller geworden, der ihr Liebe geheuchelt und sie dann verlassen hat. Für ihr Kind hat sie dann weiter gerungen. Als gefeierte Diva kommt sie in die Stadt zurück, in der ihr Vater mit seiner zweiten Gattin lebt, und sie kann der Versuchung nicht widerstehen, die Heimat, den Vater und vor allem das Schwesterlein wieder zu sehen. Zur Versöhnung gestimmt durch einen menschenfreundlichen Pfarrer empfangen die Eltern das heimkehrende Kind mit wohlwollender Güte. Dazu läßt der Vater sich nur dadurch bewegen, daß er wenigstens die sittliche Ehre seiner Tochter für unbesleckt hält. Die seltsamen Gewohnheiten der fahrenden Frau erregen zwar Verwunderung im schlichten Elternhaus, aber zur Katastrophe kommt es erst, wie Herr von Keller dort auftaucht. Kaum hat Martha in ihm ihren einstigen Verführer wiedererkannt, so donnert sie ihn in einer leidenschaftlichen Szene mit gewaltigen Worten nieder. Der Vater Oberst kommt dazu. Er verlangt und erhält Aufklärung von seiner Tochter. Nachdem er versucht hat, den Verräter vor seine Waffe zu bekommen, richtet er in rauher Römertugend den Lauf der Pistole auf die eigene entehrte Tochter — aber ehe der Schuß losgeht, sinkt er vom Schläge getroffen zu Boden.

Die letzten beiden Akte des Stückes verschafften ihm durch ihre starke Szenenwirkung einen sieghaften Erfolg. Es steckte darin etwas vom alten Eudermann mit seinem Streben nach Kraft und rücksichtsloser Energie. In den ersten beiden Akten aber war er ein neuer Eudermann geworden — ein Eudermann, der um jeden Preis ein Hauptmann werden wollte. Hier fand sich die absichtlich handlungslose Ausmalung der Situation nach Holz'schem Rezept. Darum errangen zwar die ersten beiden Akte das Lob des Herrn Schlenther und der übrigen Brahms-Jünger, aber die Zuschauer ließen sie kalt. Es kann eben niemand aus seiner eigenen Haut heraus. Wer nun einmal ein Eudermann ist, soll und muß ein Eudermann bleiben und thut Unrecht, wenn er sich nach der Eigenart eines andern ummodelln will: er verliert nur dabei sein eigenes Bestes, ohne das Gute jenes andern erringen zu können. Hauptmann hatte bewiesen, daß er die Kunst verstand, ein Nichts durch ewige Fortentwicklung der Stimmung durch viele Akte hindurch zu spinnen. Eudermann verstand das nie. Er brauchte von jeher Handlung und kraftvolle Charaktere. War das nicht ebenso gut, ja, war das nicht besser, als die ewige Mattheizigkeit der fein erschaute, aber unendlich weichen Gestalten Hauptmanns? — Aber freilich, die litterarischen Machthaber von Berlin hatten sich nicht damit begnügt, Hauptmanns Eigenart anzuerkennen, — denn darin hatten sie recht — sondern sie hatten diese Eigenart Hauptmanns als die allein

seligmachende Norm für die Dichtkunst überhaupt hinzustellen versucht — und darin thaten sie schweres Unrecht. Manch jugendliche dichterische Individualität hat sich selber qualvoll daran zu Grunde gemartert, daß sie um jeden Preis ein Abklatsch von Hauptmann werden wollte. Eudermann schien das erste dieser Opfer werden zu sollen. Bis zum Ende des Jahrhunderts hin verlor er immer mehr sich selbst in dem — bewußten oder unbewußten — Streben, jener Norm gerecht zu werden.

Einem anderen jungaufstrebenden Talent war das gelungen. Der erste Schüler Hauptmanns hatte sich langsam entwickelt in Max Halbe (geb. in Guettland am 4. Okt. 1865). „Der Emporkömmling“ (1889) hieß sein erstes Schauspiel, das als eine harmlose Familiengeschichte begann, um dann — nach altem Tragödienstil — in Blut und Mord zu enden. Aufgeführt wurde es ebensowenig wie „Freie Liebe“ (1890), das später umgetauft wurde in „Ein Verhältnis“. Hier hat sich ein Schriftsteller, Namens Winter, mit einer früheren sogenannten „Stütze“, Namens Luise, zusammengethan; und in dem peinigend einförmigen Sekundenstil der Familie Selicke, noch kleinlicher als in Hauptmanns „Einsamen Menschen“, wird Strich für Strich gezeigt, wie er sein Schätzchen liebt und neckt, ärgert und sich mit ihr herum nörgelt; wie er gegen Stimmungen, die von innen und von außen kommen, sein Verhältnis zu verteidigen hat; und wie er endlich beschließt, mit ihr nach Amerika davon zu gehen. — Mit dem dritten Schauspiel „Der Eisgang“ (1892) erreichte Halbe schon eine Aufführung auf der „Freien Volksbühne“. In dem Schauspiel, das im Dialekt geschrieben ist und eine nicht

leicht zu verstehende Symbolik mit der Sozialdemokratie in das Natur-Ereignis des Eisgangs hineinlegt — wollten die meisten der Hauptmannianer nur eine originallose Nachahmung des jungen Meisters erblicken. Aber nun kam im nächsten Jahre plötzlich der Erfolg, und er kam stürmisch und urgewaltig. In demselben Jahre 1893, wo Hauptmann die Wendung zur Mystik des Märchens gemacht hatte, schien der Gesellschafts-Realismus auf der Bühne noch einmal siegreich aus dem Grabe hervorzusteigen mit dem Doppelerfolg von Eudermanns „Heimat“ und Halbes „Jugend“. An einem sommerlichen Vormittage wurde im „Residenztheater“ der Versuch gemacht mit Halbes neuester Schöpfung. — Im deutschen Polenlande spielt das Stück. Ein alter katholischer Pfarrer von duldsamer Gesinnung in Hinsicht der Lehre, von liebevollem Wohlwollen in Hinsicht des Lebens, sieht neben sich eine

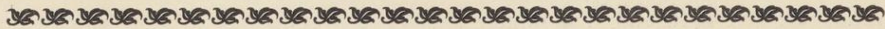


Max Halbe

junge Mächte erblühen, auf deren Leben die Schuld der toten Mutter einen Schatten wirft, denn sie ist ein uneheliches Kind; sein Kaplan, ein junger Fanatiker des Dogmas, der seine eigene Liebe zu dem Kinde mühsam verbirgt, will Aennenchen bereuen, den Schleier zu nehmen. Als Beichtvater ängstigt er sie namenlos, während der gute Onkel immer wieder ihren Lebensmut erweckt. Da kommt plötzlich ein junger Vetter ins Haus: ein werdender Studio, der eben sein Abiturientenexamen bestanden hat. Er hat noch nie ein so junges Mädchen, sie noch nie einen so jungen Mann in so nahem Umgange gekannt. Ihr eigener Bruder ist ein scheuer Idiot, der den jungen Ankömmling mit finsternem Haß empfängt. Der fanatische Kaplan bringt dem Neuling keine bessere Gesinnung entgegen, während der alte Onkel die beiden vertrauensfelig und allzuoft allein läßt. Schnell entzündet sich die erste unverständene Jugendliebe in den beiden, und sie sehen sich beide im seligen Drange ihrer Unerfahrenheit hingerissen zu dem, was sie noch gar nicht kennen. Nun ist das arme Aennenchen derselben Schande bloß, die ihrer Mutter das Leben verdorben hat. Dennoch würde der humane Sinn des alten Pfarrers alles zum Guten wenden, wenn nicht der idiotische Bruder sinnlos eingreifen würde. Mit dem Instinkt des Tieres haßt er den Verführer seiner Schwester, obgleich er die Sache gar nicht zu beurteilen vermag. Dem davongehenden jungen Studio will er die tödliche Kugel nachsenden, aber — sie trifft das Herz der Schwester.

Was diesem Stücke zu solch stürmischem Erfolge verhalf, das war die wirkliche Jugendlichkeit, die es durchdrang. Hier waren einmal nicht die ewigen stöhnenden jungen Jammergeisse! Nicht die immerwährend über die erdrückenden Einflüsse ihrer Umgebung ächzenden Mädchen! Hier waren Jüngling und Jungfrau in frischer Lebenslust! Zwei junge Wesen, denen der Zukunftshimmel voll leuchtender Hoffungssterne glänzte! Freilich war auch hier die Liebe wieder nach der naturalistisch-sexuellen Seite gewendet, aber die Katastrophe ergab sich doch diesmal, wie bei Goethes Gretchen, aus frischfröhlichem Naturdrange. Hier war nichts „fin de siècle“ und décadent. Und wenn hier gesündigt ward, so geschah es nicht aus Krankheit, sondern aus schlecht überwachter Gesundheit. So war in dem Stück nichts modern im damaligen Sinne des Wortes. Und selbst der Schluß unterschied sich von dem, was man modern nannte. Nach den urältesten Gesetzen der Tragik folgte hier auf die Schuld sogleich die Sühne. Die einst reine Heldin des Stückes schwindet dahin, wie sie kaum unrein geworden ist. Und daß das Todesurteil an ihr gar durch einen Idioten vollstreckt wird, dessen Kugel obendrein ein anderes Ziel erreicht, als der Schütze wählte, — das könnte gar für ein unmittelbares Eingreifen höherer Mächte angesehen werden, denen die Strenge des Sittengesetzes heiliger gilt, als die Naturtriebe. — Aus all diesen Gründen wirkte das Stück nicht niederdrückend oder verstimmend, wie die naturalistischen Werke, sondern teils erfrischend, teils mit jener eigentümlichen ernststen Weihe des Tragischen. Der Erfolg war so groß, daß Direktor Lautenburg für den nächsten Winter neben seinem „Residenztheater“ ein ganzes neues Bühnenhaus, das unlängst ziemlich zwecklos erbaute „Neue Theater“, eigens für dieses Halbesche Stück pachten konnte,

und Hunderte von Aufführungen der „Jugend“ machten den Namen des Verfassers schnell berühmt. Max Halbe, der Schöpfer der „Jugend“, galt von nun auch für den Anführer einer neuen Jugend. Denn, so wenig modern sein Schauspiel auch in Wirklichkeit war, wenn man von den Neußerlichkeiten absieht — er selbst galt sich und seinen Anhängern für einen echt „modernen“ Reformator.



Drittes Kapitel.

Das geschichtliche Schauspiel gewinnt wieder Boden.

So waren die modernen Stoffe wieder in den Vordergrund gerückt, aber der Trieb zum Geschichtlichen und zum Versdrama ließ sich nicht mehr unterdrücken. So errang damals im Wallner-Theater unter der kurzen Direktion von Fritz Lesser ein Schauspiel aus der brandenburgischen Geschichte einen starken Erfolg. Es führte einen neuen Autor in die dramatische Litteratur ein. Max Meßner (geb. 11. März 1860 in Berlin) hatte schon 1884 mit seinem Drama „Michael Servet“ Beachtung gefunden, aber keine Aufführung erreicht. Aus dem Leben des Kurfürsten Joachim I von Brandenburg hatte er die bekannte Episode ausgewählt, wo der junge Herrscher dem Testament seines Vaters zufolge grausam mit den Raubrittern aufräumt. Willibald Alexis hat in seiner Novelle „Die Hosen des Herrn von Bredow“ dem Stoffe unübertreffliche epische Form verliehen. Ganz unabhängig von ihm benutzte Meßner den Stoff dramatisch. Steht bei Alexis der Geschichte entsprechend der vertrauteste Freund des jungen Herrschers nur darum auf der Seite der Raubritter, weil er selber einer ist, so faßt Meßner den Konflikt dramatisch so auf, daß Otterstedt, des Kurfürsten Freund, sich der Hinrichtung der Räuber nur darum widersetzt, weil er den Geburtsadel für erhaben über die Schmach des Henkerstricks hält. Zwei Weltanschauungen kommen zum kraftvollen Ausdruck: die ausgleichende Gerechtigkeit, die der Kurfürst vertritt, und die veraltete Auffassung von der Unantastbarkeit und Unfehlbarkeit des Adels, für den Otterstedt kämpft. — Stark und nachhaltig war die Wirkung.

Auch Georg Rüseler führte sich glücklich mit einer dramatischen Gestaltung der Kämpfe der Stedinger in der Weser-Marsch ein. Doch fand das Schauspiel



nur auf dem heimischen Hoftheater in Oldenburg einen vollen Widerhall. Mit weniger Glück versuchte er sich 1893 noch an dem alten Hohenstaufenstoffe Konradin. Wie Herrig, Martin Greif und andere suchte er das handlungsarme Schicksal des letzten Hohenstaufen durch eine Doppeliebesgeschichte zu beleben. Er hat sich als Jüngling mit Agnes, der Tochter seines Erziehers, des norddeutschen Ritters Eckhard von Dreschen, verlobt. Aber bei seinem Römerzuge begeistert ihn Julia, die leidenschaftlich hochsinnige Tochter des römischen Ritters Frangipani. Er bricht der fernen Agnes die Treue, weist seinen getreuen Eckhard von sich und verlobt sich mit Julia. Aber Frangipani liefert den Schwiegersohn durch Verrat in die Hände des grimmigen Karl von Anjou, der ihn zum Tode verurteilt. Auf Bitten der herbeigeeilten Agnes aber will er ihn begnadigen, falls Konradin dauernd auf das südliche Erbland verzichtet. Schon läßt sich der Jüngling durch die einstige Braut dazu überreden, da erscheint Julia und verlangt von ihm, daß er als Mann und Held sterben solle. Schnell umgestimmt, beugt er sich dem Henkerbeil, Julia tötet sich an seiner Leiche, und Agnes geht in ein deutsches Kloster.

Man kann gewiß nicht sagen, daß die an sich schon weiche Gestalt des letzten Hohenstaufen durch solches Schwanken in Liebeswirren sympathischer geworden sei. — Fehlte hier die Beziehung des geschichtlichen Stoffes zur Gegenwart, so fand eine solche Kirchbach in dem Vergleich der Eroberung Mexikos mit den Goldstreibern der Neuzeit. Im Tempel ruht das heilige Gold. Da dringt Pizarro ein mit seinem Heer, um dies Gold zu rauben und zu münzen. Von Alt zu Alt wächst die Wut auf das Gold. Durch seine Massenhaftigkeit verliert es den Wert unter den Räubern, und wie schon der Sonnenkönig tot auf dem Thron sitzt, da brechen die Spanier in das Gewölbe ein und plündern die Jahrhunderte alten Mumien. So stellt des „Sonnenreiches Untergang“ (1894) die Schrecken des moralischen Untergangs im Materialismus dar, und Pizarro selbst ruft entsetzt:

Verflucht der Reichtum, der uns nur zerstört
und ohne Segen uns zermalmen wird!

Im folgenden Jahre griff Kirchbach mitten in die modernste Kriegsgeschichte hinein, indem er den Helden von Chartum — Gordon Pascha — und seinen Untergang im Mahdistenkrieg schilderte. Gleichzeitig mit seinem „Sonnenreich“ aber hatte ein junger Jewilleanist gleichfalls aus der neueren Kulturgeschichte nicht ohne Glück seine Dramenstoffe gewählt. Es war Heinrich Landsberger, der sich Heinrich Lee nennt (geb. in Hirschberg i. Schles. am 24. Juni 1862). In seinem „Examen“ hatte er die ehrwürdige Gestalt des Philosophen Kant mit außerordentlich feiner Auspinselung aller Seiten seines Charakters in den Mittelpunkt einer scherzhaften, aber lebensvollen Handlung gestellt, und 1894 machte er die Gründung des Zollvereins zum Motiv eines sehr sauber durchgeführten geschichtlichen Bühnenzeitbildes „Der Schlagbaum“. — Ja, das Verlangen, den geschichtlichen Stoff in der modernen Zeit zu suchen, ging so weit, daß Walter Harlan (geb. den 25. Dez. 1867 in Dresden) gar den Versuch machte, in seinem Schauspiel „Im April“ (Leipzig 1895) die Jugend- und Liebesgeschichte Bismarcks zu dramatisieren! — Und auch die moderne Weltanschauung suchte man symbolisch in dramatische Form

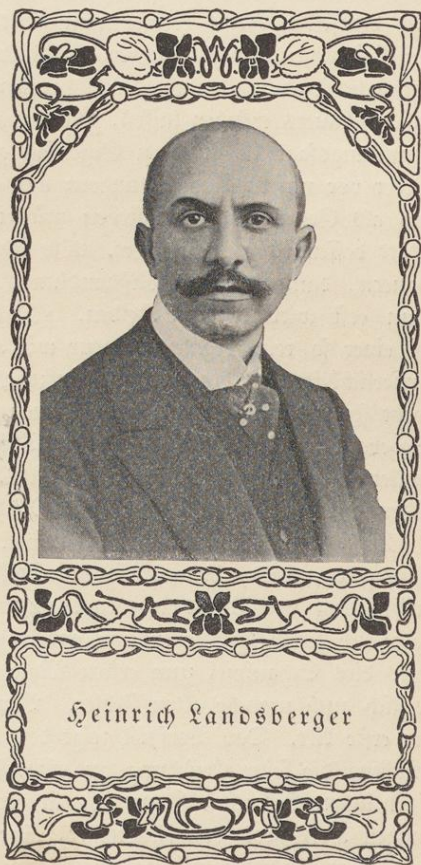
zu bringen. So verfaßte der bekannte Wiener Musiker Adalbert von Goldschmidt (geb. 5. Mai 1848 in Wien), der Komponist verschiedener Opern, ein großes merkwürdiges Melodrama, in dem die Dichtung bei weitem die Hauptsache ist. In diesem geistreichen Mysterium „Gää“ sind alle Figuren symbolisch. Da erscheint die Erde als Weib; Leon, die Zeit, tritt dazu, die Geister des Wassers und Feuers treten auf, der Teufel und der Liebesgott Eros zeigen sich, und aus ihrem Liebesbunde entspringt beim wunderbaren Erwachen der ganzen Natur der erste Mensch Kadmos. Und nun wird die ganze Entwicklungsgeschichte der Menschheit an ihm symbolisch dargethan: die Zeiten der jugendlichen Urkraft, die der Spekulation, das Christentum mit seinen Entstellern und seinen Gegnern — die moderne Weltanschauung, die Naturwissenschaft — kurz, alles, alles wird in einer verwickelten, aber formschönen Symbolik vorgeführt. Endlich stirbt Kadmos, und seine verzweifelte Mutter Gää stürzt sich in die Tiefe des Weltenraumes. In das allgemeine Dunkel aber ruft eine Stimme aus der Höhe:

„Die Thräne ist gestillt,
der Trieb des Werdens quillt!“

So soll angedeutet werden, daß nach dem Untergang des Menschengeschlechts und nach Zertrümmerung der Erde das unendliche Weltall wieder Neues hervorbringe. — Zur Aufführung des Werkes kam es freilich nicht, aber Reicher trug es in Berlin öffentlich vor, und es erschien zuerst in französischer Sprache in einer Uebersetzung von Catulle Mendès.

Mitten in diese geschichtlichen und symbolischen Regungen hinein fiel die Uebnahme des „Deutschen Theaters“ durch Otto Brahms (1894). Bei seiner Abschiedsvorstellung hatte L'Arronge einzelne Szenen aus allen Klassikern gegeben, und darunter hatte er auch schon Hauptmann gerechnet. Als nun jetzt nach der Sommerpause Brahms die Zügel ergriff, da wußte man, daß nun ein förmliches Hauptmann-Theater entstehen würde. Zur Eröffnungsvorstellung wählte der Schillerbiograph freilich „Kabale und Liebe“. Doch zeigte sich dabei, wie wenig wahres Verständnis Brahms für Schiller besaß. Denn dies ganz von glühender Leidenschaft getragene Schauspiel wollte er auf den Ton des naturalistischen Kleinstils

v. Hanstein, Das jüngste Deutschland.

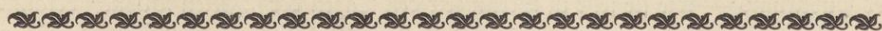


Heinrich Landsberger

spielen lassen, und so wirkte die unsterbliche Tragödie — stellenweis komisch. Und an der gleichen Stillosigkeit scheiterte Hauptmanns Versuch, den Holz'schen Sekundenstil anzuwenden auf ein Geschichtsdrama: „Florian Geyer“ betitelt. Hauptmann hat hier den Helden nicht in seinen Thaten, sondern in der Wirkung derselben auf die Umgebung zeigen wollen. Das wirkliche Geschehen will er erkennen lassen aus dem Rückschlag auf die Stimmung der handelnden Personen. Mit demselben Recht aber könnte man auf einem Bilde einen Eichbaum malen wollen, indem man nur den Schatten malt, den er in einer Mondnacht auf die Wiese wirft. Mit demselben Recht könnte man Goethes Leben schildern, indem man nur aus den Gesprächen seiner Verehrer die Wirkung seiner Werke zeigen würde. Das sind Unmöglichkeiten. Den Helden Florian Geyer kann man nur vor den Augen des Beschauers erstehen lassen, wenn man ihn auf dem Schlachtfeld und im Versammlungsaal in scharfem Gegensatz gegen seine Widersacher hinstellt. Wie die Weber vor unsern Augen hungern und sich empören, hätten die Bauern erst vor uns als Gemüßhandelte dastehen müssen, dann mußte ihnen der Retter erstehen. Statt dessen ist es umgekehrt. Wir sehen erst vier Akte lang die Niederlagen der Bauern, dann erst ihre Mißhandlung. Wir sehen den gebrochenen Florian, und dann erst wird er zum Helden. Das sind Kunststücke, die zu bedauern sind bei einer so reich begabten Natur wie Hauptmann. Er hat es nicht nötig, Absonderlichkeiten zu begehen, um aufzufallen. Die Heerstraße der Dichtung ist erprobt seit Jahrhunderten. Nach neuen Heerführern verlangt sie, nicht aber nach Wegebauern, die aus den Felsen Thäler und aus den Brücken Berge machen wollen. — Und so wurde trotz aller Bemühungen seiner Anhänger die Erstaufführung des „Florian Geyer“ eine Niederlage für Hauptmann.

Daß aber das historische Schauspiel als solches dem Bedürfnis der Zeit vollständig entsprach, bewies die unmittelbar auf die Geyer-Premiere folgende Erstaufführung von Wildenbruchs neuem Schauspiel „König Heinrich“. Hier hatte sich dieser Dichter endlich, endlich — wiedergefunden! Seit den „Quixows“ wies dies Schauspiel zum ersten Male wieder alle Vorzüge Wildenbruchs auf — freilich auch manche alten Fehler. Von hinreißender Kraft ist das Vorspiel und der erste Akt. Das Vorspiel zeigt den Knaben Heinrich in den verwirrenden Eindrücken, die seine Erziehung zu einer so verfehlten machten. Der erste Akt des eigentlichen Schauspiels entwirft in großen Zügen das Bild des leidenschaftlichen jungen Herrschers voll Feuerkraft, aber ohne jede Selbstbeherrschung. Wie er es mit allen verdirbt: mit seiner Gattin, mit den Großen seines Reichs, mit den päpstlichen Gesandten, deren gewaltigen Oberherrn er mit einem einzigen Federstrich, mit einem sackgroben Brief aus der Welt zu schaffen glaubt! Der zweite Akt zeigt ebenso groß und kühn das Bild des Papstes Gregor. Drei Verbrecher melden sich bei ihm zur Buße: Der eine hat den Papst selbst bestohlen: das wird ihm sofort großmütigst verziehen. Der zweite hat einen Mord begangen — dafür wird ihm schwere Buße auferlegt, aber endliche Verzeihung in ferne Aussicht gestellt. Der dritte aber hat die Kirche beraubt — ihn erklärt Gregor für ewig verdammt. Trefflicher kann das Charakterbild dieses Kirchenfürsten nicht erfaßt

werden, der für sich als Mensch nichts begehrte, aber in seiner Eigenschaft als Papst den Cäsarenwahn der römischen Imperatoren übertraf. — Nun kommt die Gesandtschaft Heinrichs mit dem groben Brief; und die sofortige Erklärung in Acht und Bann — die selbstverständliche Antwort dieses Papstes — bildet wirkungsvoll den Schluß des zweiten Aktes. Aber der dritte Akt, der nun folgen mußte, scheint ganz zu fehlen. Nun erwarten wir doch in Deutschland die große Reichstagszene zu sehen, wo wir die Wirkung der päpstlichen Bannbulle auf die Großen des Reichs und auf diesen hochfahrendsten, aber auch kraftstrotzendsten aller jungen Könige beobachten könnten. Aber nichts von alledem. Wir treffen einen ganz anderen Heinrich, in dem wir den ersten gar nicht wiederzuerkennen vermögen! Einen längst entthronten und darüber jammernd Verzweifelnden! Nach einer weinerlichen Szene mit Kindern am Weihnachtsbaum beschließt er, mit seiner Frau nach Italien zu gehen und Buße zu thun. Aber im vierten Akt setzt Wildenbruchs großartige Kraft wieder ein. Gewaltig erscheint wieder die Gestalt des Papstes, wie er in seinem Hochmut den Kaiser draußen warten läßt. Und psychologisch richtig ist hier der junge Fürst gezeichnet, wie er sich anfangs zur Demut zwingt, um dann wieder im Heldennut emporzulodern. Schade nur, daß der fünfte Akt wieder völlig ausfällt. An Stelle der großartig dramatischen Stellen, die von der Weltgeschichte hier dargeboten werden — nichts als ein Gespräch zwischen Papst und König in der Engelsburg! An sich erscheint es unmöglich, daß der König sich in die belagerte Burg einschleicht; und das Gespräch selbst hat nur einen Zweck für die Fortsetzung des Stückes, die erst ein Jahr später auf der Bühne erschien. Sie brachte unter dem Titel „Kaiser Heinrich“ eine dramatische Schilderung des gealterten Fürsten und seines Streites mit seinem gleichnamigen Sohne. Steht dieser zweite Theil auch an Theaterkraft hinter dem ersten zurück, an geistigem Gehalt überragt er ihn, denn eine ganz eigenartig-deutsche Weltanschauung durchdringt ihn. — Nun, die ungeheure Wirkung des Stückes bewies in seiner Uebereinstimmung mit dem vollständigen Abfall des „Florian Geyer“ wieder einmal, wonach die Zeit in Wahrheit verlangte. Man war der ewigen Weichlinge und Schwächlinge herzlich satt — und wenn sie mit noch so großer Kunst geschildert waren! Man verlangte Helden, Kraftnaturen — und wenn ihr Bildnis noch so viel Zeichensfehler des Malers aufweisen sollte. Mit dieser Forderung hatte die litterarische Revolution begonnen — der geleckte Naturalismus hatte sie nicht erfüllen können. Und darum stand Wildenbruch, wie am Anfang der Bewegung, so auch an ihrem Ende, noch immer siegreich und ungestürzt da, trotz all seiner Mängel, — denn er hatte wenigstens Kraft und Temperament!



Viertes Kapitel.

Neue Anstrengungen auf dem Gebiete des „modernen“ Dramas.

Auf diese Vorzüge hatte aber leider Sudermann von Jahr zu Jahr mehr verzichtet. Immer weiter war er auf der schiefen Ebene gewandelt, die seine

völlig anders geartete Natur hinübergleiten lassen sollte zu der Hauptmanns. Im Jahre 1895 hatte er im Lessing-Theater eine „Komödie“ zur Aufführung bringen lassen: „Die Schmetterlingsflucht“. Das fein ausgepinselte „Milieu“ einer Familie steht im Vordergrund, deren Töchter Schmetterlingsfluchten auf Fächer malen und Schmetterlingsfluchten im Leben aufführen. Hier herrscht völlig der Holz'sche Sekundenstil und die Hauptmann'sche Feinstreichmalerei. Da das Stück in Berlin völlig versagte, so ließ Eudermann sein nächstes Schauspiel „Das Glück im Winkel“ erst in aller Welt auswärts aufführen, ehe es am Ende des Winters 1895/96 in Berlin erschien und trotz Mitterwurzers genialem Spiel keine tiefgehende Wirkung auszuüben vermochte. Eine unendlich fein ausgemaserte Ehebruchsgeschichte, die diesmal mit der Verzeihung des Mannes endigte! Wo war der einst so kraftvolle Eudermann geblieben? —

Je mehr die weichen Helden des Naturalismus die flüchtige Günst des Publikums verloren, desto schlimmer schien es dem naturalistischen Theater Brahms zu ergehen. Ludwig Fulda's Lustspiel „Die Kameraden“ hatte nur wenig interessiert. Der berühmte Autor des „Talisman“ hatte auch mit seinem zweiten Bühnenmärchen „Der Sohn des Kalifen“ wenig Glück. Der Grundgedanke war recht hübsch: Ein junger Tyrann bekommt zur Strafe die Eigenschaft aufgelegt, daß er jeden Schmerz, den er andern zufügt, an sich selbst erfahren muß. Doch die dramatische Kraft hatte der Gestaltung dieses guten Einfalls nicht entsprochen. Aber auch der berühmteste aller Berühmten war mittlerweile zum „Deutschen Theater“ unter Brahms Schutz übergegangen: Max Halbe, der Mann, dessen „Jugend“ einen ganzen Winter hindurch die Kosten des „Neuen Theaters“ fast ganz allein bestritten hatte. Dies Stück bewies auch außerhalb eine ganz unverwundliche Kraft. Eben wegen seiner urwüchsigen Frische! Aber leider blieben diese Eigenschaften Halbes Dichtungen nicht treu. Sein allzu eifriges Vorwärtstreben riß ihn von einer furchtbaren Enttäuschung zur andern. Zunächst hatte er in kritikloser Siegesfreude eine ganz banale Ehebruchsgeschichte, in der das Horn eines Nachtwächters eine komische Rolle spielen sollte, in schrecklich gequälte Knittelverse gebracht. In München hatte er sie im Kreise der „Modernen“ unter großer Zustimmung vorgelesen. Bierbaum, der damals Korrespondent eines Berliner Blattes war, hatte diesem Blatte begeistert über diese Vorlesung berichtet. Das königliche Schauspielhaus hatte den „Amerikafahrer“ angenommen, trat ihn aber bald an Direktor Lautenburg ab. Dieser Begründer von Halbes Ruhm brachte das Stück im „Neuen Theater“ zur Darstellung und rief damit eine jener fürchterlichen Skandalablehnungen hervor — mit Lachen, Töhlen und Mitspielen des Publikums — wie sie jetzt in Berlin seit den Tagen der „Freien Bühne“ bekannt geworden waren. Und nun erfuhr (1896) Halbes „Lebenswende“ im „Deutschen Theater“ ebenfalls eine starke Ablehnung. Erst im folgenden Jahre 1897 hatte seine „Mutter Erde“ an derselben Kunststätte wieder einen vorübergehenden Erfolg. Wie in Eudermanns „Heimat“ wird hier die Heimkehr ins Vaterhaus einem jungen Menschen verderblich. Aber diesmal ist es ein junger Mann, der Sohn eines Gutsbesitzers, der die Beziehungen zum Elternhause verloren hat, weil er in

Berlin ein modern angehauchtes Mädchen zu seiner Lebensgefährtin erwählte. Mit ihr gemeinsam hat er eine Frauenzeitschrift begründet und sich dadurch auf eigene Füße gestellt. Da hat er plötzlich die Kunde vom Tode seines Vaters erhalten und kehrt nun in dessen verödetes Heim zurück, begleitet von seiner stark emanzipierten Frau und einem sehr modernen jungen Hausfreunde. Nun ist es sehr lebenswahr geschildert, wie die Atmosphäre auf der heimischen „Mutter Erde“ ihn wieder völlig verwandelt. Die pietätlose Art, wie ihn seine Frau beständig zum Aufbruch treibt, verletzt ihn noch mehr. Bei dem daran sich anschließenden Leichenmahl, das cynischerweise in ein Bacchanal ausartet, lernt er eine einstige Jugendfreundin wieder kennen, die ihm einst sein Vater zur Braut bestimmt hatte. Sie ist jetzt an einen ganz trivialen Landwirt verheiratet, an dessen Seite sie sich völlig unbefriedigt fühlt. In dieselbe weiche Stimmung gleitet allmählich auch der junge Schriftsteller hinein, und in plötzlicher Verzweiflung sucht er gemeinsam mit ihr den Tod. So ist das Ganze eine dialogisierte Novelle von vorübergehender Bühnenwirkung.

Neben Halbe war aber jetzt ein zweiter Schüler Hauptmanns entstanden: Georg Hirschfeld (geb. 11. Febr. 1873 in Berlin). In seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre kam er auf der Bühne des „Deutschen Theaters“ zum ersten Male zum Wort. „Die Mütter“ hieß das Schauspiel, das seinen Namen schnell bekannt machte, und das den Anhängern der Hauptmann-Schule als die Ankündigung eines großen Talents erschien. Schon vorher hatte der junge Autor in der Zeitschrift „Freie Bühne“ einen Einaakter erscheinen lassen unter dem Titel „Zu Hause“.



Es war ein ganz merkwürdiges Stückchen Arbeit. Es wird da eine Gesellschaft geschildert in einem vornehmen Hause in Berlin W. Die Frau erwartet Gäste. Dem Kammermädchen vertraut sie an, daß auch ihr ältester Sohn, der Mediziner, plötzlich aus Straßburg heimkehren wird. Das Kammermädchen macht seine Glossen mit der Köchin darüber. Dann findet sich der jüngere Sohn bei der Mutter ein, ein blasierter, modischer, übersättigter fauler junger Bengel mit altfluger Lässigkeit. Er weigert sich, den älteren Bruder von der Bahn abzuholen. Dann erscheinen die Gäste: ein paar scharf beobachtete Typen aus den vornehmen Bummel- und Parasitenkreisen. Als nebensächlichste Nebenperson taucht endlich der alte Vater auf. Er hat sich in Geschäften müde gelaufen und kommt beladen mit Paketen. Das bißchen Geld, das er sich heute mühsam zusammengearbeitet hat, muß er sogleich der Frau abliefern. Ein draußen wartender Bote aus der

feinsten Delikatessenhandlung hat dafür schon eine quittierte Rechnung in Bereitschaft. Der Vater wankt ins Nebenzimmer zu seinem kranken Tochterlein, während die Gesellschaft sich zu Spiel und Schmaus ins Speisezimmer zurückzieht. Da kommt — stracks vom Bahnhof — der älteste Sohn, der in Straßburg soeben seine medizinischen Examina glänzend bestanden hat. Das Telegramm der Mutter, das ihn so plötzlich hergerufen, trägt er noch in der Tasche. Der gutmütig schwache Vater vermag ihm keine Aufklärung zu geben. Da kommt die Mutter herein und erklärt ihrem Erstgeborenen, er müsse seine hochfliegenden akademischen Pläne aufgeben, sich schnell Praxis suchen und für die Familie arbeiten. Der verdutzte Sohn beginnt die Verhältnisse zu durchschauen. Er erklärt sich bereit, den Wünschen der Mutter zu entsprechen, wenn diese und der junge Bruder ihr tolles Leben mäßigen wollen. Bei dem kurzen Gespräch darüber erfährt er plötzlich, daß die Mutter einen Liebhaber hat, der mit Wissen des Vaters allabendlich mit unter den Gästen weilt. Und in sittlicher Entrüstung kehrt der Sohn dem Elternhaus den Rücken.

Gewiß eine sonderbare Erstlingsarbeit eines Jünglings. Phantasielos sind die schematischen Verhältnisse aus dem französierten Berlin W. der neueren Romanschriftsteller herübergenommen. Aber mit außerordentlich klarer Anschauung und außerordentlich schlagfertiger Gestaltungskraft sind diese Typen hier neu belebt. Und doch mit vollster Phantasielosigkeit hört der Verfasser da auf, wo er eigentlich erst anfangen mußte. Das Ganze macht den Eindruck eines fein ausgeführten Holzschnittes, der als Illustration zum ersten Kapitel einer Geschichte dienen könnte und daher erst einen Zweck erhalten würde, wenn die Geschichte weiterginge und noch mehr fortsetzende Holzschnitte brächte. In der That: die Vorzüge und Fehler der Hauptmann'schen Begabung schienen sich hier zum Erschrecken ähnlich zu wiederholen. Die Fehler aber zu überwinden, hatte der Jüngling keine Gelegenheit, denn als Lehrmeister schwebten ihm Holz und Schlaf vor mit ihrer dramenfeindlichen Dramentheorie des Sekundenstils.

Der Einakter war schnell zur Aufführung gelangt, und zwar in München. Dort gab es zwar noch immer keinen Verein „Freie Bühne“, aber aus der Studentenschaft war dort allmählich ein „Akademisch-dramatischer Verein“ hervorgegangen. Dieser nahm sich des jungen Autors an, der selbst noch ein Student war und kurz zuvor seine Novelle „Dämon Kleist“ in der Zeitschrift „Freie Bühne“ herausgegeben hatte. Im Jahre 1894 wurde dort der sonderbare Einakter aufgeführt. „Ein kleiner Hauptmann, hieß es damals in München“ — so berichtet Hermann Vahr darüber (Wiener Theater, Berlin 1899, S. 340). Als Hirschfeld im nächsten Winter nach Berlin kam, führte der Verein Freie Bühne „Die Mütter“ auf, und da die Probe gut gelang, so übernahm Brahms das Stück für sein Deutsches Theater.

Es besteht aus vier Akten. Der erste zeigt uns bereits zwei Mütter: Frau Munk, deren Sohn Rolf bei ihr lebt und ein tüchtiger Klavierlehrer ist, und Frau Frey, deren Sohn Robert von eben jenem Rolf unterrichtet worden ist: da dieser ihn für ein großes Musik-Genie gehalten hat. Aber Robert lebt nicht bei seiner Mutter,

wie Rolf, sondern er ist aus dem Elternhause verstoßen worden von seinem Vater: erstens weil er nicht Kaufmann werden wollte, sondern Komponist; und zweitens, weil er sich an ein armes Mädchen gehängt hatte, das dem Vater nicht würdig schien zur Schwiegertochter. So sehen wir den Robert im ersten Akte nicht bei seiner Mutter, aber wir hören desto mehr von ihm. Der Vater ist gestorben; dem Sohne ist das gar nicht angezeigt worden; aber er hat es aus der Zeitung erfahren und hat deswegen seit Jahren den ersten Brief an seine daheim gebliebene Schwester geschrieben. Den hat die Schwester gelesen und beichtet es dem jungen Rolf Munk, den sie liebt, und der ja der Freund und Lehrer ihres Bruders war. Daß später auch die Mutter den Brief liest und den Sohn herbeiwünscht, bringt die Handlung langsam in Fluß. Rolf wird zu dem Sohn gesandt. Im zweiten Akte sehen wir diesen in seiner Wohnung. Sein liebes Mädchen zeigt sich als eine kleine, prächtige Person: wenig gebildet, aber arbeitsam und thatkräftig. Während sie große Körbe mit silbernen Messern blank macht, und eine dirnenhafte Wohnungsgenossin ihr dabei spielerig hilft, wankt er jammernd umher und klagt darüber, daß er seine großen musikalischen Ideen nicht zu Papier bringen kann, weil ihm die theoretischen Vorkenntnisse fehlen — weil er keine Gelegenheit gehabt hatte, Tüchtiges in seiner Kunst zu lernen. Kurz, man merkt schnell, daß dieser mattherzige Jüngling sein Mädchen nur noch wenig liebt, an seinem eigenen Können verzweifelt und sich nach Mutters weichem Nest zurücksehnt. Daher hat Rolf Munk, wie er nun plötzlich erscheint, leichtes Spiel, den weichen Träumer ins Elternhaus zurück zu locken. Im dritten Akt erscheint er dort. Zwar will er scheinbar gleich wieder fort, aber Mutter und Schwester reden ihm gütig zu und verlangen durchaus nicht, daß er auf sein Mädchen verzichten soll. Im Gegenteil, man wünscht, daß er sie ins Elternhaus einführe. Robert aber weiß, daß das unmöglich ist. Seine treue Gefährtin im Unglück hat ihm schon im zweiten Akte erklärt, daß sie auf diese Weise seine Gefährtin im Glück niemals werden wolle. Stärker als er, ist sie zu stolz, demutvoll das Haus zu betreten, in dem man sie so ungerecht gehaßt hat. So weiß Robert, daß er nur allein im Elternhause bleiben kann. Aber er kämpft nur einen kurzen Kampf. Als die Mutter gar aus dem Keller einen großen schönen Napfkuchen (!) hervorholt, den sie zu Ehren seines Empfanges eigenhändig gebacken hat, — da sinkt der weichherzige Sohn angesichts dieses Zeichens mütterlicher Liebe gerührt in die Knie, und damit hat er die tapfere Gefährtin seiner Unglückstage verraten. — Diese kleine Tapfere hat aber noch den Glauben, daß der Treulose wiederkehren wird, wenn er ihr neuestes Geheimnis erfährt: auch sie ist im Begriff, Mutter zu werden. Um ihm das zu melden, will sie einmal in der Wohnung seiner Mutter erscheinen. Aber ehe sie ihn dort sprechen kann, erfährt sie von seiner Schwester, wie glücklich Robert jetzt ist und welche große Zukunft er entgegengeführt werden soll. Da beschließt sie zu gehen, ehe sie ihre Meldung erstattet hat — und sich schweigend für ihn zu opfern. — Also ganz wie bei Hauptmann — weichliche Männer neben starken Weibern! — Menschen, die an keinen Sieg mehr glauben, schaffen solche ewig unterliegenden Gestalten, und Sterbende wecken ja beim ersten Anblick das Mitleid und die Thränen des Beschauers.

Die Todgeweihten — „Morituri“ — so nannte sich auch Sudermanns gleichzeitige Schöpfung (1896), und dennoch zeigte sich hier ein langsames Wiedererwachen seiner Kraft — wenigstens mit den beiden ersten der drei Bilder, aus denen sich diese neue Bühnendichtung zusammensetzte. Zuerst der trostige Götterkönig Teja, der sich im Angesichte des Todes aus Pflichtgefühl vermählt und nur widerwillig, dann aber auch in großem Sinne das Glück der Liebe erkennt — und in diesem Augenblicke muß er sterben! Und dieser Grundgedanke des Sterbensmüssens verpflanzt sich in die moderne Welt fort im zweiten Einakter „Fritzchen“. Welch ein Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Helden! Fritzchen ist ein junger Leutnant, der ein schlichtes Mädchen geliebt hat; aber der schneidige Vater, Offizier, hat ihn ausgelacht; erst solle er etwas erleben, wie seine Ahnen es alle getrieben hätten. Mit einem Wort: Fritzchen soll sich in kecke, schneidige, unsittliche Liebesabenteuer einlassen. Das versucht das arme Fritzchen nun auch, aber bei der ersten Gelegenheit bekommt er Peitschenhiebe, und es bleibt ihm nichts übrig, als sich im Duell totschießen zu lassen. Wie ihn der schneidige Herr Papa nun im letzten Augenblick zur Rede stellen will, da zeigt der Sohn dem oberflächlichen Alten, daß nur seine Erziehung ihn dahin getrieben habe. Dieser plötzliche Ausblick auf die vernichtende Wirkung einer blasierten Weltanschauung hebt den kurzen Einakter zur Würde einer großen Zeitdichtung empor. Er gehört zu dem Besten, was Sudermann geschrieben hat. Nur hätte er den Versuch unterlassen sollen, den beiden gewaltigen Schilderungen des Sterbensmüssens in alter und neuer Zeit mit den Schellenglocken der Narrenkappe nachläuten zu wollen. Ein dritter Einakter „Das ewig Männliche“ sollte nämlich den tragischen Grundgedanken ins Komische wenden. Aber weder die Verse noch die frivole Grundidee dieses Maskenscherzes sind des Schöpfers der beiden ersten Einakter würdig. Alles in allem aber bewies diese sonderbare Einakter-Gruppe mit ihrem Schwanken von geschichtlicher Prosa durch die moderne Welt zu pikanten Versen, daß auch Sudermann sehnsuchtsvoll darnach strebte, sich wieder zu größeren Zielen emporzurichten.



Fünftes Kapitel.

Die Sehnsucht nach dem Erhabenen beginnt wieder die Bühnendichter zu beherrschen.

Die Verse waren nun einmal wieder modern geworden. Auch Hauptmann bediente sich ihrer zum zweiten Male in seinem Märchendrama „Die versunkene Glocke“ (1896). Ein Glockengießermeister ist der Held in Hauptmanns berühmtestem Bühnenwerke. Aber ehe wir ihn selbst sehen, erblicken wir diejenigen Mächte, die mit den Glocken keine Freundschaft geschlossen haben. Die Glocke ist das Symbol des Christentums; heidnischen Ursprungs aber und heidnischen Glaubens sind die Waldgeister hoch in den Bergschluchten des Riesengebirges. Da, wo Rautendelein ihr Elfenreich leitet; da, wo der Nickelmann plump und unwirisch sein „Brekkekkek“ aus dem Brunnen ertönen läßt; da, wo der Wald-

schratt, die Menschen irre führend, von Zacken zu Zacken springt: da glaubt man noch an den milden Baldur und an den sonnigen Freir, an den grimmigen Thor und den mächtigen Wodan, aber da haßt man die Christenglocken. In dies Gebirge ist der Meister Heinrich hinaufgestiegen, bekümmert hinter dem Wagen herschreitend, der seine neueste und schönste Glocke entführt. Er war nicht zufrieden mit dem Guß, den das ganze Städtlein lobte. Da kam, ihm unsichtbar, der Waldschratt und ließ, seinem neckischen Verufe getreu, den Wagen in den Abgrund stürzen. Halb freiwillig, halb unfreiwillig folgte der Meister seinem Werke. Auf der Waldwiese, wo Rautendelein des Nickelmanns plumpe Werben abweist, steht die Hütte der alten Here Wittichen. Da taumelt der Meister daher, krank und sterbenssehnüchrig. Die alte Here will ihn sterben lassen, das zarte Elfslein Rautendelein aber bittet für sein Leben. Weh ihm, daß er die Augen aufschlägt zu ihr! Weh ihm, daß der fromme Pfarrer, der auf seine Aufklärung pochende Schullehrer und der mutige Barbier ihn finden, ihn von der alten Wittichen zurückhalten und ihn heimtragen in das Haus seines treuen Weibes, das ihn da in banger Sehnsucht erwartet. Wie war sie stolz auf sein neuestes Werk, wie erschrak sie bei der Nachricht von seinem Unfall, wie ist sie nur ganz Liebe bei seinem Anblick! Aber sie hört das schreckliche Wort aus seinem Munde. Sie hört, daß sie mit all ihrer frommen Liebe sein Herz nie ganz ausgefüllt, daß er immer eine Dede in sich empfunden hat, daß er jetzt nur sterben will, um ihr nicht noch mehr weh zu thun. Und wie sie ihn verlassen für einen Augenblick, da erscheint verkleidet Rautendelein, die Elfin von den Bergen, und mischt ihm den Zaubertrank und singt ihm das Zauberlied und hat sein Herz gefangen für immer. Der nächste Akt schon zeigt ihn uns, von hoher Begeisterung das Herz geschwellt, oben in den Bergen, wo er den Pfarrer freundlich empfängt, der kommt, um ihn ernstlich zu vermahnen. Heinrich verteidigt sich gegen den Vorwurf, daß er ein Gottesleugner geworden sei; im Gegenteil glaubt er Gott jetzt noch tiefer und wahrer zu erkennen, und da nach seiner Meinung die Glocken des Thales oben in den Bergen nicht tönen wollen, so will er eine neue, große, wunderbare Glocke schmieden, die der ganzen Menschheit läuten soll. Der Pfarrer aber erkennt in den Worten des Meisters seine Abtrünnigkeit vom alten Christenglauben und erklärt ihm, er werde die alte, in dem See versunkene Glocke noch einmal tönen hören. So ungläubig der Meister dazu den Kopf schütteln mag, die Prophezeiung erfüllt sich schleunigst. Wir sehen ihn im vierten Akt eifrig an seiner neuen Glocke arbeiten, aber es scheint nicht mehr so recht vom Fleck zu gehen. Als ein Uebermensch will er die Zwerge zwingen, die schon lässig werden; als ein Uebermensch wirft er den Ansturm der Bürger zurück, die, aus dem Thale heraufsteigend, mit Gewalt ihn von seinem Rautendelein losreißen wollen; aber daß er doch nur ein kleiner, sterblicher Mensch ist, erfährt er bald darauf. Er sieht im Geiste seine kleinen Knaben — sie sind beide tot — die Zacken des Berges hinanklimmen, sie tragen in der Hand ein Krüglein, darin sie die Thränen ihrer Mutter gesammelt haben. Auch sie ist tot. Wo ist sie? In demselben Bergsee, worin die tote Glocke schlummert. Sie hat sich, verlassen und verzweifelt, da-

hinein gestürzt. Schrecklich soll es dem Meister zur Gewißheit werden, denn plötzlich beginnt die Glocke unten im See wieder zu tönen. Die tote Frau hat sie mit der starren Leichenhand zum Klingen gebracht. Es graust dem Meister. Er flieht davon, von Furien gehezt, und findet endlich vor der Hütte der alten Wittichen seine letzte Ruhe. In dem Brunnen tief drinnen wohnt nämlich jetzt Rautendelein bei dem Nickelmann, der nun Macht über sie gewonnen hat. Sie steigt noch einmal herauf, kann ihm aber nur noch den Todesbecher reichen mit dem Trunk, den die alte Wittichen ihm geschenkt hat. Dann steigt sie hinab in die ewige Gefangenschaft des Brunnens; er aber stirbt, die ungestillte Sehnsucht nach der Sonne im Herzen.

Die Sehnsucht nach der Sonne! „Mutter, gib mir die Sonne!“ so flehte der unglückliche Oswald in Ibsens „Gespenstern“. Nach der Sonne steht auch der Sinn Heinrich des Glockengießers. Wir wissen so wenig von seiner Vorgeschichte wie in der Regel bei Hauptmanns Helden. Was hat zwischen ihm und seiner Gattin gestanden? Er war eben ein „unverständener Mann“, wie so viele Hauptmann'sche Lieblinge. Seine Frau liebt ihn aber nicht bloß wie Käthe den Johannes in „Einsame Menschen“; sie liebt größer. Sie versteht sein Künstlerstreben, sie liebt seinen Beruf, sie vergöttert seine Kunst, sie lebt in seinem Ruhm. Und noch weniger ist Rautendelein eine andere Anna Mahr. Vielmehr ist die Elfin ein Naturkind, das nichts vom Glockengießen versteht, und sie ist es nicht, die ihm den großen Gedanken von der neuen, schöneren und heiligeren Glocke in das Herz giebt. Es kommt ihm dieser Gedanke von selbst, wie er in der Freiheit der Berge sich mit sich allein findet, wie er sich Herr fühlt über alles Irdische. Die Mirlen leben sich aus, so erfahren wir, und sie lieben sich auch aus. Das ist Meister Heinrichs Sehnen. Ihm ist es daheim zu eng. Er will die neue Religion gründen, die Religion der Weltbeglückung!

Was aber dies Problem vom dritten Akte an so unklar erscheinen läßt, ist der Umstand, daß Hauptmann so ängstlich am Bilde der Glocke festhält. Ibsen macht es in ähnlichem Falle anders. Wie sein Doktor Stockmann den Badeort nicht reinigen kann von Bazillen, geht er vom besonderen Fall zur Allgemeinheit über. Er stellt sich in den Versammlungsaal und redet von dem Schmutz und den Bazillen der Gesellschaft, die schädlicher seien, als die des Badeortes. Warum läßt Heinrich oben nicht das Glockengießen, warum verkündet er nicht in einer feurigen Bergpredigt der lauschenden Menge, die ihn vertreiben will, sein neues Evangelium? Weil dieser Meister Heinrich nicht die Schöpfung des Gedankendichters Ibsen, sondern des Gefühlsdichters Hauptmann ist. Er ist, wie immer bei Hauptmann, der Typus des unklaren Schwächlings. Wie ein auf einer Frevelthat ertappter Knabe muß er erzittern beim Klang der Glocke tief im See. Sein Truggebäude von erträumter Größe bricht ihm zusammen mit dem Ende des Liebesrausches. Er verliert die Macht über Elfen und Menschengeister, und nur der Tod ist seine traurige Erlösung.

Was aber in diesem erfolgreichsten aller Schauspiele der letzten Jahre ganz vortrefflich gelungen ist, und was auch für das großstädtische Publikum ein

wahres Labfal bildet, das ist die Märchenstimmung des rauschenden Bergwaldes, das ist die warme und reiche Belebung der Natur. Die Bühne, die so lange, besonders auch durch Hauptmanns Anregung, zu einer Marterkammer geworden war, atmet hier den fatten würzigen Waldduft, und eigenartig reizvoll sind die Gestalten, die sich hier tummeln.

Daher war der Erfolg des Stückes auch ein so ungeheurer. Außer den unzähligen Aufführungen in aller Welt erlebte allein die Buchausgabe in drei Jahren über vierzig Auflagen.

Man übersah eben die Verworrenheit des Grundgedankens, um sich an der Romantik des Märchens zu erfreuen, und man berauschte sich an klingenden Worten wie:

„Wer mir mein Werk bezahlt? O Pfarrer, Pfarrer!
Wollt Ihr das Glück beglückt, den Lohn belohnt? —
Nennt immerhin mein Werk, wie ich es nannte:
Ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
wie keines Münsters Glockenstube je
es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
der brünstig brüllend ob den Tristen schüttert;
und so: mit wetternder Posaunen Laut
mach' es verstummen aller Kirchen Glocken
und künde, sich in Jauchzen überschlagend,
die Neugeburt des Lichtes in die Welt.

Urmutter Sonne!! Dein und meine Kinder,
durch deiner Brüste Milch emporgesäugt —
und so auch dieses, brauner Krum' entlockt
durch nährend-heißen Regens ew'gen Strom:
sie sollen künftig all ihr Jubeljauchzen
gen deine reiche Bahn zum Himmel werfen.
Und endlich, gleich der graugedehnten Erde,
die jekund grün und weich sich dir entrollt,
hast du auch mich zur Opferlust entzündet.
Ich opfre dir mit allem, was ich bin! —
O Tag des Lichtes, wo zum erstenmal
aus meines Blumentempels Marmorhallen
der Weckedonner ruft — wo aus der Wolke,
die winterlang uns drückend überlastet,
ein Schauer von Juwelen niederrauscht,
wonach Millionen starrer Hände greifen,
die, gleich durchbrannt von Steineszauberkraft,
den Reichtum heim in ihre Hütten tragen:
dort aber fassen sie die seidnen Banner,
die ihrer harren — ach, wie lange schon?! —
und, Sonnenpilger, pilgern sie zum Fest.

O Pfarrer, dieses Fest! — Ihr kennt das Gleichnis
von dem verlorenen Sohn —: die Mutter Sonne
ist's, die es den verirrtten Kindern schenkt.
Von seidnen Fahnen flüsternd überbauscht,
so ziehn die Scharen meinem Tempel zu.

Und nun ertönt mein Wunderglockenspiel
in süßen, brünstig süßen Lockelaute,
daß jede Brust verschluckt vor weher Lust:
es singt ein Lied, verloren und vergessen,
ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Thränen.

So aber treten alle wir ans Kreuz
und, noch in Thränen, jubeln wir hinan
wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
der tote Heiland seine Glieder regt
und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
ein Jüngling, in den Maien niedersteigt.“ —

Eine Fülle schöner Worte und selbstbewußter Verheißungen! — Aber — was denn nun eigentlich das für ein Zauber ist, worin denn nun eigentlich das erlösende Neue besteht, das erfahren wir nicht. — Statt einer Idee nur Worte! —

Man kann wohl sagen, daß selten ein begabter Poet so häufig mit einem nachfolgenden Werke alle Grundsätze des kurz vorangegangenen umgeworfen hat, wie Hauptmann. Kaum hatte er mit seiner Äußerung über die Zukunft der Litteratur den Himmel aus der Poesie verbannt, so schrieb er selbst ein Himmelfahrtschauspiel, und, nachdem er Jahre lang gegen Pathos und Rhetorik auf der Bühne gekämpft hatte, siegte der dritte Akt seiner versunkenen Glocke grade durch donnerndes Pathos und rauschenden Wortschwall. Bei alledem war aber auch hier wieder keine zielbewußte Fortentwicklung, denn schon sein nächstes Schauspiel brachte wieder krassen Naturalismus. Er ist eben bis jetzt der ewig hin und her Schwankende geblieben. — Doch vor der Hand begeisterte sich alle Welt für „Die versunkene Glocke“.

Auch das leicht im Hintergrunde anklingende religiöse Motiv verhehlte seine Wirkung nicht, denn auch hier war eine Sehnsucht der Zeit verborgen. Noch am Ende desselben Winters, dessen Mitte „Die versunkene Glocke“ gebracht hatte, traten fast gleichzeitig zwei Dramatiker mit Schauspielen aus der Religionsgeschichte hervor: Adolf Wilbrandt mit seinem „Hairan“ im „Berliner Theater“ und ich mit meinem „König Saul“ im „Theater des Westens“. Wilbrandt hatte den kühnen Versuch gewagt, das Leben Jesu selbst dramatisch zu gestalten, jedoch von einem andern Standpunkte aus, als vor Jahren Gumpenberg. Um zunächst niemanden in seinen religiösen Empfindungen zu verletzen, sprach er den geheiligten Namen selbst nicht aus, sondern verbarg ihn hinter dem Namen Hairan. Aber schon die äußere Darstellung durch den trefflichen Otto Commerstorff zeigte deutlich die allbekannte geweihte Gestalt. Dennoch war nur die Jesus-Idee der-

selben zu Grunde gelegt; auch spielt sich das Leben Hairans nicht in Palästina ab, sondern in der klassischen Welt. Ein antiker religiöser Aufzug mit seinem hohlen Gepränge steht gleich anfangs im wirkungsvollen Gegensatz zu den inneren Seelenqualen des mit sich ringenden Hairan. Dagegen ist die Geschichte seiner Liebe und deren Ueberwindung zu breit ausgesponnen, obwohl die allzulangen Monologe des Helden oft von großer poetischer Schönheit sind. Der größte Unterschied zwischen Gumppenbergs und Wilbrandts Auffassung liegt aber in der Ausdeutung der Wunder. Auch Wilbrandt will diese nicht als unmittelbare göttliche Einwirkung ansehen, aber er hütet sich auch, die entwürdigende Schuld des Betrugers auf seinen Helden zu schleudern. Hairan selbst glaubt nicht an seine eigene Wunderkraft. Einem Gelähmten ruft er zu, er sei nur Seelenarzt; „doch Arzt für kranke Glieder bin ich nicht!“ Dennoch springt der Gelähmte geheilt auf seine Füße, und Hairan ruft ihm zu: „Nicht ich, dein Glaub' hat dir geholfen!“ Daß der feste Glaube an seinen Arzt oft zu heilen vermag — daß der feste Glaube jeden Gläubigen auf seine Art selig macht und, im übertragenen Sinne, Berge versetzen kann, wenn er eben zum festen inneren Willen wird — das ist der Gedanke, der dieser Szene zu Grunde liegt. Und daß Hairan diesen festen Glauben zu verbreiten vermag durch seine Reinheit und innere Größe — das ist der Grundzug seines Charakters. So stirbt er im letzten Akte des wenig dramatischen, aber sehr gedankenreichen Dramas als ein äußerlich unterliegender, innerer Sieger.

Ganz anders lag das Thema meines „König Saul“. Diese Gestalt, die von frühster Jugend an sich meiner Phantasie unauslöschbar eingeprägt hatte, wurde mir zum Vertreter des ringenden, freien Menschengeistes, der gleichfalls den schweren Kampf gegen die Gedankenunterdrückung so lange kämpfen mußte, bis er, endlich befreit, durch den krassen Materialismus zur Nietzsche'schen Uebermenschenphilosophie kam und heutzutage schon wieder den Rückzug zur Mystik antritt. Das wenigstens ist für mich der Grundgedanke, aus dem ich den Charakter meines König Saul zu gestalten versucht habe, der im Anfange als nationaler Held vom Kriege heimkehrend, den Samuel, der ihn einst gewählt, nun neidisch auf seine Erfolge findet. Wie sein Kampf gegen den Hohenpriester ihn schließlich zum Kampfe gegen Gott und Schicksal und zum erträumten Uebermenschen werden läßt, bis er seiner Ohnmacht inne wird und, von der Sehnsucht nach seinen erloschenen Idealen getrieben, vor der Here von Endor niederkniet, — das ist der Seelenkampf, den ich schildern wollte. Ob es gelungen ist, darüber mögen andere urteilen; seine Absichten aber zu äußern, das ist das Recht des Schaffenden.

Mittlerweile hatte Sudermann auch sein biblisches Drama beendet, und nach der Sommerpause sollte es im „Deutschen Theater“ zur Aufführung kommen. Da durchkreuzte wieder einmal die Polizei die Pläne des Dichters. Aber wieder erwies sich das Verbot nur als eine unbeabsichtigte Reklame, denn natürlich mußte es wieder zurückgenommen werden, und um so höher waren die Erwartungen des Publikums gespannt auf diesen Johannes.

Am wenigsten konnte wohl jemand begreifen, warum dieses Stück verboten werden konnte, denn in diesem dritten*) Christudrama der ganzen Epoche erscheint die Gestalt Jesu am heiligsten und reinsten — hier ist er wirklich der Welterlöser, der Heilige des Menschengeschlechts, der Verkündiger der reinen Liebe — und obendrein — hier erscheint er gar nicht auf der Bühne. Dieser Umstand hätte alle religiösen Bedenken gegen die Aufführung vernünftigerweise schwinden lassen müssen. Aber freilich — was, vom Standpunkt der Bühnenmöglichkeit aus betrachtet, der größte Vorzug dieses Stückes ist, das ist — vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen — sein größter Fehler. Denn das Schauspiel stellt Johannes den Täufer als den strengen Verkündiger des göttlichen Zorns in geraden Gegensatz zu der Lichtgestalt Jesu, des Verkündigers der göttlichen Liebe: und von diesen beiden entgegengesetzten Charakteren sehen wir einen nur lebendig auf der Bühne — von dem andern hören wir nur beständig reden. Das hat diesen erhabenen Stoff, zu dem sich Sudermann je emporgeschwungen hat, um seine dramatische Vollkraft gebracht. —

Das Stück beginnt mit einem Vorspiel in wilder Felsgegend in der Nähe Jerusalems, wo nächtlicherweile Johannes von seinen Gläubigen aufgesucht und mit allerlei Anliegen bestürmt wird, auf die er als strenger Bußprediger antwortet. Deutlich ist ihm aber noch der Augenblick in der Erinnerung, wo er Jesum getauft hat.

Aber er hat keine Ahnung, wo dieser Gottessohn geblieben ist. Dem „Kommenden“ will er die Bahn bereiten, indem er Buße predigt. Und da kommt aus dem Schlosse des Vierfürsten Herodes die kleine Mirjam zu ihm und meldet ihm Schreckliches: Herodes hat sich mit Herodias, der Frau seines eigenen Bruders, vermählt und will mit ihr und ihrer Tochter Salome — zusammen den Tempel betreten am ersten Passahstage. Sogleich beschließt Johannes, selbst zum erstenmal nach Jerusalem zu gehen, um das zu hindern oder zu bestrafen. — Der erste Akt spielt dann vor dem Tempel. Da treibt sich allerlei Volks umher, und man sieht die verkommenen Zustände der erstarrten altjüdischen Religion. Da darf man einen Mann nicht stören, wenn er im Gesetze liest — darauf steht der Tod. Da kommen Priester des Weges, die vergebens ihren Segen anbieten, den die aus der Schule der Pharisäer verschmähen. Da geht ein sogenannter Zelot umher, ein schrecklicher Fanatiker. Jeden, dem ein halbwegs freies Wort entschlüpft, erklärt er für einen Gotteslästerer und ersticht ihn hinterrücks mit seinem Dolsche. Da bittet einer vergebens darum, die kühlenden Begießungen auf den kranken Fuß seiner Frau am Sabbath fortsetzen zu dürfen. Aber ein Galiläer erklärt, die Pharisäer seien unrein durch sich selbst, denn: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe“. Dies Wort, das den Zorn der Gesetzeskundigen erregt, bohrt sich in die Seele des Johannes. Vergebens sucht er zu erforschen, wer den Galiläer dies gelehrt hat. Denn Johannes hat bisher das Wort „Liebe“ gehaßt, weil er es für

*) Erwähnt sei auch noch A. Fritschs „Judas Ischariath“, Rom 1891, der sich mehr an die biblische Ueberlieferung anschließt und einen Teil einer „Jesus-Passion“ bildet.

den Deckmantel alles Verweichlichenden in der Welt hält. Und nun tritt ihm in dem folgenden Akte die Liebe aufsteigend in ihren wechselnden Formen entgegen. Er wird in den Palast des Herodes gerufen, wo das dämonische Sinnenweib Herodias und das gleichfalls sinnlich veranlagte Töchterlein Salome seiner harren. Noch streitet in Salomes Herzen die wirkliche Liebe phantastisch mit dämonischen Trieben. Aber vergebens sucht sie im Herzen des Johannes Feuer zu entfachen. Doch auch der Zorn der Herodias weicht vor der Gewalt seiner Donnerworte, und sie entlassen ihn in Freiheit — beide nicht ohne Bewunderung seiner Größe. Ein Wort der Herodias aber hat den Johannes getroffen. Sie hatte ihm vorgeworfen, er kenne ja gar nicht die Menschen, für die er kämpfe, da er ja als Einsiedler lebe. So bringt er den Abend im Hause seines treuen Jüngers Josaphat zu und lernt dort die warme stille Familienliebe kennen. Aber immer noch ist er nicht mit der Liebe ausgesöhnt. Er äußert:

„Ich hörte hier einen von Sünde reden . . . Wißt ihr, in welches Gewand sich die Sünde vornehmlich kleidet, wenn sie unter die Leute geht? Saget Hoffart — saget Haß, sagt was ihr wollt, und ich werde eurer lachen. Hört und behaltet es: Liebe nennt sie sich am liebsten. Alles, was klein ist und sich duckt, weil es klein ist — was die Brosamlein von seinem Tische wirft, um nicht mit den Broten zu werfen, — was die Gräber zudeckt, damit sie heimlich stinken, — was sich den Daumen der linken Hand abhackt, damit er zum Daumen der Rechten nicht sage: hüte dich: das alles heißen sie Liebe . . . Und Liebe heißen sie, wenn im Frühling die Esel brünstig werden und die Hindinnen schreien, — wenn ein Weib selber am Abend die Steine zusammenträgt, mit denen das Volk sie töten wird am Morgen, um noch darauf zu buhlen; und das Weib spricht: Siehe Liebster, wie ist unser Lager so süß! — das nennen sie Liebe. . .“

Aber das Wort des Galiläers läßt ihm keine Ruhe. Diesen hat zwar inzwischen der schreckliche Zelot ermordet, doch vor den Stufen des Tempels schlafen nächtlicherweile allerlei Fremde. Unter sie mischt sich Johannes. Aber es sind aus Galiläa nur ein paar plumpe Kerle da, die vom Tischlermeister Joseph wohl mit Achtung reden, doch nur mit Hohn von seinem predigenden Sohne. Und wie Johannes von den Lehren dieses Sohnes etwas zu hören wünscht, da äußert der eine: „Ja, was lehrt er? Allerhand Thorheit lehrt er. So: wir sollen unsere Feinde lieben u. s. w.“ So unschön hier diese Lehren vorgetragen werden, so tief dringen sie doch ins Herz des Johannes. Und wie er am nächsten Morgen auf den einziehenden Herodes den ersten Stein werfen will, als Zeichen zum Beginn der allgemeinen Steinigung, da läßt er die schon erhobene Hand plötzlich sinken: „Im Namen dessen, der — mich — dich lieben heißt . . . ? (der Stein entfällt seiner Hand).“ Damit hatte er die Gunst des Volkes verschmerzt und den Augenblick der Empörung verpaßt. Aber den Verdacht der Wache hat er doch erregt. Er wird ergriffen und in den Kerker geworfen. Herodes, der grübelnde Schwächling auf dem Throne, besucht ihn dort, und er findet den schlichten Weisen als einen ungefährlichen Mann, dem er volle Bewegungsfreiheit schenkt. Diese benutzt Johannes dazu, um seine Jünger herbeizurufen und sie nach Jesus auszusenden. Gleichzeitig kommt auch Salome zu ihm und bietet ihm nochmals ihre Liebe an. Wie er sie aber wiederum verschmäht, da stürzt sie entrüstet davon und — nun ist sein Schicksal entschieden. — Zu Ehren des römischen Legaten Vitellius veranstaltet

Herodes ein glänzendes Fest, und um dem verwöhnten Gast etwas ganz Besonderes bieten zu können, wünscht der Fürst, daß seine Stieftochter Salome vor ihm tanze. Sie willfährt unter der Bedingung, daß sie nach beendetem Tanze eine Gnade erbitten dürfe, und auf den schrecklichen Rat ihrer schrecklichen Mutter Herodias verlangt sie dann von dem bestürzten Herodes das Haupt des Täufers in einer goldenen Schüssel. Vortrefflich durchgeführt ist die Szene, wo der blasierte Vitellius das persönliche Erscheinen des Johannes wünscht, um sich zur Würze seines Mahles an dessen Todesangst zu weiden; wie Salome von ihm nur einen Kniefall und ein Wort der Bitte wünscht, um ihm vergeben zu können; wie Johannes aber nur auf die Botschaft seiner Jünger wartet und mit den überbrachten Grußworten Jesu stolz in den Tod geht, während man durch die weitgedörrneten Fenster des Palastes das Lärmen der Menge hört und die geschwungenen Palmenzweige sieht — beim Einzuge des Messias.

Leider sind die Akte nicht alle so gut gebaut wie der letzte! Namentlich der erste und dritte leiden sehr an der bewußten oder unbewußten Beeinflussung durch Hauptmanns Stil und haben nichts von der sonstigen kraftvollen Steigerung und straffen Geschlossenheit Sudermann'scher Akte. Aber dieser Formfehler verschwindet gegenüber dem inhaltlichen Mißgriff, daß der strenge Bußprediger Johannes sich in einen Liebespropheten umwandeln läßt: durch nichts als lauter Hörensagen. Wenn die alles überstrahlende Erscheinung Jesu selbst im dritten Akte erschiene und die düstere Seele des Johannes auf die Knie niederzwänge in heiliger Verehrung vor der Gottheit der Liebe — dann wäre das Werk für die gegenwärtige Bühne zwar verloren gewesen — aber was für ein ewiges Kunstwerk hätte daraus entstehen können!

Das nächste Drama Sudermanns war zu allgemeiner Ueberraschung ein Märchen in Versen: „Die drei Reiherfedern“. Die Luft von Sudermanns Heimat durchweht den Schauplatz, denn an der Bernsteinküste des Samlandes beginnt es. Prinz Witte, der von seinen nächsten Verwandten vertriebene junge Herrscher von Gothland hatte dort eine mystische alte Zaubererin getroffen. Seine Sehnsucht nach dem denkbar vollkommensten Weibe hat sie zu stillen versucht durch einen Talisman:

„Es liegt eine Insel im Nordlandsmeer,
wo Tag und Nacht zur Dämm'ung wird;
noch niemand feierte Wiederkehr,
der sich im Sturme dort verirrt.
Das ist dein Weg.“

Dort, wo das Heil noch nie gelehrt,
dort wird in einem kristallinen Haus
ein wilder Reiher als Gott verehrt.
Dem Reiher reiße drei Federn aus
und bringe sie her!“ —

Und wie er die Federn bringt, belehrt sie ihn über deren Gebrauch mit den Worten:

„Die erste der Federn ist nur ein Schein
aus Lichtern und Nebeln, die rings um dich brau'n,
wirfst du sie opfernd ins Feuer hinein,
so wirfst du im Dämmer ihr Bildnis schau'n. —

Die zweite der Federn — merk' es dir gut!
 Wird dich in Liebe mit ihr vereinen,
 verbrennst du sie einsam in schweigender Stur,
 muß sie nachwandelnd vor dir erscheinen! —

Und bis die dritte in Flammen verlohrt,
 reißt du nach ihr die sehnenden Hände;
 der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod,
 drum hüte sie wohl und denk' an das Ende.“ —

Prinz Witte kommt nun mit diesem Talisman bewaffnet in das Schloß der jungen Königin-Witwe von Samland. Diese hat eben ein Turnier ausschreiben lassen und schwört, daß sie den Sieger heiraten werde. Prinz Witte beteiligt sich daran, und obgleich er nicht der Sieger wird, wählt sie ihn zum Gatten. Aber er fühlt sich an ihrer Seite nicht befriedigt, denn ihn treibt es, das Ideal zu suchen, das ihm die drei Reihfederen verheißen. Das Verbrennen der ersten Feder hat ihm keine Klarheit verschaffen können. Da verbrennt er nächstlicherweile die zweite Feder. Im selben Augenblicke steht vor ihm im Nachtgewand seine schöne Königin, die sich von ihm gerufen glaubt. Aber er versteht den Sinn des Drakels nicht, hält ihr Erscheinen für ein zufälliges und — nachdem es ihm noch gelungen ist, seinen ältesten Feind und Nebenbuhler zu besiegen und zu töten — zieht er davon in die Fremde. Wie er endlich heimkehrt, sieht er, daß nur seine schöne Königin sein Glück ausmachen kann und, um sich endlich von der ewigen Sehnsucht zu befreien, verbrennt er die dritte Feder. Sofort sinkt seine Gattin sterbend nieder, und zu spät erkennt er, daß sie das für ihn bestimmte Idealweib von jeher gewesen ist. Und nun holt auch ihn die Begräbnisfrau.

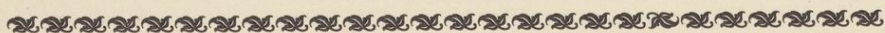
Diese Geschichte, die eine entfernte Ähnlichkeit mit *Novalis'* reizendem, ganz kleinem Märchen von „*Hyacinth und Rosenblüt*“ hat, ist so überwiegend epischer Natur, daß sie — trotz hübscher Charakteristik und manch hübschen Einfalls die dramatische Form nicht verträgt.

Aber der Vers hielt wieder triumphierend seinen Festzug über die deutschen Bühnen, und das geschichtliche Kostüm aller Zeiten tauchte aller Orten wieder empor. Ja sogar das antike Gewand zeigte sich wieder — nach dem alten Hellas begannen die Dichter wieder zu reisen. Den Liebeswirren in der Ehe, die von den französischen Salondramatikern ihres idealen Hauchs entkleidet und von den Naturalisten zur platten Sinnlichkeit aufgelöst waren — ihnen suchte man jetzt eine poetische Weihe zu verleihen durch den Schwung der Verse und durch die Verlegung in eine frühere Zeit. So erlangte in Wien einen großen Erfolg Leo Ebermann mit seiner „*Athenerin*“ (1896). Eine regelrechte Tragödie in fünf Fußigen Jamben, die man etwa zur Schule Grillparzers rechnen könnte, erregte das Entzücken der Donaustadt! Auch hier erliegt ein Mann dem Spiel der Liebe, aber sein Kämpfen und Sterben ist nicht ohne Kraft. In der Zeit kurz vor dem peloponnesischen Kriege kommt aus Sparta mit einer Gesandtschaft ein Jüngling aus dem alten dorischen Königshause der Agiden in das kunstfreudige, schönheits-trunkene, aber verweichlichte Athen. Der bildschöne, kraftvolle Jüngling, der bei

den schwarzen Suppen des Lykurgos groß geworden ist und in der stählenden Abhärtung den einzigen Reiz des Lebens erblickt — er weist den ersten Gruß der üppigen Phryne stolz zurück; aber das reizt sie gerade, und so entflammt sie in dem Jüngling eine verzehrende Leidenschaft, die ihn schließlich Pflicht und Vaterland vergessen läßt. Phryne selbst verläßt mit ihm das Haus ihres gegenwärtigen Verehrers und Gebieters Thrasylllos. Aber in der Einsamkeit ihres äußerlich dürftigen Liebeslebens sehnt der Spartaner sich zurück nach seiner waffenfrohen Heimat, die verwöhnte Hetäre aber nach ihren Prachtgewändern und nach goldenem Schmuck. Mit solchem weiß Thrasylllos ihr Herz wieder zu erobern, bis sie die kriegerischen Pläne ihres Liebsten ausplaudert. Um nicht als Verräter hingerichtet zu werden, tötet Agis sich selbst, und Phryne gesteht verzweifelt zum Schluß dem großen Philosophen, der in dieser kleinen Herzengeschichte den Vermittler gespielt hat:

„O Epikuros, den man weise nennt,
willst du den Wahnsinn meiner Brust mir deuten:
Um bunte Steine hab ich ihn verkauft,
und habe dennoch wahrhaft ihn geliebt!“ —

Auch Ludwig Fulda — wie immer allen Sätteln gerecht — griff einmal in die altgriechische Welt und gleichzeitig in die Tiefen einer Künstlerseele, indem er eine Tragödie des künstlerischen Ehrgeizes schrieb: „Herostrot“ (1898): die Geschichte des Mannes, der den Tempel der Artemis zu Ephesus anzündete, um dadurch unsterblich zu werden.



Sechstes Kapitel.

Das Drama ist wieder frei von der Alleinherrschaft eines ästhetischen Dogmas.

So wogen denn jetzt wieder alle Stilarten lebensfreudig durcheinander auf der deutschen Bühne, und die Zwangsherrschaft des Naturalismus zum mindesten scheint beendet. Während Schaumberger in seinen „Künstlerdramen“ (1893) bis zu seiner „Pepi Danegger“ (1898) dem Realismus des modernen Lebens treu blieb, suchten andere nach wie vor diesen Realismus auf die Geschichte anzuwenden, wie der Leipziger Universitätsprofessor Paul Barth in seinem „Tiberius Grachus“ und Ernst Wachler in seinem „Kaiser Tiberius“. Mit seinem historischen Lustspiel „Wie die Alten sangen“ (1895) errang Carl Niemann starke Bühnenwirkung. Georg Engel griff in „Herentkessel“ in die Zeit der Freiheitskriege, in „Hadasa“ in biblische Zeiten. Feinsinnig war Jacobowski's geistvolle Komödie „Diab der Narr“ und gleichfalls von guter Bühnenwirkung (1896), während Lienhard mit seinem zweiteiligen Drama „Zill Eulenspiegel“ trotz des lebenswürdigen Humors die Kraft seines „Naphhtali“ nicht erreichte. In allen Stilen versucht sich mit gutem Bühnenerfolg Rudolf Lothar. Auf den fecken Wurf

„Cäsar Borgia's Ende“ ließ er die Tragödie „Rausch“ folgen, das eigenartige Märchenspiel „Der Wunsch“, das Drama „Ritter Tod und Teufel“, das „Königs-idyll“ und das geistreich erfundene Possenspiel: „König Harlekin“.

Von einem Extrem zum andern schwankend schuf Hauptmann seinen „Fuhrmann Henschel“. In dem Helden des Stückes ist wieder einmal viel starke Beobachtungs- und Schilderungsgabe an einen Schwächling verschwendet worden. Der soziale Hintergrund des Stückes zeigt uns die Gegensätze eines vornehmen Gasthofs in einem schlesischen Kurorte. Wir wissen, daß Hauptmann einem solchen Orte entstammt. Und dennoch hätte man wohl ein großartigeres Bild solcher Gegensätze sich denken können, als es das Fuhrmannsdrama bietet. Nur die eine Seite zeigt sich hier — nur die Eingeborenen stehen da in ihrem Kampfe um das Dasein, das sie den reichen, franken Gästen verdanken. In den Kellerräumen des großen Gasthofes mit seinen „vierzig Stuben, drei großen Sälen und nistete drin wie Ratten und Mäuse“ befindet sich die armselige Wohnung des Fuhrmanns Henschel. Man ahnt von Anfang an schwere Seelenkämpfe, wie Henschel seiner sterbenden Frau schwören muß, daß er die Magd nicht heiraten werde, aber diese Seelenkämpfe hat uns Hauptmann nicht geschildert. Vielmehr malt er das sogenannte „Milieu“ immer breiter aus. Mehr und mehr erwacht das BADELEBEN. Der zweite Akt bringt einen fröhlichen Maitag, an dem das vielverheißende Husten des ersten Kurgastes ertönt, den der verfrachtete Schauspieler und Schankwirt mit einem frivolen Liede vom Schwindsuchtskandidaten triumphierend begrüßt. Frau Henschel ist tot, und Hanne jagt ihren einstigen Liebhaber, den jungen Kutscher, davon. Der eilt thränenden Auges von der Thränenlosen, die ebenso hartherzig ihr eigenes Kind aus früherer Zeit verleugnet und gemein genug ist, die Schande ihres Falles einer entfernten Schwester aufzubürden. Sie macht Jagd auf Hochwild. Sie will Frau Henschel werden. Und der brave Fuhrmann kommt gerade vom Kirchhofe und von dem teuren Grabe, am Geburtstage der Toten. Er kann nicht ohne sie leben, weil er ohne Frau ein steuerloses Schiff ist; er spricht schon von einem „kleinen festen Strick“, mit dem er seiner Not ein Ende machen will. Da hat Hanne leichtes Spiel. Sie braucht nur zu „flennen“ und zu behaupten, sie wolle gehen. Den Gedanken erträgt der rückgratlose Riese nicht! Ohne Frau und nun auch ohne Magd! Wie willig leihet er Herrn Siebenhaars billigen Gründen sein Ohr. Ja, der trauernde Witwer hat schon auf dem Grabe der Gattin um ein Zeichen gefleht, das ihn von seinem Versprechen entbinde; er kann nun schon nicht mehr leben ohne die Hand der tollen Hanne. Und auf Siebenhaars Zureden beschließt er schnell, mit ihr zu reden — da aber fällt der Vorhang. — Dies Gespräch, das den Seelenkampf Henschels uns hätte vorführen müssen, überschlägt Hauptmann. Er macht es sich bequem und zeigt uns die beiden als verheiratetes Paar — im dritten Akt. Der Gatte ist mit seinem Fuhrwerk auf Reisen, und ein frivoler junger Kellner ist bereits der erklärte Liebhaber der Frau Hanne. Henschel hat gewußt, daß Hanne vorher schon einem Kinde das Leben geschenkt. Er hat's ihr nicht nur verziehen, nein, er erlöst das Kleine aus der widerwärtigen Erziehung durch den immer be-

trunkenen Großvater. Er bringt's der Hanne, um von dieser dafür mit Schimpf empfangen zu werden. Es fangen ihm an die Schuppen von den Augen zu fallen. Doch nur sehr langsam. Wachs in den Händen der starken Frau, hat er seinen treuen Gehilfen Hauße entlassen, nur weil Hanne ihn nicht leiden mochte. Wie einen Hund hat er ihn auf die Straße laufen lassen, den alten Arbeiter, der steif geworden ist als treuer Diener seines Herrn. Wie einen Hund wirft er ihn aus der Schenkstube des singenden Wirtes heraus, um die nur allzugerechten Anklagen des brotlos gewordenen Arbeiters gegen die verheiratete Dirne nicht anhören zu müssen. Und es geht nun dem braven Henschel so, wie es allen Helden französischer Ehebruchsdramen ergeht — sie sind die einzig Blinden, wo alles sieht. Immer von neuem muß er in der Wirtshauszene die Anklagen gegen seine Frau hören, und da er den Schwager nicht behandeln kann, wie den abgelohnten Diener, so geht ihm endlich ein furchtbares Licht auf, und er verlangt zornrasend nach seiner Frau. Die geradezu erbarmungswürdige Schwäche dieses Helden hat es erreicht, daß der Zuschauer aufatmet bei diesem Zornesaufbruch — wie tierisch wild er auch erscheinen mag, er ist doch ein Zeichen wiedererwachender Kraft — aber nur ein allzu flüchtiges. Schon im nächsten Akt zeigt es sich, daß der schwachherzige Fuhrmann nur für einen Augenblick aus der Rolle gefallen war. Er sitzt schwermütig daheim und schaut in den Mond und in die Wolken, träumt von den Toten, fragt sich, ob seine erste Frau und sein Kind wirklich durch Hannes Schuld gestorben sind, dabei fängt er an, einen Entschluß zu fassen, der seine ganze innere Haltlosigkeit auf der Höhe zeigt. Es wird ihm klar, daß einer von beiden gehen muß: er oder die Hanne. Hanne ist bereit dazu, aber er meint: „Du versorgst ja alles Fuhrwesen wie ein Mann. Aber wie gesagt, auf mich kommt's nicht an Und Berthel? Was soll aus dem Mäd'el werden?“ Nun, Berthel ist das uneheliche Kind der Hanne, das die Mutter beständig verleugnet und zu dem trunfkälligen Großvater zurückschicken will. Soll dies Kind die Hauptsache sein, so muß Henschel gerade leben bleiben, und die unnatürliche „natürliche“ Mutter muß gehen. Trotz alledem kommt Henschel zu dem entgegengesetzten Entschluß. Scheinbar entschlossen, mit Hanne schlafen zu gehen, läßt er sich von dieser noch alle herrischen Kommandos gefallen und schleicht still, ganz still ins Nebenzimmer, um sich — als thue er ganz etwas Beiläufiges, sozusagen mitten im Gespräche — aufzuhängen. Daß er das ohne alles Pathos so vollzieht, so, daß der Schauspieler hier gar keine Gelegenheit hat, sich einen „Abgang“ zu machen, das hat man als besondere Kunststückenbarung Hauptmanns gerühmt. Ja, es entspricht dem Charakter dieses Henschel, aber was ist das für ein Charakter! Er liebt Hanne und weiß es nicht. Er verspricht, Hanne nicht zu heiraten, und bedenkt seine Worte nicht. Er heiratet sie doch, und er kennt sie nicht. Er wird von ihr betrogen und ahnt es nicht, er erfährt die Wahrheit und hat nicht die sittliche Kraft, den unlauteren Verhältnissen ein Ende zu machen. Der Strick ist ja bequemer! Der starke Riese hatte anfangs eine liebende Frau zur Seite, und diese wollte ihn schützen mit dem abgezwungenen Versprechen. Warum hat er es gebrochen? Aus leidenschaftlicher Liebe zu Hanne? Selbst auch nur aus über-

mannender Sinnesglut? Von alledem steht nichts zu lesen, ist nichts zu sehen. Er selber sagt es am besten: „Ich bin eben halt so hineingetapert!“ Und für diesen tapernden Helden soll man sich im Ernste erwärmen? Er vertritt zuletzt eine eigentümliche Weltanschauung. Er will niemandem eine Schuld beimesen. Zur Hanne sagt er: „Du kannst nischt dafier, du brauchst nicht zu flenn'n!“ Und von sich selbst sagt er: „Schlecht bin ich geworren, bloß ich kann nischt dafier“, und am passendsten faßt er seine Weltauffassung zusammen in den Worten: „Wie's kommt, aeso kommt's! Was will eens da machen.“ Das ist sehr tragisch ernst gemeint und erinnert doch so sehr an Jochen Müllers berühmtes Phlegmawort in Reuters „Stromtid“: „Wat sall ick dorbi dauhn?“ — Für Reuters männliche Kraft war so ein Jochen Müller nur eine komische Gestalt — für Hauptmanns eigene innere Schwäche ist solch ein Mensch rührend, der sich niemals als der Thäter seiner Thaten fühlt, weil er nur immer den Weg trottet, den ihm die Umstände anweisen. So hat sich denn Hauptmanns empfindlichster Mangel nie deutlicher gezeigt, als in dieser Fuhrmannstragödie. — Der äußere Erfolg des Stückes war groß. Wesentlich trug dazu die vortreffliche Aufführung im „Deutschen Theater“ in Berlin bei. Der Schauspieler Rittner, dessen Spiel bei der Eröffnung dieser Bühne dem wildgenialen Feuer des jungen Schiller gegenüber versagt hatte, — der mattherzigen Lebenswahrheit des jungen Hauptmann wurde er vollkommen gerecht. So unmöglich sein „Ferdinand“ gewesen war, so vorbildlich wurde sein „Fuhrmann Henschel“. Aber auch in Wien errang das Stück einen starken Erfolg und wurde geradezu zur Rettung für den Direktor des Burgtheaters. Dort war nämlich Burkhart mittlerweile in Schwierigkeiten geraten und hatte seinen Abschied genommen (18. Jan. 1898). Sehr schnell darauf wurde durch kaiserlichen Erlaß zu seinem Nachfolger der Kritiker der „Bosserischen Zeitung“ in Berlin, Dr. Paul Schlenker, bestimmt. Es ist nicht Aufgabe einer Literaturgeschichte, den Kavalen und Intrigen nachzuspüren, die diesem Direktionswechsel vorausgegangen sein mögen. Ausführlich berichtet darüber Hermann Vahr in seinem „Wiener Theater“ (Berlin 1899, Seite 168—190). Möchte stattgefunden haben was wollte, zunächst begrüßte Jung-Wien in dem Brahms-Schüler jedenfalls einen Mann, von dem man glaubte, daß er der Jugend würde gerecht werden, während die ältere Generation die Köpfe darüber schüttelte, daß das berühmte Theater einem Berliner Zeitungsschreiber anvertraut wurde. Die nächste Enttäuschung traf aber die junge Partei. Das sogenannte Jung-Wien sah seinen Hauptführer wohl in Hermann Vahr, der seinen Wohnsitz dauernd in Wien genommen hatte, eine Zeitlang als Redakteur der „Deutschen Zeitung“ thätig gewesen war und dann ein eigenes Organ gründete unter dem Titel „Die Zeit“. Er hatte in den Jahren 1890—91 seine bisherigen Aufsätze in zwei Sammlungen herausgegeben, deren eine er herkömmlich „Zur Kritik der Moderne“, deren andere er aber prophetisch „Die Ueberwindung des Naturalismus“ taufte. Allerdings hatte er von jeher darauf hingedeutet, daß mit dem bloßen Naturalismus die literarische Zukunft nicht zu erobern sei. Sein eigentümlicher, geistreich unruhiger Stil, wie ihn namentlich seine „Russische Reise“ (1893) auf der Höhe zeigt, hatte

sich in allen möglichen sonderbaren Stoffen ausgetummelt und ließ noch lange den französischen Einfluß erkennen, so in den Skizzensammlungen: „fin de siècle“ und „Caph“. Die perversen Neigungen seiner Helden und Heldinnen zeigten sich im tollsten Herensabbath, aber gleichzeitig auch mit einer unheimlich packenden Kraft dargestellt, in seinem Schauspiel „Mutter“. Später schlug er einen eigentlich Wienerischen Ton an in Schauspielen, die daher auf Oesterreich in der Wirkung im wesentlichen beschränkt bleiben mußten, wie das „Tschapperl“, „Der Star“, der „Athlet“ u. s. w. Am abgeklärtesten stellte sich sein Stil später in seinen Kritiken dar. Auch wo man ihm nicht zustimmen kann, muß man ihm fast immer einräumen, daß er etwas Geistreiches zu sagen hat. Ja, seine Wienerische Behaglichkeit, die seinem Stil echte Lokalfärbung verleiht und dabei gemüthliche Breite mit geistreichen Ueberraschungen vereinigt, läßt ihn als einen der interessantesten Typen des österreichischen Journalismus erscheinen. Der Zorn aber scheint ihn immer zu packen, wenn er auf Schlenther zu reden kommt. Eine seiner Auslassungen mag hier folgen als charakteristisches Zeichen der schweren Enttäuschung „Jung-Wiens“:

„Es dauerte ein bißchen lange, bis er überhaupt begann. Er hatte etwas viel mit Bücklingen durch alle Instanzen, Nührungen über den gewissen „Geist des Burgtheaters“ und Angelobigungen an seine Clique im Cottage zu thun, und kaum war er mit der Bewunderung des alten Intendanten fertig, so fing er mit der des neuen von vorne an; nie ist allen Funktionären inständiger, flehentlichster hofiert und geschmeichelt worden. Ich weiß nicht, ob das so klug gewesen ist, als der Herr Schlenther meint. Er kennt die Wiener nicht. Die Wiener haben es nicht sehr gern, wenn jemand in alles hineinfriedt, und mit einem Erstaunen, das von Mißachtung nicht mehr gar zu fern war, sahen sie zu, wie der Berliner Gelehrte auf einmal die albernesten Phrasen der Wiener Vorstadt anzustrudeln mit jedem Bänkelsänger um die Wette beflissen war. Endlich aber mußte er doch beginnen. Es ging nicht mehr. Man war schon ein bißchen ungeduldig geworden. Seine Freunde aus dem Cottage, die Verschwörer gegen Burckhardt, ließen mit großen Worten in der Stadt herum: man werde etwas erleben, nun sollte man erst sehen, wie unfähig jener gewesen, denn dieser sei in allem das Gegentheil! Sie hatten nicht gelogen. Wir erlebten wirklich etwas. Er war wirklich das Gegentheil. Er begann endlich. Er begann mit einem Stück, das Burckhardt abgewiesen hatte. Es fiel durch. Ein anderes folgte, das Burckhardt nicht geben wollte, bis er einen Nachfolger für Mitterwurzer hätte, um unseren alten Ibsen nicht mutwillig lächerlich zu machen. Es fiel durch. Ein drittes kam, das Burckhardt für die Witt und Rainz aufgehoben hatte, die mit ihrer reifen Kunst die Spielerei wohl gehalten hätten. Es fiel durch. Herr Schlenther wollte auch seine „Entdeckung“ haben: ein Fräulein . . . kam, eine entsetzliche Novize, die auf der Bühne noch nicht stehen und nicht gehen konnte. Sie fiel durch. Herr D mußte einen Liebhaber spielen. Er fiel durch. In der Not trommelte Herr Schlenther ein paar Gäste aus der Provinz her. Sie fielen durch, alle fielen durch.“ —

So weit der zornige Hermann Bahr. In der That hatte man in Wien vielfach die Methode nicht gut geheißt, die Schlenther aus seiner Rolle im jüngst deutschen Feldzuge her gewöhnt war, bei allen Gelegenheiten durch Tisch- und Grabreden für seine „Richtung“ wirken zu wollen. Man wollte dramaturgische Thaten sehen. Als Schlenther den in Berlin längst aufgeführten „Fuhrmann Henschel“ in Wien auf die Bretter brachte, ergriff er gleich wieder die Gelegenheit, ein Bankett zu Ehren Hauptmanns veranstalten zu lassen, bei dem ein Mitglied der Akademie — der Geologe Prof. v. Sueß — die Festrede hielt. — Noch am 7. Mai 1900 schrieb

der Wiener Korrespondent der Frankf. Ztg. — eines doch sehr modern gesinnten Blattes —: „Die Gesellschaft des Theaters an der Josefstadt erfüllt die Zwecke ihres Daseins so vollkommen, daß die ernstesten Kritiker dem bequemen Herrn Schlenzler vorhalten durften: Das Theater an der Josefstadt hat ein Bühnensemble, sogar das Beste, — für seine Zwecke — in Wien. Herrn Schlenzler rührte das wenig, wußte er doch, daß er hiergegen bessere Bankettreden halten kann als Herr Wild.“

Eine Entdeckung des neuen Theaterdirektors war ja auch dieser in Berlin längst gespielte „Fuhrmann Henschel“ nicht. Ja, auch ein Wiener Autor, mit dem Schlenzler bald in Konflikt geriet, war schon zuvor von Burckhardt auf das Burgtheater gebracht worden: Arthur Schnitzler (geb. 15. Mai 1862). Mediziner von Beruf, hatte er sich mit einer Sammlung von dramatischen Szenen unter dem Titel „Anatol“ eingeführt und mit seinem ersten Schauspiel „Das Märchen“ wenig Glück gehabt. Den Typus des langweilig normalen Wiener Lebemanns nimmt er am liebsten zum Gegenstand seiner Satire. Das Verhältnis eines solchen mit einem gleichfalls wenig eigenartigen Wiener Mädchen bildet den Gegenstand seines zweiten erfolgreicheren Schauspiels „Liebelein“. Das tragische Moment besteht hier darin, daß der Lebemann erschossen wird von einem anderen, dessen Gattin er gleichfalls liebt. Das Mädchen erfährt also, daß der Mann, dem sie alles hingegeben hat, neben ihr noch eine andere geliebt hat, mehr noch als sie selbst. Der Stoff, der sich besser für eine novellistische Skizze geeignet hätte, ist etwas zu dünn und zu bedeutungsarm für ein wirkliches Schauspiel. Zu großer dramatischer Kraft erwuchs sein nächstes Drama „Freiwild“, das für die schutzlosen Bühnenmädchen wirkungsvoll eine Lanze bricht. Eine übertriebene Zuspitzung der humanen Sentimentalität aber zeigt „Das Vermächtnis“, worin ein Sohn sterbend seinen Eltern sein Verhältnis vermacht, und worin es den Eltern als grausame Barbarei angerechnet wird, daß sie nach dem Tode des unehelichen Enkelkinds diese „natürliche Schwiegertochter“ nicht ständig als Kind des Hauses um sich haben wollen. Als ob denn alle Schwierigereltern mit einer gesetzlich anerkannten Schwiegertochter in Sympathie leben könnten! — Am dramatischsten wirkt Schnitzler in seinen Einaktern (1899), unter denen der groteske „Grüne Kakadu“ und der in Jamben geschriebene „Paracelsus“ nach einem neuen Stil ringen. — Auch Hartleben stellte vier Einakter zusammen unter dem Titel „Die Befreiten“, denen später die nur theatralisch wirksame Offizierstragödie „Rosenmontag“ folgte.

In das Wiener Burgtheater, das unter Schlenzler in seiner althergebrachten Verehrung für Brahms zu einer Art Filiale des „Deutschen Theaters“ in Berlin wurde, hielt nun auch Georg Hirschfeld seinen Einzug und zwar mit dem schwächsten seiner Werke: „Agnes Jordan“. Völlig undramatisch werden hier in fünf Akten fünf Bilder aus dem langen Leben einer Frau lose aneinandergereiht. Das Ganze macht den Eindruck auseinandergeschnittener Kapitel eines Romans. Im ersten Akt heiratet Agnes einen trivialen jungen Kaufmann, dem seine Frisur lieber ist als ihre Zärtlichkeitsbezeugungen. Im zweiten Akt ist sie mit ihm und ihren Kindern im Bade und muß es sich gefallen lassen, daß er mit ihren Schwieriger-

eltern bricht und anderen Damen die Kur macht. Im dritten Akt kann sie seine Brutalitäten nicht mehr aushalten und geht wie „Nora“ von Mann und Kindern davon, aber im vierten Akt läßt sie sich durch den Jammer der Kleinen zur Rückkehr bewegen. Im fünften Akte ist ihre Tochter bereits Braut, und die Söhne sind zu zwei stattlichen Männern herangereift, die über den kohlköpfigen Vater lachen und die tapfere treue Mutter verehren, weil sie ihnen ihr Leben zum Opfer gebracht hat. In dieser herkömmlichen langen und figurenreichen Romanwüste bilden nur die weichen Stellen, die Kinderszenen, einige Oasen; und eine gewisse Lebensweisheit, die über dem letzten Akte lagert, wirkt zuletzt etwas versöhnlich. Aber geradezu naiv prägt sich zum Schluß der Gedanke aus, daß alle Menschen, die der gleichen Zeit entstammen, auch im Charakter einander gleich sein müssen.

So war mit dieser seiner schwächsten Schöpfung in das ehrwürdigste Theater des deutschen Sprachgebiets der junge Autor eingerückt, der einst einem Münchener Studentenverein seine Entdeckung verdankte.

Auch in München hatte sich die Theaterkunst weiter entwickelt. Dorthin war 1895 Max Halbe übergesiedelt und hatte ein sogenanntes „Intimes Theater“ ins Leben gerufen. Es veranstaltete im engsten und auserlesensten Kreise Aufführungen unter Verzicht auf allen theatralischen Apparat. Den Vorstand bildeten Halbe, Schaumberger, Schaumberg, Scharff und Josef Kuederer (geb. 15. Oktbr. 1861), der sich besonders durch den Roman „Ein Verrückter“ und durch die kraß naturalistische Komödie „Die Fahnenweihe“ bekannt gemacht hatte. Es wurden hier zur Aufführung gebracht: der Einakter „Die Gläubiger“ von dem dänischen Dramatiker Strindberg; ferner von dem Revolutionsdramatiker aus dem Anfange des Jahrhunderts Georg Büchner (geb. 17. Oktbr. 1813 in Girdelan bei Darmstadt, gest. 19. Febr. 1837 in Zürich) die Komödie „Leonce und Lena“ und endlich das moderne naturalistische Schauspiel „Loni Stürmer“ von Caesar Glaischen (geb. 12. Mai 1864 in Stuttgart). Ein Hauptreiz der intimen Bühne bestand darin, daß die Schauspieler und Schauspielerinnen gleichfalls der Schriftstellere Welt angehörten. So wirkten als Darsteller mit: Halbe, Schaumberger, Wolzogen, Franz Held und die geistreiche ungarische Dramatikerin Juliane Déry (geb. in Baja am 12. Juli 1864, gest. am 31. März 1899). Es hatte sich um diese Zeit eine kleine Kolonie norddeutscher Schriftsteller dort zusammengefunden, von deren Zusammenhang mit Berlin Hermann Vahr ein lebendiges Bild entwirft (Wiener Theater S. 347):

„Wenn man im März nach München kommt, so kann man an einem Tage die ganze Stadt, die sonst so behäbig und gemächlich ist, in der größten Aufregung sehen. An diesem Tage wird das Salvator angezapft, das dicke, schlüpfrige und betäubende Bier, das wie eine süße Tinte durch die Kehle rinnt. Da laufen dann die guten Bürger ängstlicher, als es sonst in ihrer breiten, gern verweilenden Art ist, ja beinahe hastig hin, nervöse, daß sie es versäumen könnten. Aber auch das andere München, das Quartier der Kunst, wird laut: Halbe, den geschwinden, zappelnden Poeten der „Jugend“, sieht man sein Rad noch fanatischer treten und sogar den stillen Schaumberger, der sonst verträumt, so dantesk, immer wie im tiefen Schatten von Problemen geht, sieht man dann sich flinker, beinahe ungestüm bewegen. Alle rennen an diesem Tage zum Bahnhofe hin, den Berliner Zug zu erwarten, weil man weiß: heute wird

das Salvator angezapft, da kommt Otto Erich Hartleben an; das ist jetzt nach und nach schon zu einer bayrischen Landessitte geworden. Führt nun der Berliner Zug ein, so steht ein massiver, sehr jovialer Herr winkend am Fenster, der einem alten Studenten aus den „Fliegenden Blättern“ gleicht. Er steigt aus und grüßt mit einer gewissen kurzen, ja ungeduldigen Herzlichkeit, weil es ja doch schade um die schöne Zeit ist — man könnte schon längst beim Bier sein. Erst, wenn er endlich draußen sitzt, den Zwicker abgenommen hat, um in seiner Andacht durch kein Bild der Welt gestört zu werden, und nun den dunklen milden Saft innig und weise schlürft, dann geht ihm erst das Herz für die Freunde auf. Er weiß dann nicht mehr genau, was er sagt; laut und ungedämpft läßt er seine Gefühle ausströmen; Bewunderer drängen sich herbei und schauen und zechen ihm zu, und das will in München doch etwas heißen.“

Aber auch nach einem regelmäßigen modernen Theater strebte man in der Isarstadt noch. Und so wurde denn mit gewaltigen Kosten ein schönes neues Haus erbaut, das den bezeichnenden Namen „Deutsches Theater“ erhielt. E. Meßthaler, der eine Zeitlang mit einem sogenannten Ipsen-Ensemble gereist war, eröffnete es am 26. Septbr. 1896, mußte aber bald durch einen Nachfolger abgelöst werden. Ein solcher fand sich zunächst in dem Schriftsteller Victor Raumann (geb. 8. Mai 1865 in Berlin), der unlängst mit seinem kühn angelegten, aber in der Ausführung völlig mißlungenen Schauspiel „Ikarus“ (1894) am Berliner Hoftheater Aufsehen erregt hatte — und in der Person des Schauspielers Emil Drach, der aber im folgenden Jahre (1897) sich ein Münchener Schauspielhaus begründete, das — wiederum ein Jahr darauf — von Drachs Regisseur Stollberg übernommen wurde. — Endlich gründeten im Jahre 1898 Ernst von Wolzogen und Ludwig Ganghofer die Münchener „Litterarische Gesellschaft“. Nach Differenzen mit Ganghofer zog sich Wolzogen aus deren Vorstanderschaft zurück. Auch diese Gesellschaft hat — auf Münchener Bühnen — moderne Dramen zur Aufführung gebracht.

So war eine gewaltige Erhöhung des dramatischen Interesses in ganz Deutschland die wesentlichste Folge der ganzen litterarischen Revolution geworden, und das war ja ein gewiß schätzenswertes Ergebnis. Das andere Ergebnis — das auch ganz und gar nicht schätzenswert gewesen wäre — blieb gänzlich aus: die Erreichung eines einseitig naturalistischen Kunststils. Im Gegenteil, trotz all seines äußerlichen Aufsehens fand der Fuhrmann Henschel nur noch wenig Nachfolger. Der einzige Hauptmann-Schüler, der dem Dichter noch ganz getreu blieb, war Gerharts älterer Bruder Carl Hauptmann (geb. in Salzbrunn 1858). Ursprünglich hatte er als ein eigenartiger Kopf sich der Philosophie zugewendet und als Schüler des Empirikers Wernarius ein größeres Werk zu veröffentlichen begonnen unter dem Titel „Beiträge zu einer dynamischen Theorie der Lebewesen“, deren erster Teil über die Metaphysik in der modernen Physiologie handelt (1893). Dann aber hatte er diese Studien abgebrochen und war seinem Bruder auf das Gebiet des Dramas nachgefolgt. Dabei zeigte er sich in den drei Schauspielen „Marianne“, „Waldleute“ und „Ephraims Breite“ als ein echter Naturalist und als ein dem Bruder eng verwandtes Talent, dessen Stärke hauptsächlich in der Beobachtung liegt. Als ein österreichischer Hauptmann-Schüler führte sich Philipp Langmann (geb. in Brünn am 5. Febr. 1862) bei der größeren Öffentlichkeit ein

durch sein krasses, aber sehr wirkungsvolles Arbeiterschauspiel „Barthel Thurnaser“ (1897), das durch eine Aufführung im „Lessing-Theater“ in Berlin den Namen des Verfassers schnell bekannt machte, während das ihm stofflich sehr verwandte, aber mit mehr Gemütsstiefe gleichfalls sehr dramatisch ausgearbeitete Volksstück „Not kennt kein Gebot“ von Rudolf Jenny (geb. Kastelruth in Tirol am 23. Mai 1858) in Norddeutschland so gut wie gar keine Beachtung fand.

Während so neue Jünger des Naturalismus sich hervorwagten, mühte sich der älteste Hauptmann-Schüler vergebens, sich zu einer höheren Kunstform durchzuringen. Ja, als Halbe von München nach Berlin kam, um sein neuestes Schauspiel „Der Eroberer“ im „Lessingtheater“ aufführen zu lassen, äußert er einem Reporter des Berliner „Lokal-Anzeigers“ gegenüber etwas, das so klang, als wenn er in die Bahnen der Klassiker einlenken wolle. Das war ihm denn freilich nicht gelungen. Der Eroberer, ein Seeheld und Naturmensch, der mitten in seinem Streben nach einer Herzogskrone weiblicher Eifersucht zum Opfer fällt, erlebte im Berliner Lessingtheater einen jener lärmenden Durchfälle, wie sie in Berlin seit den Tagen der Freien Bühne üblich geworden waren, und das in München zuerst aufgeführte, und dann im Deutschen Theater in Berlin zu Tode gespielte Prophetendrama „Das tausendjährige Reich“ zeigte dieselbe erschreckende Stillosigkeit.

Salbungsvolle Reden des Propheten standen in undramatischer Buchsprache im krassesten Gegensatz zu den bei den Haaren herangezogenen Knalleffekten des äußeren Geschehens mit Donner und mit Blitz. — In demselben Winter und fast zur selben Zeit versuchte die Direktion des Deutschen Theaters das neueste Werk ihres Lieblingsdichters vergebens zu größerem Erfolge durchzuzwingen.

Shakespeare hat seine genial barocke Komödie „Die bezähmte Widerspenstige“ bekanntlich mit einer scherzhaften dramatischen Einleitung versehen. Ein Lord läßt da einen Betrunknen im Zustande der Bewußtlosigkeit mit prächtigen Gewändern umhüllen und läßt ihn bei seinem Erwachen als stolzen Lord begrüßen. Aus diesem Splitter eines Einfalls, den der genialste Dramatiker der Welt beim Abfassen einer leichtgeschürzten Schnurre achtlos so nebenbei von sich warf, schnitzte Hauptmanns mühseliger Kunstfleiß eine sechsaktige Komödie: „Schluck und Jau“ — viel zu langatmig für den kleinen daraus hervorschimmernden Grundgedanken von der Wertlosigkeit alles Erdenglanzes vor den Augen des furchtbaren Gleichmachers Tod. Soviel auch die Hauptmann-Gemeinde aus diesem Stück machen wollte, — von dem bei der Aufführung wieder mal ein ganzer Akt weglief, — die ruhig denkenden Freunde des begabten Dichters konnten dieses Stück seiner nicht würdig erachten. — Auch Sudermanns Rückkehr zum Naturalismus führte nicht zum Sieg. Die mit Spannung erwartete Aufführung seines „Johannisfeuer“ in Berlin bereitete in künstlerischer Hinsicht eine Enttäuschung.

Doch trug das Deutsche Theater ein Jahr zuvor einen stürmischen Erfolg davon mit dem neuesten Werke eines Mannes, der als Hauptmann-Schüler begonnen und sich dann der herkömmlichen Bühnendichtung zugewendet hatte. Max Dreyer (geb. 25. Septbr. 1862 in Rostock) hatte als naturalistischer Novellist angefangen, war dann 1892 mit einem kleinen dreiaktigen Drama „Drei“ hervor-

getreten, das in frischem natürlichen Dialog schildert, wie ein etwas pedantischer junger Gelehrter in den Bund mit seiner geistreichen Frau auch einen genialen Künstlerfreund aufnimmt, der dann schließlich das Herz der Gattin seines Freundes gewinnt. So alt der Stoff war, so frisch war doch seine Neugestaltung. Die ganz natürliche Art, wie die drei ihrem Schicksal entgegengetrieben werden, hat etwas Fesselndes an sich. Erst drei Jahre später wurde Dreyers zweites Drama aufgeführt: „Winterschlaf“ (1895). Es hat im ganzen Gedankengang Ähnlichkeit mit Halbes „Jugend“, nur daß der Gesamteindruck hier nicht so ein erfrischender war wie dort. Ließ Halbe ein junges Mädchen einsam in einem katholischen Pfarrhause aufwachsen und an der ersten Liebe jauchzend zu Grunde gehen, so läßt Dreyer seine junge Heldin in einem einsamen Forsthouse ihre Jugend vertrauern; und — wie Halbes Hannchen vom jungen Kaplan — so wird sie von ihrem Verlobten wider Willen, einem brutalen jungen Forstgehilfen, beständig in Zwangsaufsicht gehalten. Eine Mutter hat sie nicht mehr; ihr Vater, ein biederbrummiger Waldbär, versteht sie nicht; und eine alte, nörgelig mokante Tante trägt namentlich während des eintönigen Winters im erfrorenen Walde nicht eben zur Erhöhung der Gemütlichkeit bei. Da wird im erstarrten Zustande im Schneesturm ein junger Schriftsteller zu ihr getragen, der im Forsthouse wieder zum Leben erwacht und mit seinen hochfliegenden sozialreformerischen Plänen das Herz des jungen Mädchens erobert. Schon hat sie des Vaters Einwilligung erlangt, zu einer Verwandten ihres neuen Freundes in die Stadt zu ziehen, da durchkreuzt ihre Pläne der Forstgehilfe in letzter Stunde durch ein frivoles Mittel. Mit roher Gewalt entehrt er sie und verwüftet dadurch ihr Glück und ihr Leben. — Von solchen düsteren Stoffen aber, die beim Publikum wenig Anklang fanden, wandte Dreyer sich ab und neigte sich mehr der Konvention zu: so im Lustspiel „In Behandlung“ (1897), das oberflächlich mit der Frauenfrage spielt, und in der ausgelassenen „Großmama“. Nach dem erfolgreichen Gesellschaftsstück „Hans“ (1898) und ein paar gleichfalls wirkungsvollen Einaaktern trug er einen großen Sieg davon mit seinem „Probekandidaten“ (1900). Hier ist das alte Problem aus Gukfows „Uriel Acosta“ ins Moderne gewendet; es handelt sich wenigstens auch hier um einen Märtyrer seiner Ueberzeugung, der zum Widerruf gezwungen wird und dann nochmals seinen Widerruf widerruft. Gukfow hat bekanntlich in seinem schwungvollsten Zambendrama den Widerruf des jüdischen Philosophen Uriel Acosta — abweichend von der Geschichte — dadurch zu erklären versucht, daß der kühne freie Denker das Martyrium der Selbstverleugnung seiner großen Gedanken nicht nur seiner Mutter, sondern auch seiner Braut zuliebe auf sich nimmt. In ähnlicher Weise ergeht es dem Helden des Dreyer'schen Stückes. Es handelt sich hier um einen jungen Probekandidaten, der in seinen naturwissenschaftlichen Unterrichtsstunden Dinge gesagt hat, die nicht zum Religionsunterricht passen wollen. Er wird daher vom Herrn Direktor unter nachdrücklicher Beeinflussung eines kirchlichen „Präpositus“ vor die Wahl gestellt, entweder auf seine Anstellungsaussichten zu verzichten, oder im Konferenzsaal vor versammelten Schülern die von ihm geäußerten Ansichten zu berichtigen. Aus Rücksicht auf Mutter und Braut entschließt er sich zu diesem

Schritt. Wie er aber seinen Schülern in die jugendhellen, vertrauensvollen Augen blickt, da vermag er es nicht über sich, gegen seine Ueberzeugung zu sprechen: er wiederholt seine ursprünglichen Aeußerungen noch einmal — und damit ist sein tragisches Schicksal besiegelt.

Durch diese Verlegung des Acosta-Stoffes in die moderne Welt hat das Thema sicher an erschütternder Tragik eingebüßt. Ein mittelalterlicher Jude, den seine eigene Gemeinde verflucht, hatte sicher ganz anders zu leiden, als ein moderner, blutjunger Gymnasiallehrer, der seiner freidenkerischen Ansichten wegen entlassen wird, und dem sich gerade deswegen leicht eine um so glänzendere Laufbahn bei der liberalen Presse öfnet. Auch hat Dreyer die modernen Verhältnisse entschieden übertrieben, wie ihm in der freisinnigen „Vossischen Ztg.“ ein Gymnasiallehrer überzeugend nachgewiesen hat.

Für den kirchlichen „Präpositus“, für dessen Einspruch sich ein preussischer Gymnasialdirektor sicher schönstens bedanken würde, beruft sich Dreyer auf Mecklenburg. Auch sind die Gymnasiallehrertypen zweifellos mit dem Stift des Karikaturenzeichners entworfen — denn solch eine Gesellschaft von moralischen Feiglingen und komischen Gefinnungslumpen dürfte doch wohl schwerlich typisch für den gebildeten Stand der deutschen Gymnasiallehrer sein. Kurz und gut — um ein Gedankendrama wirkungsvoll zuzuspitzen, mußte der Verfasser erstens übertreiben und zweitens die tragische Wirkung durch eine satirische ersetzen.

Gute Lustspiele sind immer noch selten. Zwischen Blumenthal und Kadelburgs oberflächlicher Theaterware und den Naturalisten breitet sich eine Fülle



minderwertiger bühnischer Lach-Rezepte aus. — Als ein ehrlich aufstrebendes Talent mit frischen Zügen sei Mar Kempner-Hochstädt genannt.

Ja die modernste Generation selbst wurde jetzt schon von Anhängern der jüngsten Richtung mitunter zum Gegenstand der Satire gemacht. Schon früher einmal hatte das Richard Skowronnek versucht (geb. 12. März 1862). Er hatte sich anfangs mit dem interessanten dramatischen Charakterbild „Im Forsthaufe“ verheißungsvoll eingeführt, war dann aber später zu einem leichtfertigen tantiemenfreudigen Lustspielsdichter des „Königlichen Schauspielhauses“ in Berlin und sogar Hoftheater-Dramaturg geworden, — aber nur auf kurze Zeit. In seinem Lustspiel „Die franke Zeit“ trat er satirisch gegen die Jüngsten auf. Weit geistreicher that dies nun Otto Ernst Schmidt, der sich als Schriftsteller Otto Ernst nennt (geb. in Ottensen am 7. Oktober 1862), der fleißige und fein-

sinnige Leiter der „Freien litterarischen Gesellschaft“ in Hamburg. Durch mutige und stimmungsvolle Gedichte hat er sich eingeführt und mit seiner „Größten Sünde“ (1895) sich an der modernen sozialen Dramatik wuchtig zu beteiligen versucht. Doch fehlte ihm die eigentliche dramatische Kraft. Dagegen erwies er sich als sehr begabter satirischer Plauderer, wie denn sein „Eüßer Willi“ eine köstliche Satire auf Hamburger Prozedentum und thörichte Erziehung ist. Sehr erfolgreich war dann aber seine Komödie „Jugend von heute“ (1899), die von Dresden aus nach Berlin kam, dort im königlichen Theater großes Aufsehen erregte und dann in Deutschland die Runde machte.

Auch weibliche Hände streckten sich längst schon nach dem Lorbeer des Dramatikers. Die oberflächlich geistreiche Elsa von Schabelsky (geb. am 18. April 1860 zu Stupky in Rußland) vermochte jedoch nicht die nötige dramatische Konzentrationskraft zu erlangen, und so erregten ihre Lustspiele „Der berühmte Mann“ und „Agrippina“ sowie ihre Schauspiele „Notwehr“, „Gisela“, „Irrlichter“, „Das liebe Geld“ (1894) u. s. w. nur vorübergehendes Interesse. Auch Olga Wohlbrück (geb. 5. Juni 1867 in Wien), eine begabte Novellistin, die damals mit dem Lyriker Maximilian Bern verheiratet war, war wenig erfolgreich, da ihr Schauspiel „Das Recht auf Glück“ an zu weicher Empfindsamkeit krankte. Mit viel Begabung aber ringt Elisabeth Meyer-Jörster um die Theater-Lorbeeren, namentlich mit ihrem „Gnädigen Herrn“, den die Berliner „Sezessionsbühne“ erfolgreich darstellte. Erfolgreicher war Elsa Bernstein, die Gattin eines bekannten Münchener Schriftstellers, die sich Ernst Kosmer nannte. Bereits ihr erstes Schauspiel „Wir drei“, das sie in üblicher litterarischer Koketterie schlechtthin als „fünf Akte“ bezeichnete, zeigte ihre ganz außergewöhnliche Begabung zur lebhaften, fein auspinzelnden Charakteristik einzelner Figuren. Aber diese sonderbare Sascha — ein Gemisch aus Künstlerfeuer und Sinnenglut, die vorübergehend die Ehe ihrer Freundin Agnes mit dem Alltags-Schriftsteller Ebner auseinanderreißt, um sie später wieder zusammenzuflickern, — ist eben eine jener problematischen Figuren, die nur in der breitausmalenden Art des Romans ganz verständlich werden können. Daher gehen dann auch die meisten dieser fünf Akte in breit dahinflutenden, steigerungslosen Gesprächen unter, in denen über alle modernen Probleme vom modernsten Standpunkt aus geredet wird. Die Zaine-Zola'sche Weltanschauung, die hier Ebner vertritt, daß der Mensch nur ein Produkt seiner Abstammung, Erziehung und Umgebung sei, kann eben zu allem Möglichen in der Welt, aber nicht zu einem wirklichen Drama führen. So ist daher auch dies Kosmer'sche Schauspiel — wie so viele Dramen der neuesten Epoche — Seite für Seite interessant im Einzelnen, aber als Gesamtwerk verschwommen und ohne Lebenskraft auf der Bühne. Von ihren weiteren Dramen — so „Dämmerung“, die Komödie „Tedeum“, die Tragödie „Themistokles“ und „Die Mutter Maria“, das Schauspiel „Dagny Peters“ — hatte den meisten Erfolg das Märchendrama „Die Königs-kinder“ (1895.) Es schildert die Abenteuerfahrt eines jungen Königssohnes, der aus seinem elterlichen Palast in die Welt hinausgelaufen ist, um die Menschen kennen zu lernen und die Welt zu sehen. Unkundig der Gefahren trägt er nichts

bei sich als seine Krone. In einem Zauberwalde bei einer Hexe findet er eine Gänsemagd, die dort gleichfalls zur Hexe erzogen werden soll. Von ihrer Schönheit bezwungen, drückt er ihr seine Krone aufs Haupt und will sie entführen. Aber sie findet nicht den Mut zu fliehen, und so verläßt er sie wieder, um sich in der benachbarten Stadt als Schweinehirt zu verdingen, denn er will gehorchen lernen, ehe er zu herrschen anfängt. In der Stadt erwartet man an jenem Tage gerade einen König, um dessen Entsendung die Bürger die alte Hexe gebeten haben. Aber zur bestimmten Stunde erscheint statt dessen die Gänsemagd, die — durch einen alten Spielmann ermutigt — nun doch sich von der Hexe losgerissen hat. Gerührt sinkt sie in die Arme des Königssohnes; aber die Bürger des Ortes wollen in den unscheinbaren Kindern kein Königspaar erblicken und vertreiben sie empört aus der Stadt. Die Bürgerkinder aber glauben an die Königskinder und ziehen im tiefen Winter unter Führung des Spielmanns hinaus, um die beiden zu suchen. Aber schon ist es zu spät. Vom Hunger zur Verzweiflung getrieben hat der Königssohn seine Krone um ein Stück Brot verkauft, um sich und die Gänsemagd vom Tode zu retten.

Königssohn.

Hast schon wieder ein wenig Not auf Wang' und Mund.

Da! Noch das Krümlein! Ist dir gesund.

Nimmer werd' ich den Acker lästern.

Wie gut ein Brot, ich hab's nicht gewußt,

da ich's schmeckte vor Langem.

Gänsemagd.

Du irrst, es war gestern.

Königssohn.

Gestern? Ach nein.

Die Wolken lagen grau auf dem Moos,
im Höhlengestein
frierend saßest du mir im Schoß.

Gänsemagd.

War's eine Höhle? Ein Prunkgemach,
das schimmerblaue Zieraten deckten.

Nur leise brach

Am Mittag herein die Sonnenfeier,
wenn wir auf seidnen Kissen streckten.

Hast du vergessen?

Königssohn.

Kann meine Gedanken nimmer ermessen —

Sinkt vor mir ein silberner Schleier.

Lindentraum?

Sonne? Blüten? Ergreint die Erde?

Der Brunnen murmelt?

Gänsemagd (sieht sich um).

Meine Gänseherde

hast mir wieder verschleucht.

Mir deucht —
 Kamst du eben vom Bergesaum?
 Bin ich erschrocken.
 (Es schneit immer stärker.)

Königssohn.
 Nachttropfen tauen dir noch in den Locken,
 weiße Blüten schüttelt der Baum —
 Wie jung du leuchtest in Duft und Zierde —
 Wie staunen dich an
 meine Knechte und Ritter!
 Mir flammt es! Dich heimzuführen — Begierde —
 Ich trag dich hinan
 die goldbreiten Stufen,
 auf das Gitter!
 Ich höre sie rufen,
 Jauchzen dröhnt durch das ganze Reich:
 Komm, o komm, meine Königin!

Gänsemagd.
 Mir ist müde und wohl zugleich,
 weiß kaum, wo ich bin.
 So sommerschläfrig! So schwer die Glieder!

Königssohn.
 Mich schwindelt's nieder...

Gänsemagd.
 Laß uns ruhn — bald wieder zu erwachen.

Königssohn.
 Dann wollen wir fröhlich uns heimwärts lachen,
 pflücken uns Rosen und Glück in die Hände.

Gänsemagd.
 Rosen — ohn' Ende —

Königssohn.
 Im Brautgemach
 unterm Königsdach
 schlafen wir ein —

Laß mich dich küssen — und stille sein.

(Dicht aneinander geschniegt, Lippe an Lippe, schlafen sie ein. Der Wind hat sich gedreht und weht von links nach rechts die Flocken über sie hin, daß sie bald wie unter einer feinen weißen Decke liegen. Die Taube schlüpft aus dem Astloch, flügelt ein paarmal um die Schlafenden und zupft die Gänsemagd am Haar.)

Gänsemagd.
 (regt sich ein wenig, hebt den Kopf mit halbem Murren.)
 Der Tod kann nicht kommen — ich liebe dich ...

(Sie sinkt zurück. Die Taube rupft sich ein Federchen aus der Brust, legt es ihr auf den Mund und bleibt ihr auf der Schulter sitzen.)

Ihr Schlummer geht in den ewigen Schlaf über, und tot werden sie vom Spielmann und seinem Gefolge aufgefunden und zur Stadt heimgebracht. — In diese anspruchslose Märchengeschichte könnte man viel Symbolik hineinlegen: etwa

vom ungestemten Idealismus der Jugend, der die Welt im Sturme zu erobern glaubt, aber von Thür zu Thür gestoßen wird und endlich sein Heiligstes für alltägliches Brot verschachern muß, um endlich, vor der Zeit ermattet, zwecklos zu sterben. — In Verbindung mit Musik machte die Dichtung in ihrem Wechsel von Naturalismus und Romantik vielfach einen tiefen Eindruck. Als eigentlicher Märchen-dramatiker aber scheint sich Max Möller zu entwickeln (geb. 16. März 1868), der von geistreich niedlichen Legenden zu liebenswürdig naiven Einaktern aufstieg und mit „Totentanz“ und „Johannisnacht“ hübsche Bühnenerfolge errang.

Auch Hanns von Gumppenberg, der sich jetzt als Dichter einer Art von buddhistisch entsagungsvoller Weltanschauung zuneigte, hat diese mit hoher künstlerischer Meisterschaft verklärt. In seiner großen Trilogie „Alles und Nichts“ läßt er zwei junge Männer vor einem indischen Märchentempel vor die Wahl stellen, auf welchem Wege sie zum wahren Glück geführt werden wollen. Der eine ist der feck zugreifende Realist, der in Macht, Reichtum und Liebesgenuß die Staffel zur Glückseligkeit erblickt, aber gerade darum das wirkliche Glück nicht finden kann. Der andere wird durch beständiges Entsagen von Stufe zu Stufe höher hinauf geläutert; er durchläuft unter ernststen Schicksalen alle irdischen Rangstufen bis zur Königsmacht, muß aber immer wieder erkennen, daß alle irdischen Erfolge Qual mit sich bringen — und erst wie er ganz entsagt hat, geht er sterbend zum Glück ein. Ein Schluß voll Weihe und Hohenheit.

Einen verwandten Gedankengang führt dieser hochbegabte Dichter in seinem „Ersten Hofnarr“ aus, wo er einen Sohn Karls des Großen dichtet, den ein lachender und ein weinender Philosoph durch die Welt führen. Der Pessimist will dem jungen Prinzen klar machen, daß Welt und Leben ein Uebel sei. Der lachende Philosoph aber, der kein oberflächlicher Lacher ist, schöpft seinen Optimismus aus einer eigenartigen Weltanschauung, mit der er auch den Prinzen bei der Leiche seiner geliebten Gattin tröstet.

„Wir und alles! Mensch und Tier!
Der Baum, die Blume, die zum Lichte langt,
erstarrte Berge, sturmgepeitschte Meere,
dies ganze Erdenrund und Sonn' und Mond
und aller Sterne Reigentanz im Aether —
Wir alle sind die eine Liebe nur!
Kein Raum kann sie, die Geistige, begrenzen,
und keine Zeit berührt die Wandellose:
Doch eben darum freut sie's, kleiner sich
zu träumen, in unzählige Gestalten
verwornen Kampfes, ungestillter Sehnsucht
sich auszustreuen, Endlichkeit zu kosten
in freiem Scherz: denn Endlichkeit ist Traum!
Der Liebe Maskenspiel ist feierlich
und groß und schreckhaft auch, als wolle' sie sich
in aller Qual des Nichtigen verlieren:
Und dennoch bleibt es eitel Lustbarkeit,
ein stolzes Spiel der Wahrheit mit dem Trug,
darüber sie im stillen scherzt und lacht!

Denn ihre Allmacht bleibt sich froh bewußt,
daß sie die Täuschung von sich werfen kann,
sobald sie will! Bedenke nur, wie du
mit ganzer Sehnsucht Theudechild begehrt!
Und dachtest doch, dich Hermingard zu opfern?
Und liebtest deine Leuba doch, als hättest
du nie zuvor geliebt? Das konntest du nicht,
so wie du bist, wenn du in diesen dreien
nicht eins geliebt — ein und dasselbe, Wilfried.
Nur Heimweh nach der größern Liebe, der
auch du entsprungen, lehrte dich Verlangen
nach Theudechild, und sprengte dann im Eifer
für Hermingard beinahe das Mummensleib,
in dem du Menschenglück genießen konntest!
Denn Theudechild und Hermingard und Leuba,
sie waren Masken nur derselben Gottheit,
die sich in dein Vergängliches gehüllt,
und die in dir und jedem Auserwählten
die Augen aufschlägt, mitten hier im Traum
zu wachen, mitten im Gedräng' der Larven
heiter zu wissen: das bin ich, die Liebe,
die spielend ihrer Allmacht sich erfreut!"

Ein junger Gedankendichter von hohem Schwung der Poesie ist auch Elisar von Kupffer. Doch harret sein längst als Buch erschienener „Herr der Welt“ noch der Aufführung und damit seiner Bühnenprobe. — Wildenbruch zeigte alte Bühnenkraft in der „Tochter des Erasmus“, einer Tragödie aus der Reformationszeit, während sein einstiger Plan eines Hohenzollernzyklus von Josef Lauff aufgegriffen wurde, der im „Burggraf“ und im „Eisenzahn“ patriotische Huldigungsdramen schuf. — Eine Mittelgattung zwischen Lyrik und Drama kam in dem großen Wendejahr 1892 zum erstenmal zur öffentlichen Geltung, nachdem ihr genialer Begründer Richard von Meerheimb (geb. zu Großenhain 1825) bereits lange danach gerungen hatte: das Psychodrama. Ihm lag nichts ferner, als der Gedanke der Umgestaltung der Bühne und des Dramas. Im Gegenteil sind seine Werke nur zur Recitation durch eine einzige Persönlichkeit bestimmt, verzichten von vornherein auf die Bühne und wollen nur neben anderen Dichtungsgattungen auch für sich Lebensberechtigung erringen. Am klarsten hat ein Jünger des Meisters: Felix Zimmermann, für diese neue Kunstform sich erklärt (Neue litterarische Bl. 1. Jahrg. Nr. 1):

„Das Psychodrama ist eine völlig neue, einheitliche Dichtungsform, eigentlich eine Mischform aus dramatischen, epischen und lyrischen Grundelementen, ein Drama in denkbar einfachster, idealster Ausführung. Jeder äußerliche Apparat fehlt; denn nicht für die äußeren Sinne sind diese Vortragsdichtungen geschrieben, sondern die innigste Mitarbeit der erregten Psyche ist nötig, damit der Hörer dieses Drama in seiner ganzen Feinheit begreife und fühle. Aber eben dieses rein geistige Wesen des Psychodramas macht es möglich, daß die Zeit und Raum überflügelnde Phantasie solch einen dramatischen, in Wirklichkeit vielleicht Stunden währenden Vorgang, von den geistigen Wellen der Sprache und des Klanges getragen, mit allen Abstufungen und Aufregungen der Gefühle in wenigen Minuten durchleben kann. Dem Psychodramatiker fällt dem

nach eine doppelte Aufgabe zu. In den Mittelpunkt einer dramatisch regelrecht gegliederten Handlung stellt er den Psychodramenhelden, in dessen Worten allein sich Wort und That aller anderen mithandelnden Personen mit greifbarer Plastik abspiegeln muß. Die äußerliche, fortschreitende Handlung wird dabei zu unzweifelhafter, geistig-sichtbarer Klarheit gebracht. Zweitens aber läßt der Psychodramatiker in psychologischer Vertiefung und Zersäuerung die innere Motivierung der That, den Seelenkampf des Helden, die Lösung eines seelischen Problems u. s. w. zu gleicher Zeit zum Ausdruck gelangen. Hierbei müssen ihm alle sprachlichen Hilfsmittel zur wortplastischen Malerei von Personen und Szenerie unterthan sein, so daß epische Schilderungskraft und lyrische Glut der Sprache diesem „Dramenextrakte“ zu Diensten stehen. Dabei aber „bedingt die Form“ nach des Aesthetikers Hermann Hettmers Aussprüche „Kürze, feste Begrenzung, epigrammatische Schärfe, klare Gruppierung, großen Stil“. Mit solchen rein geistigen Mitteln der Sprache vermag diese dem Kultus der Schönheit neue Bahnen eröffnende Form Geist und Phantasie des Hörers oder Lesers in ungeahnter Weise zu beschwingen. Die Hauptgesetze des Psychodramas lassen sich also in drei Punkte zusammenfassen: An der Handlung nehmen erstens wie im Bühnendrama mehrere Personen teil; zweitens rollt sich die Handlung wie ein Drama in fortschreitender Entwicklung gegenwärtig und unter thätiger Teilnahme, nicht bloß Schilderung oder Erzählung, des Sprechenden ab; drittens endlich ermangelt das Psychodrama jeder szenischen Darstellung und wirkt unmittelbar vom Geiste auf den Geist.“

Ueber die Berechtigung oder Nichtberechtigung solcher Kunstgattung zu streiten ist zwecklos, wenn diesen theoretischen Erörterungen eine große, starke Schaffenskraft vorausgeeilt ist, wie Richard von Meerheimb sie z. B. in seiner „Kleopatra vor Actium“ bewährt hat, einem gewaltigen Werke, dessen alles bezwingender Anschaulichkeit und erschütternder Kraft sich kein Leser oder Hörer entziehen kann. Leider ist dieses Gedicht zu lang, um es hier herzusetzen, und zerstückelt werden darf es nicht. Darum mag denn eins seiner späteren weit schwächeren Psychodramen hier Platz finden — nur als Probe der Gattung:

Eine altrömische Mutter.

Motto: Ohe, jam satis est!
(Plautus.)

„Bild meines Mutius, teurer Ehegemahl,
Schmuck meines Atriums, Hausstütze meines
Witwentums, umschirme mich auch diese Nacht
mit deinem Geisterhauch!

Ich geh' zur Ruh, — möcht' Ruhe finden
in meinem Elend — doch — horch —

Was klopft am Eingangsthor zu später Nacht?

Wer klopft?

Die Antwort klingt wie Echostimme meines
Sohnes, des Elenden, dem ich das Leben gab.

Hör' auf zu klopfen — tritt herein!

Wie siehst du aus, Sohn? Die Augen stier
— das Haar gesträubt — die Stirne schweißgetränkt —
Du zitterst — bebst — Was ist geschehen? — Sprich! —

Ein Flüchtling bist du! die Nemesis —
die Furien verfolgen dich?! Sie haben ja nie geruht
ob deiner Schandbahn!

Was thatst du wieder? Warst wieder arg verfolgt
von Gläubigern?!

Ich soll das Ohr zum Mund dir neigen!?
 Lauter, Mensch! — Gestohlen hast du?!
 Bist eingebrochen in der Diana Tempel und hast
 der Göttin goldnes Bild herabgeholt vom Altar?
 Und ich soll's verbergen, weil dir die Schergen
 auf den Fersen? Den Vater hast du durch
 dein Thun — durch Gift und Giftestropfen langsam hin-
 gemeuchelt, — und mich, die schwache Mutter, schwach,
 mir selbst zum Ekel — hast hinausgetrieben in die
 Nacht des Wahnsinns — zur Fehlerin willst du die
 Mutter machen!?

Knie nieder Mensch! — Öffne die Brust!
 Verflucht, dreimal verflucht von deiner Mutter!
 Den Dolch hinein in deine Heuchlerseele! —
 Stieh, wie ich selbst — mein Haus — bleib
 rein — von — Schande!!!“

Eine Sammlung seiner Psychodramen hatte R. v. Meerheimb in dem Jahre 1887 herausgegeben. Aber in die damals beginnende Zeit der realistischen Dramatik paßten seine Dichtungen wenig hinein, obwohl z. B. Conrad warm für ihn eingetreten war. Aber erst im Jahre, das der Alleinherrschaft des Naturalismus ein Ende bereitere, kam auch für Meerheimb die eigentliche Zeit. Am 1. Okt. 1892 bildete sich nämlich eine „Litterarische Gesellschaft Psychodrama“ unter dem Vorsitz von Meerheimb in Dresden, die in den „Neuen litterarischen Blättern“ ihr Organ besaß und sich über ganz Deutschland ausbreitete. Ward doch die stellvertretende Vorsitzende die Schriftstellerin Pauline Hoffmann von Wangenheim in Erfurt, die selbst zahlreiche Dramen geschaffen hat. Der erste Schriftführer und eigentlicher Geschäftsverwalter wurde Franciskus Hähnel in Bremen, ein vielseitiger Schriftsteller, der aber vor allen in Festspielen und Psychodramen seine Begabung versuchte (geb. in Hamburg am 15. Mai 1864), so z. B. „Heinrich VII. in Genua“, „An der Weiche“, „Des alten Lehrers selig Ende“ und „Eike“. Sein Landsmann, Dr. jur. Jacobi in Bremen, trat als Beigeordneter dem Vorstand bei. Der Dresdner Felix Zimmermann, dessen theoretische Erörterung ich oben wiedergegeben habe, übernahm das Amt des zweiten Schriftführers, und Berlin ward durch Max Dittrich vertreten. Hähnel, am eifrigsten thätig für die Sache des Meisters, gab eine sehr interessante Sammlung psychodramatischer Gedichte heraus unter Mitwirkung von Richard von Meerheimb, Pauline Hoffmann von Wangenheim, Ernst Roeder, Felix Zimmermann, Wilhelm Becker, Alice Freiin von Gaudy und Wilhelm Schubert (Peter Merwin). (Bremen 1893.)

So gipfelt diese neue Richtung des Dramas wieder einmal darin, sich mehr und mehr von der Bühne zu emanzipieren. Nachdem ein paar Jahre lang der Naturalismus den Schein der Bühne nicht kraß genug in handgreifliche Wirklichkeit umwandeln konnte, schlägt nun wieder einmal die Mode in das entgegengesetzte Extrem um, und man will nur den Geist des Dramas gewissermaßen sprechen lassen und das ganze Lebendigwerden auf der Bühne wie einen unnötigen Ballast lästigen Wirklichkeitscheines beiseite werfen. Es ist dies eine neue Folge

der allzu skrupellosen Verwischung aller Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen. War in der Zeit des Naturalismus eine Art von dialogisierter Novelle an die Stelle des wirklichen kraftvollen Dramas getreten, so griff bald in der Zeit des wiedererwachten Schönheitssehns die Lyrik verhängnisvoll hinüber in das Drama und ergoß statt dramatisch belebter Verse weichwohlige Sprachmusik auf die Bühne, um als allerneueste Geburt der Zeit eine Mischgattung entstehen zu lassen, die wir erst kennen lernen können nach einem Ueberblick über die Lyrik der letzten Jahre.



Siebentes Kapitel.

Die neue lyrische Hochflut.

Während so das Drama von Tag zu Tage lyrischer wurde, regte sich auch mehr und mehr wieder die Neigung für das Lied. Ja die am stiefmütterlichsten behandelte Dichtungsgattung trat jetzt deutlich in den Vordergrund des litterarischen Interesses.

So war es recht bezeichnend, daß dasselbe Jahr, das mit dem Talisman und Vasantasena die Freude am Wohlklang auf der Bühne wieder zum Siege brachte — auch eine neue Zusammenscharung der Lyriker herbeiführte. Im Jahre 1892 erschien nämlich eine Sammlung „Deutsche Lyrik von 1891“. Die Herausgeber waren: Julius Schulz, der sich immer noch E. G. Bruno nannte und unter diesem Pseudonym ein zweites Drama: „Pinzel und Rutte“ veröffentlicht hatte; ferner Franz Servaes, der auch mit zwei Schauspielen „Heimkehr“ und „Stückluft“ hervorgetreten war, und Montanus. Sie hatten jeden zur Mitarbeit aufgefordert, dem in diesem Jahr „ein Lied gelungen“ war. Eine ähnliche Sammlung hatte in München Bierbaum gelegentlich eines Sommerfestes der Gesellschaft für modernes Leben herausgegeben (1891), und nun ließ (1893) dieser auch seinen ersten modernen „Musenalmanach“ in die Welt hinausgehen.

Die Modernsten hatten einst mit der Kriegserklärung an die Goldschnittlyrik auch der äußeren schönen Form der Liederbände die Fehde angesagt. Auch das verkehrte sich wieder in sein Gegenteil. Bierbaum brachte als Kunstenthusiast überhaupt eine dekorative Neigung mit und schmückte gern den Einband und die Druckseiten. Obendrein sollte ja sein Musenalmanach nicht bloß der Dichtung dienen: nein, auch die Malerei berücksichtigte er, indem er Nachbildungen von Gemälden moderner Künstler einfügte, und obendrein schmückte er die beiden Bände seines Musenalmanachs (1893/94) auch mit den Bildnissen moderner Dichter und Maler. Sollten nun zwar alle Dichtungsgattungen hier berücksichtigt werden — erschien doch unter anderen der erste Akt von Halbes „Jugend“ im ersten Jahrgang — so fiel doch der Lyrik der Löwenanteil zu.

Bierbaums Lyrik selbst ist schon in seinen „Erlebten Gedichten“ (Berlin 1892) weich und musikalisch. Stimmung ist ihm alles, und diese hält sich gleich

fern von erkünsteltem Weltschmerz wie von tobender Ausgelassenheit. Aber ihr Grundcharakter ist romantisch, und sie zerfließt oft in ihrer Weichheit. Zwischen Prosa und Vers giebt es für Bierbaum keine Grenze der Form. Ein Gedicht nennt er z. B.

Traum im Walde.

Ein lichter, grüner Schleier über mir, und um mich her ein lichter grüner Schleier ... Es singt und klingt aus weiter, weiter Ferne Musik, vergehend, weich ... Durch die Maschen des Schleiers flirt und blinkt ein goldiger Schein. Der malt sich in Kringeln, in tanzenden, hufschenden, bebenden Tupfen hell aufs dunkelgrüne Moos. —

Was singt das ferne, ferne Lied ...? Lauschen will ich ... Holde, weiche Frauenstimme, leise, leise ... Wiegenliedsang ... Schlage die Augen auf, glückliches Kind; siehe, liebevoll schimmern zwei gütige Sterne der wachenden Liebe hernieder, schlafe, schlafe, du glückliches Kind, umfungen vom Liebe der Mutterliebe ... Wehend teilt sich der grüne Schleier: wie eine Wolke umhüllt er ein Weib. Das naht mit schwebend langsamem Schritt. — Bist du das Glück, Weib, bist du die Liebe? ... Selige Milde strömt aus den blauen, himmlisch gütigen Augen mir lösend ins Herz ... Bist du die Liebe, Weib? ... Wie es klingt und duftet ... Was hebt mich empor? Ein Quillen und Schwellen in mir: süßes Singen, ferne, nahe; Geigen schwirren, lang ausfäuselnd, Blüten schaukeln herab durch warme, wogende Düste, — ah, der Atem der Frau mir nahe. Ihre Blicke strömen wie heiße Gluten glühend mir ins Herz, — ein Kuß auf meinen bebenden Lippen ... Bist du die Liebe, Weib?

Da klingt's wie Wiegenliedsang so weich, beruhigend, seliger Wehmut voll von den Lippen der Frau: „Vergehe im Traum, schlaf ein im Tod, unruhiges Kind: schlafe, schlafe, mein Kind, im Tod, siehe, die Liebe lebt!“ —

Aber mit solcher Weichheit verträgt sich bei Bierbaum oft eine gewisse Munterkeit, die mit wohlthuender Lebenslust erfüllt, so etwa in

Genesung.

Lange lag ich krank im Haus
unter dicken Decken,
heut zum erstenmal hinaus
darf den Kopf ich stecken.

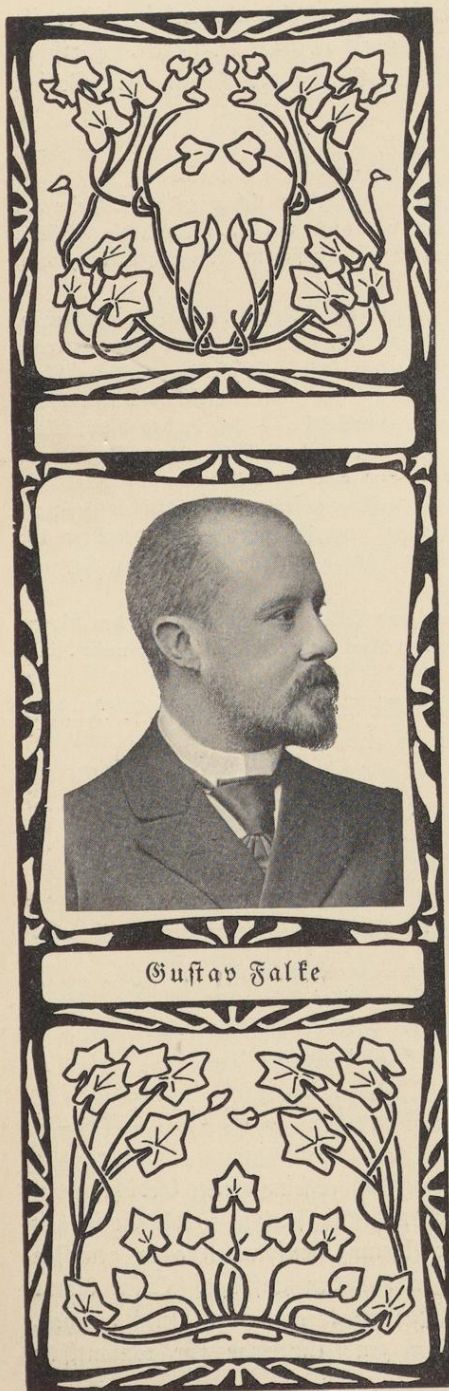
Vor dem Fenster Wipfelgrün,
ach, wie ist das helle,
und es treibt mich frühlingskühn
bis zu Thor und Schwelle.

Fliegt mein Blick sehnsüchtig weit
über Blühewonnen,
ist Gedenken zager Zeit
wie ein Dunst zerronnen.

In mein Auge schwillt ein Schein
himmelheller Reine:
Leben! Leben! Bist du mein?
Und ich weine, weine ...

Etwas Weibliches — nicht im üblen Sinne — liegt in all dieser Duft- und Hauch-Poesie.

So konnte es nicht sonderlich wundernehmen, daß er seine zweite Gedichtsammlung betitelte: „Nemt Frouwe diesen Kranz“. Freilich — die Geziertheit dieses Titels und die Gesuchttheit seiner Ausstattung entsprechen einer gewissen Manier, die sich bei Bierbaum allmählich kundzugeben anfängt. Seine Natur muß ihn ins Mittelalter zurückführen, und daher hat er auch mit seinem weichen, handlungsarmen Märchentext „Lobetanz“ eine gute Unterlage für romantische Musik geschaffen.



Weit bedeutender ist Gustav Falke (geb. 11. Jan. 1853 in Lübeck). In vollen Tönen weiß er die Sprache zu beherrschen, und durch die Reihe seiner Gedichte geht ein starkes Streben nach aufwärts. Nach der vorausgegangenen Sammlung „Mynher“ erreichte er seinen ersten Höhepunkt in „Tanz und Andacht“, um später mit „Zwischen zwei Nächten“ (1894), „Neue Fahrt“ (1897) und „Mit dem Leben“ (1899) sich fortzuentwickeln. Als eine Probe seiner vollsaftigen, bilderreichen Sprache gelte das Gedicht:

Das Herz.

Aus grünem Waldesdämmerdunkel
tret' plötzlich ich in helles Licht,
da grüßt aus goldnem Glanzgefunkel
mich ein entzückendes Gesicht:
Ein Marmorhaus in lauter Rosen,
ein Säulrund, wo Schaft und Schaft
verstrickt in eines leichten losen
Gerankes holder Liebeschaft.

Und in der stillen Tempelgrotte
hebt sich ein schlankes Postament,
darauf sternblank dem Liebesgott
ein Erzbild in der Sonne brennt.
Den Pfeil auf dem erhobenen Bogen,
darüber er sein Ziel eräugt,
steht er, die Sehne straff gezogen
zum Schuß, ein wenig vorgebeugt.

Und vorn an des Geschosses Spitze,
wie man den Heiligen Opfer bringt,
an einer schlichten, wollenen Lize
ein wächsern Herz im Winde schwingt.
Das zeigt von warmen Fingermalen
im weichen Wachs ein Konterfei
und eine Spur, als ob in Qualen
ein Weinen drauf gefallen sei.

Und eine abgepflückte Rose,
wie ein verlornes Liebespfand,
liegt da, und Stapsen rings im Mose
und weiterhin im glühenden Sand.
Die tauchen in die Buchenschatten
und finden ungesehn nach Haus,
und niemals plaudern diese Matten
das zärtliche Geheimnis aus.

Und einsam in des Mittags Glut
am Pfeil des Gottes schmilzt das Herz,
und tropft, ein langsames Verbluten,
in roten Thränen niederwärts,
und tropft in roten, heißen Thränen
auf weißen Marmors kalt Geleucht,
von ungestillter Liebe Sehnen
ein rührend Gleichniß, wie mir deucht.

Eine Poesie der kräftigen Gesundheit vertritt auch Mar Hoffmann (geb. in Berlin am 27. Nov. 1858), der seinen „*Erdischen Liedern*“ (1891) „*Die Morgenstimmen*“ (München 1893) folgen ließ. Kräftige, phantasievolle Anschauung der Natur spricht namentlich aus den Strophen:

Dem Morgen entgegen.

Erwacht ist die Welt, mit Goldpfeilen schoß
die Sonne vom Himmel die Sterne,
ihr Scharlachblut in die Wolken floß,
mit Purpur malend die Ferne;
ein Jauchzen wirbelt von Tiefen und Höhn
auf allen Straßen und Stegen,
das ist ein wunderbares Getöse
dem schimmernden Morgen entgegen.

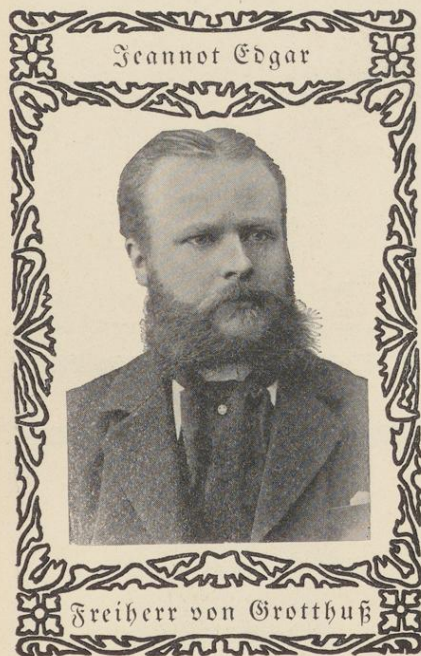
Auf silbernem Kahn durchsteuert die Luft
das Licht, der himmlische Ferge,
es schmiegt sich ein zartes Gewand von Duft
als Morgenkleid um die Berge,
die Wälder wiegen die Kronen sacht
im niederflutenden Segen,
und selbst der grämliche Friedhof lacht
dem schimmernden Morgen entgegen.

Vom sozialen Kampferheld zum Dichter seines eigenen Herzens wandelte sich um dieselbe Zeit Reinhold Maurice von Stern. In dem Gedichte „*Arbeiterweltfeiertag*“ nimmt er von den einstigen Parteigenossen Abschied als einer, der sie noch liebt, aber nicht mehr ihr Vorkämpfer sein will. „*Mattgold*“ nennt er die Sammlung, die auch dieses Lied bringt. Wundervoll paßt der Name auf die Stimmung des folgenden Gedichtes:



Mar Hoffmann





Liebesfrühling.

Die Sonne lacht; der Brunnen plaudert leise
sein stillvertrautes, ew'ges Frühlingslied;
im Abendglanze tönt die fromme Weise
wie fernes Echo, das von hinnen flieht.
O Jugendbild! Des Käckleins sanftes Schnurren
misch't sich ins Lied der Quelle wie ein Traum,
vom Heimatdache tönt der Tauben Gurren,
und Blüten streut der duftverschneite Baum.

Da naht sie schon auf sinken, flücht'gen Sohlen
die süße Zaubrin aus dem Jugendland;
wie Sonnenschein, so lächelt sie verstoßen
und schürt im Herzen längst erloschenen Brand.
Da schnäbeln sich zwei Stare in den Zweigen,
das Nestlein steht im Blüten Schnee bereit —
Ein Kuß, ein Druck, ein süßbekommenes Schweigen:
O Liebesfrühling, holde Jugendzeit!

Im Dämmerlichte gleitet stilles Staunen,
und Schatten fliehen vor dem lichten Traum;
ein Kleidchen rauscht, und heiße Lippen raunen —
In Blüten schwand der Jugend heller Saum.
Der Kirschbaum blüht, der Brunnen plätschert ferne,
es streift die Stirn leis wie ein Blütenkranz.
Und schwand der Tag, die Nacht hat ihre Sterne —
Ein kurzes Glühen, und ein ew'ger Glanz! —

Ein religiöser Zug macht sich bei ihm geltend und ebenso bei seinem Landsmann, dem tief empfindenden Jeannot Emil Frhr. von Grotthuß (geb. 24. März 1865 zu Riga), dem fleißigen Sammler des „Baltischen Dichterbuchs.“

Grotthußers Frühlingslied.

Es spielt der Lenz die alte Weise,
die alle Erdenwunden heilt;
er hat auch mich auf meiner Reise,
den müden Wanderer, ereilt.

Er stößt mit übermächt'gem: „Werde!“
des Blißes Speer am Wolfenschaft
tief in die Brust der harten Erde
und löst sie aus des Winters Haft.

Sie schlägt in weicher Lüfte Rosen
die blauen Veilchenaugen auf,
es perlt ihr Blut in roten Rosen
aufs grüne Kleid in tollem Lauf.

Befreiend stürzen ihre Thränen
in tausend Flüssen in das Thal —
O wollustvolles Frühlingssehnen!
O schöne, wilde Frühlingsqual!

Hier kann ich erst mein Ich begreifen,
den Widerspruch, aus dem ich bin,
den Drang zu unbegrenztem Schweifen
und meiner Qualen tiefen Sinn.

Mir ist's, als hör' ich's fragen leise,
als ob Natur, die Göttin, spricht:
„Entfremdet Kind, wohin die Reise?
Erkennst du deine Mutter nicht?“

Zum eigentlichen Vertreter der mystisch-religiösen Lyrik aber wurde Franz Evers (geb. zu Winsen a./Luhe am 10. Juli 1871), der mit seiner „Symphonie“ (1891) und seinen „Fundamenten“ (1892) begann, um dann in seinen „Sprüchen

aus der Höhe“ und seinen „Psalmen“ (1893) die geheimnisvolle Weltanschauung der Theosophie in Verse zu fassen. Eine Probe seiner weichen Sehnsuchtsstimmung gebe:

Das Traumland.

In weichem Lilapurpur
liegt fern ein Traumessland:
Blaudunkel glühn die Wellen,
und golden ist der Strand.
Cypressenwälder wiegen
im Wind ihr Nadellaub,
und in den Lüften liegen
Maiglück und Sonnenstaub.

Die himmelhohen Kuppeln
der ewigen Berge schau'n
im Scharlachschnee der Frühe
hin auf die goldnen Gau'n.
Das Glück, das Glück umschmiegt uns,
wir sind vom Schmerz befreit —
und unsre Seele wiegt uns
in blaue Ewigkeit . . .

Als ein echter Romantiker, aber ein jugendlich gesunder, sandte auch Carl Busse (geb. 12. Nov. 1872 zu Lindenstadt-Wirnbaum in Posen) seine „Gedichte“ (1892) und „Neue Gedichte“ (1895) in die Welt hinaus.

Das Kätschen.

Kam ein Kätschen angesprungen
so den Wiesenrain entlang,
hört es einen kecken jungen
schmetternd-hellen Lustgesang.
Und das Kätschen schlich zur Seite
über Stock und über Stein,
suchte schleunigst dann das Weite
links vom grünen Wiesenrain.

Kam ein Mädchen angegangen
ganz genau denselben Steg;
braunes Haar, verbrannte Wangen,
trat der Bursch ihr in den Weg.
Fanden bald ein heimlich Plätzchen
O du wunderschöner Mai! —
Ja, das Mäd'el war kein Kätschen,
deshalb kam es nicht vorbei.

Fast alle diese jüngsten und neuesten Lyriker bezogen sich in irgend einer Weise, persönlich oder dichterisch auf Detlev von Liliencron, obgleich sie alle sich sehr von dessen einstiger Urkraft unterschieden; aber auch er verweichelichte zu sehens. Er wurde immer wahlloser in seinen Stoffen, begann sein großes Talent in jeden Regentümpel der Alltäglichkeit zu werfen und wurde — gleich als hätte ihn Lovote ins Schlepptau genommen — von Tag zu Tag mehr zum Verherrlicher auch der unbedeutendsten Sinnlichkeit. Deutlich läßt sich eine zweite Periode in Liliencrons Schaffen abgrenzen mit dem Erscheinen seines „Poggfred, kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen“.



Carl Busse

„Dies ist ein Epos mit und ohne Held,
 ihr könnt's von vorne lesen und von hinten,
 auch aus der Mitte, wenn es euch gefällt.
 Ja, wo ihr wollt, ich mache nirgends Finten,
 klaubt euch ein Verslein aus der Strophenvest!
 So sucht ein Kind im Kuchen nach Korinthen.
 Ob sie euch schmecken, kümmert mich fürwahr nicht;
 so lest denn mit Geduld! Meintwegen garnicht. —

Zwar wähl' ich mir ein fremdländisch Gewand:
 Ich greife zu Ottaven und Terzinen.
 Doch werd' ich dich, mein deutsches Vaterland,
 deshalb nicht weniger adrett bedienen.
 Die Stange ist mir nur der Zellenstand,
 den Honig bringen meine heimischen Bienen.
 Und der Terzinen Sancta Trinitas
 dämmt die Gedankenflut ins rechte Maß.

Was thu' ich nun hinein in die Behälter?
 Erinn'ung? Traum? Erlebnis? Phantasie?
 Ich habe Angst, mein Blut wird täglich kälter,
 zum Teufel geht allmählich der Esprit.
 Zusammen schab' ich drum, eh immer älter,
 die schäbigen Reste meiner Poesie.

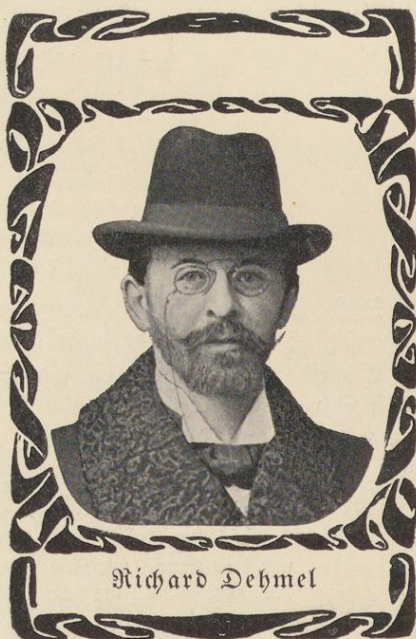
Denn vor mir, eine greuliche Pagode,
 hockt steif des Dichters „zweite Periode“.

Sie hockte allerdings vor ihm. Und wenn er hier „kunterbunt seine Quellen versprudelt“, so ist diese Kunterbuntheit weniger ein Beweis von Kraft, als ein Zeichen vom Beginn einer gewissen Ziellosigkeit. Wir haben den Eindruck eines Mannes, der auf seinem Gute Poggfred (Froschfrieden) im Gefühl herannahenden Alters sitzt und planlos in den reichen Erinnerungen seiner Jugend wühlt. Baum und Strauch in seiner Besetzung rufen ihm die wunderbarsten Gestalten aus dem Innern seiner Seele wach. Das ferne Rauschen der Nordsee läßt ihm die sagenhaften Drachenschiffe der Wikinger auftauchen, und wie er mit umgehangener Jagdbüchse über eine Lichtung streicht, sieht er einen Zirkusklown, nach dessen Pfeife Cäsar und Hannibal, Napoleon und Friedrich der Große tanzen müssen. Einst stöbert sein Jagdhund Diana einen geflügelten Bewohner des Mars auf. Ein andermal begleitet der weiter träumende Dichter einen seiner phantastischen Ahnen auf der Reise durchs Weltall, und wieder ein anderes Mal ist es ihm, als wäre in seinem Parke Jesus ans Kreuz geschlagen und er helfe den Heiligen festnageln, um nachher, gleich anderen, von Neue ergriffen zu stehn. Und so weiter steigt vor der Phantasie des Dichters in planlos bunter Mannigfaltigkeit auf: was er gelesen, gedacht und geträumt — und was er erlebt hat. Dies freilich sind nur Liebesabenteuer von zweideutiger Natur. — Abenteuer, die Lovote erfunden haben könnte, damit Liliencron seine wunderbare Sprachmeisterschaft darauf verschwende! Ja, seine rhythmische und reimende Sprachmeisterschaft ist hier auf der Höhe. Durch dick und dünn reimt er sich hindurch mit Ottaverimen und Terzinen, und ein je größerer Widerspruch zwischen dieser feierlichen Form und dem alltäglichen Gegen-

stande klappt, desto freudiger lacht der Dichter über die unerschöpfliche Fülle seiner scherzhaften Wendungen, neckischen Tollheiten und abenteuerlich=liebenswürdigen Reime, für die er die Schatzkammern aller Umgangssprachen Europas und die Fundgruben der deutschen Dialekte plündert. Dabei kommt es zu großen Schilderungen, wie der einem farbigen Gemälde gleichenden Ausmalung des Zusammenpralls zwischen seinen feurigen Hengsten und den Trakehnern einer aufgeblasenen Geheimrätin.

Und gleich darauf kichert wieder die Satire aus der Beschreibung eines Hamburger Salons mit gezierten Musikern und Dichtern. Aber wie ausgelassen lebenslustig dieser Poggfred=Sänger auch zu sein scheint, er scheint es doch nur. Denn all seine Liebesabenteuer enden in Behmut. Von dem poetisch Schönsten von der sanften „Fite“, die aus Eifersucht zur Mörderin der schönen Hamburger Griechin wird, bis zu dem als Pagen verkleideten jungen Mädchen, das in einer Schiffer=Laverne einer Kauferei zum Opfer fällt — überall breitet sich der ahnungs=volle Schatten des Todes über die künstlich erhaltene Lebensfreude. Ja, künstlich — denn wie der leichtherzige Plauderton dieser kunstvollen Verse, so ist auch die scheinbare Leichtherzigkeit des Verfassers nur mühsam erkünstelt in diesem wehmutsvollen, tollen „Kunterbunt“, das keine jugendstarke Hand mehr zum geschlossenen Kunstwerk zu adeln vermochte. — Zwei Jahre später gab Liliencron eine zweibändige Sammlung seiner bisherigen Dichtungen heraus unter dem Titel „Kampf und Spiele“ und „Kämpfe und Ziele“. Aber in allem, was der neuesten Epoche angehört, zeigt sich ein zielloses Experimentieren, ein sichtbares Erschlaffen der Selbstkritik, ein unaufhaltsames Sinken der einst so starken Begabung, die in platter Sinnlichkeit zu versimpeln droht. — Möchte, üblen Vermutungen zum Trotz, dem Dichter ein baldiges Wiederaufsteigen zu den lichten Höhen seiner jungen Mannestage beschieden sein!

Eine ganze Anzahl Motti, die in dieses kunterbunte Epos eingestreut sind, tragen den Namen Richard Dehmel (geb. in Wendisch-Hermsdorf am 18. Nov. 1863). Nachdem er eine Zeitlang für das Versicherungswesen litterarisch thätig gewesen war, ging er von dieser nüchternen Wissenschaft zur Poesie über. Mit einem Prolog zur Eröffnung der Freien Volksbühne und mit einem Huldigungsgedicht auf Robert Koch, den Bacillen-Entdecker, hatte er sich im Sturmjahr 1890



Richard Dehmel

eingeführt, und im folgenden Jahre erschien seine erste Gedichtsammlung „Erlösungen“ (Stuttgart 1891). Der Untertitel „Eine Seelenwandlung in Gedichten, Sprüchen“ deutet an, daß er hier seine innere Entwicklung in Versen niedergelegt hat, und den Gang derselben offenbart die Einteilung in drei Stufen: Ringen und Trachten, Liebe, Leben und Arbeit. So mischen sich denn also Stimmungsbilder mit philosophischen Grübeleien. Erstere sind ohne sonderliche Eigenart, die philosophischen Erörterungen ohne Klarheit. Gerade dies Beides unterscheidet ihn von seinem Meister Liliencron. Bei diesem ist alles Anschauung, bei Dehmel alles Abstraktion. Singt uns Liliencorn allzuviel vor von seinen süßen Sünden, so thut er es wenigstens im Feuerton der Leidenschaft. — Dehmel verlangt vollkommen freie Bahn für seine Leidenschaften, aber wir fühlen nichts von diesen. Ist es wirklich viel mehr als gereimte Prosa, wenn Dehmel da einen Fehdebrief dichtet:

„Ich hasse dieses Mittelstraßenleben,
ich will nicht eure wohlgemeinten Reden,
ich passe nicht in euer Alltagsstreben,
ich will das Glück nicht, das da feil für jeden!

Ich habe eine Welt in meinen Sinnen,
die ihr nicht ahnt mit euren Wiedergeistern!
Drum lasset das Bedauern, laßt das Meistern —
ich fühl's: ich werde einst die Schlacht gewinnen!

Diese „Welt in meinen Sinnen“ aber erscheint in späteren Sammlungen nun im Gegensatz zu jener Trockenheit in einem wahren Schwelgen im Unverständlichen.

Als eine Probe, wie weit das Streben nach dämmerhaft malendem Wortgeklingel verführen kann, mögen hier die ersten Verse eines Gedichts stehen, das den Titel trägt: „Der tote Ton“. (Aus „Aber die Liebe“.)

Ton von Glocken. Drohn von Glocken. Wo nur? Weh, ich falle!
Wohin wollten doch die stummen, grauen Mönche alle? —
Um mein dunkles Gitter seh ich Nachgespenster jagen,
und da vor mir, nur zwei Schritte, rollt ein schwarzer Wagen.
Ringsum glimmt die Luft von Kreuzen, und die Fackeln bluten,
und man führt mich an den Armen — ach, dies weiche Fluten!
Von alleine gehen meine qualgelähmten Beine,
ach so schön geführt; ich kenne keine Straße, keine;
gehe flutend wie im Traume, ohne Sinn und Willen,
nur im Kopfe, nur im Herzen fühl' ich etwas wühlen.
Etwas prüft da seine Krallen, scharfe, krumme Krallen,
und die Raben klagen drüben, und die Glocken hallen.
Ach ich höre ferne Ehre — ei so lieb, so liebe;
nur in meinen Augen brennt was, o so trüb, so trübe.
Und es rieselt etwas Kaltes über meine Mienen,
alle Menschen stieren her, und — keiner naht von ihnen;
und es rieselt etwas Kaltes über meine Haut da.
Und vier Klappen ziehn den Wagen, trauerflorumsfloßen,
aber mich zieht eine Hand, die hält mich starr umschlossen.
Großer Gott, der Sarg, der Sarg da — kommt wohl auf mich los da?!
Da im Sarge, ja im Sarge liegt mein Daseinslos — ja ...

Ist das schon zweifellos krankhafte Poesie — wenn auch unbewußt — so stellt den Gipfelpunkt des bewußt Krankhaften Felix Dörmann dar (geb. in Wien 1870) mit seinen „Neurotika“ und „Sensationen“ (1892, 1890).

Sagt er doch selbst von sich:

„Ich liebe, was niemand erlesen,
was keinem zu lieben gelang:
Mein eignes, urinnerstes Wesen
und alles, was seltsam und krank.“ —

Sehr nahe verwandt ist ihm der allzu jugendlich-lebensmüde Richard Schaufal mit seinen *Tristia*. Dagegen Oskar Linke stellte sich mit mehreren neuen Bänden gesunder Lyrik ein, wie „Als die Rosen blühten“ (1891) und „Schlummere, Schwert, unter Myrten“.

Alles wurde jetzt von der lyrischen Hochflut ergriffen. Bruno Wille, der Politiker a. D., der mit einer ganzen Gruppe jüngerer Schriftsteller in Friedrichs-



hagen bei Berlin lebte, atheistische Weltanschauung popularisierte und seine erzieherischen und sozialen Ansichten in ein System der „Philosophie des reinen Mittels“ zu bringen suchte — er erschien als Lyriker mit den beiden Bänden „Einsiedler und Genosse“ (1891) und „Einsiedelkunst aus der Kiefernhaide“ (1897). Otto Erich Hartleben nannte seine Lieder Sammlung „Meine Verse“ (1895). Daneben setzten die Lyriker von früher unermüdlich ihre Arbeit fort. Franz Held, der seinen Dramen durch eine eigens gegründete „Fresco-Bühne“ vergeblich Ansehen zu verschaffen gesucht hatte, erschöpfte sich in neuen lyrischen Bänden. „Trotz alledem“ nannte er seine neuesten Lieder, die ein bedenkliches Sinken zeigen, und „Tanbuserus recidivus“ taufte er eine Sammlung epischer Dichtungen, die bei weitem nicht mehr an seine „Gorgonenhäupter“ heranreichen. Die Fülle von Wilhelm Arnt's Liederbänden auch nur aufzuzählen wäre ein vergebliches Bemühen, denn sein weiches schwaches Talent ging in der Masse unter. Casar Fleischlen war nur glücklich, wo er seine schwäbische Tonart anschlug. Lienhard vertrat in seinen „Liedern eines Elsfäfers“ (1895)

den patriotischen Standpunkt, nachdem ihm vier Jahre zuvor darin Christian Schmidt (geb. zu Geudertheim am 28. März 1865) vorausgegangen war mit seinen „Mfaliern“ (1891). Georg Schaumberg sammelte seine Dichtungen unter dem Titel „Dies irae“, und Wilhelm Weigand (geb. Giffighain 1862), der in seinen „Kügeliedern“ (1892) kraftvoll donnerte, fand die Stimmung männlicher Ruhe in seinen Gedichten „Sommer“ (1894). Der Wiener Friedrich



Friedrich Adler

Adler gab zwei reife Sammlungen „Gedichte“ heraus und errang einen großen Bühnensieg mit „Zwei Eisen im Feuer“ nach Calderon. — Auch Jacobowski reifte lyrisch mehr und mehr in „Aus Tag und Traum“ (1895) und „Leuchtende Tage“ (1900). — Hugo Regel, der einst so kraftvoll mit seinen Liedern „Gegen den Strom“ begonnen hatte vor dem allgemeinen Sturm, faßte noch einmal schwermütig sein letztes lyrisches Können zusammen in „Verlorenes Leben“ (Dresden 1895). Bald darauf erlöste ihn der Tod. — „Welt und Seele“ nannte Hugo Grothe seine Dichtungen (Dresden, Leipzig 1892). „Lieder des Lebens“ taufte Theodor Souhay die seinen (Dresden, Leipzig 1899) und die Wehmut, die Felix Lorenz (geb. 23. Dezember 1875 in Berlin) erfüllte, brachte er im Titel seiner ersten Gedichtsammlung „Jugend und Tod“ (1897). Er flüchtet sich mit Vorliebe ins Märchenland, wohin auch Lyriker der älteren Generation wie Otto Weddigen und Alfred Friedmann sich oft wenden. „In Phantas Schloß“ (1895) nannte seine Erstlinge bezeichnend Christian Morgenstern, der später als Uebersetzer Ibsen'scher Gedichte erfolgreich wurde. Heinrich Stümke führte seine Lyrik als „Präludien“ ein (1894), während der

formreine und gedankenklare Heinrich Bierordt, der mit Dichtungen und Balladen (1881) begonnen und in seinen Alkanthusblättern (1888) Italien und Griechenland besungen hatte, außer seinen Vaterlandsgefängen nur noch wenig Lyrisches veröffentlichte. Ein Leben, reich an inneren Kämpfen, faßte zu ergreifenden lyrischen Stimmungen Maximilian Bern, geb. in Aeron 18. Nov.

1849, der bekannte Anthologist, zusammen in „Aus reinem Leben“ (1899). — Ein Buch voll reifer Lebenserfahrung, von hoher Schönheit der Form ist auch das von Konrad Gustav Steller, dem einstigen Stürmer und Dränger aus dem Verein „Durch“, der im Gegensatz zu seinen Genossen seine Schöpfungen nie vollendet genug für eine Druckausgabe glaubte und erst im Jahre 1900 seine erlesensten Dichtungen als wohlbestallter Sekretär an der Handelskammer zu Hanau als „Gedenkblätter“ herausgab — ein Buch voll echter Schönheit.

Unter dem schlichten Titel „Leben und Lieben“ offenbarte Elisar von Kupffer ein frisches Talent. Durch Maurice von Stern wurde Emanuel von Bodman eingeführt mit seinen „Stufen“. Als eine Merkwürdigkeit der Tage aber zeigte sich der Eisenarbeiter Ludwig Palmer, den Felix Dahn entdeckte, über den Franzos in seiner „Deutschen Dichtung“ die ersten Nachrichten brachte und dessen Gedichte schließlich Walter Kellerbauer in einer Auswahl herausgab (Dtsh. Verlagsanstalt 1895), ein Arbeiter, der in der Zeit der Arbeiterbewegung zu singen anhub. Gewiß vermutete man hier zornflammende Liebe zu finden, aber nichts von dem! Mit Schiller'schem Idealismus erhebt sich dieser Arbeiter über sein Los und singt von sich:

„Mir ist ein steter Kampf beschieden;
mein Tag hat wenig Sonnenschein,
und meine Nacht hat wenig Frieden,
drum schau' ich oft so finster drein.
So manche Hoffnung war vergebens,
und tödlich schmerzte der Verzicht —
Da grub der bittere Ernst des Lebens
die Furchen mir ins Angesicht. —

Wenn auch mit fahlem Silberschimmer
die Sorge mir das Haar durchwob:
Mit neuer Kraft mein Geist sich immer
ins Reich der Ideale hob.
Die Liebe, die mein Herz durchflutet,
verklärt mein Leid mit ihrem Licht —
Ein Kämpfer, der noch nie geblutet,
verdient die Siegespalme nicht. —

Schon im großen Wendejahr 1893, das die Absezung des Naturalismus begonnen hatte, hatte sich ein „Bund der Phantasten“ gebildet unter Führung des bis dahin völlig unbekannten Paul Scheerbart. Die Verlagsanstalt dieses neuen Bundes brachte dieses neuen Dichters vor drei Jahren erschienenenes „Paradies“ gleich in zweiter Auflage — ein wirres Durcheinander von Vers und Prosa, ein Durcheinander von Engeln und Teufeln — einem bunten, planlosen Traum vergleichbar. Doch verdient er nicht mehr ernst genommen zu werden, seitdem er zu der Festschrift der Prager akademischen Lese- und Redehalle zu Goethes 150. Geburtstag das folgende Lied beisteuerte:

Indianerlied.

Murr den Europäer!

Murr ihn!

Murr ihn! Murr ihn!

Murr ihn ab!

Diese Festschrift gab einen recht deutlichen Ueberblick über die Fülle der jüngeren Lyriker. Von denen, die an anderer Stelle noch nicht genannt wurden, seien hier noch angeführt: Robert Musterliß in Prag (geb 28. Nov. 1862),

Hans Benzmann (geb. in Colberg am 27. September 1869), Verfasser von „Im Frühlingsturm“ und „Sommer Sonnenglück“, Max Bernstein (geb. in Fürth am 13. Mai 1854), der sich namentlich in zahlreichen Lustspielen versucht hat; J. A. Bondy in Prag, Mitherausgeber der Zeitschrift „Moderne Dichtung“ (geb. 23. Juli 1876). Franz Brentano in Florenz, Max Bruns in Minden (geb. 13. Juli 1876), ein Epiker und Satiriker, Emil Faktor in Prag (geb. 13. August 1876), der seine erste Sammlung nannte: „Was ich suche“ (1899); Kurt Gnucke in Berlin (geb. in Meerane i. S. am 22. Juni 1864), der sich als Dramatiker einführte; Hermann Hango, der als Lyriker und Dramatiker auftrat (geb. in Hernals am 19. Juni 1861). F. Herzfelder in Augsburg (geb. zu Obernreit am 31. Mai 1836); Franz Himmelbauer in Wien (geb. am 30. Juni 1871); Camill Hoffmann in Prag; Arthur Holitscher in Berlin (geb. 22. August 1869), ein junger Erzähler; Wilhelm Holzamer in Heppenheim a. d. B. (geb. in Mainz am 28. März 1870); Victor Jos in Prag (geb. am 29. Mai 1869) und sein Landsmann, der Advokat Theodor Kirchner (geb. in Karolinenthal am 8. September 1862); Otto Kobler in Prag; Ritr in Wien (geb. in Aspang am 11. März 1867); Paul Leypin in Prag (geb. in Prag am 27. November 1877); Karl Freiherr von Levesow in Wien (geb. am 10. April 1871); Fritz Pick und Adolf Frhr. Prochazka in Prag; Hermann Runge (geb. in Hamm am 11. Januar 1876); Hugo Salus in Prag (geb. am 3. Aug. 1866), einer der begabtesten Lyriker seiner Heimat, der sich jetzt auch dem Drama zuwendet, Wilhelm von Scholz (geb. in Berlin am 15. Juli 1874); Heinrich Teweles, Dramaturg am deutschen Stadttheater in Prag (geb. 13. November 1856); Paul Werthheimer in Wien (geb. am 4. Februar 1874) und Franz Zimmermann, der noch cand. phil. in Wien war, als die Festschrift erschien. — Griff doch überhaupt die lyrische Bewegung in den letzten Jahren tief in die akademische Jugend ein und ließ manchen Bruder Studio leider viel zu früh zum „Gedruckten“ werden. Das beweist der Musenalmanach Berliner Studenten, herausgegeben von Gottlieb Fritz, Rudolf Kasseno und Emil Scherings (Berlin 1898), dem im Jahre 1899 eine zweite Sammlung folgte. —

Auch das Epos hatte sich fortentwickelt. Heinrich Hart hatte sein Lied der Menschheit bis zu Moses durchgeführt. Neben ihm war Richard Nordhausen (geb. 31. Jan. 1868 in Berlin) besonders in den Vordergrund getreten. Begonnen hatte er mit Jos Fritz der Landstreicher (1892), das seinen Namen schnell bekannt machte. Den Höhepunkt seines Könnens erreichte er mit Vestigia leonis (1893), während sein Versuch eines modernen Epos „Sonnenwende“ (1895) als gescheitert zu betrachten ist.

Auch Julius Grosse war wieder einmal unter die Jugend getreten mit einem modernen Epos, „Das Volframslid“, und auch Otto Franz Gensichen faßte das moderne Leben vielfach in seinen formischönen Versen.

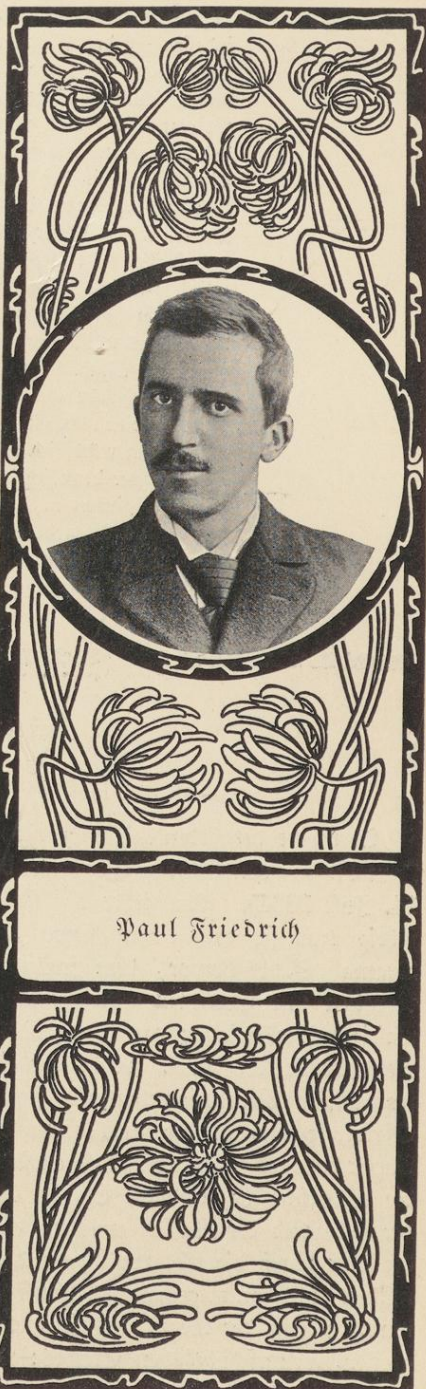
Einen modernen Helden wählte auch ich zum Helden eines größeren Epos, das ich meinen poetischen Erzählungen: „Der Liebesrichter“ (1893) und „Der

Bikar" (1897) folgen ließ. Ich wählte den sozialreligiösen Aufstand des Mahdi in Egypten, der in seinen Ursachen soviel Ähnlichkeit mit den sozialen Spannungen der Länder Europas darbot, aber doch in Stoff und Kostüm der epischen Behandlung soviel näher lag: „Achmed, der Heiland" (1898 Berlin).

Die Weltanschauung Nießsches kam zum scharfen Ausdruck im „Weltgericht" (Leipzig 1895) von Victor von Andrejanoff, geb. in Koslow, einer kleinen Stadt des russischen Gouvernements Tambow, am 10. Juli 1857. Mit viel Kraft und Stimmung läßt hier der Dichter, der bis dahin ein weicher Lyriker gewesen war, das Gericht Gottes über die toten Seelen — jenseits von gut und böse — zu einer Verherrlichung aller Männer der Kraft, zu einer Verurteilung aller Schwachen und Weichen werden. — Und ganz ähnliche Gedanken vertritt Eduard von Mayer in seinem kraftvoll geschriebenen Prosa-Epos: „Die Bücher Rains vom ewigen Leben".

In ganz anderem Sinne läßt Kurt von Rohrscheidt (geb. 23. Nov. 1857 zu Lüßen) den Teufel die Verzeihung Gottes erlangen vom christlichen Standpunkt aus in seinem geistreich gedachten Epos „Satans Erlösung" (Leipzig 1894). Einen ganz eigenartigen Gedanken trug in die moderne religiöse Epik auch Paul Friedrich hinein. Er läßt Jesus in der Wüste durch Satan dadurch versucht werden, indem der Böse ihm im voraus alle Greuel zeigte, die das nichtverstän- dene Christentum in der Welt wachrufen wird: die Neronische Christenverfolgung, die mittelalterlichen Hexenverbrennungen, die französische Bartholomäusnacht und die Verfolgung des Christentums durch den modernen Atheismus der Neuzeit. Aber mutig schließt das Ganze:

v. Hanstein, Das jüngste Deutschland.



Luzifer schweigt und sieht den Träumer — schweigen,
 indessen sich das Firmament erhellt.
 Schon naht ein herber Wind und weckt aus Schlaf
 und Schlummer rings die mageren Gräser auf.
 Besorgt sieht Satan schon den ersten Streif
 des Morgenroths am fahlen Horizont.
 Ein Widerschein des purpurroten Lichts
 fällt auf das Haupt des schlummernden Propheten.
 Da — endlich öffnet er den schmalen Mund —
 und flüstert leis: „Weich' von mir, Satanas!
 Wär' selbst das Blut ein Meer, das wegen mir
 in wildem Glaubensstreit vergossen wird,
 des Vaters Willen würd' ich dennoch thun.
 In seiner Macht liegt all mein Sein begründet,
 denn ob ich lebe oder sterbe, stets
 gebot er seinen Engeln über mir.
 Nur einem würd' ich weichen, wenn dereinst
 ein Größerer denn ich das Werk vollendet,
 das ich beginnen muß und will, Wer stirbt
 um meines Namens willen, der wird leben.
 Denn Leben liegt in allem Blut, das je
 jubelnd geopfert wird dem Sieg des Lichts.“

Achtes Kapitel.

Die Verse der modernen Weiblichkeit.

Aber eine der bedeutendsten epischen Dichtungen moderner Art rührt von einer Frau her — von Marie Eugenie delle Grazie (geb. in Unterweiskirchen am 14. Juli 1864). Von jeher hat sie sich die höchsten Ziele gesteckt. Neunzehnjährig trat sie mit einem Epos „Hermann“ und ein Jahr später mit einem Drama „Saul“ hervor, dem freilich der eigentlich dramatische Zug fehlt. An Novellen und Gedichten reifte sie langsam, bis ihr im dreißigsten Jahre ein gewaltiges Werk gelang: das Epos „Robespierre“. Das einzige in diesem Gedicht Verfehlte ist der Titel. Nicht der eine Mann ist der Held, sondern die ganze französische Revolution entrollt sich in der Mannigfaltigkeit ihrer blendenden Charaktere und in der furchtbaren Blutigkeit ihrer endlichen Entartung vor den Augen des bald staunenden, bald entsetzten Lesers. Immer schrecklicher entfesseln sich die Leidenschaften, und die Szenen im Parlament, auf der Straße, beim Sturm der Rede und der Waffen erreichen die Wirkung eines oft erschreckenden Realismus, der aber durch die lebensvoll gehandhabten fünf Fußigen jambischen Blankverse gemildert und mit gewaltiger Faust zu einer kraftvollen Komposition gebändigt wird. Wenn der Realismus jemals berechtigt ist, so ist er es im Dienst eines großen, weltgeschichtlichen Stoffes: wovon wir uns im Kleinrahmen des Alltagslebens mit Widerwillen abwenden, das erscheint als folgerichtige Notwendigkeit,

wenn es den Donnergang der Weltgeschichte begleitet. Von der gewaltigen Kraft dieser Dichterin gebe eine Stelle aus ihrem Gedichte Zarenmahl (MUSENALMANACH 1893) eine Probe:

Er tafelt

Vor der samtvorhang'nen Thüre,
die Hand am Schwerte, stehen die Hartschiere;
gewandt und mit ehrfürchtigem Gefried
bedienen ihn die schwänzelnden Lakaien — —
Nun speise, Väterchen, und labe dich!
Sieh, ringsum, deinen Gaumen zu erfreuen,
gehäuft, was nur ein Weltreich bieten kann!
Nicht reden darfst du, Großer, nur ein Winken,
schon deiner stolzen Augen herrisch Blinken
genügt, und was du willst, es ist gethan.

Und näher rückt der Zar die goldnen Teller — —
Da, siehe, bricht es plötzlich wie ein greller
und blut'ger Widerschein daraus hervor:
„Gedenkst du Karas?“ tönt es an sein Ohr;
„aus jenem Bergwerk, Zar, sind wir gewonnen,
dort glänzt es wie von unterird'schen Sonnen,
von Gold — und alles, Väterchen, ist dein!
Viel hundert Arme werfen in den Minen —
Verbannte sind's, Unschuld'ge unter ihnen,
und täglich, stündlich mehrt sich ihre Zahl —
Schlaff ist ihr Körper und ihr Antlitz fahl . . .
Seit Jahren traf ihr Ohr kein andrer Ton,
als das Gesaup' der Ruten, oder Hohn,
wenn schwächer sie die müden Hände rühren;
und treibt sie der Kosack des Nachts zu Bette,
so klirrt an ihrem Arm und Fuß die Kette,
daß sie im Traum noch deine Macht verspüren.
An jedem Barren klebt ein Tropfen Blut,
ein wilder Fluch und eine Thränenflut —
Wir wissen es — wir, deine Prunkgefäße . . .
Allein, was thut es? Gold und Zarengroße
verrosten nie! Nun is, und laß dir's munden,
der Himmel schenke dir noch viele Stunden!“ . . .

Ist sie die kraftvollste, so ist sie darum natürlich nicht die populärste Dichterin; vielmehr kommt in der Berühmtheit des Tages keine der Bauerdichterin gleich, die der unermüdliche Förderer der Frauendichtung Professor Weiß-Schrattenthal entdeckte. Der Kultus der Johanna Ambrosius stieg in der Reichshauptstadt auf seinen Höhepunkt, als der Verein „Berliner Presse“ sie zu einem öffentlichen Vortragsabend einlud und Sudermann sie würdevoll als seine Landsmännin auf die Bühne geleitete. Der erste Band ihrer Gedichte (1894 und 1898) erlebte in vier Jahren sechsunddreißig Auflagen. Die ungeheure Ueberschätzung ihrer lebenswürdigen, aber nicht sonderlich eigenartigen Begabung erklärt sich eben aus der



Art ihres Eintritts in die Litteratur. Liebenswürdig und geistreich steht neben ihr auch Frieda Schanz, seit Jahren vermählt mit dem Schriftsteller und Redakteur Soyaur. Aber auch sie ist nicht abhängig von der jüngstdeutschen Bewegung, ebensowenig wie die liederreiche Königin Rumäniens Carmen Sylva oder deren Freundin Miete Kremnitz. Näher steht der modernen Bewegung mit ihren ernstesten, tiefen und formvollendeten Gedichten Alberta von Puttkamer, eine Schlesierin aus Glogau, die in ihren „Dichtungen“ (1885) „Afforden und Gefängen“ (1889), „Offenbarungen“ 1894 und „Aus Vergangenheiten“ kraftvolle Anschaulichkeit für wertvolle Gedanken findet.

Eine Probe bietet für ihre warme Stimmungslirik das Lied:

Sommernachts.

Wie trunken schläft die Juninacht!
Es ist wie Duft von reifem Korn
weither im Lande aufgewacht —
Die Rose glüht am Heckendorn.
Der Bergwald atmet; manchmal stehen
die Winde aus den Wolken auf
und führen sehnsuchtschwüles Wehen
der Leidenschaft vom Thal herauf.

Dort blüht aus dem entschlafnen Land
ein einzig waches Fensterlein,
ich habe bald dein Haus erkannt,
von dort entleht der schwüle Schein ...
Und aus beglänzten Büschen fragen
mich Nachtigallen, wo du bist,
warum in diesen trunkenen Tagen
die Sehnsucht nicht die Liebe küßt. —

Aber mit solchen Empfindungsversen ist ihre Lyrik keineswegs erschöpft. Mit dem feierlich getragenen Tonfall, den ihre Verse meist anschlagen, verbindet sich Kraft und Klarheit. Sie gemahnt in ihren Balladen und Romanzen oft an die besten Zeiten Liliencrons. Hält man Gedichte, wie ihr „Nachts am Lügenfeld“, mit der gewaltig dramatischen Zeichnung der Karolingergeister neben die zerfließende Weichheit Bierbaums oder die Unklarheit Dehmels, so glaubt man, die Geschlechter haben ihre Rollen vertauscht. Dabei ist sie, so fern ihr alle Prüderie bleibt, rein und keusch in ihrem Empfinden. Ja, das Thema der Reinheit im Kampf mit wilder Leidenschaft schlägt sie oft an, am edelsten in dem symbolischen Gedicht: „Der Jüngling von Hünningen“, der auszieht, um den wilden Wolf zu töten, aber siegend von seinem Gifthauch verpestet wird, und sich lieber selbst dem Tode weihet: „Ich gehe zur Gottheit früh und allein, ein Bürger des Bösen — und stolz und rein.“ Mit ihrer anschaulich lebensvollen Schilderung verklärt sie am liebsten Wald, Berg und Märchenwelt des Elsaß.

Mehr noch steht Hermine von Preuschen den Jüngstdeutschen schon äußerlich nahe. Als Malerin war sie der Welt zuerst bekannt geworden durch ihr aufregendes Bild *Mors imperator* (Kaiser Tod), das den Tod als Umstürzer der Throne darstellte. In gewolltem Anklang an diesen Bildertitel nannte sie wohl ihre erste Lieder Sammlung „*Regina vitae*“ (Königin des Lebens). Aber unter dieser Königin scheint sie den Schmerz verstanden zu haben. Denn die meisten dieser Lieder sagen von Seelenqualen, von schnell verglühender Lust und von Pein und Reue.

„Ich stieg — im Herzen heiße Sonnensehnsucht —
Wie Ikarus, gebrochen, flügellos,
stürzt' ich hinab in bodenlose Tiefen,
in die ein Sonnenleuchten nimmer kam.
Und ich habe gelitten.
— Doch Jahre schwinden, kommen, schwinden wieder,
was sind sie anders als ein Totentanz
für eines stolzen Herzens Sonnensuchen —
Stumpf seh' ich welken meines Lebens Kranz,
denn ich habe vergessen!“

Diese ernste Stimmung hat sich auch nach dem kurzen Eheglück mit Telmann natürlich nicht verloren. Ihre letzte, nicht ohne eine gewisse Gefuchtheit ausgestattete Sammlung mit dem mystischen Titel „*Vom Mondberg*“ zeigt das Bild der Verfasserin — die sich jetzt Hermione nennt — umrahmt mit dem düsteren Spruch: „... und so zerrinnt mit Irrtum, Gram und Zeit ein kurzes Leben in die Ewigkeit; durch Thränen spiegelt's, wie im Prisma wieder all seinen Farbenglanz in Bild und Lieder.“ — Die eigentliche Mystikerin unter den modernen dichtenden Frauen aber ist Maria Janitschek. Sie schloß sich früh der jungen Richtung an, und in Bierbaums *Musenalmanachen* stand sie in Reih und Glied mit der männlichen Schar. Eine eigentümliche Mischung von irdischem Lebensdrang und einer oft religiös gefärbten Sehnsucht nach dem Uebersinnlichen kennzeichnet alle ihre Dichtungen, in denen Vers und Prosa durcheinander fließen wie Welt und Ueberwelt, und in denen das Gewirr der verschiedenen Spannungen häufig den Anschein des Krankhaften hat, während im nächsten Augenblicke die Aeußerung entschiedener Kraft Verwundung erregt. Eine Probe biete ihre Versfuge:



Geheimnisse.

Der Wildbach braust, es rauscht die Luft,
schwefelfarbn'es Gewölke speit rote Flammen,
zerrissne Zweige treiben im Sturm,
die Tiere stecken die Köpfe zusammen.

Auf schroffen Fels, der senkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, steht ein Weib
und jauchzt in die Wolken und herzt einen Mann,
und schlingt ihre Arme um seinen Leib.

„Salve Jehova, brav gewettert,
hier stehen zwei und freuen sich baß
deiner Drommeten und Flammengarben,
rase weiter in deinem Wolfengelaf.

Wir sind sicher vor deinen Feuern,
heißer brennt unsre als ihre Glut,
wir sind sicher vor deinen Strömen,
höher schwillt unser drängendes Blut.
Salve Jehova!“

Die Güsse schweigen,
durch die Wälder geht leises Erzittern hin,
stockende Donner stottert das Echo,
die Wolken schauern und — entfliehen.

.....
Monde verstrichen, Jahre vergingen,
Sommer bräunten die Halden an ihren Feuern,
Winter küßten die Tannen, bis sie erblichen.

.....
Der Adler ähte seine Brut,
buhlende Winde streuten Samen
in Felsensprünge, zwischen Geröll,
die Sonne brannte dazu ihr Amen.

Da schleicht inmitten des Festgejubels
ein Schatten über die Hochzeitsstätte,
ein Leichnam, der unbegraben ist,
der sehnt sich nach seinem letzten Bette.

Gierig blicken die Augen nach der Tiefe,
wo der Tod im Finstern sein Messer schleift,
befriedigt messen sie den gähnenden Abgrund,
da — zitternd die Hand nach dem Haupte greift.

Ein schroffer Felsen, der senkrecht fällt
ins leere Dunkel, türmt sich auf,
Edelweißwiesen träumen still,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf.

Vor Jahren. Roter Himmel rings,
auf diesem Fels ein Mann, ein Weib,
er starb ihr jüngst, wer sagt warum?
Was suchet hier ihr müder Leib?

.....

Auf schroffem Felsen, der senkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, ruht die Sonne,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf,
Die Tiere kosen in scheuer Wonne.

Es ist alles wie früher,
O Jehova!

Zur allerjüngsten Schar der Poetinnen gehörte auch Ricarda Huch, wie sie mit ihrem Geburtsnamen heißt, verheiratete Ceconi. Sie ist in Porto Alegre in Brasilien geboren am 10. Juli 1864, aber sie fühlt sich heimisch in der Schweiz, wo sie studiert und die Würde eines Dr. phil. erlangt hat. Eine Anzahl geschichtlicher Abhandlungen und Forschungen haben ihren Namen der Wissenschaft bekannt gemacht, und auch mit ihren Erzählungen versetzt sie sich gern in frühere Zeiten. Ihre frischen „Gedichte“ (1891 und 1894) zeigen lebhaft empfundene Naturanschauung:

Hoch über meinem Vaterland. . .

Hoch über meinem Vaterland
auf einem Thron von Stein,
den Strauß von Enzian in der Hand,
sitz' ich im Sonnenschein.

Die Wolken wandern über mir
und unter mir dahin;
neugierig schaut das Marmeltier
und weiß nicht, wer ich bin.

Der Wind um meinen Scheitel zieht
und weht mir Kühlung zu,
o Land, so weit das Auge sieht,
ist nichts so schön wie du!

Und wenn die Sonne westwärts wich,
steig' ich zum Thal hinab
und bitte Gott um Heil für dich,
und hier für mich ein Grab.

Wenn drüber hin die Gans springt,
und bei der Firne Schein
der Sturm das Lied der Freiheit singt,
dann zittert mein Gebein.



Eine große Reihe der Empfindungen von leidenschaftlicher Liebe bis zum realistischen Lebenshumor durchläuft Thekla Lingen (geb. zu Goldingen in Finland am 18. März 1866) in ihrer Sammlung „Am Scheidewege“. Als Humoristin zeigt sie sich in:

Ganz wie bei uns.

Schusters Lotte, ein frühreifes Kind,
wie sie bei armen Leuten sind,
hatte in ihren dreizehn Jahren
bei Vater und Mutter viel Not erfahren
und so gelernt, daß um glücklich zu sein,
man Geld nur braucht — nur Geld allein.
So kam es denn, daß mit der Zeit
im jungen Herzen nagte der Neid,
und wuchs ein Haß ohnegleichen
gegen die Reichen.

Eines Abends im Dämmerchein
schlendert sie durch die Straßen allein,
im Viertel, wo die Reichen lebten,
die stets in ihren Träumen schwebten.
Oh, das war nun einmal schön,
die hellerleuchteten Fenster zu seh'n:
Mit Spitzen und roten Seidengardinen,
vom elektrischen Licht beschienen,
und seltene Blumen und Palmenbäume,
so recht wie Zaubermärchenträume!
Und gar unten, aus den Küchen,
da strömt es nur so von Wohlgerüchen
zu Lotten hinauf.
Und sie sperrte Mund und Nase auf.

Ach ja! Die hatten es alle gut —
und Lotten wurde neidisch zu Mut. —
Und still war es hier! —
Kein Rädergerassel und kein Geschrei;
und rollte einmal ein Wagen vorbei,
dann sauste er wie im Traume dahin, —
da saßen gepukte Damen drin
mit feinen Kindern — in Samt und Seiden,
— (die mochte sie nun gar nicht leiden) —
aber dafür die noblen Herr'n,
die hatte sie nun wieder gern,
in hohem Hut und geschmiegelttem Haar,
und Lackstiefeln — fünfzig Mark das Paar,
das wußte sie ganz genau, — und alles!

Ach ja, das wär' ein Leben!
Was hätte Lotte nicht drum gegeben!
Und wehmütig schnuppert sie in die Luft
nach dem feinen Zigarrenduft,
und seufzte und dachte:
Schon das wäre schön,
die Herrlichkeiten einmal nahe zu sehn!
Im Nu hing sie am Gitterzaun,
um in die erleuchteten Fenster zu schau'n,
und guckte hinein:

War das aber fein!
 Und reckte das Hälschen höher hinauf —
 und plötzlich riß sie die Augen auf
 und sah — und sah es ganz genau,
 da stand eine weinende Frau,
 und da — und da — nicht fern
 einer von den noblen Herrn,
 die Hand erhoben zu drohendem Schlag —

— — — — —
 Und Lotte vor Schreck auf dem Pflaster lag,
 es schien ihr wie ein böser Traum,
 und sie faßte es kaum,
 was sie geseh'n,
 und wie es da drinnen konnte geseh'n.
 Dann plötzlich rief sie erleichtert aus:
 „Das ist ja ganz wie bei uns zu Haus!“

Mit ihren „Gedichten“ machte Anna Ritter (geb. in Elbing am 23. Febr. 1865) großes Aufsehen. Eine starke dichterische Anschauung ist ihr eigen. So schildert sie folgende Vision:

Auf dem Goetheweg zum Torfhaufe.

. . . . Tief liegt der Schnee. Die dunklen Tannen ragen
 wie Riesen aus dem stillen Grund heraus,
 von fernen Höhen kommt ein seltsam Schimmern,
 und tausend winzige Kristalle flimmern
 im blassen Schein der Wintersonne auf.
 Da tönt ein Schritt . . . aus weiß verbräunten Bogen
 trittst du hervor, der dunkle Mantel wallt
 um deines Leibes blühende Gestalt,
 du hast den Hut tief in die Stirn gezogen,
 als wolltest du, ganz in dich selbst versenkt,
 von keinem Bild der Erde abgelenkt,
 hinuntersteigen in dein eignes Leben,
 den Rätselschatz der Tiefe aufzuheben.
 Gewölk steigt auf . . . in regellosen Massen
 schiebt sich's empor . . . ein fahles Dämmerlicht
 verdrängt die Sonne, rauhe Winde fassen
 den zähen Tann
 mit wilden, kampferprobten Fäusten an,
 daß dir der Schnee in großen, weißen Flocken
 ins Antlitz stiebt. Du schreitest fest voran,
 den Höhen zu, die dich verheißend locken.
 Dein Auge leuchtet, deine Sinne lauschen
 geheimen Stimmen, die kein Ohr erfuhr:
 Im Wehn des Windes, in der Bäume Rauschen
 spricht sie zu dir, die ewige Natur,
 und was im Traume wechselvoller Stunden
 sich dir entwand, dir unverständlich war,
 den Urquell deiner Kraft, der frisch und klar
 tief in dir rinnt — du hast ihn neu gefunden.

Einer älteren Generation entstammend kam Mia Holm (geb. zu Riga am 14. September 1845) auch erst in den letzten Jahren zu größerer Bekanntheit. Ihre „Gedichte“ erschienen 1882 zur Zeit, da die junge Litteraturrevolution begann, aber größeres Aufsehen erregten erst ihre Mutterlieder (1897) und ihre „Verse“ (1899). Sie zeigt sich als geistreiche Versdichterin in den Zeilen:

Auf falschem Wege.

Den Weg, den er mir wies, bin ich gegangen:
Auf Blumen trat ich, und sie wurden Schlangen.
Die Schlangen haben mich ins Herz gebissen
und meine Seele haben sie zerrissen. —
Da hob ich meine Augen auf zum Licht
und schaute Gott ins Strahlenangeficht,
und hilfeheischend streckte ich die Hände,
daß er, sich neigend, meine Qualen ende —
da ward der Strahlenglanz zu Blütheschein,
und donnerrollend fuhr herab ein: Nein!
Ich aber ließ nicht ab mit Bitten, Flehn,
ich rang mit Gott, und endlich ist's geschehn:
Er neigte sich erbarmend zu mir nieder,
und selig wandle ich auf Blumen wieder.



Neuntes Kapitel.

Das Suchen nach einer „neuen Lyrik“.

Diese ungeheure Hochflut lyrischer Dichtungen von männlichen und weiblichen Schriftstellern ließ allgemach die deutsche Dichtung wieder in das alte Fahrwasser von Reim und Rhythmus gleiten. Aber nun gab es unter den Lyrikern eine ganze Reihe von ausgesprochenen Versuchen, die sogenannte neue Lyrik zu entdecken.

Der erste, der hier erwähnt zu werden verdient, ist Ferdinand Avenarius (geb. 20. Dezbr. 1856 in Berlin), der mittlerweile in Dresden, wohin ihn früh sein Schicksal geführt, eine vornehme Zeitschrift „Der Kunstwart“ geschaffen hatte und sorgfältig redigierte. Nach langem Schweigen trat er jetzt wieder mit einer Dichtung hervor, die den sonderbaren Titel „Lebe!“ führte (1893). Man kann diesen Titel nicht besser erklären und den Inhalt nicht besser erzählen, als es der Dichter selbst in seiner Vorrede gethan hat:

„Ich habe den Titel aus sprachlichen Gründen ungern gewählt, konnte ihn aber nicht umgehen, da er den eigentlichen Inhalt andeutet, wie kein anderer. Der Held der Dichtung verliert unerwartet und gerade, da er ein Heim begründen will, seine leidenschaftlich geliebte Braut. Zunächst kann er den Verlust nicht fassen — als er ihn nach und nach begreift, erkennt er auch mehr und mehr, wie sein bisheriges Leben in dieser Gestorbenen gewurzelt hat; haltlos treibt er nun der Verzweiflung, dem Wahnsinn, dem Selbstmord entgegen. Da stellt ihn das Schicksal plötzlich mitten hinein in anderer Menschen Leid, zwingend, zu vergleichen. Und wie er sich sträuben mag, er kann sich der Wirkung so eindringlicher Anschaulichkeit nicht entziehen. Leise

zuerst, doch nach und nach anschwellend zu unwiderstehlichem Befehl halt aus dem Unbewußten seiner Seele das Lebe! Die Wohlthat des Mitleids, des Denkens und Sorgens für andere, der Arbeit überhaupt geht ihm allmählich auf und dazwischen das Bewußtsein davon, wie viel ihm die Geschiedene gegeben hat, was nicht gestorben ist. Die Ahnung erdämmert, die Erkenntnis erlichtet sich ihm, daß gerade der Schmerz alle Kräfte seiner Seele geübt und gestärkt hat zur Empfänglichkeit auch für das Große und Schöne. So geht auch jene Zeit vorüber, da er in Entsagung auf eigenes Glück nur aus Pflichtgefühl weiterzuleben entschlossen ist: als ein Weiheschenk des tiefsten Schmerzes erkennt er in sich die Fähigkeit auch zu tiefinnerlicher Freude. Den wir als unreifen Jüngling kennen gelernt, verlassen wir als einen zu voller geistiger Mannheit gereiften großen Menschen.“

In der That ist die Art, wie der Dichter Schritt für Schritt diesen Menschen in allen seinen Stimmungen auf dem Werdegang seiner Seele begleitet, geradezu ergreifend. Allen Seelenzuständen wird er gleich gerecht, dem jungen Liebesglück mit der jauchzenden Hoffnung, dem langen, langen Kummer und dem späten lichterhellen Trost. Man sagt nicht zu viel, wenn man dies wenig bekannt gewordene Büchlein für eine der schönsten Dichtungen der neuen Litteratur



erklärt. Da sie jedoch grade durch den Zusammenhang so vieler einzelner Lieder nur ihre Bedeutung erhält, so vermag eine herausgerissene Probe nur einen schwachen Eindruck zu bieten. In der Zeit kurz nach dem schweren Verlust erlebt der Held u. a. folgende Stimmung:

„Heut' traf ich einen, den auch du gekannt.
In einem Zug ums Auge, sagten sie,
sei er dir ähnlich, ich — ich fand es nie.
Doch wie ich heut' ihn sah und unverwandt
das Büschlein mir nun sorgsam scharf beschaue —
da seh' auch ich's: Dort zwischen Aug und Braue
die Linie ist der deinen ähnlich — ja!
Und lange stand ich wie verloren da.

Zwei Monde sind seit deinem Tod vorbei,
zwei Monde Schlaf und dumpfer Träumerei —
jetzt muß mich eine Zufallsposse wecken,
ein Zug von dir — im Anblick eines Becken.

Jetzt äfft mich ein Gespenst mit deinen Zügen,
zwingt mich, statt weg mich in den Traum zu süßen,
hier auf der Welt mit ihrer Nichtigkeit
zu bleiben und zu sehn, wie endlos weit
von allem, was da lebt, zu dir die Kluft —
so wach' ich denn. Am Sarg. In einer Gruft.“

„Von deinem Grab am Meere zu den Stätten
des Alpenlands, die dich und mich gekannt,
jagt es mich hin und her — 's ist alles tot
und trauert so in Eis und Schnee mit mir.
Doch furchtbar wird die Zeit, die kommen soll,
ach, furchtbar ist der Frühling — wenn die Welt
aufsteht und jubelt, und du bist nicht da:
Ich kann's nicht denken, Gott . . .“

„Im Tannenwalde droben, unsers ersten Glücks
Vertrauten, tote Liebe, such' ich dich.
Wehmütig in den Wipfeln zittert aus
das letzte Abendrot, und weiches Dunkel
versenkt das Irdische. Dann, tote Liebe,
mit leisem Grusse her zu mir trittst du,
dann gehen wir mitsammen. Und der Wind
erwacht hoch droben, und wir lauschen ihm
wie ehemals. Der Wind rauscht in den Buchen
und singt zu uns und rauscht und singt uns zu
von Kommendem.

Siehst du das kleine Haus, das er umsingt?
Von Kinderstimmen mischt sich's in sein Lied,
und durch die Fenster leuchtet goldig her,
mein Weib, das Glück, das reiche, stolze, strahlende,
das große Glück. Die Zukunft, Gertrud, grüßt,
die Zukunft grüßt! . . .

Der Bergwald rauscht, der Bergwald singt und rauscht,
am Arme dich schreie' ich halboffnen Aug's
den Hang hinab. Was er uns zugesungen,
mit Fäden Lichtes spinnt es in uns fort,
zu deiner alten Wohnung kommen wir.
Ein Kuß, ein Händedruck, im Weggehn schon
nochmals ein Gutenacht . . .

Und erst, wenn ich daheim, erfast es mich,
und wie ein Geier frallt in mich der Schmerz.“

Statt aber auf das Gelingen einer so vollendeten Dichtung stolz zu sein, war Avenarius nur stolz darauf, die „neue Lyrik“ entdeckt zu haben, und meinte schließlich am Schluß der Vorrede, daß diese von ihm entdeckte „große lyrische Form“, die neben die große dramatische und epische Form trete, auch dann „weiterer Bemühungen als würdig“ erscheine, „wenn die persönliche Begabung des Verfassers nicht genügt hat, sie hier an einem dichterisch wertvollen Beispiel zu verkörpern.“ Als ob das Schaffen eines wirklichen Kunstwerks in noch so alter Form nicht hundert-

tausendmal mehr wert sei als mißlungene Versuche in einer sogenannten neuen Form. Die Neuheit dieser Form kann auch nicht unbedingt zugegeben werden — Chamisso u. a. haben ähnliche Liedercyklen gedichtet. Aber jedenfalls war diese subjektive Lyrik von Avenarius mehr berechtigt, sich für die Lyrik der Zukunft auszugeben, als einst Harts Theorie von der Objektivität.

Aber zu einer wahren Schultheorie ließ sich wieder einmal Arno Holz fortreißen. Nach siebenjährigem Schweigen kündigte er in Hardens „Zukunft“ seine neue Lyrik an.

„Eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet, und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt. Eine solche Lyrik, die von jedem überlieferten Kunstmittel absieht, nicht, weil es überliefert ist, sondern weil sämtliche Werte dieser Gruppe längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein, habe ich in meinem Buche versucht. — Wozu noch der Reim? Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Bonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie, der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken So arm ist unsere Sprache an gleichauslautenden Worten, so wenig liegt dies „Mittel“ in ihr ursprünglich, daß man sicher nicht allzusehr übertreibt, wenn man blind behauptet, fünfundsiebzig Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vorn herein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Äquivalent . . . Ähnlich die Strophe. Wie viele prachtvollste Wirkungen haben nicht ungezählte Poeten Jahrhunderte lang mit ihr erzielt! Wir alle, wenn wir Besseres nicht zu thun wissen und alte Erinnerungen locken, wiegen uns noch in ihr. Aber ebensowenig wie die Bedingungen stets dieselben bleiben, unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden. Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich aus unserer Lyrik heraus muß. Was im Anfang Hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden.“

Und nach diesem neuesten Rezept dichtete er nun seine Liedersammlung „Phantastus“ in einem Stil, den er vor Jahren schon einmal in der Freien Bühne angeschlagen hatte und den man nicht mit Unrecht „lyrischen Depeschestil“ taufte. Einige Beispiele!

Schmerz.

Vergeben?
Ich?
Dir?
Längst!
Ich thar's, noch eh' ich's wußte.
Aber vergessen?
Vergessen??
Ach, wenn ich's könnte!!
Oft,
mitten im hellsten Sonnenschein,
wenn ich fröhlich bin,

und „an nichts denke“,
plötzlich,
da:
Grau heßt es vor mir,
wie eine Kröte!
Und alles, alles scheint mir wieder schal!
Schal und trostlos.
Das ganze Leben.
Und ich bin traurig,
traurig über dich
und — mich.

Herbst.

Eine Düne.
 Auf ihr
 einsam
 ein Haus,
 draußen Regen,
 ich am Fenster.
 Hinter mir
 Tictack
 einer Uhr,
 meine Stirn
 gegen die Scheibe.
 Nichts.
 Alles vorbei!

Grau ist der Himmel,
 Grau ist die See
 und grau
 das Herz.
 Ich bin ein Stern. Ich glänze.
 Thränenbleich
 hebst du zu mir dein Gesicht;
 deine Hände
 weinen.
 Tröste mich!
 Ich glänze.
 Alle meine Strahlen
 zittern in dein Herz. —

Alles Ernstes glaubt Arno Holz, daß dieser neue Stil von allen Dichtern später angenommen werden müsse, wenn nicht die Lyrik im Dilettantismus der Form vollständig untergehen solle. Nur ein Arno Holz kann verlangen, daß man ihm auf solche Behauptung ernsthaft antwortet, — nämlich: daß gerade dieser neue Stil dem Dilettantismus die Pforten sperrweit öffnen würde, denn so kann schließlich jeder — „dichten“. Den besten Beweis dafür hatte der Erfinder darin, daß sogleich eine Anzahl Jünger bei demselben Verleger (Cassenbach in Berlin) in derselben Manier zu dichten anfangen. Ich schlage da von Georg Stolzenberg „Neues Leben“ auf und finde darin:

Ein Engel,
 hebt mich, reißt mich aus der lieben Erde.
 Du warst gut.
 Ich verpflanze dich ins Paradies.
 Laß mich.
 Horch mal,
 wie drollig dort der Sperling piepst! —

Ist das nun von Holz oder Stolzenberg? Ja — ist es überhaupt wert, von irgend jemandem zu sein? Ewig schade ist es nur um den Dichter des „Buches der Zeit“!

Aber um dieselbe Zeit hatte sich noch eine andere Gruppe von Dichtern zusammengefunden, die ebenfalls einen neuen Stil schaffen wollte.

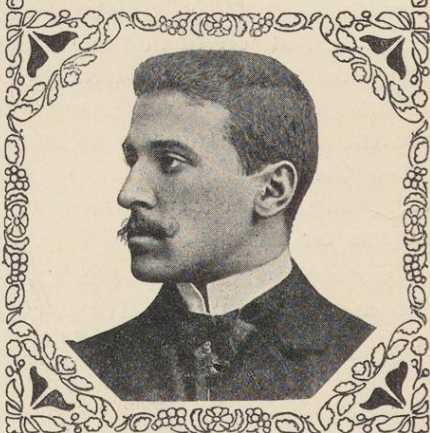
Einer von ihnen war bereits früher hervorgetreten: Hugo von Hofmannsthal (geb. 1. Febr. 1874 in Wien). Sehr früh hatte er Dichtungen veröffentlicht, so mit siebzehn Jahren sein „Gestern“ (1891), drei Jahre später „Der Thor und der Tod“ (1894). Aber das erste Mal hatte er sich „Leofil Morren“ und das zweite Mal „Loris“ genannt. Damals führte ihn Hermann Bahr, der eben wieder nach Wien gegangen war, mit Begeisterung in die Litteratur ein. Aber Hofmannsthal suchte sich später seinen eigenen Kreis, und so fand sich eine junge Gesellschaft Poeten zusammen, von denen man sagen kann, daß sie jetzt recht gesellig

das Gegenteil der früheren Jüngstdeutschen darstellten. Hatten zehn Jahre zuvor die jungen Leute nicht früh genug in die Öffentlichkeit treten können, so machte dieser neue Kreis es sich geradezu zum Gesetz, zunächst völlig vornehm im Verborgenen zu bleiben. Die deutsche Jugend wurde ja unter dem Einflusse Nietzsches „vornehm“. Das war das neueste Schlagwort! Und so sammelten sie sich in einem ausschließenden Kreise und gründeten sich eine Zeitschrift „Blätter für die Kunst“, die keineswegs für Geld bezogen werden konnte, sondern „einen geschlossenen von den Mitgliedern geladenen Leserkreis“ sich heranzubildete. Und diese Zeitschrift kündigte nun ihre Zwecke — in höchst sonderbarer Orthographie — an mit den Worten:

„Sie will die Geistige Kunst auf grund der neuen fühlweise und mache — eine kunst für die kunst — und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang, sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungs träumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen, aber in ein anderes gebiet gehören als das der dichtung.“ —

Den Gegensatz gegen die früheren Bestrebungen drückte man nicht zusammenhängend aus, sondern — da Nietzsche ja aphoristisch geschrieben hatte — so orakelte man auch hier nur in Merksprüchen:

„Zwischen älterer und heutiger kunst giebt es allerdings einige unterschiede: — Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck. — Die älteren dichter schufen der mehrzahl nach ihre werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als stütze einer meinung: einer weltanschauung — wir sehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer



Hugo von Hofmannsthal



erregung, auch die freiesten der freien konnten ohne den sittlichen Deckmantel nicht auskommen (man denke an die begriffe von schuld u. s. w.) der uns ganz wertlos geworden ist.

Drittens die kürze — rein ellenmäßig — die kürze. — das Gedicht ist der höchste der endgültige ausdrück eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung, was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl maß und klang. — Viele die über ein zweck-gemälde oder ein zweck-tonstück lächeln würden glauben trotz ihres leugnens doch an die zweck-dichtung. auf der einen seite haben sie erkannt daß das stoffliche bedeutungslos ist, auf der andern suchen sie es beständig und fremd ist ihnen eine dichtung zu genießen. — Erzählung. Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstattung (reportage) zu welcher letzterer gattung die meisten unserer erzählungen (sogen. romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter gerichtsverhandlungen behördlichen zählungen u. ä. gleichkommt. — Eine neubelebung der Bühne ist nur durch ein völliges in-hintergrund-treten des schauspielers denkbar.“

Versuchen wir diese Drakelsprüche näher zu beleuchten.

Vor auf die neue Schule ausging, — denn als eine solche muß man den Verein dennoch bezeichnen, — das war: die ganze Dichtung in Stimmung aufzulösen. Man kann den Gedanken jener Allerneuesten etwa so nachdenken: Der Mensch wird in Schicksale verwickelt und erlebt ein äußeres Geschehen — diese Erlebnisse zu schildern wäre also Reporterdienst, einfache Berichterstattung. Aber das Ergebnis all des Geschehens ist ein Zustand, in den der Mensch versetzt wird; diesen zu schildern wäre naturalistische Zustandsmalerei. Aber drittens: während der Mensch das äußere Geschehen erlebt und in jenen neuen Zustand eintritt, empfindet er Stimmungen: diese festzuhalten wäre, nach dieser allerneuesten Theorie, die einzige Aufgabe der Dichtung.

So hat das eigentliche Haupt der neuen Schule Stefan George (geb. in Bingen a/Rh. 1865) zwei „Trilogien“ herausgegeben, die jede für sich einen sonderbaren lyrischen Niederschlag epischen Geschehens darstellt. Die erste besteht aus den drei Teilen „Hymnen“, „Pilgerfahrten“ und „Algabal“. Der Verfasser leitete sie selbst durch folgende Vorbemerkung ein:

„Es steht wol an vorauszuschicken daß in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen — oder entwicklungs-abschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat. dabei kamen ihr begreiflicherweise ererbte vorstellungen ebenso zu hilfe als die jeweilige wirkliche umgebung; einmal unsere noch unentweiheten thäler und wälder ein andresmal unsere mittelalterlichen ströme dann wieder die sinnliche luft unserer angebeteten städte. jede zeit und jeder geist rücken indem sie fremde und vergangenheit nach eigner art gestalten ins reich des persönlichen und heutigen und von unsern drei großen bildungswelten ist hier nicht mehr enthalten als in einigen von uns noch eben lebt.“

Aber diese so komplizierte Dichtungsart des Herrn George bedurfte eines ganz besonderen Erklärers, der dem Publikum gegenüber den Schulmeister spielen mußte. Dieser Rolle hat sich Herr Karl August Klein unterzogen:

„Jedes einzelne Gedicht ist ein Bild, eine Szene. Handelnde Person ist überall die Seele des modernen Künstlers. In den Hymnen sehen wir sie mit noch deutlicher Weltfreude über Gärten und Uferlandschaften schweben, in den Pilgerfahrten tritt sie uns entgegen unter dem Symbol des Wanderers mit sehnächtigen, aber unterdrückten Leidenschaften, in Algabal unter dem Symbol des byzantinischen Imperators, der im Nieseln der Metalle und überreichen

Gewänder sich zu Tode trauert. Im ersten Buch herrschen Trompete und Pausen vor, im zweiten Leier und Flöte, im dritten lange vibrierende Fiedelschreie, die wie Verzweiflung klingen und den Sinn verwirren."

Etwas Sinnverwirrendes hat diese neue Kunst ganz natürlich. Wer das männliche Bedürfnis hat, zu wissen: was er liest und wovon die Rede ist, dem wird bei dieser ewigen pflaumenweichen Stimmungsträumerei schließlich schlimm und weh zu Mute. Und darin haben George und seine Schar sehr unrecht, wenn sie glauben, sich auf drei frühere deutsche Dichter beziehen zu dürfen: erstens auf Goethe! Freilich, eine so reiche Natur, wie der Altmeister, bietet jedem eine Seite dar, und er hatte auch weiche Augenblicke, wo er von der „Ruh' über allen Gipfeln“ träumte; aber wenn er einen Roman oder ein Epos schrieb, dann zerfaserte er seinen Stoff nicht zu inhaltlosen Stimmungen, sondern dann erzählte er Handlungen und schilderte Gestalten — und wenn auch Herr George darum das göttliche Lied von „Hermann und Dorothea“ für einen „Reporterbericht“ erklären sollte. Zu Unrecht auch beruft man sich auf Jean Paul und Hardenberg=Novalis, als ob nicht der eine seine Zerfahrenheit durch seinen sprühenden Geist gewürzt und der andere für seine gestaltlose Träumerei in einer tiefen und ehrlichen Religiosität den Wurzelboden gefunden hätte. George aber ist ein bloßer Formalist, ein bloßer Wortkünstler, der mit musikalischen Klängen Stimmung zu machen weiß. Gerät doch sein eifrigster Bewunderer Richard M. Meyer z. B. in Entzücken darüber, wie George einmal die bleiche Färbung eines Raumes mit bleichen Vokalen ausmalt:

„Daneben war der raum der blassen helle
der weißes licht und weißen glanz vereint,
das dach ist glas, die streu gebleichter felle
am boden schnee und oben wolke scheint.“ —

Ein besseres Beispiel von Georges künstelnder Sprachfertigkeit scheint mir aber folgendes Gedicht zu geben:

Weihe.

Hinaus zum strom! wo stolz die hohen rohre
im linden winde ihre fahnen schwingen
und wehren junger wellen schmeichel-dhore,
zum ufermoose kosend vorzudringen.

Im rasen rastend sollst du dich betäuben
an starkem urduft, ohne denkerstörung,
so daß die fremden hauche all zerstäuben.
Das auge schauend harre der erhörung:

Siehst du im takt des strauches laub schon zittern
und auf der glatten fluten dunkelglanz
die dünne nebelmauer sich zersplintern?
Hörst du das elfenlied zum elfentanz?

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
mit sternestädten selige gefilde,
der zeiten flug verliert die alten namen
und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nun bist du reif, nun schwebt die herrin nieder,
 mondfarbene gazeschleier sie umschlingen,
 halboffen ihre traumesschweren liden
 zu dir geneigt, die segnung zu vollbringen:

Indem ihr mund auf deinem antlitz lebte
 und sie dich rein und so geheiligt sah
 daß sie im fuß nicht auszuweichen strebte
 dem finger stützend deine lippe nah. —

Die übrigen Dichter, die sich um George scharen, sind: Hugo von Hofmannsthal (geb. 1. Febr. 1894 in Wien), Paul Gerardy, Karl Wolfskehl (geb. 7. Sept. 1869 in Darmstadt), Ludwig Klages, Leopold Andrian, Richard Perls, Max Dauthendey, Oscar Schmitz, Ernst Hardt, Karl Gustav Vollmoeller, August Dehler. Einer weiteren Deffentlichkeit sind sie zuerst bekannt geworden durch einen Aufsatz des Berliner Universitäts-Dozenten Richard M. Meyer: „Ein neuer Dichterkreis“ (Preuß. Jahrb. April 1897). Einen Auszug aus ihrer Zeitschrift mit Beiträgen aller Mitglieder ihres Kreises boten sie zwei Jahr später der Deffentlichkeit dar unter dem Titel „Blätter für die Kunst, eine Auslese aus den Jahren 1892—1898“ (Berlin 1899). Gleichzeitig erschienen bei demselben Verleger Stefan Georges Werke, die vorher nur als Manuscriptdruck an Freunde vergeben worden waren, in einer zweiten, für den Buchhandel bestimmten Ausgabe in drei Bänden.

Der bedeutendste von seinen Freunden ist zweifellos Hofmannsthal, der auch weit höher zu stellen ist als der künstelnde George. Ja, er ist wirklich geboren zum Lyriker — und zwar zum Lyriker größten Stils, bei dem Gedanke, Empfindung und Wort in Eins klingen; aber er will als Dramatiker gelten, und gerade das ist ihm versagt, wenigstens — solange er sich nicht von dem, alles Leben tödenden, Dogma der Herren George und Klein befreien kann, die im scharfen Erfassen des Gegenständlichen, in der Handlung und der plastischen Charakteristik das Reporter-geschäft erblicken. Uebrigens scheint Hofmannsthal sich auch schon langsam von diesem Dogma zu lösen. — Als die Freie Bühne sein Schauspiel „Die Frau am Fenster“ brachte, stand jeder Nichteingeweihte diesem sonderbaren Werke verständnislos gegenüber. Grelle typische Gegensätze in der Charakteristik: Ein schrecklicher grüngelkleideter Mann, der ein starkes Pferd ohrfeigt, daß es zittert wie ein Hund; der einen gefesselt geschützten Gesandten auffordert, den Brief zu „fressen“, den er eben selbst gebracht hat, und den sich Weigernden in die Etsch werfen läßt; und seine Frau, ein ganz verträumtes Wesen, die nachts am Fenster steht und die Strickleiter hinabwirft, auf der das Ideal ihrer Seele hinaufklettern soll! Und in diesem Augenblick wird die Frau abgefaßt von ihrem grünen Mann und verfällt einer unheimlichen Rache, die man nicht versteht. Ja, man versteht das ganze Stück nicht; aber nach der Ansicht der George-Schule soll man auch ein Kunstwerk nicht verstehen. — Fast das ganze Stück ist ein Monolog der Frau, nur vorübergehend unterbrochen durch ein Gespräch mit ihrer Amme. Alles, was der Mann thut, geschieht hinter den Coulissen. Nur immer steht die Frau am Fenster

und thut das, was die Freie Bühne früher als Eselsbrücke verpönt hatte: sie hält reflektierende Monologe und erzählt in direkter Charakteristik sich selbst, was sie erlebt hat und was sie empfindet. Das Ganze ist eben kein Drama, sondern ein gesprochenes Bild: „Die Frau am Fenster“. Auf der Bühne ist es unmöglich; beim Lesen aber entzückt es durch Gedankentiefe und seelenvolle Verssprache. Eine lebendigere Handlung erfand Hofmannsthal in seiner „Hochzeit der Sobeïde“. Aber die Geschichte von der Frau, die ihren geistvoll edlen Mann in der Hochzeitnacht verläßt, um einen ihr längst untreu gewordenen Geliebten im Hause seines reichen und geizigen Vaters aufzusuchen und sich da so lächerlich zu machen, daß ihr nur noch der Tod übrig bleibt — diese Geschichte an sich ist gewiß ohne Natur, ohne Wahrheit und Reiz. Aber die einzelnen Bilder sind mit Künstlerrauge angeschaut, und die Sprache ist stellenweise durchdrungen von Schönheit und Weisheit. Darum möchte ich den Höhepunkt von Hofmannsthals Schaffen in seinem früheren Drama „Der Tod des Tizian“ suchen. Hier ist gar kein wirkliches Drama versucht. Der Held betritt die Bühne gar nicht. Die ahnungsvollen Schauer seines Sterbens schweben nur über der harrenden Schar seiner Getreuen, die von ihm schwärmen und in wunderbarer Sprache den Meister der Schönheit feiern:

Gianino. Er hat den regungslosen wald belebt:
Und wo die braunen weihen murmelnd liegen
und ephauranten sich an buchen schmiegen,
da hat er götter in das nichts gewebt:
Den satyr der die hyrinx tönend hebt,
bis alle dinge in verlangen schwellen
und hirtten sich den hirtinnen gesellen ...

Batista. Er hat den wolken die vorüberschweben,
den wesenlosen, einen sinn gegeben;
der blaffen weißen schleierhaftes dehnen
gedeutet in ein blaßes süßes sehn,
der mächt'gen goldumrunder schwarzes wallen
und runde graue die sich lachend ballen
und rosig silberne die abends ziehn:
Sie haben seele, haben sinn durch ihn.
Er hat aus klippen, nackten, fahlen, bleichen,
aus grüner wogen brandend weißen schäumen,
aus schwarzer haine regungslosen träumen
und aus der trauer blüßgetroffner eichen
ein menschliches gemacht das wir verstehen
und uns gelehrt den geist der nacht zu sehen.

Paris. Er hat uns aufgeweckt aus halber nacht
und unsre seelen licht und reich gemacht ...





Schluß.

So erstrebt die letzte der vielen Dichterschulen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Auflösung der rauhen Wirklichkeit in klangvolle gedankenreiche Schönheit. — Mit dem Kampfe gegen das Herkömmliche und Triviale für Schönheit, Kraft und Gedankenstärke hatte der Kampf der jungen Dichter im Anfange der achtziger Jahre begonnen. Dann kam die Forderung hinzu, die soziale Frage und die Arbeit des Tages in diese Kunst der Schönheit hineinzuziehen. Dann entrüstete man sich über die Schönheit, verwarf den Vers und wollte nur noch die Prosa des Arbeitslebens dargestellt sehen. Man lachte über die Liedersänger. Man wollte nur noch den Roman und das Drama anerkennen, und beide sollten nur noch die krasse Wirklichkeit im Buche und auf der Bühne zeigen. Jetzt machte man die Ungerechtigkeit der Welt in der künstlerischen Darstellung noch ungerechter und den Schmutz noch schmutziger, bis einige auf den Einfall kamen, daß doch auch der Reichtum und die Leppigkeit in der Wirklichkeit vorhanden waren. Und nun schwelgten die Realisten an den Tafeln der Reichen, hielten es mit den Glücklichen und den „Starken“ und gewöhnten sich, mit diesen über die Ungerechtigkeit der Welt vornehm zu lachen. An Stelle des Hinterhausdramas trat die Salonsatire, an Stelle der naturalistischen Armutsdarstellung der leichtfertige Dirnenroman. — Und dann tauchte plötzlich die Schönheit wieder auf. Verauscheid, wie eine neue Offenbarung, strömten die Verse wieder daher; sie erklangen auf der Bühne, sie weihten den Roman wieder zum Epos, und sie ließen tausendfältig die Lust und das Leid der Menschen wiedererklingen aus jungem Herzen. — Und nun kommt wieder eine Schar von Poeten, die sich „vornehm“ zurückziehen von der Welt, die in der Alltagsarbeit etwas Entweihendes für die Dichtung sehen, die sich berauschen in Schönheitsklängen und in Versbildern, und die Gedanken in Wortmusik wollen erklingen lassen und die Kunst nur pflegen wollen um der Kunst willen. — Der Kreislauf ist beendet.

Diesen Kreislauf zu schildern war der Zweck des vorliegenden Buches. Wenn es der Wahrheit entspricht, so muß es sich darstellen wie eine Geschichte fort-

laufender Zusammenschaltungen und Gruppenbildungen. Nie hat das Vereinsleben eine solche Rolle in der Litteratur gespielt wie in dieser Periode. Der mächtige Einfluß, den vorübergehend der Berliner Verein „Freie Bühne“ geübt hat, ist geschichtlich nur dann ganz verständlich, wenn man beachtet, wie beständig ihm Vereinsbildungen vorausgegangen waren und Vereinsbildungen folgten. Die ganze Zeit war beherrscht von dem Gedanken, daß auf diesem Wege eine Neubelebung der deutschen Litteratur herbeigeführt werden könnte — und doch war es ein so gefährlicher Irrweg, denn nur freischaffende Individualitäten können wirklich große Künstler sein — frei vor allen Dingen von jedem einseitigen ästhetischen Dogma.

Und nie hat das ästhetische Dogma eine größere Rolle in der deutschen Litteratur gespielt, als auch gerade wiederum in dem Zeitraume, den wir eben durchmaßen: Naturalismus, Symbolismus, Verismus, Phantastizismus, Impressionismus, Realismus, Neuidealismus, — wie flogen uns alle diese Ausdrücke gleich Granatsplittern um die Ohren, als wir diesen sonderbarsten aller Litteraturkämpfe an uns vorüberziehen ließen. Wahrhaftig: es war das Zeitalter der .. ismen und der .. aner.

Und gerade das Ergebnis dieses Kampfes mußte darin bestehen, daß die letzten Aner die Niegtscheaner und der letzte Ismus der rücksichtslose Individualismus wurde. Auch dieses letzte Extrem muß nun wieder überwunden werden, ehe auf dem blutgetränkten Schlachtfelde die friedlichen Blumen der echten Dichtung wieder erblühen können. Das wäre das wertvollste Ergebnis dieser stürmischen Revolution, wenn man — und das wäre nun doch wirklich möglich! — nun endlich gelernt haben würde: Zusammenrottungen führen wohl zu vorübergehendem äußeren Erfolge, aber sie töten die Eigenart der Aufwärtsringenden und sie hemmen den ruhigen Fortschritt des Geisteslebens.

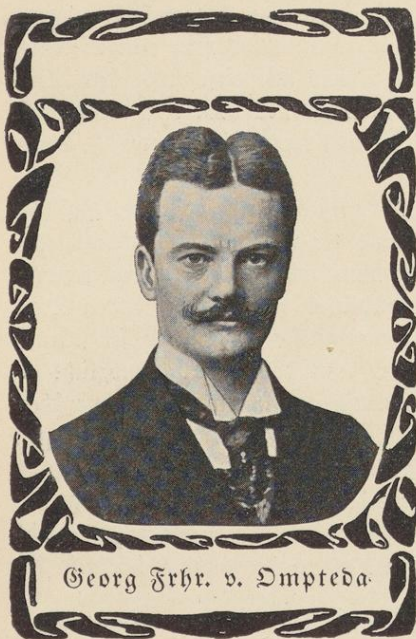
Individualitäten, einzelne für sich emporstrebende Menschen, sind auch aus diesem verheerenden Kampfe lebend zurückgeblieben. Das sehen wir auch deutlich in derjenigen Dichtungsgattung, die seit mehr als einem Jahrhundert im breitesten Ströme daherrauscht: im Roman.

Es konnte nicht die Aufgabe dieses Buches sein, die Geschichte des deutschen Romans der letzten zwanzig Jahre erschöpfend zu behandeln. Nur wo er in die Wogen dieses Litteraturkampfes bestimmend hineingezogen wurde, habe ich ihn in seinen charakteristischsten Vertretern berührt. Wir sahen da, wie auch der Roman von den verschiedenen ästhetischen Dogmen wechselnd beeinflusst, wie er naturalistisch, symbolistisch, salonmäßig cynisch wurde — und auch der Roman hat sich von all diesen Dogmen wieder befreit.

Aber was heißt der Roman? Gerade diese Dichtungsgattung kann nie so vollständig in ein Schema gezwängt werden, wie das Drama oder die Lyrik. Denn das Drama hat keinen Wert, wenn es nicht aufgeführt wird, und die Bühnenleiter folgen der Mode, weil der Mode auch die Theaterkasse folgt. Und der Lyriker, der in Deutschland überhaupt schwer einen Verleger findet, findet ihn noch am ehesten, wenn er ein Tages Schlagwort auf den Titel setzen kann. Aber

der Roman findet seine Leser und seine Käufer in den weitesten Schichten der Bevölkerung, und die Leihbibliotheken so gut, wie der Händler auf dem Eisenbahnhofe oder wie der Sortimenter, der sein Lager für Weihnachten „assortiert“ — wissen, daß sie manchen etwas bringen werden, wenn sie vieles bringen. Daher floß denn auch ein großer Strom der Romandichtung — der wertvollen sowohl, wie der wertlosen — unberührt um den ganzen Lärm des Kampfes, und mancher Wikfing aus der Kriegszeit steuerte nachher langsam aber sicher sein gerettetes Boot in den großen Strom zurück.

Es kann nun natürlich auch nicht meine Aufgabe sein, am Schlusse meiner Darstellung des ganzen Kampfes nun auch noch den ganzen Roman der Gegenwart zu schildern. Ich müßte die Anzahl der bisher bedruckten Blätter dann, statt sie jetzt zielbewußt abzuschließen, um das Doppelte vermehren.



Georg Tr. v. Dmpteda.

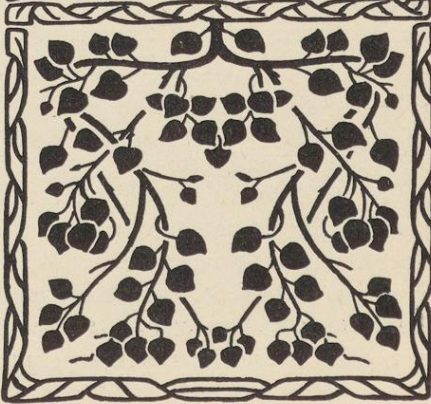
Will man aber eine allgemeine Charakteristik des „Neuen Romans“ in seiner Gesamtheit geben, so kann man sagen: Er hat sich verinnerlicht, obwohl der Naturalismus ihn vorübergehend veräußerlichen wollte. An Stelle der reichen äußeren Handlung ist die feinsinnige Schilderung seelischer Entwicklung getreten. Auch die Spannung sucht der litterarische Roman jetzt weniger als je in der zerermahnenden Wucht der äußeren Verhältnisse — wie der soziale Roman es that — sondern mehr in dem lückenlos fesselnden Aufbau eines menschlichen Charakters: wie es einst schon der Werther-Dichter anbahnte im Gegensatz zu seinen deutschen Vorgängern. Freilich — eins hat das in der neueren Dichtung zur Folge gehabt.

Es gilt nicht mehr Wilhelm von Schlegel's Grundsatz, daß das erste Erfordernis für einen Roman ein bedeutendes Menschenleben sei. Im Gegenteil: gerade darin sucht man vielfach die Kunst, auch den Durchschnittsmenschen interessant zu machen durch vollständige Enthüllung seiner geheimsten Seelenregungen nach dem Grundsatz, daß für den Menschen nichts interessanter sein könne, als der Mensch. Nicht mehr die Helden, wie bei Walthers Scott, nicht mehr die Originale wie bei Dickens, nein: die schlichten Menschen stehen im Vordergrund der Romanerzählung. Zu einer wirklichen Kunst brachte es auf diesem Gebiete von den Neuesten namentlich Georg von Dmpteda, dessen litterarische Anfänge mit seinen „Freilichtbildern“ in die Zeit der Gründung der Münchner Gesellschaft für Modernes Leben fallen. Als ein ehemaliger Offizier nahm er sich die

Schilderung seines einstigen Standes zu seinem besonderen Bereich, und nachdem er mit seinen knapp und kernig erzählten „Drohnen“ und mit seiner lebensvollen Schilderung „Unser Regiment“ sich glänzend eingeführt hatte, erreichte er nach einigen, wenig erfreulichen, pikanten Abschweifungen den Höhepunkt seines Könnens in „Sylvester von Geyer“, der dichterischen Lebensgeschichte eines sächsischen Offiziers, die er völlig zutreffend als „ein Menschenleben“ bezeichnet. — Von anderen jüngeren Kräften seien noch genannt Wilhelm von Polenz, der in seinem etwas breiten Religionsromane: „Der Pfarrer von Breitendorf“, und der humorvoll veranlagte Wilhelm Hegele, der in seiner „Mutter Bertha“ sein Bestes leistete, während Peter Altenbergs „Wie ich es sehe“ — sonderbare Abwege sucht. Auch die Kämpen aus der Revolution schreiben natürlich rüstig weiter. Ernst von Wolzogen tummelt wahllos sein humoristisches Roß und reitet immer mehr in das Gebiet des prickelnd Pikanten hinüber. Dem Ich-Kultus huldigte er in seinem Ecce ego! Die Emanzipierten verspottete er in seinem „Dritten Geschlecht“. Max Kreßer zeigte sich in dem „Gesicht Christi“ von der erwachenden religiösen Strömung weisevoll berührt. Hans Land, der seine besten Skizzen unter dem Titel „Sünden“ gesammelt hatte, überraschte mit einem geschichtlichen Spartacusroman voll packender Poesie „Von zwei Erlösern“. Kirchbach zeigte sich als Realist im „Leben auf der Walze“ und als geistreicher Denker mit eigenartiger Weltanschauung in „Weltfahrer“. — Jacobowski bot einen „Werther, der Jude“ dar u. s. w. Anton



Sophie Junghans



und Karl von Verfall, Hans und Fodor von Zobeltitz, Eduard Berg u. a. suchen das moderne Leben überall zu fassen, während J. E. Heer und Rudolf Straß gleich Ganghofer wesentlich die Naturschilderung in ihren Romanen pflegen. Wie wenig aber jemand noch Lust hat, sich in irgend ein ästhetisches Dogma einzwängen zu lassen, das zeigte sich, als der Verleger Storm im Jahre 1894 einen Verein für freies Schrifttum gründete und darin veröffentlichte: einen symbolischen Roman von Conrad („In purpurner Finsternis“), einen historischen von Conrad Alberti („Die Rose von Hildesheim“), einen spiritistischen von Gumpfenberg („Der fünfte Prophet“), einen humoristischen von Bierbaum („Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer“); einen realistischen von Gustav Falke („Landen und Stranden“), einen tendenziösen von Oscar Myting („Die Bildungsmüden“), Bearbeitung von Carl Schneider, dem geistreichen Spottvogel-Redakteur (nach Balles humorvollem „Bingtras' junge Leiden“), einen phantastischen von Paul Scheerbart („Tarub, Bagdads berühmte Köchin“) und einen satirischen von mir („Die Aktien des Glücks“).

Trotz alledem kann man noch eine Gruppe von Romanen unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zusammenfassen: das sind diejenigen der neuen Frauengeneration. Nicht als ob sie ihres Geschlechtes wegen von den männlichen Dichtern getrennt werden sollten. Im Gegenteil sahen wir ja, wie im Drama und in der Lyrik die Frauen sich zwanglos den verschiedenen Dichtungsströmungen angeschlossen, in denen ihre männlichen Genossen den Ton angegeben hatten. Im geraden Gegensatz dazu aber wurden im Romane die Frauen in den neunziger Jahren selbst die Angeberinnen eines neuen Tones. Und das ging sehr natürlich zu.

Der Naturalismus hatte das Bestreben geweckt, neue Lebensverhältnisse durch dichterische Darstellung aufzudecken: dabei war auch die moderne Frau „entdeckt“ worden. Wer aber konnte diese besser kennen als die Frauen selbst? Nun hatte sich aus dem naturalistischen der Seelenroman entwickelt: wer konnte hier besser zu Hause sein als wiederum die Frau selbst? Zudem hatten die Frauen für sich eine soziale Aufgabe zu lösen in der modernen Frauenbewegung, und während der soziale Roman bei den Männern langsam in den Hintergrund trat, mußten die Frauen naturgemäß ihm von ihrem Standpunkte aus ein neues Leben einblasen. Und da der weibliche Geist von vornherein das Einzelne schärfer ins Auge faßt, und statt des großen Ueberblicks über das Ganze die Teile und die Teilchen schneller erfährt, so eignete sich für die moderne Spielart des Romans — mit seiner feinen Filigranarbeit und dem Sekundenstil seiner Seelenbeobachtung — gerade die Dichterin. So ist die neue Gruppe der Frauenromane wohl aus dem jüngsten Deutschland hervorgegangen, aber auch sie schließt nicht ab mit dem Ende der naturalistischen Revolution, sondern auch sie hebt dort eigentlich erst an. Auch ihre erschöpfende Behandlung gehört daher nicht an den Schluß dieser meiner Darstellung, sondern auch sie verlangt eine Darstellung für sich, und die könnte nur gelingen im Zusammenhange mit einer eingehenden Schilderung der modernen Frauenbewegung. Hier also nur einige allgemeine Umrisse.

Noch gilt Frau Ebner-Eschenbach als die erste, denn mit ihren Erzählungen: „Das Gemeindefind“, „Unführbar“ (1891) und „Glaubenslos“ (1893) hatte sie sich auf der Höhe ihrer herben, starken Kunst erhalten. Emilie Mataja (Emil Marriot) ist noch immer am größten in der Schilderung religiöser Seelenkämpfe. Neben ihr ist eine Reihe von Novellistinnen entstanden, die mit scharfem Realismus der Beobachtung besonders die Landschaft ihrer Heimat in ihren Erzählungen hervortreten lassen. So schreibt die Badenserin Hermine Billinger (geboren in Karlsruhe am 6. Februar 1849) mit Vorliebe aus ihrer schönen Heimat am Fuße des Schwarzwaldes, wobei sie besonders das Kleinleben berücksichtigt und in Schulmädchen- und Bauerngeschichten eine scharfe Beobachtungsgabe beweist. Und während ihre württembergische Genossin, die uns schon als Lyrikerin bekannt gewordene Isolde Kurz, mit ihrer regen Phantasie am liebsten in Italien weilt, läßt die Hamburgerin Ilse Trapan (geboren am 3. Februar 1852) die Welt „zwischen Elbe und Alster“, in der sie heimisch ist, „zu Wasser und zu Lande“ lebensvoll erstehen, und ihre „Querköpfe“ (1895) sind echte hamburger Originale. Eine ganz andere Landschaft, die bisher der Dichtung ganz fern gelegen hatte, führte das frische Talent von Clara Viebig (vermählt mit dem Verlagsbuchhändler Sohn) in die Dichtung ein. Als eine geborene Triererin hat sie „Die Kinder der Eifel“ litteraturfähig gemacht, und wenn ihre Schauspiele „Barbara Holzer“ und „Pharisäer“ auch noch zu keinen Bühnenerfolgen führten, so hat ihr Künstlerroman „Es lebe die Kunst“ und vor allem die kecke Lebensfrische ihres „Weiberdorfs“ (1900) ihr einen der ersten Plätze unter diesen modernsten Schriftstellerinnen verschafft. — Die holsteinische Ebene, der Duft der Heide und die geschichtliche Ueberlieferung des jetzt wieder deutschen Dänenlandes von Hamburg bis zur schleswig'schen Grenze findet treue Naturtöne in den Schöpfungen von Charlotte Niese (geboren zu Burg a. F.).

Ist es bei diesen Schriftstellerinnen wesentlich ein landschaftlich ethnographischer





Elsbeth Meyer-Förster

Realismus, der das „Moderne“ in ihren Erzählungen ausmacht, so erscheinen andere wesentlich als Vorkämpferinnen ihres Geschlechts. Eine That in dieser Hinsicht vollbrachte Gabriele Reuter in ihrem mit Recht so schnell berühmt gewordenen Roman „Aus guter Familie“, in dem die Leidensgeschichte eines jungen Mädchens der sogenannten besseren Stände geschildert wird, das für alles andere erzogen worden ist: nur nicht für den Kampf mit dem Leben (1895); und dieser Aufruf zur verständigeren Handhabung der Erziehung des weiblichen Geschlechts findet ein Gegenstück in ihrem neueren Romane „Frau Bürgelin und ihre Edhne“, in dem eine erziehende Mutter die Heldin ist. — Helene Böhlau (Frau al Raschid Bey) führte sich gleichfalls als Realistin ein mit ihren „Ratsmädchengeschichten“ (1888), denen sie mehrere Fortsetzungen folgen ließ; und ihre scharfe, ja krasse Kritik an der modernen Frau und ihrem Bildungsstande erreichte den Höhepunkt in ihrem Buch „Das Halbtier“ (1899). — Daß übrigens diese kritischen Naturalistinnen von jenen Landschaftsschildererinnen durchaus nicht grundsätzlich getrennt sind, das bezeugt als eins von vielen Beispielen Ilse Grapans: „Wir Frauen haben kein Vaterland“. — Wie sehr aber auch bei einer Frau der Naturalismus der Schilderung alles Maß und alle Grenzen übersteigen kann, das beweist die junge Helene von Monbart, die sich Hans von Kahlenberg nennt (geboren zu Heiligenstadt am 23. Februar 1870), die Verfasserin z. B. von „Die Familie von Barchwitz“ und „Nirchen“ (1899). Auch E. Bely, Elsbeth Meyer-Förster, Dora Duncker, Anny Bock ringen nach modernen Zielen, und von jüngerem Nachwuchs sind u. a.

zu erwähnen Emmy von Egidy, Anna Behnisch, Emma Böhmer u. s. w. Als völlig selbständig jedoch und nur in gutem Sinne als eine Schülerin Gottfried Kellers bewährte sich Ricorda Huch (Frau Ceconi) in ihrem rein menschlich-schönen Buche: „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“.

Doch genug! Nur allgemeine Umrisse sollten hier geboten werden und einige Namen zur Stichprobe.

Auch an neuen journalistischen Gruppenbildungen fehlt es nicht. Als eigentliches Organ der Jüngstdeutschen hat sich vor einigen Jahren „Die Jugend“ aufgethan, sich aber von den Extremen ferngehalten, die im „Simplizissimus“ und in Bierbaums neuester barocker Gründung der Zeitschrift „Die Insel“ sich wunderbar und unerfreulich auswachsen. Gegenüber den ewigen Sonderbündeleien schuf Grotthuß in seinem „Türmer“ eine Zeitschrift, die sich freihalten will von allen Schlagworten, und Lienhard erstrebt eine künftige Heimatkunst in seiner „Heimat“.

Alles dies beweist, daß die Anregungen des litterarischen Krieges noch fortdauern, und niemand kann wissen, zu welchen neuen Spaltungen und Spannungen, Gruppierungen und Richtungen die litterarische Folgezeit noch führen mag. Prophezeien soll und kann man nicht über die litterarische Zukunft, aber ein Wunsch steht jedem frei, und so möchte ich denn mit einem solchen diese Darstellung schließen:

Möchte die nächste Zukunft der deutschen Dichtung nicht von Schulen und Richtungen, sondern von einzeln für sich dastehenden, groß und frei schaffenden Persönlichkeiten beeinflusst werden; und möchten sich diese dessen bewußt sein, daß alle echte Kunst ihre älteste Lehrmeisterin in der Natur sieht, daß sie aber nicht bei der schülerhaft knechtischen Nachahmung stehen bleibt, sondern daß sie die aufgedundene Wahrheit mit der Schönheit der Form versöhnt, durch die Größe des selbständigen Gedankens vertieft und ihr die Weihe giebt durch die Erfüllung mit sittlicher Kraft.

