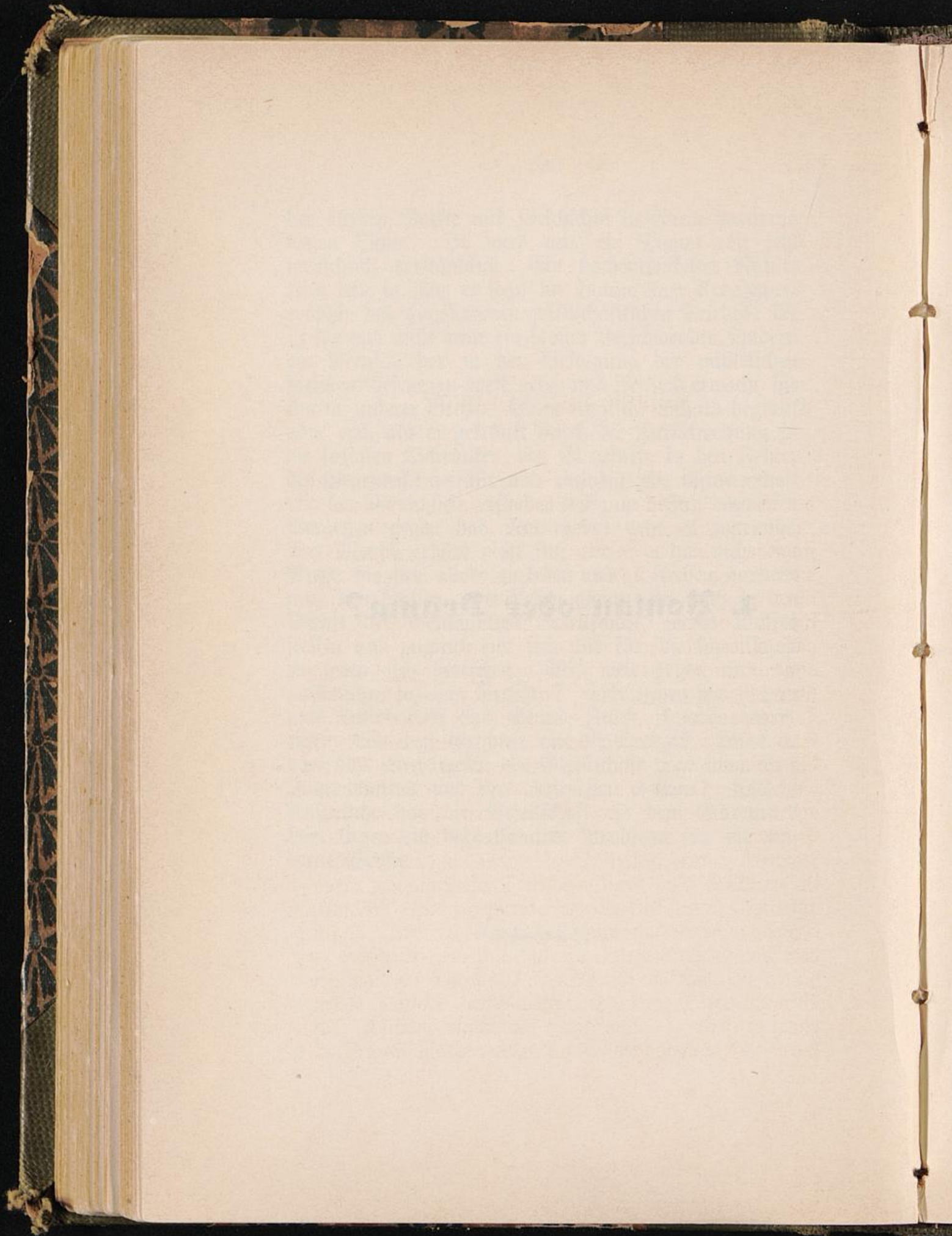


4. Roman oder Drama?



Roman oder Drama?

In Frankreich ist vor nicht langer Zeit gelegentlich der Wieder-Aufführung des Schauspiels der Goncourts „Henriette Maréchal“, von dem noch am Leben befindlichen der beiden Brüder die Frage aufgeworfen worden, ob das Drama überhaupt in unserer Zeit nicht im Verfall begriffen sei, ob es nicht anfangen, sich zu überleben. Die hohe Wichtigkeit dieser Frage wird Niemand verkenne, ihre Berechtigung bei dem augenblicklichen Ueberwiegen des modernen Romans über das moderne Drama hinsichtlich des dichterischen Wertes Keiner in Abrede stellen. Spruchreif ist sie noch keineswegs, schon darum nicht, weil das Gebiet des Romans noch nicht so fest begrenzt, seine Gesetze, seine Technik noch nicht so genau festgestellt sind, als die des Dramas. Der Maler weiß mit ziemlicher Genauigkeit, für welche Vorwürfe sich die Del-, Aquarell- oder Pastelltechnik eignet, und wird selten in der Wahl der künstlerischen Darstellungsart irren, auf literarischem Gebiet aber herrscht in dieser Richtung eine heillose Verwirrung, ja man darf dreist sagen, daß hier feste Regeln, an die sich der Künstler zu halten vermag, die ihn bei der Wahl der jedesmaligen Behandlungsform eines concipierten Stoffes leiten, gänzlich fehlen. Wie wäre es sonst möglich, daß Heijse und Spielhagen so oft in der Wahl ihrer Dar-

stellungsformen irrten, daß sie Vorwürfe wie in „Getrennte Welten“, „Gerettet“ u. s. w. auf die Bühne brachten, die gar keine andere als eine erzählende Darstellung zulassen? Oft hängt es von einem kleinen Zufall, von einer Laune, einer persönlichen Vorliebe ab, daß ein Dichter einen Stoff so oder so behandelt. Und nicht immer sind Augenblickseingebungen bedeutender Geister richtig, gar oft spielt ihnen ein böser Geist, der ihnen ihre Erfolge neidet, einen Schabernack, spiegelt ihnen ein überfülltes Theater, donnerndes Händeklatschen, Lorbeerkränze und endlose Hervorrufe so deutlich in ihrer Fantasie vor, daß sie den stilleren aber gewisseren Erfolg einer erzählenden Dichtung für den lauten aber unsicheren einer dramatischen hingeben.

[Daß das Theater in Deutschland im Verfall ist, scheint unbezweifelbar zu sein. Die großen Schauspieler der früheren Zeit, welche den Hauptwert auf das geistige Durchdringen ihrer Rollen legten, welche nichts mehr wollten, als den Gestalten der Dichter Leben und volle Plastik zu geben, sind, mit ein paar Ausnahmen, ausgestorben, an ihre Stelle sind Virtuosen getreten, die mit Vorliebe bei der Ausmalung des Beiwerks verweilen, denen das dichterische Kunstwerk vollständig Nebensache ist, da es ihnen nur darauf ankommt, sich selbst in das hellste Licht zu stellen und sogar ihre Mitspieler neben sich verschwinden zu lassen. Es ist diesen Leuten ganz gleich, ob sie Shakespeare oder L'Arronge spielen, ja sie ziehen den letzteren bei weitem vor, wenn er ihnen erlaubt, mehr „in ihre Rollen hineinzulegen“ als jener, das heißt, ihn mit ihren sentimental oder komischen Harlekinsmäzchen — denn es giebt auch Harlekine der Sentimentalität, so widerspruchsvoll beide Begriffe auch scheinen mögen — nach Belieben auszuputzen. Auch inbezug auf das „Ensemble“ einer Theatervorstellung

ist unsere Zeit zurückgeschritten, sie legt den Hauptwert auf Dekorationen, Kostüme, Massenauftritte und Gruppenbilder, kurz auf jene Aeußerlichkeiten, welche Meister wie Laube mit Recht so gering achteten.

Hand in Hand mit dem Verfall des modernen Theaters geht der Verfall des modernen Dramas — beide Schwesterkünste sind ja nun einmal untrennbar. Bühnen, welche noch ein wenig die ernste, hehre Richtung der dramatischen Kunst pflegen, sind fast ausschließlich auf die älteren Stücke, die der deutschen Klassiker, Shakespeares und Calderons angewiesen, nur ganz wenige ernste Dramen moderner Dichter, wie Gutzkows „Uriel Acosta“, M. Lindners „Bluthochzeit“ und noch ein paar, zu denen in neuester Zeit die Dramen Wildenbruchs getreten sind, gesellen sich diesen bei. Unsere Lesewelt dagegen hat, wenn sie sich auch auf die besseren belletristischen Werke beschränken will, immerhin eine recht stattliche Auswahl unter den Werken der modernen Dichter: Freytag, Henze, Spielhagen, Muerbach, Keller, Raabe, Jensen, Hopfen, Franzos u. s. w., die Ausländer, Russen, Franzosen, Italiener garnicht eingerechnet. Wem fällt bei dieser Gegenüberstellung nicht sofort auf, daß die brauchbaren modernen Dramen fast alle historische Stücke sind — Wildenbruchs zur Zeit der Befreiungskriege spielende „Väter und Söhne“ sind wohl das „modernste“ — während die Zahl der lesbaren und modernen Romane, welche in der Gegenwart spielen, eine sehr beträchtliche ist. Freilich ist die Zahl der historischen Romane ebenso groß, allein über den Kunstwert dieser ganzen Gattung ist bekanntlich gerade jetzt ein heftiger, noch unentschiedener Streit entbrannt.

Seit Jahren ruft eine Schar literarischer Kritiker, besonders jüngerer, in alle Winde: „Wenn ihr keinen dauernden Erfolg erzielt, deutsche Dramatiker der Jetzt-

zeit, so ist es, weil ihr eure Zeit nicht begreift! Ihr sitzt tagaus, tagein an eurem Schreibpult, versenkt euch in den Wust längst vergangener Jahrhunderte, in die Kämpfe der Kreuzzüge oder gar der Völkerwanderung, wenns hoch kommt in die Reformationszeit, konstruiert euch die Menschen jener Zeit und schreibt fünfaktige Attilas, Konradins und Moritz von Sachsens! Die Kämpfe und Heldenthaten, das Ringen der Modernen nach hohen Idealen, nach Einigkeit und Freiheit aber erkeant ihr nicht, wollt ihr nicht erkennen! Die herrlichsten Stoffe zu modernen Dramen liegen buchstäblich auf der Straße — diese beliebte Phrase findet sich fast in jeder Kritik wieder — und ihr seid zu blind, sie zu sehen, oder zu träg, sie aufzuheben! Auf! greift hinein ins volle Menschenleben, thut was unsere Erzähler schon längst gethan, und schafft uns endlich das moderne Bühnenkunstwerk, auf das wir so lange schon vergeblich harren!“ Aber so oft diese und ähnliche Worte auch gesprochen worden sind und noch werden, so mannigfaltige Zustimmung sie auch finden, bleiben sie doch stets ohne alle praktische Folgen. Der alte Schlendrian der unaufführbaren, langweiligen historischen Stücke, wie man sich ausdrückt, geht immer weiter. Höchstens, daß ein oder das andere erträgliche Lustspiel entsteht, in dem wirklich moderner Geist, modernes Leben herrscht. Allein dieser merkwürdige Umstand giebt jenen kritischen Gemütern nicht im geringsten zu denken, sie schimpfen ruhig fort auf die Blindheit und Trägheit unserer Dramatiker, und seufzen unbeirrt weiter nach Darstellung der modernen Konflikte auf der Bühne. Das ist ja das Traurige im Charakter des Deutschen, daß er, wenn er auf philosophisch-kritischem Wege die Ueberzeugung gewonnen hat, die eigentlich dem Himmel gebührende Farbe sei schwarz, sich in endlosen Vorwürfen gegen denselben

ergeht, weil dieser sich zumeist erdreistet, blau zu sein. Denn wie, wenn jenes eben erwähnte Verhalten in der Natur der Dinge begründet ist? Wenn wir kein modernes Drama haben, aus dem einfachen Grunde, weil überhaupt ein solches nicht möglich ist? Weil der Geist der modernen Zeit sich in die dramatische Form nicht binden läßt? Wenn der Rückgang des Dramas in unserer Zeit nur eine Folge des Umstandes ist, daß dasselbe keine den Anforderungen der modernen Zeit mehr entsprechende Kunstform ist?

Dies zu erkennen und zu beweisen, ist meines Erachtens nach eben nicht schwer.

Wir haben ja eine garnicht unbedeutende Dichterschule, welche das schon längst ins Werk zu setzen versucht hat, was jene Herren begehren, aber die Erfolge, welche ihre Vorkämpfer erzielt haben, sind ganz dazu angethan, jeden begabten Schriftsteller von der Nachfolge abzuschrecken. Ich meine natürlich die nordische Schule, vor allen Björnson und Ibsen. Beide, ganz besonders Ibsen, sind zweifellos große Dichter, aber unglückliche Dramatiker. Ibsens Stücke haben auf keiner Bühne festen Fuß fassen können, selbst bei der glänzendsten Darstellung (z. B. „Nora“ am Wiener Stadttheater) haben sie auch dem unparteiischen, dem ganz vorurteilslosen Zuschauer nie andere Gefühle hinterlassen, als die der Leere und Unbehaglichkeit. Und das trotz der echt modernen Vorwürfe, welche sie behandeln, trotz ihrer feinen psychologischen Entwicklung, ihres Gedankenreichtums und ihrer virtuosen Bühnentechnik. Lassen sich Konflikte und Vorwürfe denken, welche tiefer in das Leben unserer Zeit hineingreifen, als der Gegensatz des modernen Strebertums zu dem altadeligen Familienbewußtsein (wie im „Bund der Jugend“), der Zwiespalt zwischen der allgemein gültigen sogenannten Moral und der echten, auf Wahrheit beruhenden

Sittlichkeit („Stützen der Gesellschaft“), der Widerstreit zwischen der großen, die Interessen der Allgemeinheit wahren Gerechtigkeit und der niedrigen Vorteilspolitik des Kirchsprengels („Volksfeind“), zwischen der engherzigen, unvernünftigen Frauen-erziehung, welcher der wahre Ehrbegriff immer fremd bleibt, und den Anforderungen des wildbewegten Lebens („Kora“), oder das Problem des Vererbungsgesetzes („Gespenster“)? Und warum gewähren alle diese Stücke trotz ihrer Vorzüge im Großen und im Einzelnen nun doch keinen harmonischen, wirklich künstlerischen Genuß? Ganz einfach: weil ihr Dichter sich jedesmal eine vortreffliche Erzählung verborben hat, um ein mittelmäßiges Bühnenstück zu schaffen. (Ich bemerke, daß ich unter dem Gesamtbegriff Erzählung hier und im Folgenden Roman und Novelle begreife, unter Bühnenstück Tragödie und Schauspiel.)

Das moderne Leben ist nicht dramatisch und ver-
trägt nach seinen ernsten Seiten hin keine dramatische
Darstellung. Ihm fehlt das Unentbehrlichste, Not-
wendigste, ohne welches ein Kunst drama zusammen-
stürzen muß, wie ein Mensch ohne Rückgrat: das
dramatische Heldentum. Unser Leben kennt keinen
dramatischen Helden, ja überhaupt keine dramatischen
Gestalten mehr. Diese letzteren sind — mit Ausnahme
eines ganz besonderen Spezialfaches, der schleichenden
Intrigants — ausschließlich Menschen, deren Hand-
lungen (aus welchen das Drama besteht) ihre eigene
Leidenschaft bestimmt, und der notwendig unglücklich
endende Konflikt der eigenpersönlichen Leidenschaft mit
dem für Alle geltenden ehernen Sittengesetz, beziehentlich
mit den Schranken der Ordnung, welche die Mensch-
heit nun einmal für alle Zeiten sich selbst gesetzt
hat, bildet die Tragödie, das Nichtanerkennen dieser
Schranken, das Ueberpringen derselben durch die Leiden-
schaft bildet die „tragische Schuld“. Die Leidenschaft,

welche Othello verhindert, die Anklagen Jago's genau zu prüfen, und ihn antreibt, die vermeintliche Ehebrecherin nicht vor ein bürgerliches Gericht zu stellen (etwa wie Leontes im „Wintermärchen“, der darum auch nur ein halber tragischer Held ist), sondern zu töten, die Leidenschaft des Ehrgeizes, welche es Wallenstein unmöglich macht, seinen Kommandostab niederzulegen und seinem Kaiser den Treuschwur zu halten, ihn vielmehr in die Arme des Landesfeindes treibt, ist dramatisch. Die Tragödie nimmt, ohne sich um alle psychophysischen Untersuchungen zu kümmern, die freie Selbstbestimmung des Menschen als selbstverständlich an, sie glaubt, daß es in der Macht des Menschen liegt, sich Freuden oder Leiden, Glück oder Elend zu verschaffen („Sein eigenes Schicksal schafft sich selbst der Mann“) und leitet beides nur von dem genügenden oder ungenügenden Maße der Selbstbeherrschung her. Darum ist jede faktische Beschränkung des freien Willens, sei es nun durch Schicksalsbestimmungen, Eltern- und Zigeunerinnenflüche oder Vererbung geistiger und körperlicher Eigenschaften dem Wesen der dramatischen Kunst widersprechend, darum sind Ibsens „Gespenster“ genau so undramatisch wie Müllners „Schuld“, darum ist für unsere Zeit, welche das Gesetz der Vererbung anerkennt, welche dem Einfluß körperlicher, lokaler, klimatischer und vieler anderer Besonderheiten auf das Seelenleben des Menschen so viele Macht zugesteht, die Tragödie — dies Wort im strengen Schulsinne genommen — nicht geschaffen. Der Roman dagegen kann alle jene Einflüsse, angeerbte Eigenschaften u., welche im Drama nur als Ornamente, als charakterisierende Nebenumstände angewendet werden dürfen, als auf Personen und Handlungen einwirkende Motive benutzen. Im Drama würden sie als letztere abstoßend berühren, in der Erzählung spannen und fesseln, im Drama das Interesse

am Helden schwächen, in der Erzählung verstärken. Freytags „Ahnen“, Zolas „Rougon-Macquarts“, in denen die Gesetze der Vererbung gleichfalls als dichterische Motive durchgeführt sind, wären als Dramenzyklen ganz unmöglich.

Die Leidenschaft, fanden wir oben, ist das Trieb-
rad der Dramen und ihrer Helden, sie erklärt und
entschuldigt alles auf der Bühne, sie allein flößt uns
für Richard III., für Shylock Interesse ein; ein Dar-
steller des Franz Moor langweilt uns, wenn er diesen
jungen Menschen als kalten, raffinierten Bösewicht
auffaßt, und unsere besseren Charakterdarsteller versuchen
sogar den Wurm in Kabale und Liebe dadurch weniger
abstoßend zu machen, daß sie seine sinnliche Leiden-
schaft für Luise ganz besonders hervorheben. Glühende,
lodernde Leidenschaft muß also der dramatische Dichter
seinen Gestalten einflößen, wenn er sein Publikum
für dieselben interessieren will. Nun schaue man sich
einmal um in der ganzen zivilisierten, modernen Kultur-
welt, wo noch Menschen zu finden sind, welche im-
pulsiv handeln, welche die Leidenschaft zur Richtschnur
ihrer Thaten machen. Man wird lange vergeblich
suchen. Eine Zeit, welche den kategorischen Imperativ
auf den Thron gehoben hat, welche die höchste, mensch-
liche Moral darin sieht, daß Wille und Pflicht zu-
sammenfallen, eine Zeit der unbedingten Herrschaft
und Anerkennung der Majoritätsgesetze ist undrama-
tisch. Zu tief ist das moderne Rechtsbewußtsein bis
in die untersten Schichten des Volkes gedrungen.
Heutzutage wäre ein Stück wie „Der Kaufmann von
Benedig“ undenkbar, denn wo in aller Welt ließe
sich noch ein so dummer Teufel wie Shylock finden,
oder wen vermöchte Porzias Sophistik noch zu blenden.
Wir hegen kein Fünkchen von Bewunderung mehr
für einen Mann, welcher sich über das Gesetz erhaben
dünkt, sich über dasselbe hinwegsetzt, sondern erklären

ihn einfach für einen Verbrecher. Ein Verbrecher aber kann wohl der Held eines Romanes sein, wie in Dostojewskis Raskolnikow, nie aber der eines Dramas, außer etwa eines Stückes in der Art von Zschokkes unglaublich albernem „Abällino“. Selbst Karl Moor imponiert keinem von uns mehr. Nur der Mann kann uns noch imponieren, welcher innerhalb der gültigen gesetzlichen Schranken die höchsten, begehrenswertesten Ziele erreicht, ein holdes, liebes Weib, Ruhm, Ehre und Vermögen. Der andere vermag uns allerdings zu interessieren, unsere Teilnahme, unser Mitleid zu erwecken, aber nimmermehr als leuchtendes Vorbild voranzuschweben. Aber weder der erste noch der zweiterwähnte sind dramatische Figuren, sondern allein Romangestalten. Ein Beitel Ifig („Soll und Haben“), eine der schönsten deutschen Romanfiguren, wäre auf der Bühne durchaus unmöglich. Man hört öfters dem Gedanken Ausdruck leihen: „Wenn heutzutage jemand einen Richard III. schriebe, wie würde er von allen kritischen Seiten getadelt und durchgeheckelt werden!“ Das würde ganz gewiß der Fall sein, und man könnte jenen Kritikern nicht einmal so ganz Unrecht geben. Denn dieser moderne Shakspeare würde sich eben im Widerstreit mit dem Geiste seiner Zeit befinden. Die Mitwelt hat ein Recht zu verlangen, daß dieser Geist ihrer Zeit in jedem Werke lebt und webt, dessen Entstehung und Erscheinen sie beobachtet, und noch viel mehr als der Schauspieler soll der Dichter der Spiegel und die abgekürzte Chronik seines Zeitalters sein. Seien wir ehrlich: was wir von heute an Richard III. bewundern, das ist nicht die Natur, sondern die Kunst, die in ihm steckt, wir preisen das Stück nicht, weil seine Gestalten Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein sind, sondern weil der Plan desselben riesenhaft und gewaltig und jede einzelne Figur mit wunderbarer

Plastik und feinsten Harmonie aller Teile ausgearbeitet ist, wir staunen das uns Fremde, Dämonische an, weil es uns neu und möglich, nicht weil es uns bekannt und wahr dünkt, Wohl lesen und sehen wir auch heutzutage noch oft, daß ein Mann seine Frau auf die Einflüsterungen irgend eines falschen „guten Freundes“ hin aus Eifersucht ermordet, daß die Liebe zweier Kinder in Konflikt zu dem Hause ihrer Eltern tritt, daß ein Vater seinen Besitz unter seine Kinder verteilt und dann von diesen mit dem schmachvollsten Undank belohnt wird; allein diese und ähnliche Vorkommnisse gehören eben zu den ewigen tragischen Motiven, zum eisernen Fond der poetischen Vorwürfe, sie sind niemals alt gewesen und werden immer modern sein, die Hand eines Gottfried Keller oder Turgenjeff wird ihnen stets irgend eine neue und interessante Seite abgewinnen, während ein Durchschnittsschriftsteller sie nicht behandeln kann, ohne dem Vorwurfe zu begegnen, eine Anleihe bei Shakespeare gemacht zu haben.

Es ist gewiß merkwürdig, daß G. Keller („Romeo und Julie auf dem Dorfe“), Turgenjeff („König Lear der Steppe“) u. a. bei ihren Modernisierungen jener Shakespearschen Stoffe, abweichend von dem großen Briten, ihre Darstellungen in das Gewand der Erzählung gekleidet haben. Die beiden Meister, welche so tief und eingehend über das Wesen ihrer Kunst nachzudenken pflegten, sind hier völlig dem Zuge ihrer Zeit gefolgt. Und wenn schon jenen „ewigen“ Stoffen das Gewand der Erzählung vortrefflich steht, um wie viel mehr ist dies bei jenen der Fall, welche allein dem modernen Leben entnommen sind. Dasselbe, welches der humoristischen dramatischen Behandlung durch all seine Kleinlichkeiten und Lächerlichkeiten, Schwächen und Thorheiten, an denen es reicher ist als irgend ein früheres Jahrhundert, so mannigfachen

Stoff bietet, verschließt sich förmlich der ernstesten dramatischen Behandlung, teilweise eben darum, weil jene Kleinlichkeiten und Lächerlichkeiten, Schwächen und Thorheiten, deren Darstellung im Drama peinlich berühren würde, eine so große Rolle in unserem Leben spielen. Wir Menschen von heute haben viel zu viel Nerven und zu wenig Blut, um uns auf der Bühne vor uns selbst mit Ehren zeigen zu können. „Um Himmelswillen, nur keine Szene!“, rufen wir selbst bei den erschütterndsten Familienvorgängen, und „Szenen“ sind gerade das, wovon das Drama lebt, ohne was es nicht bestehen kann, während es die heute herrschende, glatte, konventionelle Lebensform nicht verträgt. Deffentliche Vorgänge und Szenen wie im Tempelakt in „Uriel Acosta“, die Werbeszene in „Richard III.“, die Forumscene in „Julius Cäsar“, die Theaterszene in „Hamlet“, ja selbst die Gartenszene in „Maria Stuart“ sind heute undenkbar. Wenn wir also ein modernes Drama haben sollten, so müßte dieses in vielen Punkten über die Natur hinausgehen, es müßte uns, um interessant zu werden, Szenen voll Leidenschaft und Gewalt bieten, wie sie die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr kennt und deren Unwahrheit und Unmöglichkeit sofort auch dem unbefangenen Zuschauer in die Augen springen würde. Der Romandichter kann auf alle naturwidrigen Uebertreibungen verzichten, ja er muß es sogar, denn seine Werke sind wirkungslos, wenn sie die Grenze der Naturwahrheit überschreiten. Es soll durchaus nicht geleugnet werden, daß das moderne Leben an bewegten und gewaltigen Momenten nicht arm ist, allein auch diese werden besser ihre Stellen im Roman als im Drama einnehmen. Die Versammlung der Grubenarbeiter in Zolas „Germinal“ ist ein Beleg dafür. Im Roman erzielt sie die höchste Wirkung, auf der Bühne hätte sie nicht die geringste.

Vor Allem muß im Drama jede große Szene, in Besonderheit jede Volksszene einen Umschwung der Handlung, eine Katastrophe im Gefolge haben, während heutzutage Massenszenen, wie Volksversammlungen zc. in der Regel ohne sichtbare, direkte Folgen zu verlaufen pflegen. Eine resultatlose Volksversammlung auf der Bühne würde aber genügen, ein Stück unmöglich zu machen.

Aber nicht nur in diesem einen Falle ist das Drama zur Unnatürlichkeit gezwungen, sondern die Gesetze und Gebote der dramatischen Kunst verlangen die letztere überhaupt. Das Drama kann nie vollständige, sondern immer nur schematisierte, entworfen, halb ausgeführte Menschen vorführen, es muß Handlungen ununterbrochen und auf derselben Stelle einander folgen lassen, zwischen denen naturgemäß lange Zeiträume und weite Ortsentfernungen liegen müßten, und der Dichter kann uns nur durch große Kunstmittel, durch technische Virtuosenstücke über diese Unnatürlichkeit hinweghelfen, oder er muß eben auf die geschlossene dramatische Szene und auf die Bühnengemäßheit verzichten und dann mehr eine bunte Reihe lebensvoller Bilder in Dialogform, wie z. B. Goethe im „Götz“ und „Faust“ geben. Wie viel geht auf der Bühne nicht oft in einem Akte innerhalb einer halben Stunde vor: Wandlungen von glühendem Haß zu leidenschaftlicher Liebe und umgekehrt! Wie lächerlich erscheint einem in der Psychologie auch nur wenig Erfahrenen die große Szene zwischen Fedora und Spanoff in Sardous „Fedora“. Und selbst die große Szene zwischen Richard III. und Anna hat bei Kundigen schon mannigfaches Kopfschütteln hervorgerufen. Andere Bühnenschriftsteller verlegen wieder die psychologischen Wandlungen ihrer Heldinnen und Helden in die Zwischenakte, weil ihnen eben Zeit und Möglichkeit fehlen, dieselben im Drama gehörig dar-

zustellen und zu motivieren — ein allerdings leichtes, aber durchaus unkünstlerisches Verfahren. In allen diesen Klippen segelt der Romanschriftsteller vorüber, er kann mit Zeit und Raum nach Belieben spielen, er braucht nie Sprünge in der Entwicklung eines Charakters oder einer Handlung eintreten zu lassen, und indem er uns so Alles, was er schildert, mit erleben läßt, vermag er uns für seine Gestalten und Stoffe ganz anderes Interesse einzusflößen als der Dramatiker.

Genau betrachtet, ist ja das Feld, welches das Drama zu kultivieren vermag, ein so kleines, eng begrenztes! Es kann immer nur einen Lebensabschnitt oder vielmehr einzelne Szenen aus einem Lebensabschnitt eines Menschen darstellen, während der Roman den ganzen Lebensgang eines Menschen behandeln, seine geistige und sittliche Entwicklungslaufbahn in allen einzelnen Phrasen mit ziemlicher Genauigkeit wiedergeben und so dem Leser die höchste und umfangreichste Anregung spenden kann. Goethes „Wilhelm Meister“, Freytags „Anton Wohlfahrt“, Farinas „Epaminonda Placida“ (mio figlio) sind ganze, mit voller Plastik ausgeführte Menschen, die uns darum so anziehend erscheinen, weil wir ihr Werden, ihren ganzen Bildungsgang vom Beginn bis zum Höhepunkte im Auge haben, während das Drama uns die Menschen stets nur hinstellt, wenn sie schon fertig sind. Das Werden zu beobachten, ist aber im Allgemeinen anziehender als das Sein. Nur durch wenige kurze Andeutungen kann der Dramatiker uns Aufschluß über das Vorleben seiner Helden geben, und doch ist es dieses zumeist, welches auf jenes bestimmend einwirkt.

Das Schönste, was diese Welt bietet, die Natur mit allen ihren Reizen, ist dem Dramatiker ein verschlossenes Paradies. Sie, die schöner und anziehender

] *Natur*

ist als der Mensch mit seinen Leidenschaften, öffnet sich nur dem Erzähler, der Dramatiker muß sich auch hier wieder mit wenigen kurzen Versen und trockenen Szenenangaben begnügen, denn eine auch nur wenig ausführliche Naturschilderung, die uns in der Erzählung so ergreift, würde auf der Bühne langweilen. Einzig und allein Schillers Genius hat im „Tell“ der Natur auch auf der Bühne zu ihrem Rechte verholfen, aber selbst in diesem Stücke müssen Dekorationsmaler und Theatermaschinist mehr thun, als der Dichter gethan, der ohne sie verloren wäre.

Bei diesen großen Unterschieden, die zwischen Drama und Roman bestehen, ist es kein Wunder, daß bisher fast alle Versuche, den Vorwurf eines Romans auf die Bühne zu übertragen, gescheitert sind. Ein dramatisirter Roman kann zwar eine oder die andere gute und starke Szene, die auf der Bühne von großer Wirkung ist, besitzen, im Großen und Ganzen aber vermag er einen künstlerischen Eindruck nicht zu erzielen. Die zahlreichen Dramatisirungen bekannter Romane durch die bühnenkundige Birch-Pfeifer („Frau Professorin“, „Glöckner von Notre Dame“ etc.), in neuester Zeit Dostojewskis Raskolnikow u. a. m. sind sprechende Beweise dafür. Sieht man solch ein Roman-drama auf der Bühne, so erkennt man recht deutlich, was bei dieser Umwandlung verloren gegangen ist, weil es verloren gehen mußte: die ganze feine Entwicklung der seelischen Vorgänge und dadurch die Motivierung der Handlungsweise der Personen, die gesamte reizvolle Detailarbeit, und daß nichts geblieben ist, als was die Bühne allein bieten muß und kann: ein paar leidenschaftliche, wirkungsvolle, unvermittelt aneinander gereichte Auftritte. Das Thun und Handeln der Gestalten, das uns im Roman menschlich wahr, glaubhaft erschien, berührt uns auf der Bühne peinlich, lächerlich, urmöglich. So kommt es, daß gute

Erzähler in der Regel schlechte Dramatiker sind und umgekehrt: denn im ersteren Falle wirkt das Moment, dem ihre Erzählungen den Haupterfolg verdanken, die vernunftgemäße seelische Entwicklung, auf der Bühne langweilig, während in den Erzählungen eines sonst erfolgreichen Dramatikers der Mangel an Motivierung, das plötzliche unvermutete Hereinbrechen der Katastrophen gewöhnlich peinlich berührt.

Es ist eine alte Erfahrung, daß man dem Leser viel mehr und Stärkeres bieten darf als dem Zuhörer, daß Vorgänge, welche uns auf der Bühne peinigend und ängstigend berühren, selbst wenn sie naturwahr sind, uns im Buche nicht das geringste unangenehme Gefühl erwecken. Von Zola gar nicht zu sprechen, dessen „*Ussommoir*“ und „*Nana*“ sich auf der Bühne trotz der genialen Wiedergabe des „*Coupeau*“ durch Mitterwurzer nicht erhalten konnten, wirken selbst viel weniger brutale Dinge abstoßend auf dem Theater. Der feinste Zug in Björnson's „*Fallissement*“ — das jämmerliche Betragen des Lieutenants Hamar — Hebbel's ganze „*Maria Magdalena*“, ja selbst die Entführungsszene im „*Richter von Salamea*“ oder der wohlbekannte Altschluß in Wilbrandt's „*Arria und Messalina*“ — wo bei dem Fallen des Vorhangs einstmals ein biederer Sachse ausrief: „Na, 's war aber die höchste Zeit!“ — hinterlassen auch dem vorurteilsfreiesten Zuschauer keine kunstfrohe Stimmung. Auf der Bühne gilt Mephisto's Wort:

„Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können!“

Für den Erzähler existiert auch diese Schranke nicht, er darf frei sprechen, ungehindert schildern, wie und was ihm gefällt: die Bruderie, welche mit dem Theater so untrennbar verbunden ist, darf ihn nicht beunruhigen.

Wenn wir also fragen, welches die höhere und berechtigtere Kunstgattung sei, Roman oder Drama, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Der Roman besitzt alle wahrhaft künstlerischen und edlen Vorzüge des Dramas ohne eine der damit verbundenen Schattenseiten. Er kann dieselben gewaltigen Wirkungen auf das Herz des Lesers üben, wie jenes auf den Hörer, und doch stets in den bescheidenen Grenzen der Naturwahrheit bleiben, er kann sein Thema vollständig erschöpfen, es bis ins kleinste Detail ausführen, auf alle Sprünge in der Darstellung verzichten — und alles dies mit den einfachsten Mitteln: durch das bloße Wort, das keine Schminke, keine Perrücke, kein bunter Flitter- und Farbenkram verunreinigt. Und so kann auch kein Zweifel darüber herrschen, wem die Zukunft der Literatur gehört. Da, wo die größere Naturwahrheit ist, wird auch die höhere Kunst sein.

