

Hans Landsberg.

Los von Hauptmann!

Motto.

Lieben Brüder, es reißt unsere Kunst vielleicht,
Da dem Jünglinge gleich, lange sie schon gedhret,
Bald zur Stille der Schönheit;
Seid nur fromm, wie der Grieche war!
Höfdecltn.



Berlin W.

Verlag von Hermann Walther
1900.

Auf allen Gassen ertönt heute das Feldgeschrei: der Naturalismus ist tot, es lebe der Idealismus! Und die schönheitsgeligen Aesthetiker der alten Schule wie die idealistischen Dichter vor der Revolution spitzen die Ohren und hoffen, ein neuer Frühling sei auch für ihre Muse und ihre Aesthetik gekommen. Sie weisen triumphierend darauf hin, daß sie das rasche Ende dieser Bewegung vorausgesehen hätten und putzen die alten Phrasen vom idealistischen Grundelement der germanischen Poesie wieder auf. Sie werden dadurch um nichts lebendiger und thäten gut, sich ruhig wieder schlafen zu legen. Sie vergessen, daß dieser neue Idealismus und der ihrige so gar nichts gemein haben. Dort ein kraftloses Epigontum, hier ein Aufsteigen zu einer neuen Blüte der Kunst. Von jeher ist der Naturalismus (wofern man ihn nicht als natürliche, realistische Kunst überhaupt begreift) nur die Reaktion gegen einen versteinerten, naturfremden Idealismus gewesen, niemals eine dauernde Kunstform. Von Zeit zu Zeit nämlich fühlt sich der künstlerisch begabte Mensch gedrängt, mit der Tradition, die auf ihm lastet und ihn in seiner selbständigen Entwicklung hemmt, zu brechen. Seine Säfte stocken, und aus der unmittelbaren Berührung mit der Natur will er ihnen neues frisches Blut zuführen. Er jagt alle ästhetischen Regeln zum Teufel, und weil der Künstler sich eins fühlt mit dem Menschen, auch alle moralischen. Er greift Staat

und Kirche und Gesellschaft an. Er häumt sich auf gegen die Tradition, welche seine Individualität hemmt, stellt sich ganz auf sich selbst in selbstbewusster Ueberschätzung seiner Persönlichkeit, und seine Werke verkünden sein Ich der Welt. Was er fühlt, das läßt er brausend und regellos in seine Dichtung einströmen, daß nur ja nichts von der Ursprünglichkeit des Empfindens verloren gehe.

Wie hier der Einzelne, so fühlt oft eine ganze Epoche. Sie fördert unreife, wildwogende Produktionen zu Tage, Prophetenwerke, deren Wert erst die Zukunft bestimmt. Diese pflegt dann meist die robusteren Naturen, die man im Kampfesgeschrei am besten gehört hatte, bei Seite zu schieben und den feinen, stillen Poeten der Zeit zum Rechte zu verhelfen.

Nie ist der Philister ergößlicher als in solchen Kampfzeiten. Er flüchtet sich auf das Dach des Hauses und schimpft und schimpft. Die Poesie sei entsetzlich tief gesunken! Sie solle doch lieber das Gute und Schöne darstellen und nicht den Schmutz des Lebens verewigen! Weiter als unsere Klassiker würden wir es ja doch nicht bringen! Etc. Etc.

Diese Angst ist höchst überflüssig; der Himmel bewahre uns vor literarischen Musterknaben, vor den tadellosen, frisirten Dichtern mit ihrem veilschenblauen Idealismus und ihrer klassischen Haltung!

Ganz von selbst läutert sich der Naturalismus wieder zum Idealismus. Wie ein erfrischendes Gewitter hat er gewirkt, Welkes und Absterbendes hinweggefegt und neue Keime zum Blühen gebracht. Ganz von selbst entwickelt sich der Süngling zum Manne. Die Dinge freisen und tanzen nicht mehr in wildem Chaos um ihn. Er hat sich selbst gefunden und schreitet nun fest und beharrlich seinen Weg.

Diese Entwicklung vom Naturalismus zum Idealismus ist typisch für alle revolutionären Epochen in der Literatur. Nur vermag der Einzelne nicht immer Schritt zu halten mit der Zeitentwicklung. Oft genug ist die geistige

Strömung eine andere geworden, aber der Dichter ist stehen geblieben. Dann sieht sich die Jugend gezwungen, ihren Führer, dem sie zu Anfang der Bewegung begeistert zugejubelt hat, zu enthronen.

So ist es uns mit Gerhart Hauptmann gegangen und es ist unsere Pflicht, dies bittere Geständnis auszusprechen. Wir haben ihn für einen Großen gehalten, wir haben mit Erfolg unsere ganze Kraft eingesetzt, um ihm zum Siege zu verhelfen. Nun er ein berühmter Mann geworden ist, fühlen wir uns jenseits seiner Siege. Seine Kunst ist erdenschwer geblieben. Wo sie einen Geistesflug versucht hat, ist ihre geistige Ohnmacht offen zu Tage getreten. Dieser Kunst fehlt die Weihe der Offenbarung.

Hauptmanns Werke wurzeln in dieser Welt, aber nur in dieser. Sie haben nichts, was über sie hinaus und hinaus deutet, keine Fenster, keinen Himmel, der sich über ihnen wölbt. Ueber die eigene enge Sphäre hinweg bedeuten sie nichts.

Jedes Werk des Genies spiegelt das Universum wieder. Selbst endlich und in sich geschlossen ist es doch durch tausend Fäden mit der Unendlichkeit verknüpft. In diesem Sinne vergleicht Heibel einmal „ein echtes Drama einem jener großen Gebäude, die fast ebenso viel Gänge und Zimmer über, als unter der Erde haben“. Von Hauptmanns Dramen gilt das nicht. Sie sind, was sie sind, nicht mehr, nicht weniger. Sie weisen nicht über unsere Zeit hinaus wie alle Werke des Genies, das noch den Besten seiner Zeit zu viel thut, sie stehen sogar noch hinter den geistigen Strömungen unserer Zeit zurück.

Die große geistige Grundströmung, die wir in dem Chaos von Meinungen und Richtungen, die unsere Zeit erfüllen, zu erkennen glauben, charakterisiert sich etwa in folgender Weise: Auf die Alleinherrschaft der Naturwissenschaften folgt das Bestreben, die Welt künstlerisch zu begreifen. Wir fühlen, daß wir hier ein Mittel haben, Räthsel

zu lösen, welchen die Wissenschaft ratlos gegenübersteht. Was diese uns gelehrt hat, geben wir darum nicht auf. Bezeichnender Weise werden in der modernen Dichtung wissenschaftliche Probleme sehr häufig behandelt, Männer der Wissenschaft erscheinen darin so oft wie kaum je in einer anderen Epoche. Lange genug ist die Kunst, die Malerei wie die Dichtung, wissenschaftlich gewesen. Nun verspricht sie wieder künstlerisch zu werden. Wir treten in eine Epoche ein, die mit der Romantik große Ähnlichkeit hat. Wir sind **Idealisten, Individualisten, Romantiker.**

Schon die Romantik strebte danach, Wissenschaft und Kunst in ein höheres Gemeinsames aufzulösen, beide auf einen Generalnenner zu bringen. Ihre Jünger haben das Unbewußte, das in der Dichtung der Gegenwart eine so große Rolle spielt, der Poesie erschlossen. Sie waren Dämmerungsmenschen, die einem höheren menschlichen Zustande entgegenreisten oder vielmehr sie träumten sich ihm entgegen. Sie sprachen noch nicht, es sprach aus ihnen. Ihre Sehnsucht besaß noch nicht die Kraft der Erfüllung, die gläubige Gewähr des endlichen Sieges, wie sie aus der Romantik unserer Tage spricht. Sie vermochten noch nicht das Unendliche endlich darzustellen. Dazu fehlte es ihnen an Charakter und Harmonie, Eigenschaften, welche die moderne Kunst dem Realismus verdankt. Aber sie besaßen das Gefühl für das Unendliche, Unbegreifliche, Sonnenhafte der Kunst in einer Stärke ohne gleichen. „Dieser Adler-Optimismus mit der Devise „Ascendam“, sagt Ricarda Huch, „macht die Romantik so ewig jung und herrlich. Sie zweifelten nicht, daß sie, wenn auch hundertmal geblendet und gelähmt, einmal das Antlitz der Sonne berühren würden.“

Einige romantische Sätze mögen das verdeutlichen.
„Unser Dasein ruhet auf dem Unbegreiflichen, und

die Poesie, die aus diesen Tiefen hervorgeht, kann dieses nicht rein auflösen wollen.“ (Wilh. Schlegel).

„Das Kunstgenie soll nur ein brauchbares Werkzeug sein, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Umwandlung wiederzugebären.“ (Wackenroder).

„Die innere Welt ist gleichsam mehr mein als die äußere. Sie ist so innig, so heimlich. Man möchte ganz in ihr leben. Sie ist so vaterländisch. Schade, daß sie so traumhaft, so ungewiß ist.“ (Novalis).

Schon die Romantik begriff alle Kunst als ein Geisteselement, als einen Versuch, das Unendliche darzustellen. Eben weil ihr die innere Welt viel mehr galt als die äußere, war sie so extrem subjektiv und individualistisch. Sie besaß einen Hang zur Mystik, eine Neigung für die Nuance, für die gebrochenen Farben und die leise verschwimmenden Töne. Selbst Goethe erschien ihr als der Anfang einer neuen Kunst, nicht entfernt als ihre Vollendung.

Wir nehmen das Programm der Romantik heute wieder auf. Wir erstreben wieder eine aristokratische Eliteskunst, die rauschende Kunst der großen Linien, die auf die peinlich sorgsame Kleinmalerei folgen soll. Anders gesagt, wir wollen eine „unverständliche“ Kunst, weil wir der gemeinverständlichen müde sind.

Wir wollen eine individuelle Kunst, Werke, die das Gepräge einer großen Persönlichkeit tragen. „In der Kunst und Poesie“, sagt Goethe, „ist die Persönlichkeit alles.“ Wir müssen fühlen, daß hinter der Kunstschöpfung ein Mann steht, aus dessen Innerem sie geboren ist, fühlen, daß seine Kinder einen Vater haben. Jede Zeile, jeder Strich muß schreien: das bin ich. So wie ich es gesagt habe, hätte es ein anderer nie empfunden und ausgesprochen. „Die Dinge an sich sind gleichgültig, alles Erlebte wird erst etwas durch den, der es erlebt.“ Auf

die Kunststrichtung des Dichters kommt es gar nicht an. Entscheidend ist, daß er auf eigenen Füßen steht, ein unmittelbares, persönliches Verhältnis zu den Dingen um sich her besitzt, daß er im wahren und besten Sinne ein Original ist.

Wir wollen eine ideale Kunst, wir wollen eine unendliche Idee im Kunstwerke endlich dargestellt sehen. Das treue Fixieren des Modells, das intime Naturstudium ist nur Mittel zum Zweck, nicht die künstlerische Erfüllung; Beobachtung ist gut, aber was will sie ohne den Geist, der sie sich dienstbar macht! Die Skizze wird zum Bilde, indem der Künstler die Natur seinem Geiste unterwirft. Alle bedeutenden Werke sind in freier ideeller Komposition entstanden. Die wahren Kunstwerke sind alle symbolisch, weil sich die Unendlichkeit in ihnen begrenzt darstellt, weil hier eine ganze Welt, in beschränkte Formen gegossen, stilisiert wird. Aber sie wird so gegossen, daß wir stets den Geist der Unendlichkeit spüren, der in ihnen lebt, daß uns jedes einzelne Gebilde wirklich als ein Teil der Schöpfung entgegentritt. Die Kunst bringt demnach keine Einzelerrscheinungen, keine vom Univerſum losgelösten, nur in sich bestehenden Werke hervor. Sie ist immer zugleich individuell und typisch.

Wir sind endlich Romantiker. Alles Stoffliche ist für uns völlig Nebensache. Das eigentümliche Kolorit, das ein Künstler seinem Werke giebt, die Nuance und Stimmung, das, was der Franzose *la note* nennt, ist allein maßgebend. In allen Lauten sollen zugleich Unter- und Obertöne erklingen. Paradox gesagt: In jedem Kunstwerke ist die Hauptsache das, was positiv nicht darin ist, das, was dahinter liegt, was den Schaffenden stimuliert hat, das Irrrationelle, das Unbegreifliche, seine Gefühlswelt. Warum sind wir heute Gegner Schillers, so heftige Gegner, wie es nur noch die Romantiker waren? Weil seine Dichtungen uns zu vernünftig sind, weil sie

kein Nachher erwecken, weil wir beim Lesen keine Gelegenheit haben, mit unserer eigenen Persönlichkeit einzutreten. Wir fordern heute wieder unendlich viel von der Kunst, und wenn unsere Künstler den Gipfel so selten erklimmen, so macht ihnen das wahrlich keine Schande. Die Kunst soll uns das Leben überwinden helfen. Sie soll uns befreien und erlösen.

Hat die Kunst der Gegenwart diese Forderungen erfüllt, oder sind das nur abstrakte, ästhetische Theſen?

Wir alle brauchen Geisteshelden, denen wir uns willig ergeben, um zur Freiheit zu gelangen, Führer und Sterne, die uns voranleuchten auf der schweren Wanderschaft des Lebens. Mit Prinzipien ist es in der Ethik wie in der Kunst nicht gethan. Ein großer Mensch und ein großes Werk sagt uns mehr denn tausend Geſetze.

Wir aber haben drei statt eines einzigen und gingen achtlos an ihnen vorüber!

Nietzsche, Ibsen, Böcklin, so heißt das Dreigestirn. In ihnen spiegelt sich die Geistesströmung der Gegenwart am klarsten wieder. Es waltet nach einem Aussprüche Robert Schumanns in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Nietzsche, Ibsen, Böcklin scheinen mir den Zeitgeist, der freilich für die meisten noch Zukunftsgeist ist, am besten zu verkörpern.

In ihnen allen wohnt ein großes Gemeinsames: Freude am Leben, und Lob alles Irdischen, Befreiung vom Herkommen und Schaffen neuer Werte, ein Drang nach Höhe und freier Geistesluft, eine Sehnsucht, die Flügel hat und neue, reichere Welten erschließt, ein Gottwerden des Menschen.

Nietzsche, Ibsen, Böcklin haben diese moderne künstlerische Weltanschauung geschaffen, wie Darwin und die Seinen die naturwissenschaftliche. Sie ist herrlich, aristokratisch, voll Rasse, Kampfeslust und Leidenschaft. Sie ist zugleich zart und innig, liebeatmend und schönheitsdurstig.

Nietzsche betont, daß es nichts Dümmeres und Bederes gäbe als die Gleichheit aller. Nur die geistige und soziale Differenzierung macht das Leben lebenswert. Wir glauben nicht mehr an den Himmel, aber wir freuen uns der Stufen, die zum Himmel führen. In stetem Steigen und Emporklimmen fühlen wir den reinsten Genuß des Lebens. Im Wollen und Schaffen erfüllt sich des Menschen Höchstes. Ueber dem Erreichten muß immer ein neues Erreichbares stehen, über jedem Fels ein neuer höherer Gipfel. „Ueber jedwedem Ding als sein eigener Himmel stehn, als sein rundes Dach, seine azurine Glocke und ewige Sicherheit.“ Auf die Kunst angewandt heißt das: „Schreibe mit Blut und du wirst sehen, daß Blut Geist ist!“ Suche in der Kunst über dich selbst hinauszuschaffen, denn alle Kunst ist ein Hinausichaffen über sich selbst, ein ewiges Sehnen nach unerreichbaren Höhen, nach unergründlichen Tiefen, nach den unendlichen Gefilden schweigender Schönheit.

Nietzsches Drang nach Größe und Einsamkeit spiegelt sich in seinem Naturempfinden wieder. Er liebt das Meer und alles was Meeres Art ist. Er steigt auf die Berge, weil er sich nur in reiner Höhe und Einsamkeit Genüge thun kann. Ein Drang hinauf und hinab, ins Volle und Reiche, ins Ungeheure und Endlose, an die Wurzeln und den Urquell unseres Seins.

Nietzsche ist feind allen Philistern, allen Mittleren und Halben, den stets Genügsamen. Sie alle ahnen nichts von dem Chaos, dessen wunderliche Söhne wir sind, von der Schöpfung, die uns bald still umfließt, bald gewaltig in unser Leben hineintönt. Sie haben einen Feiertag in der Woche und sind seelenvergnügt an ihrem Geburtstag. Uns aber genügt dieser eine Festtag nicht, wir feiern des öftern stille Einkehr, und unsere Seele läßt sich nicht befehlen, wann sie sich stumm dem Höheren ergiebt.

Zbšens Ideale sind dem so ähnlich wie die Ideale der großen Geister einer Zeit nur sein können. Auch sein

Reich und seine Helden sind nicht von dieser Welt. Es ist Zukunftsland, das wir betreten, eine ideale Welt, der aber des Dichters unerschütterlicher Glaube an den Gott im Menschen Realität verleiht. Zbšens Lebenswerk erinnert uns an eine wundervolle Unterredung, die Niels Lyhne mit seiner sterbenden Mutter hat:

„Weißt du noch, wie oft du mir versprochen hast, auf einem großen Schiffe fortzusegeln und mir alle Herrlichkeiten der Welt nach Hause zu bringen, wenn du groß geworden? . . . Ich habe auf das Schiff gewartet — nein sei still, mein Junge, du verstehst mich nicht — es war nicht für mich selbst, es war deines Glückes Schiff. . . . ich hatte gehofft, daß das Leben groß und reich für dich werden und du auf strahlenden Wegen dahinfahren würdest — Berühmtheit . . . alles — nein, nicht das; nur, daß du mitkämpfen solltest um das Größte ich weiß nicht wie, aber ich war des Alltagsglücks und der Alltagsziele so müde geworden. Verstehst du mich?“

„Du wolltest, ich solle ein Sonntagskind sein, Mütterchen, so einer, der nicht mit den anderen am Foch zieht, der seinen eigenen Himmel zum Seligwerden hat und seinen eigenen Ort der Verdammnis ebenfalls. — Nicht wahr, Blumen sollten an Bord sein, reiche Blumen, um sie über die armelige Welt auszustreuen; aber das Schiff ließ auf sich warten, und Niels und seine Mutter blieben arme Vögel, nicht wahr?“

„Mutter“, heißt es weiterhin, „wir sind nicht so arm, wie du glaubst. — Eines Tages wird das Schiff doch kommen.“

Zbšen ist ungleich thatkräftiger. Er rüstet selbst ein Schiff aus, wirft allen falschen Ballast über Bord und spannt die Segel auf, ob er gleich weiß, daß er das gelobte Land niemals erreichen wird, daß er vielmehr sein Fahrzeug auf den Grund segelt. So schauen seine Helden nach einer großen inneren Wandlung, die sie durchleben, den Ort,

von dem man alle Herrlichkeiten der Welt erblickt, die Stätte, wo sich ein eigener Himmel über dem Menschen wölbt, aber wenn sie ihn betreten, müssen sie sterben. Unaufhörlich strebende Menschen sind es, welche die tiefe Sehnsucht nach Vollendung in sich tragen, immer wieder enttäuscht und niedergeworfen, immer wieder sich aufrichtend, und von neuem ihr steiles, hoffnungsloses Wandern beginnend. Es wäre ja unendlich einfacher, ohne Ideale zu leben, das Dasein nur als tierisches Existieren zu begreifen. Aller Stachel, alle Bitterkeit des Lebens wäre dadurch entfernt. Dagegen aber erhebt sich die ethische Forderung, das sittliche Pflichtgebot im Menschen, seine Persönlichkeit. Ihr hat der wahrhaft individuelle Mensch blindlings zu gehorchen. Er muß niederstürmen, was sich seiner Entwicklung entgegenstemmt. Er muß ganz das werden, was er ist. Nur so können sich freie, mutige Seelen entwickeln, Menschen, die ihrem Schicksal gewachsen sind und noch über ihm stehen. Wenn sie diesen Punkt ihrer Entwicklung, um die Ibsens Helden kämpfen wie vordem niemals die Helden der Dichter gerungen haben, erreicht haben, so erleben sie das Wunderbare und — — sterben.

Böcklin hat das Wunderbare gemalt, das Nietzsche schildert, das Ibsen ersehnt: Glückselige Eilande im tiefen, dunkeln Meere. Ragende Pinien und still dahingleitende Schwäne. Darüber ein strahlend reiner Himmel. Weite Matten, mit Blumen überfät, ein glitzernd klarer Bach und spielende Kinder. Sieh, es lacht die Lu! Ernstheitere Jungfrauen, die in sanftem Reigen dahinschweben, durch stille Gaine wandelnd, auf marmornen Stufen hinauf zum Tempel und Gott gegrüßt! Ein stummes sich Anschauen, sich Fühlen, sich Verstehen. Ein Ritter streicht die Düne entlang, hinweg über die gebleichten Schädel am Wege, träumerisch, selbstvergessen; in ihm erklingt das Branden des Meeres: Er sucht das Land der Verheißung. Böcklin malt Kampf und Sieg, Frieden und stilles Ge-

währen, die entfesselten Leidenschaften und die unschuldige Lebensfreude. Er malt die ewigen Symbole der Menschheit: Geburt und Tod, Not und Ueberfluß, Haß und Liebe, Prometheus und Venus.

Tausend Fäden spinnen sich zwischen diesen drei Großen, ein gemeinsames Geistesband umschlingt sie. Hier erschließt sich uns wirklich eine unermesslich große und reiche Geisteswelt, hier spüren wir die Schauer der Unendlichkeit, fühlen in jedem ein Genie, das dem Zeitgeist den mächtigen Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt. Nietzsche ist der feinste Empfinder unter ihnen, Ibsen der schärfste Denker, Böcklin will und schafft am gewaltigsten. Nietzsche ein herrlicher Griechenjüngling, tanzfroh und liederreich, Ibsen ein rastloser Wanderer, männlich-trozig und weiblich-zart, Böcklin der fernige Mann, elementar und naiv.

Was hat das alles mit Gerhart Hauptmann zu thun? Warum gleichsam ab ovo anfangen, um einen bedeutenden, modernen Dichter zu würdigen? Hauptmann gilt heute als der berufene Vertreter deutscher Dichtung. Er wird als ein Genie ausposaunt, dessen Kunst uns neue, ungeahnte Offenbarungen erschließen. Wie wenn ein junges Geschlecht sich erdreistete, etwas ganz anderes unter Kunst zu verstehen als er uns zu geben vermag! Wie wenn wir fänden, daß seine Kunst weit unter der oben skizzierten Geistesströmung unserer Zeit steht! Welche unermesslich reiche Geisteswelt rollt Nietzsche, Ibsen und Böcklin vor uns auf! Welche geistigen Schätze sind etwa in den Werken Klingers, Ludwig von Hofmanns, eines Hans von Marées, der Garborgs und Hamjuns aufgespeichert! Und so wenig wir im Stande sind, den geistigen Inhalt dieser Werke völlig auszus schöpfen, diese Niezen völlig kongenial zu begreifen, wir fühlen dabei immer noch, daß sie uns aus der Fülle ihres Reichthums immer nur einen kleinen Teil geben, daß alle ihre Werke zusammengenommen noch lange nicht die geistige Potenz des Schaffenden erschöpfen. Wie anders

hingegen bei Hauptmann! Sein Stoffgebiet ist freilich reich und umfassend, weit unbegrenzter als etwa der stoffliche Kreis Ibsens. Wenige Dichter bieten eine solche Fülle stets wechselnder Stoffe und Probleme: Familientragödien, Komödien und Scherzspiele, eine Märchendichtung, ein Traumstück, eine historische Tragödie, ein Bauerndrama. Aber nicht auf das „Was“, nur auf das „Wie“ kommt es an in der Dichtung. Wie eng ist trotz alledem sein geistiger Horizont! Seine Dichtungen bieten eine Fülle fein beobachteter Einzelszenen, die er künstlich zu einem Ganzen vereinigt. Es fehlt ihnen aber durchaus an wahrer Totalität. Sie entspringen nicht aus einem großen Schöpfergeiste, aus einer kraftvollen Persönlichkeit, deren Dichtung den heißen Drang widerspiegelt, sich die Welt künstlerisch anzueignen. Es fehlt ihnen der Ewigkeitsgehalt, der latente Zusammenhang mit dem Univerſum. Nirgends steht die ganze Natur im Hintergrunde seiner Dichtungen, nirgends schauen wir aus ihnen hinab auf den gewaltigen Abgrund des Lebens. Wo sind in seinen Dramen die Gänge und Zimmer unter der Erde, die Hebbel mit Recht verlangt? Wann fühlen wir hier je die Schöpfung selbst gewaltig brausend hineintönen?

Der Naturalismus an sich ist für dies peinlich-treue Haften an der Beobachtung nicht verantwortlich zu machen. So gewiß Zola ein Naturalist ist, stets paart sich seine Kunst zugleich mit Idealismus und mit Romantik. So groß und umfassend sein Stoffgebiet jedesmal ist, er stellt sein Thema immer in den Bannkreis einer Idee. Alle seine Werke sind symbolisch. Er läßt das Einzelschicksal, das er erzählt, den einzelnen Menschen, den er darstellt, stets in eine höhere Sphäre aufgehen, und das Weltganze steht immer noch darüber. Man kann drei Arten unterscheiden, wie der Dichter sich zu seinen Gestalten verhält: Er steht über ihnen und ihrem Schicksal: die griechischen

Tragiker, Shakespeare, Goethe, Hebbel, Ibsen. Er wurzelt in seinen Menschen, ihr Leben ist zugleich das Seine: Gotthelf, Anzengruber. Drittens, er geht als feiner stiller Beobachter neben ihnen her. Sie fangen an ihn zu interessieren. Er schildert sie ab, ohne doch in seinem Innersten eins mit ihnen zu werden, ohne sich förmlich mit ihrer Existenz zu sättigen. Das gilt von der Kunst Hauptmanns. Er lebt nicht mit den Menschen, die er darstellt. Die Bauern, die er schildert, sind ihm im Grunde so fremd wie Johannes Vockerat, der Held der Wissenschaft, wie der gewaltige Kriegsmann Florian Geyer.

Er besitzt eben nicht die Macht der Persönlichkeit, die allen erlebten und geschauten Dingen ihre eigene Note aufbrückt. Ihm fehlt die innere Konsistenz, die den Menschen selbständig den Erscheinungen gegenüberstellt, die seelische Freiheit, die man sich im Kampfe des Lebens erwirbt, jenes sichere in sich Ruhende, das man Charakter nennt. Dieser Mangel an Persönlichkeit, an einem festen greifbaren Kern seines Wesens hat unsern Dichter gehindert, zu einer klaren Lebens- und Weltanschauung zu gelangen. So erklärt es sich, daß seinen Werken der große geistige Hintergrund abgeht, den wir in allen Schöpfungen des Genies wiederfinden. Seine Dichtungen sind nicht die lebendigen Dokumente einer kontinuierlichen Entwicklung, sie sind vielmehr die schöpferischen Gaben eines Menschen, den das Leben ewig quält und stößt und reißt, den es nicht zur inneren Ruhe der Gesundung kommen läßt, weil er nicht fähig ist, sich die Welt zu eigenem Besitze zu erschaffen.

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,

Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,

Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,

Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre!

Hauptmann vermag nicht dieses Goethesche Verhältnis zur Natur zu erringen, so sehr er danach strebt, mit ihr eins zu werden und sich in ihr aufzulösen. Seine seelische

Physiognomie spielt in den seltsamsten Kontrasten, aber sie hat in ihrem Zwiespalt nichts Großartiges und Ehrfurchtgebietendes. Er ist eine durchaus passive Natur, den Eindrücken, persönlichen wie künstlerischen, fast willenlos hingegeben, ohne die Kraft, heterogene Elemente abzustößen, ohne jenen schroffen und starren Eigensinn, der dem Genie seine prachtvolle Einseitigkeit verleiht. Er ist mehr Weib als Mann, mehr rezeptiv als schöpferisch, und so erklärt sich seine außerordentliche Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit, die ihn eigentlich jedes Werk im Geiste eines Größeren im Geiste Tolstois, Ibsens, Zolas, Kleists oder Shakespeares vollenden läßt. Immer hat er solche Lauspathen für seine Dichtungen und ist niemals ganz der Vater seiner Kinder. Er ist ein sehr sensibler und frauenhafter Mensch, von einer unglaublichen Zartheit des Gefühls, zugleich Atheist und gläubig-frommer Mystiker, Asket und nervöser Genußmensch. Der Stärke seines Gefühls gegenüber spielen bei ihm Verstand und Wille nur eine sehr untergeordnete Rolle. Er ist so wenig im Stande eine geistig bedeutende Persönlichkeit als einen gewaltigen Thatenmenschen zu zeichnen. Sichtlich vermeidet er es in seinen Dramen, die Konflikte zu einem thätlichen Austrag zu bringen. Seine Helden wallen wohl auf in leidenschaftlicher Erregung, aber sie lassen im entscheidenden Moment die schon zum Schlage erhobene Faust stets wieder sinken. Sie ziehen es vor, selbst Hand an sich anzulegen, als daß sie es wagten, ihrer eigenen Existenz zu Liebe den Gegner zu vernichten. Immer wieder sträubt sich ihr mitleidiges Gefühl gegen die That und zerbricht den keimenden Willen. Künstlerisch ausgedrückt: Hauptmann ist mehr Lyriker als Dramatiker. Ihm glückt es, eine Stimmung prachtvoll wiederzugeben, zu malen, was in dem Innern der Menschen erklingt, wenn sie sich fremd oder miteinander vertraut werden, dieses leise zueinander und von einander Treiben. Für den Dramatiker fehlt es ihm an dem robusten Gewissen, an jener stahlharten Uner-

bittlichkeit, die einer Idee zum Siege verhilft, mag auch der Mensch darüber zu Grunde gehen.

Man darf sagen, Hauptmann liebt die Menschen zu sehr, um mit ihnen spielen zu können, wie es der Dramatiker thut. Ein geborener Plastiker, ausgezeichnet in der Charakteristik, sieht und trifft er sie mit vollendeter Schärfe in der jeweiligen Situation. In ihrer Gesamtheit aber sind seine Dramen bei aller Sorgfältigkeit des Aufbaus ohne zwingende innere Notwendigkeit. Sie sind nicht künstlerisch logisch in ihrem Verlauf, sie überzeugen nicht, sie reißen nicht mit fort. Für jedes seiner Dramen wäre, die Vorbedingungen zugestanden, ein anderer Fortgang und vor allem ein anderer Schluß denkbar. Hier rächt es sich wieder, daß seinen Werken nicht eine allgemeine Idee zu Grunde liegt, die den geistigen Mittelpunkt und künstlerischen Halt des Ganzen bildet. Die natürliche Folge ist, daß es seinen Dramen an Stil fehlt, dem künstlerischen Ausdrucksmittel einer inneren Einheitlichkeit.

Unsere Litteratur weist in einer älteren Epoche einen Dichter auf, der eine so außerordentliche Verwandtschaft mit Hauptmann zeigt, daß wir uns unwillkürlich zu einem Vergleiche beider Künstler gedrängt fühlen. Es ist dies der junge Lenz, der Poet aus der Sturm- und Drangperiode. Gleich Hauptmann besaß er die Gabe, einen Menschen mit wenigen Strichen vollkräftig und glaubhaft hinzustellen, eine Situation in der Farbe und Stimmung des wirklichen Lebens realistisch wiederzugeben. Auch ihm fehlte es an Totalität, an geistiger Potenz. So wahr seine Gestalten im einzelnen sind, es fehlt ihnen an dem nötigen wahlverwandtschaftlichen Verhältnis. Dieser feinsinnige, feminine Poet, der später in die Nacht des Wahnsinns verfiel, war von außerordentlichem Gefühlsreichtum und wußte seinen Gestalten diese Intensität des Erlebens mitzuteilen. An poetischer Kraft stand er unserem Dichter sicherlich nicht nach, er war vielmehr eine weit

originellere Persönlichkeit, aber er hatte nicht das Glück, dermaßen von den Zeitumständen begünstigt zu werden wie unser Dichter. Er litt unter dem damaligen Zustande des deutschen Theaters, unter der überlegenen poetischen Konkurrenz eines Goethe, unter widrigen persönlichen Verhältnissen. Er war ein großes Talent, dem seine Zeit nicht das genügende Verständnis entgegenbrachte.

Auch Hauptmann ist ein bedeutendes Talent, aber kein Genie. „Das Talent“, sagt Schopenhauer, „vermag zu leisten, was die Leistungsfähigkeit, jedoch nicht die Apprehensionsfähigkeit der Ubrigen überschreitet: daher findet es sogleich seine Schützer. Hingegen geht die Leistung des Genies nicht nur über die Leistungs-, sondern auch über die Apprehensionsfähigkeit der andern hinaus: daher werden diese seiner nicht unmittelbar inne. Das Talent gleicht dem Schützen, der ein Ziel trifft, welches die Ubrigen nicht erreichen können; das Genie dem, der eins trifft, bis zu welchem sie nicht einmal sehen können.“

Hauptmann ist kein Schöpfer neuer Werte, vielmehr ein Umbildner und Vollender. Er schreitet auf den Wegen fort, die andere, Größere erst gebahnt haben. Er eignet sich die Anschauungen, oft auch die Kunst dieses Genies an, darin ein ausgesprochener Effektiker, nimmt ihr das Schrofne und die Herbigkeit, damit freilich zugleich auch das Geniale und schafft nun etwas Ebenmäßiges, Gemeinverständliches. Solche Talente sind von jeher berühmter geworden als die eigentlichen Genies. Beweis Raphael, der die höchst entwickelte Form dieser Talentgattung darstellt. Auch er hat nur vollendet, was seine großen Vorgänger begründet haben. Auch er wußte mit beispielloser Anpassungsfähigkeit die Schöpfungen seiner Zeitgenossen in die eigenen Werke zu verschmelzen.

Die wachsende Popularität Hauptmanns erklärt sich durch die große Gemeinverständlichkeit, die seinen Werken innewohnt. Sie wirken ferner durch ihren Gefühlsreichtum

und ihren Stimmungsgehalt. Sie bieten in ihren Charakteren interessante Aufgaben für die Schauspieler. Was diesen Dramen fehlt, einmal das eigentlich Dramatische, die kontinuierliche Steigerung bis zur Fallhöhe und der rapide Abstieg, sodann die Totalität, das alles kann ihm bei der großen Masse des Publikums natürlich keinen Abbruch thun. Es sieht ja bei jedem Kunstwerk immer nur die Einzelheit — man denke an seine Art Gemälde in sich aufzunehmen —, im besten Falle eine Gruppe von Einzelheiten, niemals aber das Ganze, das All der künstlerischen Schöpfung.

Ueberdies hat das Publikum dem anerkannten Talent gegenüber nicht mehr die Freiheit des selbständigen Urteils (notabene wenn es sie überhaupt jemals besitzt). Hier wirken deutlich die Gesetze der Massenpsychologie. Der Einzelne, dessen Inneres sich noch gegen die Anerkennung sträubt, wird zum Beifall hingerrissen durch den allgemeinen Jubel um ihn her. Um alles in der Welt möchte er nicht dümmer erscheinen als seine lieben Mitmenschen. Und so jauchzte man dem Klingklang der „Verjunkenen Glocke“ zu, die in Wahrheit kein Mensch verstanden hat, in jenem Kaufsch, den alles Unverstandene verursacht. Und wieder war eitel Entzücken und Begeisterung über die dumpfe, erdenschwere Alltagskunst des „Fuhrmann Henschel“. Und noch zuletzt jubelten diese fanatischen Hauptmannianer, die ihren Shakespeare allzu schlecht kennen, über ein langweiliges Scherzspiel.

Man soll die Gefahren nicht verkennen, die unserer Kunst aus diesem tollen Kultus erwachsen. Sie sind gleich groß für Hauptmann selbst, für die deutschen Dichter, für die litterarische Bildung des Volkes. Einen Dichter verehren heißt nicht blindlings jedem seiner Werke die Unsterblichkeit zuerteilen, in Ekstase geraten, sobald nur sein Name ausgesprochen wird. Hauptmanns litterarisches Schaffen hat bereits schwer unter diesem Fanatismus und

Götzentum gelitten. Sie haben ihn, wie ich weiterhin zu zeigen gedenke, zu einer überraschen Produktion gedrängt, noch ehe er künstlerisch im Vollbesitz seines Stoffes war. Ihm mangelt es an Zeit, seine Werke ausreifen zu lassen. Jedes Jahr will das modeseüchtige Publikum einen neuen Hauptmann haben. Für die Premièrrentiger ist es das Hauptfest, der theatralische Clou der Saison. Premièren haben heutzutage eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Stiergefechten oder Hahnenkämpfen, etwa eine Mischung von beiden. Das Publikum zeigt sich hier als Tyrann schlimmster Sorte. In wenigen Stunden wird über die Frucht eines jahrelangen Schaffens entschieden. Wir verspüren keinen Augenblick, daß es sich um die geistige Aufnahme eines Kunstwerks handelt. Nirgends die einfache Ruhe der Empfänglichkeit, die dankbare Ehrfurcht vor der Kunst, überall nur nervöse Gereiztheit kunstfremder, sensationslüsterner Menschen. Man klatscht, zischt, lacht, weint, aber man hört und man versteht nicht.

Die zweite Gefahr besteht darin, daß Dichtern, die nicht zur naturalistischen Observanz gehören, heutzutage die vornehmste, ja die allein ernst zu nehmende Bühne der Residenz (das Schillertheater kommt aus anderen Gründen nicht in Betracht, das Berliner hat sich von den Folgen einer langjährigen Mißwirtschaft noch nicht ganz erholt), verschlossen bleibt. Nun soll es Menschen geben, die diesseits oder jenseits des Naturalismus stehen, denen diese Kunst nicht als Offenbarung gilt. Sie alle, und es sind gerade die gebildetsten Schichten der Bevölkerung darunter, werden dem Theater dadurch entzogen, und man darf wirklich sagen, welch ein Verlust für unsere Bühne! Bezeichnender Weise haben die Aufführungen der Dramen griechischer Tragiker, Maeterlincs, D'Annunzios, die in den beiden letzten Wintern stattfanden, nicht nur volle Häuser erzielt, das Publikum war zugleich ein vornehmeres, geistig höher stehendes.

Wir wollen also auf unserer Bühne Raum für die andersgläubigen Dichter, sie mögen nun Idealisten, Realisten oder Symbolisten sein, Hauptsache ist, daß sie echte Dichter sind. Es steht mit der dramatischen Produktion unserer Zeit längst nicht so schlimm, als es dem Repertoire nach den Anschein hat. Wir haben dramatische Talente, aber sie finden überall verschlossene Thüren. Gewöhnlich verspricht sich der Direktor „bei der augenblicklichen Geschmacksrichtung des Publikums von der Aufführung ihrer Werke keinen Erfolg.“

Wir müssen aber dem Kunstgeschmack der geistigen Elite gegenüber dem der Masse zum Siege verhelfen. Wir müssen die Bühne für die Kunst zurückerobern, weil unter den heutigen sozialen Verhältnissen das Theater eine so große Rolle in der Kunst spielt wie nie zuvor. Wie in der bildenden Kunst dank den Kunstsalons ein großes modern empfindendes Publikum geschaffen ist, so läßt sich Ähnliches für die Litteratur von der Bühne aus anbahnen. Insbesondere können wir durch das Theater die Jugend für die moderne Litteratur gewinnen, und wer die Jugend hat, der hat den Sieg.

Das Theater ist heute litterarisch bedeutungslos geworden. Schon wegen der großen schauspielerischen Kräfte, die in seinem Dienste stehen, soll es wieder zu einer Bedeutung emporreizen. Dazu muß es eine geistige, ideelle Kunst pflegen, eine Kunst, die sich in den großen Traditionen eines Kleist, Hebbel und Ibsen bewegt, große individuelle und soziale Probleme zum Austrag bringt und sich nicht mit einer rein zufälligen Schilderung begnügt.

Hauptmanns Kunst hat verflachend auf unsere Dramatik gewirkt. Wir müssen uns entschließen, ihn fortan als einen unserer Dichter, aber nicht mehr als den Dichter zu begreifen. Schaffen wir nur erst Raum für eine Großkunst,

schaffen wir die notwendige Aufnahmefähigkeit der Massen, und diese große Kunst wird in der Litteratur entstehen, wie sie sich in der Malerei Bahn gebrochen hat!

* * *

„Ist es nicht mit allen bedeutenden Dichtern und Schriftstellern“, meint Goethe einmal, „so, daß der Mensch noch über den Skribenten hinausragt?“ Thatsächlich gehen wir bei allem Kunstgenuß unwillkürlich auf den Menschen zurück, der das Kunstwerk geschaffen hat. So brutal die Neugierde ist, die nach einer intimen Kenntnis seiner Lebensführung strebt, so berechtigt ist die nachfühlende Erforschung seines Innenlebens. Nur dadurch unterscheidet sich Künstlerschaft vom Virtuositentum, daß hier die Schöpfung notwendiger Weise aus dem Erleben des Künstlers hervorgeht, während es sich dort um die rein äußerliche Bethätigung künstlerischer Fähigkeiten handelt. Ein Querschnitt durch die Dichtungen eines Künstlers giebt uns unfehlbar ein treues Bild seiner Psyche.

Charakteristisch für Hauptmann ist, daß er fast ausschließlich Menschen schildert, die willensunfrei sind. „Der Wille ist ein Strohhalbm“, heißt es in einer seiner Dichtungen. Willensunfrei sind die Gestalten des „Friedensfestes“, ohne die Freiheit der Wahl geht Johannes Woderat oder der Fuhrmann Henschel in den Tod. An und für sich gestattet das keinen Rückschluß auf den Charakter des Dichters, haben doch auch die Gestalten Shakespeares und Hebbels keinen freien Willen. Hier aber steht der Weltwille, nenne man ihn Fatalismus oder Determinismus, über der Kraft des Einzelnen sein Schicksal zu entscheiden. Bei Hauptmann ist das nicht der Fall. Er glaubt nicht an höhere Mächte, an Gott und an das Schicksal, weil derartige Anschauungen wider sein besseres Wissen streiten. Er ist nicht umsonst ganz wie sein Johannes Woderat bei Häckel

in die Schule gegangen. Er hat versucht, sich die naturwissenschaftliche Weltanschauung anzueignen. Andererseits lebt in ihm eine starke Religiosität, eine tiefe Inbrunst des Glaubens, das Bedürfnis nach Gottesverehrung. Der Künstler in ihm empört sich gegen den Mann der Wissenschaft. Es mangelt ihm aber an geistiger Potenz, um, wie etwa Ibsen, zu einer höheren Synthese des Wissenschaftlichen und Künstlerischen zu gelangen, sich eine Weltanschauung zu erobern, die ihm neuen Lebensmut gewönne. So bietet er das Bild eines Menschen, der einen Gott braucht und doch nicht an ihn glauben kann. Er ist entsetzlich wandelbar, weil er auf der Flucht vor dem Leben immer neue Ideale sucht, sich immer aufs neue an eine Möglichkeit anklammert, den innern Zwiespalt zu überwinden: „Vor sich selbst auf der Flucht zu sein: kannst Du Dir davon einen Begriff machen? Siehst Du, und so fliehe ich mein Lebenlang.“ Er bietet nicht das Bild einer aufsteigenden Entwicklung. Seine Werke befreien ihn wohl augenblicklich, aber sie führen ihn nicht aufwärts, so daß man sagen könnte, er habe sich durch sie gehäutet, geläutert, überwunden. Im Gegenteil. Die Dichtergabe reißt und zehrt an ihm, sie reißt ihn auf.

Dank der großen künstlerischen Ehrlichkeit Hauptmanns liegen diese Konflikte ganz klar vor Augen. Niemand hat er sich schärfer und unbarmherziger gezeichnet als in dem Meister Heinrich. Dieser ist durchaus ein halber, ein willenloser, zwiespaltiger Mensch, ganz den Eindrücken des Augenblicks hingegeben. Er ahnt eine höhere Welt, ohne sie eigentlich zu schauen. Er wagt den Aufstieg, bei dem es kein Zurück mehr giebt, ohne die Kraft ihn zu vollenden. Auf den Bergen herrscht der Gott Natur, im Thale der alte Jehovah. Der Meister zerbricht, weil er in keiner der beiden Welten wahrhaft heimisch werden kann. Der Unglaube bringt Fluch, aber doch wohl nur dem, der den Glauben in sich nicht zu ertöten vermag. Wieder also

geht hier ein Held an innerer Halbheit zu Grunde, an der Unfähigkeit, sich nach seinem Ziele zu bilden, mit seinem Schicksale zu wachsen.

Man muß auf diese weibliche Schwäche des Dichters hinweisen, um zu begreifen, wie er allmählich so vielen Männern fremd geworden ist. Gerade im Drama, das die That, das ständige Ringen und Widerspiel feindlicher Kräfte erheischt, macht sich dieser Mangel an Energie empfindlich bemerkbar. Weder die Zartheit seines Empfindens noch sein glänzendes Charakterisierungsvermögen hilft uns darüber hinweg. Allerdings thut dieses Defizit an Willenskraft seiner Popularität keinen Eintrag. Frauen, die erfahrungsmäßig den Grad der Berühmtheit eines Dichters bestimmen, ziehen die weibliche Note, die Hauptmann so entschieden besitzt, einer ausgesprochenen Männlichkeit vor.

Auf den naiven Leser wirkt besonders die Tiefe des Gefühls, die aus den Werken unseres Dichters spricht. Er ist ganz der Anwalt der Armen und Enterbten, auch noch der beredte Vertheidiger der Einfältigen im Geiste.

„Ein Kämpfer sein, das war sein neues Streben,
Das ihm des Elends Anschau eingegeben.“

So heißt es in seinem byronisierenden, verschwommenen Jugendwerke, dem „Promethidenlos“ (1885), und gleich sein erstes krasses und grelles Drama sollte zeigen, wie der Dichter in ihm durch ethische Gefühle erweckt wurde. „Vor Sonnenaufgang“, (1889) ursprünglich „der Sämann“ betitelt, überschreibt er „ein soziales Drama“. Es ist ein breitangelegtes Zustandsgemälde, das in einem elenden schlesischen Kohlendistrikt spielt. Wir werden in eine Trinkerfamilie geführt, in der außer der Liebe zum Fusel noch Unzucht, Vertiertheit, Progentum und Egoismus herrschen. Ohne eine Spur geistigen Lebens vegetieren diese Menschen in einer völlig tierischen Existenz. Zwei Fremde geraten in diese ekle, dumpfe Atmosphäre: Helene, die Tochter des

alten Bauern, die in Herrnhut aufgezogen worden ist, ein reines, keusches, liebesbedürftiges Mädchen, das sich schauernd von einem trunksüchtigen Vater, einer geilen Mutter, einer erblich belasteten Schwester, einem idiotischen Bräutigam und einer kupplerischen Haushälterin umgeben sieht, der Ingenieur Hoffmann, der in diese Familie hineinheiratet. Ein Streber und Egoist, der seine freiheitlichen, menschenheitsbeglückenden Jugendideale zu Gunsten einer kalt berechnenden Erwerbspraxis, die sich um keine moralischen Bedenken kümmert, aufgegeben hat. Beide wachsen mehr und mehr in die entsetzlichen Verhältnisse, die in ihrer Familie herrschen, hinein. Da tritt unter sie ein Bote der Außenwelt, der Fremde im ibsenischen Sinne. Alfred Loth, ein Studienfreund Hoffmanns, kommt zufällig in das elende Dorf, um soziale Studien über die Lage der Bergarbeiter zu machen. Fühlt sich Hoffmann, der unehrliche Geschäftspraktiken genug auf dem Korbholze hat, durch sein Erscheinen in seiner sozialen Stellung, wenn nicht in seiner ganzen Existenz bedroht, so wird derselbe Loth für Helene der Befreier, der sie aus ihrem menschenheitsunwürdigen Zustande erlösen soll. Unter allen diesen Dingen sehnt sie sich nach einem Menschen, ihre rasch aufflammende Begeisterung für Loth, den sie von der Gloriole des Märtyrers aus Menschenliebe umstrahlt sieht, schlägt, echt weiblich, in Liebe um. Er liebt sie gleichfalls, verläßt aber die Braut, weil sie aus einer erblich belasteten Familie stammt.

Dieser Loth ist die eigentliche Crux des Dramas. Ohne eine Spur gesunder Lebensauffassung, maßlos eingebildet und borniert, ist dieser Menschenheitsbeglucker und Wahrheitsapostel durch und durch Moralfaske und Prinzipienreiter. Vor lauter Angst zu degenerieren hütet er sich vor jeder Lebensfreude. Er faßelt von einer Lebensaufgabe, die sein Dasein der ganzen Menschheit zuteilt, vermag aber nicht einmal den persönlichen Konflikt zwischen seinem Gefühl und seinen Anschauungen ehrenhaft zu lösen. Das

Natürliche wäre, er heiratete die Geliebte, oder, von der Unmöglichkeit eines gedeihlichen Zusammenlebens mit ihr überzeugt, müßte er, wie es die Helden Ibsens thun, mit ihr die Freiheit des Todes suchen. Statt dessen handelt er wie ein Schuft. Er geht dem Konflikt aus dem Wege.

Hauptmann hat hier ein einziges Mal seinen Helden nicht nach seinem inneren Gefühl, sondern nach einer starren These handeln lassen. So erklärt es sich, daß dem glänzenden Charakteristiker diese Figur mißlang.

„Vor Sonnenaufgang“ hat alle Schwächen eines Anfängerstückes. Ueberall wird rein direkt charakterisiert. Das Werk entsteht nicht fertig aus dem Haupte seines Schöpfers, es scheint zum großen Teil erst während der Niederschrift gedichtet zu sein. Die Tendenz, die ja inneres Gemeingut der gesamten Dichtung sein soll, wird in der subjektivsten Färbung einzelnen Gestalten in den Mund gelegt. Verhaltene Parlamentsreden gegen den Alkoholismus, gegen die Jagd und den Krieg, gegen das Schwitzsystem des Kapitalismus, gegen Streber- und Progentum!

Andererseits besitzt dieses Drama trotz aller Schwächen die faszinierende Kraft eines Erstlingswerkes. Lang verhaltene Gefühle machen sich gewaltfam Luft. In einer keuschen und innigen Liebeszene kommt die feine, stille Natur des Poeten, der ja das Sturm- und Drangdrama förmlich wider seinen Willen schrieb, zum Ausdruck.

Bedenkt man, daß unsere Bühne bisher vom französischen Ehebruchs-drama oder deutsch-biedermännischer Sentimentalität beherrscht war, wie Satyr, wie Philister, so berührt die große künstlerische Ehrlichkeit, die aus Hauptmanns Werke spricht, dieser intensive Drang nach Wahrheit und Natürlichkeit, ungemein wohlthuend. Aber schon hier treten die Grenzen einer Begabung zu Tage, die ihre Werke nicht mit einer immanenten Idee ausstattet, auf die das alles im Drama hindrängt, die sich vielmehr ganz von der einzelnen

Situation beherrschen läßt und darüber den zwingend-klaaren Aufbau des Ganzen verabsäumt. „Vor Sonnenaufgang“ schildert das Schicksal einer Familie und eben nur einer einzigen. Es ist kein soziales Drama, dazu fehlt ihm die typische Bedeutung, und was wir gelegentlich über das Elend der Mitbewohner des Ortes hören und sehen hilft darüber nicht hinweg. Tolstois „Macht der Finsternis“, zugleich peinlich und markig, kraß und erschütternd, ein Werk, das unser Drama wesentlich beeinflusst hat, besitzt diesen typischen Gehalt. Hier spricht aus den einzelnen Individuen die russische Volksseele, hier wölbt sich über der Verrohung wirklich ein bleierner Himmel. Tolstois Wahrheit ist streng und unerbittlich wie die Zolas und Ibsens, aber sie ist zugleich so zwingend, daß sich ihr keiner zu entziehen vermag.

„Das Friedensfest“ (1890) ist gewissermaßen ein Gegenstück zu diesem ersten Drama. Mit der Kraft seiner Liebe magt Wilhelm Scholz, was der Fanatiker Loth unverjucht läßt. Er trotzt den „Geipenstern“, die sich drohend vor seinen Blicken erheben, er hält fest an der Geliebten. Dies mal ist er der „erblich Belastete“. Er erfährt an sich den Fluch, seine Eltern nicht ehren zu können. Er fürchtet, die Tragödie des Vaterhauses werde sich in seiner eigenen Ehe wiederholen. Sein Vater, ein gebildeter, vornehmer Mann, hatte in vorgehrittenem Alter ein blutjunges, ungebildetes Ding geheiratet. Ihre Ehe wurde „ein stehender, fauler, gährender Sumpf“, keine Spur von Liebe und Verständnis. Mißgezogen durch einen tyrannischen Vater, immer und immer das Bild des ehelichen Zerwürfnisses vor Augen, hat Wilhelm, gleich seinen Geschwistern, die härteste Schule des Lebens durchkostet. Ihn hat das Leben gebrochen, einzig an der Geliebten kann er sich langsam wieder aufrichten.

Hier ist also der Mensch nicht mehr noch weniger als das Produkt seines Milieus, kein selbständiger, nur ein

abhängiger Faktor. Das alte Märchen von der Bedeutungslosigkeit des Willens! Ist nicht Rebecca West viel tiefer verstrickt in Schuld und Macht, erhebt sie sich nicht daraus zur Freiheit im Tode, während wir bei Wilhelms schwankendem Entschluß, das Leben wieder lieb zu haben, keine Gewähr haben, daß er seiner Absicht treu bleibt?

Ähnliches gilt von den anderen Mitgliedern der Familie Scholz. Es sind samt und sonders pathologische Naturen, unfähig, sich soweit zu beherrschen, daß eine Versöhnung zwischen ihnen möglich wird. Man kann einwenden, daß Hauptmann hier grade schildern wollte, wie die Glieder einer Familie, von Gefühl zu Gefühl, von Stimmung zu Stimmung getrieben, immer wieder aufeinander plagen und sich gegenseitig aufreiben. Bei aller Kunst, die hier bewiesen ist, wirkt das aber peinlich und irritierend, schreiend, gellend und widerwärtig. Menschen, die für ihr Handeln gar nicht verantwortlich sind, können nicht als Spieler und Gegenspieler in einem Drama auftreten, soll nicht der Zufall, der schlimmste Feind des Dichters, eine entscheidende Rolle spielen.

Alles ist Zufall im „Friedensfest“. Zufall, daß die lang auseinandergerissenen Familienmitglieder sich vor dem Weihnachtsbaum zusammenfinden, Zufall, daß ihre Versöhnung so rasch in die Brüche geht, daß der Vater stirbt u.

Freilich, der konsequente Naturalismus Holz und Schlafscherscher Objektivität ist hier so auf die Spitze getrieben, daß die Hauptmannianer dieses Drama nicht mit Unrecht vielfach als sein bestes erklären. Für andere tritt grade durch die hier erfolgte Ueberspannung eines Kunstprinzips seine Unmöglichkeit zu Tage. Dieser Naturalismus will seelische Wandlungen mit minutiöser Treue vollständig wiedergeben. Der Dichter verzichtet auf das Wort als unvollkommenes seelisches Ausdrucksmittel. Er

charakterisiert durch — szenische Anmerkungen. So heißt es bei dem Auftreten von Auguste Scholz: „Mit der Aufregtheit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offenes Wesen. Diese Gestalt muß gleichsam eine Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Trostlosigkeit um sich verbreiten.“ Der Dichter streckt also vor dem Schauspieler die Waffen. Viel frappanter noch tritt diese Neigung zur Mimik in der Versöhnungsszene zwischen Wilhelm Scholz und seinem Vater hervor: „Je weiter der Doktor herunterkommt, um so aufgeregter erscheint Wilhelm. Seine Farbe wechselt oft, er fährt sich durch die Haare, atmet tief, macht die Bewegungen des Klavierpielens mit der Rechten u. Hierauf ist deutlich wahrzunehmen, wie Strömungen für und wider in ihm kämpfen, wie er in seinem Entschluß wankend wird. Er scheint fliehen zu wollen, da bannt ihn das Hervortreten des Doktors. Er hat eine Stuhllehne gefaßt, um sich zu stützen und steht zitternd und bleich da. Der Doktor ist ebenfalls zu seiner vollen imponierenden Größe aufgerichtet stehen geblieben und mißt seinen Sohn mit einem Blick, der nacheinander Schreck, Haß und Verachtung ausdrückt. Es herrscht Stille; Friebe, der den Doktor stützend und ihm vorleuchtend ebenfalls eingetreten ist, benützt dieselbe, um sich davonzuschleichen, ab in die Küche. Wilhelm scheint einen Seelenkampf physisch durchzuringen. Er will reden, die Kehle scheint ihm zu versagen, es kommt nur zu lautlosen Bewegungen der Lippen. Er nimmt die Hand von der Stuhllehne und schreitet auf den Alten zu. Er geht unsicher, er taumelt, er kommt ins Wanken, steht, will auf's Neue reden, vermag es aber nicht, schleppt sich weiter und bricht, die Hände gefaltet, zu des Alten Füßen nieder. In des Doktors Gesicht hat der Ausdruck gewechselt: Haß, Staunen, erwachendes Mitgefühl, Bestürzung.“

Uff! Eine szenische Anmerkung im Umfange einer knappen Novellette. Ich würde sie nicht vollständig hersetzen,

wenn sie mir nicht so charakteristisch für die Kunst Hauptmanns erschiene. Sicherlich hätte er am liebsten sein ganzes Drama als Pantomime geschrieben. Hier steigert sich die Schärfe der Beobachtung und die Treue der Wiedergabe aufs Höchstmögliche. Verschwiege er auch nur den geringsten Zug in der physischen und psychischen Wandlung seines Helden, so würde er sich einer künstlerischen Unwahrheit schuldig machen! Ganz analog läßt er einmal einen Arbeiter „Kij-te“ singen, beileibe nicht „Kiste“ sagen, oder er giebt an, wie einer den Dampf seiner Zigarre herausbläht. Hauptmann besitzt eben nicht die Kunst des Vergessens und Weglassens, der Zeichnung durch wenige ausgesparte Striche. Er weiß das Notwendige vom Zufälligen nicht zu trennen. Durch diese künstlerische Akribie aber, mit der er seine Menschen förmlich verfolgt, verringert er das Interesse des Beschauers. Wir selbst können diesen Gestalten, die bis aufs Tüpfelchen fertig sind, gar nichts hinzufügen. Wir können uns also nicht auch ein wenig als Dichter fühlen, und das macht den Hauptreiz aus bei der Aufnahme eines Werkes, wir fühlen uns vielmehr im Grunde sehr überflüssig.

„Das Friedensfest“ war unter dem sichtbaren Einfluß der „Gespenster“ entstanden, auch die „Macht der Finsternis“ zitterte noch stark nach in der Seele des Dichters. Freilich soll man die Bedeutung litterarischer Vorbilder nicht überschätzen, sind doch alle Dichter, und gerade die Großen, in der Schule der Nachahmung aufgewachsen. Man darf nicht vergessen, daß Hauptmann, die primäre Anlehnung bei der Konzeption einmal zugegeben, in der Ausführung völlig selbständig ist. Bedenklicher ist, daß er in seinem eigenen Werke geistig stets hinter dem Vorbild zurückbleibt. Mit „Rosmersholm“ verglichen bedeuten die „Einsamen Menschen“ (1891) nicht viel.

An und für sich aber stehen sie turmhoch über seinen früheren Schöpfungen. Mit den „Webern“ und dem

„Wiberpelz“ bilden sie sein bestes Werk. Den „Einsamen Menschen“ liegt wirklich eine Idee zu Grunde: Auch der Begabteste geht unter, wenn sich mit seinem Talente nicht Charakter und Persönlichkeit verbinden, wenn er sich nicht frei zu machen weiß von der Gewalt äußerer Verhältnisse. Zugleich wird der Gegensatz der Alten und Neuen, von Glauben und Wissen, Lieben und Verstehen aufgestellt. Auf der einen Seite die orthodoxe Kirche in Johannes' Eltern verkörpert, die hingebende Liebe eines jungen Weibes, das vergebens nach Verständnis für die Geistesarbeit des Gatten ringt — dort die Welt Häckels und Darwins, die emanzipierte Frau, die plötzlich von der Liebe überrascht wird. Johannes schwankt zwischen beiden Welten ständig hin und her. Innerlich gehört er, der frühere Theologe, noch ganz der alten Zeit an; ein gläubiger Christ, der es einfach nicht zu tragen vermag, daß kein Gott über ihm wäre. Die Wissenschaft zwingt ihn, Gott zu leugnen. Zu einer Synthese von Glauben und Wissen, zu jener Weltanschauung, die ergründet, was Menschengestalt kann, und „das Unerforschliche ruhig verehrt,“ vermag sich diese halbchürige, problematische Natur nicht durchzuringen. Einmal freilich glaubt er sich selbst gefunden zu haben. „Ich habe etwas über mich aufgehängt, was mich regiert. Ich habe mich selbst gefunden und werde ich selbst sein.“ Er war nie weiter als eben jetzt von diesem Ziele entfernt. Er ist im Grunde ein fürchterlicher Egoist. Niemand soll ihn stören. Jeder soll für ihn leben. Er vermag nicht zu entsagen, als es sich darum handelt, durch ein Opfer das Lebensglück der Seinen zu retten. Er giebt sich den Tod in einem momentanen Impulse, nicht aus der Ueberlegung heraus, daß er nicht anders handeln kann. Sein Selbstmord ist Zufall, nicht Notwendigkeit.

Ein Spötter möchte sagen, daß die Wissenschaft durch den Tod von Johannes Wackerat keinen Schaden erleidet. Er ist nämlich wissenschaftlicher Phrasen, freilich ohne den

Willen des Dichters, wie späterhin der Meister Heinrich ein Phrasenmacher der Kunst wird. Dieser fahrig, willenlose Johannes ein Geistesheld! Wir glauben das einem Geschöpfe Hamfuns, dem Kareno aus „An des Reiches Pforten“, aber nicht diesem Johannes Bockerat.

Ebenso wenig ist Hauptmann in Anna Mahr der Typus der modernen emanzipierten Frau gelungen. Das Problem, das moderne, dem Manne geistig ebenbürtige Weib dichterisch zu verkörpern, ist freilich überhaupt noch nicht gelöst. Von Ibsen abgesehen, der durchweg ideale Typen darstellt, hat es Hartleben in „Hanna Sagert“ aufgenommen, kongenialer Ernst Kosmer in der „Dämmerung“. In ihrer Sabine Gräf empfinden wir den wissenschaftlichen Trieb, der sie zu einem bestimmten Geistesberuf drängt, weit stärker. Bei Anna Mahr weiß man nicht recht, was sie studiert und warum sie studiert. Sie ist Studentin geworden, weil sie ein einsamer Mensch ist. Wenn sie drei Tage lang mit einem großen Loch im Ärmel herumläuft, so wirkt das als Karikatur. Das ist die Studentin, wie sie sich der Philister gemeinhin vorstellt.

Sympathisch wird sie uns erst, als in der Geistesgefährtin das liebende Weib zum Durchbruch kommt. So sehr ist unser Dichter ganz und gar Gefühlsmensch. Wenig wird er also dem geistigen Problem gerecht, das die Nuance seines Stoffes bildet, glänzend dagegen gelingt ihm die Ausführung des eigentlichen Grundmotivs: das Thema der einsamen Menschen.

Im „Werther“ heißt es einmal: Man möchte sich „das Gehirn einstoßen, daß man einander so wenig sein kann“. Vor und nach Goethe haben die großen Dichter, Byron vorzüglich, immer wieder die Ewigkeitstragödie der menschlichen Einsamkeit dargestellt. Hat einer nicht das seltene Glück, in einem andern Wesen die völlige Ergänzung seines Ichs zu finden, so kann der gebildete Mensch, dank seiner

Eigenart und Differenzierung, dem Menschen nie so viel sein als das Tier dem Tiere.

Im „Friedensfest“ hatte unser Dichter gezeigt, wie an sich gut veranlagte Menschen immer wieder an einander geraten, sich das Leben zur Hölle machen. Die „Einsamen Menschen“ behandeln dasselbe Motiv in einer höheren, von Bildung und innerer Vornehmheit gesättigten Sphäre. Sie bilden das aristokratische Gegenstück zu dem vorausgehenden plebejischen Drama. Unendlich fein und zart wird hier geschildert, wie Menschen, die sich lieb haben, an der Disharmonie ihres Zusammenlebens verbluten. Hier werden die leisen Schwingungen der Seele berührt, das Hinüber-Überwallen der Gefühle, das verzweifelte Ringen um einen geliebten Menschen, sein eigenes Ankämpfen und Erliegen: Wundervoll, wie die Mutter um ihr Kind bittet, dessen Herz ihr die Fremde zu entreißen droht!

Alle Charaktere, deren Stärke im Gefühlsleben liegt, die Gegenspieler Annas und Johannes, sind unübertrefflich gezeichnet. Voran die Eltern, gläubig, altväterisch, fürsorglich, energisch wo es not thut, dann die prachtvolle Gestalt Käthes, ein einfaches, liebewarmes Hausmütterchen, hingebend und zartfühlend, mit einer Mischung von zagender Schalkhaftigkeit. Man fühlt, der Dichter wurzelt ganz in diesen Menschen der „alten Schule“, in diesen harmonischen, reinen und ungebrochenen Charakteren. —

„Kollege Crampton“ (1892), das Künstlerdrama, das auf diese Tragödie des wissenschaftlichen modern-unmodernen Menschen folgte, sagt uns nicht entfernt so viel. Fast möchte man es als ein konventionelles, zum Teil recht flüchtig gearbeitetes Theaterstück bezeichnen. Was es darüber erhebt, ist, von dem famosen Dienstmann Veffler abgesehen, die Charakterstudie des Helden.

Crampton ist jeder Zoll ein Maler und zwar ein Künstler von großem Talent. Zum Genie fehlt ihm nichts

als Charakter. Er ist Idealist in der Kunst und im Leben. Von den englischen Satirikern, seinen Lieblingsautoren, hat er sich keine Lebenserfahrung gewonnen. Sein Künstlertum bringt ihn in Konflikt mit dem Philisterium der Masse, macht aus ihm einen denkbar schlechten Ehemann und Familienvater. Fremd ist ihm der Begriff der Pflichterfüllung. Er ist ein Egoist durch und durch, doch ein Egoist von entzückender Liebenswürdigkeit. Ein Mensch, der sich allen angenehm zu machen weiß, so brutal er oft genug auftritt. Ungemein nervös, jedem Stimmungswechsel ohne Selbstbeherrschung rücksichtslos hingegeben. Sein Gefühlsleben ist zart und keusch. Die Wunden, die ihm das Leben geschlagen hat und noch immer schlägt, die Schwächen und Laster, die ihm anhaften, sucht er hinter prahlenden Gebärden zu verbergen. Ein Hang zur Kenommisterei täuscht ihn über das Elend seiner Lage.

Vor dieser meisterhaften, leis pathologischen Künstlerfigur verfliegt und verflüchtet sich der Liebeshandel zwischen dem Schüler und der Tochter des Meisters. Hauptsache, daß er gerettet, seiner Kunst wiedergegeben wird. Nun kann er wieder trinken. Nunc est bibendum!

Wie lebenswürdig erscheint hier, vom Humor übergoldet, ein Laster, das in Hauptmanns Erstlingsdrama alle Tiefen des Elends heraufbeschworen hatte. Aus dem Tendenzdrama ist eine Charakterkomödie geworden. Der Dichter klagt nicht mehr an. Ruhig und gelassen sieht er die Welt an wie sie ist.

Die Gemütsruhe, die Heiterkeit und Lebensfreude, die ihn jetzt erfüllte, sollte ihm bald zu seinem künstlerisch reifsten Drama verhelfen. 1892, sieben Jahre nach „Vor Sonnenaufgang“, schuf er den „Wiberpelz“.

Seine bisherige Dramatik hatte unter dem Einflusse Ibsens gestanden. Ein Fremder oder ein Heimkehrender bringt das erregende Moment. Er trägt ein zersetzendes Ferment in ein Alltagsleben, das freilich schon gärt, das

förmlich auf den Zündstoff wartet, der die Explosion herbeiführt. Verflungene Zeiten werden heraufgeführt, werden von neuem Gegenwart. Erfreulicher Weise war in Hauptmanns Schaffen trotz dieser Anlehnung an Ibsen die deutsche Note immer lebhafter zum Ausdruck gekommen, am stärksten in den „Einsamen Menschen“, die vollkommen deutsch empfunden sind. Er tritt nunmehr eine Zeitlang in die Pfade eines deutschen Meisters. Sein Vorbild wird Kleist.

Kleist gilt uns heute als der größte deutsche Dramatiker, dem mächtigen Talente Schillers gegenüber, das den Besten seiner Zeit genügte, als das Genie, das der dramatischen Dichtung neue Bahnen wies. Er begründete das Drama der großen psychologischen Probleme. Er wurde der Vorgänger Hebbels und Ibsens.

Vielsach hält man die gegenwärtige Kleistbegeisterung für Modesache. Man vergißt, daß die Entwicklung des deutschen Dramas den Beweis für seine überwiegende Größe giebt. Gleichviel! Für den Künstler hat Kleist von jeher eine unendliche dämonische Anziehungskraft besessen. Nicht nur durch das Bild seiner gewaltig ringenden, schließlich dem Leben entsagenden Persönlichkeit. Zugleich durch die vollendete innere Durchbildung seiner Dichtungen, durch die Fülle der Kontraste, die er immer zu versöhnen versteht. Ihn entzückt Kleists Fähigkeit, das Unendliche endlich zu sagen, die Vermählung des Realismus und der Romantik, das unglaubliche Stilgefühl des Dichters.

Auf den ersten Blick scheinen Kleist und Hauptmann wenig Gemeinsames zu haben. Kleist repräsentiert den mannweiblichen Typus. In ihm verbinden sich männliche Energie mit dem dämmerhaft-zarten Empfinden des Weibes. Wie kaum ein zweiter deutscher Dichter besitzt er die Fähigkeit, männliche und weibliche Charaktere gleich vollendet zu bilden. Grabbe besaß die Gabe, Frauen darzustellen, überhaupt nicht, Schiller hatte sie nur in beschränktem Maße.

Etwa für Heldenjungfrauen und Herrschernaturen. Hauptmann, ganz Empfindung und Gefühl, ist vorzugsweise Frauenschilderer. Alle seine Männer, Johannes Bockerat, Crampton, Meister Heinrich, haben etwas Weibliches.

Hauptmann fühlt sich zu Kleist hingezogen durch seine Weiblichkeit, durch die außerordentliche Stärke seines Gefühles. Mit Kleist beginnt das Gefühl im deutschen Drama eine entscheidende Rolle zu spielen. Man handelt nicht mehr aus gesunder Ueberlegung, aus vernünftiger Absicht, man handelt vielmehr rein instinktiv. Jede That wird aus einem momentanen seelischen Zustande geboren. So handeln die Helden Kleists und Hebbels, die Menschen Hauptmanns.

Unser Dichter bildet sich an der realistischen Gegenständlichkeit der Kleistischen Poesie, ihm gefiel die musikalische Grundstimmung, das Traumwesen in seinen Dichtungen. Seit Kleist hatten die deutschen Dichter träumen gelernt, so träumen, daß ihr Traum Leben und Wirklichkeit gewann, ohne doch das Schwebend-Geisterhafte seines Zustandes aufzugeben. Seit sich ihm Kleist erschlossen hat, spielt das Traumleben mit allen seinen Ausläufern, etwa das aus dem Schlaf Sprechen in Hauptmanns Dramen eine große Rolle, „Hannele“ ist dafür am meisten charakteristisch, aber auch vorher und nachher finden wir in Hauptmanns Dichtungen viel Kleistisches. Nautendelein etwa ist eine ganz kleistische Figur.

Man kann demnach nicht sagen, der „Biberpelz“ sei nach dem Vorbilde des „Zerbrochenen Krugs“ gedichtet, man muß vielmehr Kleist als denjenigen begreifen, der in Hauptmanns Entwicklung Ibsen ablöst und seither sein dichterisches Schaffen befruchtet.

Was ist charakteristisch für den „Zerbrochenen Krug“? Eine kleine, intime Welt wird nach allen Seiten in reinlicher, farbenjatter Schilderung durchschritten. Wir glauben ein altes holländisches Genrebild oder einen Chardin vor uns zu sehen. Alles aufs Feinste ausgetupft und nuancirt.

Dieses gänzliche Ausschöpfen eines an sich kleinen Motivs, das ständige Retardieren der breiten Genremalerei zu Liebe, das völlige Zurücktreten der Handlung gegenüber der Charakterzeichnung, das alles empfinden wir bei Hauptmanns „Vorbild“, wie beim „Biberpelz“ selbst.

So oft Hauptmann späterhin große Motive klein anfassen sollte, hier ist er wirklich im Kleinen groß. Er steht hier wahrhaft über seinem Stoffe und läßt die Dichter seiner humorvollen Satire darüber spielen. Es ist ein Werk, in Geistesfreiheit und sicherer Ruhe geboren. In seiner Harmonie und kräftigen Lokalfarbe hat es viel von der vornehm-behaglichen Heiterkeit des alten Fontane.

Wer hätte auf Hauptmann geraten, wenn diese Komödie, wie man das früher beliebte, ohne den Namen des Autors erschienen wäre? Wo blieb die weltverbessernde Tendenz, die seine Dichtung vom „Promethidenlos“ bis zu den „Einsamen Menschen“ erfüllt hatte? Muß nicht dies neue Drama, in dem die Gerechten verfolgt werden, die Ungerechten belohnt, dem Philister schlechtthin als unsittlich erscheinen? Hauptmann hat sich hier die sittliche Freiheit des Humoristen erobert, der sich jenseits von Gut und Böse weiß und die Menschen und Dinge dieser Welt mit seinem, behaglichen Lächeln tief unter sich vorüberziehen sieht.

Vortrefflich weiß der Dichter durch einen Kriminalfall zwei ganz verschiedene Welten, das Bureau des Amtsvorstehers und das bescheidene Heim der Schifferfamilie, mit einander zu verbinden. Ausgezeichnet gelingt ihm der Typus des schneidigen Bureaukraten Wehrhahn. So unfähig und hornodumm dieser Amtsvorsteher in Wirklichkeit ist, er hält sich für begabt, und in seinem phrasenhaften Dünkel will er zeigen, was er kann. Nicht umsonst hat man ihn auf diesen verantwortungsreichen Posten gestellt. Mitten unter eine demokratische, königsfeindliche Gesellschaft. Er wird die höchsten Güter der Nation, wie es so schön heißt, zu

retten wissen. Er wird reformieren, Drill und Zucht einführen, mustern, säubern und ordnen. Wie aber kontrastiert sein Können, das schon an der Entdeckung eines einfachen Diebstahls scheitert, mit seinen edlen Absichten und Gefühlen! Sein juristisch geschultes Gehirnrchen erleidet klägliches Fiasko vor dem gesunden Menschenverstande der Wölfen.

Diese resolute Waschfrau ist eine prächtige Charakterfigur. Ein derbes, lebensprühendes Weib des Franz Hals oder Jean Steen ins Märkische überetzt. Sie ist gerissen und berechnet ohne jede Lücke und Schlechtigkeit. Sie führt das Regiment im Hause, ohne herrschsüchtig zu sein. Sie stiehlt mit jener gesunden Naivität, mit der das Märchen solche Vergehen auffaßt. Sie sagt sich ganz einfach, mit dem bißchen Arbeiten komme man nicht weiter, und den reichen Leuten schade es nichts, wenn man ihnen etwas von ihrem Mammon abnehme. Sie stiehlt — eine köstliche Szene! — unter dem Beistande der Amtsgewalt. Sie stiehlt, aber ihre Tochter Adelheid muß die Bibelsprüche lernen. Ganz Gegenwartsmensch, alert und erfinderisch, weiß sie aus allem Kapital zu schlagen. Nicht so sehr diese geistige Regsamkeit, die sie im Gegensatz zu ihrem dummen phlegmatischen Manne besitzt, veröhnt uns mit der lebenswürdigen Verbrecherin, es ist vielmehr ihre Tüchtigkeit, ihre Menschenkenntnis und innere Gutherzigkeit. Welch' eine ausgezeichnete Mutter ist diese Frau, wie rührend ist ihre Freude über den Besuch des kleinen Philipp Fleischer, der das Andenken des eigenen, früh verstorbenen Kindes in ihr erneuert!

Eine Fülle glänzend gezeichneter Charaktere lebt um diese „Heldin“. Der streberhafte, charakterlose Motes mit seiner eleganten, spitzigen Frau, der urkomische dicke Rentier Krüger und der feine zarte Fleischer, der verhoffene Amtsdieners und die frühreife, lüsterne Adelheid, der wir späterhin als Franziska in „Zuhmann Henschel“ wieder begegnen.

Gesunder Waldesduft strömt aus dieser Dichtung. Hier wirkt der Naturalismus nicht ängstlich und peinlich, sondern er hat den Reiz der Intimität.

Das Einzige, was wir bei der Lektüre dieser Diebskomödie, die ich für das künstlerisch reifste Werk Hauptmanns halte (trotz der Wiederholung der Motive und des strikt parallelen Aufbaus, der anderen eintönig erscheint), hier und da bedauern, ist, daß der Dichter nicht zu einer wirklichen politischen Satire aufsteigt, alles Politische vielmehr völlig in die Nebenhandlung verweist. Und wir haben eine politische Satire doch so dringend nötig!

Bekanntlich ist der „Biberpelz“ bei seiner Erstausführung durchgefallen. Für das Publikum, das in Hauptmann immer nur den Dichter der „Weber“ sah, bedeutete die weise Beschränkung, die sich der Künstler diesmal auferlegt hatte, einen entschiedenen Abstieg.

Sind die „Weber“ de facto bedeutender denn der „Biberpelz“?

Nach der Lektüre der „Weber“ (1892) verspüren wir eine tiefe seelische Erschütterung, nach dem Anhören des Dramas sind wir wie betäubt von all dem Sammer, der sich vor uns aufrollt. Wenn jemals Hauptmann durch die Stärke des Gefühls gewirkt hat, so geschieht es hier. Was ihm der Vater von dem Weberelend der vierziger Jahre erzählte, ist dem Dichter völlig Erlebnis geworden. Aus tiefem Mitleid mit seinen armen, enterbten Brüdern ist diese Dichtung geboren. Wenn es im Gög heißt, „ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz“ mache den Dichter, so fühlen wir in jedem zitternden Nerv dieses Dramas, daß hier wirklich ein Dichter zu uns spricht. Das Glend tritt uns nackt und unverhüllt entgegen. Es spricht ohne jede Phrase und Schminke, wie sie die Bühne beliebt, in schlichter Wahrheit und Einfachheit.

„A jeder Mensch hat mal 'ne Sehnsucht,“ heißt es einmal in diesem Drama. Hier haben wir den Schlüssel

des ganzen Werkes. Einer unendlich gequälten, in namenlosem Elend dahinvegetierenden Menschheit thut sich plötzlich der Himmel der Erlösung, der Seligkeitsstraum einer besseren Welt auf. Diese Menschen revoltieren mit religiöser Andacht, nicht aus der sozialen Erkenntnis heraus, daß ein Aufstand ihre Lage bessern könnte. Mit großer psychologischer Feinheit läßt der Dichter im entscheidenden Momente des Umschwungs ein paar Weber auftreten, die vom Geiste besessen sind. Sie fühlen in ihrer wirren Herzensangst, daß diese Welt an ihren Greueln und Verbrechen ersticken muß, daß dieses Chaos die Herrschaft der Armen und Unterdrückten gebären wird.

Der alte Anzorge oder der alte Baumert hätten von selbst nie daran gedacht, sich zu empören. Ihr namenloses Elend ist ihnen völlig selbstverständlich geworden. Sie sind von Kindheit auf gewöhnt, bis aufs Blut ausgefogen zu werden. Sie leben in verfallenen, menschenunwürdigen Löchern, zusammengepfercht wie das liebe Vieh. Sie haben sich niemals satt gegessen. Ihre Leiber sind von der ewigen Not und harten Arbeit ausgemergelt, kraft- und saftlos geworden. Naturgemäß steigert sich in diesem Elend das geschlechtliche Bedürfnis. Fleischeslust wird zum Ersatz für den Genuß des Fleisches, den sie sich versagen müssen. Sie gebären eine Anzahl Kinder, für die sie kein Brot haben. Die Klasse degeneriert mehr und mehr. In dumpfer Entfagung dahinlebend lallen sie ihre Gebete. Sie verlieren völlig das Gefühl für das Würdelose ihres Zustandes.

Der Anstoß zur Empörung geht von jungen, lebensheißenden Menschen aus, die physisch noch nicht gebrochen sind. Die das Elend, das immer stärker über sie hereinbricht, eben noch als Vergewaltigung empfinden. Bezeichnender Weise von Nicht-Webern. Das Hauptferment trägt der junge Moritz Säger, ein ehemaliger Webergesell, der jetzt vom Militärdienst zurückkehrt, in die keimende Gärung. Zu Haus ein arbeitscheuer Thunichgut, kehrt er nun

frisch und verwegen heim. Er hat ganze Kleider auf dem Leibe, obendrein klinkert ihm das Geld in der Tasche. Die abgezehrten Weber starren ihn an wie eine Erscheinung aus einer besseren Welt, aus einer Welt, in der man sich satt essen kann, wenn man nur sein bißchen Schuldigkeit gethan hat. Das Weberlied fanatisiert diese Menschen, die durch das plötzlich aufdämmernde Bewußtsein ihres Sammers in einen pathologischen, völlig widerstandslosen Zustand versetzt sind. Die Schlußzene des zweiten Aktes, in der diese Wandlung dargestellt wird, ist schlechtthin großartig.

So brillant die Charaktere der Weber und die der niederen Bevölkerung des Dorfes überhaupt getroffen sind, so tendenziös sind, wie meist bei Hauptmann, die wohlhabenden Menschen behandelt. Fast scheint es, als wäre seine ethische These: „Reichtum verdirbt immer den Charakter“. Daß Dreißiger nach einem lebenden Modell gezeichnet ist, nach dem berühmtesten Fabrikanten Zwanziger, kann die karrikierte Behandlung, die er erfährt, nicht entschuldigen. Der Dichter haßt hier eins seiner Geschöpfe. Wie allen Gestalten gegenüber, die ihm persönlich unsympathisch sind, isoliert er ihn völlig von jedem Gefühl. Er macht aus ihm einen herzlosen Theaterbösewicht, der den Webern nicht genug Schlimmes zufügen kann. Sein Geistesverwandter, der Ingenieur Hoffmann in „Vor Sonnenaufgang“, besaß viel mehr sinnfällige Realität als dieser Leuteschinder.

Licht und Schatten sind überhaupt sehr ungleich verteilt, die Weber sind ganz hell in hell, die Kapitalisten grau in grau gemalt. Die Tendenz tritt hier noch viel stärker zu Tage als in dem viel objectiveren „Biberpelz“. Nur ganz nebenher wird erwähnt, daß die sozialen und kommerziellen Verhältnisse und nicht die Bosheit eines Fabrikanten das Weberelend herbeigeführt haben. Dreißiger bemerkt ganz richtig: „das Ausland hat

sich gegen uns durch Zölle verbarricadiert. Dort sind uns die besten Märkte abgeschnitten, und im Inland müssen wir ebenfalls auf Tod und Leben konkurrieren, denn wir sind preisgegeben, völlig preisgegeben.“ Tatsächlich herrscht eine kolossale Ueberproduktion. Dem starken Angebot steht eine geringe Nachfrage infolge der Ueberfüllung des Marktes gegenüber. Die Folge ist ein Unterbieten der Preise, Hand in Hand damit geht der Druck auf die Löhne. Ein Zusammenbruch ist unvermeidlich.

Das müßte die Idee des Dramas sein, wie es ja auch die Idee von Zolas „Germinal“ geworden ist. Den „Webern“ fehlt aber wie allen Dramen Hauptmanns die eigentliche Grundidee. Menschen werden vorgeführt, Zustände dargestellt, die einer gewaltsamen Lösung entgegenreifen. Es mangelt die eigentliche Symbolik, das gemeinsame geistige Band, das diese Menschen und Zustände mit einander verbindet. Es mangelt der unsichtbare Unterbau, auf dem sich das Drama erhebt. Hauptmann sieht, darin nicht voll künstlerisch veranlagt, immer nur das Einzelne, nie eine Totalität. Grade hier überwuchern die Episoden. Wir erhalten eine Fülle einzelner Auseinandersetzungen, besonders im dritten Akte, der im Wirtshause spielt, die ohne Bezug auf das Ganze sind. Freilich erreicht der Dichter dadurch, daß er immer nur das im Auge behält, was er grade darstellen will, eine unvergleichliche plastische Schärfe, aber leider auf Kosten des inneren Gehaltes der Dichtung. Will man zugeben, daß alle Szenen in einem Gemeinsamen wurzeln, nach einem einzigen Punkte hinstreben, nämlich die Not der Weber zu zeigen, so ist es doch eine Einheit nach unten hin, ein Gemeinsames, das im Stoffe selbst liegt. Alle Geisteskunst — wieder verweise ich auf Zolas „Germinal“ — sucht die Einheit nach oben hin, über den Stoff hinaus, im Symbol.

Man hat „die Weber“ als revolutionär und epoche-

machend in der Entwicklung des Dramas gefeiert. Nicht mehr ein Held, sondern soziale Zustände beherrschen das Drama. Ich glaube gezeigt zu haben, daß die sozialen Zustände es keineswegs beherrschen. Andere finden das Verdienst Hauptmanns darin, daß an Stelle eines Helden ein Kollektivheld, die Weber, getreten seien. Allerdings zeigt sich hier gegenüber der älteren Shakespearischen Behandlung des Volkes als kompakte Masse ein ungeheurer Fortschritt zur Individualisierung der Menge. Es werden aber eigentlich nur Individuen dargestellt. Sie sind in keiner Weise typisch, sie gehen nicht auf in der höheren Einheit des Webers überhaupt.

Stand aber dem Dichter wirklich das Problem vor Augen, statt einer überragenden Gestalt die Zeit und das Milieu als Helden zu wählen, so folgte er hierin auch nur einem größeren Vorgänger. Georg Büchner hat diese Aufgabe in seinem genialen Drama „Dantons Tod“ zuerst erfaßt und glänzend gelöst.

Streng historisch erzogen, gewohnt, alles Gegenwärtige aus der Vergangenheit zu verstehen, haben wir heute eine gewisse Abneigung gegen die künstlerische und dichterische Behandlung der Geschichte. Wir empfinden sie eben ganz als Wissenschaft. Dennoch dürfte die Zeit nicht mehr fern sein, die uns in Kunst und Dichtung wieder historische Gemälde bescheert. Die bildende Kunst kann der Historie schon aus koloristischen Gründen nicht entbehren, die Dichtung nicht um der großen Ideen willen, die in steter Wiederkehr die Zeiten erfüllen. Ueberdies hat es von jeher Künstler gegeben, und oft waren es grade die Größten, die ihrer eigenen Zeit fremd gegenüber standen und ihre Kunst in rückwärtigen Epochen heimisch machten. Das moderne historische Drama wird an Grabbe und Büchner, in beschränkterem Maße auch an Kleist, Hebbel und Otto Ludwig anzuknüpfen haben. Es wird den Hauptton auf die großen Ideen und Tendenzen legen müssen, die in der geschilderten

Zeit mit einander ringen. Es wird Probleme auffuchen, die einen Ewigkeitswert besitzen, aber in der gewählten Epoche besonders charakteristisch zum Ausdruck kommen. Es wird Epochen wählen, die eine geistige Verwandtschaft mit der Gegenwart besitzen, modern empfindende Menschen darstellen, und es wird diese Menschen individuell-psychologisch vertiefen statt der früher üblichen typischen Idealisierung.

Hauptmann überträgt die Darstellungsweise, die er in den „Webern“ glücklich angewendet hatte, auf das historische Drama im „Florian Geyer“ (1896). Das geforderte Gegenwartsmoment mochte für ihn darin liegen, daß es sich hier wie in unserer eigenen Epoche um eine Uebergangszeit handelt, eine Zeit, in der sich das Neue unter zwei Epochen mit blutigen sozialen Kämpfen durchrang. Dieser Dualismus, der das Grundmotiv im „Gök“ bildet, lebt aber nicht als geistiges Prinzip in der Dichtung selbst, so oft er auch von den Personen des Dramas ausgesprochen wird. Ebenfowenig leben die Charaktere dieser Dichtung in der Zeit, in die sie gestellt sind. Nirgends verspüren wir aus ihren Reden den Atem der Zeit, die sie geboren hat. Hauptmann übersieht nicht entfernt die Fülle seines Stoffes. Er giebt uns seine historischen Studien in dramatischer Form und mit poetischer Färbung. Immer wieder fühlen wir uns gemüht, auszurufen: Wie fleißig und wie sorgsam! Es ist weniger ein Buchdrama als ein Bücherdrama, denn wir werden den Geruch von Büchern während der Lektüre nicht los. So gewiß auch Goethe, Schiller und Kleist nach Quellenwerken gearbeitet haben, es scheint doch in ihren historischen Dramen alles aus ihrer eigenen Persönlichkeit zu fließen, so sehr stehen sie über ihrem Stoffe.

Der Naturalismus, wie ihn Hauptmann begreift, ist vielleicht die mühseligste Art des Dichtens. Besonders für das Drama ist die Technik des Aufbaus ungleich schwerer als bei freieren Kompositionen. Einem historischen Stoffe gegenüber offenbart sich seine Ohnmacht. Hier nutzt dem

Dichter die Stärke seines Anschauungsvermögens recht wenig. Im modernen Drama sieht er keine Personen, fast ausschließlich Kopien wirklich lebender Menschen, in einem ganz bestimmten Milieu. Hier muß er sich die Menschen und das Milieu konstruieren und sie bleiben — konstruiert. Nicht in dem Sinne, daß sie fleisch- und blutlos wären. In allen pulst reiches Leben und hohe Gefühlswärme. Es wird aber hier ein historisches Gemälde von lauter Einzelporträts geboten. So prächtig die Menschen des Dramas im Einzelnen geschildert sind, sie finden sich zufällig in diesem Rahmen zusammen. Sie sind nicht die notwendigen Teile eines Ganzen. Keiner ist unentbehrlich.

Selbst Florian Geyer nicht. Er hat nicht die naive Thatkraft des Feldherrngenies. Gefühl und Reflexion sind überstark in ihm entwickelt. Er ist zu feinfühlig, zu wenig Egoist, um die Masse, wo es not thut, mit eiserner Faust niederzuhalten. So ist sein aktiver Einfluß auf die Entwicklung der Dinge äußerst gering.

Es konnte gezeigt werden, daß die Verhältnisse stärker sind als der einzelne Mensch, und wäre er ein Genie. Büchner hat das für seinen Danton gethan. Er muß untergehen, weil es die Zeit will. Diese dem Individuum feindliche Macht, man nenne sie Schicksal oder Zeitgeist, fehlt aber unserm Drama. Im fehlt das Zwingende. Und so ist auch das Ende mehr ein Abbrechen als ein eigentlicher Schluß. Hier liegt keine Welt in Trümmern, keine neue beginnt wie in den Tragödien Shakespeares, im Hamlet, im Lear. Florian Geyer ist tot, aber was ist uns Florian Geyer? Wissen wir nicht überdies schon vom zweiten Akte an, daß seine Sache hoffnungslos verloren ist? Als die Katastrophe naht, erscheinen alle Charaktere gebrochen, willenlos und lebensunmutig. Die Handlung selbst aber entwickelt sich nicht in stetem Aufstieg bis zur Fallhöhe, im raschen Niedergang bis zum Ein-

treten der Katastrophe. Sie bringt nicht die Thatfachen auf die Szene, sondern nur ihren Reflex, ihren Einfluß auf die Charaktere. Stimmung folgt auf Stimmung. Dazwischen eine athemlose explosive Szene, wie das Erscheinen des sterbenden Tellermann oder der Tod des Helden. Die Stärke dieses Dramas liegt — ein innerer Widerspruch — im Lyrischen. Wundervoll kommt diese Gewalt der Stimmung zum Ausdruck in der Szene, wo Geyer, den Tod vor Augen, seine Marei über das Leben nach dem Sterben befragt.

Gerade diesem gewaltigen Thema gegenüber zeigt sich Hauptmann als im Großen klein, im Kleinen groß. Keiner vermag solche Charaktere zu schildern, wie den brutalen, großpratschigen Schäferhans, eine echte Renaissancefigur, wie die sonnambule und zarte, sinnlich-trochige Marei; an Geisteskraft aber, in der Fähigkeit, die Ideen einer fremden Zeit sinnlich darzustellen, überragen ihn viele.

Hauptmann hat sich nie wieder so über die Grenzen seiner Begabung getäuscht als im „Florian Geyer“. Gerade das verhalf seinem Talente stets zum Erfolge, daß er wußte, was er kann. Im „Kollege Crampton“ heißt es einmal: „das bißchen Kunst, was wir heute in Deutschland haben, macht mir nicht bange. Damit kann ich getrost konkurriren“. Mit dreifachem Rechte durfte er das von dem historischen Drama der Gegenwart sagen. Die historischen Dramen eines Wildenbruch und Wichert konnten ihm wirklich nicht bange machen. Und im Auslande Sardou mit der „Madame sans-Gêne“! Es ist seitdem noch unendlich schlimmer geworden. Lauff schrieb den „Eisenzahn“, Hulda den „Herostrot“ und Bahr die „Josephine“. Welch ein possirliches Ding machte man aus der Historie! Somit bleibt der „Florian Geyer“ trotz seiner schweren organischen Fehler das einzige bedeutende Geschichtsdrama der Gegenwart. Noch im Unter-

liegen war er größer als die Sieger auf den Brettern, welche nicht immer die Welt bedeuten.

Im „Florian Geyer“ hatte Hauptmann dem Helden eine völlig fleistliche, dem Rätchchen nah verwandte Liebste beigegeben. Zu der Marei verbindet sich ein trochig-treues Kindergemüt, das im unerschütterlichen Glauben an seinen Herrn lebt, mit der sinnlichen Glut des frühreifen Weibes. Aus dieser Nebenfigur erwuchs eine Hauptgestalt unseres Dichters, das Hannele (1894).

Sie ist ein Kind, wie es die Präraphaeliten darzustellen pflegen. Große, weitgeöffnete Augen, in denen eine unendliche Welt von unerklärlichem Schmerz und inbrünstiger Sehnsucht verborgen scheint. Lippen, die noch unberührt sind, aber nach einem Trunk des vollen Lebens dürsten. Ihr ganzes Wesen ist von einer unnennbaren Trauer erfüllt. Gleichsam als wenn sie alle Enttäuschung des Lebens vorausahnten. An diesen Typus des dämmerhaften Kindes, das den Reichtum seines Innenlebens nicht auszudrücken vermag, mehr stammelt als spricht, hat die Romantik gedacht, wenn sie in dem Kinde die höchste Erfüllung des Menschen sah, wenn sie mit Angelus Silesius immer betonte, der Mann müsse wieder zum Kinde werden. In ihm allein sei die Totalität der Gefühle, die volle ungebrochene Persönlichkeit bewahrt. Sie seien die wahrhaft naiven und prophetischen Gemüter: „Was sind Kinder anders als erste Menschen?“ meint Novalis. „Der frische Blick des Kindes ist überchwänglicher als die Ahndung des entschiedensten Sehers.“

So häufig sich dieser Typus im Leben findet, vorzugsweise bei Kindern, die sich später zu Künstlern entwickeln, so selten ist dieses Kind in der Dichtung dargestellt worden, etwa in der Hedwig Ekbal Absens oder in einigen Kindergestalten Maeterlinds.

Es bot sich also hier für den Dichter eine neue und eigenartige Aufgabe. Hauptmann hat sie, wir dürfen das

gleich von vornherein sagen, nicht gelöst. Das Hannele, das ihm vor Augen stand, ist ein anderes als es uns in seiner Dichtung entgegentritt. Die eigentliche Konzeption des Dichters ist nicht Realität geworden. Die oft bewiesene Kunst seiner Charakteristik scheiterte an dem Mangel an Phantasie.

Von vornherein macht Hauptmann aus dem Kinde eine pathologische Figur. Er versetzt es in einen Krankheitszustand, in einen visionären Fieber Schlaf, der für das wirkliche Wesen des Kindes in keiner Weise charakteristisch sein kann. Ein ganz anders geartetes Kind könnte in einer derartigen Auflösung des Körpers genau dieselben Gesichte und Erscheinungen haben, ja es würde bei seiner absoluten Willenslosigkeit die gleichen Gefühle bethätigen als dieser individuelle Charakter. Kleists Räthchen ist trotz seiner somnambulen und mystischen Eigenschaften gesund im höheren Sinne, und vor Allem sie träumt gesund oder wenn man will künstlerisch-logisch. Diese Logik des Künstlers vermischen wir im Charakter Hanneles, wie in dem ganzen Aufbau der Dichtung aufs Schmerzlichste. Hauptmanns Hannele hat gar keine Phantasie, so schroff das auf den ersten Blick auch klingen mag. Was sieht sie denn Wunderbares zu Häupten ihres Sterbelagers? Die unglückliche, tote Mutter, den rohen, gemeinen Vater, den Lehrer Gottwald, der ihr in mystisch-sinnlicher Liebe eins wird mit dem Herrn Jesus, ein paar Märchenfiguren, Engel, den Tod. Kurzum, dieses vierzehnjährige Geschöpf, das in sich eine tiefe Märchenseele trägt, erblickt in ihrem Fiebertraum eigentlich nichts, was über den gesunden Menschenverstand geht. Sie hat nichts Eigenes, nichts Schöpferisches. Sie vermag sich keine Traumwelt zu erdichten.

Es ist eine alte Weisheit der Dichter, daß das Leben ein Traum, der Traum ein Leben sei, ähnlich wie ein alter Satz der Philosophie nur der Idee eine wirkliche Realität

zuerkennt. Und wie nahe ist das Traumleben dem Zustande dichterischen Schaffens verwandt! Welche Rolle spielen nicht die Träume in den Dichtungen der alten und neuen Romantik, noch zuletzt bei Keller oder Hamann.

Für solche Naturen ist der Traum nichts Außergewöhnliches oder gar Krankhaftes. Er bildet so sehr einen Teil ihrer seelischen Erlebnisse, daß sie oft selbst nicht wissen, was sie geträumt und was sie erlebt haben.

Das künstlerische Problem jeder Traumbildung, die nicht mit einem „mir träumte“ beginnt, sondern aus der Wirklichkeit in die neue Sphäre hinüberführt, ist die völlige Realisierung der Traumwelt. Die Aufgabe ist eine eminent schöpferische, weil der Dichter die alten Menschen und Zustände in völlig neue umsetzen muß, weil er für sie ganz neue Lebensbedingungen schaffen muß, damit sich aus der ursprünglichen Welt, die wir verlassen, eine ebenso harmonische aber höhere, ihrem Kern nach ideelle, entwickelt.

Grillparzer hat dieses Problem im „Traum ein Leben“ mit wunderbarer Meisterschaft gelöst.

Hauptmann will beide Welten so extrem wie möglich gestalten und mit einander kontrastieren. Einem seelenvollen Kinde, das vom Leben aufs Schlimmste mißhandelt worden ist, soll sich vor seinem Tode alle Herrlichkeit des Himmels aufthun. Hauptmann sucht diesen Kontrast dadurch zu verstärken, daß er das sterbende Hannele in das Armenhaus schaffen läßt. Das Vorspiel zu der Dichtung, die Schilderung dieser Bettelexistenzen im Armenhause, ist ihm glänzend gelungen. Mit ein paar Strichen, in knapper, schlagender Charakteristik sind diese Menschen glaubhaft umrissen und in lebendig-dramatischer Bewegung plastisch dargestellt. Aber als sich die Armenhauseier in scheuer Ehrfurcht vor der Majestät des Todes zurückziehen, da ist es auch zu Ende mit dieser dramatischen Schlagkraft. Lang und eintönig, ohne jedes Widerspiel, spinnen sich nun die Träume und Gesichter des armen Hannele fort. Dem

erdenschweren Wirklichkeitsfinne des Dichters widersteht es, die Dinge und Menschen in jenem idealen Zustande erscheinen zu lassen, den der Traum verlangt. Alles erscheint vor Hanneles Augen so wie es wirklich ist. Selbst die Armenhüusler büßen im Traume nichts ein von ihrer früheren Existenz und gewinnen sich keine neuen Züge. Ueberdies baut sich der Traum nicht als ein Ganzes in kontinuierlicher Steigerung auf. Wieder und wieder wird er durch das Dazwischentreten eines Menschen dieser Welt aufgehoben, wieder und wieder wird der Glaube an diese Traumwelt gewaltsam zerstört. Nicht genug damit, die Erscheinungen gehen auf einmal nicht mehr aus von der Phantasie des Hannele. Als die Schilderung ihres Begräbnisses beginnt, werden sie mit plötzlicher Willkür objektivierte. Vielleicht wollte der Dichter damit die Traumlosigkeit unmittelbar vor dem Sterben andeuten, für den Fluß der Dichtung ist dieser spontane Wechsel ein schweres Hemmnis.

Nicht nur die Komposition ist fehlerhaft, aus dem Werke spricht, abgesehen von einer unklaren, verschwommenen Stimmung, die den Traum nie wirklich Welt werden läßt, eine überaus mühselige Erfindung. Hanneles Träume entströmen nicht einer inneren Fülle der Phantasie, sie sind förmlich herausgepumpt und oft gewaltsam herbeigeführt. Wie viel reicher quillt nicht die Phantasie in der stofflich nahverwandten „blonden Kathrein“ von Richard Voß, wenngleich in dieser Dichtung die platte Tendenzmoral und die bekannte vossische Theatralik sehr unangenehm berührt! Auch auf die diskrete feinsinnige Behandlung, die ein solches Thema durch Konrad Ferdinand Meyer („die Leiden eines Knaben“) erfährt, darf hingewiesen werden. Alles, was Hauptmann in peinlich-treuer Ausfühung giebt, überläßt der Schweizer völlig der Phantasie des Lesers.

Episoden erlebt das sterbende Hannele, aber keine

dramatische Handlung. Eine dieser Episoden freilich ist von starker dramatischer Wirkung. Als ihr der Vater erscheint, der das arme Wesen in den Tod getrieben hat, rufen die Leidtragenden dem betrunkenen Manne ein flüsternd-heftiges „Mörder“ zu. In diesem anschwellenden Gemurmel liegt etwas von der Kraft und geheimnisvollen Wucht des antiken Chores. Diese Szene ist aber nicht völlig Hauptmanns Eigentum. Sie ist sichtlich angeregt durch eine entsprechende Stelle in Büchners Dramenfragment „Wozzeck“.

Wieder richten sich alle kritischen Einwendungen gegen die Totalität, den inneren Organismus und die äußere Struktur des Werkes. An schönen Einzelszenen ist auch diese Dichtung reich, und man begreift, wie sie grade auf jeinsinnige Menschen so stark wirken konnte. Sie bedeutet die eigenartige Auffassung eines interessanten Problems, aber sie bleibt problematisch.

* * *

Die Tragödie des Künstlers ist der des höheren Menschen überhaupt nahe verwandt. Beide können sich in ihrem Schaffen nie genug thun, nie die eigene Zufriedenheit erringen. Wohl wächst der Dichter in jedem neuen Werke über sich selbst hinaus, indes nach der Vollendung ist er bereits ein ganz anderer geworden. Er steht seiner Dichtung fremd und überlegen gegenüber. Er ringt danach, einem neuen Werke den Stempel seiner gegenwärtigen Entwicklung aufzudrücken, und dasselbe Spiel wiederholt sich. Wieder ist er in seinem Schaffen und grade durch sein Schaffen ein anderer geworden. Schneidend kommt die Tragik dieser ewigen Wandlung in der Dichtung Ibsens zum Ausdruck.

Macht der Dichter so das künstlerische Schaffen zum Gegenstande seiner Dichtung, wählt er in begreiflichem Schamgefühl und, um seinem Werke eine größere Objektivität und Gemeingültigkeit zu verleihen, meist das Gebiet einer

verwandten Kunst. Seine Helden sind Maler, Bildhauer, Musiker, nur selten Dichter wie Goethes Tasso.

„Die versunkene Glocke“ (1897) ist eine Künstlertragödie. Diefem Werke haben sich so unendlich viele fremde Elemente angeheftet, daß wir versuchen müssen, uns seine Entstehung klar zu machen. Ich denke sie mir folgendermaßen:

Die alte Sage, daß an Feiertagen die versunkenen Glocken zu läuten anfangen, fand der Dichter poetisch umrahmt in einem Märchen Willamarias „die versunkene Glocke“. „Es sind länger als tausend Jahre her“, heißt es hier, „da erhob sich an den schönen, grünen Ufern der Saale ein stattlicher Heidentempel, in welchem man seit Jahrhunderten die Götter der Vorfahren verehrt und ihnen geopfert hatte.

Da kam Karl der Große, zerstörte die Heidentempel des Sachsenlandes, stürzte ihre Altäre und führte das Christentum ein.

So fiel auch der Heidentempel am Strande der Saale.

Der Christenpriester ergriff mit frommem Eifer die Bildsäule des Gottes, der dort verehrt wurde und schleuderte sie in den Fluß. Von da ab lebte der vertriebene Gott als Nix oder Wassermann in den Fluten der Saale, voll Haß gegen die neue Religion, die ihn aus seinen tausendjährigen Rechten verdrängt hatte.

Auf der Stelle, wo der Heidentempel gestanden, erhob sich nun ein Kloster, und die Glocke, deren tiefer Klang bis hinunter zur Wohnung des Nixen drang und ihn jedesmal zornig auffahren ließ, rief die Scharen rund umher zu dem neuen Gott und seinen Altären.“

Hier sind also die heidnisch-finsteren Mächte, die in den Bergen ungebroschen hausen, ihr Haß gegen die sinnenfeindliche, selbstlose Moral des Christentums schon gegeben.

Wir erfahren ferner in dieser Erzählung, daß eines Tages die Glocke in den Fluß fällt, daß die Tochter des Nix eine geheime Sehnsucht zu der Erde und den Menschen

hat, daß ihre Spielgefährtin, ein Menschenkind, welches der rachsüchtige Nix in seine Tiefen hinabgelockt hat, durch die Mutter erlöst wird, die hinabsteigt und die Glocke umstürzt.

Somit tritt uns aus diesem Märchen, das wohl selbst aus alten Sagenmotiven schöpfte, bereits die Gestalt des menschenfeindlichen Nidelmann entgegen. Seine Tochter gestaltet sich später zum Rautendelein um. Die Mutter, welche die versunkene Glocke berührt und zum Tönen bringt, erscheint gleichfalls in der Dichtung Hauptmanns.

Es wäre begreiflicher, wenn die versunkene Glocke dem Dichter zu einem großartigen Schönheitsideal würde, das er heben, das er erklingen lassen muß, um den Gipfel seiner Kunst zu erreichen. Bei Hauptmann ist es umgekehrt: Die Glocke ist das Werk einer Handwerkskunst. Sie tönt nur in den Thälern, nicht aber in den Bergen. Sie ist eine Schöpfung der Hände, nicht des gebärendfruchtbaren Geistes. Der Künstler ist jetzt in dem Werkelmann erwacht, er will eine neue Glocke schaffen, welche sich weit über die alte erhebt.

Wie aber kam nun der allwärts anerkannte Meister zu der plötzlichen Erkenntnis des Unwerts seiner bisherigen Schöpfungen? Hier spielt ein ganz persönliches Motiv mit, der Sturz des „Florian Geyer“, den der Dichter als sein Lebenswerk ansah. Er hatte jahrelang in heißem Ringen an diesem Drama geschaffen, seine höchsten Hoffnungen daran geknüpft, und jetzt versank es unter seinen Augen als ein Nichts. Wie eine Meute hungriger Wölfe hat sich die Menge auf sein liebstes Kind gestürzt. Mit dem Werke selbst zerstört sie den Glauben des Dichters an seinen Dichterberuf. Im Schmerze der Verzweiflung, seiner selbst nicht mehr mächtig, stürzt er sich dem eignen Werke nach. Er fühlt, daß er bei einem Aufstiege aufs neue zusammenbrechen würde und zieht dem langsamen Tode ein rasches Sterben vor. Indes gerade sein Sturz führt

ihn zu einer Höhe, die er bis jetzt noch nicht einmal geahnt hat. Ein neuer, höherer Geist kommt über ihn.

Er fühlt sich der Sonne nahe, hoch über alle Alltagswelt erhaben. Diese neue Geisteswelt findet er aber bezeichnender Weise nicht in sich selbst. Ein Naturkind, das zugleich die Phantasie, das erhöhte künstlerische Leben verkörpert, küßt ihm die Augen auf: Er sieht, was niemand sah. Mit dem Bewußtsein, daß er zu etwas Höherem berufen ist, wird ihm die Welt, in der er bisher lebte und wirkte, fremd, ja widerwärtig. Er vergißt, daß ihm diese Welt das gegeben hat, dessen er zu seinem Schaffen bedarf: die innere Ruhe und Harmonie. Nun er sich ganz als Individuum fühlt, strebt er der Zaubergestalt nach, die ihm die höhere Welt erschlossen hat. Er sucht sich einzuleben in ihre Welteinsamkeit. Er glaubt zu fühlen, wie er eins wird mit der Natur, wie er ihre Kräfte bindet und seiner Kunst dienstbar macht. In ungeheurem Selbstbetrug, in maßloser Selbstüberschätzung seiner Kräfte, geht er weit über seine eigene Sphäre hinaus. Er unternimmt ein weltbeglückendes Heilandswerk. Der Rausch, der ihn dazu befähigt, verfliegt. Er fühlt sich urplötzlich wieder ganz als ein schwacher Mensch. Versunkene Zeiten und Gestalten steigen in ihm auf. Der Zweifel und die Reue, die gewaltigen Gegenspieler aller künstlerischen und rein menschlichen Thaten, greifen ihn an. Er unterliegt und schaut nur im Sterben die Sonne, der er entgegenstrebte.

Zieht es den Meister Heinrich vom Thal zum Berge auf, so will Rautendelein von Berg zu Thal. Wie Dornröschen, wie Melusine und Undine, wie die verzauberten Prinzessinnen des Märchens ist sie ein Naturwesen, das nach der Erlösung durch den Menschen schmachtet. Durch den Anblick eines todwunden Mannes wird sie von Mitleid erfüllt. Gefühl und Bewußtsein, das ihre geistig gebundenen Mitschwestern und Brüder nicht besitzen, werden

wach in ihr. Den Warnungen eines alten Menschenkenners, des schilfhaarigen Nickelmanns, zum Trotz will sie hinab ins Menschenland. Ihre Liebe zu den Erdenkindern, geweckt durch die Liebe zu einem Menschen, wird ihr Verhängnis. Wie Heinrich schreitet sie über ihre eigentliche Sphäre hinaus. So erfüllt sich ihr Schicksal. Abtrünnig wird sie das Opfer der empörten Natur.

Der unverföhnliche Gegensatz zwischen Natur und Kultur, ein Lieblingsthema Grillparzers, der die Tragik dieses Konfliktes am tiefsten in der „Libussa“ ausgeschöpft hat — was ist Libussa anders als ein übermenschlich Wesen, das zu den Menschen will und daran zerbricht? — dieser Gegensatz erfüllt auch unsere Dichtung.

Zum ersten Male begegnen wir hier statt der bisherigen Zustandsmalerei und rein individuellen Charakteristik einem umfassenden Probleme, verbunden mit der Neigung, wirklich typische Gestalten zu schaffen. Gleichfalls giebt der Dichter hier zum ersten Male eine Handlung. Ja, dieses Drama widerspricht seiner bisherigen Kunstübung auch darin, daß er hier von einem Geschehnis, nicht wie vordem von Charakteren ausgeht.

Dieses Ereignis, die Ausgangsszene für die Konzeption des Dramas, ist offenbar die Schlussszene des vierten Aktes: Die versunkene Glocke beginnt zu tönen. An sie knüpft sich die Vorgeschichte des Dramas (die freilich weit besser bis zur Genesung und Neubelebung des Künstlers erweitert worden wäre), also die bisherige Lebensperiode ihres Schöpfers. Mit ihm schafft der Dichter das Milieu des Glockengießers, sein Weib, seine Kinder, die Mitbewohner des Bergsdorfes. Mit seinem neuen Lebenswege verknüpft sich die Gestalt Rautendeleins. Mit ihr entsteht die Märchenwelt, in der sie aufwuchs: Die Buschgroßmutter, die Elfen, Waldschratt und Nickel-

mann. Jetzt erst wird das Werk aus einer modernen Künstlertragödie zum Märchendrama.

„Bis hierher und nicht weiter!“ möchte man dem Dichter zurufen! Denn wenn sich das Werk bis jetzt klar und organisch aufbaute, so tritt nun eine Ueberfülle neuer Motive hinzu. Aus dem Märchen- und Künstlerdrama, das sich recht wohl vereinigen ließ, soll ein Menschheitsdrama werden und wird ein wirr-verschwommenes Allerweltsdrama. In seinen ersten Werken wollte Hauptmann nicht nur Dichter, sondern vielmehr ein Anwalt der Armen sein. Ähnlich darf jetzt sein Meister Heinrich nicht nur ein Künstler werden in der vollen Bedeutung des Wortes. Er soll zugleich Uebermensch sein und Menschheitsbeglückter. Er soll die Welt verbessern, eine neue Religion gründen, die freie Liebe einführen, und was sonst noch alles!

Er hat schrecklich viel gelesen! Er hat Grimms deutsche Mythologie gelesen und hält sich nun für Balder, den Sonnenheld. Er las Nießche und hält sich nun für einen Uebermenschen. Aus der Lektüre von Ibsens „Brand“ und „Baumeister Solneß“ steigt ihm der Gedanke auf, eine Weltkirche zu bauen, das Christentum durch eine neue Religion, die sein Bestes aufnimmt und mit dem Pantheismus vermählt, zu überwinden. Dieser Ueberwinder will eine Glocke gießen, die der ganzen Menschheit tönt.

Genug des Spottes, zu dem die platte Philosophie und wortklingelnde Weisheit dieses Helden herausfordert! Er hat als Künstler das Recht, ein schwacher Mensch zu sein, eine durchaus weibliche Natur, die in der Einsamkeit nicht gedeiht, Massen hinter sich haben muß und liebende Menschen, die ihr jedes Hemmnis aus dem Wege räumen. Auch daß er nicht die Kraft der Selbstverleugnung besitzt, die einen Brand zäh und stark macht, daß er auf dem Wege zur Sonnenhöhe von Neue gepackt wird, das alles liegt in seiner Schwachheit begründet. Aber er soll sich nicht aufspielen als Uebermensch, wo ihm noch so viel zum

vollendeten, in sich gefesteten Menschen fehlt. Denn auch er ist haltlos wie alle Helden Hauptmanns, ganz den Eindrücken des Augenblicks hingegeben, bald berauscht und bald verzweifelt. Er ist kein Künstler, der sich langsam zur Höhe durchgerungen hat. Ihm ward die große Offenbarung durch ein Geschenk.

Dieser Held besitzt den größten Fehler, den ein so angelegter Charakter haben kann: Er ist innerlich unwahr und schauspielert sich über seine eigene Schwäche hinweg. Sein Denken und Fühlen ist nebelhaft und unklar. In rauschenden, farbensprühenden Kaschaden sprudeln seine Reden dahin, aber es sind doch nur Worte, nichts als Worte, die einer verschwommenen christlich-pantheistisch-mystischen Weltanschauung huldigen. Auf diese verstiengenen Ausgeburten einer zügellosen Phantasie paßt das Wort Rautendeleins: „Was du sagst, begreiß ich nicht!“ Oder man möchte sie stärker mit einem drastischen Worte Heines als „bejoffene Reflexionen“ bezeichnen.

Wieso versagte an dieser Gestalt das oft bewährte glänzende Charakterisierungsvermögen unseres Dichters? Weil er diese Idealfigur mit Mitteln ausstatten mußte, die er selbst nicht besaß. Ohne Zweifel hat er selbst viel von seinem Meister Heinrich. Dieselbe unklare Weltanschauung, dieselbe sentimentale Naturliebe, die nicht die Kraft hat, die Geliebte fest ans Herz zu drücken. Auch er ein Individuum, das nach Befreiung ringt und doch nicht heimisch wird in der erstrebten höheren Welt. Auch er ein Mensch, der ewig zwischen Atheismus und Pietismus schwankt, dem die moderne Religion blutige Wunden schlägt, weil er mit allen seinen Säfern noch am alten Glauben hängt. So wenig fremd ist ihm die Mystik seines Meisters Heinrich, daß er einen verwandten Charakter bereits Jahre vorher in der Novelle „der Apostel“ dargestellt hatte. Dieser Naturprediger, geformt nach dem Modell des Menschheitsreformers Johannes Gutzeit, der auch in Wilbrandts

„Osterinsel“ eine Rolle spielt, litterarisch stark beeinflusst von dem genialen „Lenz“ Georg Büchners, hat nun dem Glockengießer manche Züge seines Wesens geliehen und ihm auch das Bild seiner äußeren Gestalt gegeben. In jener psychologischen Studie aber hat man es mit einer objektiven Darstellung zu thun, hier erforderte das faustische Problem die Subjektivität einer Persönlichkeit, und, weil ihm diese gebriecht, wurde daraus ein Faust für höhere Töchter.

Shnen bedeutet auch das allzu süße Kautendelein, das in den festen Bestand des Maskenkostüms hinübergenommen wurde, weit mehr als uns. Das liebliche Kind steht weit hinter der herben Innigkeit und schalkhaften Anmut Rätchens zurück. Sie hat manches von der Gänsemagd Ernst Kosmers („Königsfinder“), manches auch von Shakespeares Elfenwesen erhalten. Der Waldschrott wieder ist sichtbar nach Goethes Satyros gebildet. Auch er ein derbsinnliches Wesen voll urwüchsiger Naturkraft, nichts über sich anerkennend, froh wie ein Gott in der Erfüllung seiner animalischen Regungen. Aus dem Nickelmann blickt uns Böcklins wundervolle plastische Schöpfung entgegen, aus den Elfen die zartschwebenden Geister Shakespeares und Lenaus schilfflüsternde Romantik.

Sicher wird von dem wohlfeilen Mittel, dem Künstler Anlehnung und Nachahmung vorzuwerfen und ihm so den Anspruch auf Originalität zu rauben, im allgemeinen ein allzureichlicher Gebrauch gemacht. Hier handelt es sich aber darum, nachzuweisen, wie die ursprüngliche schöne Einfachheit der Dichtung durch fremdartige Zuthaten in eine verwirte Mannigfaltigkeit übergeht, wie sich hier eine Reihe höchst angesehener Dichter ein Rendezvous geben und die verschiedensten Stilarten und Poesien in einem wahren Hexenabbat durcheinanderwirbeln.

Grimms Mythologie gab das Material für die mit glücklicher Hand gestaltete Welt Kautendeleins. Freilich

bot sie dem Dichter auch den Anlaß, seinen Meister mit der germanischen Naturreligion vollzupropfen. Aus ihr stammt die unklare Episode von den drei Bechern wie die geelenlose Symbolik des künstlerischen Schaffens, das durch Zwerge verkörpert wird. „Faust“, der „Sommernachts-traum“, Wilbrandts „Meister von Palmyra“ wirken außer den vorerwähnten Dichtungen Ibhens und Kosmers ein. Das alte Motiv vom Thränenkrüglein wird zu schlimmer sentimentaler Wirkung gebracht. Und nicht zuletzt mußten Hauptmanns eigene Werke herhalten, um die neue Dichtung mit allerlei Zierrath auszustatten.

„Wie fing sich der Handel so glücklich an und wie fast gewaltig, und wie gehet er gar so kläglich aus.“ Diese Worte aus dem „Florian Geyer“ lassen sich auf Hauptmanns Märchendrama sehr wohl anwenden. Zu Anfang läßt es etwas wirklich Großes erwarten. So märchenhaft hatte der Wald lange nicht gerauscht, so glücklich hatte die Waldbewohner noch keiner getroffen. Indes der Strom poetischer Erfindung fließt schwächer und schwächer. Hier und da noch eine Szene voll dramatischer Kraft. Immer mehr überwiegt das schnörkelhafte Beiwerk, immer lauter erschallen die blumigen Tiraden des Meisters Glockengießer. Hier merken wir so recht, daß nicht die augenblickliche Stärke des poetischen Stromes, sondern die Dauer der Empfindungen große Kunstwerke hervorruft. Wie alle seine Helden, von einer impulsiven Kraft befeelt, ermüdet Hauptmann rasch. Es erfolgt bei ihm immer eine starke seelische Reaktion, die sich in seinen Dichtungen als Resignation wieder spiegelt. Dieser fortwährende Stimmungswechsel macht auch den Leser unruhig und läßt ihn zu keinem rechten Genuße kommen.

Für Hauptmanns Stellung in der modernen deutschen Litteratur ist der Riesenerfolg der „Verfunkenen Glocke“ von entscheidendem Einfluß gewesen. An Zahl haben sich seine „Anhänger“ — leider behandeln wir die Kunst immer

noch als politische Fanatiker — unendlich vermehrt, qualitativ sind sie stark gesunken. Wer sich die erfolgreichen Dichter unserer Nation ansieht, die Dichter der großen Auflagen, Bodenstedt und Johanna Ambrosius, Baumbach, Julius Wolff und Heinz Tobote, den muß der rasche Beifall, den die „Versunkene Glocke“ allgemein gefunden hat, von vornherein bedenklich stimmen. Man darf sagen: Was dem Dichter raschen Erfolg verschafft, macht ihn gewöhnlich künstlerisch wenig Ehre. Und so besteht auch hier das Geheimnis des großen Sieges in den Schwächen des Werkes. Nicht nur das Märchenhafte und die schöne Moral des Dramas zog die Masse an. Sie wurde zunächst durch die Harmonie der Verse und durch die nebelhafte Gestalt des Helden gefesselt. Das Unverständliche und Unverständliche übt eine berauschte Wirkung aus. Was man nicht recht begreifen kann, das sieht man als poetisch an.

Der Sonnenflug des Meisters währte nicht lange. Um der Gefahr eines neuen Ikaruszuges zu entgehen, steigt er tief unter in die Erde. An einen Ort, wo weder Sonne noch Sterne scheinen. Hier herrscht eine stickige, schwere Luft; hier leben die Menschen in dumpfer starrer Entzagung, ewig keuchend unter der drückenden Last des Daseins.

Das ist die Welt des „Fuhrmann Henschel“ (1898).

Wenn wir aus dieser dumpfen Kelleratmosphäre ins Freie, an das strahlende Licht des Tages entfliehen, so rufen wir aufatmend aus: Gott sei Dank, die Welt ist doch nicht so häßlich!

Gewiß ist die „Arme Leute-Malerei“ ganz so berechtigt als die Kunst, welche satte und fröhlich genießende Menschen darstellt, oder gar zur Höhe des Thrones emporsteigt. Die Kunst kann mehr als bloß Freude bereiten, als bloß vergnügen mit den schillernd bunten Farben des Lebens. Gerade das Elementar-Menschliche, der Instinkt,

der in den niedrig gestellten Menschen unverfälscht zum Ausdruck kommt, ihr Mangel an schauspielerischer Fähigkeit, der sie zwingt, das ihnen aufgedrungene Leben ohne jede Phrase zu führen, grade das reizt den modernen Künstler zur Darstellung dieser Welt.

Indes der Naturalismus Hauptmanns ist eindringlich, nicht groß. Er schafft, wenn man will, unvergeßliche Gestalten, aber sie sind nicht unvergeßlich im höheren Sinne. Wenn man an sie zurückdenkt, so wirkt die Erinnerung peinlich und qualvoll, niemals befreiend. Man hat Unrecht, diese Kunst mit der eines Millet, Bastien-Lepage oder Meunier zu vergleichen. Auch Liebermann steht in seiner besten Zeit, in der Zeit wo er den Mann in den Dünen oder die Frau mit den Ziegen schuf, hoch über ihm. Für alle diese Künstler ist der Arbeiter nur ein Symbol für die Arbeit selbst. Diese Menschen sind als Personifikation einer Masse, die hinter ihnen steht, so groß als sie klein sind, wenn man sie rein als Individuen betrachtet. Nie vorher hat es die Kunst verstanden, in ähnlicher Weise Massen in den Focus einer Persönlichkeit zu drängen. Vom Standpunkte des Künstlers angesehen klingt es durch die Kunst eines Zola oder Meunier wie ein geheimer Dank des Genies an die Masse, die es hervorgebracht hat. In ihr spricht sich das Uebermenschengefühl des großen Individuums aus, das sich als Einzelner einer ganzen Welt gleichsetzen darf.

Nichts von alledem spüren wir im „Fuhrmann Henschel“. Wenn man den Satz als Wahrheit gelten läßt, daß jedes Kunstwerk just soviel naturalistische Beobachtung verträgt, als es Geistiges als Gegenwart enthält, so wird man Hauptmanns Dichtung ablehnen, weil hier der Naturalismus auf alles Geistige schlechthin verzichtet. Hier fehlt die ideelle Befruchtung der Materie, deren der Naturalismus ja in weit höherem Grade bedarf als jede andere Geistesrichtung, die von vornherein in der Idee

wurzelt. Das Geschick des Helden ist als Einzelfall behandelt und besitzt nicht die geringste Allgemeingültigkeit. Ein schlesischer Kleinbürger wird durch eine Reihe zufälliger schlimmer Ereignisse innerlich verstört und nimmt sich das Leben. Was beweist diese Zufallskette von Unglück, das auf irgend einen, uns völlig fremden Menschen herniederhagelt? Die Aufgabe des Dichters ist doch offenbar, auf uns Gefühle zu übertragen, die ihm die Menschen und Dinge dieser Welt eingeslößt haben. Gelingt ihm das nicht, so dürfen wir, solange wir uns poetisches Verständnis zutrauen, annehmen, daß der Dichter selbst in der geschilderten Welt nicht recht heimisch geworden ist, daß seine Menschen uns nichts sagen, weil sie ihm selbst nicht nahe genug gestanden haben.

Dieses Gefühl haben wir gegenüber dem „Fuhrmann Henschel“.

Das Problem der Dichtung lautet: Wie kann ein gradliniger, kernfester Mann, dessen starke Energie weder durch besondere Verstandeskkräfte oder durch übermächtige Gefühle gehemmt wird, aus seiner Bahn gedrängt werden und sich in einen völlig andern Menschen wandeln? In einen gebrochenen, grübelnden, zweifelnden Mann, der in den Wurzeln seiner Persönlichkeit getroffen wird? Hauptmann hat dieses interessante Problem schon früher einmal behandelt im „Bahnwärter Thiel“ (1887). Ein beschränkter, phlegmatischer Mann, dessen weiches, von religiöser Mystik erfülltes Innenleben seltsam mit der automatischen Regelmäßigkeit seines äußeren Daseins kontrastiert, hat sein zartes, junges Weib, mit dem er nur kurze Zeit in friedlicher Gemeinschaft leben durfte, eben begraben, und sieht sich nun seines Kindes wegen gezwungen aufs neue zu heiraten. Er entschließt sich zu dem schweren Schritt, weil der schwächliche Junge einer ganz besonderen Pflege bedarf und „weil er der Verstorbenen in die Hand gelobt, für die Wohl-

fahrt des Jungen zu jeder Zeit ausgiebig Sorge zu tragen“. Er wählt jetzt physisch just das Gegenteil der ersten Frau, ein dickes und starkes Frauenzimmer. „Wenn Thiel den Wunsch gehegt hatte, in seiner zweiten Frau eine unverwundliche Arbeiterin, eine musterhafte Wirtschaftlerin zu haben, so war dieser Wunsch in überraschender Weise in Erfüllung gegangen. Drei Dinge jedoch hatte er, ohne es zu wissen, mit seiner Frau in Kauf genommen: eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und brutale Leidenschaftlichkeit. Nach Verlauf eines halben Jahres war es ortsbekannt, wer in dem Häuschen des Wärters das Regiment führte. Man bedauerte den „Wärter“. Der Mann gerät immer tiefer in die Abhängigkeit des Weibes. Selbst als er Zeuge wird, wie sie eines Tages seinen Jungen schlägt, wagt er nicht sich aufzulehnen. Ein Unglücksfall führt die Katastrophe herbei. Durch ihre Achtslosigkeit verschuldet das Weib den Tod des Kindes, das von der Eisenbahn zermalmt wird. Er erschlägt sie im Wahnsinn.“

Die Novelle ist kraß erzählt, mit einer erzwungenen Brutalität, die bei unserem feinen, zartfühlenden Dichter merkwürdig berührt. Wodurch wird hier die psychische Alteration des Helden herbeigeführt? In dem Weibe ist eine dämonische Macht, die den willenskräftigen Mann unterjocht und seinen späteren Wahnsinn vorbereitet. „Eine Kraft“, heißt es hier, „schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte.“

Im „Fuhrmann Henschel“ nahm er das Thema der psychischen Entwurzelung eines thatkräftigen Mannes von neuem auf. Nach der eigenen Angabe des Dichters wurde er durch eine interessante Studie Hermann Stehrs darauf geführt, wie auch der Bahnwärter Thiel möglicherweise durch eine Novelle des Catulleu Mendès veranlaßt wurde. Bei Stehr führt ein physisches Ereignis die Wandlung im Innern des Helden herbei. Er wird

geisteskrank durch eine schwere Gehirnverletzung, die ihm sein Bruder in trunkenem Zühorn zuführt. Man begreift, daß nur ein großes Ereignis, eine Art Katastrophe eine solche Revolution herbeiführen kann. Die Motivierung seiner Novelle konnte Hauptmann nicht noch einmal verwerten. Sein Drama bedeutet ohnehin in sehr wesentlichen Punkten eine Wiederholung. Der Charakter des Helden ist hier wie da sehr ähnlich. Wie Thiel lebte Henschel mit der ersten Frau in glücklicher, mit der zweiten in unglücklicher Ehe. Es ließen sich noch mehr derartige Analogien anführen, man könnte überdies zeigen, wie der Dichter jetzt im Hinblick auf die stoffverwandte Novelle bewußt Abweichungen von der früheren Behandlung des Themas herausarbeitet.

Der Hauptunterschied bleibt immer, daß wir es dort mit einer Novelle, hier mit einem Drama zu thun haben, und wenngleich dieses Werk vielfach einzelne Bestandteile aus älteren Dramen aufnimmt, in einem Punkte bedeutet es eine wesentliche Neuerung: Hauptmann schildert hier zum ersten Male die Entwicklung eines Menschen.

Überall vorher treten seine Gestalten fertig in die Handlung ein, sie erleben keine psychische Veränderung. Selbst die Weber, die unter dem Kaufs der Revolution eine gewisse Alteration erfahren, bilden im Grunde keine Ausnahme. Jetzt zum ersten Male wagt sich Hauptmann an eine Aufgabe, die eminentes psychologisches Verständnis erfordert. Er muß daran scheitern, denn Hauptmann ist kein Psychologe. Er ist Beobachter und nur Beobachter. Er tritt an lebendige Menschen mit der ausgesprochenen Absicht heran, sie bis in die kleinsten Züge ihres Wesens zu studieren. Ueber diese Art des Modellstudiums äußert sich Nietzsche einmal folgendermaßen: „Nie beobachten, um zu beobachten! Das giebt eine falsche Optik, ein Schielen, etwas Er-

zwungenes und Uebertreibendes. Erleben als Erleben-Wollen — das gerät nicht. Man darf nicht im Erlebnis nach sich hinblicken, jeder Blick wird doch zum ‚bösen Blick!‘ Ein geborener Psycholog hütet sich aus Instinkt zu sehen, um zu sehen; dasselbe gilt vom geborenen Maler . . . man sehe nur, was zuletzt herauskommt — ein Haufen von Flecken, ein Mosaik besten Falls, in jedem Fall etwas Zusammen-Abdiertes, Unruhiges, Farbenschreiendes.“

Ganz so verfährt Hauptmann. Er versetzt dann seinen Mann in einen anderen Zustand, jetzt freilich ideell verfahren, und schildert aufs neue bis in alle Einzelheiten die Aeußerungen seines Wesens. Was dazwischen liegt, die Entwicklung eines Zustandes aus dem anderen, das Transitorische der Psychologie, giebt er nicht. Deshalb vermag er auch nicht zu überzeugen, was dem wirklichen Psychologen unter den Dichtern, etwa einem Hoffmann oder Dostojewski, von Shakespeare zu schweigen, auch bei den schwierigsten Problemen stets gelingt. Und noch etwas anderes resultiert aus der Zurückhaltung, die er seinen lebenden Modellen gegenüber beobachtet. Diese Menschen sterben nicht, um im Reiche der Dichtung zu neuen Gebilden zu erwachen, sondern ihre Existenz dauert fort. Sie werden zu Doppelgängern der Gestalten des Dichters. Ich kenne einen wirklichen Crampton neben dem Hauptmanns, ich kenne einen wirklichen Henschel neben dem der Dichtung. Sie blicken durch die leise Uebermalung hindurch. Natürlich hängt diese Zaghaftigkeit gegenüber dem Modell mit der wenig ausgeprägten Persönlichkeit des Dichters zusammen.

Doch zurück zu unserem Ausgangspunkte. Henschel wird wahnsinnig. Was führt den völligen Umschwung seines Wesens herbei, was macht selbst aus diesem fernsten, selbstgewissen Manne eine haltlose, pathologische Figur, den Spielball eingebildeter Gedanken? In der Hauptsache ist offenbar sein Weib, die Hanne, daran schuld.

Wie Hauptmann bisher ausnahmsweise unglückliche Ehen geschildert hatte, so wird auch hier das Weib dem Manne zum Fluche. Sie entfremdet ihn seiner Sphäre, sie nimmt ihm seine Autorität, sie setzt ihn tief herab in der Achtung seiner Mitmenschen. Noch mehr, sie entwürdigt ihn durch gemeinsten Ehebruch. Was hält ihn dennoch unter ihrem Banne? Augenscheinlich etwas Dämonisch-zwingendes, das in diesem Weib liegen soll, eine sinnliche Leidenschaft, die ihn immer wieder zu ihr hinreißt, die seine Hand sinken läßt, die schon zum Schlage erhoben ist. Bei Hauptmann, dem Asketen, hat die Liebe immer etwas Unreines, sittlich Entnervendes. Sie ist ihm eine Sünde, die die Rache des Schicksals herausfordert.

Des Schicksals: Das Fatum in höchst eigener Person, der Aberglaube an ein Schicksal, das es auf ihn abgesehen hat, spielt in der inneren Zerstörung des Helden eine entscheidende Rolle. Er glaubt, daß ihm das Schicksal eine Schlinge gelegt hat, in die er ahnungslos hineingetreten ist. Nun zieht sie sich langsam zu. Er erdroffelt sich, um dem ein rascheres Ende zu machen. Wir sind damit glücklich wieder bei der Schicksalstragödie angelagt, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei uns so herrlich ins Kraut schoß. Und nicht nur der Geist Müllners schwebt über diesem Drama, beim Waschfaß und Sauerkraut fühlt man sich zugleich an die gesunde Hausmannskost des philiiströjen Sffland erinnert.

Natürlich giebt es eine Tragödie der Willenlosigkeit. Ich erinnere an Richard II. Natürlich ist an der realen Gewalt, die der Aberglaube über einen Menschen gewinnen kann, nicht zu deuteln. Er muß aber nicht nur psychologisch tiefer begründet sein, er muß zugleich fester und unerschütterlicher in dem Menschen wurzeln. Er muß gesund sein.

Das ganze Drama setzt sich aus einer Kette von Irrtümern zusammen und ist wahrlich mehr zu einer Komödie

denn zu tragischer Behandlung geschaffen. Henschels erste Frau irrt sich über die Beziehungen zwischen der Magd und ihrem Mann, die Dorfbewohner irren sich, wenn sie der Hanne schuld geben am Tode der ersten Frau und ihres Kindes, Henschel schlägt sich vollends nur mit Phantomen herum. Dadurch entsteht in dem Leser eine starke Unlust und Mißvergnügtheit, er weiß am Ende nicht mehr, was wahr ist und was Einbildung. Er verliert die Sympathie mit dem Helden, nimmt sogar Partei für die Hanne, die längst nicht so schlecht ist als es der Dichter Wort haben will.

Die Hanne ist in diesem Drama der einzige Mensch, der weiß, was er will. Sie will die Herrin im Hause werden. Gewandt und listig, geistesgegenwärtig genug, um aus jedem ihr günstigen Umstande sofort Kapital zu schlagen, weiß sie alle Hindernisse zu übersteigen und rasch ans Ziel zu gelangen. Sie ist weniger brutal als frei von allen Sentiments. Sie hat, das Gemüt abgerechnet, viel von der Wolffen des „Bieberpelz“, jedenfalls hat sie nichts Dämonisches, und wir verstehen nicht recht, warum sie Henschel so unglücklich machen muß. Der Dichter mag die Schwäche seiner Motivierung wohl selbst gefühlt haben. Er läßt sie Ehebruch treiben mit einem faden Windbeutel und Schaumschläger von Kellner, den sie noch kurz vorher so trefflich abbilden ließ. Wieder eine von den vielen Unverständlichkeiten dieses Dramas.

Hanne ist bis in den dritten Akt hinein Heldin des Dramas. Sie kämpft sich allmählich durch zu ihrem Ziele. Sie überwindet die Hindernisse, die ihre soziale Stellung, ihre Vergangenheit, die Erinnerung Henschels an seine erste Frau, der Eid, den er ihr auf dem Totenbette geleistet, ihr in den Weg legen. Erst dann löst sie Henschel als führende Gestalt ab. Und das sind nicht die stärksten Mängel der Komposition.

Der erste Akt, der die Vorgeschichte des Dramas

enthält, ist völlig überflüssig. Er ist im Grunde nur ein Monolog der franken Frau Henschel, wie der letzte Akt ein lang ausgesponnener Monolog des Helden selbst ist. Für die eigentliche Handlung bedeutet er nichts und könnte bei der Aufführung ganz einfach fortbleiben. Will man rigoros sein, so kann man selbst die Notwendigkeit des zweiten Aktes bestreiten. Es wäre viel einfacher und natürlicher gewesen, gleich mit dem dritten zu beginnen, der Hanne als Henschels Frau zeigt, und in ihn die unentbehrlichen Elemente des vorausgehenden Aktes zu verweben. Man denke an die Technik Ibsens, der Hauptmann früher ja so willig gefolgt ist! Der er folgen durfte, weil sie einen unendlichen prinzipiellen Fortschritt in der Entwicklung des Dramas bedeutet.

Damit sind die organischen Fehler dieser Dichtung, die man als ein Meisterwerk hat hinstellen wollen, noch längst nicht erschöpft. Zwischen dem Helden und seiner Umgebung, zwischen der Handlung und den Charakteren ist absolut kein innerer Zusammenhang. Hier treffen sich Menschen, die freilich in einem Hause wohnen, die aber innerlich nichts miteinander gemeinsam haben. Was soll dieser, anscheinend nach Hauptmanns Vater geschilderte Hotelwirth Siebenhaar, was der Budikenwirth Wermelskirch, der viel von Crampton hat, was seine frühreife Tochter Franziska, die an die Adelsheid aus dem „Biberpelz“ erinnert, was endlich der sächselnde Kellner in diesem Drama? Es fehlt dem Werke völlig an Einheit des Stiles, an dem gemeinsamen Kolorit, das jedes Bild neben seinen Lokaltönen und über diese hinaus besitzen muß. Es bildet nichts weniger als ein harmonisches Ganze. Ueberdies treten hier die Menschen auf, wie sie der Dichter ruft, wie sie der Dichter braucht. Der Kretschamwirth, weil er gerade nichts zu thun hat, der Kellner, weil er sich verlaufen hat, ein Handelsmann, weil er gerade vorübergeht u. c.

Diese Dichtung ist unglaublich mühselig gearbeitet, mit Drucken und Pressen, ohne natürlichen Fluß, ohne inneren Reichtum. Wie sie sich schon im Grundmotiv an ein früheres Werk anlehnt, so begegnen wir auch in ihrem Verlauf Wiederholung um Wiederholung aus älteren Dramen.

„Fuhrmann Henschel“ ist nicht das Produkt eines starken schöpferischen Triebes, eines intensiven Zeugungsdranges, kein Werk, das sich gewaltsam loslöst aus dem Innern seines Schöpfers. Es entstand invita Minerva, weil Theater und Publikum einen neuen Hauptmann haben wollten. Man kommandierte die Poesie.

Man täuscht sich aber gewaltig über den viel gerühmten und viel geschmähten deutschen Idealismus, wenn man glaubt, daß unsere Ideale nicht jenseits dieser Alltagskunst stehen. Wenn man uns fragt, was für uns Wahrheit sei in der Kunst, so werden wir nicht auf den „Fuhrmann Henschel“ hinweisen! Diese Wahrheit hat uns Hauptmann vielleicht noch mehr entfremdet als die innere Unwahrheit der „Verjunkenen Glocke“. Noch ein solcher Sieg, und er dürfte leicht für die Entwicklung unserer Kunst ein bedeutungsloser Faktor werden!

Hauptmanns Dichtung ist abwechselnd sehr persönlich und völlig objektiv. Spricht sich in manchem Werke, besonders in den „Einsamen Menschen“ sein Inneres völlig aus, so sind andere Dramen darin wieder so kühl und schweigsam, daß man ohne Vorwissen den „Biberpelz“ oder den „Fuhrmann Henschel“ schwerlich gerade Hauptmann zuschreiben würde. Ein noch größeres Rätsel bietet uns eigentlich seine innere Entwicklung. So starken Reiz es bei jedem Dichter bietet, aus seinen Werken eine aufsteigende Linie zu konstruieren, man müßte hier allzu gewaltsam verfahren, wollte man mehr entdecken als

geistige Fäden, welche von einer Dichtung zur anderen hinüberführen. Trotz seiner 37 Jahre hat der Dichter sich selbst eigentlich noch nicht gefunden. Er hat in sich noch keinen eigenen, persönlichen Stil entwickelt. Nach wie vor empfindet er das Bedürfnis, sich an fremde Vorbilder anzulehnen und in ihrer Art zu arbeiten. So gesucht die Originalität bei jedem Anfänger ist, so unerlässlich erscheint sie bei dem reifen Mann-*Voeten*.

Stärker als je verspüren wir die Nachahmung eines fremden Genius in „Schluck und Sau“ (1900). Diese Dichtung ist ganz *shakespeareisch*. Nicht nur erinnert die Figur des herzenseinfältigen und sinneschwachen Schluck an ähnliche Gestalten des Briten, auch die bilderreiche, farben-glänzende Diktion, der Wortwitz, der häufige Wechsel von Vers und *Poesie*, das alles gemahnt an *Shakespeare*.

„Gebt mir Freiheit,
Und morgen soll das Schloß ein Schauspiel sehn
Mit zween Helden — einer liegt im Bloß —
Zum Lachen so, daß Ihr gleich einem Karpfen
Und gleichsam blaugefottert in Humor,
Sollt schnappen nach Luft, und Eure Sidjelill
Soll sich vor Luft das Zünglein blutig beißen.“

Von *Shakespeare* stammt auch noch die Philosophie des Dramas. „Könige sind Bettler“ heißt das Wort, das *Shakespeares* Narren, die er stets zum Gefäße seiner tiefsten Weisheit macht, so oft verkünden. „Könige sind Bettler“ ist noch das Thema des „König Lear“.

Und hier spricht Karl zu John Rand:

„Sind wir wohl mehr,
Als nackte Spagen? mehr als dieser Sau?
Ich glaube nicht! Das, was wir wirklich sind,
Ist wenig mehr, als was er wirklich ist —
Und unser bestes Glück sind Seifenblasen.“

Hier wird das alte Thema, daß Leben Traum

und Traum Leben sei, aufgenommen. Ein Motiv, das zwar von *Shakespeare*, *Calderon*, *Holberg* und *Grillparzer*, um nur die Größten zu nennen, schon behandelt worden ist, das sich aber so tausendfältig variieren läßt, jedem neuen Dichter und jeder neuen Zeit so unendlich viel sagen kann, daß man von vornherein von einer Entlehnung des Stoffes nicht sprechen darf. Dieses Thema ist völlig Allgemeingut geworden. Es ist aufs engste verknüpft mit dem Doppelgänger-Motiv. Durch ein Ebenbild seiner selbst wird ein Mensch im Glauben an sich irre gemacht. Er wird dazu gebracht, nachzudenken, was an ihm bleibt, wenn man ihm Namen und Gesicht, kurzum sein ganzes äußeres Sein entreißt. Die Romantik hat dieses tiefe seelische Problem oft und mit Vorliebe behandelt. Am tiefsten hat es Kleist nach der tragischen wie nach der komischen Seite hin durchgeführt im „*Amphytrion*“. Oder man denke an *Raimunds* „*Alpenkönig* und *Menschenfeind*“!

In unserm „*Spiele zu Scherz und Schimpf*“ werden wir in ein Schloß geführt. John Rand, der Schloßherr, und seine Gesellen leben mit Schmausen, Trinken, Sagen und Liebeln in den Tag hinein. Im Grunde ein armes Leben ohne rechte Freude. So liebenswürdig John Rand von seinen Schätzen spendet, er giebt sich doch immer als Herr. Einen seiner Getreuen, der feinfühligster ist als der übrige Troß, verdriest seine Abhängigkeit. Um so mehr, als er sich dem Schloßherrn geistig überlegen fühlt. Herr Karl glaubt das Leben besser zu verstehen und tiefer aufzufassen als John Rand in seiner adligen Gemessenheit und ewigen Verliebtheit. Er dürstet schon lange nach einer Gelegenheit, dem Herrn seine innere Hohlheit vorzuführen, zu zeigen, was an ihm bleibt, wenn er seiner Würde verlustig geht. Zugleich soll er einmal fühlen, was es heißt: gehorchen. Nun wird ihm plötzlich der Anlaß geboten, den bitteren Ernst in ein lustiges Spiel zu kleiden. Sie finden auf der

Sagb einen schwer berauschten Schelm. Auf den Rat Karls wird er für einen Tag zum Fürsten erhoben.

Für die weitere Fortführung der Handlung stehen dem Dichter nun in der Hauptsache zwei Wege offen: Das Spiel wird eine politische Satire auf das Königtum oder es läuft auf einen derb komischen Fastnachtscherz hinaus.

Ansätze zu einer politischen Satire werden in „Schluck und Sau“ gegeben. Sau besteigt ein wildes königliches Roß und — bleibt fest im Sattel. Er müßte nun mit den neuen Kleidern immer mehr in die neue Würde hineinwachsen. Aus dem tollen Späße würde blutiger Ernst (auch dieses Motiv wird einmal ange schlagen, als ein Diener Rands ihn fortstößt), der Lump wird wirklich Herr im Hause, aufs Schild gehoben von den revolutionären Instinkten der Knechte, und Sohn Rand könnte sich sein Schloß im Monde suchen. Das Ganze hieße: „die Erziehung zum Fürsten“. Die Satire würde zeigen, mit wie wenig Weisheit die Welt regiert wird.

Der zweite Weg ist der, den Scherz eben nur als Scherz zu nehmen, das Ganze so toll und verwegen als möglich durchzuführen. Sichtlich wird das im Verlaufe der Dichtung immer mehr die Absicht Hauptmanns. Jeden Augenblick ermahnen und ermuntern sich die Helden des Spiels doch ja recht ausgelassen und übermütig zu sein, selbst das Dionysosmotiv wird bei dem wilden Tanze der Mädchen einmal berührt, aber ihre Laune ist widerwillig und erzwungen. Es wird ihnen nie rechter Ernst mit ihrer Tollheit. Bis zum vierten Akt baut sich die Handlung recht hübsch auf. Etwas breit, etwas allzu behaglich, oft nicht selbständig genug, benimmt sich der zum Königstraum erwachende Sau völlig wie Holbergs Teppe, immerhin in klarer Heiterkeit. Nunmehr, in der Bankettszene, erwarten wir den Hauptschlag. Bis dahin ist ja alles nur Vorbereitung. Jetzt muß es sich zeigen,

was für gewisse Kerle Schluck und Sau im Grunde sind, welch' prächtigen Humor diese Burschen besitzen. Indes hier versagt die Komik des Dichters vollständig. Wie trübselig und stumm bleibt dieser Maskenscherz! Ein paar billige Possenmotive werden verwertet, das Ganze läuft schließlich auf eine „psychologische Monographie“ Saus heraus. In endlos fortgesponnenen Monologen schüttet Sau seine branntweindustende Seele aus, erzählt uns tausend Dinge, die uns nicht im mindesten interessiren. Der Spaß wird rasch zum Ueberdruß. Weg mit dem Kerle!

Immer stärker wird in uns das Gefühl, daß sich hier ein paar salzlose Gesellen vom Adel einen albernen, quälereiichen Scherz mit zwei einfältigen Schelmen erlauben. Unbedingt müßte wenigstens eine der beiden Parteien über ein gewisses Quantum von Witz und Laune verfügen, damit das Spiel wirklich zum köstlichen Mummenschanze werde.

Eine der beiden Parteien oder — der Dichter. Er könnte Scherz und Ernst, Traum und Leben so toll durcheinander wirbeln lassen, daß man aus dem Rauße übermütiger Laune gar nicht zur Besinnung käme. Dafür gebriecht es Hauptmann aber an frei schaffender Phantasie. Der Stoff verlangt eine Kunst wie sie Raimund besitzt: Erfindung und Psychologie. Wieder ist alles Psychologische minutiös und kleinlich gearbeitet. Gearbeitet, denn die traumverworrenen Gedanken Saus etwa sind völlig mosaikartig zusammengesetzt. Seiner Fürstenkrone wird Sau nie recht froh. Er ist selbst nicht überzeugt von seiner Würde. Im weiteren Sinne wird die Welt nicht Traum, der Traum nicht Welt, so wenig hier wie im „Hannele“.

Hauptmann hat hier zwei Menschen zu Helden gemacht, die ihrem ganzen Wesen nach nur Nebenpersonen sein können. Als solche ließe man sich den Sau allenfalls, Schluck recht gerne gefallen. Denn so stark er von Shakespeare

abhängt, er hat doch auch wieder Züge des modernen Menschen. In seiner Anspruchslosigkeit und Herzenseinfalt, in seinem steten Bedürfnis zu dienen und anderen Gutes zu erweisen, hat dieser dankbare Mensch etwas Rührend-Sympathisches. Und überdies hat der sehr künstliche Silhouettenschneider wirklich etwas vom Künstler. Die anderen Figuren sind blaß und farblos geblieben. Selbst die schöne Sidjessill, die jehnsüchtig harrende, liebeverlangende Märchenprinzessin, ist mit ihrer goldenen Schwermut nicht recht lebendig geworden. Immerhin bleibt der Akt, der ihr und Schluck gehört, weitaus der beste des ganzen Dramas, während mit dem Fehlschlagen der Hauptzene das Urteil über diese Tragikomödie gesprochen ist.

Das unausgereifte, ziemlich flüchtige Werk ist sicher ohne Belang für das gesamte Schaffen Hauptmanns. Immerhin berührt der Abstieg, den seine Kunst mit der „Verjunkenen Glocke“ beginnt, peinlich. Man möchte seinem Ehrgeiz Halt gebieten, weil er seinem Geiste nicht die nötige Brachzeit gewährt und nicht genug Selbstkritik sich gegenüber besitzt. Es wäre frevelhaft und aberwitzig, von einer sinkenden Kraft des Dichters zu sprechen. Wir erwarten ja kein „Hirtenlied“. Eher darf man vielleicht von einem Sinken seiner Ideale reden und man darf sagen, daß er für die neue Generation nicht mehr die Führerrolle spielen wird. Heute erscheint uns das Hauptmannproblem trotz der Fülle an Stoffen und Gestalten, die er uns bietet, als ein ziemlich begrenztes. Die Welt, in die er uns führt, ist bunt und mannigfaltig, aber nicht tief und groß. Er selbst ist kein schöpferisches Genie, sondern nur ein bedeutendes, ungemein empfängliches und anpassungsfähiges Talent. Nicht sowohl der große germanische Dichter, der würdige Nachfolger eines Kleist oder Hebbel, vielmehr der unübertroffene Darsteller des schlesischen Bauernvolkes, der intime Beobachter, ein starker Empfinder.

Versuchen wir seiner Kunst gerecht zu werden! Er ist ein reiner, schlichter und wahrer Poet. Makellos im höheren Sinne. Und er ist urdeutsch, ein Heimatsdichter. Er weiß Menschen und Dingen Leben zu verleihen, warmes, pulsierendes Leben, das sich in tausend Farben und Reflexen bricht. Voll Gefühl, voll weiblich-zarten Empfindens, mit einem starken lyrisch-musikalischen Talente begabt, erfüllt er seine Werke mit Klang und Stimmung. Mit Poesie.

Aber wir vermiffen in seinen Dichtungen die mitverwandte Welt, die aus den Werken aller großen Künstler spricht. Hauptmanns Dramen erwachsen nicht wie Naturgebilde aus der Fülle eines reichen seelischen Erlebens, aus einem instinktiven Erfassen und Begreifen des Alls. Sie bedeuten nichts über ihr Stoffgebiet hinaus. Hauptmann gehört zu den Dichtern zweiter Ordnung, die La Bruyère einmal in meisterhaften Worten von den schöpferischen Genies geschieden hat: „Il y a des artisans ou des habiles dont l'esprit est aussi vaste que l'art et la science qu'ils professent; ils lui rendent avec avantage, par le génie et par l'invention, ce qu'ils tiennent d'elle et de ses principes . . . ils marchent seuls et sans compagnie, mais ils vont fort hauts et pénètrent fort loins . . . Les esprits justes, doux, modérés non seulement ne les atteignent pas, ne les admirent pas, mais ils ne les comprennent point et voudraient encore moins les imiter. . . . Ils ne peuvent au plus qu'être les premiers d'une seconde classe, et exceller dans le médiocre.“

* * *

Viefach läßt man Hauptmann als einen großen Dichter gelten — faute de mieux. Man fragt, welcher

deutsche Dichter denn bedeutender wäre! Dieser Frage haben wir freilich keinen bestimmten Namen als Antwort entgegenzusetzen. Wohl aber dürfen wir behaupten, daß die gegenwärtige deutsche Kunst ganz anderen Zielen zustrebt, als sie Hauptmann erreicht hat.

Sichtbar ringen in der deutschen Kultur zwei Geistesströmungen um die Herrschaft. Wir dürfen sie nach dem Namen der Völker, in denen sie am entschiedensten zum Ausdruck kommen, als die skandinavische und die englische Richtung bezeichnen. Die junge Kunst der nordischen Völker spiegelt ein symbolisch-mystisches Erfassen des Lebens wieder. „Wir bewegen uns nur durch Symbole vorwärts“, meint einmal Hamson, „und diese Symbole wechseln wir, je nachdem wir vorwärts schreiten.“ Ich kenne die Scheu, die alle „vernünftigen Leute“ vor „Symbolik“ und „Mystik“ empfinden. Nur der versteht die Realität dieser Begriffe, der ein großes Kunstwerk einmal in seiner ganzen Tiefe erfaßt oder auch nur geahnt hat. Eine Statue Michelangelos, eine Symphonie Beethovens, ein Gedicht Goethes, sie alle sind Symbole, individuelle Verkörperungen des Alls, sie alle sind mystisch, weil sie aus unergründlichen Tiefen aufsteigen. Selbst wenn man für derartige konkrete Gebilde nach abstrakten Formeln sucht — Faust etwa als die Tragödie des titanischen Strebens, Macbeth als das Drama des Ehrgeizes begreift — kann man den symbolisch = mystischen Gehalt dieser Werke dennoch in keiner Weise erschöpfen.

Der englische Geist hingegen, der alles versteht und erklärt, vorzüglich das Unerklärliche, der Geist der platten Nützlichkeit und der philiströsen Begeisterung, er ist der wahre Schutzpatron des sinnlos übertriebenen Sportes, bei dem das deutsche Volk heute seine Erholung sucht. Ringkämpfe und Wettrennen, Ansichtskarten und Taschenspieler-Kunststückchen, vor allem Dinge, die die Schaulust be-

friedigen und einen angenehmen Sinnenfidel verursachen. „Man sieht doch, wo und wie!“ Dieser Geist will die Photographie und nicht das Gemälde, die Aufregung und nicht die Litteratur. Wo er sich aber künstlerisch ausspricht, wirkt er extrem naturalistisch oder idealistisch. Er fördert eine flache und erdenschwere oder eine vage, himmelblaue Kunst.

Naturgemäß sieht sich der Künstler, der sich zu der letzteren Weltanschauung bekennt, vor eine viel einfachere Aufgabe gestellt. Er darf auch auf eine rasche Popularität rechnen, da die Menge für das Gemeinverständliche wie für die blasse Idealität gleich empfänglich ist, während der Künstler, der das Leben mit der Idee vermählt, stets nur für wenige schafft.

Nicht darum also hat die symbolische Kunst der Gegenwart dem Naturalismus noch so wenig Gleichwertiges entgegenzusetzen, weil das Können ihrer Anhänger um so viel geringer ist, sondern weil sie eines unendlich größeren Aufwandes künstlerischer Mittel bedarf und dem endlichen Erliegen weit eher ausgesetzt ist. Je tiefer und umfassender nämlich ein Künstler die Welt begreift, um so schwieriger und verzweifelter wird sein Streben sein, sie sich wirklich innerlich anzueignen und darzustellen. Und noch eins soll man nicht außer Acht lassen, wenn immer wieder die Bedeutungslosigkeit der modernen Litteratur gegen den tiefen Gehalt der klassischen Poesie ausgespielt wird. Damals, zur Zeit Goethes und Schillers, lag ein ungeheures geistiges Erbe bereit, das der künstlerischen Verwendung harnte und sich in die Werke unserer Klassiker einjog. Einen solchen Besitz gilt es heute, da wir die Welt aus anderen Augen ansehen, erst wieder zu schaffen. Der moderne Künstler empfängt nicht genug von der Mit-

welt, um ihr so unendlich viel geben zu können wie die klassische Kunst.

* * *

Wir stehen heute am Eingang einer neu-romantischen Kunst. Zwischen ihr und der alten Romantik liegt die fruchtbare und ereignisreiche Epoche des modernen Realismus, dessen Lehren die neue Kunst beherzigen wird, um nicht wie die geistverwandte Schwester an der unerfüllten Sehnsucht ihre Zeugungskraft zu verlieren. Wieder hat uns das Verlangen nach der blauen Blume ergriffen. Sie zu suchen vereinen sich die geistigen Führer unserer Litteratur mit der akademischen Jugend in gemeinsamem Streben. Wird die neue Zeit, in die wir eintreten, auch wirklich eine neue Kunst gebären? Oder handelt es sich auch hier nur wieder um einen flüchtigen Rausch, eine Episode, einen Uebergang zu neuen Werten? Es ist nicht unsere Aufgabe zu deuten, was erst die Zukunft entscheiden kann. Wohl aber ist es unsere Pflicht, den Schaffenden in seinem hoffnungsfreudigen Aufstieg zu unterstützen, die Masse der Gebildeten für seine Ziele empfänglich zu machen, auf daß seine Kunst ein Echo finde.

Lieben Brüder, es reißt unsere Kunst vielleicht,
Da dem Jünglinge gleich, lange sie schon gegährt,
Bald zur Stille der Schönheit;
Seid nur fromm, wie der Grieche war!

Hölderlin.

Kunst und Publikum stehen in einem ewigen Wechselverhältnis. Je höher das geistige Niveau der Empfangenden ist, um so reicher und tiefer wird sich auch die Kunst der Schaffenden entwickeln. Jedes Volk hat Dank den latenten Kräften, die sich nach Auslösung und Befreiung sehnen, die Kunst, die es fordert, die es verdient. Die maßlose Ueberschätzung, die Hauptmann bei uns erfährt, hindert

die freie Entwicklung anders gearteter, geistig höher stehender Dichter, die auf kein bestimmtes Kunstprinzip eingeschworen sind. In diesem Sinne soll der Ruf: „Los von Hauptmann!“ keineswegs die Künstlerschaft unseres bedeutendsten Dramatikers in Frage stellen. Er soll nur betonen, daß die geistige Potenz Hauptmanns der jungen Generation, die des Naturalismus herzlich müde ist, nicht mehr genügt, er soll freie Bahn schaffen für die Verwirklichung der neuen Ideale, denen wir entgegenstreben.



S. E. Preuß, Berlin SW, Kommandantenstraße 14.
