

Ein
Credo
von Paul Ernst

Erster

Band

Berlin * 1912
bei Meyer & Jessen

tiefften Grunde: er war Skeptiker und Analytiker, nicht Gläubiger und Schöpfer; Zuschauer und Darsteller, nicht Erleber.

Der Weg der Menschen geht zu immer größerer Klarheit, zu immer bewußterem Handeln, Denken und Empfinden. Eine Weile mag es scheinen, als ob das ein Weg zur seelischen Verarmung sei; aber wenn wir nur recht arbeiten, dann wird unser Geist das tausendfach geben, was früher die Natur gab: so geht es nicht nur im materiellen Leben, sondern auch im seelischen.

Neueste deutsche Dichtung.

In zweifacher Art wird die Kunst durch ihre Zeit beeinflusst. Die Ideale, Empfindungen, Vorstellungen und Gestaltungsart einer Zeit beeinflussen die Künstler in geheimnisvoller Weise so, daß einer glaubt, sein Geheimstes und Persönlichstes auszusprechen, das außer ihm niemand erlebt habe, und dann ausspricht, was die Hunderttausende seiner Zeitgenossen genau so erlebt haben wie er. Und indem Kunst stets eine Wechselbeziehung schafft zwischen dem Künstler und den Leuten, für welche er arbeitet, wirkt die Zeit in deutlicherer Weise auf den Künstler, indem sie ihn bestimmt, Dinge zu schaffen, welche den Leuten seiner Zeit gefallen.

Aber mit solchen Worten ist der Vorgang doch nicht richtig dargestellt, denn was wir eben „Zeit“ nannten, das ist etwas sehr Schwankendes, Unbestimmtes und Unklares. Einmal geht durch eine ganze Nation oder durch alle Kulturvölker irgendein Wollen, Denken oder Empfinden, das ihnen allen gemeinsam ist; ein anderes Mal sind die Nationen in sich in Parteien und feindliche Klassen, die Kulturmenschen in feindliche Nationen gespalten. Gewöhnlich stehen dann die Künstler bestimmt auf einer Seite, denn jene Feindschaften werden durch ein geistiges Prinzip erzeugt, welches diese oder jene Klasse, diese oder jene Nation zu ihren Vorkämpfern erwählt, das am lebendigsten in den Seelen der Künstler wirkt. Wenn die Partei dieses Prinzips während des Kampfes in der Minderheit ist, so scheinen die Künstler ihrer Zeit feindlich gegenüberzustehen, und erst spätere Generationen erkennen, daß in Wirklichkeit „die Zeit“ damals jene Minderheit war. Ja es mag sogar geschehen, daß Ideen und Richtungen in der Wirklichkeit gar keinen Boden bei den Menschen finden, aber sie werden von den Künstlern empfunden; und indem die Kunst einer bestimmten Zeit dergestalt scheinbar in der Luft schwebt, hat

sie denn zu allem Greifbaren der Zeit gar keine Beziehung. Und das äußert sich praktisch zulezt so, daß die Kunst keine Leute findet, denen sie gefällt, nach deren Wünschen sie sich richten könnte, daß sie *l'art pour l'art* wird; daß die Menschen wohl eine unbestimmte Ahnung haben, daß in der Kunst, die vor ihnen steht, etwas Bedeutendes sei, aber daß sie nie in die Empfindung hineinkommen, welche nötig ist, um sie zu verstehen, und daß an Stelle des Empfindens der Kunst jenes merkwürdige Surrogat tritt, daß man die Kunst — nicht als Bildungsmittel, was sie unter anderen, richtig verstanden, ja auch ist — sondern als zur Bildung gehörig, wie bestimmte Gegenstände des Wissens betrachtet.

In einer solchen Situation gegenüber der Kunst befindet sich heute die bürgerliche Gesellschaft im allgemeinen, und in besonderem Maße das deutsche Volk.

Wenn man die näheren Umstände untersucht, so stößt man sofort auf eine merkwürdige Erscheinung. Personen, welche in Künstlerkreisen verkehren, kennen den Ausdruck „Kitsch“. Der Kitsch ist eine Errungenschaft der neueren Kunst, früher hat es ihn nicht gegeben: da gab es gut gemachte Werke und schlecht gemachte, aber keinen Kitsch; Künstler mit zureichendem Talent und Künstler mit unzureichendem Talent, aber keine Kitschiers. Etwa ein Bandinelli hat elende Bildwerke gemacht, aber nur deshalb, weil er kein Talent hatte, bessere zu machen, und nicht genug Verstand, sein aussichtsloses Unternehmen aufzugeben; ein Kitschier ist er nicht. Es gibt aus der Zeit des spanischen und englischen Dramas manches flüchtige und rohe Nachwerk: aber das ist kein Kitsch, der Verfasser hatte nur nicht Zeit oder Lust oder auch Talent, ordentlich zu arbeiten. In dem Begriff Kitsch ist ein ethisches Urteil enthalten. Das innerste Wesen der Kunst ist Wahrheit; der Kitschier gibt statt der Wahrheit Lüge. In Zeiten, wo die Menschen Urteil und Instinkt hatten, war

er deshalb unmöglich; heute beherrscht er alles, denn heute haben die Menschen in den wesentlichen Dingen des Lebens kein Urteil und keinen Instinkt, weil alles Alte im Einstürzen begriffen ist und das Neue, das sich entwickelt, noch nicht verstanden wird, auch an Stellen entsteht, wo man es nicht ahnt.

So ergibt sich: Nicht nur, daß die Menschen von heute unwissend oder gar feindlich der Kunst gegenüberstehen und so den Künstler zu einem isolierten Menschen machen, ausgesetzt allen seelischen und anderen Gefahren der Isoliertheit; sie erzeugen auch eine *Asterkunst*, lassen diese auf sich wirken und unterziehen sich dadurch den merkwürdigen Gefahren, welche entstehen, wenn falsche Empfindungen, ein gelogenes Weltbild, verschrobene Gefühle und alberne Gedanken das Phantasieleben beherrschen; denn aus dem Phantasieleben kommen wichtige Impulse für das gesamte Leben der Menschheit.

In Deutschland, demjenigen Kulturlande, welches infolge der früheren religiösen Kämpfe und ihrer kriegerischen Nachwehen am zurückgebliebensten war, begann mit Mitte des 18. Jahrhunderts eine literarische Periode, welche wir seitdem gewohnt sind als unsere klassische zu bezeichnen. Noch konnte man in dem armen Lande von einem Bürgertum kaum sprechen; der höhere Adel, nämlich die größeren und kleineren Fürsten und der häufig von ihnen abhängige niedere Adel hatten eine fast immer nur recht geringe und immer von außen geborgte Kultur. Die Empfindungen und Ideen unserer klassischen Dichter aber entsprechen nicht dieser Kultur, sie waren bürgerlich. Spanien, England und Frankreich sind in ihrer klassischen Literatur noch wesentlich aristokratisch; in Italien kündigt sich ein bürgerlicher Geist an, kommt aber in der großen Literatur nicht zur Entfaltung, sondern wird mit vielen andern durch das politische Unglück des Landes verkümmert. Unser Bürgertum entwickelte sich erst, als unsere klassische Literatur abgeblüht war: so fand es denn

keine geistigen Taten mehr zu tun und kam auch in diesen Dingen wie in manchen anderen sogleich in eine falsche Stellung. Auf die deutsche klassische Literatur folgte die europäische Romantik, welche die bedeutendsten dichterischen Werke in Frankreich erzeugte. Sie steht überall in Feindschaft zu dem Bürgertum, kritisiert es, weiß aber nichts Positives dagegen aufzustellen und gerät dadurch in eine merkwürdige Idealisierung des Mittelalters. Die Trennung von Volk und Kunst ist hier schon ganz deutlich: man empfindet ganz genau einen gegenseitigen Haß.

Da zur Zeit des Bruches die deutsche Literatur die bedeutendste war, so kann man ihn in Deutschland am deutlichsten sehen: er fällt ungefähr mit dem Beginn der französischen Revolution zusammen. Noch die ersten Werke von Schiller fielen in die Zeit, wo die Nation mit den Dichtern ging, und fanden den Widerhall, wie der Messias, die Minna, Götz und Werther. Das erste große Werk, das mit eisiger Kälte aufgenommen wurde, war die Iphigenie. Etwas später wie die Nation von den Dichtern, rückten die Dichter von der Nation ab, indem sie sich feindlich zur Revolution stellten. Der Schiller, der den Wallenstein schrieb, war bereits ein einsamer Ästhet.

Die Romantik ist wesentlich kritisch, wie sich schon aus ihrer soziologischen Stellung ergibt; selbst Balzac, der bedeutendste romantische Dichter, ist nach seiner ganzen Technik — und die Technik ist das wesentlichste der Kunst — weniger Gestalter als kritisierender Analytiker. Es ist ganz natürlich, daß die Romantik ihre Hauptbedeutung in einer Befruchtung der Wissenschaft finden mußte.

Auf die europäische Romantik folgte der europäische Realismus oder Naturalismus. Er hängt auf das engste mit der Romantik zusammen, so, daß oft kaum der Schnitt zu machen ist: etwa ist Ibsen Realist oder Romantiker? Zola Romantiker oder Realist? Gegenüber der Romantik ist das Neue einerseits, daß die Empfindungen zwar

genau so antibürgerlich sind, aber nun nicht mehr allein im Ästhetischen wurzeln, sondern in einer neuen Auffassung der Gesellschaft, und so der bürgerlichen Gesellschaft gegenüberstehen wie ihrer Zeit die Empfindungen unserer klassischen Literatur dem epigonischen Aristokratismus ihrer Zeit. Und andererseits, mehr im eigentlich Künstlerischen, daß das Hauptgewicht der Darstellung auf etwas Neues gelegt wird: auf das Fluidum zwischen den Menschen, auf die Beziehungen, so sehr, daß sich bei den einen die Persönlichkeit ganz in Relationen auflöst, bei den anderen die bedeutende Persönlichkeit verschwindet und nur so geringe Akteurs auf der poetischen Bühne erscheinen, daß ihr Eigenes gering genug ist, um hinter den dargestellten Beziehungen verloren zu gehen. Die Parallele zur gleichzeitigen Malerei drängt sich auf.

Es scheint, daß heute die naturalistische Epoche im wesentlichen zu Ende ist und etwas Neues beginnt. Ich meine nicht die Erscheinungen, die man als neuromantische bezeichnet; schon heute sehen wir klar, daß das nur eine ganz kleine Welle gewesen ist, die nicht durch bedeutende Bewegungen der Zeit erzeugt wurde; sondern ich denke mir, daß nach dieser ganz soziologisch orientierten Richtung eine neue Poesie kommen könnte, welche wieder das Augenmerk auf die Persönlichkeit richtete, aber, vom soziologischen Naturalismus gelehrt, die Persönlichkeit anders empfindet und anders darstellt; Dostojewski und Tolstoi scheinen mir die Vorläufer dieser neuen Richtung zu sein. Mehreres über sie zu sagen, würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

Die Lösung der Kunst von der Nation hat in der naturalistischen Zeit weitere Fortschritte gemacht; jetzt taucht zum ersten Male hier, wie in der Malerei, der Typus des Künstlers auf, der überhaupt unter allen Umständen nur Künstler interessieren kann, der reine Techniker, der, dem niemals ein eigentliches Werk gelingt, der aber unge-

meine Anregungen gibt: verständlich genug; denn immer mehr aus dem Leben gedrängt, verliert der Künstler endlich die Möglichkeit des Erlebens, und es entsteht das spezifisch moderne Künstlerproblem: Wie erzeugt man nicht nur die Anschauungen, sondern auch die Empfindungen aus der bloßen Phantasie? Ein Mann wie Stefan George, den man mit der allerhöchsten Achtung nennen muß, hat hier seine Tragik.

Durch eine Kombination von Zufällen kann es natürlich doch geschehen, daß ein wirklicher Dichter auch in jenen weiteren Kreisen bekannt wird, für welche sonst nur der Kitsch Interesse hat. Das ist mit Gerhart Hauptmann der Fall gewesen. Wie das ja stets in Deutschland geschieht, hat man diesen Mann, der mit seiner Begabung redlich arbeitet und innerhalb seiner Grenzen vortreffliche Werke liefert, zu der Zeit seiner ersten Berühmtheit in der maßlosesten Weise überschätzt und geschmacklos verhimmelt und ihn dann später, als man seiner überdrüssig wurde, obwohl er genau solche Werke schrieb wie früher, ganz kaltblütig fallen lassen; in anderer Weise wie Stefan George hat auch er ein tragisches Schicksal erlebt, das aus den Zuständen der modernen Literatur entstand; nur daß bei ihm mehr Verschulden einzelner Personen vorlag, wenn man in diesem Treiben und Getriebenwerden des Marktes überhaupt von Verschulden einzelner sprechen kann.

Der soziologische Naturalismus findet seine angemessene Form im Roman: jenes Flimmern und Flirren der Atmosphäre zwischen den Menschen und Dingen, jene wechselseitige allgemeine Bedingtheit, die Auflösung der Persönlichkeit, das Verzichten auf das Bedeutende zugunsten des Wirklichen — all das läßt sich in der formlosen Form des Romans darstellen. So hat denn die naturalistische Kunst auch in allen Ländern ganz von selbst die Form des Romans gesucht und auf ihrem Höhepunkt eine Weile den Glauben gehabt,

der Roman sei überhaupt die Form, welche der modernen Menschheit angemessen, und Epos, Drama und Lyrik seien ausgestorbene oder aussterbende Formen der Dichtung. Nach Deutschland kam der Naturalismus zuletzt, als er in anderen Ländern seinen Höhepunkt durch die Werke reifer Dichter bereits erreicht hatte, und wurde zunächst theoretisch durch rhetorisch begabte junge Leute verkündet, deren künstlerische Talente recht wenig bedeuteten. Aus diesem größeren Kreis erhob sich ein engerer, der sich über die jugendliche Rhetorik hinausentwickelte und gegenüber den Werken der großen Ausländer etwas technisch Besonderes in einer scharf akzentuierten realistischen Detaildarstellung schaffen wollte. Aus diesem Kreis war neben Johannes Schlaf Gerhart Hauptmann der Bedeutendste, und wie das Glück wollte, gelangte Hauptmann zur Anerkennung im großen Publikum. Aus jener Detaildarstellung war man in einen Dialog mit genauer Angabe der Umgebung des Sprechenden geraten, und den Dialog rundete man zum Drama. Das ist der Ursprung des naturalistischen Dramas: nicht aus einer neuen Betrachtung von Schicksal, Charakter und Handlung ist es entstanden, sondern aus einer Detailwiedergabe der Wirklichkeit, der man an zweiter Stelle, gezwungen durch die Praxis der Bühne, eine gewisse durchgehende und zusammenhängende Handlung unterlegte. Hauptmann hatte den Vorteil vor seinen Mitstreibern voraus, daß er damals, im Anfang der neunziger Jahre, noch im Bann der revolutionären Ideen stand, die in seiner Phantasie Konflikte erzeugten, welche ein gewisses dramatisches Interesse haben konnten. Daß auf die Dauer, wenn das Zeitinteresse verflogen war, hier keine dramatischen Aussichten mehr liegen konnten, war klar, und Hauptmann selber empfand das; zweimal suchte er weiter zu kommen: einmal im Florian Geyer, wo er einen bedeutenderen dramatischen Konflikt suchte, den allein die Geschichte bieten kann, weil hier durch die Entfernung das Wichtige bereits

herausgehoben ist, und einmal in der Versunkenen Glocke, wo er aus dem äußerlichen Naturalismus hinaus in das Innerliche und Bedeutende wollte. Beide Male hatte er Unglück; denn mit dem Detail kann man keine große Bewegung darstellen, denn die Größe wird erst sichtbar durch die Abstraktion vom Detail; und bei der Versunkenen Glocke hatte sich der Dichter auf ein Gebiet begeben, das seinem Talent fremd war; charakteristisch genug verdankt er diesem dichterisch ganz mißlungenen Werk sein Durchdringen im Publikum.

Das vergangene Jahr hat uns nun zwei neue Werke des Dichters gebracht: einen Roman und ein neues Drama „Die Ratten“.

Wenn man zugibt, daß die Übertragung der naturalistischen Kunstprinzipien auf das Drama aus einem Mißverständnis entstand, so wird man verstehen, daß der Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ das beste Werk des Dichters ist; daß die unfähigen Kritiker, welche ihrerzeit die Versunkene Glocke neben Hamlet und Faust stellten, diesen Roman heute ablehnen, in welchem eigentlich der Dichter überhaupt erst das mitteilt, was er zu geben hat, das gehört zu den rohen und geistlosen Ungerechtigkeiten, welche die Kunst heute überhaupt erdulden muß.

Man kann den Roman als eine der besten Leistungen des europäischen Naturalismus bezeichnen, man kann ihn in der Qualität neben ein Werk der Goncourts oder Gontscharows stellen; Tolstoi und Dostojewski, wie erwähnt, würde man dann nicht zu den Naturalisten rechnen — er ist auch die schärfste Kritik der Richtung, denn er beweist, daß ihre Ausdrucksmittel ihr nie erlauben, über ein gewisses Niveau menschlicher Bedeutung zu gehen. Es ist in dem Buche das Leben eines armen religiösen Mannes von heute dargestellt in genauer Parallele, soweit die äußeren Verhältnisse und ihre Wahrscheinlichkeit es gestatten, zu dem Leben Jesu, wie es die Evangelien erzählen. Nun mag es sich mit dem Historischen verhalten wie es

will: die Gestalt Jesu ist offenbar von der höchsten Geistigkeit — manche Ansicht, durch die er unterhalb des Höchsten steht, das bereits die griechische Philosophie erreicht hatte, manches (wie beim Platonischen Sokrates) wenig gelungene Polemische sei dahingestellt als im ganzen bedeutungslos — und sie wirkt doch nicht pathologisch oder unsinnig, sondern wir erhalten den Eindruck, daß Jesus der Vernünftige und Normale, die anderen die Unvernünftigen und Anormalen sind. Man merkt es aus dem Buch, daß die Empfindung Hauptmanns auf die Gestaltung einer solchen Figur ging; aber er kann offenbar nicht an sie glauben (man wird wieder daran erinnert, daß er in seiner Persönlichkeit offenbar einen Bruch haben muß), noch mehr: er kann sie nicht darstellen; er kann nur einen halb närrischen Menschen darstellen, der die Worte des Evangeliums reproduziert und auf andere in krankhafter Weise wirkt, nicht in normaler und gesunder; der nicht aus unserer Zeit Religion neu schafft, sondern nur Empfindungen wiederholt — und zwar mangelhaft —, die nur in den dumpfsten Schichten der Kulturmenschheit noch nicht überwunden sind. Wir haben alle die Sehnsucht nach einem neuen Evangelium, Hauptmann selbst hat sie; und er zeigt uns eine pathologische Studie.

Wenn man nichts anderes von ihr verlangt, als sie geben kann, wenn man dem Dichter, was freilich schon eine künstlerische Schwäche ist, konzediert, daß er oft erörtert, statt stets zu gestalten, und daß er die Vorgänge nicht konzentriert, sondern verlaufen läßt, so ist das Werk ausgezeichnet. Es ist von Anfang bis zu Ende mit ehrlichen Mitteln gemacht; das Atmosphärische ist vorzüglich gelungen; was, nach allen gemachten Abstrichen, an Menschengestaltung möglich war, das ist geleistet; ich glaube, daß das Buch zu den wenigen Büchern unserer Zeit gehören wird, die man auch später noch mit starkem — wenn auch nicht dichterischem, so doch menschlichem — Interesse lesen

wird. Und es beweist vor allem, daß man den Mann, der es geschrieben, der beständig sucht, ringt und arbeitet, hochachten muß als redlichen Sucher und Kämpfer.

Das Drama „Die Ratten“, nicht schlechter wie etwa der seinerzeit bejubelte Fuhrmann Henschel, aber auch nicht besser, wirkt weniger erfreulich; denn hier kommt der innere Widerspruch der Begabung Hauptmanns wie der naturalistischen Kunstmittel gegen die Form des Dramas zum deutlichsten Ausdruck. Hätte der Dichter sein Werk als Roman geschrieben und hätte er dabei so tüchtig gearbeitet, wie er tut, so hätte er ein in seiner Art nicht uninteressantes Werk zustande gebracht: denn ein sehr hohes Interesse können die allzu dünnen Wirklichkeitselemente, das einzige, was in dem Buche reizt, nicht erwecken. Als Drama ist es gänzlich unmöglich.

Wenn das Werk versagt, so ist es ein ehrenhaftes Versagen. In der Kunst geht es wie im Krieg: der Mensch muß sich eben ganz geben; darum wird auch der Unterliegende geehrt.

Auf diesen Seiten soll nur von der Literatur gehandelt werden, das heißt von der Dichtung; der „Kitsch“ gehört nicht in diese Darstellung. Aber eine Ausnahme ist nötig: Schönherr's „Glaube und Heimat“ muß erwähnt werden, denn sein Erfolg ist symptomatisch für unsere Zustände. Ein Autor aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schreibt einmal: „Kein Volk unter der Sonne kann eher zu einer Mode gebracht werden als die Deutschen; kein Volk ist begieriger, so geschwinde einer Sache den Beifall zu geben, als dieses, ob es gleich der Wert derselben nicht verdient. Aber kein Volk wird auch eher einer Neuigkeit überdrüssig.“ In den letzten zwanzig Jahren folgten von mehr oder weniger albernem Druckwerken in der Wertschätzung der deutschen Nation aufeinander: Rembrandt als Erzieher; die Ehre; die versunkene Glocke; Fürn Uhl; und nun Glaube und Heimat. Die Begeisterung steigt bis zur Siedehitze; Sophokles und

Shakespeare werden von Schönherr „überwunden“ (wörtlich); auch solche Rezensenten, die Verbindungen mit den gebildeten Kreisen haben, die womöglich ihrerzeit mit für Ibsen kämpften, fallen auf das dumme Zeug hinein, und Dorfpastoren führen ihre Gemeinde in das Schauspielhaus, wo das erschütternde Meisterwerk dargestellt wird.

Ein dichterisch unbegabter Mensch, der das Theater kennt und seinen gesunden Menschenverstand hat, kann sehr schnell die spezifischen Theaterwirkungen lernen. Daß unter den schlechten Stücken die meisten auch untheatralisch sind, kommt daher, daß die Verfasser solcher Werke meistens irgendwo in ihrer Seele ein verkümmertes Halb- oder Viertelstalent haben, das gerade hinreicht, ihren Verstand zu trüben und einen falschen Ehrgeiz in ihnen zu wecken. Schönherr hat nicht die Spur poetischer Begabung: seine Empfindungen sind sämtlich falsch, seine Gestaltungskraft gleich Null — er versteht es noch nicht einmal, äußerlich zu charakterisieren; einige Kritiker fanden, der Verfasser dieses Artikels werde jedenfalls entzückt sein von dem Aufbau der Handlung, ja einer urteilte sogar, Schönherr könne das, was ich nur wolle: nun, vom Aufbau, nämlich dramatischer Entwicklung aus dem Innern der Figuren und rhythmisch abgestuftem Hinführen der Personen des Dramas auf einen als notwendig empfundenen Konflikt ist überhaupt keine Rede; es handelt sich lediglich um eine banale Theatermache à la Birch-Pfeiffer. Der Verfasser soll von Hause aus Bauern kennen; wenn das wahr ist, so zeigt das nur, daß das äußere Wissen einem, der kein Talent hat, nichts nützt; denn die Vorstellung Schönherr's von den Bauern ist ungefähr die des landläufigen minderen Literaten, der zu Hause die Werke des Herrn Ganghofer und im Café den Simplizissimus liest. Zur Erbauung füge ich einiges aus dem Schluß an, der nach den ersten Kritikern das Gewaltigste an dramatischer Wucht ist, was man sich nur denken

fann; der Sohn (Spaß) des Bauern Kott ist durch den „wilden Reiter“ in den Mühlbach getrieben und wird tot herausgezogen. Man achte besonders auf die dichterische Wucht der Regiebemerkungen.

Kott (scheucht den Reiter wild drohend, wie ein gereiztes Tier vom Knaben weg): Du! Komm mir nit zu nah! (Bemüht sich um den Knaben; rüttelt ihn; bebend, aber ruhig.) Spaß! Spaß! Kottin: Er rührt sich nit! Kott: Das große Schaufelrad hat ihm eins über den Kopf hinzogen! (Rüttelt ihn stärker.) Spaß! Hitzköpfl; rühr dich! (Rüttelt ihn immer stärker.) Geh; du Wildling! (Steht ab von dem vergeblichen Beginnen. Erhebt sich langsam. In unheimlicher Ruhe.) Er ist nimmer! (Pause. Dann aufbrüllend): Mein Spaß; mein Hitzköpfl; mein Zuchstier! (Stürzt in wildem Rachedurst auf den Reiter los.) Jetzt wachsen wir zwei z'sammen! Baur und Reiter! (Ein wildes Ringen.) Kottin: Reiß ihm das Herz aus und schlag's ihm ums Maul! Kott (Hat den Reiter an der Kehle): Baur und Reiter ... (ringt ihn zu Boden) Reiter (auf dem Boden; sucht sich vergeblich den eisernen Griffen zu entwinden): Verdammte Bauerntag! Kott (racheschnaubend): Gelt! Bauersleut haben griffige Finger! (Hat ihn vollends wehrlos gemacht; kniet auf der Brust des Reiters; in wilder Rachgier): Reiter, jeh' bist mein! Kottin (hat das Wehrgehäng des Reiters vom Boden aufgerafft und das Schwert aus der Scheide gerissen; reicht es Kott): Da; stich ihn ab wie ein Kalb! Kott (nimmt das Schwert nicht): Sabl ist kein Bauernwaffen; die Hacken her! (In tierischer Blutgier.) Mit der Hacken erschlag' ich ihn!

Und so fort. Da ist jedes Wort eine Lüge. — Seit einiger Zeit bringen die Kinematographen Sensationsstücke zur Darstellung, und es hat den Anschein, als ob die wirkliche Bühne durch sie entlastet werden wird: für den Kinematographen wäre „Glaube und Heimat“ ein ausgezeichnetes Werk.

Wenn man bei der reinen Albernheit überhaupt Gründe zulassen will, so kann man sich den Erfolg des Werkes vielleicht erklären durch eine dunkle Sehnsucht des Publikums nach Tragik und wirklichem Drama; ähnlich wie hier die Menschen durch ein Surrogat betrogen werden, würde auch Reinhardts Oedipus-Aufführung im Zirkus eine Täuschung sein.

Im König Oedipus ist die ganze Voraussetzung wie die Auffassung des Problems von unserem durch das Christentum gegangenen Empfinden überholt; aber die Kraft der Dichtung ist so groß, daß sie trotzdem auch heute noch auf das tiefste erschüttert. Tragischer Erschütterung ist eine möglichst große Zuschauermenge mit amphitheatralischer Anordnung der Sitze günstig, bei welcher die Empfindung sich gleichmäßig auf alle fortpflanzen kann. Der alte Dichter hat sie durch den gesprochenen Dialog und gesungenen Chor erzeugt, für die moderne Aufführung müßte man also zunächst Schauspieler mit Sprachtechnik haben und einen Regisseur, der das Wort herausarbeiten kann. Da beides nicht vorhanden war, so mußten zunächst die schönen edlen und klaren Worte des Sophokles durch den Schwulst Hofmannsthals ersetzt werden, und an zweiter Stelle wurden die üblichen Theaterrittel verwendet; indem man angeblich Sophokles aufführte, gab man etwas, das im Verhältnis zu Sophokles steht wie die Schreckenskammer eines Wachsfigurenkabinetts zu einer griechischen Plastik; und der große Erfolg hat ja die Berechtigung der Prozedur für das Berliner Publikum bewiesen.

Berlin hat als Theaterstadt ein natürliches Übergewicht über die anderen deutschen Städte durch den Umstand, daß die Berliner Zeitungen in ganz Deutschland gelesen werden, daß jährlich viele Besucher aus ganz Deutschland nach Berlin kommen, und daß die Stadt selber so groß geworden ist, daß sie ein großes Theaterpublikum stellen kann; denn durch ihre materiellen Existenzbedingungen ist ja die Bühne an

die Voraussetzung größerer Menschenmengen geknüpft. Bis zum Höhepunkt der naturalistischen Bewegung hat Berlin auch tatsächlich eine Bedeutung für unsere dramatische Literatur gehabt, und das Brahmsche Theater hatte einige Jahre lang unbestreitbar die führende Stelle in Deutschland. Seitdem ist ein merkwürdiger Rückgang eingetreten. Von literarischen Premieren war in der letzten Saison in Berlin etwa noch das eine oder andere dünne Stück eines Neuromantikers, das weder dichterisch hervorragend war, noch das große Publikum interessierte; im wesentlichen haben heute Dresden, Köln, München und Hamburg die Führung in der dramatischen Literatur übernommen; nicht zum Vorteil der Literatur, denn wenn auch das Publikum in diesen Städten mindestens nicht schlechter ist, wie das in Berlin (viel will das ja nicht sagen, denn ein gebildetes Publikum gibt es eben heute nirgends), so wird eine größere Wirkung doch immer durch die mangelhaften Pressezustände unmöglich, denn die Theaterkritiker in der Provinz, von denen bis zu einem gewissen Grade das äußere Schicksal der aufgeführten Werke abhängt, stehen, wie bei der dürftigen Existenz dieser Leute ja auch selbstverständlich ist, nicht auf dem geistigen Niveau, das erforderlich wäre. So ergibt sich denn, daß trotz einer bedeutenden dichterischen Tätigkeit im Drama wenig Erquickliches an die große Öffentlichkeit kommt.

Es sind ja nicht zufällige Ursachen, die da wirken, sondern die scheinbaren Zufälle: ob in Berlin oder in einer wichtigeren Stadt einmal ein gebildeter Mann Theaterleiter wird, ob die einflußreichen Journalisten nicht durch Größenwahn geradezu bödsartig geworden sind — gehen doch alle auf die eine Ursache zurück, daß die Nation mit der Literatur keine Verbindung mehr hat.

Roman und Lyrik sind von den Zufälligkeiten des Theaters unabhängig; der Roman scheint, durch die Institution der Leihbibliotheken, überhaupt gänzlich unabhängig von anderen Mächten zu sein, außer

von dem Interesse des Volkes; denn da die Leihgebühr nur 10 Pfennig beträgt und ein unglaublicher Konsum von Lesestoff stattfindet, denn die Leser wollen ja doch immer Neues haben, so ist anzunehmen, daß auch ein dichterisch wertvoller Roman oder Novellenband sofort so viel gelesen wird, daß er, wenn er den Menschen gefiele, sich durchsetzen müßte. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Es gibt einige gute Romandichter heute, die auch im letzten Jahr haben Werke erscheinen lassen: Heinrich Mann, ein starkes Talent für groteske Gesellschaftsschilderung, eine Art Auflösung des Balzac'schen Pathos; Otto Stöhl, ein liebenswürdiger Erzähler, der geschlossene Werke von poetischer Romik schafft; Wilhelm Schäfer, ein Novellist, der den klassischen Stil der Novelle beherrscht; sie alle bleiben in ihrer Wirkung auf einen mehr oder weniger kleinen Kreis beschränkt, in dessen von irgend einer trivialen Albernheit sofort hunderttausend Exemplare verbreitet sind.

In der Lyrik ist es nicht anders. Richard Dehmel hat das letzte Jahr nichts Neues veröffentlicht, weil er seine gesammelten Werke abgeschlossen hat; er ist, wohl durch seine Vorlesungen, weiter bekannt geworden. Alfred Nombert hat gleichfalls einige Zeit geschwiegen; auch von Spitteler ist nichts Neues erschienen. Eine eigentümliche Erscheinung ist Max Dauthendey: ein Dichter von außerordentlicher Rezeptivität, der nur allzu schnell und allzuviel produziert, als daß alles immer auf der gleichen Höhe stände; aber ein reiner Lyriker, dessen Bestes sich ohne Scheu neben dem Guten früherer Zeiten sehen lassen kann. Der Beachtung sehr wert ist Otto zur Linde; hoffentlich gelingt es ihm, sich vom Intellektuellen zu befreien.

Die hingebende Arbeit und die Menge von Begabung in der Literatur bei der gänzlichen Aussichtslosigkeit äußerer Erfolge, in einer Zeit, wo die Menschen so sehr auf die äußeren Erfolge sehen, haben etwas Ermutigendes für den Zuschauer: unterhalb der mate-

rialtistischen Oberfläche unserer Zeit sind die edlen Kräfte der Menschheit immer noch an der Arbeit, vielleicht mehr sogar wie in harmonischeren Zeiten; denn wenigstens das Künstlerleben war noch nie so entsagungsvolles Mönchs- und Kriegerleben wie heute. Einst wird das Resultat dieser selbstlosen Arbeit kommen, wenn die Arbeiter es selbst auch nicht erleben, vielleicht zum großen Teil auch nicht einmal im individuellen Nachruhm einen Ersatz haben: denn nichts geht für die Menschheit verloren, was ehrlich gearbeitet ist, nur die Lüge und der Betrug verschwinden spurlos.

Inhalt des ersten Bandes

Ibsen	Seite	1
Sophokles	"	47
Hebbels Judith	"	85
Ibsens „Komödie der Liebe“	"	95
Kabale und Liebe	"	102
Salome	"	110
Rosmersholm	"	118
Minna von Barnhelm	"	127
Hebbel als Romantiker	"	136
Schiller als Dramatiker	"	143
Die Einheit des Ortes und der Zeit	"	150
Aus Leo Tolstois Nachlaß	"	159
Bühnenkunst	"	165
Die kulturellen Werte des Theaters	"	169
Meroc	"	174
Von der Kälte des großen Kunstwerks	"	181
Die Unterhaltungsliteratur und das Volk	"	189
Künstlerelend	"	196
Künstlerruhm	"	202
Die Stoffe und der Dichter	"	213
Neueste deutsche Dichtung	"	221