Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 1 (1906-1907)

Heft: 11

Artikel: Die unnotwendigen dramatischen Dichter

Autor: Koelsch, Adolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748251

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

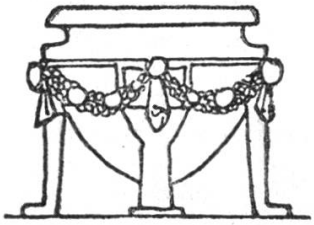
Sie haben Erben, wie sie verderbt,
Die alle dein Erbe, König, erbt.

Und tausend Erben voll Nacht und Not
Die schlagen wohl einen Erben tot.

Meine Mutter hat einen Knochen im Nest,
Einer Fürstenlippe gesalbten Rest.

Der Rabe krächzte zur Abendglut,
In des Königs Stapfe stieg das Blut.

Victor Hardung.



Die unnotwendigen dramatischen Dichter.*

Von Dr. K. Adolf Koelsch, Bern.

So wenig es im Leben Erscheinungen gibt, die nicht in einem Vorausgegangenen ihre Ursache haben, so wenig gibt es solche Erscheinungen in der Kunst. Alles ist aus einem Vorhergehenden entstanden, hat aus einem Umgebenden seine Kräfte geholt und, wenn es auch in dem Augenblick, wo es zum erstenmal mit einem fertigen Werke hintrat vor die längst zur faulen Denkgewohnheit gewordenen Anschauungen der Zeit, erschienen ist wie ein Wunder, das aus dem früher und immer Dagewesenen ein Unerhörtes und bisher niemals Seiendes geschaffen hat, derart, daß es selbst wie ein Anbeginn erschien, — so ist doch noch allemal schon über eine kurze Distanz hinweg klar geworden, daß der vermeintliche Anfang nur eine kleine besondere Stufe in der langen Reihe von Entwicklungen war, welche die Kunst bis dahin notwendigerweise hatte durchlaufen müssen.

---

* Anmerkung: Ohne uns in jeder Beziehung mit den vorliegenden Ausführungen einverstanden zu erklären, geben wir sie doch gerne wieder, da sie zum Nachdenken über dieses Thema anregen. Die Schriftleitung.

Und wie nur dann entschieden werden kann, ob eine Stufe höher führt als eine andere, wenn man die Standpunkte, die beide liefern, miteinander vergleicht, so wird man auch die vermeintlichen Errungenschaften der Kunst erst dann köstlich preisen dürfen, wenn sich herausgestellt hat, daß sie ein wesentlicher Beitrag zur Bereicherung unseres Lebens waren.

Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns, d. h. jene Richtung der dramatischen Kunst, welche man die naturalistische nennt, habe das wirklich geleistet, sagen die Theoretiker, die sich in blinder Liebe mit diesem Thema befassen. Und zum Beweise ziehen sie den Umstand heran, daß der Naturalismus zum erstenmal mit bisher nicht gesehener Energie das Leben, wie es ist, zum Objekt der künstlerischen Darstellung gemacht habe. Er habe den Menschen angehalten, seine Ideale nicht mehr im Reich der Träume und Phantasien oder im engen Lehrgebäude theoretischer Weltansichten und dogmatischer Lebensmeinungen zu suchen, sondern in der Wirklichkeit selbst — ganz hierunten auf dem Boden erfaßbarer sozialer Realitäten.

Schon diese Behauptung ist ein sehr kurzsichtiger Spruch. Der über die Erde hinausgerichtete Drang des Menschen nach innerer Bereicherung seines Daseins war vielmehr in Deutschland schon reichlich hundert Jahre, bevor Gerhart Hauptmann zu schreiben anfing, zur Scholle und Wirklichkeit des sozialen Lebens zurückgekehrt, und zwar mit um so größerer Hast, als die höfischen und gesellschaftlichen Zustände jener Tage den feinen Geistern nachgerade zur Last geworden waren. Das war die sturmbewegte Zeit gewesen, in der Lessing, Goethe und Schiller ihre bürgerlichen Dramen gedichtet hatten. Während die ganze gebildete Welt noch in den zopfigen Lehrmeinungen philosophischer und theologischer Aufklärung befangen war und die Augen nach dem Himmel verdrehte, hatten sich diese Kühnen mit leidenschaftlicher Liebe in das diesseitige Dasein versenkt und das Verständnis des Lebens einzig aus ihm selber zu schöpfen versucht, und ich weiß nicht, ob sie dabei nicht noch um vieles ungestümer vorgegangen sind, als die radikalsten Naturalisten der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts.

Zugleich mit diesen Großen war Kant gekommen und hatte den metaphysischen Himmel zerstört. Aber die Schauer des Jenseits hatte er dem Leben doch nicht abgenommen und ihm dadurch seine Angst belassen und den Theologen die Macht, mit ihrer kümmerlichen, jede Empfindung herabstimmenden Moral auch das dichterische Ideal Gott, der Kirche und allen ihren Generaladjutanten auf Erden gegenüber in Zucht und Ordnung zu halten.

Erst die Naturwissenschaft brach diesen Bann und sprach den Menschen frei von dem Fluche des alten Bibelgottes und seinem Zorn über den,

der das aus Anstand, Aufklärung und Prüderie zusammengeflickte Tugendmäntelchen höchstens noch tragen wollte, wenn er in eine Komödie ging. Nachdem der Mensch wieder eingereiht war ins Reich der organischen Natur, hatte der Himmel kein Anrecht mehr an seine arme verschüchterte Seele, und die Erde konnte endlich das Heimatland werden, das er so lange vergeblich gesucht.

Das alles war gewesen, lange bevor die naturalistische Muse erwachte, und wäre es nicht gewesen, wir hätten vielleicht niemals von der naturalistischen Muse vernommen. So aber wurde die Vergangenheit der Quell ihres Lebensgefühls. Perspektiven von ungeahnter Weite taten sich vor der Hoffnung auf, schon auf Erden selig werden zu dürfen, und Kräfte, die bisher geruht, setzten sich ins Spiel, um die neue Welt zu erobern. Worte, wie Persönlichkeit und das Recht auf sie, schienen nun erst ihren Sinn bekommen zu wollen, und mitten hinein in die neuentdeckte Wirklichkeit sprang mit beiden Beinen die Kunst.

Der Sprung war für die Umwelt erstaunlich, — soweit sie unterrichtet war über die geistigen Strömungen der Vergangenheit und Anteil genommen hatte an den Dichtungen, die uns die Klassiker geschenkt. Denn das größte Vermächtnis unserer dramatischen Literatur waren nicht „Die Räuber", nicht „Kabale und Liebe", „Götz" oder „Egmont" (kurzum: keines jener sozialen Dramen, deren aufgeregte Handlung sich mehr nach Stimmungen entwickelt, die den Hauptpersonen von ihrer Umgebung gebieterisch auferlegt werden, als nach eigenen inneren Beweggründen), sondern Goethes „Faust", ein Seelendrama voll impressionistischer Stärke, aber von der Beschränkung durch äußere Vorgänge so losgelöst, daß es zugleich einen Verzicht auf alle Forderungen des Bühnendramas bedeutete und das Eingeständnis enthielt, daß der reiche Gedanken- und Empfindungsinhalt des modernen Lebensgefühls sich nicht ohne Zwang zu der plastischen Einheit des Bühnendramas zusammendrängen lasse, wenn man alles aussprechen wolle, was diesen Menschen bewegt. Gewaltige Gedanken und Phantasien drängten in die Wirklichkeit, aber sie in der genialen Art Shakespeares künstlerisch in die Wirklichkeit des Dramas zu erlösen, hatte auch einem Goethe die Kraft gefehlt.

Formfragen schienen nun freilich dieser Dichtung gegenüber ohne Bedeutung. Die Blicke ruhten einzig auf der Gestalt des Faust. Und er sprach furchtbare Worte zu den aufhorchenden Menschenkindern: er erzählte ihnen, daß er in den unendlichen Räumen des Geistes herumgeschweift sei und nun zurückkehre zur Erde, weil er dort, wo er sein Heil und seinen Himmel gesucht, nichts gefunden habe als eine Widerlegung der Einbildungen seiner Phantasie und der hochfliegenden Sehnsuchten seiner glücksbedürftigen Seele. Aber auch hier unten finde er

nicht, was sein unersättliches Verlangen nach einer mehr als flüchtigen Seligkeit zu stillen vermöchte; das irdische Leben böte nicht die erhoffte Erfüllung.

Hier war die dichterische Erkenntnis der Vergangenheit stehen geblieben, aber die junge Muse sah eine andere Welt und ihr schauderte bei den Bekenntnissen Fausts nicht im geringsten. Sollte es wirklich nicht möglich sein, zu zeigen, daß die Erde, trotz Faustens Verzweiflung, imstande sei, die Herrlichkeiten des verlorenen himmlischen Paradieses durch ihre Freuden zu ersetzen? Sollte man so ganz und gar die Hoffnung aufgeben müssen, daß es gelingen werde, einen freundlichen Ausweg aus dem Dilemma zu schaffen? — Man mußte nur suchen. Und auf der Suche nach einem Ausweg fanden die, welche sich in den achtzehnhundertachtziger Jahren als die deutschen Dichter der Zukunft fühlten, wirklich einen solchen.

Sie kamen nämlich auf den Gedanken, daß es am Ende gar nicht an der Erde liege, wenn das Glücksverlangen des Menschen hier unten ebenso unbefriedigt blieb, wie in den unendlichen Räumen, sondern am Menschen selbst; an der unnatürlichen Überreiztheit seiner Sehnsuchten; an einer allzugroßen Verstiegenheit seiner Ideale; an der Art, wie er mit seinen eigensüchtigsten Gefühlen und Gefühlchen einen geradezu unerhörten Luxus trieb; an seiner allzu heftigen Empfindsamkeit gegenüber dem Zwiespalt, in welchen er durch den Gegensatz zwischen den robusten Trieben seiner sinnlichen Natur und jenen zarten Rücksichten geraten war, die ihm eine feine Geistes- und Seelenkultur auferlegt hatte.

Nachdem man sich diese Vorstellung einmal zurechtgemacht, blieb nichts weiter übrig, als den Beweis für ihre Richtigkeit zu erbringen. Das konnte unsern dramatischen Dichtern im Hinblick auf die Heroengestalten der Klassiker nicht schwer fallen. Faust hatte mit dem Leben gerungen um eine Bezahlung jener idealen Werte, deren Besitz und Genuß ihm seine Phantasie als schön und lieblich und notwendig zum Glück vorgegaukelt hatte; er hatte gekämpft um eine Zuteilung jener die schmerzliche Gebundenheit der Seele befreienden geistigen Güter, an deren Köstlichkeit seine Sehnsucht sich hätte satt essen können, auf daß sie alsdann ein Lied anstimmte zum Preise der Erde und ihrer unendlichen Freuden. Denn wenn die Erde imstande war, das höchste Seelenverlangen der Menschenbrust zu stillen, bestätigte sie dadurch, daß das anspruchvollste Glücksbegehren kein krankhafter Wahn, sondern daß der — das scheinbar Unerschwingliche und Unerreichbare fordernde — Mensch zugleich der am meisten von der Natur Bevorzugte, also ein Auserwählter unter Tausenden sei. Um nun den Nachweis dafür zu führen, daß Faust (d. h. der Mensch der Vergangenheit) einzig aus dem Grunde, weil er

seine Ansprüche zu hoch gespannt hatte, unbefriedigt geblieben war von dem, was die Erde ihm gewährt, brauchte man ja nur das Umgekehrte von dem zu tun, was er unternommen: man brauchte sich ja bloß zu bemühen, in der Wirklichkeit, statt eine Bestätigung, eine Widerlegung jener zweiten Welt zu finden, welche die Phantasie (hungrigen Sehnsuchten zuliebe) neben der realen schafft, — und die ganze, mit den gewöhnlichen Daseinswerten unzufriedene Vergangenheit, Idealismus, Klassizismus, Faust und alle Menschen, die sich plagen lassen von den Phantomen ihrer leidenschaftlichen Seele oder der mehr als alltäglichen Verfassung ihres Geistes, waren dadurch, daß man mit Sicherheit die Grenzen bestimmte, innerhalb derer ein gegenseitiges Sichvertragen von Wunsch und Erfüllung möglich war, einmal für alle ad absurdum geführt.

Es war nicht ausgeschlossen, daß man bei diesem Unternehmen auf neue fruchtbare Ideale stieß. Es war aber auch möglich, daß man . . . im Gewöhnlichen, in Plattheit und aufgeklärtem Stumpfsinn stecken blieb.

Ein schlimmes Vorzeichen war die Begeisterung, mit der man in Künstlerkreisen die „Entdeckung" aufnahm, daß das Genie eine pathologische Erscheinung sei. Goethe galt plötzlich honoris causa für einen Entarteten, und jeder dämliche Kaffeehausliterat, der sich mit einem Vater, der Hausbesitzer war, und den Anlagen zu einem Gehirnklaps erblich belastet fühlte, kam sich dementsprechend als ein angehendes Genie vor. Schiller aber sank unter jeden Kurs und Richard M. Meyer faßte den Plan zu einer Literaturgeschichte, die berühmt werden sollte.

* * *

Ans Steckenbleiben dachte natürlich niemand. Man sorgte sich überhaupt wenig in den Kreisen der Jungen. Man wollte entdecken und dichten. Man glaubte gut daran zu tun, wenn man den poetischen Wert eines Charakters nicht mehr bestimmte aus seinem Verhältnis zur Phantasie und zur Größe seiner Sehnsuchten, zur Weite seiner Ideale oder zur Macht seiner geistigen Potenzen; der Mittelpunkt der tragischen Dichtung sollte nicht mehr die Leidenschaft Shakespearescher Menschen sein, die wie ein dunkler Dämon diesen Gestalten im Blute saß und die klaren Beziehungen des Individuums zur Wirklichkeit rettungslos verwirrte, sondern: der poetische Wertgehalt eines Menschen sollte sein künstlerisches Maß finden in der Art, wie sich seine Natur zu den Forderungen, den Ansprüchen und Zwecken der gegenwärtigen Gesellschaft und den Bedürfnissen des täglichen Lebens in Beziehung setzte, wie er sich also mit dem Durchschnitt vertrüge oder abfände mit ihm.

Um dieses Ziel zu erreichen, mußte man zunächst die Erscheinungen des Lebens nach ihrer Wirklichkeit erfassen lernen. Man mußte die Menschen und ihre Zustände begreifen und durchschauen, so wie sie waren, nicht wie man sich vorstellte, daß sie seien oder sein sollten. Kurzum: man mußte soziale und psychologische Erfahrungen sammeln und das mußte geschehen ohne alle Beurteilung, lediglich in dem Streben, ihren Tatbestand und Zusammenhang so sachlich wie möglich zu überblicken. Unter Umständen konnte jede Erfahrung, die man hierbei gewann, zu einem Erlebnis werden, nämlich dann, wenn sie neues auszusagen vermochte über die allgemeine Natur des Menschen und dadurch eine Eigentümlichkeit des Lebens, die bislang in der Kolonne gleichgemusterter Zufälle und chargierter Gemeinplätze untergegangen war, vor die Frontlinie stellte. Unter Umständen konnte auch aus jedem solchen Erlebnis eine dramatische Dichtung werden, nämlich dann, wenn ein dramatischer Dichter auf das Erlebnis stieß.

* * *

Es zeigte sich in der Tat, daß unter den jungen Poeten einer war, der etwas erfahren und erlebt, d. h. sich in sich selber auf seine Erfahrung besonnen hatte. Wenn er auch die dramatische Technik nur unvollkommen beherrschte, hatte er doch einen besondern Fall des sozialen Geschehens im großen Zusammenhange der menschlichen Dinge d. h. in seiner poetischen Allgemeinheit gesehen und ihn uns von der Bühne her künstlerisch nahezubringen gewußt.

Dieser Poet war Gerhart Hauptmann. In seinen „Webern" sprach er eine Idee, die von den Gemütern der Zeit erst teilweise empfunden wurde, obgleich sie abstrakt schon vollkommen durchgedacht war, in dichterischer Form aus, erhob sie dadurch mit einem Schlage zur allgemeinsten Einsicht und stellte sich somit vor als ein Mann, mit dessen Auge man schärfer erkannte und mit dessen Herz man tiefer hineinfühlte ins gegenwärtige Leben. Die Webergestalten, die er schuf, waren ergreifend; denn sie waren nicht von einer vereinzelten, egoistischen Leidenschaft zum Handeln getrieben, sondern von einem großen moralischen Affekt, der aus gemeinsamer Herzens- und Leibesnot entsprang. Und indem diese lebendige Sprungfeder ihres Wesens in Konflikt geriet mit starken Kräften anderer Art, entstand die überraschende Bewegung, welche dieses Drama in einzelnen Akten erfüllte.

Aber schon nach dem Erfolge der „Weber" verlor Hauptmann jeden Kontakt mit sich selbst. Wohl machte er noch manche kluge Beobachtung an den ihn umgebenden Menschen und gesellschaftlichen Zuständen; wohl ging ihm noch manche Erfahrung auf und anderes kam ihm aus Geschichte oder Philosophie, aus den Werken Goethes und Shakespeares

zu, allein er erlebte nichts mehr. Das will besagen, daß es ihm nicht mehr gelang, sich zu seinen Erfahrungen in ein mehr als beschauliches Verhältnis zu setzen. Es standen ihm wohl eine Fülle genau gesehener Wirklichkeitstatsachen zur Verfügung, aber die dichterische Welt, die in ihm hätte vorhanden sein müssen schon lange, bevor ihm aus dem Zusammentreffen mit einem eigentümlichen äußern Vorgang die Konzeption eines Werkes aufging, war nicht in seinem Innern, und darum konnte alles, was er fortan in Anlehnung an die Wirklichkeit dichtete, nur ein mühseliges Abschreiben dessen sein, was er mit seinen Sinnen wahrgenommen hatte. In keinem der nach den „Webern" folgenden Dramen findet sich meines Erachtens ein Anhaltspunkt dafür, daß er aus seinen Erfahrungen ein tieferes Verständnis der Zusammenhänge des menschlichen Daseins, wie es außer ihm war, empfing, oder daß sich ihm aus seinen Erlebnissen neue, bemerkenswerte Eigenschaften seines eigenen Wesens offenbarten, die ihm, indem er tiefer in sich selber sah, Aufklärung gebracht hätten über bisher ungekannte Seiten der allmenschlichen Natur. Mit jedem Jahr stellte sich immer klarer heraus, daß er nur eine bescheidene seelische Wahrnehmungsenergie besaß, sowohl gegenüber dem, was außer ihm, als gegenüber dem, was in ihm war; und weil das, was ihm an Wahrnehmungsenergie nicht gegeben war, weder in einer weittragenden Phantasie noch in einem rührigen und vielseitigen Geistesleben ein annäherndes Äquivalent fand, war auch seine schöpferische Bild- und Gestaltungskraft in allen folgenden Versuchen gering.

Daß er trotz seiner enggebundenen Natur auf den Wegen, die er eingeschlagen hatte, weiterging, wurde sein Verhängnis. Gewiß war das ganze Streben des Naturalismus, den seelischen Menschen und die mannigfachen Zustände des Daseins in ihrer objektiven Wirklichkeit zu erfassen und sie im Drama naturwahr darzustellen, durchaus lobenswert. Man ahnte auch, daß — wenn man dieses Ziel erreichen wollte — nichts anderes übrig blieb, als sein eigenes, begehrliches Selbst auszulöschen und ganz in dem aufzugehen, was außerhalb der eigenen Persönlichkeit und ihrer nächsten Wünsche existierte. Nur in diesem Falle bestand Hoffnung, der Wirklichkeit und ihren Erscheinungen von der Sinnenseite her auf den geheimsten Grund zu kommen. Hatte man dann das Material, das Einzelne und die Übersicht, so konnte die künstlerische Aufgabe auf zwei Arten gelöst werden: man holte entweder den eigentümlichen Inhalt der Dichtung, die Ideen- und Gefühlsgrundlagen aus den inneren Erfahrungen seines eigenen Gemütes und goß in diese Form, was man in der Wirklichkeit erschaut hatte, — oder man entnahm auch diese letzten, ahnungsvollen Werte (unter Verzicht auf die Stimmungen und Überzeugungen der eigenen Persönlich-

keit) der außerhalb sich bewegenden und handelnden Welt, und suchte alle Erkenntnis in den Seelenwinkeln ihrer Gestalten.

An programmatischen Gesichtspunkten wäre also kein Mangel gewesen, hätte man sich nur ein wenig in den Werkstätten verstorbener großer Dichter umgesehen. Aber weil man das nicht für nötig hielt, fehlte es wirklich an Allem. In erster Linie an einer Persönlichkeit, die imstande gewesen wäre, das eine oder das andere zu leisten; die dazu veranlagt war, ihr eigenes Selbst, ihr Bewußtsein und Wollen vollkommen zu verwandeln in das, was sie mit ihren Sinnen in sich aufzunehmen vermochte . . . Es fehlte an einer jener grandiosen zentrifugalen Naturen, die es (wie Shakespeare) fertig gebracht hätte, nicht mehr in sich selber und für sich selber zu sein, sondern einzig in dem, was aus der Nähe und Ferne auf sie wirkte.

Warum gerade eine solche, mit raubtierartigen Instinkten ausgerüstete Persönlichkeit nicht vorhanden war, ist eine andere Frage, die hier nicht beantwortet werden kann. Aber wenn man sich die Mühe nimmt, die allgemeinen Tendenzen unserer Kultur und ihre geschichtliche Grundlage einer näheren Untersuchung zu unterziehen, wird man doch bald einsehen lernen, daß unsere Zeit überhaupt nicht die Bedingungen enthielt, unter denen eine solche Natur sich hätte entwickeln können. Denn als vornehmste Lebensaufgabe schwebte uns allen die Ausbildung unseres inneren Menschen vor. Unser Ich sollte uns, trotz aller Interessen und freundnachbarlichen Herzlichkeit, das Teuerste sein, und es tauglich zu machen für die Wirklichkeit, war der aufrichtige Eifer der Besten. Aber in diesem Ich war immer ein Etwas, das den Menschen von der Bindung mit ebenderselben Wirklichkeit zu befreien suchte und ihm unablässig zuredete, gegenüber den Realitäten, welchen unsere Wünsche zustrebten, doch ja nie die Vorsicht zu vergessen. Das machte uns kühl im Herzen und gegen uns selber gereizt. Und indem wir dieses reizbare, kostbare Ding bei jedem Ausgang in die umgebende Welt behutsam auf den Händen trugen wie ein Baby, das man nicht ohne Sorgen zum erstenmal spazieren führt, hatten wir acht, daß uns ja kein Landsträßler anremple oder uns etwas begegne, was uns unsere feierliche Stimmung hätte verderben können. Statt nach Herzenslust mitzuspielen und mitzuwagen und unser Verständnis der Welt im tätigen Leben zu suchen, wurden wir Zuschauer und herrliche Schwätzer vor Gott, der Weisheit und den Menschen.

Dieses selbstgefällige, durch und durch eitle Zuschauertum fand seinen aufdringlichsten Ausdruck in der dramatischen Kunst. Man sah nicht mehr das Leben, sondern nur noch seine Zustände; man sah nicht mehr seinen Sinn, sondern nur noch seine äußerlichsten Gebärden. Und . . . man machte in dieser Verfassung plötzlich eine Entdeckung, von der man

sich allerdings nicht hatte träumen lassen. Indem man nämlich ängstlich darauf bedacht war, allen Erscheinungen ihre kleinen und großen eigentümlichen Merkmale abzugewinnen, stieß man auf die banale Tatsache, daß das Leben neben gewaltigen Zügen auch eine Unmenge gemüts- und gedankenarmer Bestandteile enthielt.

An dieser Stelle setzte des Schicksals grausamstes Lächeln ein, und es spielte den jungen deutschen Dichtern, die Goethes und Schillers Ruhm hatten zuschanden machen wollen, den denkbar boshaftesten Streich. Denn alsbald erhob sich im dramatischen Kindergarten entzücktes Erstaunen darüber, daß noch keiner der . . . „sogenannten" Dichter der Vergangenheit versucht hatte, sich der gefühls- und gedankenarmen Bestandteile des Lebens zu bemächtigen und sie zu gestalten zum poetischen Bilde. „Das trifft sich herrlich!" jubelten angesichts ihrer Entdeckung die Jungen. „Welch eine Fülle von Stoff! Und wie man ihn bisher vernachlässigt hat . . . Aber wir werden aus dem vernachlässigten Material etwas schaffen, was noch nicht dagewesen ist."

Und sie setzten sich hin und machten klopfenden Herzens das Drama der himmelschreienden Gefühls-, Phantasie- und Gedankenarmut des menschlichen Daseins. Während sonsthin der dramatische Dichter die um ihn versammelte Menge dadurch, daß er ihr starke, in ihrer allgemeinsten Bedeutung bisher nicht empfundene Eindrücke gibt, in Freiheit versetzt, indem er jedem erlaubt, sich in der Welt des Scheins mit seinem Herzen außerhalb der Gebundenheit seiner eigenen Existenz zu bewegen, überhoben jedem peinlichen Druck gemeiner Realitäten, machten sie den Theaterbesucher zum Zuschauer aller der Gewöhnlichkeiten, die täglich und stündlich seine Lebensfreude bedrohten. Anstatt die nichtssagenden und unbedeutenden, die banalen und gemeinen, die häßlichen, beelendenden und ekelhaften Bestandteile des Lebens und der Menschenware aus dem dichterischen Bilde auszuscheiden, trugen sie alles, was irgendwie platt und gassenmäßig, beschränkt, gemüt- und phantasielos war mit Bienenfleiß zusammen und demonstrierten an den ausgesuchtesten Niederungswerten der Empfindungs- und Ideenwelt mit sinnenfälliger Behaglichkeit das physische und psychische Elend der Realitäten des Daseins, ohne die Menschen über dieses Elend hinauszuführen. Das war der Zug, den sie am Leben hervorhoben, aber nicht so, wie man ihn bis dahin noch nicht wahrgenommen hatte, sondern so, wie ihn jeder auf Schritt und Tritt vor Augen sah. Sie unternahmen keine Ausflüge mehr in die Regionen der Deutung von Welt, Leben und Schicksal; sie muteten ihren Gestalten keinen Geist, kein überwältigendes Seelenverlangen und keine stolzen Leidenschaften mehr zu, sondern wählten die traurigen Gemütsschicksale des phänomenalsten Stumpfsinns zum Inhalt ihrer drama-

tischen Fabeln. Kein Blick wurde erweitert, nirgends schlossen sich von der Bühne herab erleichternde Zusammenhänge auf; die Poesie war nicht mehr das vornehmste Organ des Lebensverständnisses und das Theater nicht mehr der Tempel, in dem man uns tiefer einweihte in die Mysterien des Daseins, sondern eine Börse, an der mit peinlichen Lumpereien gehandelt wurde. Man mußte sich Pech an die Finger schmieren lassen, aber es war niemand da, der einem zugleich das Wasser gereicht hätte, um es wieder abzuwaschen. So lief man denn mit dem ekelhaften Gefühl des Beschmutztseins umher.

Dergleichen war in der Tat noch nicht dagewesen. Aber der Thespiskarren hatte doch endlich wieder eine sichere Richtung, der Literaturpöbel seine Sensation und Richard M. Meyer konnte nun wirklich jene Literaturgeschichte schreiben, zu der er früher schon einen Plan gefaßt hatte. Aber berühmt wurde sie nicht.

Daß Gerhart Hauptmann nach dem „Fuhrmann Henschel" beim großen Publikum eigentlich erst so recht zu Dichterruhm gelangen konnte, hat mich nie verwundert. Es ist eine Erfahrung aus abgelebten Zeiten schon, daß die meisten Menschen ohne Aufmerksamkeit gerade am Alltäglichsten vorübergehen, weil es ihnen zum Gewohnten geworden ist. Als man daher eine Frau auf die Bühne brachte, die in einem Holzkübel ihre und anderer Leute schmutzige Wäsche wusch, mußte das verblüffen. Aber die Bewunderung, die man Hauptmann dafür zollte, bewies nur, wie wenig die Menschen das Gewohnte vom Gewöhnlichen zu unterscheiden vermögen, sobald man erst einmal ihren Blick auf das ganz Alltägliche gerichtet hat. Indem nun die verirrten Dramatiker, von der gedankenlosen Kritik dazu aufgemuntert, sich bemühten, den Leuten im Gewohnten das Gewöhnliche vorzuführen, erhoben sie es zur Bedeutung, zum Beispiel und zum Lebensgleichnis. Auf den Brettern liefen keine Heroen des Geistes mehr herum, die tiefsinnig redeten wie Faust, sondern schlesische Bauernknechte, die Sauerkraut aßen und zufrieden waren dabei. Das war das Leben ... Es war ein für allemal unwiderleglich bewiesen, daß der Mensch seine Sehnsuchten sehr wohl zu stillen vermöchte auf dieser Erde (solange es Sauerkraut und Branntwein gab) und Faust ein nervöser Kultursimpel war, ein wahrhaft entartetes Genossenschaftsmitglied des Primatenstammes der Wirbeltiere.

So endeten unsere Dichter im Gewöhnlichen, während es vor der Welt und der Kunst ihre Aufgabe gewesen wäre, zu zeigen, daß auch in der traurigsten Pfütze noch das Spiegelbild der großen Sonne zu leben vermag. Dadurch hätten sie die Menschen gelehrt, Ehrfurcht auch vor dem Kleinsten zu haben, und diese Einsicht wäre ein Ideal gewesen, nutzbar für unsere Erde und das Leben auf ihr.

Um diesen oder einen ähnlichen Gedanken auf der Bühne zur Wirkung zu bringen, hätte man ihn freilich veranschaulichen müssen, d. h. man hätte ihn auflösen müssen in Bewegung, Gegensätze und Situation. Man hätte einen Vorgang suchen müssen, der Gefäß hätte werden können für das, was man als eine bisher verborgene Eigentümlichkeit des Lebens aufzuzeigen und darzustellen wünschte. Und wenn die Wirklichkeit keinen solchen Stoff hergab, hätte man einen erfinden müssen; denn wer das Dasein in einem seiner Gefühls- und Gedankeninhalte darstellen und mit dieser Darstellung wirksam sein will, muß es ergreifen bei der Form, weil sie allein das sinnlich Wahrnehmbare, das Einleuchtende und jedem Menschen Verständliche oder Zugängliche ist, während der Inhalt dieser Form eben das Unbegriffene umfaßt, das sich äußern will und daher zu Mitteln drängt, mit deren Hilfe es heraustreten kann aus seiner gestaltlosen Verborgenheit. Form gewinnen aber heißt im Leben und im Drama nichts anderes als zur Ursache einer Wirkung werden. Ursache und Wirkung aber können im Leben und im Drama untereinander nur verknüpft werden durch eine Folge von sichtbaren Geschehnissen, d. h. durch eine Handlung.

Das alles liegt breit und klar auf der Hand. Indessen mußte auch diese Erkenntnis unseren Dramatikern ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Indem sie nämlich das Leben dort aufsuchten, wo es keine Gedanken hatte, konnten sie auch keine Gedanken umsetzen in Bewegung und Geschehen. Die notwendige Folge hiervon war, daß ihnen auch die Handlung als etwas höchst Überflüssiges erschien; und so hoben sie letztens auch noch die innerste Bedingung des Dramas selber auf. Sie entfernten aus dem Kunstwerke das einzige Moment, welches das allgemeine Verständnis desselben hätte sichern können und schrieben von nun ab Dramen, zu denen weder sie noch andere Verständnis brauchten.

Ich leugne nicht, daß damit vielen Interessen geholfen war. Nur einer Sache war damit nicht gedient: der dramatischen Kunst. Sie lief von nun ab ohne Rückgrat umher und verkümmerte mehr und mehr zum papierenen Drama.

Da es nun einem Drama, dem die Handlung fehlt, auch an der Notwendigkeit gebricht, so ergibt sich, daß ein dramatischer Dichter, welcher Dramen schreibt, die keine Handlung haben, eben ein unnotwendiger dramatischer Dichter sei.

Daß der unnotwendige dramatische Dichter ein Bedürfnis gewesen sei, wird wohl kein Verständiger nach den Erfahrungen der letzten Jahre mehr behaupten wollen. Aber daß er eine fatale Unabwendbarkeit war, — wer möchte das heute noch leugnen?

Ihn hervorgebracht zu haben ist jedenfalls der Triumph, den niemand dem Naturalismus wird abstreiten dürfen!