

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

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 1 (1906-1907)

Heft: 13

Artikel: Stimmen und Meinungen : nochmals die unnötigen dramatischen Dichter

Autor: Wendner, Karl Georg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.12.2024

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

Stimmen und Meinungen.*

Nochmals die unnötigen dramatischen Dichter.

Eine Antwort von Karl Georg Wendner.



Lessing hat die Formel für jede echte Kritik geprägt: „Mit Bewunderung zweifeln und mit Zweifel bewundern.“ Jede wahre Kritik enthält Positives; die höchste Aufgabe des Kritikers ist es, Prophet zu sein, vielleicht sogar Lehrer des irrenden Künstlers. Wer nur Negatives gibt, ist kein Kritiker. Und komisch nimmt es sich aus, wenn jemand in einen Aschenhaufen schlägt, dessen Flammen vor zwanzig Jahren die ganze Unkunst der Dahn, Ebers, Blumenthal und Lindau vernichteten, der dann aber eingesunken war, nachdem er aus sich eine neue Kunst geboren hatte. Schon im Jahre 1891 schrieb Hermann Bahr über die „Überwindung des Naturalismus“. Damals war der konsequente Naturalismus überwunden und all die sogenannten naturalistischen Werke von Hauptmanns „Webern“ über den „Fuhrmann Henschel“ bis zu Charlotte Kneefels „Kinder der Gasse“ zeigen deutlicher und deutlicher die natürliche Wendung zum Subjektivismus. 1891 war der Naturalismus der Holz und Schlaf überwunden, und 1907 sollte es notwendig sein, daß Herr Dr. Koelsch ihn noch kritisiert?

Mit tiefstem inneren Widerstreben schreibe ich diese Antwort. Aber sie ist notwendig, um die Unstichhaltigkeit der Behauptungen des Herrn Dr. Koelsch klarzulegen.

Was ist Naturalismus? Herr Dr. Koelsch übersetzt das Wort etwa mit „Armeleutekunst“, „Kunst des vierten Standes“. Das ist falsch. Naturalismus ist mit keinem Stoff irgendwie verbunden, naturalistische

* Unter diesem Titel führen wir eine neue Rubrik ein, in der schwebende und im Vordergrund des Interesses stehende künstlerische Fragen durch den Austausch der Meinungen und Ansichten zur Diskussion und zur Abklärung gebracht werden sollen. Alle Einsendungen werden nur unter voller Verantwortlichkeit der Verfasser abgedruckt, müssen jedoch nichtsdestoweniger in ruhiger, sachlicher Weise abgefaßt sein und dürfen keine persönliche Spitze enthalten.

Die Schriftleitung.

Kunst bedeutet eine bestimmte Technik, keinen bestimmten Stoff. Zola, der Naturalist, schreibt in „L'œuvre“ die Tragödie des Künstlers, wie sie Goethe und Hebbel auch geschrieben haben. Die „Fabel“ des Stückes (im aristotelischen Sinne) ist nicht das Naturalistische, sondern die Form ist es. Naturalismus ist „Impressionismus der Poesie“. Und wem würde es einfallen, dem Impressionismus andere Gegenstände zuzuweisen als der Kunst Rembrandts? Aber man betrachte ein Porträt von Rembrandt und etwa von Van Rysselberghe oder Toulouse-Lautrec! Der Inhalt eines Kunstwerkes ist nichts, die Form ist alles! Man vergleiche die Charakterzeichnung Götzens von Goethe und Florian Gevers von Hauptmann! Der Inhalt ist derselbe, aber die Form ist anders geworden. Die Technik allein macht den Naturalismus aus!

Auf den ersten vier Seiten seiner Abhandlung redet Herr Dr. Koelsch von Kant, Goethe und dem Sturm und Drang. Er will das Epigonenhafte des Naturalismus zeigen, indem er nachweist, daß schon der Sturm und Drang realistische Stoffe behandelt hat. Wenn aber Herr Dr. Koelsch um 2000 Jahre weiter zurückgegangen wäre, hätte er gefunden, daß schon Euripides Realist war, die Reaktion auf Aischylos und Sophokles. Deshalb gerade steht er uns heute so nahe. Soweit wir die Literatur- und Kunstgeschichte aller Völker zurückverfolgen, immer sehen wir, daß auf Zeiten ausgearteter Idealität realistische Perioden folgten. Was sind die Lieder Nithards von Riuwental oder der „Meier Helmbrecht“ anderes als solche realistische Reaktionen gegen die höfische Kunst? Und in der Malerei denke man etwa an den neuen großartigen Realismus nach dem Zusammenbruch der Kunst der Renaissance! Wir sehen es immer wieder, daß die Kunst, die sich in zu ferne Höhen verloren hat, zur Mutter Erde zurückkehren muß, die ihr neue Kraft gibt.

Der beste Beweis dafür, daß der Naturalismus dem Stoff nach nichts Neues sein wollte und war, liegt ja darin, daß um 1850 die gewaltige realistische Flut über Deutschland gebraust war, deren Hauptvertreter Gottfried Keller, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig waren. Und Hebbels bedeutendstes Werk „Maria Magdalena“ unterscheidet sich doch stofflich durchaus nicht von den Werken der Naturalisten.

Man sieht, wie unnötig die Abhandlung des Herrn Dr. Koelsch über den Sturm und Drang war, deren jede einzelne Behauptung ich für unrichtig halte.

Er bezeichnet „Götz“ und „Egmont“ als soziale Dramen. Beide aber sind historische Dramen, geschrieben unter dem Einfluß von Shakespeares Historien. Und welche himmelweite Kluft trennt sie, vor allem „Egmont“, von den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“!

Seine Auffassung des „Faust“ ist durchaus unpoetisch. Er schließt: „Das irdische Leben bietet Faust nicht die erhoffte Erfüllung.“ Aber der fünfte Akt des zweiten Teils des „Faust“ ist eine Apotheose der Wirklichkeit. Man hat viel über den „Faust“ gestritten, aber daran nie gezweifelt. Denn deutlicher kann es wohl gar nicht gesagt werden als durch die Worte:

„Der Erdkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt,
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet.
Er stehe fest und sehe hier sich um!
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!“

Wer Goethe kennt, der weiß, daß der Dichter, der in „Faust II“ wie in den „Wanderjahren“ das altruistische Ideal mit solch gewaltiger Lebensbejahung verband, alles von dieser Erde und dieser Sonne erhoffte.

„Memento vivere“ war Goethes Lebensmotto.

Und wenn jemand Goethe vorwerfen will, daß er nicht die dramatische Kraft Shakespeares gehabt habe, so antworte ich ihm, daß niemand ein Recht hat, hier zu wägen. Goethe ist Epiker, Shakespeare Dramatiker. Und wie stimmt zu diesem Vorwurf Goethes Aufsatz „Shakespeare und sein Ende“.

Das Gefühl für Entwicklung scheint Herrn Dr. Koellsch zu fehlen. Er glaubt, daß Hauptmann und seine Mitkämpfer ihre Werke geschrieben hätten, um Faustens angebliche Unzufriedenheit mit der Welt zu widerlegen. Schon in der vorigen Nummer der „Rundschau“ wurde versucht, die neue Kunst mit der ganzen Zeit in Verbindung zu bringen. Selbstverständlich muß immer wieder betont werden, daß alle Kunst zeitlich und örtlich bedingt ist.

Der erste Satz, den Herr Dr. Koellsch höhrend über die neue Kunst schreibt, lautet: „Ans Steckenbleiben dachte natürlich niemand. Man sorgte sich überhaupt wenig in den Kreisen der Jungen. Man wollte entdecken und dichten.“ Es ist einer der wenigen Sätze, die richtig sind in seiner Abhandlung. Allerdings, man dachte nicht ans Steckenbleiben. Aber zeige man mir den Mann, der gebangt und gezagt hätte in der Jugend und aus dem ein großer Künstler geworden wäre. Nein, der wahrhaft Große glaubt an sich. Mit niederknieender Bewunderung betrachtet er die Vergangenheit, aber schöner dünkt ihn die Gegenwart, weil sie ist, und alles Heil erwartet er von der Zukunft!

Und es ist nicht wahr, wenn man sagt, daß diese neuen Stürmer und Dränger Goethes und Shakespeares Ruhm zuschanden machen wollten. Im Gegenteil, in ihnen und in Kleist sahen sie ihre Lehrer.

Und es ist nicht wahr, daß sie das „Drama der himmelschreienden Gefühls-, Phantasie- und Gedankenarmut des menschlichen Daseins“ schufen. Gerhart Hauptmann, der die Träume Hanneles und das Wunderland Rautendeleins schauen konnte, hat Phantasie. Als Beispiel nimmt Herr Dr. Koellch Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“ und schreibt den merkwürdigen Satz darüber: „Es war ein für allemal bewiesen, daß der Mensch seine Sehnsüchte sehr wohl zu stillen vermöchte auf dieser Erde (solange es Sauerkraut und Branntwein gab).“ Dieser Satz beweist nur, daß Herrn Dr. Koellch die Fähigkeit, künstlerisch nachzuempfinden, fehlt. Gewiß, der Fuhrmann Henschel führt nicht große Reden im Munde, und er hat wenig Gedanken. Aber desto reicher ist er an Gefühlen. Das ist es ja eben, was jede bürgerliche Kunst zeigen will, daß es, nach Schopenhauers Wort, auf die „innere Fallhöhe“ des Menschen ankommt, d. h. daß nicht bloß Könige fühlen und tragisch enden können, sondern auch die, die da arm an Geist sind. Wenn „Sauerkraut und Branntwein“ diese Menschen befriedigen würden, warum gehen sie da zugrunde, diese Fuhrmann Henschel oder Helene Krause aus „Vor Sonnenaufgang“? In diesem Gefühlsleben des „geistesarmen“ Fuhrmann Henschel liegt eine unerhörte Tragik, und alle Kritiker haben vor dieser Kunst ihre Waffen gesenkt. Ich kann hier nicht mit wenigen Worten die ganze Bedeutung Gerhart Hauptmanns darlegen. Ich kann nur wiederholen: alle Literaturhistoriker und Kritiker unserer Zeit wie Erich Schmidt, Rich. M. Meyer, Max Herrmann, Wittkowski, Alfred Kerr, Moriz Jacobs, Franz Servaes erkennen in Gerhart Hauptmann die bedeutendste künstlerische Kraft unserer Tage, und die ganze Welt hat mitgelebt mit der Waschfrau Wolffen und dem genialen Crampton, mit Florian Geyer und dem Glockengießer Heinrich, mit Michael Kramer und Ottegebe, mit Elga und mit Michel Hellriegel. Wir alle lieben ihn und mit tiefster Trauer sahen wir sein Versagen in seinem jüngsten Werk „Die Jungfern von Bischofsberg“. Doch wir hoffen auf das nächste Werk, hat doch jeder Dichter, selbst Goethe, uns neben den großen auch schwache, ja unwürdige Werke geschenkt. „Du bist ja doch unser Größter“ möchte ich ihm mit Alfred Kerr zurufen. Hauptmann verkörpert am reinsten das Fühlen unserer Tage. Und der Reichtum seiner Gestalten allein zeigt uns, wie dieser Große im Innersten das Leben erlebt hat. Und da wagt man zu erklären, daß Hauptmann seit seinen „Webern“ nichts mehr erlebt habe! Das beweist nichts gegen Hauptmann, sondern nur, daß der Betreffende nicht fähig ist, mitzufühlen. Wer so urteilt, der steht auf dem Standpunkt, den Gottsched 1730 vertrat: „eine gesunde Vernunft, ge-

nügende Einsicht in die Philosophie ist zum Dichten notwendig.“ Herr Dr. Koelsch verlangt, daß die Menschen auf der Bühne „tieffinnig reden“ und daß das Theater „der Tempel ist, in dem man uns tiefer einweicht in die Mysterien des Daseins“. Nein, Kunst „soll“ überhaupt nichts, Kunst ist der Spiegel des Lebens! Nicht der ist ein Dichter, der philosophische Lehren in Verse bringt, sondern der, der, ein zweiter Gott, Gestalten schafft voll Blut und Leben, mit denen wir mitleben und mitleiden können. Goethe erklärt den als Dichter, der lebendiges Gefühl der Zustände besitzt und die Fähigkeit, sie auszudrücken.

Schon das 18. Jahrhundert setzte an die Stelle der fordernden die empirische, analysierende Poetik. Nur jemand, der noch zu Gottscheds Zeiten lebt, kann eine von ihm als kanonisch anerkannte Technik von jedem Drama verlangen.

Noch einmal: es gibt nicht die Technik des Dramas, es gibt keine kanonische Technik, alle Kunst ist zeitlich und örtlich bedingt. Alle Gesetze des Dramas sind bedingt durch Raum und Zeit und die Aufmerksamkeit des Publikums. Worin gleicht die Technik der Alten der Shakespeares? Die Technik unserer Dramen steht der der Antike näher; wie gering war in ihren Dramen die sinnfällige Handlung! Schon Nietzsche bezeichnet es als Fehler, Drama immer mit äußerer Handlung zu übersetzen. Herr Dr. Koelsch aber definiert Handlung als „eine Folge von sichtbaren Geschehnissen.“ Also geschehen im Jahre 1907. Und 1759 hatte Lessing in seiner „Abhandlung über die Fabel“ schon definiert: „jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, ist eine Handlung.“

Die Grundlage des modernen Dramas ist der Dialog. Der Dialog ist das eigentlich Dramatische für uns, nicht mehr die äußere Handlung. Noch für Shakespeare, der der größte Dichter aller Zeiten bleibt, obwohl vieles, was in seiner Zeit bedingt war, uns fremd geworden ist, war der spannendste Augenblick dann gegeben, wenn zwei Menschen mit gezogenen Schwertern aufeinander losrennen und der eine tot liegen bleibt. Wir haben alles laute Gefühlsgeschrei von der Bühne verbannt und werden hoffentlich auch bald dahin kommen, den Tod als untragisch zu verwerfen. Für uns ist das Dramatische gegeben, wenn zwei Menschen sich am Teetisch gegenüber sitzen, zwei Menschen, die das Fazit ihres Lebens ziehen und von denen wir fühlen, daß jeder bereit ist, den andern zu vernichten, wenn es gilt, seine Persönlichkeit durchzusetzen. Unsere Kunst hat alles verinnerlicht, die „Tragik der großen Abenteuer“, wie Maeterlinck sagt, ist vorbei. Er, einer der berufensten Vertreter der jüngsten Kunst-richtung, hat sich im „Schatz der Armen“ über diese Fragen geäußert: „Was können wir Wesen sagen, die von einer fixen Idee besessen sind und

keine Zeit zum Leben haben, weil sie einen Nebenbuhler oder eine Geliebte umbringen müssen? Die Eifersucht des Othello liegt ein- für allemal in den ersten Kreisen des Menschlichen. Öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem Tode sicher glaubt, die sonderbare und schweigende Tragödie des Daseins und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben erst dann seinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwert fliehe? Und ist es immer nur im Russe hoch erhaben? gibt es keinen andern Augenblick, in dem man beständigere und reinere Stimmen vernimmt?“ —

Es ist die neue Kunst, die „Alltagkunst“, die Maeterlind hier formuliert. Eine neue Kunst verlangt eine neue Technik. Wie nahe verwandt sind Goethes „Iphigenie“ und „Tasso“ diesem neuen Drama. — Diese neue Technik streitet nicht mit Shakespeares Technik um den Vorrang, sie will nicht vorbildlich sein, sie will nichts sein als die Technik unserer Tage. Sie ist die Technik Ibsens, Hauptmanns, Schnitzlers, Maeterlinds und Hoffmannsthals. Ihre Dramen haben den Siegeszug über die Welt angetreten und den Menschen unsagbar viel Schönes gebracht. Wer darf da zu sagen wagen, daß sie „unnotwendig“ waren?!

