Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 15 (1914-1915)

Artikel: Über die Reform des Dramas
Autor: Schaer, Karl Friedr.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750315

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: 21.07.2025

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

ÜBER DIE REFORM DES DRAMAS[1])

Dass eine Reform des Dramas in der gesamten literarischen Welt Wurzel gefasst hat, sofern sie nicht auf eingenommene Köpfe gestoßen ist, ist eine unleugbare Tatsache. Wiewohl eine große Zahl Gelehrter lebhaft bemüht ist, der Ursache dieser, freilich langsam fußenden, Bewegung auf den Grund zu kommen, so ließe es sich dennoch schwer an, ein richtiges, objektiv gehaltenes Urteil über die Endresultate der verschiedenen Forschungen zu fällen; denn mehr oder weniger vertritt jede „Autorität" eine bestimmte literarische Richtung. Spätere Jahrhunderte werden gerecht richten können. Im allgemeinen stimmen die meisten interessierten Kreise darin überein, dass sie den gährenden Umschwung dem Überdrusse an der naturalistischen Richtung zuschreiben. Es mag vielleicht seine Richtigkeit haben.

Voll und ganz darf diese Hypothese zwar nicht zum alleinigen Faktor der Reform erhoben werden. Die Koryphäen der naturalistischen Kunstrichtung haben Werke von vielleicht unabsehbarer Wirkung auf die geistige Erstehung des sozialen Problems geschaffen, Werke, die untilgbar sein werden, mögen noch etliche neue Richtungen auftreten. Ein Gedanke jedoch liegt in dieser Hypothese, der auch reelle Bestätigung finden dürfte: die Metamorphose des Zeitgeistes.

[1]) Das Problem des modernen Dramas beschäftigt mich seit Jahren; im dritten Anhange meines Buches *Lyrisme, épopée, drame* habe ich ausführlich gezeigt, wie das Drama bereits bei Dumas und Ibsen sich der Tragödie nähert; noch mehr ist das bei de Curel und bei Paul Hervieu der Fall. — Die vorliegende Studie des Herrn Schaer weckt in mir manchen Widerspruch; sie bringt aber in gedrängter, manchmal etwas summarischer Form, sehr anregende Gedanken; ich hoffe sehr, dass Berufene auf das Thema zurückkommen. BOVET

Klingt es erstaunlich, wenn man in der Jetztzeit von einer Metamorphose spricht? Der Realismus scheint ja seine einmal eroberte Position nicht aus den Händen geben zu wollen; seine Götter, wie: Technik, Handel, Naturwissenschaft feiern wahre Triumphe. Aber mit einem ehernen „Genug" erhebt sich die Stimme des Krieges, alledem einen Einhalt gebietend. Und was sich an Kraft in Zeiten des Friedens in den Nationen aufgespeichert, es bricht schäumend aus seiner Panzerung hervor und tobt sich aus. Analysiert man diese Kraft, so besteht sie zwar noch immer zu nicht geringen Bestandteilen auch aus krasser Wirklichkeitsauffassung, die von allem Idealen, (im engsten Sinne des Wortes) entblößt ist; also gewissermaßen aus Sensationslust, das Reale in krassester Form in die Einbildungskraft zu verweben. Ist eine Nation nun auf den Höhepunkt dieser teilweise analysierten Kraft gelangt, so muss dem heißen Blute ein Aderlass angesetzt werden. Der Krieg wird diese Wirkung haben. Zufolgedessen ist die obenerwähnte Hypothese in *einem* Punkte begründet. Das heißt, sie mag für die Zukunft ihre Geltung haben. Reduziert sich diese Kraft auf eine niederere Potenz, so werden die Zeiten des Ideals zurückkehren; wohl nicht mehr des reinen Idealismus, wahrscheinlich aber des gemäßigten. Es wird möglicherweise eine Verbindung hergestellt werden zwischen dem einen Extrem und dem andern; was von jeher für die Quintessenz der Lebensweisheit gegolten hat.

Es besteht überhaupt in der Geschichte des Geisteslebens ein permanent gültiges Prinzip: der stete Wechsel der Auffassung; zufolgedessen die Richtungen dichterischen Schaffens in ewig rhythmisch verlaufender Reihenfolge ineinander übergehn. Prof. Bovet hat dies in seinem Werke *Lyrisme, Epopée, Drame* aufs genaueste untersucht und wissenschaftlich bewiesen.

Gegenwärtig stehen wir im Begriffe, eine neue Periode, die Synthese von Realismus und Idealismus, in die Dichtkunst aufzunehmen.

Es bliebe nun zu untersuchen, inwieweit dieser Zustand der Verbindung heute schon zutrifft. —

Weil das Streben, diesen Zustand zu erreichen, bis jetzt nur vereinzelt auftritt, und nicht als allgemeiner, nationaler Drang, so haben wir den Beweis, dass jene oben definierte Kraft noch der Entfesselung harrt. Ist der Krieg zu Ende, und hat er seine un-

ermesslich tiefen Wunden in das Leben der Nationen geschlagen, so wird jenes Streben einsetzen. Einstweilen arbeitet die gewaltige Reaktion nur in der Stille; sie ist nicht populär. — Mit dem Ausdrucke „vereinzelt" darf jedoch keineswegs die Vorstellung verbunden werden, die Reaktion sei von minimem Gehalt. Nein, sie durchwandelt weite Schichten der gebildeten Stände; sie ist also tatsächlich eine Macht, mit der gerechnet werden muss. — Damit wäre die allgemeinste Richtung der Reform angedeutet.

Der oben erwähnte Faktor, dass der Überdruss an der naturalistischen Kunstrichtung der innerste Grund sei, verlangt des weitern gerechtfertigt zu werden, bevor wir zur eigentlichen Reform des Dramas schreiten dürfen.

Untersucht man die Frequenzzahl der Theater, so wird sich ein höchst unbefriedigender Durchschnitt ergeben. Ungezählte Begründungen dieser Kalamität sind wohl schon erwogen worden. Immer und immer wieder treffen wir die Klagen gegen die „wie Pilze aus dem Boden schießenden" Kinematographentheater an; ebenso Klagen gegen die ungezählten Unterhaltungsveranstaltungen. Zugegeben, ihre Installation ist praktischer, ausgedehnter und enorm billiger, also leichter zu erreichen, als das Theater, die Hochburg der Dichtung. — Nun ergibt sich aber eine verfängliche Frage: Wenn man die Frequenzzahlen der Tragödie und des Lustspieles (nicht der klassischen Komödie, sondern des modernen Lustspieles) im Durchschnitt vergleicht, so ergibt sich, dass sich die des Lustspieles um ein ganz bedeutendes über die andere erhebt. Wie wird das gedeutet? — Das Publikum besucht das Theater, um sich zu erholen. Es will sich kurze Zeit aus dem Zwange des Alltags loslösen. Da nun das moderne Lustspiel die Eigenschaft besitzt, das Publikum angenehm über das Alltägliche hinwegzutäuschen, gewinnt es seinen Erfolg. Im Lustspiel sehen wir Wirklichkeit; aber keineswegs reine Wirklichkeit. Diese schwankt zwischen Natürlichkeit und angenehmem Dunst, (wie die Kombinationen von Glück, Zufall und Pech). Also finden wir als innersten Kern des modernen Lustspiels dennoch kein Motiv der naturalistischen Richtung. Das Publikum wird gewissermaßen über die reine Wirklichkeit hinweggetäuscht, und empfindet Behagen dabei. Das ist der Grund der großen Nachfrage nach Lustspielen; denn in der modernen Tragödie ist keine Erholung zu finden.

Schlagen wir ins andere Extrem über: die Tragödie.

Die frühere Tragödie, wie sie ein Gœthe, ein Schiller, ein Grillparzer geschaffen haben, gewährt trotz alles Tragischen doch eine gewisse Erholung. Inwiefern? — Im allgemeinen lassen sich diese Dichter von der Idee leiten, dass die dramatische Kunst die Menschen darstellen soll, nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen (bezw. nicht sein sollen). Der menschliche Verstand fasst das Abstraktum leichter durch Vergleichung, als durch Analysieren. Infolgedessen wird er gezwungen, jene Menschen mit sich zu vergleichen. Damit wird die dramatische Kunst zur moralischen Mission. Hier können wir den Grad unserer moralischen Bildungsstufe klar ermessen und uns entweder an der Annäherung an die dargestellte Größe erfreuen und diesem Vorbild umso feuriger nacheifern, oder im andern Falle ein warnendes Exemplum erfassen. Um diese Wirkung zu erreichen, dürfen die Menschen nicht krampfhaft dargestellt werden, wie sie sind, sondern hier muss der Dichter mehr nach beiden Extremen tendieren als nach der Mitte. Darin liegt die Erholung.

Wenn wir nun die Werke der Naturalisten verfolgen, so finden wir den allgemeinen Zug, die Menschen darzustellen wie sie sind, und zwar so täuschend ähnlich, dass wir uns nicht aus dem Alltag erheben, sondern umso mehr darin vertieft werden. Der Zweck ist also kein moralischer mehr. Insofern hat die Bühne, nach Hebbel, aufgehört, eine moralische Anstalt zu sein. Die Naturalisten versteifen sich so darauf, die Charaktere auf das genaueste zu zeichnen, dass zuletzt nur noch ein ausgetrockneter Maschinenmensch übrig bleiben muss. Es ist nicht mehr viel Lebendigkeit, sagen wir Elastizität, verblieben. Zudem kommt noch ein gewaltiger Übelstand, der von Aristoteles und dann durch seinen großen Interpreten Lessing gebrandmarkt worden ist: die auf die Dauer anekelnde Vorführung kranker Menschen. — Man mag mir einwerfen, es sei das eine wichtige Seite des sozialen Problems. Aber ich würde eher unter diesem Deckmantel eine gewisse Effekthascherei erblicken. Eine schwindsüchtige oder irgend welche kranke Person erweckt auf der Bühne ein gewisses Grauen. Für Mitleid bleibt im allgemeinen recht wenig übrig; und diese Person soll doch nach obigem Einwurf durch das *Mitleid* Interesse am sozialen Problem erwecken. Meistens wird der Zweck, wenn er

ehrlich ist, verfehlt: wenn aber geplant wird, Grauen zu erregen, oder Effekt zu erhaschen, so wirkt es allemal. Aber dann ist der Verstoß gegen die von Aristoteles erkannte Forderung begangen. Zudem werden ja auch Kranke dargestellt, die mit dem sozialen Problem gar keinen Zusammenhang haben.

Nun haben wir Dramen, die durch ihre krankhaft gesteigerte Tragik von vornherein Abscheu und den Eindruck des Gemachten erwecken. Erwähnen wir nur *Maria Magdalena* von Hebbel. Man wird diesen Angriff auf Hebbels Tragik befremdlich finden. Aber ich möchte nur die Frage aufwerfen: Wer geht mit Befriedigung aus dieser Aufführung? Das Tragische ist hier so gewaltsam gehäuft, dass es trotz aller äußeren Möglichkeit dennoch unwahrscheinlich berührt. — Hier haben wir den Problematiker. Man darf sich aber fragen, ob wirklich die Kunst dazu da ist, der sozialen Problematik zu dienen. Kann man denn der Kunst, ohne ihr störend nahe zu treten, ohne schwerwiegende Folgen, das rote Mäntelchen umhängen? — Dient sie dazu als geistiges Kampfmittel unter die Menschen zu treten, sie, die doch bestimmt ist, die Menschen in die höheren Sphären geistigen Lebens hinauf zu führen? Kann sie folgenlos von den kampferregten Händen der Politik von ihrer Höhe hinabgerissen werden? — Nein! Es wird sich rächen. — Da nun durch den Krieg notwendig die obenerwähnte Kraft krasser Wirklichkeits-Auffassung auf eine bedeutend niederere Potenz reduziert werden wird, so werden diese Wirklichkeitscharaktere mehr als anwidernde Zerrbilder empfunden. Das wären die Folgen.

Mithin ist die Motivierung der Reform kurz angedeutet; schreiten wir nun zur Reform selbst:

Zweck der Reform ist: die *Hebung der moralischen Kraft,* die zweifelsohne im Volke liegt; und zwar dadurch, dass die Menschen dargestellt werden wie sie sein (bezw. nicht sein) sollten. *2. Das Streben nach einer Verbindung der naturalistischen Richtung mit der idealistischen.* Daraus ergäbe sich eine gewisse Neo-Romantik, die mit der bekannten Periode gleichen Namens freilich höchst wenig zu tun hat.

Im Folgenden sollen die drei charakteristischen und hervorragendsten Reformatoren auf dem Gebiete des Dramas kurz angeführt werden.

Merkwürdigerweise eröffnet diesmal eine Frau die Reihe jener mutigen Persönlichkeiten, die sich kurz entschlossen von den gegenwärtig bestehenden, jedoch langsam ins Extrem übergehenden Theorien abwenden und eigene Wege wandeln: Helene v. Willemoes. Es ist dies ein Geist, der frei von traditionellen Auffassungen, mit aller Energie nur auf das eine Ziel losstrebt: Die Dichtkunst muss von dem Extrem-Realistischen, Krankhaft-Sinnlichen befreit werden. *Savonarola* heißt dieser Hauptstützpunkt für die Reformdramatik. — Ich weise darauf hin, dass in *Wissen und Leben* (Bd. XII. 737 ff.) eine ausführliche Besprechung dieses Werkes und der Dichterin vorliegt. — Was Aufbau, Charakterzeichnung, Sprache, Idee und Fabel anbetrifft, so stimmt es völlig mit der oben ausgesprochenen Definition überein. Die Dichterin hat es verstanden, eine Synthese zu schaffen, die aus Idealität und Realität besteht.

Ebenso sei in Kürze auf einen zweiten Dichter, auf den Autor des *Simson,*[1]) E. Eggert verwiesen, der das alttestamentliche Motiv ins Allgemein-Menschliche erhoben hat, und dessen Werk ebenfalls in jeder Hinsicht mit der Definition übereinstimmt. — Es ist dies nicht der Ort, ausführliche Schilderungen der Dichter und Werke folgen zu lassen; allein das Studium ihrer Werke wird jeden Leser von der enorm geistigen Kraft, die in diesen Schöpfungen liegt, überzeugen.

Wenn ich nun Ernst Hardts *Tantris der Narr* als verwandt mit den Reformdramen nenne, so stoße ich möglicherweise auf Widerstand; allein ich halte mich an das Prinzip der Definition, welches der Dichter, mit Ausnahme des etwas zu sinnlichen Momentes in der Szene der Aussätzigen, strikte verfolgt. Auch er hob das Motiv ins Allgemein-Menschliche und schilderte seine Charaktere nicht so realistisch wie sie von etwelchen Kritikern verstanden werden.

Immerhin, bewusst oder unbewusst strebte dieser Dichter nach einer neueren, freieren Dichtung. Wohl fußt er auf etwas zu realistischem Boden, aber *Tantris der Narr* ist ein Wendepunkt auf seiner dichterischen Laufbahn, und zwar zu Gunsten der erwähnten Reform.

Bevor wir nun den inneren Gehalt der Reform näher beleuchten, müssen wir die große Wichtigkeit der äußern Form eingehender untersuchen. Denn auf ihr fußt die Möglichkeit einer Umgestaltung.

[1]) Alber, Ravensburg 1914.

Es ist die Sprache. Eine hohe Idee wird, in banaler Sprache ausgedrückt, niemals die gleiche Wirkung im menschlichen Gemüte erzeugen, wie wenn sie auch rein äußerlich erhebend ausgesprochen wird. Damit ist nicht gesagt, dass die Sprache enthusiastisch sein soll. — Es wäre demnach eine dramatische Sprache zu bilden, besser gesagt zu befürworten, die den Zweck verfolgte, der Ausartung moderner Bühnensprache Schranken zu setzen. Das ließe sich nicht ohne Schwierigkeiten durchführen, zumal das Ohr sich längst an besagte Bühnensprache gewöhnt hat. Wohl werden pedantische Kritikaster jegliches Mittel zur Beseitigung dieser Umformung in Anwendung bringen, denn die Reaktion könnte nicht auf ihre altgewohnte Schablone stimmen. Aber es gilt, sich darüber hinwegzusetzen. Der Jargon an und für sich passt recht gut auf die Bühne, weil er nicht wenig zur Charakteristik beiträgt. Nun er sich jedoch über seine Grenzen hinausgewagt hat, gefährdet er die Kunst. Schwarzseher prophezeien den Verfall des Dramas. Es wäre zu viel gesagt, denn die Sprache des Dramas und das Drama selbst sind nicht völlig gleichwertige Faktoren. Wenn jedoch die Sprache verdirbt, muss notwendigerweise auch der Geist, von dem die Aktion des Dramas getragen ist, nach und nach verrohen, d. h. er wird auch die Feinheiten der inneren Kunst nicht mehr zu würdigen verstehen. Ebensogut wie wir eine genau geregelte Schriftsprache haben, müssen wir uns auch einer einheitlichen Sprache des Dramas befleißigen. Mundart ist für die Bühne zu gefährlich. Es gab eine Zeit, da die Schauspieler besser die Mundarten beherrschten als die klassische Kunstsprache. Ob dem noch jetzt so sei, bleibe dahingestellt. Wollen wir das Schauspiel aus seiner Erniedrigung als Kampfwaffe heben und es wieder in die Bahnen der klassischen Kunst einlenken, so müssen wir die Mundart rückhaltlos bei Seite schaffen, denn sie verfällt leicht ins Extrem und schadet der Kunst dadurch.

Wohl führen die Vertreter des Dialekts sehr richtig zur Begründung aus, dass das moderne Publikum der pathetischen Sprache der Klassik überdrüssig geworden, und nach Abwechslung, nach Neuerung verlange. Es ist so. Das nervöse Zeitalter sieht in der Würde der klassischen Sprache etwas unnatürliches, weil unsere moderne Sprache einen nervösen Charakter erhalten hat, was wiederum zu begreifen ist. Das Publikum begrüßte wohl diese Neuerung in

der Kunst, nur, weil es eben etwas Ungewohntes war, das den Reiz der Neuheit in sich trug. Aber auf die Dauer kann sie nicht anhalten, da man sich sehr schnell daran gewöhnt, sintemal diese Sprache dem Ohr gewohnt vorkommen mag. Und mit der Gewöhnung an diese Sprache, die man zwar meist auf der Straße, nicht aber auf der Bühne hört, verliert sie bald den Reiz der Neuheit; ja sie wird einem beinahe überdrüssig.

Ja, wir können sogar bereits feststellen, dass das Publikum die alte Kunstsprache wieder lieber gewinnt und auch mehr zu hören wünscht. Es ist also das Interesse für eine Kunstsprache geweckt. Man könnte nun leicht in den Fehler verfallen, einfach die alte Sprache wieder unverändert zu ergreifen, um dem Publikum gerecht zu werden. Hüte man sich davor, ansonst wäre das Interesse bald erstickt. Die Reform verlangt eine Sprache, die weder mit der alltäglichen Konversationssprache, noch mit der extrem pathetischen identifiziert werden kann. Also besteht die goldene Mitte *in einer, um etwelche Potenzen gesteigerten Ausdrucksweise.* Das wären die wichtigsten Momente in bezug auf die Reform der Sprache.

Gehen wir über auf den letzten Hauptpunkt der Untersuchung. Er besteht in der Wahl der zu dramatisierenden Stoffe, und in der dramatischen Gestaltung derselben.

Wenn wir die Dramen der Reformer durchgehen, so finden wir im allgemeinen eine Abwendung von der Jetztzeit. Die Bestrebungen sind dahin gerichtet, das heutige Leben in der Vergangenheit zu parallelisieren. Meistens ist das Motiv hierzu, das Empfinden, die gehobene Sprache lasse sich im modernen Drama nicht zur Anwendung bringen. Dieser Zug ist zu begreifen. Aber gerade durch die Parallelisierung drückt sich die Enthaltung von beiden Extremen aus. Weder reine Jdealität noch reine Realität kommt zur vorwiegenden Geltung. Wir finden hier den innersten Kern der Reform. Die Jdealität ist um ein bedeutendes der Realität näher gerückt, infolge der Parallelisierung zum Leben der Jetztzeit; und umgekehrt die Realität, da sie durch die Zeitverschiebung an ihrer zwingenden Einwirkung auf das Gemüt verhindert ist. Hier liegt der Anknüpfungspunkt. Die notwendige Folge dieser Art und Weise des Dramatisierens ist eine geistige Vertiefung der Aktion, von der das Ganze getragen ist, ebenfalls ein Losstreben von der

vorwiegend platten Lebensauffassung. Das wäre schon der zweite Schritt zur Rückeroberung der Bühne als moralische Anstalt. Das Publikum wird denn auch, da infolge der Reaktion des Krieges Handel und Technik für lange Zeit an ihrer weitern Ausdehnung gehindert sein werden, mit größerm Interesse den neuen Bestrebungen der Kunst folgen.

Es ist einleuchtend, dass diese Bestrebungen, wenn sie in modernem Stil gehalten würden, unbefriedigend wirken müssten. Einmal durch die neue Sprache, die in diesem Falle geschraubt erscheinen würde, dann durch die Erinnerung an die krassen Realtragödien der Naturalisten. — Aus alledem wird wohl hervorleuchten, dass der Reformdramatiker nach einem Stoffe greifen muss, den ihm die Jetztzeit bietet und den er in vergrößertem (bezw. verkleinertem) Maßstab durch Parallelisierung in die Vergangenheit überträgt. Wir haben von Kind auf, wenn wir von Vergangenheit hören oder lesen, die Auffassung, dass jene Zeiten idealer, romantischer und anziehender gewesen seien, als die jetzigen. Durch die Ausnützung, besser gesagt, durch die Anpassung an diese weiter in uns lebende Auffassung, werden wir auch den Idealisten gerecht. — Über die Stoffwahl als solche lassen sich keine Richtwege andeuten; denn hier spielt die Vorliebe jedes Einzelnen eine entscheidende Rolle. Immerhin sei vor allzu abseits liegenden Episoden gewarnt.

Es ließe sich noch ein Wort über die Problemdichtung einflechten. In diese Reform können alle Probleme aufgenommen werden, nur nicht das soziale. Die andern sind meistens nur geistige, oder dann psychologische. Diese Gattungen sind würdig, in das neue Drama aufgenommen zu werden. Zudem ist überall die Möglichkeit vorhanden, dass sie in der Vergangenheit parallelisiert werden können. — Ein erläuterndes Beispiel für die Unzulässlichkeit des sozialen Problems finden wir in den Erstlingen der Stürmer und Dränger. Mit Ausnahme Einzelner, die sich durch wahre dichterische Begabung und durch glänzende Werke der dramatischen Kunst vor den andern auszeichneten, sind alle vergessen. Wohl übte diese Woge in der Dichtkunst einen großen Einfluss auf die geistigen Freiheitsbestrebungen aus, aber der Kunst selbst hat sie keine große Bereicherung gebracht. Sehen wir doch an Schiller, dem größten der Stürmer und Dränger (insofern seine Erstlinge in Betracht kommen), dass er sich nach und nach von diesen nach Freiheit lechzenden

Jugendausbrüchen zu reinigen suchte. Gœthe konnte sich mit diesen Erstlingen nicht befreunden, und wer wird leugnen, dass der Dichter des *Faust* nicht am besten wusste, was in den Tempel der reinen Kunst zugelassen werden darf und was nicht? Und hat nicht das soziale Problem ähnliche Motive wie Schillers Sturm- und Drangdichtung? Will man das soziale Problem behandeln, so verschone man doch damit die Kunst. Es gibt andere Mittel, und wenn doch stets der große Zudrang zu den Kinematographentheatern konstatiert wird, so bemächtige man sich der Filmfabriken und überschwemme das gehorsame Publikum mit sozialproblematischen Lichtspielen. — Allerdings wäre nicht zu garantieren, dass das Publikum nach und nach dem Kinematographen nicht untreu würde durch die Vorführung all des himmelschreienden Elends, das ohnehin schon genügend übertrieben wird. Immerhin, es wäre ein Weg. —

Wir kommen zum Schlusse unserer Betrachtung.

Wie verhält es sich nun mit der Ästhetik im neuen Drama? Zunächst muss untersucht werden, ob beim interessierten Publikum das Verlangen nach Ästhetik vorhanden ist. — Wir können unsere bejahende Antwort damit begründen, dass sich in den letzten Jahrzehnten ein allgemeines Streben nach dem griechischen Kunstideal bemerkbar gemacht hat; sowohl in der Baukunst, als auch in der bildenden Kunst. Parallel geht ein ähnlicher Zug durch die Musik. Es kann dieser natürlich nicht vom griechischen Kunstideal abgeleitet werden; aber ein Streben nach Großzügigkeit in der Ästhetik ist nicht zu leugnen. Erwähnen wir nur das Beispiel von Wagner. Er ist beinahe zum Kultus geworden. — Hierin liegt der Beweis des Verlangens nach Schönheit. Übertragen wir dies auf das Drama, so leuchtet uns die Notwendigkeit ein, das Gesetz der Großzügigkeit auch auf die Schilderung der Charaktere zu übertragen. Nicht kleinliche Nörgelei, nicht Versteifung auf das Analysieren der geheimsten Seelenvibration; das erweckt den Eindruck des Maschinenmenschen. Eben dieses Analysieren ist die krankhafte Sucht der Naturalisten. Dem arbeitet das neue Drama kräftig entgegen, das Charaktere in höherer Potenz schaffen will.

Somit wären die Hauptzüge der Reform charakterisiert.

Möge diese kurze Untersuchung ihren Zweck erreichen, indem sie Verständnis für den Geist der Reform des modernen Dramas erwecke.

KÜSNACHT KARL FRIEDR. SCHAER