

sehen Literatur, auf Goethe, Lessing, Herder — die so gut wie einzige Ausnahme bildete Schiller, der zeitweise Kantianer war —; dann durch seinen nicht minder bedeutenden Einfluß auf die großen französischen Materialisten des achtzehnten Jahrhunderts, und endlich dadurch, daß er, nachdem Kant den Karren unserer klassischen Philosophie in der, wie Genosse David sagt, „generellen Begrenztheit alles menschlichen Wissens“ festgefahren hatte, ihn durch seinen Einfluß auf Schelling, Hegel, Ludwig Feuerbach wieder ins richtige Geleise brachte, bis an die Schwelle des wissenschaftlichen Sozialismus.

Dagegen sind die Fäden, die Kant mit dem modernen Sozialismus verbinden, sehr dünn und spärlich, so wenig wir sie ganz leugnen wollen. Wir wagen jedoch nicht, uns über dies Thema zu verbreiten, solange es uns nicht geglückt ist, nach dem Rate des Genossen David die Werke Langes und Kants zu studieren, um Marx, Engels und Diezgen zu verstehen. Umgekehrt ginge es schon eher, denn bei Diezgen lesen wir: „Das reaktionäre Getute: Auf Kant zurück! das von allen Seiten in die Gegenwart hineingeblassen wird, geht aus der monströsen Tendenz hervor, die Wissenschaft umzulehren“, und ferner: „Wahrhaft Klassisches aber leistet im Konfusen die Geschichte des Materialismus von F. A. Lange. Abgesehen von vielen nebenfälligen Schönheiten und Vortrefflichkeiten des Werkes ist doch der philosophische Standpunkt Langes die erbärmlichste Zappelerei in metaphysischer Schlinge, die je gesehen wurde.“ Das ist wenigstens ein kurzer Weg der Verständigung, und da Genosse David die Schriften Diezgens „positiv-schöpferisch“ nennt, so ist es auch vielleicht der richtige.

Indessen wer weiß? Einstweilen wollen wir nur um des braven Kant willen uns nicht unseren braveren Spinoza verkümmern lassen.

Berliner Theater.

In einem bürgerlichen Blatte stand dieser Tage zu lesen: „Unser Theater treibt wie ein Brack vor Wind und Wellen.“ Das Wort ist nicht minder wahr, als es scharf ist, versteht sich unter künstlerischem Gesichtspunkt, der allein maßgebend sein darf. Das heutige Theater ist ein kapitalistischer Geschäftsbetrieb geworden, wie jeder andere auch: die einzelnen Bühnen befehlen sich in heftiger Konkurrenz, und es mag sein, daß die einen dabei gute Geschäfte machen, während die anderen vertragen. Aber mit der Kunst hat das alles nichts zu tun, und es ist eine undankbare Aufgabe, nach ihren letzten Spuren da zu suchen, wo tatsächlich die rücksichtslose Geldspekulation das entscheidende Wort führt.

Solcher Spuren hat der vergangene Monat in Berliner Theaterbetriebe zwei aufzuweisen, die an dieser Stelle erwähnt zu werden verdienen: die Aufführung eines neuen Dramas von Gerhart Hauptmann im Lessingtheater und die Neueinstudierung von Schillers Erstlingsdrama im Deutschen Theater. „Kaiser Karls Weibel“ nennt sich das „Legendenpiel“, wie Hauptmann das neueste Kind seiner dramatischen Muse getauft hat. Es ist ein mißratenes Kind, gleich so vielen seiner älteren Geschwister; jede Bühne hätte es mit Hohlnachen abgewiesen, wenn es nicht von Gerhart Hauptmann, sondern von einem Dichter mit noch unbekanntem Namen verfaßt worden wäre, und insofern gehört es auch nur in das Kapitel von dem Theater als reiner Kapitalanlage. Allein der Dichter selbst hat es nicht so gemeint. Denn sonst hätte er nicht den sechzigjährigen Kaiser Karl vier lange Akte hindurch stöhnen und wimmern lassen über seine greisenhafte Liebe zu einer Weibel, die an seinem Hofe lebt: einem Sachsenmädchen, das noch ein halbes Kind, aber

schon eine ganze und noch dazu eine pervers veranlagte Dirne ist. So was hält das kapitalistische Parquetpublikum nicht aus, und es ist am Ende nicht die schlimmste seiner Sünden; bei aller Abneigung gegen seinen schlechten Geschmack und bei aller Anerkennung des guten Willens, womit Hauptmann sich allein von seinen dichterischen Zwecken leiten läßt, ist es doch nicht möglich, dies „Legendenspiel“ zu retten.

Es bleibt nun einmal bei dem, was Lessing irgendwo im „Laokoön“ sagt: „Ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist fogar ein elker Gegenstand.“ Homer läßt die trojanischen Greise beim Anblick der Helena in bewunderndes Entzücken verfallen, aber es ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt, nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sich selbst zu schänden; sonst wären diese trojanischen Greise alte Becken. Solch ein alter Beck und nichts anderes ist Kaiser Karl in Hauptmanns „Legendenspiel“. Das Drama entbehrt jeglicher Handlung, nicht etwa nur in äußerlichem Sinne, sondern auch im Sinne einer psychologischen Entwicklung; alle anderen „handelnden Menschen“, die darin auftreten, sind bloße Nebenfiguren, einschließlic der Geisel selbst; der Kaiser hat so gut wie allein das Wort, und in unendlichen Monologen voll stelzbeiniger Verse trägt er seine Liebesqual vor, bis er im vierten Akte eine halbe Stunde an offenen Sarge der für ihn so spröden und für junge Kerle so willigen Schönen jammert, die inzwischen von einem patriotischen Kanzler vergiftet worden ist, weil sie den Kaiser in seinen Sachsenschlächtereien und sonstigen christlichen Kulturthaten lähmt. Nachdem er sich ausgeweint hat, schwingt er natürlich zum Schlusse wieder sein Schlachtschwert und verspricht, das alte Mordgeschäft mit frischen Kräften zu beginnen.

Das Drama fiel gänzlich ab, und es wäre allzu wohlfeil, das totgeborene Kind noch zu sezieren. Hier drängt sich eine melancholische Betrachtung über das Schicksal des Dramatikers Hauptmann als solchen auf. Es sind jetzt gerade zehn Jahre her, als er seinen letzten leidlichen Erfolg erreichte, mit dem „Fuhrmann Henschel“; seitdem ist es mit ihm unaufhaltfam bergab gegangen, anfangs langsamer, mit gelegentlicher Unterbrechung, die wieder leise Hoffnung zu schöpfen gestattete, seit der tanzenden Pippa aber in einer Art galoppierender Schwindsucht. Wenn anders dies Talent, um in seinem eigenen Märchenstil zu sprechen, nicht durch den Blick einer bösen Fee gelähmt worden ist, so ist es gänzlich erschöpft; der Strom ist völlig im Sande verronnen, während der Dichter noch in einem Lebensalter steht, das große Talente erst auf der vollen Höhe ihrer Schaffenskraft zu sehen pflegt.

Darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, daß die letzten Getreuen, die sich nicht mit dem Schwarme verlaufen mögen, sondern in unerschütterlicher Treue zur Fahne des Dichters stehen, ihm noch die dramatischen Lorbeeren zu retten suchen, indem sie sagen, man verstehe den genialen Poeten nur nicht, der viel persönliches Erleben in sein Dichten zu legen wisse und in seiner Gedankentiefe mühsam erschlossen werden wolle. Diese Rede geht jetzt wieder um, wie sie schon bei manchem früheren Drama Hauptmanns ungegangen ist, jedoch bei aller Achtung vor der Freundestreue, die sie beseelt, ist sie in der That nicht tragisch und selbst nicht einmal ernsthaft zu nehmen. Wenn der achtzigjährige Goethe oder auch der siebzigjährige Ibsen, nach glorreich vollbrachten Tagewerken, dem Alter ihren Tribut zollen und ihr Erleben nicht mehr in plastischen Gestalten zu verkörpern, sondern nur noch in dunklen Runen davon zu singen und zu sagen wissen, so wollen wir uns in allem Respekt mit diesen Runen abmühen. Aber wenn ein lebensfrischer Dichter um sein vierzigstes Lebensjahr herum, ein Dichter, der so wenig wie eine historische je eine philosophische Anlage und Bildung verraten, sondern seine Begabung gerade nur in der mikroskopisch feinen und kleinen Beobachtung der alltäglichen Wirklichkeit bekundet hat, wenn ein solcher Dichter uns mit mythischem Tiefinn kommt, nicht einmal, sondern wiederholt, und mit ganz nüchternen Intervallen dazwischen, so lassen wir uns dadurch ein für allemal nicht verblüffen. Das ist nicht künstle-

rischer Drang, sondern künstliche Mache, mag sich Hauptmann selbst, der beläufig in seinen neunzehn Dramen noch nicht das kleinste Scherflein zum Gedankenschatze der Nation gespendet hat, auch selbst für einen philosophischen Dichter halten.

Noch nicht das kleinste Scherflein, es sei denn, daß man meine, er habe in seiner „Versunkenen Glocke“ seine eigene Dichtung treffend gekennzeichnet mit dem Worte: Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht. Er konnte sich einen großen dichterischen Namen nur in einer Zeit schaffen, wo der kastalische Quell nicht in mächtigen Sprüngen von den Bergen stürzte, sondern langsam durch eine dürre Ebene sickerte, oder richtiger: nur in einer solchen Zeit konnte ihm ein großer, dichterischer Name geschaffen werden. Wir an unserm Theil haben uns an dieser Stelle über Art und Umfang seines Talentes nie irgendwelchen Illusionen hingegen und ihn nicht einmal entfernt den Kleist und Hebbel gleichzustellen vermocht, als der korybantische Lärm erscholl, daß er selbst über die Goethe und Shakespeare emporrage. Aber dessenungeachtet oder auch gerade deshalb beklagen wir das klägliche Erlöschen seiner Dichterkraft; mäßige Talente, wie Hauptmann immer nur eines gewesen ist, bedürfen vor allem der Selbstkritik, und an seinem frühzeitigen Ende als Dichter trägt die Clique, die ihm mit jedem Mittel der Bekannde einen tönernen Ruhm fabrizierte, einen großen Theil der Schuld. Hätte er ihren Lockungen zu widerstehen und auf dem Wege weiter zu wandeln gewußt, den er mit den „Webern“ und dem „Biberpelz“ zu beschreiten begann, so wären ihm glücklichere Lose gefallen, aber dazu gehört eben ein großer Dichter, der in seiner Weise immer auch ein großer Charakter ist.

Von der greisenhaften Nichtigkeit des „Regendenspiels“, das Hauptmann mühsam zurechtfabriziert hat, hob sich in leuchtender Jugendfrische Schillers revolutionärer Erstling ab, den das Deutsche Theater in neuen Gewande herausbrachte. Diese Bühne bemüht sich, die reichen Mittel und Möglichkeiten des kapitalistischen Geschäftsbetriebs in den Dienst künstlerischer Zwecke zu stellen, indem sie klassische Dramen mit aller dramaturgischen und schauspielerischen Kunst herausbringt, über die ein modernes Theater verfügt. Es ist unzweifelhaft ein interessanter und lehrreicher Versuch, und die Tortur, die einem „König Karls Geißel“ bereitet, wird reich vergolten durch den Genuß, womit die Fülle der Gesichte in Schillers „Räubern“ überascht. Aber ein künstlerischer Genuß im reinen Sinne des Wortes ist es auch nicht; der wildgewachsene Baum des Waldes verkümmert in einem prunkenden Zuzuspark.

Herr May Reinhardt, der Direktor des Deutschen Theaters, hat seine rastlose Arbeit zunächst an Dramen Shakespeares und Schillers gesetzt, an den „Sommer-nachts Traum“, den „Kaufmann von Venedig“, „Was ihr wollt“, ferner an „Kabale und Liebe“ und nun neuestens an die „Räuber“, die das eigentliche Ereignis im Berliner Theaterleben dieses Winters sind. Bei der Auswahl von Shakespeares Dramen hat Herr Reinhardt sicherlich einen feinen Geschmack bewährt, indem er solche wählte, die in gewissem Sinne zeitlos sind: den „Sommer-nachts Traum“ mit seiner reinen Feen- und Phantasiwelt, wo übernatürliche Wesen mit höheren Naturkräften in die Menschenwelt hineinspielen, oder den „Kaufmann von Venedig“ und „Was ihr wollt“, wo zwar das eigentlich Unnatürliche und Wunderbare fortfällt, die Handlung aber immer noch einen märchenhaft-phantastischen Charakter trägt und Situationen vorführt, die in der wirklichen Welt so nicht denkbar sind. Ungleich schwieriger liegt die Sache bei Schillers Dramen, und nun gar bei seinen revolutionären Jugenddramen, die mit allen Fasern im Boden ihrer Zeit, einer ganz bestimmten, historisch scharf umrissenen Zeit wurzeln.

Ganz freilich läßt sich kein Drama, auch Shakespeares Feen- und Märchenlustspiel nicht, von der Bühne lösen, auf der es einst zum Leben erwacht ist. Wie sah denn Shakespeares Bühne aus? Ein rohes Brettergerüst, wo die Frauenrollen von Männern gespielt wurden und junge, adelige Tageeliebe mitten auf der Szene

herumlungerten; das Parterre ein offener, unbedeckter Hofraum, in der Mitte der überziehende, zum allgemeinen Gebrauch bestimmte Bottich; ein Publikum von Gesellen und Lehrlingen, von Bootskleuten und Werftarbeitern, das während der Aufführungen aß und trank, rauchte und Karten spielte; auf der Galerie käufliche Schönheiten, denen das Theater als gefällige Kupplerin diente, und erst versteckt hinter ihnen ehrbare Bürgerfrauen, die der Versuchung des Theaterbesuchs nicht widerstehen konnten, aber nur mit Masken vor dem Gesicht zu erscheinen wagten. Ohne Shakespeares Bühne ist Shakespeares Drama niemals völlig zu verstehen, und es nimmt um so freudere Züge an, je weiter sich die Bühne, auf der es heute erscheint, von seiner mitterlichen Bühne entfernt hat. Schillers Bühne stand der heutigen Bühne nun freilich schon viel näher, aber wie anders war auch noch sie! Als das Hoftheater in Mannheim am 13. Januar 1782 zum ersten Male die „Räuber“ aufführte, machte es die ungewohnte Ausgabe von 12 Gulden 18 Kreuzern, um für die Szene am Turme einen „Mond mit blechernem Spiegel“ anzuschaffen, und wie begeistert war der junge Dichter über diesen Mond, dessengleichen er noch auf keiner Bühne gesehen hatte; „er lief gemächlich über den Theaterhorizont und verbreitete nach Maßgabe seines Laufes ein natürliches schröckliches Licht in der Gegend“. Es war diese Szene, die bei der ersten Aufführung die mächtige Wirkung des Dramas entschied.

Um gleich hieran anzuknüpfen, so verfaßt in der Aufführung der „Räuber“, wie sie gegenwärtig das Deutsche Theater inszeniert, gerade diese Szene vollständig, weil sie das — für die Dichtung ganz nebensächliche — Tun und Treiben der Räuber am Turme bis ins kleinste hinein darzustellen unternimmt. Das Lager der Bande auf dem schwellenden Moosteppich, unter ragenden Bäumen, das allmähliche Ersterben des Räuberlieds im Häuspern und Schnarchen der Schläfer, das nächtliche Walbleben in all seinen menschlichen und tierischen Lauten, dann das Hämmern und Meißeln des Räubers Moor an der Pforte des Hungerturmes — alles das ist mit einem Raffinement ausgeklügelt und dargestellt, wogegen jener blecherne Mond mit seinem „schröcklichen“ Scheine freilich ganz im Dunkeln verschwinden mag. Aber über diesem unzähligen Detail, das die Spannung des Hörers vielmehr zerstreut als konzentriert, geht die dramatische Wirkung der Szene ganz verloren, und die Illusion, die gesteigert werden soll, wird vielmehr völlig zerstört. Was hilft auch die noch so naturgetreue Nachahmung eines schwellenden Moosteppichs, wenn unter jedem Räuber, der sich zum Schlafe darauf wirft, die Bretter der Bühne ächzen und knarren! Man darf niemals der Phantastie des Hörers alles vorwegnehmen, wenn man sie nicht aus Mangel an Nahrung töten will; auch hier gilt das Wort Schillers vom Meister des Stils, der sich gerade in dem zeigt, was er weise verschweigt.

Wie die „Räuber“ in Sturm und Drang gedichtet worden sind, so wollen sie auch im Sturm und Drang gespielt sein. Eine Darstellung, die nicht nur jedes leise Spiel des dichterischen Schaffens, sei es nun wirklich oder auch nur möglich, herauszuholen bemüht ist, sondern auch jeden geistreichen oder selbst nicht geistreichen Einfall der Regie und der Schauspieler hineintragen will, treibt nur die Plumpheit der Intrige, die krasen Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, die Sorglosigkeit in der Motivierung, die schon Goethe an Schiller hervorhob, um so schärfer hervor. Franz Moor, von jeher ein Lieblingsobjekt für den Witz denkender Künstler, wird im Deutschen Theater höchst modern gespielt, feminin-pervers, sozusagen im Gardentile; es ist gar keine unbeträchtliche Leistung, aber aus dem Geiste Schillers ist sie nicht geboren.

Und wenn nur etwas von der minutiösen Sorgfalt, die auf alles Bühnentechnische Drum und Dran verwandt wird, dem Texte des Dichters zugute gekommen wäre! Man konnte es dem Hoftheaterintendanten Dalberg nicht so sehr verdenken, wenn er für die erste Aufführung des Dramas allerlei Zugeständnisse von dem Dichter beanspruchte, die den revolutionären Charakter des Dramas

mitbern sollten, Zugeständnisse, zu denen sich Schiller nur schweren Herzens bequeme. Aber heute sollte man doch den unverfälschten Dichter spielen, gerade aus den künstlerischen Tendenzen heraus, von denen sich das Deutsche Theater in seiner Inszenierung klassischer Dramen leiten läßt. Tatsächlich wird das Drama aber immer noch kastriert, wenn auch nicht mehr so arg, wie einst von Dalberg; an gelegentlichen derben Worten läßt man sogar mehr passieren, als der kapitalistische Wohlstand sonst zu dulden pflegt; aber es kommen doch noch häßliche Bandalismen vor, so die Streichung der Sätze, in denen der Räuber Moor sein Rächeramt an den schurkischen Höflingen und Ministern rühmt, die sonst für die irdische Gerechtigkeit unerreichbar seien. Durch diesen groben Riß in den Text werden gewissermaßen die revolutionären Wurzeln des Dramas zerschnitten. Man raubt ihm die historische Wirklichkeit, die es einmal gehabt hat, und damit auch die ästhetische Wahrheit, die ihm selbst durch das gelungenste Schmarckonzert im nächsten Walbesdunkel nicht wiedergegeben werden kann.

Umzubringen sind die „Räuber“ bei alledem nicht, trotz aller „Schillerhasser“ des modernen Naturalismus, der gekommen und gegangen ist, ohne dem mächtigen Block auch nur ein Steinchen abzubröckeln. Und sicherlich verdient es von wegen des guten Willens alle Anerkennung, wenn sich das kapitalistische Theater auf diesen Fels retten will. Allein seine Liebe ist noch gefährlicher als sein Haß, denn sie bröckelt wirklich ein Stückchen von dem harten Stein ab. F. M.

Bücherschau.

Georg Christoph Dichtenberg, **Gedanken, Satiren, Fragmente.** Herausgegeben von Wilhelm Herzog. 1. Band. Mit Porträt. 276 Seiten. 2. Band. Mit vier Tafeln nach Chodowiecki. 357 Seiten. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1907.

Die deutsche Literatur ist verhältnismäßig arm an geistreichen Moralisten, wenigstens im Verhältnis zur französischen Literatur, und die wenigen, die sie besitzt, werden kaum nach Verdienst gewürdigt. Am ehesten noch Schopenhauer, dessen Ruhm sich sogar viel mehr auf die Aphorismen und Maximen seines Nebenwerkes stützt als auf die grundlegende Philosophie seines Hauptwerkes. Dagegen sind von den älteren Knigge und Dichtenberg nur noch die Namen in diesem oder jenem geflügelten Worte bekannt.

Wir begrüßen deshalb gern die vorliegende Auswahl aus Dichtenbergs Schriften, die von Wilhelm Herzog mit feinem Blick und sicherer Hand getroffen und von der Verlagsbuchhandlung geschmackvoll ausgestattet worden ist. Die Auswahl war notwendig, wenn einem größeren Leserkreis wieder der Geschmack an Dichtenbergs Gedankenwelt eingeflößt werden soll; wer den ganzen Dichtenberg haben will, kann ihn in der eben erscheinenden Ausgabe Lehmanns finden. Herzog hat unseres Erachtens recht, wenn er sagt, daß man sich in dieser großen Ausgabe durch viel Gestrüpp hindurcharbeiten müsse. Dies ergibt sich schon aus Dichtenbergs Arbeitsweise; er trug in seine „Sudelbücher“, wie er seine Tagebücher nach einem Ausdruck der englischen Kaufmannswelt nannte, alles wirt durcheinander ein, was ihm der Tag brachte: Eindrücke, philosophische Einfälle, komische Ausdrücke, autobiographische Notizen, kritische Bemerkungen zur Literatur und Kunst. Er hat seine Absicht, alles das zu ordnen, nicht selbst ausgeführt, und es heißt nur, seinen eigenen Willen vollstrecken, wenn der heutige Herausgeber mit dem nötigen Gleichmaß von Pietät und Verständnis das Korn von der Spreu sondert.

Von Knigge und Schopenhauer unterscheidet sich Dichtenberg durch seinen revolutionären Geist. Man hat seinen Namen oft mit Lessings Namen zusammen genannt, und auf den ersten Blick liegen auch große Ähnlichkeiten vor, doch wenn