

findet er vorerst unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht gegeben. Durch den interessanten, wenn auch nicht überaus glücklichen Versuch einer Kunstproduktionsstatistik sucht er nachzuweisen, daß eine arge Ueberproduktion, oder richtiger gesagt, Unterkonsumtion an Erzeugnissen der bildenden Kunst bestehe. Er nimmt an, daß jährlich etwa 120000 Bilder gemalt werden, wovon mindestens 47000 unverkauft blieben! Seine Berechnungen ruhen allerdings auf sehr schwankenden Grundlagen, ihr Resultat dürfte aber kaum als übertrieben anzusehen sein. Sehr wünschenswerth wäre es, wenn sich die Künstler selbst um ihre materiellen Angelegenheiten besser kümmern und ihre Organisationen etwas zur Aufklärung ihrer sehr wechselvollen, an düsteren Bildern aber überaus reichen Verhältnisse unternehmen wollten. — Eine Besserung dieser Zustände erhofft sich v. d. Palten von dem erwachenden Kunstsinne des Volkes und von der sozialen Hebung seiner breiteren Schichten, die den öffentlichen Körperschaften gestatten würden, Kunstausstellungen zu subventioniren und auch in den kleineren Orten Museen anzulegen. Für die sympathische Haltung der Sozialdemokratie gegenüber der Kunst, für das Streben der aufgeklärten Arbeiterschaft nach den edleren Genüssen, findet er Worte freudiger Anerkennung. Es ist zu wünschen, daß seine Erkenntniß ebensowohl in Künstlerkreisen Verbreitung fände, wie daß die Sozialdemokratie es sich recht angelegen sein ließe, die gute Meinung der Künstler zu fördern und zu rechtfertigen. Viel mehr als Beweise ihres guten Willens wird sie vorerst freilich nicht geben dürfen, und nur hier und da werden unsere Genossen in Stadtverordnetenversammlungen Gelegenheit haben, ein höheres Verständniß für die edlen Zwecke der Kunst zu beweisen, als man es sonst im Kreise dieser bürgerlichen Philistrieren zu finden pflegt. Man wird dem Verfasser zustimmen dürfen, wenn er ein „Perikleisches, aber vom Sklaventhum befreites Hellas“ als das höchste Kulturideal betrachtet und erwartet, daß sich die Aneignung der Kunst durch das Volk mit gebieterischer Nothwendigkeit vollziehen werde, wenn nur erst die Beseitigung des materiellen Elends erfolgt sein wird. Wenn er sich freilich bemüßigt fühlt, selbst die Wege zur Beseitigung des materiellen Elends aufzuzeigen und die kranke Zeit mit ein bißchen Heeresreduktion, Erbschaftsteuer und Bodenverstaatlichung kuriren will, so spricht das mehr für sein gutes Herz denn für seine besondere ökonomische Einsicht. f. s.



## ¶ feuilleton. ¶

Maurice Maeterlinck.

Von Henriette Roland Holst.

### I.

Im letzten Vierteljahrhundert sind es hauptsächlich drei Männer, die den Mystizismus in der Literatur repräsentiren: Maeterlinck, Tolstoi und Ibsen. Andere, die neben ihnen stehen, erscheinen entweder als zu ihnen emporführende Stufen, oder sie leuchten in einem von ihnen entlehnten Lichte. So genügen uns also diese drei, um zu sehen, was die gesellschaftlichen Einflüsse unserer Zeit aus der Mystik gemacht haben, und welche Kraft wiederum von ihr ausgeht. Dies um so mehr, weil jeder von ihnen sowohl zu einer anderen der drei großen Völkerfamilien Europas — Romanen, Germanen und Slaven — als auch zu einem besonderen Menschentypus gehört.

Unter ihnen ist Maeterlinck am meisten der reine Künstler; er suchte die Mystik nicht um ihrer selbst willen, sondern um, von ihr ausgehend, die Kunst

zu verjüngen. Während seines Suchens aber gerieth er auf andere Pfade und gewann das innerliche Leben selbst lieber als die Darstellung desselben. Dennoch blieb sein Ausgangspunkt die Darstellung; sie wollte er mit der Betrachtung des inneren Lebens erfüllen.

Ibsen ist der Moralist, der Prediger. Wahr ist, daß auch er sich zuerst dem Gebiet der Darstellung zuwandte, und zwar dem romantischen Drama; darin fand er jedoch keine eigenen Töne — alles war entlehnt. Die Moral, die Lehre von den Pflichten des Menschen Anderen und sich selbst gegenüber und die Konflikte zwischen diesen Pflichten, das war für ihn das Fundament; solche Konflikte darzustellen, war seine Lust. Als Predigersohn in einem Lande aufgewachsen, in dem die Prediger eine große Rolle im öffentlichen Leben spielen, sprach er sein Leben lang im Predigtton.

Tolstoi, obgleich ein unvergleichlich größerer Künstler als Maeterlinck, ist doch, auch in seinen früheren Werken, nicht das, was man unter einem reinen Künstler versteht: Jemand, dem die Kunst über alles, auch über das Leben geht, so wie zum Beispiel de Goncourt, Flaubert und der junge van Deysfel. Ihm galt das Leben mehr als die Kunst, der Sinn des Lebens war es, den er zu ergreifen trachtete — wie ja auch die Personen seines ersten Romans dies wollen. Und als er ihn gefunden hatte, da wollte er auch eingreifen, gesellschaftlich thätig sein — er ist von Natur Reformator. Mit dieser Bezeichnung will ich keineswegs seiner Künstlerschaft Abbruch thun; viele der größten Schriftsteller, so zum Beispiel Dante und später Shelley, fühlten sich in erster Linie Reformatoren. Der tiefe Eindruck, den das Leben, das heißt die Gesellschaft, in ihrer Seele verursachte, und das Bewußtsein individueller Kraft machte sie dazu.

So suchte also, von der Mystik ausgehend, Maeterlinck hauptsächlich die Kunst, Ibsen die Moral und Tolstoi das Leben zu verjüngen. Was sie sich als Ziel stellten, war nicht willkürlich gewählt, sondern hing zusammen mit der Stellung, die ihre Nation in der gesellschaftlichen Bewegung einnahm, mit der ökonomischen Entwicklung ihrer Nation, mit dem Volkscharakter, der ja das Resultat der vorangegangenen ökonomischen Entwicklung ist, u. s. w. Mit einem Worte: was ihren Horizont und ihr Ziel bestimmte, war nicht bloß ihre eigene Beanlagung, sondern es hing auch davon ab, ob sie einem Lande angehörten, in dem der Kapitalismus in voller Blüthe stand, oder einem, wo seine beginnende Entfaltung sich noch als die Befreiung der Persönlichkeit darstellte, oder aber einem, in dem die nationale Lebensweise noch größtentheils in anderen Produktionsformen wurzelte.

Dieses letzte war bei Tolstoi der Fall. Rußland steht zum größten Theile noch außerhalb der kapitalistischen Entwicklung; Land und Volk haben noch einen langen Weg zurückzulegen, den die westlichen Völker schon vor Jahrhunderten durchliefen. Eine ganze Produktionsweise — und das bedeutet eine Welt — scheidet sie von uns. Die Leibeigenschaft noch frisch im Gedächtniß, das dörfliche Gemeineigenthum am Boden im Sterben liegend, aber noch nicht todt, der Bauernstand mit seiner Unbeweglichkeit und Abgeschlossenheit und mit der starren Gleichheit der Schicksale der aufeinander folgenden Geschlechter — ein Stand, der in einem hochentwickelten Lande wie England beinahe verschwunden ist — als Fundament der Gesellschaft, so mußte das russische Volk im Denken und Fühlen mehr Asiaten als Westeuropäern ähneln; und so sind es nicht unergründliche, ewig geheimnißvolle Seeleneigenschaften, sondern Jahrhunderte der Dorfgemeinschaft, der Leibeigenschaft, des Absolutismus und der Abgeschlossenheit, die

die sogenannte „russische Seele“ formten.<sup>1</sup> So wie bei zwei Flüssen, von denen der eine klar und durchsichtig, der andere träge und trübe oder schäumend und ungefühm fließt, natürliche Ursachen den Unterschied hervorrufen, so bei Masse und Nation gesellschaftliche. Je größer hierin der Unterschied, desto größer auch der Abstand in Gedanken, Erwartungen und Ansprüchen. Darum steht also Tolstoi uns am fernsten; um ihn zu begreifen, müssen wir erst in die besonderen Lebensformen des russischen Volkes eindringen.

Bei Ibsen fällt uns das Begreifen schon weniger schwer. Die skandinavische Gruppe der germanischen Völker, zu welcher er gehört, wandert, was das gesellschaftliche und politische Leben angeht, mit im kapitalistischen Zuge. Aber sie befindet sich in der Nachhut — vor Allem Norwegen mit seiner geringen Industrie und seinen kleinen, verstreut lebenden Bauern. Davon müssen wir ausgehen, wenn wir Ibsen näher kommen wollen. Ein Norweger mußte es sein, der Sohn eines zurückgebliebenen Volkes, der jetzt noch im Namen der geheimsten Tiefen des Gemüths für das unbegrenzte Recht und die unbegrenzte Entfaltung der Persönlichkeit eintrat. Auch England und Amerika vernahmen einmal eine ähnliche Lehre durch Carlyle und Emerson: die Erhebung des souveränen Individuums, die Verherrlichung des Selben — aber das war bereits vor einem Menschenalter.

Die Fluth verlies sich; die fortschreitende Konzentration des Kapitals führte zu neuen Gesellschaftsformen, die freie Konkurrenz — das Recht des Stärkeren — mußte Verbänden und Verträgen weichen. In Amerika mit seinen Trusts und Kartellen, in England mit seiner Entwicklung, die den Durst nach einem neuen Nischenmonopol durch einen Monstrehandelsvertrag aller britischen Kolonien hervorrief — in solchen Ländern ist für die Verherrlichung des Individuums in der Literatur kein Platz mehr. Sie sind dem entwachsen. Aber der Norweger aus den Bergen, der die Bauern auf ihren Hoffstätten weiß, Meilen und Meilen voneinander entfernt, im Schnee begraben, er empfindet noch ihre Unabhängigkeit als Schönheit. Ibsens protestantische Selbstgenügsamkeit ist der Eigenwahn des Bauern oder Kleinstadtbürgers, für den die Welt da zu Ende ist, wo man seine Kirchturmspitze nicht mehr sieht. Er beschaut das Leben noch als einen Konflikt zwischen alter und neuer Sittenlehre, der gelöst werden muß. Denn er gehört zu einem Volke, das noch in dem Wahne befangen ist, selbst entscheiden zu können, ob es kapitalistisch werden oder bäuerlich und kleinstädtisch bleiben will — ja oder nein.

Neben dem rückständigen Ibsen und neben Tolstoi, der wie aus einer anderen Welt zu uns spricht, erscheint Maeterlinck als der Vertreter des alternden westeuropäischen Kapitalismus. Wie verfeinert und subtil er auch scheinen möge, so ist er doch am leichtesten zu verstehen — er steht uns am nächsten.

Belgien verdankt es seiner günstigen zentralen Lage und seinem Ueberfluß an Steinkohle, daß es kein unbedeutendes Ländchen blieb, sondern bei der großen ökonomischen Umwandlung, die seit 1848, in beschleunigterem Tempo seit 1870 in den Staaten des Kontinentes vor sich ging, in erster Reihe stand. Belgien bietet vielleicht das einzige Beispiel eines kleinen Landes, das großindustriell ist, und beweist damit, daß heutzutage nicht nur die Ausdehnung der Bodenfläche oder der Besitz von Kolonien, sondern auch — und zwar in erster Linie — der Besitz industrieller Grundstoffe bei der ökonomischen Entwicklung ausschlaggebend ist.

<sup>1</sup> Diese Bemerkungen über Rußland gelten natürlich nur für das platte Land. In den Städten des Südens und Westens mit ihrer Industrie, ihren kapitalistischen Zuständen und ihrer Arbeiterbewegung vermischt sich die Linie, die auf geistigem und ökonomischem Gebiet Ost- und Westeuropäer scheidet.

In die jungen Jahre des belgischen Industrialismus — nach der Abtrennung von 1830 — fallen die Triumphe der liberalen Weisheit, der bürgerlichen, anti-kerikalischen Ideen. Die Dichter schöpften aus der Tradition der demokratischen mittelalterlichen Gemeinden, die Literatur verherrlichte das Bürgerthum und besang die van Artevelde's. Die Arbeiterklasse frohnte unterdessen in Bergwerken und Fabriken. Sie litt und schwieg. Belgien war „das Paradies der Kapitalisten“. Aber die Entfaltung der Industrie schafft, wenn sie bei einem gewissen Punkte angelangt ist, aus eigener Kraft eine Arbeiterbewegung, und die unbeschränkte Interessenwirthschaft der Liberalen schlug, als die ländliche Bevölkerung ihrer müde wurde, in kerikale Reaktion um. Die Anläufe zur Arbeiterbewegung fallen mit dem Abtreten des letzten liberalen Ministeriums zusammen, und dazu gesellt sich noch eine dritte Erscheinung: das Entstehen einer sich an die französische anlehnenen Literatur. Alle diese Erscheinungsformen entsprangen einer und derselben Ursache: das goldene Zeitalter des liberalen Kapitals, der Fabrikantenklasse, war vorbei, ihre unbestrittene Herrschaft gebrochen. Die gutgedrillte Landbevölkerung fiel ihr unter dem Kommando der Priester in den Rücken. Langsam formten sich Arbeiterbataillone, zuerst unter viel Gezänk und geräuschvoller Uneinigkeit; nach den harten Lektionen von 1886 und 1887 aber schwoilen sie plötzlich an, begriffen die Nothwendigkeit einer festen Organisation und wurden ein starkes Heer. Das offizielle Belgien wurde reaktionär — alles, was noch in Wahrheit Liebe für die bürgerlichen Ideale im Herzen trug, trat zu den Sozialisten über. Die liberale Partei und der liberale Gedanke wurden zwischen zwei Extremen erdrückt.

Wo die Arbeiterklasse wirklich in Bewegung gekommen und der Sozialismus mit seinen politischen und sittlichen Idealen in einem Volke lebendig geworden ist, da ist es mit den goldenen Tagen der Bourgeoisie vorbei. Wohl kann sie in materieller Hinsicht noch gedeihen, wohl schreitet das Sichbereichern, die Akkumulation des Kapitals noch vorwärts — aber eine untergehende Klasse ist sie doch. Immer von Neuem drohen ihr durch die Auflehnung der Arbeiter gegen ihre Macht Gefahren. Zu der ökonomischen Unsicherheit — eine Folge der Produktionsweise, durch die sie sich bereichert und die sie deshalb als eine natürliche ansteht — gesellt sich noch die Unsicherheit, in der ein Jeder lebt, ob Individuum oder Klasse, der sich bewußt ist, fortwährend einem Feinde gegenüber zu stehen. Aber noch schlimmer als dieses Leiden ist ein anderes. Wo die Arbeiterklasse mit ihren neuen Idealen auftritt, ist die gesellschaftliche Aufgabe der Bourgeoisie, sie mag dies wissen oder nicht, anerkennen oder nicht, erfüllt. All die liberalen Kampfdevisen und Prinzipien von Freiheit und Wissen, all das ungestüme idealistische Gefühlsleben, das in einer Klasse pulst, solange sie Träger der Entwicklung und gesellschaftlichen Bewegung ist, welken und fallen. Die Kräftigsten ihrer Klasse gehen zum Sozialismus über, die Uebrigen verleugnen die Götter ihrer Jugend. Der Kapitalismus wird statt liberal reaktionär, und dieser Rückschlag beweist, daß seine Früchte reif und überreif sind und nun bei ihm die Fäulniß beginnt.

Dies ist ein neues Stadium des Kapitalismus: das heutige, wie es in verschiedenen Staaten des Kontinentes herrscht. Es äußert sich politisch in der Reaktion, religiös in der Rückkehr zum Katholizismus und in dem Entstehen oder Wiederaufleben vieler alter und neuer Setten, gesellschaftlich in Lebensüberdruß, Pessimismus, Schwäche und Unruhe unter jenen Elementen der besitzenden Klasse, die außerhalb des unmittelbaren ökonomischen Kampfes leben und ihre dem Gelde nachjagenden Klassengenossen verachten, literarisch in dem Aussprechen und Verherrlichen eben dieser Gefühle.

Die Reaktion ist demnach eine allgemeine Erscheinung in den kapitalistisch meistentwickelten Ländern; welche Form sie aber annimmt, das hängt von der Vergangenheit jedes Landes, von seiner Geschichte ab, wie ja auch bei jedem Menschen sich die Leiden des Alters nach seinem früheren Leben richten. In Belgien und Frankreich sind ihre Formen hauptsächlich clerikal. In Frankreich fiel ihr die Maske vom Gesicht und es zeigte sich, daß sie in ihrer Begierde, die Macht zu behalten, vor keiner Brutalität und Niederträchtigkeit zurückschreckte; von Hause aus aber schlecht sie am liebsten auf Sammtpfötchen umher und hält sich in die sanften Gewänder des christlichen Scheines.

Die Gleichheit, die der Kapitalismus auf der ganzen Welt schafft, indem er alle Völker vor sich herjagt wie Staubwolken auf dem Wege, wirkt auch die Mauern um, die die geistigen Sphären voneinander scheiden. International wie Markt und Produktion wird auch die Literatur, auf der ganzen Welt entwickeln sich Zustände und Menschen, die mehr und mehr einander ähneln; und diese bringen gleiche, von Allen getheilte, Allen verständliche Gefühle mit sich. Die nationalen europäischen Literaturen des Jahrhunderts spiegeln theils die gesellschaftliche Bewegung in einem bestimmten Lande, den Streit seiner Klassen, ihre Geschichte, ihr Emporkommen, ihre heftigen oder schwachen Erschütterungen wieder, theils die darüber hinausgehenden allgemein-gesellschaftlichen Ereignisse. In je stärkerem Maße die nationale Eigenart untergraben ist, je mehr die alten, abgeschlossenen lebenden Klassen in Bourgeoisie und Proletariat aufgelöst, die früheren, reich gegliederten Betriebsformen durch die Großindustrie vernichtet wurden — kurz, je weiter vorgeschritten die Entwicklung des Kapitalismus —, desto weniger wird das Eigenthümlich-Nationale, desto mehr das Allgemein-Menschliche, das heißt das Allgemein-Menschliche dieser Zeit, das kapitalistische oder proletarische, in der Literatur abgebildet.

Als die rückständigen, seit lange in Abgeschlossenheit lebenden Niederländer sich anschickten, noch einmal die schönsten Blüten bürgerlicher Poesie aufbrechen zu lassen, war für Belgien die Möglichkeit dazu längst vorüber, denn dort war die bürgerliche Gesellschaft bereits im Verfall. Die Robustheit und Markigkeit, die unverwundliche Lebenskraft, die starke Gesundheit des Kleinbürgers, die sich hier zum Beispiel in Berwey und van Looy äußerte, bestand in Belgien nicht mehr, vielmehr folgte dort die aufkommende Literatur der Bewegung der Klasse, zu der sie gehörte, und diese Bewegung war eine niedergehende. Nicht der Kleinbürger in dem Augenblick, wo er, vom großbürgerlichen Bewußtsein berührt, sich über sich selbst erhebt, sondern die Großbourgeoisie in dem Moment, wo sie, von der Hand des Proletariats berührt, ihren ideellen Glanz erblaffen sieht und das Vertrauen in ihr früheres Ich verliert — das war der Ausgangspunkt, der gesellschaftliche Boden dieser neuen, symbolisch-idealistisch gefärbten Literatur. In Belgien war das nationaleigenthümliche Kleinbürgerliche durch den Kapitalismus verdrängt, und das Fehlen einer nationalen Tradition und Vergangenheit erleichterte ihm auch auf geistigem Gebiet den Sieg. Und wie das proletarische Belgien das Land geworden ist, wo die Arbeiterbewegung sich nicht nur auf einem besonderen Gebiet auszeichnet, sich nicht bloß nach einer Richtung hin am kräftigsten entwickelt hat, sondern gerade in der vereinigten Anwendung der verschiedenen ihr zu Gebote stehenden Kampfweisen ihre größte Kraft findet und durch das Fehlen nationaler Eigenthümlichkeiten dazu geeignet ist, vor Allem den internationalen Charakter der modernen Arbeiterbewegung darzustellen — so mußte auch Belgien das Land werden, wo der reine Kapitalismus,

weit ab von den Erwartungen seiner Jugend, die ja mit nationalen Aspirationen gepaart gingen, enttäuscht, müde an Leib und Seele, nothwendiger Weise auch reaktionär und kosmopolitisch, in der Literatur Ausdruck und Verherrlichung fand.

Maeterlinck ist der Dichter der sterbenden reaktionären Bourgeoisie, des untergehenden Kapitalismus. Das ist der Grund, weshalb er so schnell zu Ehren kam; überall, wo dieser Untergang begonnen hatte oder im Anzug war, wo es Individuen gab, die darunter litten, da wurde er verstanden. Er sprach ihnen aus der Seele; sie erkannten seine Gefühle als die ihrigen und hingen an ihm, als wenn er ein Theil ihrer selbst wäre. Wir haben gesehen, welcher Art diese Gefühle sein mußten: Ueberreife, Mattigkeit, Erschöpfung, der Lebensüberdruß Dessen, der von der Zukunft nichts mehr erwartet und so jeden Anreiz entbehrt, der Mensch und Klasse an das Leben fesselt — die Gefühle der alternden Bourgeoisie, in der die brutale Sicherheit, das freundige Machtgefühl ihrer Jugend erstorben sind, erstorben auch die schöne Begehrlichkeit nach Kenntniß und Wissen; nun verschmäht sie beides, denn warnend sagt ihr ihr Klasseninstinkt, daß Kenntniß und Wissen statt der Rathgeber, die ihr einst den Weg zeigten, jetzt die Verkünder nahen Todes sind — wie ein Greis, der die Doktorenweisheit verschmäht, im Vorgefühl, daß diese Weisheit doch keinen anderen Rath für ihn hat als den: „Bereite dich, zu sterben“ — und der, da diese ihm nicht mehr den Becher des Lebens reichen kann, alle Weisheit eitel nennt. Der Inhalt, das Wesen von Maeterlincks Poesie ist also: das Nichtwissen und Nichtwissenwollen, die Angst, die Unsicherheit, die Unbewußtheit und Lebensmüdigkeit, die die Bourgeoisie erfüllen. Und die Formen dieser Poesie mußten sich der Form anpassen, die die Reaktion in seinem Lande annahm: der katholisch-kirchlichen; daher das Einschmeichelnde und Weiche seiner Poesie, sein Idealisiren der alten christlichen Tugenden, der Demuth und Barmherzigkeit, daher sein Lobpreisen des Leidens, sein Zurückkehren zu den christlichen Anschauungen über ein besonderes Bestehen von Körper und Seele.

Während er wählte, andächtig auf eine Stimme tief in seinem Innern zu horchen, vernahm Maeterlinck in Wirklichkeit die einzige Stimme, die immer zu uns redet: die Stimme der Gesellschaft. Wie Giner, der auf Musik lauscht, so nahm er das Lebensgefühl der untergehenden Klasse in sich auf — und doch nicht wie ein Lauschender; eher wie Giner, der unbeten zuhört und das Vernommene wiedergiebt, ohne zu wissen, was er singt. Von der Gesellschaft wandte er sich ab; wohl klang ihre tönende Stimme auch in sein Herz, aber nur so, wie das Brausen der Wellen in einer Muschel — abgeschwächt, verschwommen, als Echo eines Schos, so gab er wieder, was sie ihm zusang.

## II.

Wie die meisten jungen Dichter, so begann auch Maeterlinck ohne philosophische oder sittliche Tendenz. Sein Ziel war die Poesie und das Drama. Er wollte, als er mit seinen ersten Versen an den Tag trat, eine andere Kunst geben als jene, die zur Zeit blühte und an die die Menschen glaubten: die naturalistische. In Gent war er geboren und erzogen; aber nicht in dem Gent der ersten Arbeiterorganisation Belgiens, dem erwachenden Gent eines van Beveren, eines Ansele und des „Vooruit“. Während Gewerkschaften erstanden und untergingen, während die Sektionen der Internationale geboren wurden und starben, während der langen, mühevollen Zeit, daß sich eine Arbeiterbewegung bildete, jener Periode von Schmerz und Kampf und Konflikt, lebte Maeterlinck als Schüler der

Jesuitenpatres und der katholischen Universität im Schatten des alten, des katholischen Gent. Die Würde der kirchlichen Tradition lastete schwer auf seinem Leben; kein Wunder, daß er sich, um Schönheit zu finden, in alte Zeiten flüchtete, und daß wir in seinem ersten Drama wohl Liebe zu alter Schönheit, zum mittelalterlichen Christenthum und dem Primitiven finden, aber keine Liebe zur Wirklichkeit.

Ein junger Dichter beginnt, auch wenn er dem Inhalt nach Eigenes giebt, stets damit, daß er sich in der Form an Andere anlehnt. So auch Maeterlinck in seinem ersten Drama „La Princesse Maleine“. Es ist voll von Reminiscenzen an Shakespeare. Aber das Eigene in dem Werke eines Dichters ist das Gefühl, in dem seine Gestalten oder seine Gedanken leben, das Gefühl, das sie umgiebt wie die Luft, auf dem sie fußen wie auf der Erde. Kein Dichter wählt solch ein Gefühl nach Willkür: ob leuzliche Freude, wie in Gorters „Mat“, ob Verlangen und Sehnen nach etwas unbeschreiblich Großem und Partem, wie bei Shelley, ob hochmüthige Majestät, wie in Kloos' „Passiespel van Kind en God“ — das Gefühl, das seiner Poesie die eigenartige Färbung giebt, ist ein gesellschaftliches Gefühl, ist das Produkt der Umschöpfung, die eine allgemeine Stimmung seiner Klasse in seinem Herzen erfährt.

In Maeterlincks erstem Drama ist dies vorherrschende Gefühl die krankhafte Gemüthsangst nervenschwacher Menschen vor unbekanntem Unglück, das sich ihnen naht. Er beherrscht diese Stimmung noch nicht genügend, als daß seine Gestalten sie in sich selbst fühlten — sie erscheint ihnen als etwas außerhalb ihrer selbst, als etwas in der Natur, das sie erbeben macht. In Wolken und Bäumen, in Quellen und Thieren sehen sie ihre eigene Angst wiedergespiegelt; ihnen erscheint die Natur, wie sie einem Verbrecher kurz nach seiner That erscheint: alles in ihr wird zum Gegenstand des Schreckens.

„Sieh nur den Himmel“, sagt eine der Personen in „La Princesse Maleine“, „sieh, wie er sich dort über dem Schlosse röthet. Ich wage nicht mehr, nach dem Himmel zu blicken. Gott weiß, was er heut über unserm Haupte für Farben annahm! Oh, wie fallen die Blätter rings um mich her. Dort wird schon ein Baum ganz kahl. Wie jagen die Wolken am Antlitz des Mondes vorbei. Die Blätter der Trauerweide fallen auf meine Hände. Zu schlechter Stunde kam ich her; nie sah ich mehr der Zeichen, als in dieser Nacht.“

Und weiter: „Sahet ihr jemals solche Nacht? Seht doch die Tannen: zwischen den Pfeilen des Blitzes kreuzen sie sich über der Erde. Sehet den Mond, nie sah ich einen Mond so fürchterlich. Sehet die Wolken, wie sie, Herden schwarzer Elefanten gleich, schon seit Stunden über das Schloß hingleiten — sie machen es erbeben vom Keller bis zum Dache.“

Gleicht das nicht der Poesie von Wilden? Dem Biede armer Waldmenschen, die, in völliger Abhängigkeit von der Natur, vor ihr zittern, weil sie sie nicht kennen, die keinen Augenblick ihres Lebens sicher sind, daß sie nicht von ihr vernichtet und vernichtet werden? Die sich durch ihre Erscheinungen schrecken lassen, weil sie von keiner derselben das Gesetz kennen, nach dem sie kommt und geht? Aber so fühlt und spricht ein Mensch des neunzehnten Jahrhunderts, ein Sohn unserer Zeit, ein Sohn jener Klasse, die mehr als jede andere die Natur kennen und auszunutzen gelernt hatte und auf diese Kenntniß und Macht stolz war, die über Meer und Land ein Netz von Wegen spannte, die hinabtauchte in das Wasser, die hinaufstieg in die Luft, die alle Kräfte der Natur zu ihren Knechten machte — wie hilflos und entnothet steht er ihr gegenüber! In gewissem Sinne ist dieses Gefühl nicht wahr: Maeterlinck weiß sehr wohl, daß der Mond, die

Luft, die Blätter und die Wolken ihm nicht Verderben drohen; aber die Angst, die Melancholie und das Unbehagen, die in ihm wohnen, lassen ihn all die Schrecknisse sehen. So sehr beherrschen uns die gesellschaftlichen Gefühle, so sehr geben sie auch dem die Färbung, was wir doch völlig unabhängig von ihnen wohnen: unserer Stellung zur Natur.

Keine der Personen des Dramas ist sich der Ursache ihrer Angst bewußt, alle fürchten das Unbekannte, alle zittern und fliehen vor Schemen. Man höre sie nur sprechen:

Einige Frauen: „Hinweg, hinweg!“ (Sie fliehen ängstlich.)

Die Männer: „Was ist, was ist?“

Alle Frauen: „Niemand weiß es!“ (Sie fliehen.)

Einige Männer: „Aber was ist denn geschehen?“

Andere: „Nichts ist geschehen, nichts ist geschehen.“

Alle: „Aber warum flieht Ihr dann? Es ist nichts geschehen, nichts geschehen!“ (Alle fliehen.)

Diese feige Bangigkeit, dieses Besiegtwerden von Gespenstern, das ist das Leben der herrschenden Klasse, sobald sie ihre Augen von den groben Wettspielen im Reichthum und Macht erhebt; außerhalb des Materielleu giebt es für sie kein Heil mehr, und der Blick in die Zukunft zeigt ihr kein Licht, sondern Verzweiflung. Je feiner und empfindlicher die Naturen, desto bitterer ihr Loos, desto schmerzlicher ihre Angst, denn um so tiefer fühlen sie, daß sie in der Macht eines Etwas sind, das sie nicht kennen, das nichts Gutes für sie im Schilde führt, das sie mit Furcht, aber nicht mit Ehrfurcht erfüllt, vor dem sie sich beugen müssen, aber nicht in Anbetung. „La Princesse Maleine“ ist ein Bild dieser Hölle auf Erden; ein Leben von Entnervten und Geknickten, die, vor der Welt, ihrer eigenen Schöpfung, bebend, nicht im Stande sind, sie begreifen zu wollen — schließt doch das Begreifen die Erkenntniß der historischen Nothwendigkeit in sich. Den Athem, der von diesem Leben aufsteigt, bezeichnet der letzte Satz des oben Zitierten: „Warum flieht Ihr? Es ist nichts geschehen.“ (Alle fliehen.)

Angst und Abhängigkeit von unbekanntem Mächten stellte Maeterlinck in seinem ersten Drama als Beherrscher des Lebens hin, und Tausende erkannten darin ein Bild ihrer Seele und sprachen: „Das ist die Poesie, auf die wir gewartet haben.“ Sie griffen darnach und begriffen sie. Damit aber Maeterlinck der Dichter der untergehenden Bourgeoisie werden konnte, genügte es nicht, daß er diese Gefühle aussprach — dazu war es auch erforderlich, daß er sie verherrlichte, sie als die einzig schönen und guten, als höchste Weisheit und wahren Lebensbegriff hinstellte. Nichtwissen mußte zu Wissen werden, Verstand zu Thorheit, Thorheit zu göttlichem Lichte. Dies vollbrachte Maeterlinck in den hauptsächlichsten seiner späteren Werke.

Drei derselben wollen wir näher betrachten. Es sind: „L'Intruse“ (Der Eindringling), „Pelléas et Mélisande“ und „Intérieur“. Ihnen allen gemeinsam ist die Einfachheit des Aufbaues und das Vermeiden von Handlung und Nebenpersonen, kurz von allem, was die Andacht ablenken kann. Sie wollen nicht mehr sein als der Ausdruck eines Gefühls. Ein paar stehende Typen, nicht Symbole, sondern Verkörperungen eines Gefühls oder seelischen Zustandes, kehren in allen dreien wieder: der blinde oder halbblinde Greis, sehend durch seine Blindheit, die unbewußte, nichts wissende junge Frau, das Kind, das durch Unbewußtheit weise ist.

„L'Intruse“ ist das erste dieser Dramen; es schildert das unmerkliche Herannahen des Todes. Eine Familie sitzt des Abends um die Lampe geschaart; nur



die Mutter fehlt: sie ist krank, anscheinend außer Gefahr — aber unbemerkt und unmerklich naht der Eindringling, der sie holen kommt — der Tod. Nur der blinde Großvater, dem Keiner glauben will, fühlt ihn kommen. Blindheit ist das mit Vorliebe gebrauchte Symbol, mit dem Maeterlinck andeutet, daß nur Derjenige alle Tiefen des Wesens der Dinge erschaut, der vom Sehen der äußeren Dinge befreit ist. Worin aber besteht für ihn das Wesen der Dinge, was sehen eigentlich seine Blinden?

Die alten, in sich gekehrten Mystiker erschauten Natur und Gesellschaft in einem klaren Bilde zusammengefaßt, und das nannten sie Gott sehen; dem blinden Seher Tiresias aus der griechischen Tragödie (dem Prototyp von Maeterlincks Greifen) erhellen sich die kommenden Ereignisse, enthüllt sich der Lauf des Lebens; Maeterlincks Greise hingegen sehen vom Leben weiter nichts, als sein nahendes Ende, wissen weiter nichts, als daß Weisheit ein Wahn ist. In vagen Anzeichen erblicken sie furchtbare Vorbedeutungen, wie abergläubische Frauen aus den formlosen Figuren geschmolzenen Bleies die Zukunft lesen. Der Vater und dessen Bruder in „L'Intruse“ werden als die Nichtweisen, die Oberflächlichen hingestellt, weil sie im Verstummen der Vögel, in den Schatten, die die Wolken werfen, im Geräusch des Schleifens einer Sense, in den leisen Schritten eines Dienstmädchens nicht die Vorzeichen des nahenden Todes erkennen; sie, die Ungläubigen, genießen eine größere Lebenssicherheit. Die Seele der jungen Mädchen wird zwar durch diese Zeichen berührt, aber nur unbewußt; der Weise allein weiß sie zu deuten — seine Weisheit besteht also in der Angst vor und dem Wissen von dem Tode. Hiermit ist die Weisheit in ihr Gegentheil verkehrt: sie denkt nicht über das Leben nach, sie bringt nicht Glück und Ruhe — nein, der, der sie besitzt, erbebt vor einem Schritte, erschrickt vor einem Laute. „Sein Nachdenken ist nicht über den Tod, sondern über das Leben“, sagte Spinoza vom Weisen. Diese Mystik hingegen feiert als Hellsehen der Seele die Nacht.

Das zweite der Dramen ist „Pelléas et Mélisande“. Die Fabel ist folgende: Golaud, ein Königssohn, findet im Walde an einer Quelle Mélisande; er nimmt sie mit sich auf sein altes Schloß und macht sie zu seiner Frau. Aber sie und Golauds jüngerer Bruder Pelléas gewinnen einander Lieb, ohne es selbst zu wissen. Schließlich tödtet Golaud seinen Bruder und Mélisande stirbt vor Gram. Auch hier treffen wir wieder den blinden Alten und die unbewußte, hilflose junge Frau aus „La Princesse Maleine“.

Erhaben über die Leidenschaften, die Mélisande, Pelléas und Golaud verwirren und verblenden, wird uns der alte Großvater als Weiser vorgeführt, und das ist es, was er sagt:

„Ich bin sehr alt und sah doch noch keinen Augenblick klar in mein Inneres; wie könnt ihr da verlangen, daß ich über das urtheile, was Andere thaten! Ich bin nicht mehr fern von meinem Grabe und wußte doch noch nie mich selbst zu beurtheilen. Man irrt immer, wenn man nicht die Augen schließt.“

Unbewußt hat der Dichter hierin Wort für Wort das Lebensbekenntniß der sterbenden Bourgeoise ausgesprochen. Sein Greis, der während seines langen Lebens sich selbst nicht kennen lernte und der nun, an Erkenntniß nicht mehr glaubend, das „Erkenne dich selbst“ der Weisen verändert in „Erkenne dich selbst nicht“ — er trägt ihre Jügel, er ist das Symbol ihrer Unwissenheit über sich selbst. Er durchschaut sein eigenes Leben nicht, wie ja auch die Bourgeoise die Grundlage ihres Lebens, ihre Produktionsweise, nicht durchschaut hat.

Die junge Frau oder das junge Mädchen wurde Maeterlinck zum Symbol ihrer Unbewußtheit. Das bewußte Leben der Menschen ist für ihn von wenig Belang. Nicht ihre Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften will er schildern, sondern das unbewußte Leben darunter, aus dem sie entspringen. Darum stellte er nicht an individuellem Leben reiche menschliche Gestalten dar, sondern nur einige wenige, immer wiederkehrende, einander gleiche Figuren, Inkarnationen des Schicksals. Er konnte nicht anders — denn das Unbewußte ist für alle dasselbe. Insofern die Menschen unbewußt sind, kämpfen sie nicht, sondern leiden sie. Je größer ihre Ergebung, desto größer ihre Weisheit — je hilfloser in der Welt, desto näher bei Gott, sagt Maeterlinck. Seine weiblichen Figuren sind völlig passiv; auch wo sie zu handeln versuchen, leiden sie nur. Sie stehen still im Leben, wie die Schiffe im Nebel auf der See, und stoßen Töne der Angst aus, wenn das Leben sich ihnen naht. So spricht Golaud zu Mélisande, die er an der Quelle findet:

„Wer hat Dir was zu Leid gethan?“

Mélisande: „Alle, Alle!“

Golaud: „Was hat man Dir zu Leid gethan?“

Mélisande: „Ich kann's nicht sagen, kann's nicht sagen!“

Golaud: „Wein' doch nicht so; wo kommst Du her?“

Mélisande: „Ich bin entflohn, entflohn, entflohn.“

Golaud: „Von woher bist Du denn entflohn?“

Mélisande: „Ich bin verirrt, verirrt. Ich stamme nicht von hier, ich bin nicht hier geboren.“

Diese ohnmächtigen, verirrten Geschöpfe schweifen verloren durch das Leben, wie die Schafe, von denen Maeterlinck in demselben Drama sagt:

„Da kommen die Lämmer, wie viele sind ihrer doch! Sie drängen sich aneinander, sie können fast nicht laufen, sie schreiten, sie schreien. Nun sind sie am Kreuzweg und wissen nicht, wohin sie sollen. Einige wollen nach rechts, sie alle möchten wohl nach rechts gehen; sie können's nicht, der Hirt wirft sie mit Erbschollen. . .“

Ganz wie diese blöckenden Thiere irren die weiblichen Gestalten in diesen Dramen Maeterlincks über die Erde. Für sie giebt es keinen Willen, keinen Kampf, keine bewußten Leidenschaften; eines Tages kommt die Liebe über sie — dann bereiten sie sich vor zu sterben. Sie wissen nicht, woher sie kommen, noch wohin sie gehen. Läßt man im Geiste die lange Reihe von Frauengestalten aus der antiken und modernen Tragödie an sich vorüberziehen: Rhykännefira, Elektra, Antigone, Iphigene und Hekuba — Julia, Borcia aus „Kaufmann von Venedig“, Borcia, die Frau des Brutus, Ophelia, Desdemona, Cordelia, Lady Macbeth, Hermione — es ist nicht eine dabei, nicht eine, die nicht, wenn wir ihren Namen aussprechen, in unserer Vorstellung als lebende Frau, als eigenartige Persönlichkeit aufsteigt — rachsüchtig, standhaft, geduldig, edel, treu, sinnlich, herrschsüchtig, bewegt durch die Liebe zum Vater, Bruder oder Geliebten, durch die Sucht nach Macht, nach Rache oder nach Gold. Nichts von dem allen finden wir bei Maeterlinck, keine persönlichen Eigenschaften, keinen eigenen Charakter, keine Darstellung von Menschen — nur immer dieselben willenlosen Geschöpfe, über die die Ereignisse hinzutreiben scheinen, wie Wolken Schatten über die Wiese. Sie reden stets, als dächten sie an etwas Anderes, nicht Menschen sind sie, sondern die Beherrschung des Unbewußten im Menschen.

(Fortsetzung folgt.)