

## Werk

**Titel:** Supplement zum Achtundzwanzigsten Jahrgange

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1893

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0028|log29](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0028|log29)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

*1893. 1892.*

Shakespeare  
und  
der Naturalismus.

Von

**Heinrich Bulthaupt.**

Supplement zu Band XXVIII des Jahrbuchs der Deutschen  
Shakespeare-Gesellschaft.

---

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1893.



# JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

SUPPLEMENT

ZUM ACHTUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGE.

---

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1893.

Druck von R. Wagner in Weimar.

Dem ganz ungewöhnlich großen Beifalle, mit dem der nachfolgende Vortrag aufgenommen wurde, sowie dem vielfach ausgesprochenen Wunsche nach sofortiger Veröffentlichung gegenüber, hielt es die Redaktion für geboten, von der üblichen Form abzuweichen, welche die Publikation auf den nächsten Band verschoben hätte. Sie bringt ihren Lesern den Vortrag als Supplement zu dem soeben erschienenen XXVIII. Bande.

D. R.

# Shakespeare und der Naturalismus.

Einleitender Vortrag  
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,  
am 23. April 1893.

Von

**Heinrich Bulthaupt.**

---

In einem neueren Drama, das bei Gelegenheit seiner Aufführung auf der „Freien Bühne“ in Berlin viel von sich reden machte — „Vor Sonnenaufgang“ heißt es, und Gerhart Hauptmann ist sein Verfasser — findet sich inmitten der abschreckendsten Darstellungen jeder Art von Gemeinheit, in einer widrigen, betäubenden Atmosphäre von Alkohol, eine Liebesscene, die auch den grimmigsten Hassern des Stückes ein Wörtchen der Anerkennung ablockte — vielleicht nur darum, weil der Kontrast sie zarter und anmuthiger erscheinen läßt, als sie es in anderer Umgebung gewesen sein würde. In dieser Scene, die sich zwischen Alfred Loth und Helene Krause abspielt, schreibt der Verfasser in einer Klammer seinen Geschöpfen oder ihren Darstellern nach allerlei Präliminarien des Liebesgeständnisses wörtlich Folgendes vor: „Unversehens, aus einer gewissen Schüchternheit heraus, küßt sie ihn zuerst auf den Mund. Beide werden roth, dann giebt Loth ihr den Kuß zurück; lang, innig, fest drückt sich sein Mund auf den ihren. Ein Geben und ein Nehmen von Küssen ist eine Zeit hindurch die einzige Unterhaltung — stumm und beredt zugleich — der Beiden.“ Nun folgen einige mehr gestammelte als gesprochene Worte; dann heißt es in einer neuen Klammer: „Das Spiel mit dem Küssetauschen und sich gegenseitig Betrachten wiederholt sich“ — und so geht es fort. Kaum daß sich je ein ganzer, freier, zusammenhängender Satz von den Lippen der Beiden löst. Jeder Ansatz dazu wird durch einen Kuß unterbrochen, und um das Verstummen der Liebenden, ihre gänzliche

Unfähigkeit, Worte für das sie bewegende Gefühl zu finden, auch äußerlich möglichst sinnfällig anzudeuten, zeichnet der Autor nach jedem begonnenen und nicht zu Ende geführten Satz, nach jedem Ach oder O eine Reihe von Punkten vor, die der Phantasie den breitesten Spielraum lassen und das stumme Spiel der Darsteller ganz nach Belieben ins Grenzenlose verlängern. Bald sind es zwölf, bald siebzehn, bald dreißig Punkte und mehr, so daß die gedruckten Blätter dieser Scene den Seiten einer Notenpartitur gleichen, die von Pausen starrt, oder dem Bilde des gestirnten Himmels, zwischen dessen großen und kleinen Sonnen der gestaltende Trieb bekanntlich sehr kühne Linien gezogen hat. Um sich dies wortlose Spiel ganz klar zu machen, vergegenwärtigen Sie sich eine solche Scene genau nach den Vorschriften des Dichters auf dem Theater: — was würden Sie dazu sagen? Und wie verhält sich das Prinzip dieser Schaffensweise, die auf das gesprochene Wort durch mehrere Minuten gänzlich verzichtet und das „Geben und Nehmen von Küssen“ ausdrücklich „eine Zeit hindurch zur einzigen Unterhaltung“ der Liebenden macht, zur Wahrheit, oder sagen wir zunächst einmal, zur Wirklichkeit? Ohne Zweifel kommt es dieser, der Wirklichkeit, so nahe wie möglich. Das Uebermaß der Empfindung läßt das Wort nicht aufkommen. Auch Goethe spricht in seiner „Braut von Korinth“ von des Liebestammeln Raserei. Blick und Händedruck reden für die Herzen eine vernehmlichere Sprache als die feinste Wortkunst, und auch in der glänzendsten Rhetorik verständigen wir uns immer und überall nur mit Symbolen; käme die Macht des Auges, der individuelle Zauber der Stimme, Accent und Tonfall, kämen die zahlreichen kleinen Hilfsmittel der Gestikulation und der Mimik nicht hinzu — vom leisen Augenzwinkern bis zur weit ausholenden Handbewegung: unsre Seele müßte verzagen, auch nur annähernd das, was sie erfüllt, ihre Schätze, ihr Leben aus dem dunklen Schrein des Busens an das Tageslicht zu fördern. Die Wirklichkeit scheint also jenem Autor Recht zu geben. Und dennoch? Was sagt die Kunst dazu? Und ist die hilflose Nachahmung des hilflosen Verstummens eines Liebespaares überhaupt noch Kunst?

Hören wir, was ein großer Dichter seine Menschen in einer ähnlichen Lage sagen läßt. Shakespeare ist es, und in einem seiner größten Wunderwerke sagt die Tochter Capulet's zu dem jungen schönen Montague:

Sag, liebst du mich? Ich weiß, du wirst's bejahn,  
Und will dem Worte traun; doch wenn du schwörst,



So kannst du treulos werden; wie sie sagen,  
Lacht Jupiter des Meineids der Verliebten.  
O holder Romeo, wenn du mich liebst:  
Sag's ohne Falsch! Doch dächtest du, ich sei  
Zu schnell besiegt, so will ich finster blicken,  
Will widerspenstig sein und Nein dir sagen,  
So du dann werben willst: sonst nicht um Alles.  
Gewiß, mein Montague, ich bin zu herzlich,  
Und du kannst denken, ich sei leichten Sinns.  
Doch glaube, Mann, ich werde treuer sein  
Als sie, die fremd zu thun geschickter sind.  
Auch ich, bekenn' ich, hätte fremd gethan,  
Wär' ich von dir, eh' ich's gewahrte, nicht  
Belauscht in Liebesklagen. Drum vergieb!  
Schilt diese Hingebung nicht Flatterliebe,  
Die so die stille Nacht verrathen hat.

Und Romeo:

Ich schwöre, Fräulein, bei dem heil'gen Mond,  
Der silbern dieser Bäume Wipfel säumt . . .

*Julia.* O schwöre nicht beim Mond, dem wandelbaren,  
Der immerfort in seiner Scheibe wechselt,  
Damit nicht wandelbar dein Lieben sei.

*Romeo.* Wobei denn soll ich schwören?

*Julia.* Laß es ganz.  
Doch willst du, schwör' bei deinem edlen Selbst,  
Dem Götterbilde meiner Anbetung:  
So will ich glauben.

*Romeo.* Wenn die Herzensliebe —

*Julia.* Nein, schwöre nicht. Obwohl ich dein mich freue,  
Freu' ich mich nicht des Bundes dieser Nacht.  
Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich,  
Gleicht allzusehr dem Blitz, der nicht mehr ist,  
Noch eh man sagen kann: es blitzt. — Schlaf süß!  
Des Sommers warmer Hauch kann diese Knospe  
Der Liebe wohl zur schönen Blum' entfalten,  
Bis wir das nächste Mal uns wiedersehn.  
Nun, gute Nacht! So süße Ruh und Frieden,  
Als mir im Busen wohnt, sei dir beschieden.

Wie ganz anders lautet das! Und wenn der Balkon hier die Liebenden trennt — verfährt der große Dichter anders, als er sie uns, bevor der Morgen dämmert, in Juliens Gemach zeigt? Was reden sie hier? Einer spielenden, tändelnden Neigung der Liebe folgend, flüstern sie in den holdesten Worten verliebten Tand: — denn wer könnte im Ernst den untergehenden Mond von der aufgehenden

Sonne nicht unterscheiden? Und doch, wie ist Alles aus den tiefsten Gründen des Seelenlebens geschöpft, und wie süß schmeicheln sich die Worte an unser Ohr:

Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern.  
Es war die Nachtigall, und nicht die Lerche,  
Die eben jetzt dein banges Ohr durchdrang;  
Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort,  
Glaub', Lieber, mir: es war die Nachtigall.

Und Romeo antwortet:

Die Lerche war's, die Tagverkünderin,  
Nicht Philomele; sieh' den neid'schen Streif,  
Der dort im Ost der Frühe Wolken säumt.  
Die Nacht hat ihre Kerzen ausgebrannt,  
Der muntre Tag erklimmt die dunst'gen Höhn;  
Nur Eile rettet mich, Verzug ist Tod.

*Julia.* Trau mir, das Licht ist nicht des Tages Licht;  
Die Sonne hauchte dieses Luftbild aus,  
Dein Fackelträger diese Nacht zu sein,  
Dir auf dem Weg nach Mantua zu leuchten,  
Drum bleibe noch: zu gehn ist noch nicht Noth.

Nun nimmt der Liebende, spielend, und doch seiner Leidenschaft voll, den spielenden Gedanken auf:

Laß sie mich greifen, ja laß sie mich tödten!  
Ich gebe gern mich drein, wenn du es willst.  
Nein, jenes Grau ist nicht des Morgens Auge,  
Der bleiche Abglanz nur von Cynthia's Stirn.  
Das ist auch nicht die Lerche, deren Schlag  
Hoch über uns des Himmels Wölbung trifft.  
Ich bleibe gern, zum Gehn bin ich verdrossen —  
Willkommen, Tod, hat Julia dich beschlossen.

Auch hier kein Stammeln, kein Lallen, kein Verzicht auf eine zusammenhängende, dichterisch beschwingte Rede — auch hier keine Punkte und Gedankenstriche. Nun können wir zwar unbedenklich behaupten, daß niemals, zu keiner Zeit, weder in unserem noch in einem vergangenen Jahrhundert, in unserem oder in einem fremden Lande ein Liebespaar in der Wirklichkeit seinen Empfindungen einen solchen Ausdruck gegeben hat, wie Romeo und Julia es bei Shakespeare thun, schon aus dem ganz banalen Grunde, weil wir Sterblichen gemeinhin nicht in Versen sprechen. Und dennoch? Wo liegt des Räthsels Auflösung? Wie die Kinder der feindlichen Häuser in Verona, so ergießen ja auch Klärchen und Egmont, Käthchen und der Graf vom Strahl, Ottokar und Agnes in Kleist's „Familie Schroffen-

stein, Ferdinand und Luise, Grillparzer's Hero und Leander ihre Seele in goldene Dichterworte. Wer hat nun Recht? Der moderne Schriftsteller, der der Wirklichkeit getreulich nachzeichnet, oder nachzuzeichnen glaubt, oder jene Dichter, und unter und über ihnen ein Meister wie Shakespeare, dem das Urtheil Aller den Kranz der Unsterblichkeit um die Stirne gewunden hat?

Ich habe diese Beispiele gewählt, weil ich auf dem gesammten Kunstgebiet keine gefunden, die das Wesen des sogenannten Naturalismus, der heutzutage mit einigen anderen Phrasen, — *fin de siècle*, *décadence* u. s. w. — ein beliebtes Schlagwort geworden ist, und sein Verhältniß zur Kunst treffender zu charakterisieren im Stande wären, als gerade sie; dann aber auch, weil jenes Drama der Berliner freien Bühne von den Parteigängern des Autors, dessen großes Talent sich unterdessen immer reiner zum Künstlerischen läutert, und der das naturalistische Dogma vielleicht einmal ganz überwinden wird, als eine erlösende That, als ein großes und echtes Kunstwerk, als eine typische Erscheinung für die moderne Bewegung in Zungen gepriesen wurde und Nachahmer auf Nachahmer fand. Eine Liebes-scene haben wir dort wie hier: bei Gerhart Hauptmann und bei Shakespeare. In der einen verstummt der Autor, wo seine Menschen in der Wirklichkeit höchst wahrscheinlich auch verstummen würden; in der andern redet der Dichter, wo seine Geschöpfe im Leben ebenso wahrscheinlich geschwiegen haben würden; und da dieser Dichter Shakespeare heißt, den auch die radikalsten Naturalisten für einen der größten Poeten der Welt zu erklären nicht anstehen, so verschärft sich die Frage: wer hat Recht? und wir sind zu der Entscheidung geneigt: Einer oder der Andere muß irren. Hier handelt es sich nicht um einen einzelnen Fall, sondern um ein künstlerisches Princip, ja um das Princip aller Kunst überhaupt. Müßten wir dem modernen Schriftsteller Recht geben, dann hätten wir Alles, was bis dahin für künstlerisch, für ein Kunstwerk gehalten, zu den Todten zu werfen; und ich bin überzeugt, daß einige der entschlossensten Stürmer und Dränger dazu leichten Herzens bereit wären. Zwar möchten sie zum mindesten Shakespeare gar zu gern für sich retten, und eine naturalistische Wochenschrift fand es ganz unbedenklich, ihn schlechtweg und keck den „britischen Naturalisten“ zu nennen. Ob auch nur mit dem Schatten eines Grundes? Hätte Shakespeare wirklich mit diesem neuesten Evangelium der Natur das Geringste gemein? Sehen wir zu! Daß er sich im sprachlichen Ausdruck um die platte Wirklichkeit nicht kümmert,

das haben uns wohl schon die Citate aus Romeo und Julia überdeutlich vor die Seele geführt. Aber sonst? Berührt er sich auch nur leise an irgend einer Stelle mit der neuen Lehre? Es wäre eine Frage um Leben und Tod der Kunst überhaupt.

Lassen wir nun einmal bei Seite, was bis dahin je im Reich der Dichtung unsre Sinne und unsre Seele bezaubert, gerührt, ergriffen und zermalmt hat, vollends Alles, was je über die Kunst geschrieben worden, und sehen wir uns die neuen Forderungen und ihre Vertreter unbefangen an. Was ist der Naturalismus? was will er? wer sind seine Meister und Jünger? Man hörte lange die Namen Zola, Ibsen, Tolstoi nennen — also einen Franzosen, einen Norweger und einen Russen; jetzt überstrahlt ihre Werke der angeblich und vermeintlich viel konsequentere Naturalismus des Schweden Strindberg. Die deutsche Himmelskarte zeigt uns, wenn man etwa von Hauptmann absieht, statt einiger helleuchtender Sterne erster Größe einen ganzen Schwarm kleinerer Lichter, gleichsam eine literarische Milchstraße; — aber in der Literatur erschöpft sich die neue Bewegung nicht: aller Künste möchte sie sich bemächtigen, und zum mindesten in einer, die ihrem Wesen die breitesten Flächen und die bequemsten Mittel bietet, in der Malerei, hat sie zur Zeit eine fast unumschränkte Herrschaft gewonnen. Was unsere Augen hier sehen, spricht so beredt, daß mir eine kleine Abschweifung auf dies Gebiet verstattet sein möge. Ganze Wände unserer Kunstaustellungen sehen wir mit Gemälden bedeckt, aus denen uns die traurigsten und niedrigsten Scenen des Werktagelbens entgegengrinsen: das Elend in hundertfacher Gestalt, im Frohn der schmutzigsten Arbeit, im Krankenzimmer, auf dem Stroh der Mansarde, in der Spelunke beim Branntwein, in den Armen des Lasters. Sind diese Stoffe dem Künstler verwehrt? hat er kein Recht, zu den Mühseligen und Beladenen hinabzusteigen? braucht die Kunst wie eine verwöhnte Dame vor den Hütten der Noth mit Naserümpfen umzukehren? Gewiß nicht — so weit der Kreis des geistigen Lebens, ganz so weit reicht auch der Kreis der Kunst. Aber, so fragt man doch betreten — warum jetzt immer nur diese Stoffe? Durchschreitet der Künstler wirklich unbefangen, wahrhaften Auges die Welt — wie kann es ihm dann entgehen, daß es neben dem Elend auch ein Glück, neben dem Kleinen und Abschreckenden auch des Großen und Anziehenden genug, daß es neben dem Häßlichen auch eine Schönheit giebt? Aber eben diese himmlische Göttin, die bis dahin in der allgemeinen Schätzung den Thronszitz im Reiche der Kunst inne hatte, ist plötzlich

in die Verbannung geschickt und selbst ihren Namen darf man nicht mehr nennen. Denn nicht im Stoffgebiet allein, auch in der malerischen Ausführung herrscht die Häßlichkeit schlechtweg. Keine Farbenlust, keine Linien, die das Auge entzücken, kein Aufbau, keine Komposition. Es ist, als hätte einer dieser Allerneuesten mit einem Rahmen ein Stück häßlicher Natur abgesteckt und das, was sich zufällig in ihm abgrenzte, mit den häßlichsten Mitteln wiedergegeben, nur um das Auge so sehr wie möglich zu beleidigen. Vor einigen Jahrhunderten hat einmal ein großer Maler — Murillo war es — einige Bettelbuben gemalt, die, zerlumpt und schmutzig, hier im Staube der Gasse Geld zählen, dort eine Melone verschlingen und einige andere nicht eben reinliche Beschäftigungen treiben: also ein Stoff, ganz so dem niedrigsten Leben entnommen, wie es die neuesten Maler der Häßlichkeit nur wünschen können; auch ist es dem Meister nicht in den Sinn gekommen, seine spanischen Jungen zu idealisieren; es findet sich unter ihnen weder ein Adonis noch ein Ganymed. Und doch: wer je diese Bilder in der Münchener Pinakothek oder in einer der weitverbreiteten Nachbildungen gesehen, der weiß von dem Reiz zu sagen, mit dem sie den Beschauer gefangen nehmen. Die Schönheit ist es, der künstlerische Genius, der hier das Niedrige geadelt und ein Stück Leben in das Reich der Kunst emporgehoben hat. Warum verfahren so viele der neueren Maler anders? Zumeist, weil ihre Kraft, ihr Können sie nicht weiter trägt. Sie haben der Stoffwelt aus der Fülle ihrer eigenen Natur nichts hinzuzusetzen, sie halten sich sklavisch an den häßlichen Fall und nennen sich Verkünder der Wahrheit, wenn sie vom Augenblicksphotographen bevormundet und geleitet, irgend ein widerwärtiges Modell so getreu wie möglich auf die Leinwand gebracht. Wäre denn das nun aber Wahrheit? wäre das wirklich Natur? Gesetzt einmal, dieser Ruf wäre der einzig berechtigte — und welcher Künstler könnte im Ernst daran denken, gegen die Wahrheit, gegen die Natur zu verstoßen? — sind die modernen Maler, die Verkünder des neuesten Naturalismus so blind, daß sie nicht sehen, daß die Natur verschwenderisch selbst in all' ihren Reichen das Schöne hervorbringt, daß sie es will, daß sie es fordert, ja, daß sie ihren ganzen stolzen Bau, diesen vielgestaltigen Makrokosmos durch aesthetische Mittel erhält und die Schönheit recht eigentlich zur Neuschöpfung des Lebens benutzt? Wer sich wirklich auf die Natur beruft und damit vor anderen Künstlern etwas voraus zu haben glaubt, der sei dann wenigstens konsequent und gebe sie uns ganz, anstatt lediglich

in Verzerrungen und Zerstörungen. Freilich, auch dann wird er ihr nur genug thun können, wenn er sich stumpf nicht bloß an das gegebene Objekt und an dies nur hält, so wie es sich ihm in einer bestimmten Stunde gerade darstellt. Wäre das Alles, worauf es ankäme, dann gäbe die Photographie uns mehr als alle Kunst. Warum thut sie es dennoch nicht? Wenn wir uns an dem Portrait eines Menschen erfreuen sollen, dann verlangen wir, daß es sein Wesen widerspiegle, daß es ihn uns ganz zeige, sein Inneres im Aeußeren. Wie aber vermöchte das die Photographie, die mit einem seelenlosen Apparat nur die Oberfläche ihres Objekts abklatscht? Eine schlechte Laune, eine körperliche Indisposition, eine ungünstige Stellung und hunderterlei kleine Zufälle beim photographischen Akt können unter Umständen einen Menschen so weit entstellen, daß von seiner Seele auch kein Fünkchen in die Kamera übergeht. Und wer trotzdem darauf bestände, das Bild „wahr“ zu nennen, der wäre ein Narr. Nur den Menschen dieser einen Sekunde, nur sein Aeußeres in diesem flüchtigen Augenblicke giebt der photographische Apparat wieder, und nur einem glücklichen Zufall wäre es zu danken, wenn das so gewonnene Bild uns auch einen Einblick in seine Seele ver gönnte. Nun denn: wie diese flüchtige Augenblicksaufnahme sich zu dem ganzen Leben und Wesen des Menschen verhält, ein Tropfen im Strom seines Daseins, so verhält sich das Princip des Naturalismus, das engherzige Haften am Modell, an der zufälligen Situation, an der äußeren Wirklichkeit, zu der ganzen, großen, unzerstückelten Natur. Es ist ein Haften an der Oberfläche. So gewiß die Rinde unserer Erde, die wir betreten, nicht die ganze Erde ist, so gewiß sind die zufälligen Bilder, die die Dinge im Laufe des Tages zeigen, mit ihrem Wesen nicht identisch, und wie der malende Künstler, der einen Menschen portraituren will, einen Blick in sein Inneres thun, seine Seele in seine Erscheinung übertragen muß, wenn er uns wirklich ihn und nicht nur seine Hülle zeigen will — so hat auch der dichtende Künstler durch die Oberfläche der Natur hindurch zum Sitz ihres Herzens vorzudringen. Unvermerkt gelangen wir damit wieder zu dem Beispiel zurück, von dem wir ausgegangen. Als der moderne Poet, der Verfasser des Dramas „Vor Sonnenaufgang“, seine Liebenden in Kuß und Umarmung verstummen ließ, da glaubte er ohne Zweifel der Natur so wahr und treu wie möglich gefolgt zu sein, und doch war er wie ein oberflächlicher Mensch nur an ihrer Oberfläche haften geblieben. Denn während das Paar, ganz an die selige Gegenwart und seine Träume

von Glück hingegeben, zwar mit den Lippen schweigt, fluthet durch seine Brust ein Strom voll goldener Bilder; dort wallt und glüht das leidenschaftlich entzündete Leben, dort erst feiert die Natur ihr Fest — und dorthin wußte der naturalistische Neuerer, weniger durch die Schranken seines Talents gebannt als von einer falschen Theorie irregeleitet, nicht zu dringen. Dorthin aber drang Shakespeare, als er Romeo und Julia im Garten und im Gemach der Capulet ihre süße Zwiesprach halten ließ; dem geheimsten, tiefsten, unausgesprochenen Leben lieb er, der wahrhafte Dichter, seine Zunge, der Herzenskündiger seiner Geschöpfe, ein Schatzgräber der Natur und ihr souverainer Beherrscher. Denn das eben ist das Kennzeichen der Begnadeten, die wir Poeten nennen, da zu reden, mit ihren Worten zu reden, wo der Mensch verstummt, und die verborgene Natur an das Tageslicht zu heben; und wer das nicht vermag, wer nichts als die Sprache des Werktags stammeln kann, diese dürftige Scheidemünze des Verkehrs von Seele zu Seele, der ist eben kein Dichter. Wenn Othello sich im Jammer über die verlorene Ehre verzehrt, dann stimmt er bei Shakespeare die wortreiche, ergreifende Klage an:

O nun auf immer

Fahr wohl, des Herzens Ruh, fahr wohl, mein Friede!  
Fahr wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,  
Der Ehrgeiz macht zur Tugend. Fahre wohl!  
Fahr wohl, du wiehernd Roß, du schmetternd Erz,  
Muthweckende Trommel, ohrdurchdringende Pfeife,  
Du königlich Panier und aller Glanz,  
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs.  
Fahr wohl, du Mordgeschoß, deß rauher Schlund  
Des ew'gen Himmels Donner widerhallt —  
Fahr wohl, Othello's Tagwerk ist gethan.

Der Mensch der Wirklichkeit hätte in Othello's Lage höchst wahrscheinlich nur geschrien und gestöhnt, und die konsequenten Naturalisten mit ihm. Was aber folgt daraus? Anstatt uns mehr Natur zu geben als die großen Genies der Vorzeit, geben die Modernen von dem bezeichneten Schlage uns vielmehr weniger. Folgte man ihrer Lehre, so würden uns die tiefsten Einblicke in die Goldgründe der Natur, zu denen der Künstler kraft seines Genius den Schlüssel besitzt, fortan versagt bleiben, und die reiche Kunst müßte verarmen. Zudem ist es noch ein baarer und blanker Selbstbetrug, wenn die radikalen Naturalisten meinen, auf dem Wege der bloßen Imitation der Wirklichkeit ließe sich ein Kunstwerk schaffen, und ihre vielgepriesenen Führer folgten dieser Wirklichkeit mit Preisgebung ihrer

eigenen Persönlichkeit in sklavischer Ergebenheit. Es ist ein Irrthum. In jedem, auch dem naturalistischsten Werke der Kunst reden die Menschen bei Licht betrachtet doch noch etwas anders als im täglichen Leben, und selbst der brutale Bediente in Strindberg's ausdrücklich als „naturalistisch“ bezeichnetem Drama „Comtesse Julie“ möchte unter seinen Kollegen in Fleisch und Blut schwerlich einen Einzigen finden, der es ihm im Satzbau gleich thäte und der, wie er, „wie ein Buch“ zu sprechen vermöchte. Das ist auch ganz natürlich. Das Wesentliche will eben im Kunstwerk von dem Unwesentlichen gesondert und zu einem neuen, d. h. zum künstlerischen Ganzen verbunden werden. Wäre es anders, wie käme dann ein Drama, ein wirkliches Drama zu Stande? Das Leben, wie es sich in Wirklichkeit abspielt, thut uns schwerlich den Gefallen, sich im Zeitraum von drei Stunden (der üblichen Theaterzeit) so zu gestalten, daß von selbst ein Drama daraus wird, und tragische Einakter sind zumeist nur fünfte Akte, deren Vorgeschichte uns erzählt wird. Und doch behaupten naturalistische Kritiker (nur diese, denn ein Schaffender, ein Künstler kann einen solchen Widersinn gar nicht behaupten), ein Drama müsse auf der Bühne gerade so lange, wie im Leben dauern. Hätten sie Recht, dann ade, tragische Kunst! Nein, die Zeit ist im Kunstwerk, im Drama genau so symbolisch wie der Raum, und wiederum schaltet Niemand freier mit ihnen als gerade Shakespeare. Wie dem Herrn der Welt, so sind auch ihm, dem Dichter, hundert Jahre wie ein Tag, und darum berufen sich die Naturalisten auch nach dieser Richtung vergebens auf seinen leuchtenden Genius.

Wie aber der dichterische Naturalismus mit dem malerischen das kurzsichtige Haften am einzelnen Fall, das Verweilen auf der Oberfläche des Daseins, so hat er mit ihm auch die Neigung zum Elend, zum Schmutz, zur Krankheit gemein, die Verbannung der Schönheit, die Schilderhebung der Häßlichkeit. Die Gehirnerweichung, das delirium tremens, die Lungenschwindsucht, die Rückenmarksdarre, kaum eines der ärgsten körperlichen Uebel, mit denen die Natur, ebenso erfinderisch im Schaffen, wie grausam im Zerstören, ihre eigenen Werke zernichtet, wird von den Grenzen der dichterischen Darstellung, des Romans oder des Dramas heutzutage ferngehalten. Schaudert man davor zurück, dann kann man sich auf den Vorwurf gefaßt machen, daß man in schwächerer Empfindsamkeit und Eigensucht Ohr und Auge vor dem Leid der Welt verschließe — und doch ist es nicht das. Alles Furchtbarste, alles Leidvollste, der Menschheit ganzer



Jammer ist durch die großen Kunstwerke aller Zeiten geschritten, und Shakespeare hat am wenigsten damit geklagt. In seinen Königsdramen waten wir durch ein Meer von Blut. Greuelthaten aller Art häufen sich in seinen großen Tragödien. Im König Lear beraubt der feurige Herzog von Cornwall den alten Gloster vor unseren entsetzten Sinnen des Augenlichts, und Niemand hat die Zerrüttung des Geistes gleich mächtig, gleich wahrhaft gezeichnet wie Shakespeare. Wenn uns nun aber ein Jünger der neuen Schule darauf verweisen und sagen wollte: Nun also? warum verwehrt ihr uns, die spezifischen Leiden unserer Tage darzustellen? so dürfte die Antwort lauten: wenn es nicht in all' jenen Werken das seelische Leben der Helden ist, das sich im Leiden bethätigt, daran erstarkt oder erliegt, wenn nicht alle Verbrechen, die sich in der Dramenliteratur drängen, aus der Seele der Helden heraus geboren werden, wenn sie nur um des Grauens und Ekels selbst willen oder aus wissenschaftlichem Interesse dargestellt werden, ja, dann haben sie kein Recht auf das Kunstwerk: so wenigstens scheinen seit mehr als zweitausend Jahren alle großen Dichter aller Zeitläufte gedacht zu haben, ein Jeder aus sich selbst heraus, für sich, nicht in Verabredung mit einem anderen, in bewußter Nachfolge anderer, Sophokles und Shakespeare, Calderon, Cervantes, Goethe, Schiller und Kleist. Haben sie geirrt? Als sich Goethe im Werther von einer Krankheit der Zeit künstlerisch befreite, als er in den Wahlverwandtschaften an das Thema der Ehe rührte, die unter dem Zwang der väterlichen Autorität für so viele Frauen und gerade die bedeutendsten, zu einer Quelle des Unglücks wurde, da schuf er aus dem Bewußtsein und dem Leid seiner Gegenwart heraus: aber es waren keine körperlichen Uebel, die es damals wie jetzt gab, deren Darstellung ihm ein künstlerisch würdiges Objekt erschienen wäre. Das aber ist es, womit die neueren Naturalisten die Literatur bereichern — und treiben sie diesen Kultus des Pathologischen nicht aus reiner Lust am Widerwärtigen, die allerdings selbst wieder pathologisch und gar zu seltsam wäre, dann thun sie es aus einem anderen Grunde, der nicht weniger unkünstlerisch ist: sie wollen mit der Darstellung so trauriger Dinge belehren, erziehen und bessern. An sich gewiß ein löblicher Vorsatz, aber irgend ein Nebenzweck, auch der beste, taugt für die Kunst nicht, und in Flugschriften und wissenschaftlichen Abhandlungen finden soziale Lehren, religiöse Ermahnungen, Fragen der Pathologie und Psychiatrie weit besser als im Drama ihren Platz. Shakespeare hat im König Lear vielleicht das größte künstlerische Meisterwerk in

der Darstellung psychiatrischer Vorgänge geschaffen, das der dichterischen Intuition erreichbar ist, aber er hat nicht daran gedacht, eine wissenschaftliche Hypothese damit zu erhärten, oder uns die geistige Störung um ihrer selbst willen zu zeigen. O nein! Wenn Lear im Wahnsinn mit den Töchtern die ganze Menschheit vor Gericht ruft, dann flammen uns von den zerbrochenen Tafeln seines Geistes große, ewige Wahrheiten entgegen, die er im Vollbesitze seiner Macht, in gesunden Tagen nicht gefunden, und wenn Ophelia geistverlassen schwärmt, dann macht sie, wie ihr Bruder sagt, selbst die Hölle noch „zur Anmuth und zur Lieblichkeit“. Selbst die Zerstörung also wird dem künstlerischen Genius zum Träger der Wahrheit und Schönheit; — er denkt nicht daran, uns vor einem physischen Zerrbilde erschrecken zu lassen, um keiner anderen Wirkung als des Grauens willen. Und wenn er einmal so weit geht, den Ekel in uns aufzurufen — und es fehlt uns in seinen Werken dafür nicht an Beispielen —, dann zertheilt sein göttlicher Humor sogleich auch wieder die trübe Luft, und wir müssen mit ihm lachen, wenn wir ihm schon zürnen wollten. Also auch auf diesem Gebiet würde der Naturalismus vergebens versuchen, die eigenen Sünden mit Shakespeare's erlauchtem Namen zu decken.

Im Uebrigen haben wir gerecht zu sein und unumwunden anzuerkennen, daß wir den drei Männern in Frankreich, Norwegen und Rußland manch' großen Gewinn und die mächtigste Anregung auch für die deutsche Kunst zu danken haben. In ihnen Allen, zumal in dem elementarsten und genialsten von ihnen, in Tolstoi, wirken künstlerische Kräfte, die mit dem gewöhnlichen Naturalismus nichts mehr gemein haben, und ein stark symbolistischer Zug entfernt Zola und Ibsen weiter und weiter von der „Wirklichkeit.“ Aber sie sind zu Vertretern einer falschen künstlerischen Richtung geworden, und hinter ihnen steht ohne ihre Kraft und Ursprünglichkeit der Troß der Nachahmer, steht vor Allem die Schaar der Kritiker, (also eine unschöpferische Macht), die glauben, lediglich mit dem Verstande die Geheimnisse des künstlerischen Schaffens ergründen zu können, und die ein Princip verzerren, das nun der ganzen Kunst gefährlich zu werden droht. Unter ihnen finden sich auch die Schreier, die keck behaupten, die Forderung der Natur sei eine Errungenschaft unseres Jahrzehnts, ein Feldgeschrei, wie es nie zuvor vernommen. Und doch giebt es keine unstichhaltigere Phrase. Wie es das Wesen aller Kunst ist, aus der Fülle des Lebens zu schöpfen und den einzelnen Fall von seinen Zufälligkeiten zu befreien, ihn zu

idealisieren, zu stilisieren — so wird, in diesem Dualismus befangen, die Kunst bald mehr zur Wirklichkeit, bald mehr zur stilisierten Form neigen, und erstarrt diese, dann wird immer wieder der Ruf nach „Natur“ laut werden. Mit diesem Ruf bekämpften und brachen Klopstock und die Seinen den Einfluß Gottsched's; Natur hieß der Schlachtruf der Stürmer und Dränger gegen den französischen Regelzwang; Natur war das Ideal Goethes, als er den Götz, Schiller's, als er die Räuber schrieb. So ist denn der Ruf „Natur“ schon oft vernommen, aber so eng gefaßt, so mißverstanden wie heutzutage hat man ihn zuvor noch nie, und das ist das einzig Neue daran.

Und an der Enge, der Einseitigkeit und Grillenhaftigkeit seiner Natur-Auffassung ist selbst das Genie Henrik Ibsens, der so frei, so kühn, so groß begann, in einigen seiner späteren Werke gescheitert. Wie dieser Mann ein Drama mit psychologischer Logik — oder besser Dialektik, ja, mit der raffiniertesten psychologischen Dialektik entwickeln und dabei architektonisch aufbauen kann, das hat er noch in „Rosmersholm“ schlagend bewiesen. Wenn sich aber in dem engen Raum eines seiner anderen Dramen eine Gesellschaft von Menschen zusammenfindet, unter denen kaum ein einziger geistig und sittlich gesund ist, eine Gesellschaft von Trinkern, Hysterischen, moralisch Kranken und Verrückten, dann ist so viel Häßlichkeit und Entartung im Bunde, weit davon entfernt, ein Bild der Natur zu sein, nichts als ihr Zerrbild. Die Menschheit besteht so wenig aus lauter „Adelsmenschen“, wie ein Ibsen'scher Ausdruck in „Rosmersholm“ lautet, als aus lauter sittlich, geistig und leiblich Verderbten. Wer nur das Häßliche sieht, dem ist das Auge für die Tiefen der Natur versiegelt, und dorthin, wo die großen Genies gedrungen sind, dorthin, wo Shakespeare drang, als er Romeo und Julia, Goethe, als er den Tasso, Schiller, als er den Wallenstein schrieb, ist auch er nicht gedrungen. So bedeutet auch hier das Schlagwort „Naturalismus“ keine Bereicherung, sondern eine Verstümmelung der Natur. Anstatt uns mehr Natur zu geben, als die großen Kunstwerke vergangener Jahrhunderte und Jahrtausende, giebt auch er uns vielmehr weniger — und gedenkt man dann der früheren Dramen Ibsens, seiner meisterhaften „Kronprätendenten“, erfreut man sich der Fülle frischer und gesunder Charaktere, die sich in den „Stützen der Gesellschaft“ drängen, der dichterischen Kraft, die in seiner großen faustischen Tragödie von der Pflicht, im „Brand“, wirkt und lebt, seines ungemein scharfen, satirischen Blicks für das charakteristische Leben der Menschen, dann beklagt man doppelt, daß eine falsche

Theorie und das Gelüsten nach Originalität ihn in diese künstlerischen Irrthümer gedrängt. Hat er doch auch in einem offenen Brief an die Schauspielerin Wolf in Christiania die Lehre verkündet der Vers sei aus dem Drama zu verbannen, die Prosa allein habe dort ihre Existenzberechtigung. Es ist ein Irrthum vom Schlage dessen, den sich der Verfasser des Dramas „Vor Sonnenaufgang“ hat zu Schulden kommen lassen, und er bezeichnet das, worauf es Ibsen ankommt, nicht einmal genau. Denn die Frage sollte nicht lauten: ob Vers, ob Prosa, sondern: in wie weit hat sich die Sprache des täglichen Lebens mit der des Dichters und Dramatikers zu decken, in wie weit erhebt sich diese über jene? Auch Goethe's Egmont, auch Schillers Kabale und Liebe sind in Prosa geschrieben, und doch haben sie mit dem Ausdruck des Werktags nicht das Geringste zu thun. Oder wo lebt der Mensch, der im Einschlummern mit Egmont sagen würde: „Süßer Schlaf, du kommst wie ein reines Glück, unerbeten, unerfleht am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes; ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonie, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn versinken wir und hören auf zu sein.“ Sie fühlen wohl, daß Goethe hier nicht anders als Shakespeare in dem Zwiegespräch Romeo's und Julien's verfährt, und das Beispiel, mit dem wir unsere Betrachtungen begannen, wird uns wieder lebendig. Was könnte aber für ein Grund vorliegen, die dichterische Prosa etwa des Egmont zuzulassen und den Vers, der doch nur einen Schritt weiter zur Idealisierung des Stoffes geht, zu verwerfen? Wünscht der Dichter die Sprache des täglichen Lebens zur Charakteristik seiner Gestalten zu verwerthen — gut; wer würde ihm das wehren? Shakespeare stieg mitten in seinen großen Tragödien vom hohen Kothurn auf den Boden der Prosa herab, mit bewußter künstlerischer Absicht; Lessing's Just und Riccaut de la Marlinière, Schiller's alten Miller und den Hofmarschall von Kalb würden wir uns in Versen sprechend kaum denken können, und Hebbel's „Maria Magdalene“ und Otto Ludwigs „Erbförster“ würden im fünffüßigen Jambus von ihrer eigenartigen Wirkung sicherlich einbüßen. Es ist also eine Frage des Stoffes, ob Vers oder Prosa, und je mehr sich der Stoff mit dem Leben der Wirklichkeit berührt, desto besser wird ihm die Prosa taugen. So gewiß aber in diesen Dramen, in den Werken Shakespeare's, Lessing's, Schiller's, Hebbel's und Ludwig's die Sprache alsbald dichterische Flügel gewinnt, sobald es dem Poeten darum zu thun ist, unter die Oberfläche der irdischen Erscheinungen

in die Herzkammer der Natur und ihrer Wesen, und über sie hinaus in die Sterne zu greifen, so gewiß wäre es ein Widersinn, dem Hamlet und Macbeth, dem Lear und Othello das Vergewand zu rauben. Shakespeare wußte, was er that, als er seinen Geschöpfen die Lippen rührte und ihnen melodisch bewegte Worte, Verse voll Wohlklangs auf die Zunge legte. Er übte damit nur sein gutes Künstlerrecht, ja seine Künstlerpflicht, wie es, wiederum seit Jahrtausenden, alle großen Dichter und Dramatiker, ein jeder vom eigenen Genius getrieben, nicht unter dem Zwang eines Principis oder Schlagworts gethan. Anstatt an der Oberfläche der Natur zu haften, stieg er in ihre Gründe, und was er dort wahrgenommen, das verkündete er kraft der ihm von der Gottheit verliehenen Macht nach den geheimnißvollen und doch so hell in die Seele strahlenden Gesetzen der Schönheit, der Schönheit, die die Natur rings um ihn in ihren Werken verkündigte, der Schönheit, die sich eben in der Kunst ihre Stätte gegründet. Die Vergangenheit gab ihm Recht, und die Zukunft wird sein Thun bestätigen. Wohl befindet sich auch das Drama wie alle Kunst, wie alles Leben in beständigem Fluß; immer neue Stoffe wird ihm der Tag zutragen und seine Form wird noch vielfach wechseln, so oft, wie sie es bisher gethan. Aber das Wesen der Kunst, das sich seit den Tagen des Perikles nicht geändert hat, wird es auch fernerhin nicht thun, so wenig sich der Kreislauf des Bluts verwandelt hat. Die Herzen des Themistokles und Miltiades schlugen nicht anders als die unsren. Die Sitten wechseln — die Leidenschaften sind dieselben geblieben, und wie die Natur seit der Zeit, die wir Menschen übersehen, unverändert auf demselben Ankergrunde ruht, so scheint die Sonne Homer's auch in der Kunst unverändert auf uns, die wir leben. Wer das erkennt, fehlt gegen Natur und Kunst zugleich. Der Formen giebt es viele und jeder wahrhafte Dichter kann kommen, in welcher Gestalt er will; aber der Geist kann nur einer und derselbe sein.

Aber — so dürfte man fragen — steht es dem dramatischen Dichter frei, oder gilt es gar für seine Pflicht, weit über die Sprache des täglichen Lebens hinaus dem Ausdruck zu verleihen, was sich in der Seele seiner Menschen bewegt -- wo ist die Grenze? wer sichert uns vor der Willkür des Poeten; vor einer weitläufigen, schönrednerischen Rhetorik, die dem Wortschatz und dem Ideenkreise des Dichters, nicht aber dem der dramatischen Personen, seien sie Bauern oder Könige, Feldherrn des alten Rom oder italienische Kavaliere des Cinquecento, entnommen ist? Was sichert uns?

Eben die Natur. Der lyrische Dichter spricht aus seiner eigenen Seele heraus; — je stärker und eigenartiger, je poetischer seine Persönlichkeit, desto größer der Reiz seiner Lieder. Der Dramatiker aber hat aus der Natur, d. h. aus dem gesammten Empfindungs- und Vorstellungskreise, der Gedanken- und Bildungswelt seiner Personen heraus zu reden, mit seinen Worten allerdings, aber nur mit solchen, deren Inhalt in der Seele seiner Geschöpfe wirklich und möglich ist. Nur, was er in ihrem Innern wahrnimmt und wahrnehmen kann, das Roherz gleichsam, das er hebt, hat er in seine Formen umzuschmelzen. Spricht er gleich nicht aus, was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, nicht nur dies — so darf er sie doch nichts sagen lassen, was ihrem seelischen Leben gänzlich fern liegen müßte. Es wäre eine Abgeschmacktheit, einen Eskimo in Bildern reden zu lassen, die der Tropenwelt entnommen sind, die er niemals gesehen, wie es thöricht wäre, einen Sizilianer, der den Aetna vor Augen hat, seine Vergleiche der russischen Steppe entnehmen zu lassen.

Waltet aber der Dichter seines Amtes, der Dolmetsch, der Prophet, der Herzenskündiger seiner Gestalten zu sein, im Anschluß an ihre Natur, dann weckt ein einzelner Begriff bei einem jeden eine andere Vorstellungsreihe; unerschöpflich wie die Fülle der Persönlichkeiten ist der Reichthum der dichterischen Wendungen, — und wiederum ist es Shakespeare, der uns dafür die herrlichsten Beispiele bietet. Schon in meiner „Dramaturgie des Schauspiels“ habe ich ihrer gedacht. Wenn Macbeth, der Hallucinator, dem die Schicksalsschwestern geweissagt haben, die Nacht apostrophiert, dann lauten seine Worte:

Auf der einen Erdenhälfte  
Scheint die Natur nun todt und böse Träume  
Erschrecken den verhüllten Schlaf. Nun opfert  
Die Hexenzunft der bleichen Hekate,  
Der hag're Mord, von seinem heul'nden Wächter,  
Dem Wolfe, aufgeschreckt, schleicht geisterhaft  
Mit dem Tarquiniuschritt der Unthat zu.

Ja wohl, das ist Natur, das ist die vom Dichter entschleierte Natur. Solche Vorstellungen müssen an der Seele des Mannes vorüberziehen, der sich anschickt, seinem königlichen Herrn, seinem Gast, den Dolch in die Brust zu stoßen: die Hexen, die bleiche Hekate, der hagere Mord, der leise Schritt des Verbrechers über die ausgestreuten Binsen, damit das Opfer sein Nahen nicht merke. So mußte das böse Gewissen, so mußte Macbeth reden, und nur er konnte

so reden. Denn wie anders ruft bei demselben großen Dichter Hamlet die Nacht an:

Jetzt ist die wahre Spükezeit der Nacht,  
Wo Grüfte gähnen.

Wo Grüfte gähnen! Wie wunderbar! Das trifft den einen großen dunklen Schatten in Hamlets Leben, der sich vor alle seine Gedanken und Entschlüsse stellt, ihn immer und unablässig beschäftigt: der Tod und die geisterhafte Wiederkehr seines Vaters. Wenn Hamlet der Nacht auch nur gedenkt, sieht er im Geiste ein Grab, das sich geöffnet und seinen Raub zurückgegeben hat. In diesen Abgrund seiner Seele, an diese Stätte seines geheimsten Lebens drang der Dichter:

Jetzt ist die wahre Spükezeit der Nacht,  
Wo Grüfte gähnen.

Das ist Poesie! Es ist die Poesie der Natur. Aber es ist auch die Poesie der Natur.

Und Julia Capulet, die ihren Romeo erwartet, begrüßt die Nacht als die Glücksspenderin, auf deren dunklem Mantel Romeo wie ein Stern erscheint.

Komm, Nacht, komm, Romeo, komm, du Tag in Nacht.  
Denn auf den nächt'gen Schwingen wirst du schimmern,  
Weißer als Schnee auf eines Raben Rücken.

So kündet ein großer Dichter uns die Herzen seiner Menschen. So zieht er die Hülle von der Natur.

Und was ist das Lallen, das Stammeln und Verstummen der neuesten Naturalisten dagegen anders als das ohnmächtig hilflose Gestammel des Pyramus-Zettel in Shakespeare's Rüpelkomödie, die eben keine Dichtung ist und sein soll. Auch er hat die Nacht anzureden. Aber wie thut er es? Unfähig, mit dem Begriff etwas zu beginnen, hetzt er das eine arme Wort zu Tode:

O Nacht von schwarzer Farb', o grimmerfüllte Nacht,  
O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei,  
O Nacht, o Nacht, o Nacht, o Nacht, ach, Himmel ach! —

Eines aber soll der ganzen Bewegung unverkümmert bleiben: das Verdienst, durch die Opposition die Kunst, die sich in Aeufferlichkeiten verlor, wieder nachdrücklich, wenn auch in mißverständlicher Auffassung, auf die große Mutter alles Seienden, auf die Natur, verwiesen zu haben, die Natur, die im Weltall und in der Brust des Menschen wirkt. Zola hat in Frankreich über die effektsüchtigen Dramen des jüngeren Dumas und die geistreichen,

blendenden Komödien Sardou's, der seine Helden durch allerlei Diebskniffe in die grausamsten Konflikte treibt, die zu guter Letzt nur durch einen schlechten Theaterkoup gelöst werden können, den Stab gebrochen; Ibsen hat in sozialer und künstlerischer Beziehung die Wahrheit gegen Konvenienz und Lüge ins Treffen geführt; und der deutschen Modeliteratur, den Maskendichtungen und antiquarischen Romanen, die mit mittelalterlichen, griechischen und römischen Trachten wieder und wieder kokettierten und ein leeres Spiel mit überlebten Formen trieben, konnte ein kräftiger Widerstand nicht schaden. Mit diesem Vorstoß, der nicht ohne Wirkung geblieben, hätte der Feldzug jedoch beendet sein müssen. Was der Naturalismus selbst geschaffen, nur zu oft jede Grenze der Scham mißachtend, ist weniger von reformatorischem als von jenem anarchischen Geiste erfüllt, der heute auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens unheimlich und bedrohlich spukt. Zerschellt aber dem Volke ein Ideal um das andere, jagt es utopistischen Zielen nach, betrügt es sich im Leben des Werktags um Ruhe und Frieden — wer möchte kalten Blutes die Verantwortung übernehmen, ihm auch in der Kunst nur ein qualverzerrtes Angesicht, nur die Noth und das Elend, das Laster und die Sünde zu zeigen und seinem gegen den Sonnenschein im Leben abgestumpften Auge auch in der Kunst den tröstlichen Lichtblick der Schönheit zu rauben? Ließe sich das Prinzip des Naturalismus wirklich mit der Natur, wie sie ist, vereinen, würde das Wesen der Kunst es wohl gar fordern — ich würde keinen Augenblick anstehen, die bittere Konsequenz zu ziehen. Aber wir haben gesehen, daß es der Ausfluß einer Irrlehre ist. Die Natur ist mehr als die äußere Form des täglichen Lebens, sie ist nicht Häßlichkeit allein: die Kunst will Schönheit — nicht um eines starren Dogmas willen, sondern weil der lebendige Drang des Menschen nach dem Schönen, der sich irgendwo und irgendwie bethätigen muß, sich ein besonderes Reich eben in der Kunst geschaffen — und darum bekämpfen wir den Naturalismus.

Ist es nun aber das Wesen der Kunst, die Natur in ihren Geheimnissen zu belauschen und aus dem Vielerlei der Erscheinungen das Wesentliche zu heben und nach den Gesetzen einer ästhetischen Zweckmäßigkeit, d. h. der Schönheit zu einem Ganzen zu verbinden, das, wie der Thautropfen Himmel und Erde, im kleinsten Rahmen die ganze Natur zurückwirft — warum wollen wir dem Begnadeten nicht auch das Recht vergönnen, von einer Welt über und unter der Erde zu zeugen, wohin kein Forscherblick, wohin nur die Phantasie und die Mystik



dringen? Soll es ihm verboten sein, Götter und Heilige, Engel und Teufel und die holden Fabelwesen zu bilden, mit denen der Menschengeist Luft und Erde, Wasser und Feuer bevölkert? Dann freilich hätten Shakespeare's Elfen im Sturm und Sommernachtstraum, dann hätten der Geist des alten Hamlet und die Hexen des Macbeth, dann hätten aber auch die holden Madonnen der Florentiner, der Komthur in Mozart's „Don Juan“, die Rheintöchter, die Riesen und Zwerge in Wagner's „Ring des Nibelungen“ kein Recht zum Dasein. Und doch haben sie Millionen schönheitstrunkener Seelen entzückt und erhoben, unter ihnen die Seelen der Größten, die das Echte vom Unechten zu unterscheiden wissen. Wer durchaus den Werktag und unsere Kultur mit dem Heer von Uebeln, das sie im Gefolge führt, zum A und O der Dinge und Darstellungen machen will, wird von ihrer Existenzberechtigung freilich schwer zu überzeugen sein; wer aber die Natur nicht auf Spital und Spelunke beschränkt, wer Alles, was lebt und athmet, in ihre Kreise zieht, der wird die Schöpfungen der Phantasie, die doch allein nicht aus dem Ringe der Natur ausgestoßen werden soll, nicht thöricht aus dem Reiche der Kunst verbannen. Im Leben der Völker, in Religion und Sitte, waltet sie ihres großen Amtes; sie verbindet Himmel und Erde, das Nahe mit dem Fernen. Man lösche sie aus, und das Leben würde kalt und farblos vor uns liegen. Und dieser farbigen Flamme, die hier und dort, die überall zuckt, leiht der Künstler, dieser glückspendende Beglückte, leibhaftes Leben. In wunderbaren Gestalten fängt er sie auf. In keinem Kinde der Welt hätte Rafael wahrnehmen können, was er in dem Himmelsknaben im Arme der Sistinischen Madonna bildete — keine Wissenschaft hätte Shakespeare lehren können, wie die Elfen reden, Karl Maria von Weber, wie sie singen — der Künstler schuf sie aus der Fülle der in ihm entzündeten Natur, und gleichberechtigt treten sie nun neben Alles, was auf dem Erdboden aufrecht schreitet, was die Lüfte durchkreuzt und die Wellen theilt: Offenbarungen der großen Schöpferkraft, die das All durchpulst. Der Naturalismus kann im besten Falle nur kopieren — die freie Kunst schafft neue Gebilde. Jener vermag allerhöchstens nur den Abklatsch eines verschwindenden Bruchtheils der Gesamtnatur zu geben — diese, die Kunst, sammelt im kleinsten Punkt die größte Kraft, und, was sie schafft, ist immer ein Ganzes.

Ich muß es mir hier versagen, die Beispiele aus dem Gebiet der übrigen Künste noch zu vermehren; auch ist der Beweisgang, wie ich glaube, erschöpft. Eine naturalistische Architektur ist so gut

wie undenkbar; wollte man sie durchführen, dann würde es keine Kirchthürme und Paläste, keine griechische Säule und keinen gothischen Bogen mehr geben. Wäre das gewöhnliche Bedürfniß Alles, dann würde es uns der Biber gleich thun, und der gefällige kleine Rundbau, den der Maulwurf sich unter der Erde errichtet, würde uns noch beschämen. In der Plastik scheint die Kostbarkeit des Materials, des Marmors und der Bronze, dem Naturalismus eine heilsame Schranke zu errichten. Zwar liebt es die jüngste Schule in Italien und Frankreich, äußere Dinge, die zum Handgeräth, zur Tracht und zum Komfort des Lebens gehören, mit peinlicher und kleinlicher Sorgfalt auszuführen. Da sehen wir einen Fischerknaben, an dem das über den Rücken geworfene Netz, in dem es von kleinen Seethieren wimmelt, die Hauptsache ist; einen schwarzen Othello, dessen weißes Marmortaschentuch mit dem feinsten Leinen und der saubersten Stickarbeit wetteifert; eine Dame, die einen Fächer aus Straußenfedern führt, deren zartester Flaum dem Bildhauer des Schweißes der Edlen werth erschienen ist — derartige Verirrungen giebt es genug, ab und an stellt sich auch wohl das platteste und häßlichste Werktagsleben, ein Krüppel, eine Petroleuse in Bronze oder parischem Marmor zur Schau — aber das edle Material schreckt die Radikalen doch zurück, und man kann den Wunsch oft nicht unterdrücken, Leinwand und Farbe, Feder und Tinte möchten weniger wohlfeil sein. Was aber die Musik betrifft, so ist schon ihr Stoff, der Ton, seinem ganzen Wesen nach künstlerisch und idealistisch, und eine naturalistische Musik, von der nur die Ignoranz sprechen und die nur der Wahnsinn erstreben kann, ein Widerspruch in sich selbst. In ihr nichts als eine Kopie der Wirklichkeit zu geben, ist schlechterdings unmöglich, man müßte sich denn damit begnügen, den Wachtelruf und den Nachtigallenschlag mit Klarinette und Flöte nachzuahmen, oder auf dem Violioncello das Brüllen einer Kuh. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß dabei dann freilich von Musik nicht mehr die Rede sein könnte. Nein; wie es das Wesen des Tones, des musikalischen Tones ist, sich aus dem Schwall der Geräusche nach bestimmten Schwingungsgesetzen zu lösen, so verhält er sich auch zu diesen wie die Kunst zur Wirklichkeit. Die Geräusche sind zahllos, die Anzahl der Töne ist gering begrenzt, das Gesetz aber, das in ihnen waltet, befähigt ihre kleine Schaar, das verschwenderisch reiche Ausdrucksmittel einer Kunst zu werden, für die die Fülle der Geräusche nicht vorhanden ist. Alles, was wir mit diesen Tönen ausdrücken, entfernt sich damit schon von selbst von der ordinären Wirklichkeit — Natur im Sinne

des Naturalismus kann es gar nicht sein. So giebt uns denn diese idealistische Kunst zu guter Letzt noch einmal den Maßstab, den wir im Lauf dieser Betrachtungen gewonnen zu haben glauben. an die Hand, als Gewähr, daß wir uns nicht geirrt. Wie der Ton sich über das Geräusch erhebt, so erhebt sich das Kunstwerk über die Wirklichkeit. Draußen, in dem zufällig gestalteten Außenbilde der Natur, dem Bilde des Augenblicks, da klingt, wie in dem Wirrwarr, der auf den Gassen, auf dem Markt an unsere Ohren schlägt, Alles verworren durcheinander — da klären sich aus dieser krausen Menge der Ton, das Kunstwerk los. Der Künstler, der Dichter ist es, der das Wunder vollbringt; der Künstler, der die Welt in sich aufnimmt und von den Zufälligkeiten des Moments befreit, aus seinem Innern strahlend zurückwirft. Das ist der Sinn der erhabenen Worte aus dem Vorspiel auf dem Theater zu Goethe's Faust. „Geh hin“, ruft der Dichter dort dem Direktor zu, einem jener nüchternen Krämer, die ganz an die Sorgen und Interessen des Alltags hingegeben, nie auch nur einen Blick durch die Pforte gethan haben, die Welt und Kunst trennen,

Geh hin und such dir einen andern Knecht!  
Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,  
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,  
Um deinetwillen freventlich verscherzen?  
Wodurch bewegt er alle Herzen?  
Wodurch besiegt er jedes Element?  
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt  
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?  
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge  
Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,  
Wenn aller Wesen unharmonische Menge  
Verdrießlich durcheinander klingt —  
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe  
Harmonisch ab, daß sie sich rhythmisch regt,  
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,  
Daß es in herrlichen Akkorden schlägt?  
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüthen,  
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?  
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen  
Auf der Geliebten Pfade hin?  
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter  
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?  
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter?  
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

Diese Weisheitsworte bestätigen uns Alles: die Mission des

Künstlers, die Natur in ihrer Ganzheit zu erfassen und wiederzuspiegeln, in das Unharmonische Harmonie, in das Zerstückte Rundung zu bringen. Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt, nennt der Unsterbliche diesen künstlerischen Schaffensproceß, die Erhebung des Einzelnen zur allgemeinen Weihe, zur Weihe durch die Macht der Schönheit. Auch hier hören wir eine leidenschaftliche Berufung auf die Natur — fragen wir noch, wer sie tiefer und richtiger erfaßt hat, Goethe oder der moderne Naturalismus? Und Schiller? Auch er beruft sich in jenem prächtigen Gedicht an seinen großen olympischen Freund, als er Voltaire's Mahomet auf die Bühne brachte, auf die Natur:

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,  
In seinem Raume drängt sich eine Welt,  
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,  
Nur der Natur getreues Bild gefällt,  
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,  
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held,  
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,  
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch — so fährt er ergänzend fort:

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen  
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn:  
Nur Schatten und Idole kann er tragen,  
Und drängt das rohe Leben sich heran,  
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,  
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann;  
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,  
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Bedürfen wir noch weiterer Zeugnisse?

Nun denn, so gewiß die Olympier von Weimar uns mit diesen ihren Worten das Geheimniß verkündet haben, das die Skulpturen des Parthenon, den Dom von Sankt Peter, die Sistina, den Don Juan, den Fidelio, kurz jedes wahrhafte Kunstwerk geschaffen, so gewiß Shakespeare in diesem und nie in einem anderen Sinne geschaffen; so gewiß er ein Künstler war, der größten einer die je gelebt, und kein Naturalist (denn Eins schließt richtig verstanden das Andere aus) — so gewiß wird der Naturalismus nur eine schwarze Ader im Marmor, eine Störung im Kreislauf des Bluts bleiben — die Kunst aber wird diese Störung mit ihm überwinden und unsterblich weiterleben, wie sie es bisher gethan.

---