

rauscht so Bild und Bild vorüber, und wie wir auch auf uns achten, aus allen kleinen Eindrücken will sich kein Eindruck gestalten.

Der Versuch Hauptmanns, im historischen Drama sein psychologisch den Helden und peinlich exact das Milieu mit den Mitteln der modernen Komödie zu gestalten, mußte scheitern und ist gescheitert. Das schließt nicht aus, daß der Versuch höchst interessant war und daß sich in wundervollen Einzelheiten die dichterische Kraft und Größe des Mannes deutlicher zeigt als je.

Florian Geyer ist ohne Zweifel ein tragischer Held. Er träumt davon, die Lehre des Evangeliums zu verwirklichen: als freie Brüder sollen die Menschen bei einander wohnen. Er gehört nicht zu den Unterdrückten; ein fränkischer Rittersmann, zählt er zur herrschenden Klasse. Aber als er hört, daß die Unterdrückten sich erheben, da tritt er in selbstlosem Idealismus aus seiner Klasse aus, gibt Hab und Gut und Weib und Kind auf, um nichts mehr zu sein als ein Bruder Bauer. Er glaubt eine heilige Sache zu vertreten. Aber die Führer der Bauern sind elende Selbstsüchtlinge, pathetische Prädicanten und freche Trunkenbolde. Von ihnen will jeder nur etwas für sich. Er kann sie nicht zwingen, durch sie geht die gute Sache unter. Die Bauern werden geschlagen, und er fällt nicht einmal mit ihnen. Aber unter dem Triumphgebrüll seiner früheren Genossen tötet ihn um die Beute ein roher Landsknecht.

Aber er ist ein leidender Held. Er ist nicht stark genug, die Dictatur sich zu nehmen, die nothwendig ist, um seiner Sache wenigstens die Möglichkeit des Sieges zu sichern. So sehen wir ihn nicht in Handlungen, sondern in Stimmungen. Er führt nicht Ereignisse herbei, er wird von ihnen beherrscht. Seine größte That ist, daß er die Anderen schilt, Muthig ihnen die Meinung sagt, — als es zu spät ist.

Im Epos würde man die Motive seiner Stimmungen klarer sehen und dann eher diese Stimmungen mitempfunden können. Hier ist es nur eine, die das Mitleiden erzwingt, die einen starken, unvergesslichen Eindruck hinterläßt. Die Sache ist unterlegen. Ein wackerer Kumpan bringt die schlimme Kunde und stirbt. Jetzt ist nur noch ein stolzer Tod möglich. Geyer schwört ihm dem todtten Kameraden zu und nimmt bei Wein und Weib Abschied vom Leben. Eine finstere Größe weht uns hier an. Sie wird verstärkt durch die schlichte alterthümliche Sprache, die überhaupt an manchen Stellen seine und echte Wirkungen hervorbringt und dem Ganzen historische Farbe gibt. Man hat Gerhart Hauptmann einen Socialdemokraten genannt. Ich weiß nicht, ob er es war. Dann wäre er jetzt ein Abtrünniger, oder er hat nur in künstlerischer Freude den Florian Geyer zum Helden gewählt. Der schwärmt für den „deutsch-evangelischen Kaiser“. Aus der Sprache jener Zeit in unsere übersetzt, würde das etwa den „christlich-socialen Monarchen“ bedeuten. Der soll gegen Fürsten und Pfaffen für das Volk die neue Zeit heraufführen. Ich glaube wie beim „Hannele“ nicht an eine politische Tendenz. Aber Herr Bebel und Liebknecht, die in der Premiere waren, mögen doch ein wenig verschnupft gewesen sein über „ihren“ Dichter. Den Führern der „Brüder“ hatte er auch nicht geschmeichelt und für die Nothwendigkeit einer Herrschaft gute Worte gefunden.

Zweiundsiebzig redende Menschen treten auf. Das heißt eigentlich: keine Bühne kann das Stück geben, denn auch die kleinen Rollen verlangen scharf stilisierte Charakteristik. Emanuel Reicher war als Geyer viel zu modern, zu wenig frumher schlichter Rittersmann. Das Naiv-Treuherzige kann der Ibsenspieler nicht mehr finden. Ein Fr. Stagl durfte aus der famosen Gestalt der derben Lagerbirne Mavei eine Käthchenimitation machen. Hier hatte man die einzige Schauspielerin, die diese Figur geben konnte, Fr. Elise Lehmann, nicht herangezogen. Schlechtweg vortrefflich spielte Hanns Fischer den getreuen Schreiber Löffelholz. Er krönt damit die Reihe ungemein lebensvoller Charakterfiguren, die er uns, fast ohne einmal seine Aufgabe zu verfehlen, vorgeführt hat. Die Regie Emil Pessings war sorgfältig. Ob der Dichter oder er die Schuld trägt, daß die Ritter, wie der König im Märchen immer mit dem Scepter, immer in der Rüstung umherlaufen, weiß ich nicht.

Berlin.

Fritz Stahl.

### Ferdinand Brunetière.

Herr Ferdinand Brunetière hat die Ehre, ein sehr unbeliebter Autor zu sein. Die Zeitungen mögen ihn nicht, die Studenten pfeifen ihn aus, Bänkel verhöhn ihn. Aber es sichts ihn nicht an. Wie man sonst über ihn denken mag: Muth und Stolz und Gesinnung hat er. Er geht nicht mit der Mode, er dient keiner Partei, er hat keine Schule; er gehorcht nur seiner Vernunft. So unerschütterlich, ja fanatisch glaubt er an sich. Das ist zuweilen nicht gerade bequem. Feiner und zierlicher sind Lemaitre und France: bei ihnen wird man sich besser unterhalten, aber wer lernen will, gehe zu ihm. Er plaudert nicht, er lehrt. Auf das Lehren allein kommt es ihm an. Er ist gar kein Feuilletonist: er hat nicht die Gabe, bei jedem Anlasse mit funkelnden Worten, neuen Wendungen und kostbaren Epitheten zu prunken; hien dire um jeden Preis ist nicht sein Wunsch, sondern er will sagen, was an den Dingen ist, und die Worte, die in ihrem Wesen liegen, will er aus ihnen holen. Wenn er über eine Sache redet oder schreibt, thut er es nicht, um an ihr seinen Geist glänzen zu lassen und sich

mit seltenen und theueren Sätzen zu brüsten; nein, er will der Sache dienen. Die anderen sind amüsanter, er will nur gerecht sein. Anatole France hat einmal gesagt: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe; c'est une assez belle occasion. Davon hält er nichts: ihm ist es bei Racine um Racine zu thun, nicht um sich selbst. Das kommt den heutigen Franzosen närrisch vor.

Sein neues Buch\*) handelt von den Epochen der französischen Bühne. Er geht durch ihre Geschichte von Corneille bis Scribe, vom Cid zum Glas Wasser, von 1636 bis 1850, alle Werke dieser Zeit prüfend, die irgendwie als Daten der Entwicklung gelten dürfen; was keine Neuerung bringt, läßt er weg, wie schön es auch wirken mag; nicht um ihren Wert an sich, sondern um ihre Bedeutung im Ganzen fragt er die Stücke ab. Das erste Capitel handelt vom Cid als der ersten rein tragischen Tragödie, das zweite vom Menteur als der ersten rein komischen Komödie der Franzosen. Das dritte zeigt die neue Construction der Rodogune, die, nach dem glücklichen Wort von Le Sage, das Drama „purgé d'épique“ bringt: keine Episode von Schlachten und Duellen stört mehr, die ganze Handlung kommt aus den Gefühlen von vier Personen her, das Werk ist fait avec rien. Im vierten wird die Ecole des femmes geschildert, die erste Komödie, die national, bürgerlich und aus den Charakteren gezogen ist, nach so vielen aus dem Spanischen oder Italienischen geholt, immer im beau monde spielenden, durch Intriguen von außen getriebenen Stücken. Das fünfte läßt uns an der Andromaque sehen, wie das bisher logische Drama jetzt zum psychologischen wird: nun stürmen unsere Leidenschaften auf die Bühne, unsere Begierden schnauben, unsere Verzweiflungen stöhnen, von edler Kraft doch zur Eurythmie gebändigt. Im sechsten springt mit Tartufe aus der comédie de caractères schon die sociale Satire hervor, wie im siebenten aus der Phèdre, die die oratorische Tragödie zur poetischen macht, bereits die große Oper winkt; nun wird auch endlich der Schauspieler bedacht, der so lange nur eine Posaune gewesen, hier zuerst wird ihm jede Geberde angewiesen. Im achten und neunten sehen wir die alte Komödie zum Vaudeville, die alte Tragödie zum Melodram entarten und nach dem Intermezzo des zehnten, das dem singulären Marivaux gilt, der ohne Vorfahren und Nachkommen ist, wird im elften an Zaïre die Macht des englischen Geistes und des neuen Pathos vernehmlich. Das zwölfte läßt mit Diderot, Sedaine und Mercier das bürgerliche Schauspiel erwachsen, das bei aller weinerlichen Empfindsamkeit doch die Keime der modernen Komödie enthält; da fällt eine Passage über den vergessenen La Chaussée auf, der alle Stoffe des heutigen Repertoires schon behandelt hat: den Libertin, der der beste Gatte wird (Le Marquis de Villemer; la Contagion), den Aristokraten, der sich mit einer Zofe seiner Mutter vermählt (Le Marquis de Villemer; les Danicheff), die Gatten, die sich nicht ausstehen und doch ohne einander nicht leben können (l'ami des femmes; Divorçons), den Gatten mit dem Glück bei Frauen, der sich am Ende in seine eigene verliebt (Le genre de monsieur Poirier; Andréa), die guten Freunde, die einem ins Haus fallen (Nos intimes), und den natürlichen Sohn, der sein Recht vom Vater verlangt (Le fils naturel; les Maucroix). Nun wird im dreizehnten der mariage de Figaro als die Reprise aller Traditionen dargestellt, als eine Synthese der ganzen dramatischen Kunst von vorher, als die Summe aller Vergangenheiten; selber hat Beaumarchais nichts geschaffen, aber alle Kräfte versammelt er, seiner Zeit zu dienen; er ist l'homme le plus complet de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Im vierzehnten wird die Ohnmacht der Romantiker geschildert, zu einer neuen dramatischen Form zu kommen; mit allen großen Worten von der vérité historique und der couleur locale und der vérité pittoresque haben sie es zu keinem Werke gebracht, das auf der Bühne bleiben würde. Endlich werden im fünfzehnten, nach einem Blick auf Scribe, Musset und das Theater des zweiten Empire, die Conclusionen seiner Betrachtungen gezogen: drei große Gesetze ruft die Geschichte der französischen Bühne dem Fragenden zu.

Das erste und das letzte scheinen mir die wichtigsten Capitel des Buches: jenes, weil es zu einem reinen Begriffe der französischen Tragödie, dieses, weil es zu Maximen kommt. Warum wurde der Cid als eine Neuerung empfunden? Sein Stoff war nicht neu, auch seine Technik, der Ton seiner Verse, die Führung der Intrigue waren es nicht. Aber während in allen anderen Stücken seiner Zeit die Bewegung von außen kam, kommt sie hier zum ersten Mal von innen. Außere Umstände hatten sonst die inneren Zustände bestimmt, äußere Umstände die Handlung geschürzt, äußere Umstände sie gelöst; nun werden sie durch eine innere Kraft vertrieben: zum ersten Mal spielt sich das ganze Drama in der Seele seiner Personen ab. Was sie sind, sind die Gestalten des Corneille aus sich selbst, durch sich selbst, unabhängig von den Ereignissen, ja gegen die Ereignisse sogar. Ihre Entschlüsse allein lenken die Handlung. Sie sind keine Sklaven oder Puppen des Schicksals mehr, sie sind seine Meister und Herren, les vrais ouvriers de leur fortune. Kein Zufall mehr, der Wille gebietet jetzt. Sie begegnen nicht ihrem Lose, sie schaffen es sich selbst, dans la plénitude entière du sentiment de leur personnalité. Es kann ihnen nichts geschehen, als was sie sich selber anthun. Tragisch

\*) „Les époques du théâtre français“, Paris, Librairie Hachette, 1896.