

# Arthur Wing Pinero

und

## Das englische Drama der Jetztzeit

von Dr. Paul Hamelius.



BRÜSSEL

Buchdruckerei „La Gutenberg“, (früher Henri Diez)

Chaussée d'Anvers 7-9-11-13.

1900.

# Arthur Wing Pinero

## und das englische Drama der Jetztzeit

von Dr. Paul HAMELIUS.



- Pinero** (Arthur W.) *The Plays*. 16 Bde. (1891—99.)  
(Mehrere von Pineros Jugendwerken, welche der Verfasser nicht für würdig gehalten hat, im Drucke zu erscheinen, sind mir unbekannt, sowie seine zuletzt aufgeführte Komödie : *The Gay Lord Quex*, welche erst veröffentlicht werden soll.)
- Salaman** (Malcolm C.) *Arthur Wing Pinero, The Man and the dramatist*. (Cassell's Magazine, Sept. 1899.)  
*Woman through a man's eyeglass*. (1896.)  
Vorreden zu mehreren von Pinero's Stücken.
- Meredith** (George) *An Essay on Comedy* (1898.)
- Archer** (William) *The free stage and the new Drama*. (Fort. Rev. 50 Bd.)  
*Plays and Acting of the Season*. (Fort. Rev. 54.)  
*Some recent Plays*. (Fort. Rev. 55.)  
*The Blight on the Drama*. (Fort. Rev. 61.)
- Anonym** *The artistic limits of farce*. (Sat. Rev. 18 Jul. 1885.)
- Wyndham** (Charles) *Tendencies of modern Comedy*. (North Amer. Rev. 1889. 2. Bd.)
- Moore** (George) *Our dramatists and their literature*. (Fort. Rev. 46.)
- Buchanan** (George) *The modern drama and its critics*. (Cont. Rev. Dec. 1889.)
- Crawfurd** (Oswald) *The London stage*. (Fort. Rev. 47.)
- Jones** (Henry Arthur) *The actor-manager*. (Fort. Rev. 48.)
- Kennedy** (H. A.) *The drama of the moment*. (19<sup>th</sup> Cent. '30.)
- Courtney** (W. L.) *The idea of comedy and Mr. Pinero's new play*.  
Fort. Rev. 61.)

Pinero ist der bedeutendste englische Dramatiker der Jetztzeit. Unter seinen vielen und mannichfaltigen Possen, Lustspielen und Dramen ist eine kleine Komödie (comediotta) für die Kritik deshalb besonders interessant, weil in derselben das Leben der Schauspieler dargestellt, und die inneren Verhältnisse des Theaters, die Aufgabe des dramatischen Dichters, die Regeln der Schauspielkunst vielfach darin besprochen werden. Eine aufmerksame Lektüre dieses Stückes ist die beste Einführung in das Verständniss von Pineros literarischer Thätigkeit, und zugleich die beste Vorbereitung zu dem Studium seiner übrigen Werke. Wir fangen daher unsere Untersuchung mit dem Inhalte dieses Stückes an, obgleich es zu seinen allerjüngsten gehört. (1898 zuerst aufgeführt.)

Die Heldin, Rosa Trelawny, ist eine beliebte Schauspielerin, welche in leicht- oder vielmehr unsinnigen Singspielen und Operetten das Publikum bezaubert. Ein reicher junger Mann wird von ihrem Reize so bestrickt, dass er das gutmütige, ehrbare Mädchen trotz des Widerspruches seiner Familie zur Frau zu nehmen beschliesst. Der Grossvater des Jünglings nimmt die Braut in sein Haus auf, damit sie sich in ihre neue Umgebung einleben könne. Bald langweilt sich aber die junge Rosa bei den strengen eigensinnigen alten Leuten, und sie kehrt zu ihren früheren Kollegen zurück. Eine tiefgehende Umwandlung hat sich jedoch während ihrer Entfernung vom Theater in ihr vollzogen. Unter dem Einfluss der Liebe ist unbewusst ein stilles, ernstes Wesen in ihrer Seele aufgestiegen, und als sie wieder auf den Brettern erscheint, hat sie die Gabe, unsinnige Situationen und einfältige Worte durch ihre reizende Darstellung gefällig zu machen, verloren. Sie wird ihres Berufes überdrüssig, und verliert mit der Freude daran auch den Beifall der Menge, und schliesslich ihre Stelle.

Diese erste Hälfte des Lustspiels ist eine Satire gegen die falsche, affektirte Kunst, deren Nichtigkeit gleich bei ihrer ersten Berührung mit dem Leben zu Tage tritt. Pinero lässt seine Künstlerin aber nicht in der Verzweiflung zu Grunde gehen, denn als sie die vulgären Kniffe, womit sie früher Beifall erntete, verlernt hat, hilft ihr ein armer Schriftsteller aus der Verlegenheit, welcher ein höheres Ideal der Schauspielkunst zu verwirklichen strebt. Nach langem Suchen hat dieser arme Dramaturg, Tom Wrench mit Namen, ein genügendes Kapital und eine willige Direktion gefunden, um sein neues Stück auf die Bühne zu bringen. Zwar gefällt dasselbe den Schauspielern nicht sonderlich: sie finden die Reden zu kurz und die Ausdrücke zu gewöhnlich, sie behaupten, dass nirgends ein guter Effekt möglich sei. Er aber beruft sich immer wieder auf die Wirklichkeit, welcher er seine Helden und Situationen, ja sogar die Einrichtung der Koulissen entlehnt habe.

Wie der Inhalt seiner Stücke, so soll auch die Kunst der Schauspieler

das Gepräge der Aufrichtigkeit tragen. Als alle übrigen die arme Rosa als für ihren Beruf verloren ansehen, glaubt er erst recht an ihr Talent: „Aus einer anständigen Schauspielerin, ruft er aus, ist sie eine echte Frau geworden. Ja, aus dem tiefsten Grunde dieses Mädchengemüts floss stets ein kleiner, heller Quell von innerem Adel, von mädchenhafter Naivetät. Erfahrung und Liebe haben den reinen, funkelnden Kristall auf die Oberfläche gebracht. Ihre unglückliche Verlobung mit dem jungen Arthur hat sie verwandelt! Und da behauptet man, sie könne nicht spielen! Wie würde sie die Heldin in meiner Komödie darstellen, wie würde sie die Liebesszenen murmeln!“ Und so rettet der begeisterte Dichter die Künstlerin aus dem Elend der Schauerstücke und führt sie einer neuen Laufbahn zu, wo die ganze Tiefe ihres Gemüts sich offenbaren kann.

In der ersten Probe für das neue Stück erscheint Arthur, der verlorene Bräutigam, wieder, der in der Verzweiflung über den Verlust seiner Braut gleichfalls zum Schauspieler geworden war. Wie die neue, echte Kunst die edleren Naturen des Dichters und der zwei Verlobten vereinigt und beglückt, so versöhnt sie dieselben auch mit der nicht-künstlerischen, prosaischen Welt, welche durch Arthurs alte Verwandte vertreten wird. Der Grossvater wird durch die Erinnerung an die Begeisterung, welche er selbst in seiner Jugend für einen grossen Schauspieler empfunden hatte, erwärmt, und durch das lebendige Interesse, welche das neue Stück in ihm weckt, gewonnen. — „Ihre Komödie,“ ruft er dem Dichter Tom Wrench unmutig zu, „geht mir fortwährend im Kopfe herum, mein Herr!“ — „Dazu habe ich sie eben geschrieben,“ erwidert Tom, „damit sie den Menschen im Kopf herumgehe.“ — Von der Darstellung seines Enkels auf der Bühne wird der Grossvater so ergriffen, dass er sich mit dem wiedergefundenen Jüngling versöhnt.

Die Moral, welche der Zuschauer aus diesem Ausgange des Lustspiels zu ziehen hat, leuchtet schon aus unserer kurzen Inhaltsangabe ein: Durch eine tiefere Auffassung der Kunst veredelt der Künstler nicht blos seinen eigenen Beruf, er gewinnt auch einen mächtigeren Einfluss auf die guten Elemente unserer Gesellschaft, auf die feineren Gefühle unseres Herzens. Leben und Kunst bringt er in beständige und wohlthätige Wechselwirkung. Das ist der Schluss der lehrreichen Allegorie, welche geschickt in einem unterhaltenden Lustspiele versteckt ist.

## II.

Neben der ersten Anwendung auf die Entwicklung der Kunst im allgemeinen enthält aber unsere Komödie noch Fingerzeige über die Laufbahn ihres Dichters selbst. Pinero hatte offenbar sich selbst im Sinne, als er den für Wahrheit schwärmenden Dichter Tom darstellte, der aus seinem

Geiste eine neue Bühne ins Leben ruft. Wie Tom auf dem Theater wirkliche Thüren mit wirklichen Klinken haben will, die gedreht werden können, so musste Pinero, um sich seine Schöpfungen vor den Geist zaubern zu können, die Häuser und Zimmer wirklich erblickt haben, welche er in seinen Stücken vorstellte. (1)

Dieses Streben nach Aufrichtigkeit beim Dichter und Anschaulichkeit im Stücke, sogar in Nebensachen, sollte logischerweise in den Realismus einmünden, und im Vergleich mit seinen englischen Vorgängern erscheint er in der That als Realist. Vor ihm war die folgerichtige Durchführung eines dramatischen Stoffes durch drei Forderungen, welche von dem Publikum als unumgänglich erhoben wurden, unmöglich gemacht. Diese Forderungen, welche jedes Theaterstück zu einem rein konventionellen Machwerke erniedrigten, waren folgende: Erstens mussten die Helden beim Ausgange immer glücklich werden; Versöhnung und Vermählung bildeten den einzig zulässigen Schluss jedes dramatischen Werkes. Zweitens mussten die Frauengestalten durch Liebe und Aufopferung sanfte Empfindungen wecken, und besonders den weiblichen Theil des Publikums ansprechen. Drittens war eine lächerliche Episode zur Belustigung der Zuschauer unentbehrlich. Diese drei Regeln scheinen dazu erfunden zu sein, eine leichtsinnige, oberflächlich zufriedene Stimmung bei dem Publikum zu erzeugen, und eine ernstere Behandlung der schweren Probleme des Lebens von der Bühne auszuschliessen.

Wer trägt die Schuld an diesem niedrigen Geschmacke bei der britischen Nation, welche doch in andern Gattungen der Literatur das Höchste zu würdigen versteht? Nach vielen Kritikern sind es die Direktoren, die in England zugleich Schauspieler sind, welche in ihrer Eitelkeit und Gewinnsucht nur persönlichen Beifall zu ernten suchen, und aus Neid und Selbstsucht das Talent der untergeordneten Künstler verkümmern und die Selbständigkeit der Dramaturgen beschränken. Nach George Meredith, dem wir die beste Abhandlung über die Komödie verdanken, ist es der englische Mittelstand, welcher sich in einer nebeligen Gedankenwelt des falschen Ideales gefällt, statt die ihn umringenden Thorheiten mit Verstand zu beobachten und mit Witz zu belächeln. Sein kurzsichtiges Festhalten an der finstern puritanischen Weltanschauung lässt weder Nachsicht noch Humor zwischen menschliche Gebrechen und das Wort des unerbittlichen Sittengesetzes treten. Dem geistreichen Scherze der Molière'schen Sittenkomödie zieht er die rohen Fratzen der Posse, der edeln tragischen Rührung, die falsche Sentimentalität und den selbstgefälligen Moralismus des Melodramas vor.

---

1) Salaman in Cassell's Magazine.

## III.

Mit den von Meredith verpönten Possen und Melodramen betrat auch Pinero die dramatische Laufbahn. Bald aber zeichneten sich seine Possen durch einen logischen Zusammenhang und eine folgerichtige Entwicklung der Charaktere aus, welche von einem höheren Streben des Verfassers zeugten. „In ihren abenteuerlichsten Ausschreitungen“, sagt einer seiner Beurteiler mit Recht, „soll die Posse nicht blödsinnig sondern wahnsinnig sein; und eines der eigentümlichsten Kennzeichen des Wahnsinnigen ist, dass er auf unvernünftigen Prämissen eine vernünftige Beweisführung aufbaut.“ (1)

Seine ältesten Possen hat Pinero nicht drucken lassen. Einige der gedruckten sind mit erklärenden Einleitungen von Salaman versehen, den wir als den Wortführer des Dichters ansehen dürfen. In diesen Vorreden nun wird eine merkwürdige Theorie des Lustspiels aufgestellt, welche, an Meredith's Essay anknüpfend, die Möglichkeit der in demselben geforderten Wiedererweckung der Sittenkomödie in England bestrittet. Hat das Publikum eine Schwäche für Empfindelei und ist es stumpf für feineren, geistreichen Scherz, so hat der Dramatiker, nach Salaman, seinen Geschmack nicht zu bekämpfen oder zu bessern, sondern ihm ein geeignetes Futter zu suchen. Eine Gattung des Lustspiels muss ins Leben gerufen werden, welche den Erwartungen der Zuschauer entspricht. „Unsere Zeit“, schreibt Salaman, „ist eine Zeit der Empfindung vielmehr als der Sitten (an age of sentiment rather than of manners), also muss der Komiker seinen Humor in der Uebertreibung der Empfindungen suchen. Folglich muss die Posse allmählig zur modernen Stellvertreterin der Komödie werden. Die Posse soll daher wahrscheinliche Personen in möglichen Verhältnissen darstellen, aber von einem solchen Standpunkte aus, dass ihre Empfindungen übertrieben und ihre Schwächen vergrößert erscheinen. Aus diesem Grunde darf diese Gattung von Schauspielen nicht allein lächerliche Ungereimtheit der Charaktere und Vorfälle schildern, sondern auch die Gesellschaft satirisch verspotten, und solche jämmerliche Lebenslagen, welche aus falschen Gefühlen und überspannten Anschauungen entspringen, zum Gegenstand des Lachens machen.“ (2).

An dieser Definition der Posse als der modernen Nachfolgerin des Lustspiels, würde Meredith die satirisch-moralische Absicht missbilligen, welche der Unbefangenheit des ästhetischen Genusses Abbruch thut, und die Freude der reinen Betrachtung stört. Die Beimischung einer

(1) Sat. Rev. July 18. 1885. — Artistic Limits of Farce.

(2) Cabinet Minister. — Introductory note V—VI.

ersten Lehre in ein Werk lustiger Unterhaltung muss unvermeidlich den Zuschauer verwirren, dem man doch kaum zumuthen kann, über die Not seines Nächsten zu lachen, sobald sie nicht mehr, wie in der ursprünglichen, absichtslosen Posse, als ein reines Spiel der Phantasie erscheint. Ueber die Prügeleien der Clowns im Cirkus lacht auch der Gutherzige, weil die Tollheit des ganzen Auftrittes den Gedanken des Schmerzens nicht aufkommen lässt. Unser Vergnügen wird aber sehr gestört, wenn Pinero uns im Cabinet Minister mit den Leiden einer braven, adeligen Mutter belustigen will, welche aus Freude an Putz und Prunk in die Schlingen jüdischer Wucherer gerät und sich fast mit ihrer ganzen Familie ins Verderben stürzt. Bietet der Kampf gegen die grotesken Wucherer auch noch so wunderliche Zwischenfälle, rettet die bedrohte Frau sich auch noch so geschickt aus ihren Klauen, dennoch behält der ganze Vorgang etwas peinliches und beklemmendes, das keinen rechten Genuss über die Gefahr, der sich die gute Mutter ausgesetzt hat, aufkommen lässt.

Ein ähnlicher Widerstreit der Gefühle lähmte die dramatische Wirksamkeit in Pinero's Stücken, so oft er sich die unlösbare Aufgabe stellte, seine tiefere Auffassung der dramatischen Kunst mit dem oberflächlichen Geschmack des englischen Publikums zu versöhnen. Zu der ausgelassenen Posse und zum reinen, traurigen Drama war er gleichmässig befähigt. In der ersteren Gattung leistete er im Anfange seiner Laufbahn, vor dem Jahre 1888, Vorzügliches. Zu der letzteren schwang er sich nach 1893 kraftvoll auf. Zwischen beiden Perioden liegt ein Zeitraum des Ueberganges, während dessen er sich umsonst bemühte, zwischen seinem literarischen Gewissen und den Ueberlieferungen der englischen Bühne, zwischen dem Ernste seiner Bestrebungen und den seichten Forderungen unreifer Zuschauer zu vermitteln. Die Frucht dieser Versuche war eine Reihe von Possen mit moralischer Absicht und von Melodramen mit glücklichem Ausgang, welche unsicher und unbefriedigend zwischen beiden Gebieten hin- und herschwanken.

Im Jahre 1891 gelang es ihm endlich, in dem Lustspiele *Die Zeit* (*The Times*), die heterogenen Elemente zur Einheit zu verschmelzen. Darin entwirft er uns ein Bild des englischen Strebertums, welches das durch sauren Fleiss und harte Arbeit erworbene Vermögen benutzen will, um sich in die glänzenden Kreise der müssigen, eiteln grossen Welt einzudrängen. Ein reichgewordener Tuchhändler lässt sich ins Parlament wählen, und sucht sich durch Lügen und Schmeicheleien in eine höhere Gesellschaft einzuschleichen. Alle seine Pläne scheitern an der schlichten Geradheit und Einfalt seiner Kinder, welche die neue konventionelle Lebensweise nicht erlernen können oder wollen. Zum

Schlusse zieht der im Grunde ehrenwerte aber vorlaute Tuchhändler sich in die seiner Geburt und Erziehung angemessene bescheidene Stellung zurück.

Für den Kenner englischer Verhältnisse enthält dieses Gemälde des snobbism mit seinen mannichfaltigen Episoden aristokratischer Steifheit, irischen Witzes und bürgerlicher Intrigue, auf die ein reizendes offenerziges Pärchen mit Verachtung niederschaut, eine glänzende Widerlegung von Salamans Behauptung, dass Sittenmalerei in dem Theater der Jetztzeit unmöglich geworden sei. Zur Bedeutung einer Sittenkomödie im höheren Sinne des Wortes erhebt das Stück sich allerdings nicht, denn die Charaktere sind verzerrt und die Handlung überladen. Es kann aber, mit den zwei Jahre später aufgeführten Amazonen, als Muster der satirischen Passe gelten. Beide enthalten eine harmlose Satire gegen Auswüchse unserer modernen Sitten, welche keine strengere Züchtigung verdienen, da sie nicht aus Verderbtheit, sondern nur aus Eitelkeit hervorgehen; in beiden erscheint der Grundgedanke in einer muntern Einkleidung, und wirkt anregend auf die Phantasie, ohne das Gewissen mit zu lauten Ermahnungen in seiner Ruhe zu stören.

So verwirklichte Pinero im Jahre 1891 sein Ideal eines Lustspiels mit ernsterem Gehalt in ergötzlicher Einkleidung. Schon drei Jahre früher aber hatte er mit dem nicht-komischen Drama einen Versuch gemacht, der bei dem grossen Publikum den lebhaftesten Beifall hervorrief. Die von Meredith verspottete Traumwelt des Mittelstandes brachte er zur grossen Rührung der Zuschauer auf die Bühne: reine Tugend, unverdientes Unglück, idyllische Liebe bilden den Stoff dreier Dramen, die weiter keine literarische Bedeutung haben, die aber als Zeichen der englischen Geschmacksrichtung interessant sind. Die strenge Moralität, welche das englische Bürgertum zur Schau trägt, bildet den Inhalt dieser ernstesten Dramen, wie der früheren satirischen Possen. Beide Gattungen erinnern an Meredith's Worte: „Der Sinn unserer Nation steht nach derben Prügeleien mit einem moralischen Zwecke, um sie zu rechtfertigen, oder nach einer bald rosigen, bald manchmal weinerlichen Gutmütigkeit, die, ohne unmännlich zu werden, in Zärtlichkeit übergeht, und sich auf sonderbare Weise zur Bornirtheit angezogen fühlt“ (78). — Dieses hausbackene Ideal genügte aber auf die Dauer dem Geiste Pineros nicht; er fühlte sich zu einer höheren Aufgabe berufen, und nach dem Jahre 1889 fand in seiner Manier ein Umschwung statt, in welchem Ibsens Einfluss unverkennbar ist.

#### IV.

Seit einem Jahrzehnt hatte Pinero entweder tolle Possen oder weiche Melodramen erzeugt, als Ibsen auf der englischen Bühne zum ersten Mal



erschien. Im Jahre 1889 ging Ein Puppenheim mit warmem Lobenamhafter Kritiker in London über die Bretter, später folgten Die Gespenster und Hedda Gabler. Eine schwächere Natur als Pinero hätte sich vielleicht zur Nachahmung verleiten lassen, eine weniger empfängliche wäre von Ibsens Grösse unberührt geblieben. Er aber blieb seinem eigenen Wesen treu und fühlte sich zugleich angespornt, demselben einen des fremden Rivalen würdigen Ausdruck zu verleihen. Im Jahre 1892 schrieb er an seinen Freund Salaman: „Wie ich die Gespenster meiner alten toten Stücke hasse! . . . Himmel! ich hoffe dass meine künftigen Arbeiten besser, wahrhafter, aufrichtiger werden, als das alte Zeug!“ (1)

Dieser edle Wunsch ging in Erfüllung; denn wenngleich Pineros Werke nicht an die des norwegischen Dramaturgen heranreichen, so hat er sich doch in den neunziger Jahren verjüngt und auf eine höhere Stufe der literarischen Thätigkeit emporgeschwungen. Die neueren Werke aber sind ganz auf der Grundlage älterer Anschauungen aufgebaut, und seitdem Pineros Manier sich unter Ibsens Einfluss vertieft hat, ist der Gegensatz zwischen der von ihm vertretenen englischen Richtung und der der kontinentalen Dramatiker der Jetztzeit erst recht auffallend.

Im Vergleich mit seinen englischen Vorgängern schildert er sich mit vollem Rechte als Realisten; neben Hauptmann und Ancey, erscheint er aber in ganz anderem Lichte. Die ganz willkürlichen und äusserlichen Regeln der überlieferten englischen Dramaturgie hat er in der That abgeschüttelt; von den inneren Fesseln der herkömmlichen Denkart aber hat er sich nicht losgerissen. Die Dramatiker des Kontinents haben das Gebiet ihrer Kunst nach zwei Seiten hin erweitert: sie haben entweder Fragen behandelt, welche ihre Vorgänger nicht auf das Theater gebracht hatten, besonders solche, welche die Geldverhältnisse oder die gesellschaftliche Ordnung betreffen; oder sie haben den vor ihnen üblichen dramatischen Situationen eine unerwartete Lösung gegeben. So schildern Ibsen und Sudermann die Frau, welche sich dem Manne gleichstellen will, als eine Heldin, während Molière sie nur lächerlich machte. In beiden Fällen stellt Pinero sich eher auf den überlieferten als auf den modernen Standpunkt. Die sozialen Probleme berührt er kaum; die Liebe behandelt er in demselben Sinne als die älteren Dichter seit der Zeit der Minnesänger.

In dem ganzen Umfange des modernen Weltgetriebes ergründet er nur das allerdings sehr anziehende Problem des Verhältnisses der Geschlechter zu einander. Und auch hier ist ihm das von den Franzosen mit Vorliebe bebaute Feld des Ehebruchs durch die englische Sitte untersagt, sodass Verlobung und Ehe das einzige Thema seiner Dichtung ist. Aber er fasst

1) Cassells Magazine. 355.

das Problem nicht in der herkömmlichen Weise an. In den älteren Komödien kann der Vorhang fallen, wenn sich zwei Verlobte zur allgemeinen Befriedigung gekriegt haben; wie in den Kindermärchen bildet die Hochzeit einen genügenden und glücklichen Ausgang. So einfach und optimistisch ist nun Pinero in den wenigsten seiner Stücke; schon in einer seiner frühesten Possen belehrt ein Witwer wehmütig einen jüngeren Freund: „Von gebrochenen Herzen sprich, wenn du dein Mädchen gewonnen, nicht wenn du sie verloren hast!“ Wie nach allgemeiner Erfahrung die bittere Seite des Lebens sich erst nach der Vermählung allmählich enthüllt, so fangen die meisten Stücke Pineros erst an, nachdem die Helden einander bekommen haben. Da offenbart sich erst der Abgrund, der oft zwei scheinbar für einander geschaffene Wesen scheidet; da tauchen alle die Enttäuschungen und Schwierigkeiten auf, welche jede Verwirklichung schöner Träume begleiten. Nach dem ersten Fehltritt gestattet das Schicksal dem gereiften Herzen manchmal, sein Glück zum zweiten Male zu versuchen, aber auch dann ist die Liebe keine süsse Tändelei mehr, sondern ein schweres Rätsel, von dessen Lösung das ganze Schicksal abhängt.

## V.

Die sieben ernsteren Stücke Pineros, die seit etwas mehr als zehn Jahren erschienen sind, behandeln fast sämtlich dieses Thema der Liebe im reiferen Lebensalter. Verlobte oder Eheleute, die durch Abneigung, Stolz oder Misstrauen von einander getrennt werden, Verwitwete oder Unvermählte, die mit Sehnsucht und Argwohn der Liebes Lust und Qual entgegensehen, alle diejenigen, welche die Erfahrung enttäuscht, aber nicht befriedigt hat, sind die Helden dieser Dramen. Von diesen sieben Stücken könnten wir drei, welche einen idealistischen Hintergrund und einen glücklichen Ausgang haben, als Komödien bezeichnen, obwohl sie manchmal sehr bange und schwermütige Empfindungen wecken (1). Drei sind im Grundton und im Ausgange entschieden tragisch (2) und das siebente schwebt unsicher zwischen den beiden Gebieten des Tragischen und Komischen, da es einen traurigen Stoff in scherzender Weise behandelt (3).

In den drei Komödien herrschen die Gestalten milder, liebender Frauen vor, und sie schliessen alle drei mit Hochzeiten. Das Uebel wird darin entweder gar nicht, oder nur von Nebenfiguren vertreten. Auch in den Dramen stehen die Frauencharaktere im Vordergrund: bald werden

(1) *Sweet Lavender*, 1888 zuerst aufgeführt. — *Lady Bountiful*, 1891. — *The Princess and the Butterfly*, 1897.

(2) *The Profligate*, 1889. — *The second Mrs. Tanqueray*, 1893. — *The notorious Mrs. Ebbsmith*, 1895.

(3) *The Benefit of the Doubt*, 1895.

sie durch die Laster der Männer zu Grunde gerichtet, bald stürzen sie sich selbst mit Anderen ins Unglück. In jedem dieser Fälle aber ist es die Liebe, welche über ihr gutes oder böses Schicksal entscheidet. Pinero verklärt die Liebe als die Leiterin des Weibes, und daraus leitet er die ganze Psychologie des Weibes ab. Dieselbe stimmt mit der schon lange auf der englischen Bühne geltenden Auffassung überein, welche von Meredith mit folgenden Worten verspottet wird: „Die ruhige, freimüthige Frau, welche, wie Molières Célimène, dem Manne ebenbürtig entgegentritt, wird nach dieser Ueberlieferung als herzlos verurteilt. Man zieht ihr die niedliche Thörin, die passive Schönheit, den Ausbund reizender Launen vor, die in empfindsamen Romanen als echt weiblich und sympathisch erscheint.“ (29.) Die von Meredith verächtlich behandelte gedankenlose Schönheit, die nur ihrem Gefühle lebt, hat Salaman dagegen in einer Reihe lose verbundener Skizzen verherrlicht, worin er die gebildete gelehrte Frau lächerlich macht.

Sanft und aufopfernd, zutraulich und beständig erscheinen Pineros verliebte Heldinnen, welche gelegentlich, aber nur in Folge arger Uebertreibung, mit denen Shakespeares verglichen werden. Solche weiche, zarte Geschöpfe sieht das englische Publikum gern auf der Szene, aber der denkende Zuschauer vermisst an ihnen die Kraft und Tiefe der Leidenschaft, den Charakter und die Originalität, welche allein einem litterarischen Werke dauernden Werth verleihen können. Der vollkommenen, engelgleichen Tugend fehlt bekanntlich das Vermögen, bei uns Unvollkommenen die höchste Sympathie zu erwecken. Und so lassen denn Pineros ätherische Frauengestalten das Herz des Zuschauers kalt. Sie schweben gleichsam in nebeliger Ferne. Wenigstens gilt dies für die jugendlichsten, mildesten und tadelfreiesten unter ihnen. Je älter und reifer die Frau, je ausgeprägter ihre Individualität, desto mehr wird unsere Theilnahme für sie angeregt.

Die beste von Pineros Komödien ist seine Darstellung der Krisis, welche beim ersten Vorzeichen des nahenden Alters im Inneren des Menschen ausbricht. Nach den beiden Helden ist sie die *Die Prinzessin und der Schmetterling* betitelt. Die Prinzessin ist eine Wittve, die zehn Jahre ihrer Jugend bei einem greisen Ehemann im fernen Auslande zugebracht hat, der Schmetterling, ein Londoner Hagestolz, der in der grossen Welt umhergeflattert ist, ohne sich in einem festen Heim niedergelassen zu haben. Bange vor dem bevorstehenden Alter wollen beide eine Zuflucht in einem Ehebündniss suchen, welches allen Erwartungen der Welt, aber keinem heissen Wunsche ihres Herzens entspräche. Plötzlich erwacht in beiden die schlummernde Leidenschaft, jeder fühlt sich vom andern weg und nach einem jüngern Geliebten hingezogen, und nun feiern sie beide eine Ver-

mählung zu welcher ihr Gefühl sie drängt, denn die Liebe, die stets jung bleibt, wird auch von der Jugend angezogen.

Die Charaktere sind, wie die Situation, durch ihre Neuheit reizend. Sowohl die reiferen Helden, welche unbewusst noch eine reiche Fülle frischer Empfindung bewahrt haben, als die zwei jüngeren, die ihnen trotz des Missverhältnisses im Alter wahlverwandt entgegenkommen, sind eigensinnige, gemütreiche Geschöpfe, bei denen Neigung und Impuls alle Einwände des Verstandes zum Schweigen bringen. Vielmehr erscheint in dieser phantastisch idyllischen Welt die Ungleichheit des Alters nur als ein stärkeres Band der verschwisterten Seelen. In der *Prinzessin und dem Schmetterling* entfernt sich Pinero am allerweitesten von der Anschauungsweise der kontinentalen Realisten. Die Sorgen und Bedenklichkeiten des prosaischen Lebens sind ganz aus dem Gesichtskreise seiner Helden verbannt, und ihr witziger, scharf pointirter Dialog ist mit dem nachlässigen abgebrochenen Gange der gewöhnlichen Unterhaltung gar nicht zu vergleichen. Diese hochpoetische Komödie, welche von einem so angesehenen Kritiker als Courtney mit Shakespeares romantischen Schauspielen verglichen wird, steht scheinbar in vollkommenem Gegensatz zu Pineros älteren Possen. Die letzteren spiegeln das Leben als ein verworrenes Gemisch von lächerlichen Missgriffen, die erstere als einen süßen Rausch von erhabenen Empfindungen wieder. Dennoch gibt es zwischen beiden Gattungen eine gewisse Beziehung: Das tagtägliche, eintönige Treiben der Welt lassen sie unbeachtet, um sich im willkürlichen Spiele der Phantasie zu ergötzen. Beide sind der trocknen Nüchternheit des gewöhnlichen Lebens gleich feindlich.

Die glückliche, schwärmerische Stimmung ist zwar nicht die herrschende in Pineros Dramen, denn die Aufgabe des Theaters ist ja, die Kämpfe und Leiden der Menschheit, also die trübe Seite des Lebens darzustellen. Doch klingt durch alle seine Werke ein optimistischer Grundton, ein fester Glaube an die rettende Macht der Liebe durch. Und da die Liebe in jedem weiblichen Herzen einen Altar hat, auf welchem das Feuer bald unter der Asche glimmt, bald in hellen Flammen auflodert, so ist das Unglück des Sieges niemals gewiss. Das unheilbringende Element in Pineros Dramen ist nur selten die berechnete Bosheit des Menschen. Nicht *ein* herzloses Weib wie die böse Hanne in *Fuhrmann Henschel*, nicht *einen* lasterhaften Sohn wie der in Ancey's *Ecole des Veufs*, nicht *einen* ehrgeizigen Egoisten wie Ibsens Gabriel Borckman hat Pinero geschaffen. Er wagt es nicht, das Uebel als freie, selbständige Gewalt über die Bretter schreiten zu lassen, sondern lässt es nur als eine unerwartete Folge des Missverständnisses oder der Schwäche in seine Dramen einschleichen. Mit den besten Absichten geraten seine Helden in die Hölle.

## VI.

In den drei Dramen mit tragischem Ausgange wird das Verderben bringende Prinzip nicht im Stücke selbst dargestellt, sondern ragt aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein, welche die Nachwirkungen einstiger Fehler erfahren muss. In der *Berüchtigten Frau Ebbsmith* wird das Unglück der Heldin durch ihre anerzogenen falschen Ansichten, und nicht durch die Bosheit Anderer herbeigeführt. Die Helden der zwei andern tragischen Dramen werden das Opfer ihres früheren unsittlichen Lebens, aber erst nachdem sie den Vorsatz, sich zu bessern, gefasst, und zum Teil ausgeführt haben. Ihre Schuld wird dem Zuschauer nicht unmittelbar vor Augen geführt und gehört überdies zu der Art von verlockenden Sünden, der natürlichen Triebe, welche nur ein sehr strenger Sinn dem Verbrechen gleichstellt. Die innere Entzweiung der Personen mit sich selbst oder ihr missliches Verhältnis zu dem Nächsten bleiben also die einzigen dramatischen Motive, deren Verwendung sich Pinero gestattet. Das sinnlich aufregende Interesse äusserlicher Vorfälle und Konflikte gibt er in seinen späteren Dramen fast gänzlich auf. Das Handeln wird nicht von aussen her bestimmt, sondern innerlich durch das Schwanken des Willens geleitet. In der Charakteristik der Heldinnen liegt daher der Schwerpunkt in den zwei merkwürdigsten Stücken Pineros, in der *Berüchtigten Frau Ebbsmith* und in der *Zweiten Frau Tanqueray*. Beide Stoffe erinnern so sehr an Ibsen, dass sie in bewusstem Wettstreit mit dem norwegischen Meister entstanden zu sein scheinen.

Frau Ebbsmith ist eine Agitatorin, welche in demokratischen Volksversammlungen zu Gunsten der Frauenemancipation und gegen die erniedrigende Knechtschaft der Ehe eifert, bis Armut und Erschöpfung sie zwingen, die Politik aufzugeben. Da verdingt sie sich als Krankenpflegerin und dient in diesem neuen Berufe einem konservativen Parlamentarier, den die bittere Enttäuschung einer unglücklichen Heirat ins Ausland getrieben hat. Die beiden träumen von einem freien Bunde und von einer gemeinsamen Propaganda gegen die verhasste Einrichtung der Ehe, aber dieser gleiche Bund freier Geister erweist sich bald als unausführbar, da der Weltmann in seiner Gefährtin doch nur eine Geliebte sucht. Sie weist zwar seine sinnliche Galanterie anfangs als erniedrigend zurück, aber bald unterliegt sie ihrem eigenen Drange nach Liebe. Vollständig gedemütigt wird sie, als sie die Verächtlichkeit ihres Freundes und das Unrecht, das er seiner rechtmässigen Gattin zugefügt hat, erkennt.

Dieses Drama ist ein Gegenstück zu Rosmersholm; nur entwickeln die Charaktere und Erfahrungen der Heldinnen sich in entgegengesetzter Richtung. Ibsens Rebecca West tritt voll politischen Ehrgeizes in Rosmers Haus und fühlt sich anfangs zu ihm hingezogen, aber aus sinnlicher

Begierde. Allmählich wird sie von dem auf dem alten Herrensitze Rosmersholm herrschenden Geiste des Zweifels und der ängstlichen Gewissenhaftigkeit befangen, bis sie Lebensfreude und Willenskraft einbüsst, und ihr Dasein nicht länger ertragen kann. Umgekehrt tritt Pineros Agnes Ebbsmith zuerst als eine von sinnlichen Gelüsten freie Idealistin auf, und nimmt zu ihrem Entsetzen wahr, das ihr ganzes Wesen doch von weiblicher Sinnlichkeit durchwuchert ist. In ihrer Abneigung gegen die Pflichten der Ehe hat sie menschliche Gesetze und gesellschaftliche Einrichtungen mit Füßen treten können, schliesslich wird sie von innen heraus, durch die Empörung ihres eigenen weiblichen Instinktes überwunden. Der Umschwung in den Anschauungen der Rebecca West, ihr Sinken unter dem Einflusse hergebrachter sittlicher Begriffe, bleibt dem gewöhnlichen Menschen ziemlich unverständlich. Pinero dagegen hat seiner Heldin handgreiflichere Beweggründe geliehen als Ibsen, aber durch die Bedeutung, die er den natürlichen Trieben gegeben, die ganze Handlung in eine niedrige Sphäre roher Empfindungen herabgedrückt.

Wie in Agnes Ebbsmith der bewusste Verstand, so sträuben sich in der *Zweiten Frau Tanqueray* die leidenschaftliche Sinnlichkeit und Vergnügungslust gegen den Zwang der gesellschaftlichen Ordnung, aber nicht mit besserem Erfolge. Paula Tanqueray hat ihre Selbständigkeit nicht wie Agnes in dem Predigen demagogischer Lehren, sondern in der Neigung reicher junger Männer gesucht, mit denen sie herumreiste und sich des Lebens freute. Ein einsamer, gutherziger Witwer liebt sie und nimmt sie zur Frau. Aber die Belastung, die sie aus ihrem früheren Leben reiner Willkühr mit in die Ehe gebracht, drückt die Neuvermählte im eigenen Hause wie in der äusseren Welt, und trotz der Güte ihres Mannes kann sie das Bewusstsein nicht abschütteln, dass sie die Achtung ihrer Umgebung auf ewig verscherzt hat. Auch sie geht an derselben Auflehnung gegen menschliche Gesetze zu Grunde, in welcher Ibsens Helden ihre Erlösung suchen. An Willenskraft und Stolz aber kann sich diese schwächliche Verirrte keineswegs mit einer Hedda Gabler messen.

#### VII.

Uns geht hier die moralische Frage nicht an, ob es Aufgabe des Einzelnen sei, sich gegen die Gesellschaft aufzulehnen oder sich ihr zu fügen. Vom ästhetischen Standpunkte aus aber müssen wir feststellen, dass Ibsens selbstbewusste und selbstsichere Helden vor den zaghaften, grübelnden Personen Pineros den Vorzug haben. Ohne Spannung des Willens lässt sich keine dramatische Handlung denken, und mit Recht hat man das Drama als ein Wirken von Tätigkeit und Leidenschaft definirt, in welchem die Kräfte der Charaktere durch den Zusammenstoss der Umstände aufgeregt werden. Der Zuschauer fühlt sich beklommen und verwirrt, wenn

der Held eines Schauspiels sozusagen den Krebsgang geht, mit festem Entschlusse die Handlung einleitet, und dann allmählich an sich selbst irre wird, um in Ohnmacht und Zweifel zu endigen. Statt eines fortschreitenden Interesses flösst er eine stets wachsende Unsicherheit ein, welche sich bei der Katastrophe nicht in eine starke Empfindung auflöst, sondern nur in Zweifel und Grübeleien ausgeht. Der Verstand erhält bei solchen Schauspielen mehr Anregung als das Herz, und der Bau des ganzen Werkes macht eher den Eindruck eines fesselnden Rätsels als einer lebendigen Schöpfung.

Die Entstehung von Pineros Theaterstücken beschreibt Salaman fast wie den Verlauf einer wissenschaftlichen Untersuchung: „Nehmen wir an, Pinero habe, in ernster Stimmung, den Stoff eines neuen Schauspiels gewählt. Er fängt damit an, dass er, nach seiner Erfahrung als Weltmann, seiner Einsicht als Psychologe, seinem Instinkt als Schauspieldichter und seiner Ethik als Humorist, eine logische Lösung der Hauptfrage sucht, welche den Konflikten des Willens und dem Zusammenstosse der Umstände, denen das Thema sein dramatisches Interesse verdankt, zu Grunde liegt. Dann erfindet er die besondere Begebenheit, die seine These versinnlichen soll, und die Personen, die nötig sind, um die Begebenheit in Handlung zu verwandeln; ihre Charaktere entwickeln sich durch die Situationen, in welche sie gestellt werden, während die Zwischenfälle der Begebenheit durch die gegenseitige Einwirkung der Charaktere von selbst entstehen.“ (1)

Eine Folge des so beschriebenen fast mechanischen Verfahrens ist eine gewisse Gleichförmigkeit in der Behandlungsweise vieler Dramen. Da sie nicht aus dem vollen Menschenleben gegriffen, sondern erst nach logischen Formeln konstruiert sind, fehlt ihnen auch die konkrete Breite und Kraft, welche echt genialen Schöpfungen eigen ist. Einige auffallende Charakterzüge kehren häufig wieder, und die zahlreichen und scheinbar sehr verschiedenen Personen lassen sich auf eine geringe Anzahl fester Typen reduzieren.

Die Frauen stehen im Vordergrund und haben, wie schon angedeutet, in ihrem Wesen eine Reihe gemeinsamer Züge. In ihnen allen sind Verstand und Berechnung den Trieben des Herzens untergeordnet. „Wenn der Teufel ein Weib fangen will,“ heisst es in einem unserer Stücke, „kriecht er unter der Gestalt eines Impulses in ihr Herz, denn da findet er's am wärmsten.“ — „Die Reue ist des Weibes Leibgericht,“ ruft eine junge Heldin aus, „sie gedeiht dabei.“ Die Uebereilung im Empfinden, Sprechen und Handeln ist der Ursprung der meisten Fehler, welche unser Dramatiker seinen Frauengestalten beilegt. In Ermangelung tieferer Leidenschaften muss sie oft als einziger Hebel in der Handlung seiner Stücke

(1) Cassell's Mag. 357.

dienen. Sie führt zu Lügen, Verwirrung und Beschämung, ohne der Lebenswürdigkeit des schönen Geschlechts Abbruch zu thun. Die Backfische sind geradezu reizend mit ihrer überspannten Empfindsamkeit, mit ihren Kniffen und Betrügereien.

Die Frauenfrage beschäftigt das englische Volk viel mehr als die Nationen des Kontinents. Pinero hat sie oft mit witzigen Anspielungen berührt. Die Athletin hat er in dem poetischen Lustspiele, die Amazonen, lächerlich gemacht, die Politikerin in dem Schwächeren Geschlecht, das Sportsweib in *Dandy Dick*, die Journalistin in *den Zeiten*. Der falschen Philantropie, welche einzelne Frauen verleitet, ihre nächsten Pflichten zu Gunsten einer phantastischen Menschenliebe zu vernachlässigen, hat er ein satirisches Lustspiel, das *Steckenpferd*, gewidmet. Der Widerstreit zwischen solchen Auswüchsen der Emanzipationsbewegung und Pineros Auffassung der weiblichen Natur führt zu ergötzlichen Bühneneffekten, wenn frauenhafte Zärtlichkeit und Schwäche unter angenommenen männlichen Gewohnheiten hervorbrechen. Von der Gleichstellung der Geschlechter will Pinero nichts wissen, vielmehr weist er überall auf ihren Gegensatz hin. Eine andere Form der Frauenbewegung aber billigt er durchaus; es ist die, welche, die ritterliche Galanterie auf die Spitze treibend, die Ueberlegenheit des Weibes in allen Tugenden des Herzens und Gemütes unbedingt behauptet. Die rührenden oder komischen Situationen, wozu ihre Milde oder Lebhaftigkeit führen, hat er öfters dargestellt; weniger hat er sich an die bedenklichen oder tragischen Folgen gewagt, welche weibliche Leidenschaftlichkeit nach sich zieht. Die fanatische *Ebbsmith* und die verderbte *Tanqueray* gehen an einem rein inneren Kampfe zu Grunde. Die echt weibliche Leidenschaft der Eifersucht hat er nicht in ihrer äussersten Wut dargestellt. Ob wir aber Pineros Heldinnen mit den nüchternen bedächtigen Damen vergleichen, die wir im häuslichen Kreise oder im Geschäft um uns her schalten und walten sehen, oder ob mit den furchtbaren Gestalten, die im Dienste der Rache, des Ehrgeizes oder niederer Lüste von einem Shakespeare geschildert werden, so erscheinen uns selbst die kräftigsten Schöpfungen unseres Dramatikers sehr blass, sein Ideal des Weibes aber als schwächlich und arm.

Auch bei seinen Männern vermessen wir den hart zugreifenden Willen, die zweckmässige Thätigkeit, die felsenfesten Ueberzeugungen, welche Ibsens Dramen mit Spannung und Leidenschaft erfüllen. Mit den freundlichsten Farben malt er den tugendhaften Verliebten, welcher aus Grossmut oder Stolz seiner Geliebten entsagt, oder mit demütiger Geduld um ihr Wohlwollen wirbt. So der durchaus sympathische Dichter *Ira Lee* im *Schwächeren Geschlecht*, der sich in seiner Jugend nach einem kindischen Zanke von der Braut getrennt hat, und im Alter deren Tochter



wiederum liebt und sitzen lässt. Die häufige Wiederkehr solcher Typen, die stets in das günstigste Licht gestellt werden, bezeugt bei unserm Dramaturgen eine weiche, melancholische Anschauungsweise, welche auch in dem zögernden Gange der Handlung, in den vielen Reflexionen des Dialogs zum Vorschein kommt. Der geschickte, nüchterne Weltmann erscheint zu oft als nichtswürdiger Intrigant, der faule Träumer als grossmütiger Gemütsmensch. Neben den Helden der Beschaulichkeit und Empfindung nehmen die thatkräftigen Männer sich nicht vorteilhaft aus. Kaum in einem einzigen der sechzehn gedruckten Stücke hat ein Mann die bedeutendste Rolle, und in fast allen ist der unternehmende, männliche Charakter ein Gegenstand des Spottes und des Abscheues. Vielleicht ist diese Verherrlichung der weiblichen Empfindungsart nur eine zufällige Folge von Pineros Geistesrichtung, vielleicht ist sie dem Wunsche nicht ganz fremd, dem weiblichen Teile des Publikums zu schmeicheln, welcher bekanntlich dem Theater das meiste Interesse und die bedeutendsten Einkünfte bringt. Die literarische Bedeutung von Pineros Werken wird durch diese Einseitigkeit sehr beeinträchtigt.

#### VIII. Schluss.

Im Vergleiche mit dem modernen Drama in Deutschland und Frankreich erscheinen Pineros Werke schwächlich und arm an tiefen Gedanken und originellen Schöpfungen. Die Handlung macht auf den Zuschauer nicht den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes oder einer Schicksalsfügung, sondern den eines künstlich aufgestellten logischen Problems. Der Kritiker kann die geschickte Behandlung dieser Probleme bewundern, die Bedeutung und den Ernst der Darstellung anerkennen, niemand aber wird den Pulsschlag eines warmen, sinnlichen Lebens in den Wachfiguren vernehmen, welche uns zur Lösung der Frage vor Augen gebracht werden. Pineros Werke sind keine echte Schöpfungen, sondern nur geschickte Machwerke. Auf seinen Rahmen geometrischer Folgerungen weiss er allerdings eine Masse von Detail zu spannen, welches zum Teil durch eine eingehende Beobachtung seiner Umgebung gesammelt, zum Theil mit fruchtbarer Phantasie und Witz erfunden worden ist. So unterhaltend aber solche Episoden auch sein mögen, sie können den Mangel eines ursprünglichen dramatischen Lebens nicht ersetzen.

Die schöpferische Kraft, welche wir Pinero abzusprechen verpflichtet sind, ist aber im weiten Gebiete der europäischen Litteratur so selten, dass er auch ohne dasselbe einen hohen Rang unter den Dramatikern der Zeit beanspruchen darf. Neben den Besten verdient er unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Im Vergleiche mit seinen englischen Vorgängern aber erscheint er geradezu als ein Bahnbrecher, dessen Bedeutung erst im historischen Zusammenhange gewürdigt werden kann.

Brüssel, December 1899.

