



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Dramaturgische Miscellen. II.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

fremdet haben. Es ist nicht anzunehmen, daß wir in ihm den Staatsmann der Zukunft sehen; wir können aber mit dem wohlthuenden Eindruck, den seine ehrenwerthe Haltung in den letzten Tagen gemacht hat, von ihm scheiden.

## Dramaturgische Miscellen.

### II.

Adrienne, Schauspiel von Otto Prechtler. — Wir wollen mit der Wahl dieses Schauspiels nicht sagen, daß es eine bedeutende Stellung in der Entwicklung unsres Theaters einnähme; wir ziehen es hervor, weil sich einzelne Betrachtungen, die wir über das historische Drama zu machen haben, bequem daran knüpfen lassen.

Der Stoff hat einen novellistischen Zuschnitt. Ein junges hübsches Mädchen ist zur Moucharde erzogen, sie soll die Feinde ihrer Regierung in ihr Netz ziehen und ihre Geheimnisse auskundschaften. In einem dieser Fälle begegnet es ihr, die bisher in ihrem eiteln Treiben die Stimme des Herzens noch nicht vernommen hat, daß sie von einem tiefen Gefühl ergriffen wird; dieses Gefühl klärt sie über ihr bisheriges Leben auf, und da sie dem Mann ihrer Liebe nicht wohl ihre Vergangenheit mit in den Kauf bringen kann, so bleibt ihr nichts übrig, als auf eine schicksliche Weise umzukommen. Sie stirbt für ihn.

Der Stoff ist sowohl für die Novelle als für das Drama geeignet. Balzac hat ihn in seinem Roman: Les Chouans, Prosper Mérimée in einem seiner bessern Stücke: Les Espagnols en Danemarck benützt. In beiden, wie in unserer Adrienne, ist ein historischer Hintergrund hineingewebt. In den beiden französischen Stücken ist es Napoleon, in dem deutschen Philipp II. von Spanien, dessen Charakter die Localfarbe hergibt.

Es ist überhaupt ein falsches Vorurtheil, von unsern Märzkritikern verbreitet, daß ein novellistischer Stoff der dramatischen Behandlung unwürdig sei. Interessante Abenteuer, wozu die Novelle auffordert, bringen auch, wenn sie zu diesem Zweck arrangirt werden, interessante Conflictte des Gefühls und der Leidenschaft mit sich, und erwerben dadurch Bürgerrecht auf dem Theater. Auch das novellistische und das historische Moment streiten nicht unbedingt mit einander. Ein Bruch in den Ideen einer Zeit wird sich auch in den Herzen der Einzelnen kundgeben, ja er muß, um eine allgemein menschliche Form anzunehmen, individuell dargestellt werden. Wenn unsere Kritik fordert, daß die Leidenschaft sich auf die Träger der geschichtlichen Idee beziehen soll, so ist damit für das Wesen der Sache noch nichts ausgemacht. Denn wird der Held in ein Privatverhältniß verwickelt, so ist sein Heldenthum dann weiter nichts, als eine äußerliche Folie

für die Episode; die Episode ist die dramatische Hauptsache. Ob Romeo nur ein Einzelner aus den feindlichen Häusern ist, oder, wie die Oper es verbessert hat, der Chef der Ghibellinen, ist ein unwesentlicher Umstand.

Dagegen kann man mit Recht fordern, daß das Historische und das Novelistische nicht bloß äußerlich neben einander hergehen, sondern sich einander mit innerer Nothwendigkeit bedingen. Das hat Prechtler nicht verstanden. Der historische Vorwurf, in welchem sich die Novelle bewegt, ist der portugiesische Erbfolgestreit. Der alte König Heinrich, der Nachfolger Sebastian's, ist im Sterben, und von Seiten der beiden Prätendenten, des Königs von Spanien wie des Priors von Crato, findet ein Wettstreit in der Intrigue statt, den alten Mann zu einem für ihre Ansprüche günstigen Testament zu bestimmen. Diese Intriguen fördern in der Hauptsache nichts, und die Schwankungen des Königs, der sich bald von dem Einen, bald von dem Andern hinreißen läßt, ermüden das Publicum, nicht weil sie an sich undramatisch wären, sondern weil darüber die eigentliche Intrigue, auf die man gespannt sein soll, stille steht. In diesen Fehler verfallen die Franzosen nie. Scythe hätte z. B. in seinem „Glas Wasser“, noch mehr in „Bertrand und Raton“, hinlängliche Gelegenheit gehabt, die Früchte seiner historischen Lectüre an den Mann zu bringen; er vermeidet es aber, und mit Recht, denn in einem Drama ist Alles fehlerhaft, was nicht die Hauptsache fördert.

Abgesehen davon, werden die meisten Dichter, sobald sie aus dem gewohnten Kreise der Liebe, Eifersucht, Haß u. dgl. herausgehen, und sich auf das eigentliche geschichtliche Feld, die Politik begeben, unfähig, eine dramatische Spannung zu erhalten, sie werden langweilig. So geht es z. B. Voltaire stets, sobald er die Novelle verläßt. Die Fähigkeit, einen Act der Politik dramatisch zu beleben, ist ein Probestück für den echten Dichter. Unter den Deutschen hat es Keiner besser verstanden, als Schiller. Die neuere Kritik hat mit großem Eifer den Betisfan dieses großen Dichters aufgespürt, und nicht ohne Erfolg; es wäre wohl einmal an der Zeit, auf seine Vorzüge die Aufmerksamkeit zu richten. Es erfordert das aber ein ernsthaftes, über die coulanten pseudo-philosophischen Phrasen hinausgehendes Studium. Eine einzelne Scene gäbe dazu hinreichende Veranlassung. Was kann es z. B. für einen undankbarern Stoff geben, als die definitive Ratification eines im Wesentlichen bereits abgeschlossenen Vertrags! Das ist der Inhalt der Unterredung zwischen Wallenstein und Wrangel, und nun frage ich Jeden, der diese Scene aufmerksam liest, oder noch besser, anhört, ob nicht ein dramatisches Leben und eine Spannung darin ist, die nicht größer sein könnten bei tausend Herzensconflicten. Die einzige Scene, in welcher Göthe Egmont und Oranien zusammenführt, ist allgemeiner bekannt und geschätzt, weil wir Deutsche noch immer die Unart haben, unsere Dichter mehr zu lesen als zu hören. Freilich lernt man mehr daraus, es wird eine Fülle trefflicher Maximen und Charakterzüge geboten, eigentlich ist es aber nichts anders als der Wett-

gesang zweier schöner Individualitäten, die einander nicht verstehen, und die daher auch in keine wirkliche Dialektik treten können. Göthe's Charaktere sind, wie man ganz mit Recht bemerkt hat, weich und empfänglich; aber sie sind nicht bildsam, daher auch nicht dramatisch. Sie sind in ihrer Art fertig, die Geschichte kann sie zerstören, aber nicht in ihnen ein neues Leben hervorrufen. Die Göt, Weislingen, Egmont, Alba, Dranien, Faust, Tasso u. s. w. haben keine Geschichte, keine dramatische Entwicklung, und Wilhelm Meister könnte Jahrhunderte lang in Lehr- und Wanderjahren sich herumtreiben, tausend Gräfinnen und Komödianten könnten an ihm arbeiten, und er würde am Ende doch kein Anderer sein, als zu Anfang. — Der Mangel an Dialektik in jenem Dialog macht sich erst fühlbar, wenn man ihn hört: man empfindet dann recht lebhaft, wie jene Maximen und jene in ihrem Contrast sehr berechtigten individuellen Lebensrichtungen sich nur antithetisch ergänzen, aber nicht dialektisch entwickeln. — Göthe's Charaktere haben darum ohne Ausnahme den Anschein größerer Vollendung, und unsere Apostel des kategorischen Imperativs können ohne große Mühe bei Schiller's bestimmbareren und bildsameren Persönlichkeiten den Mangel an fertiger Reife nachweisen. Aber diese Menschen sind darum nicht weniger geeignet, unsere Theilnahme anzuregen und uns zu erschüttern. Freilich wird Wallenstein, weil seine äußere Stellung wie seine innere Leidenschaft einen beständigen Conflict darstellen, in dem ganzen Stück wie in jener Scene, bestimmt, und zwar bestimmt durch untergeordnete Naturen. Aber das geschieht mit Macbeth, Othello, Brutus u. s. w. nicht minder, wenn sie nur im Uebrigen Gelegenheit haben, sich als Helden zu zeigen.

Im Drama sollen die Helden bestimmt werden — anders als im Epos — und durch welchen äußerlichen, unbedeutenden Anlaß der innere Conflict seine Richtung bekommt, ist gleichgültig, wenn wir nur die Nothwendigkeit dieser Wechselwirkung übersehen.

Es ist bei der Darstellung historischer Ereignisse — und damit komme ich wieder auf den Punkt zurück, von dem ich ausgegangen war — die Aufgabe des Dichters, die historischen Gegensätze, die in der Geschichtschreibung sich als Maximen gegenüberstehen, in einen individuellen Proceß zu übersetzen. Dramatisches Leben, oder Leben überhaupt, ist damit identisch. Der Dichter löst damit dies Räthsel, das der abstracte Verstand aufgestellt hat, ohne es beantworten zu können, weil er eben aus den Abstractionen nie herausgehen kann: die Einheit der Freiheit und der Nothwendigkeit. Wir sollen uns zugleich an dem innern Erguß der Freiheit erfreuen, und doch empfinden, daß er genau so erfolgt, wie er erfolgen muß. — Unter dieser Bedingung ist dem Dichter jeder Stoff erlaubt, und Schiller hat von dieser Freiheit einen ausschweifenden Gebrauch gemacht, er hat in der Regel Stoffe gewählt, vor denen sich jedem Andern das Haar sträuben würde. Jeder Stoff, auch die Politik: nur muß man ihr, weil sie der dramatischen Behandlung größere Schwierigkeiten entgegensetzt, darum nicht auch eine größere Dignität beimessen wollen.

Dieses individuelle Leben durchzuführen, wird unsern deutschen Dichtern durch einen Umstand erschwert, der bei Prechtler wieder recht auffällt. Wir stehen mit unserer dramatischen Sprache und namentlich unserm Vers genau auf dem Standpunkt, wie die französische Tragödie in der Zeit, als Lessing ihrer allmächtigen Geltung entgegentrat. Unsere Empfindungsweise wie unser Denken ist ein conventionelles geworden, wir geben geprägte Münzen aus, die nicht mehr gewogen werden dürfen. Die Sirenenstimme des Schiller'schen Verses hat die nachtheiligsten Wirkungen gehabt. Er hat das Gewöhnliche geadelt, das Gemeine idealisirt; jetzt empfangen wir es in dieser Form aus zweiter Hand, ohne den Reiz und die Berechtigung einer freien Individualität. Nur wenige Dichter — ich kenne eigentlich nur Kleist — haben sich einen eigenthümlichen Vers, eine eigne poetische Sprache und Anschauung zu schaffen gewußt; denn die Schule, welche in der Restaurationszeit die Bühnen beherrschte, und an dem in deutsche Romantik übersehten sinnlichen Kling-Klang des Calderon'schen Theaters geschult war — die Werner, Müllner u. s. w. — waren selbst dieser Convenienz gegenüber ein Rückschritt. Die österreichischen Dichter — Grillparzer, Halm, unser Prechtler — haben sich, ganz wie Körner, an Schiller's Vorbild gehalten, sie haben nur noch eine sentimentale Thränenbrühe darüber gegossen. — Aus dieser fertigen, unfreien und darum unpoetischen Weise kommen wir nur durch dasselbe Mittel heraus, welches Lessing bereits angewendet hat: unsere Tragiker müssen wieder zur Prosa greifen. Man wendet auf die erhöhte Sprache der Tragödie den Ausspruch jenes französischen Aristokraten an, der Abends immer seidene Strümpfe trug, „weil man sich mehr in Acht nimmt, in den Schmutz zu treten,“ aber der Vergleich paßt nicht. Im Gegentheil wird man sich wohl besinnen, in schlichter Prosa jenes Zeitungsgewäsch auf die Bühne zu bringen, welches den eigentlichen Inhalt unserer „Haupt- und Staatsactionen“ ausmacht: mit den conventionellen Zierrathen des Schiller'schen Verses versehen, glaubt man es sich eher gefallen lassen zu dürfen.

Ich meine nicht, daß die unrythmische Form die höchste und letzte des Dramas sein dürfe. Aber als Uebergangsstufe scheint sie mir nothwendig. Erst müssen wir lernen, auch in der Sprache zu individualisiren, ehe wir an Idealität denken.

Diese Befreiung der Sprache wird auch auf die Charaktere und Situationen einwirken. Mit der fertigen Sprache nehmen wir auch gern jene fertigen Costüme und fertigen Anekdoten mit in den Kauf. So hat Prechtler seinen Liebhaber, ohne allen Grund, blos aus Reminiscenz an Marquis Posa, dessen Sprache ihm vor-schwebte, in's Malteser-Costüm geworfen. So ist der Bösewicht des Stücks, der eigentliche Faiseur der spanischen Intrigue, der Adriennen angestiftet hat und sie mit Drohungen und Dolchen verfolgt, sobald sie von ihrem Geschäft abgehen will, ein bloßer Theaterpopanz, der nur da ist, um den Kindern Graueln zu machen. Das ist um so mehr Schade, da Prechtler nicht ohne Talent ist; in

einzelnen Scenen (z. B. der Scene in der Loge, als mitten in der Unterredung der beiden Liebenden der plötzliche Tod des Königs bekannt wird, wie der am Brunnen, wo jener Popanz, der sich bisher für Adriennens Bruder ausgegeben hat, sie mit der Erklärung überrascht, daß sie nur sein Werkzeug sei, und daß er auch ein wildes sinnliches Gelüst auf sie geworfen habe) hat er wenigstens den theatralischen Effect glücklich gefunden, und von diesem, den man mit Unrecht geringschätzt, zum dramatischen zu steigen, ist nur noch eine freiere Bildung vonnöthen.

Außerdem hat das Stück einen großen Vorzug vor den meisten unserer Bühnenmachwerke: es enthält eine zusammenhängende, vollkommen verständliche Handlung, ein zweckmäßiges Ineinandergreifen der verschiedenen Scenen, und man darf nicht erst Logogryphe auflösen, um den moralischen Inhalt des Ganzen zu übersehen. —

Dumas' Comte Herman und Schiller's Räuber. — Comte Herman heißt ein fünfactiges Stück, welches im December vorigen Jahres in Paris aufgeführt wurde — das 40ste seit den zwanzig Jahren, wo Alexander Dumas zuerst die Bühne betrat: eine anerkennenswerthe Arbeitskraft, wenn man dabei in Anschlag bringt, daß daneben noch alljährlich ein oder zwei zehnbändige Feuilleton-Romane erschienen, und daß unter jenen mit wunderbarer Eifertigkeit hingeworfenen Pöccen einige recht gelungen zu nennen sind. Wo Dumas als Vertreter des national-französischen Geistes auftritt, wie er ihn in alten Chroniken studirt und durch die eigenen Schicksale und Empfindungen ergänzt hat, ist er immer — ich will nicht sagen musterhaft, aber amüsant. Aber er hat sich von Zeit zu Zeit bemüht gefunden, den deutschen Geist, wie er sich durch die Romantik allmählig in Frankreich einbürgerte, wiederzugeben; er phantastirt mit Hoffmann von einem transcendentalen Don Juan, schreibt philosophisch-kritische Vorreden, in denen er sich über die Idee seiner poetischen Schöpfung ausläßt, und wirft tiefstimmige Blicke auf's Menschenleben und dessen Bedeutung. Dieses närrische Gebährden eines Franzosen, der im Mysticismus Geschäfte machen will, soll unsere Aufmerksamkeit hier in Anspruch nehmen.

„Graf Hermann“ ist hervorgerufen durch Schiller's Räuber; zum Dank läßt ihn der Dichter in Deutschland spielen, unter Heidelberger Studenten, in den Bädern von Baden-Baden und auf fränkischen Schlössern. Der eine Hauptheld, Doctor Fritz, hat sich durch die Lectüre der Rolle des Franz Moor gebildet. Er erklärt Schiller für einen großen Philosophen, ohne zu überlegen, daß „die Räuber“ keineswegs eine Billigung jenes Bösewichts, sondern eine gründliche Widerlegung seiner abscheulichen Grundsätze, wenn auch nur durch ein argumentum ad hominem enthalten. Der französische Dichter hat sich also die überflüssige Mühe gegeben, ihn zum zweiten Male zu widerlegen. — Fritz glaubt an keinen Gott, und ist folglich, wie es sich die Franzosen nicht anders vorstellen können, der krasseste

Materialist von der Welt. Er hat sehr gründlich Naturwissenschaft studirt, benützt seine Kenntnisse aber nur zur Befriedigung seiner Habgucht. Kleinliche Zwecke hintanziehend, hat er sich gleich ein recht weites Ziel gesetzt: er will die so und so viel Millionen des Grafen Hermann erben, verkauft ihm zu diesem Zweck seine Braut, die er früher selber gekauft hat, um sie nach dem Tode des Grafen — den er nicht positiv, sondern durch falsche ärztliche Behandlung beschleunigt — selber zu heirathen, und mit ihr die besagten Millionen. Sein Zweck wird durch eine unerwartete Wendung vereitelt, und er beschließt daher, sich zu tödten. „Quand un homme comme moi a vu s'évanouir une espérance nourrie trois ans, et avec cette espérance évanouie échouer un projet qui eût changé la face de sa vie, cet homme ne fait pas un second essai, ne tente pas une seconde expérience: — cet homme meurt.“ Wovon der Grund nicht recht abzusehen, wenn es nicht der ist, eine Sterbescene im Franz-Moor'schen Geschmack aufzuführen, mit den Thaten, welche die moderne Bildung unerläßlich macht. — Fritz vergiftet sich nämlich, und benützt seine letzten Augenblicke, über die Natur des Giftes wie über die dadurch hervorgerufenen Empfindungen sehr kaltblütig physikalische und psychologische Beobachtungen anzustellen. Zuletzt findet er, daß sein Verstand mehr und mehr schwindet, bis er im letzten Augenblick, wo man schließen muß, derselbe habe ganz aufgehört, ausruft: Mon Dieu, Seigneur! pardonnez-moi. Dieser Ausruf eines halb erloschenen Geistes kann eigentlich nicht viel beweisen, aber dem katholischen Dichter kommt es auch mehr auf die moralische Wirkung desselben an. Dumas erklärt nämlich in dem Nachwort: — nous avons laissé s'échapper de la poitrine haletante de Fritz ce dernier cri de terreur auquel Dieu, sous le nom de contrition parfaite, a promis sa miséricorde infinie. Also ganz noch wie bei Calderon, trotz Pascal und Voltaire! Wie bequem doch diese gute Kirche ist!

Dem Bösewicht ist ein ebenso abstracter Tugendspiegel entgegengestellt. Graf Hermann ist nicht nur so gutmüthig, allen Nothleidenden auf die fabelhafte Weise des Grafen Montecristo zu helfen, sondern er vergibt auch allen Sündern, selbst dem Bösewicht, der an ihm seit drei Jahren herum mordet, und schließt damit, zum Besten seiner Mitmenschen, aus Tugend eine Todssünde zu begehen: er vergiftet sich selbst, um seiner jungen Gemahlin Freiheit zu lassen, seinen Neffen zu heirathen. — Wieder katholisch! Bei uns kann man sich in solchem Fall scheiden lassen.

Warum ich dies närrische Machwerk vorführe? — Weil uns in diesem Zerrbild die Annatur des Originals so recht aufgeht. Diese Antithese des Bösen und Guten, wie sie Schiller versucht hat, muß immer lächerlich ausfallen. „Die Räuber“ sind ein sehr schlechtes Stück, wir werden es nur nicht gewahr, weil sich die Träume und Schwärmereien unserer frühesten Jugend daran knüpfen, und weil wir nicht mehr unterscheiden können, was wir hineinempfunden und was wir

herausgelesen haben. — Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß sich die Räuber noch immer auf den Brettern erhalten, von denen so manches bessere Stück verschwunden ist; noch merkwürdiger, daß sie in der abscheulichen Schröder'schen Bearbeitung zur Aufführung kommen, die uns den Todeskampf des Franz doppelt vorführt, um die Gerechtigkeit des „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ durchzusetzen. Ich weiß auch keine andere Erklärung, als daß das Stück für Coullissenreißer ein guter Vorwurf ist.

Diejenigen Rollen, welche eigentlich dem Drama seine Bedeutung gegeben haben, der freche Cynismus des Franz und Spiegelberg (Aus Einer Pistole geschossen u. s. w.) und die studentische Renommage des Helden (Mir efelt vor diesem tintenleckenden Säculum u. s. w. — Gebt mir hundert Mann wie ich, und ich will aus Deutschland eine Republik machen, gegen welche Rom und Sparta Nonnenklöster gewesen sein sollen) — das alles wird ausgelassen, ebenso das Gespräch mit Moser, das als psychologische Einleitung zur Traumgeschichte nothwendig ist, und es bleibt nichts übrig, als plumpe Intrigue, unnöthige, zweckwidrige Grausamkeit und rohes Studententreiben mit einiger Weinerlichkeit gemischt. Zum Ueberflus hat man die Geschichte in die Zeit des Mathias Corvinus (!) verlegt, und dadurch jenem Aufathmen von der dumpfen Luft einer unselbstigen Conventienz alle Berechtigung genommen.

Damit will ich freilich nicht sagen, daß das Stück sich besser ausnehmen würde, wenn das mittelalterliche Wamms sich in den modernen Tract verwandelte. Es ist eben nichts mehr damit zu machen. Die Räuber haben ihre große culturhistorische Bedeutung; für ein Kunstwerk muß man sie aber nicht mehr ausgeben wollen.

## Kleine Correspondenzen.

A u s P e s t h.

Den 13. September 1850.

Der Kampf zwischen den liberalen Puritanern und den mit den Altconservativen föderirten Ultraliberalen wird noch immer in den Wiener Blättern fortgesetzt. Ein Correspondent der Ostdeutschen Post „von der ungarischen Grenze“ sieht in dem Bündniß, welches die Ultraliberalen mit der Partei Somfich einzugehen bereit sind, um gegen die Centralisation anzukämpfen, das unverkennbare Spiel des Teufels, der die alten Kämpen des Liberalismus durch die „Intriguen und gleißnerischen Reden der Conservativen bethört und ungarnt hat,“ und auch schon seine Krallen gegen das Volk ausstreckt, um dies zu „fördern“ und den „Klauen der Altconservativen zu überliefern“; „aber“, ruft der Correspondent von der ungarischen Grenze aus, „fehl geschossen! Das Volk besitzt in vielen Punkten mehr Takt und Ueberzeugung, als viele seiner Führer“ u. s. w. Als Gegner dieses Gespensters tritt ebenfalls in der Ostdeutschen