



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten


Berlin u.a., 1841 - 1922

Dramaturgisches und Dramatisches

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



Dramaturgisches und Dramatisches

n der Dramatischen Handwerkslehre von Avonianus (Berlin, Hermann Walthers, 1895) haben wir eine außerordentlich fesselnd geschriebene „Technik“ des Dramas vor uns. Der Verfasser, ein bekannter Dichter und Kritiker, kennt das Leben in Nord- und Süddeutschland, er kennt die Großstadt und die Verhältnisse der Bühne genau. Er ist alt genug geworden, sich nicht mehr durch das erste Beste imponieren zu lassen (seltsamerweise verwandelt sich ganz vereinzelt seine Kritik, wo man es am wenigsten begreift, nicht bei dichterischen, sondern bei kritischen Arbeiten, in eine Hochachtung, die doch mehr als Höflichkeit zu sein scheint), er steht auch als Beobachter selbst bereits außerhalb der Interessen, von denen aus die Theaterwelt regiert wird, und will nun — das ist sein Vorsatz — aus einer reichen Erfahrung jungen dramatischen Dichtern zeigen, vor was für Fehlern sie sich am meisten zu hüten haben. Er spricht über die Wahl des Stoffes, über die Führung der Handlung, über die Sprache und über moderne und alte Bühnentechnik, mit reichlichen Beispielen aus Dramen von Shakespeare bis in die allerneueste Zeit. Seinem Standpunkt nach ist er modern, insofern er nicht über Shakespeare zurückgeht, uns das Altertum erläßt und die Schicksalstragödie und die in den letzten Jahren so vielfach besprochene tragische Schuld. Er hält sich also nur an das moderne Leben. Aber er ist keineswegs modern in dem unangenehmen Sinne, den die heutige Theaterwelt und die allerneueste Bühnentechnik erfunden und ausgebildet hat. Hier greift er energisch und wohlthuend mit seiner Kritik ein und zeigt an den ältern Mustern das Nachahmenswerte, was zu weiterm Studium für den Dramatiker von heute den Ausgangspunkt abgeben soll. Er hat also junge Dichter im Auge, und die meisten davon verunglücken nach den ersten dramatischen Versuchen; das zeigt er an zahlreichen Beispielen. Solchen Dichtern möchte er helfen und sie vor Enttäuschungen bewahren. Aber sein Buch ist vor allem doch auch ein Lesebuch für jeden gebildeten Menschen, um so mehr, als die „Handwerkslehre“ die verbrauchten Ausdrücke des ästhetischen Wortvorrats vermeidet und einfach und deutlich zu jedermann über die Sachen spricht. Der leitende Gedanke, der immer wieder zum Vorschein kommt, ist, daß ein Drama kein Lesestück sein soll, sondern ein Bühnenstück. Ein Drama kann zu einer angenehmen, sogar zu einer erhebenden Lektüre werden, aber es soll ge-

geschrieben sein für die Aufführung. Es soll Handlung haben, denn nur die läßt sich darstellen, und nur sie interessiert. Nun zeigt er uns an einer großen Reihe von Dramen, vom Hamlet bis zur „Familie Selick“, was „aktuell“ ist, und was nicht. Sein Führer ist Shakespeare (der vom Avon), und zwei längere Aufsätze über die Handlung des Hamlet gehören zu den glänzendsten Abschnitten des Buches, das alles in allem genommen eine wahre Wohlthat ist gegenüber so manchem, was wir seit Freytags Technik des Dramas haben genießen müssen.

Hat man dieses durch und durch lebensvolle Buch aus der Hand gelegt, so kommt einem Shakespeares zweiter mittelalterlicher Dramenzyklus von Dr. E. W. Sievers (Berlin, Reuther und Reinhard, 1896), das nachgelassene Werk eines kürzlich verstorbenen ältern Gymnasiallehrers, der sich mehrfach mit Shakespeare beschäftigt hat, allerdings vor wie ein erraticus Findling, ein Zeugnis fleißiger Gedankenarbeit aus einem frühern Zeitalter. Dieser Band von dritthalbhundert Seiten behandelt Richard II., den ersten und zweiten Teil von Heinrich IV. und Heinrich V. An diesen vier Stücken wird uns erstens der „Entwicklungsgang des Königtums“ gezeigt, zweitens der „Entwicklungsgang der Menschheit“ und endlich drittens — auf über hundert Seiten — Shakespeare „als Interpret der Johanneischen Logosidee.“ Wir geben die Abteilungen wörtlich, damit man die Ausdrücke nicht für willkürlich untergeschoben halte. Der Herausgeber des Buches, ein Privatdozent des Englischen an einer deutschen Universität, sagt uns nach einigen abfälligen Bemerkungen über A. W. Schlegel und Gervinus, die wissenschaftliche Erkenntnis Shakespeares hätten in Deutschland in der Zeit vor 1840 nur drei Männer gefördert: Goethe, Herder und Solger. Darauf heißt es: „Sievers ist einer der bedeutendsten derer, die diese Richtung fortsetzten.“ Wir müssen ihm für diese Behauptung die Verantwortung überlassen.

Auch Runo Fischers Streifzüge wider die Unkritik (Heidelberg, Winter, 1896) beschäftigen sich mit dem Drama, aber dem deutschen. In den drei ersten Aufsätzen über Lessings Nathan und Faust wendet sich Fischer gegen zwei Gegner, die kaum irgend jemand kennt, und die die Ehre litterarischer Befehdung auch nicht verdienen. Lassen wir sie darum namenlos. Die Arbeit eines Dritten — „Ein Faustkommentator“ (der vierte Aufsatz) — bringt uns aber gar in den Bereich des hellen Blödsinns. Was für eine Überwindung muß es doch den ästhetischen Kritiker von anerkanntem Geschmac gekostet haben, diese früher in Zeitungen und Zeitschriften erschienenen vier Aufsätze zum zweitenmale zum Druck zu geben! War es wirklich nötig? Selbst in Bezug auf Nummer fünf und sechs, über Goethes Sphigenie und die historische Persönlichkeit des Antonio im Tasso — gegen Düntzer — dürfte man die Frage thun. Denn Runo Fischer hätte auch ohne diese Wiederholung seiner Ausführungen Recht behalten, weil er von vornherein Recht hatte.

An diese kritischen Arbeiten über das Drama schließen wir die Besprechung einiger dramatischen Dichtungen. Da ist zunächst Luther, ein dramatisches Gedicht von Friedrich M. Mühlhausen (Leipzig, Wigand, 1896). Es ist nicht leicht, gegenüber einer wohlgemeinten und ernstesten Dichtung über einen schönen und großen Gegenstand einen Standpunkt zu gewinnen, wie ihn der Beurteiler sich schuldig ist, und der zugleich dem Dichter, wenn man ihn fragen wollte, gerechtfertigt erscheinen würde. Luther bleibt immer Luther, und was wirksam ist an einer derartigen Dichtung, das wirkt meistens trotz des Dichters und ohne sein Verdienst. Auf der andern Seite aber ist es gewiß doppelt schwer, in einem Drama über Luther neues und eignes Verdienst zu zeigen. Doch wir wollen uns auf einen etwas festern Boden begeben. Der Verfasser schreibt, abgesehen von einer Prosaszene, in fünffüßigen Jamben. Es scheint, als ob er diese unscheinbaren, reimlosen Verse für leichter gehalten hätte. Größere Vorgänger vor ihm haben manchmal behauptet, sie wären im Gegenteil schwerer als gereimte. Jamben bestehen ja bekanntlich nur aus Hebungen und Senkungen. Aber wie steht es damit z. B. in folgenden Versen:

Alexius

Justinianus dat honores.

Luther

Ja.

oder folgenden:

Luther

Getroßt.

Mönch

Welch eine That so grauenvoll

liegt dir auf dem Gewissen? Öffne mir

Mein Sohn, dein Herz.

oder vollends:

Ehernen Klanges. Bist, Unselger du

oder:

Und ich, ich muß begehren, ich bin so

Geboren, ich kann ja nicht heilig sein!

oder:

Ich gehe, um

Fräulein von Bora herzurufen.

Und sehr viel häufiger noch, als uns solcher Widerstreit von Wort- und Verston an die Ohren schlägt, langweilen uns die bedeutungslosen Flickwörter, die nur die Aufgabe haben, die Silbenzahl vollzumachen. Man höre z. B. folgendes:

Nein!

Wir müssen alle, jeder selber, sterben,

Ein jeder muß selbst auf die Schanze, muß

Selbst mit dem Tode und dem Teufel ringen.

oder folgenden Dialog:

Luther

Und was ist es denn?

Zürnt nicht mit mir, von Herzen mein' ich ja

Es gut mit euch.

Katharina

Gerade euch kann ich

Es ja nicht sagen.

Luther

Katharina, sagt,

Bin ich es, der Geächtete?

Katharina

Ja, ihr!

Wie kann man auf dem Höhepunkte des Dramas, wo sich Luther und Katharina fürs Leben verbinden, sie so sprechen lassen und sich dann noch einreden, das wäre gebichtet!

Karla Böhling ist der Titel eines „Frauendramas“ in vier Akten von Laura Marholm (München, Albert Lange, 1895). Es spielt in einem Nordseebade und führt uns in moderne bürgerliche, recht angegriffene Verhältnisse. Die treibende Kraft des Stücks ist ein aufgeblasener, vor lauter Eitelkeit halb verrückter jüdischer Litterat, Dr. Collander, der seine ziemlich einfältige Frau schlecht behandelt und dafür Verhältnisse unterhält, zunächst mit der Frau eines phlegmatischen Großkaufmanns Eschenmeyer, einer Art von Gans, und dann — im Laufe des Stücks — mit Karla Böhling, einer Violinvirtuosin. Von Herrn Eschenmeyer und einem ernsthaften Anbeter der Karla, Baron Wetterberg, zur Rede gestellt und geohrfeigt, muß er schließlich mit Frau und Kindern abreisen. Karla, die Gelbin, hat inzwischen dem Baron ihre Hand versprochen, bekommt aber über diesen Schritt Reue, weil es zwischen ihr und Collander schon zu weit gekommen ist, und — greift zum Revolver. „Vorhang.“ Das wäre die Fabel. Die Verfasserin hat das Stück für die Bühne geschrieben, aber „es enthält noch etwas andres und mehr.“ Die Frauen darin sind nämlich „jede innerhalb ihrer Lebensstellung und Begabung typisch.“ Schlimm genug für sie! Und weiter: „Die echten Frauenrollen, in denen sich das Weib als Weib fühlt und seine unbewußte Natur nach außen spielt(?), werden immer seltener. In Karla Böhling habe ich eine solche zu schaffen versucht.“ Über den Wert dieser Schöpfung werden immerhin dem Leser einige Zweifel bleiben, und für den Fall, daß das Stück zur Aufführung kommen sollte, scheint die Verfasserin selbst ein Bedenken angewandelt zu haben, das sie mit der vielsagenden Bemerkung erledigt: „Die Szenenwirkung wird wesentlich von der Expansionskraft der Darstellerinnen getragen.“ Freilich! Denn wie will mans uns glaublich machen, daß dieser Collander, dem Karla

Bühning zuzuft: „Was Sie eigentlich für eine Bockspbyfiognomie haben,“ und der ſich ſelbſt mit den bocksbeinigen Satyrn vergleicht, in dieſer „typiſchen“ Frauenwelt ſoviel Unheil anrichten kann!

Da zeigt uns gerade zur rechten Stunde eine kleine, anſpruchsloſe Jugendarbeit von Franz Miſſel, was ein Drama iſt: „Ein Wohlthäter, Schauſpiel in drei Akten,“ in Miſſels dramatiſchen Werken (Dritte Folge, Stuttgart, Cotta, 1896) von ſeiner Wittve herausgegeben. Lauter einfache Leute. Ein Bauer, ſeine Tochter Marie, ſein Knecht Andres, den er als Kind hilflos an der Hecke gefunden und in ſein Haus genommen hat. Die jungen Leute ſind einander gut, der wohlhabende Mann will den armen Burſchen zum Schwiegerſohn. Aber dieſen drückt der Gedanke, daß er dem Alten nicht nur die Frau, ſondern auch das Gut verdanken ſoll. Er geht trozig davon und kommt erſt nach Jahren zurück, als der Alte, durch unverſchuldetes Unglück von Haus und Hof getrieben, ſich durch die Hände ſeiner kränkenden Tochter ernähren laſſen muß. Nun das Wiederſehen und gleich darauf ein einfacher, alltäglicher Schluß: Andres und Marie. Aber wie iſt das geſchildert! Spannend, Teilnahme fordernd, und doch ſo ſchlicht, wie das Volk redet. Hier hätte Avonianus auch zeigen können, was „Handlung“ iſt. Dabei iſt das Stück eine reizende Geſchichte, die ſich auch vortrefflich zum Leſen eignet.

„Ein dramatiſches Gedicht in vier Aufzügen“ nennt ſich endlich Nabuco von F. Fontana, deutſch von Bertha von Suttner (Dresden, Pierson, 1896). Fontana iſt ein talentvoller, witziger, unruhiger und unbefriedigter Norditaliener, halb Franzoſe von Neigung und als Journaliſt bei einem Teile der Franzoſen ſehr beliebt. Geſchrieben hat er ſo ziemlich über alles mögliche und iſt ein echter fin de ſiècle-Menſch; mit nichts zufrieden, macht er überall ſeine ſpöttiſchen Fragezeichen und iſt immer noch geiſtreicher als ſeine Vorgänger. Wo ſie auf ihren Füßen gingen, verſucht erſt auf den Händen. Das etwa iſt der Charakter ſeines Feuilletons und einer Art von krauſer Satirendichtung, wodurch er ſeit langer Zeit bekannt iſt. Nun hat er auch Operntexte und Dramen geſchrieben, und Ludwig Fulda, der uns dieſes in einem Vorwort mitteilt, lehrt uns zugleich, daß der Nabuco ohne Zweifel zu ſeinen beſten Arbeiten gehöre, ſowohl wegen der ſchönen leidenschaftlichen Sprache, als wegen des originellen „Wurfes.“ Wir dürfen uns alſo auf etwas beſondres geſaßt machen.

Die Fabel iſt ziemlich einfach. Nabuco d. h. Nebukadnezar, umgeben von einer Schar von Feldherren und Hölſlingen, die bis auf zwei oder drei weiter keine Aufgabe zu haben ſcheinen, als daß ſie uns durch ihre wunderlichen, ſchwer auszusprechenden Namen einige Unbequemlichkeit bereiten — Nabuco kehrt von einem ſiegreichen Feldzuge nach Babylon zurück. Sein Übermut kennt keine Grenzen mehr. Plötzlich aber fängt er an, auf allen Vieren zu kriechen, winſelt wie ein Hund, leckt ſeinen Unterthanen die Hand. Sie legen

ihm ein Halsband um und schmieden allerlei Pläne, ihn zu entthronen. Noch ein zweites mal fällt er in diese tierische Rolle, als er kaum genesen, wiederum seinen Tyrannengelüsten folgt und einen Feldzug plant. Beidemale errettet ihn aus dieser schlimmen Lage und giebt ihm menschlichen Verstand zurück die Liebe zu der schönen Daira. Das ist der Zauber, auf dem das Stück beruht. Daira hat schon als Kind sein Herz gewonnen, und zwar mit gelben Rosen aus ihrem Garten. Dann hat er sie vergessen, aber sie umstrickt ihn aufs neue, und diese Liebe und ein ziemlich träges, nach unsern Vorstellungen etwas langweiliges Genußleben bilden das Gegengift gegen den tierischen Wahnsinn und bieten ihm zugleich Ersatz für Thron, Herrschaft und Krieg, was alles Nabuco am Ende mit Freuden aufgibt, um ganz mit Daira und ihren gelben Rosen zu leben. In allen wichtigen Augenblicken lehren diese gelben Rosen wieder, und zuletzt, als sich der König mit seiner Geliebten für immer ins Privatleben zurückzieht, benützt er noch sein Schwert, um einen Zweig solcher Rosen abzuschneiden, und wirft es dann fort. Dem Diener aber, der es aufheben will, ruft er zu: „Nein, laß es liegen!“ Dann fällt der Vorhang.

Wer das originell nennt, mit dem ist nicht weiter zu rechten. Daß die italienische Sprache schön ist, läßt sich auch nicht leugnen, und daß es die Sprache dieses Stücks ebenfalls sei, wollen wir auch der Übersetzung gern glauben. Aber das allein genügt doch noch nicht, uns den Eindruck zu gewähren, daß wir hier eine außergewöhnliche Leistung zu verehren hätten. Denn daß sie nach Fuldas Worten „mit der konventionellen historischen Samentragödie nichts gemein hat“ (was der geneigte Leser auch ohnedies gemerkt haben wird), thut es doch auch nicht allein. Nun belehrt uns aber der Dichter selbst, daß sein Drama ein, wie er hofft, erfolgreicher Protest gegen den Krieg sein soll, und die Übersetzerin hat das Stück deswegen übersetzt, „um dem edeln Werk ihres Lebens einen neuen Bundesgenossen zuzuführen,“ wie Fulda sagt. Alle drei haben sich also in diesem schönen Gedanken zusammengefunden, und da uns der Dichter versichert, daß dies nur das erste sei von vielen Stücken verschiedner Gattung, die „alle der Propaganda gegen den Krieg nützen können,“ so ist zu hoffen, daß auf diesem Wege auch noch einmal etwas wirksameres gefunden wird, als die gelben Rosen des bellenden Nebukadnezar.

