



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Betrachtungen über das Drama, insbesondere das deutsche : (Schluß)

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



Betrachtungen über das Drama, insbesondere das deutsche

(Schluß)



ach Steiger haben wir in der künstlerischen Kultur drei Zeitalter hinter uns und stehen am Beginn des vierten. Das erste war das plastische der Griechen, in dem alles Leben sozial gebunden war und zum Typus werden mußte (auch die Dichtung, was doch sehr einzuschränken ist!), weil „die griechische Stadtgemeinde nur Freie und Sklaven, aber keine Menschen kannte, wo der Mensch ganz im Bürger aufging.“ Das ist zunächst gründlich falsch, denn nach der Ansicht der Kenner hat es nie eine Lebensgemeinschaft gegeben, in der das freie und zum Teil auch edle Menschentum sich so gegen die äußern Bande anstremte, wie bei den Athenern, und Griechenlands Untergang führten ja schon die römischen Politiker auf den Individualismus zurück, der der festen Organisation, dem Zusammenschluß widerstrebte; erst die Römer zeigten den Griechen, was ein Staat war und vermochte. Was anders hat denn die Renaissance, Steigers zweites Zeitalter, angezogen an den Griechen, als dieses höhere Menschentum, wie es noch aus ihren Schriftstellern hervorleuchtet! Dieses zweite Zeitalter soll „malerisch“ sein, und weil Dante nach den Geschichtstabellen vor 1400 gelebt hat, allwo die Renaissance beginnt, so muß Dante die körperlose Seele in einen steifen Muttergottesmantel hüllen, während Ariost und Tasso Körper und Seelen malen. Was sind das für schiefe Verallgemeinerungen! Auch wenn Steiger niemals den Dante in der Hand gehabt hat, hätte ihn ein Blick in eine moderne italienische Litteraturgeschichte eines bessern belehren können. Und das Malerische — die Holländer waren viel „malerischer,“ was haben aber die mit der Renaissance zu thun? Steiger läßt sein drittes Zeitalter anbreehen, das achtzehnte Jahrhundert. Bekanntlich hat man es immer als das litterarische bezeichnet und im Gegensatz dazu das unsrige als das naturwissenschaftliche oder exakte. Jetzt hören wir, daß es das musikalische sein soll, denn es verkörpert sich in Bach, Mozart, Beethoven und — Wagner. Und jetzt befinden wir uns zu unsrer Verwunderung in dem vierten, dem poetischen oder dramatischen. Der Verfasser weiß, daß sein Traum, wie er ihn nennt, befremden wird; aber er wird ihn uns deuten.

Allerdings haben sich die Philister, die Anbeter des Ewiggestrigen, da der Boden ihnen unter den Füßen schwankte, von der neuen Bewegung abgewandt, sie betrachten schmunzelnd die Goldschnittbände der Klassiker und versuchen zur Beruhigung ihres lesemüden Kopfes, daß es nun bis auf weiteres mit der ganzen Dichterei zu Ende sei. Sie wollen warten, bis die Woller durch die Könner abgelöst werden (was wir übrigens gar nicht so unverständlich finden). Man darf aber, meint der Verfasser, nicht ohne weiteres einen großen Tragiker erwarten, solange die Menschheit noch selbst Tragödie spielt, die Kunst ist jederzeit eine späte Kulturerscheinung. Weder der Sieg der Christen über das alte Rom und ihre Kämpfe und Leiden, noch der Eroberungszug der Reformation hat einen großen Dichter hervorgebracht, erst fünfzig Jahre später stellte sich dazu der Tragöde des modernen Europas ein, Shakespeare. So erfüllt den Verfasser auch jetzt die poetische Wirklichkeit, die ihn umgibt, mit der stillfrohen Zuversicht, daß wir einer großen Zeit der europäischen Dichtung entgegengehen. „Wie kommt es, daß alle die Schaffenden daselbe dumpfe Ahnen haben wie ich, daß man überall, wohin man lauschen mag, von dem kommenden Dichter spricht?“ Unter der „poetischen Wirklichkeit“ versteht er aber „das stille, geheime Schaffen landauf landab, die rührende, selbstlose Arbeit kunstfroher Geister, die alle wissen, daß sie nur von wenigen verstanden werden, es ist der Mut und der Trost und die Geduld dieser Leute.“ — Aber das Drama? fragt der Philister ungeduldig. Ja, gemacht, darüber soll ja gerade dieser Traum von den vier Zeitaltern die Aufklärung geben. Wie nämlich das vorige das musikalische war, sodaß auch die Dichter von diesem Stempel ihr Gepräge erhielten, Goethe mit seiner „lyrisch überhauchten Antike“ oder Schiller, der, „sofern wir ihm, dem als Künstler so viel überschätzten Moralprediger, überhaupt eine mehr als zeitgeschichtliche Bedeutung einräumen wollen (sehr gütig!), nichts weiter ist als der unkünstlerische Niederschlag der lyrisch-musikalischen Grundstimmung seines Zeitalters“: so reichen sich in Richard Wagners Musikdrama, der letzten Offenbarung des musikalischen Zeitalters, die führende Kunst der Vergangenheit und die der Zukunft die Hände. Mit Wagner hat die Musik ihre Grenzen überschritten. Sie brauchte zu ihrer bis dahin unerhörten Wirkung das Wort, nun muß sie wieder ganz Musik werden, und ein weiterer Fortschritt der Kunst ist nur denkbar, wenn sich das Wort ebenfalls wieder von der Musik trennt und ganz Wirklichkeit wird. So folgt auf Wagners ideales Musikdrama Hauptmanns naturalistische Bühnendichtung. Nur darf man nicht verlangen, daß gleich alle Dichter Dramen dichten, die Worte poetisch und dramatisch wollen bildlich verstanden sein und die „bewegte Innerlichkeit alles Kunstschaffens der Gegenwart andeuten,“ z. B. Böcklin „träumt farbige Märchen und malt tief sinnige Gedanken,“ Klingers Salome und Cassandra sind „marmorne Tragödien.“ Also schon hier, wo wirs eigentlich noch gar nicht beanspruchen können, lebt der „poetisch-

dramatische Geist des Jahrhunderts.“ Umso mehr in der Dichtung, und zwar nicht erst seit Hauptmann. Und was uns deutschen Bildungsphilistern einigermaßen die Freude an diesem Genusse verdirbt, daß uns das jüngste Deutschland die Küchenreste der Fremden vorsetzt, dieser „internationale Charakter der neuen Kunst“ erfüllt den Verfasser umgekehrt mit Freude und mit Vertrauen zu der modernen Dichtung, die diesen Weg gehen „mußte.“ „Der französische Milieu-Roman, der psychologische Roman der Russen, die dramatische Gesellschaftskritik Ibsens, ist das nicht wieder ein Hegelscher Dreiakt: Außenwelt, Innenwelt und die Schwerdung beider im Drama?“ Nun haben zwar von den jungdeutschen Freunden des Verfassers nur wenige ein Drama geschrieben, aber Dramatiker sind sie dennoch, in ihrer Ausdrucksweise, in ihrer Art zu sehen, sie haben „mikroskopische Augen.“ Wo man früher gemüthlich von der Tugend oder einem Laster sprach, da sehen diese Tausendkünstler ein ganzes Heer streitender Empfindungen. Soviel auch über den Darwinismus in der Kunst geschrieben worden sei, an das Mikroskop, meint der Verfasser, hätte in diesem Zusammenhange noch keiner gedacht. Richtiger wäre es gewesen, an die Bedeutung der Photographie für die Kunstübung zu erinnern, die doch allen klar und einleuchtend sein dürfte. Denen gegenüber, die über den müden Pessimismus dieser modernen Dichtung und ihrer „feinen Seelenmalerei“ verächtlich die Achseln zucken, meint er, keiner könne sich selber besser beobachten und, was in seiner Seele vorgeht, aufmerksamer belauschen, als wenn er in — kagenjämmerlicher Stimmung sei. Wer über diesen poetischen Kagenjammer näheres erfahren will, der lese dieses Buch. „Ich gebe keine Geschichte. Denn wie sollte man heute, wo alles noch im ersten Werden ist, an eine Geschichte der modernen Dichtung denken? Das werdende zu spüren, zu genießen, zu verstehen, das ist das schöne Vorrecht, aber auch die heilige Pflicht der Zeitgenossen einer großen Kunstbewegung. Und nur für die, die schauen, genießen, verstehen wollen, habe ich das Buch geschrieben.“

Dieses Hinweisen auf das Werden, das Kommende, die Zukunft ist allen Modernen gemeinsam, es ist, als wollten sie dadurch ihre Leistungen aus der Schutzweite der kritischen Beurteilung rücken. Der Verfasser hebt wiederholt hervor, daß die Kunst eine späte Kulturblüte sei, er sieht in den Dichtungen Ibsens, Hauptmanns und Maeterlincks nur die Vorstufen, seine Analysen können dem, der nur Fertiges zu genießen versteht, keinen Genuß vermitteln. Höchstens kann es noch von einigem Interesse sein, über die Grundsätze der Zukunftsdichtung etwas zu erfahren.

Während dem lyrischen und epischen Dichter die Schönheit des Ausdrucks das oberste Gesetz sei, sei dem Dramatiker das Wort nicht nur Darstellungsmittel, sondern zugleich Objekt, er stelle gesprochene Rede dar, so getreu wie möglich, mit aller ihrer Unbeholfenheit, allen ihren Stockungen und Verrenkungen; als Darstellungsmittel dürfe das Wort stilisiert werden, als Objekt

müsse es streng naturalistisch sein. Der Dramatiker giebt nur Worte, alles andre überläßt er dem Schauspieler. Der Dichter macht sich also leicht, werden wir denken, aber nein, er sieht geistig den ganzen Menschen, der Schauspieler macht ihn körperlich leben: „Jedes Räuspern, jede Pause, jede Stockung der Rede, jedes Anacoluth wird zu einer Offenbarung menschlicher Gedanken und Gefühle.“ Dem Schauspieler erwachsen aus diesem neuen Drama ganz neue Aufgaben. „Die Kunst zu stottern triumphirt.“ Dieser „Augenblickszauber“ tritt an die Stelle der frühern höher gehaltenen Dialoge und Monologe. Ob er „wirklicher“ sei als jene, wenn man das Leben anständig erzogner Menschen zum Ausgangspunkt nimmt, ob er sich nicht mindestens ebensoweit von dieser Wirklichkeit entferne durch eine umgekehrte Stilisirung, eine Übertreibung nach der Seite des Häßlichen hin, nur damit die Schönheit und die Idealisirung vermieden werde, wäre wohl der Überlegung wert. Gewiß ist jedenfalls, daß er keine Kunst mehr ist. Denn sie kann ohne eine Idealisirung nicht bestehen, wenigstens nach unsrer Auffassung. Für den Verfasser und seine modernen Freunde freilich ist „die ganze Entwicklung der Kunst nichts andres, als eine beständige Erweiterung des Reiches der Schönheit durch fortgesetzte Einverleibung neuer Provinzen, die früher dem Reiche des Häßlichen gehörten.“ Das wird so ziemlich seine Wichtigkeit haben, aber nicht jeder wird Lust verspüren, sich an diesen Eroberungszügen zu beteiligen.

So oft von dem ernstesten Schauspiel gehandelt wird, wird man auch auf Auseinandersetzungen über die „tragische Wirkung“ treffen. Der Verfasser giebt sie in einem schwungvoll geschriebnen Kapitel: Darwinismus und Schicksal. Er spricht gut über die attische Tragödie und den Geschlechtsfluch, oberflächlich über die Katharsis des Aristoteles mit dem üblichen Seitenhieb auf Lessing und kommt dann über Shakespeare, Goethe und Schiller zuletzt bei Zola und Ibsen an. Er sieht in der „tragischen Schadenfreude“ eine Erinnerung an unser einstiges „Mannibalentum“ und handelt weitläufig über einen Ersatz des antiken Schicksals durch Erblichkeit und Einflüsse der äußern Umgebung (Milieu) bei Zola und Ibsen, eine berechtigte moderne Umgestaltung auf der wissenschaftlichen Grundlage des Darwinismus. Wer sich dafür interessiert, mag es bei ihm nachlesen. Nur bleibt eins zu bemerken. Exakte Beobachter und Kenner des wirklichen Lebens haben längst gesehen und ausgesprochen, daß Zolas naturalistische Schilderung zum größten Teile gar nicht auf einer Analyse des wirklichen Lebens beruht, sondern ein erträumtes Spiel ist, das den Leser durch den Schein einer wissenschaftlichen Methode, durch eine den Naturwissenschaften entlehnte Terminologie blendet und täuscht. Und daß Ibsens Seelenanalyse falsch und unwirklich ist, hat der Verfasser selbst hinlänglich mit Beispielen belegt.

Wir können es uns nicht versagen, hier auf die einfachen und ansprechenden Darlegungen hinzuweisen, die Bruchmann über die tragische Wirkung und die

damit zusammenhängenden Dinge in seinem Buche niedergelegt hat. Wir wüßten nichts, was geeigneter wäre, zur Richtschnur zu dienen und bei dem nicht enden wollenden Hin- und Herreden über diese Fragen zu selbständigem Nachdenken zu veranlassen.

Im griechischen Epos setzt sich im ganzen der Wille der Götter oder eines noch über ihnen stehenden Schicksals durch. Die Tragödie kann, wenn sie menschlich interessiren will, das nicht einfach annehmen, vielmehr muß der Mensch sein Schicksal erfüllen, weil er so ist, wie er ist, er gerät in Konflikte der Pflichten und wird schuldig. Die einzelnen Tragiker dachten darüber verschieden, aber den Fortschritt der ethischen Gedanken klarzulegen reicht das Material nicht aus. Wie sich die sittliche Weltordnung mit den Schicksalen der Menschen verträgt, diese Frage konnte der athenische Dramatiker nicht umgehen, aber sie zu beantworten ist niemals möglich, wir können also auch in Griechenland nur ein menschliches Surrogat der Beantwortung finden. Daß der Schicksalsbegriff den Begriff von Willen und Schuld aufhebe, wie manche meinen, ist unrichtig. Die platte Berufung auf den Willen der Götter ist selten, manche Konflikte entstehen ganz ohne ihre Einwirkung, verdienstliche Handlungen rechnen die Menschen sich selbst an. Zieht man das Sagenhafte und Wunderbare ab, so bleibt als wesentlicher Bestand der Widerstreit zwischen Gedanken und Grundsätzen, die zum Inhalt des Lebens gehören. Leiden ist eine Folge von Schuld, sogar ganze Geschlechter hindurch, aber nicht immer. Wer jedoch mit Schuld belastet ist, kann in der Regel etwas zu seiner Verteidigung anführen. Die griechische Tragödie ist also nicht überwiegend Schicksalstragödie, allerdings auch nicht im modernen Sinne Charaktertragödie, wenn sie sich auch dieser im Laufe ihrer Entwicklung nähert. Sie stellt an ihrem durch das Epos gehobnen Stoff das Schicksal der Menschen dar, ihr Verhältnis zu den Göttern, sie sucht Antworten auf die Rätsel des Lebens. Daß sie oft „Mitleid und Furcht“ erregt, ist zweifellos, daß das aber ihr eigentlicher Zweck war, kann man Aristoteles nicht glauben. Seine Katharsis scheint eine erleichternde Entladung von diesen Gefühlen gerade durch ihre Erregung zu bedeuten (also wie Bernays, nicht wie Lessing wollte). Wenn wir gern Tragödien sehen, müssen wir uns scheinbar freuen, Mitleid zu empfinden. So haben auch manche andre gedacht. Aber Mitleid ist kein Vergnügen, sondern eine Traurigkeit, höchstens als Nährseligkeit eine erleichternde Entladung des Schmerzes. Bisweilen könnte das Angenehme der Empfindung darin bestehen, daß sich der Zuschauer selbst von dem geschauten Leiden frei weiß. Aber vieles derartige hat er doch auch erlebt oder wenigstens annähernd kennen gelernt; sein Mitleid könnte Mitleid mit sich selbst sein: so sind die Menschen alle, im fremden Unglück beklage ich mein eignes, erlebtes oder mögliches. Dann macht aber nicht das Mitleid Vergnügen, sondern das Gemüt fühlt sich erleichtert, weil im Drama die Affekte so ausgesprochen

werden, wie es selbst sie empfunden hat oder empfinden könnte. Wenn die Tragödie alle ernstesten Stimmungen der menschlichen Natur erregt, so wird sie natürlich auch Mitleid erregen, und weil dies in unsrer Natur liegt, so wird auch das Mitleid nicht ohne Vergnügen sein. Es erscheint dann als eine Lust, in der wir unser Herz erwärmen und erweitern, unser Gefühl an andre hingeben. Aber die Menschen im Trauerspiel leiden nicht nur, sie handeln auch, und zwar dem Durchschnitt gegenüber mit einer Steigerung ihrer Kraft und Leidenschaft, die Teilnahme erweckt. Wir fühlen uns erhoben durch die Kraft der Persönlichkeit, wir sind stolz und wissen jetzt wieder besser, was es heißt, Mensch und Kämpfer sein. Andre meinen mit Schopenhauer, dies Handeln zeige uns, daß diese ganze Welt unsrer Anhänglichkeit nicht wert sei; der tragische Geist leite zur Resignation hin. Zwischen Stolz und Resignation liegen viele Stimmungen, das Drama wirkt auf die Einzelnen verschieden, der allgemeinste Eindruck, mit dem uns die Tragödie entläßt, ist vielleicht der, daß sie unser Leben erweitert hat.

Furcht und Mitleid sind also nach Bruchmann nicht die eigentümlichen tragischen Gefühle, sondern neben einander bewegen uns traurige Bedrängung und lustvolle Erhebung. Unterliegt der Held, so fragen wir nach der Gerechtigkeit des Weltlaufs. Die viel verspottete „poetische Gerechtigkeit“ wird allgemein der entgegengesetzt, die wir gewöhnlich im Leben erfahren, und diese ist wesentlich die juristische. Das Drama wird dann gefallen, wenn es noch besser als diese unser Bedürfnis nach dem Siege des Guten und der Bestrafung des Bösen befriedigt. Der tragische Tod des schuldigen Helden gehört also unter die erhebenden Wirkungen der Tragödie. Aber es ist thöricht, bei allen, die zu Grunde gehen, nach der Schuld zu fragen, oder zu verlangen, daß alle bestraft werden, die uns schuldig scheinen. Wir bewundern trotz vielen entgegengesetzten Erfahrungen im Leben doch lieber die Harmonie der Gerechtigkeit, als daß wir vor dem Rätsel der Welt stille stehen. Gewiß hat der Dramatiker das Recht, uns die Welt zu zeigen, wie sie ist. Aber wir werden es doch vorziehen, wenn er Gerechtigkeit übt. Die geheime Liebe zur Gerechtigkeit wird uns wünschen lassen, daß im Drama die Menschen lieber schuldig als unschuldig leiden und untergehen. Man frage sich: würden wir in allen Tragödien lieber schuldvolles oder in allen schuldloses Leiden haben? Wir würden das erste vorziehen, vielleicht aber gleich überlegend hinzufügen, daß das auch zu einseitig wäre. Wenn demnach die Tragödie den Guten nicht immer glücklich werden läßt, so versagt sie, wie das Leben es ebenfalls bisweilen macht, eine gewisse Gerechtigkeit, aber dennoch befriedigt sie uns, wenn wir durch den Willen der Personen im Drama unsre eignen Willensrichtungen angeregt fühlen und die Stimmungen unsers Gemüths durch sie ausgesprochen finden. Die Tragödie zeigt uns die eine Seite der Welt, die ernste, die vielen von uns als die wesentliche erscheint. Sie giebt teils ein Bild des rätselhaft

düstem Weltlaufs, teils hellt sie ihn auf durch den Strahl der Gerechtigkeit und Vernunft, der durch alle Stürme seinen Weg findet. Sie erregt in uns Zustimmung dazu, daß es schön sei, stark im Thun und standhaft im Leiden zu sein. Sie belehrt uns über die Illusionen, mit denen wir so gern die Güter vergolden, die uns vorenthalten sind. Sie berichtigt unser Urteil über die Leidenschaften. Sie stärkt unsern Stolz und unsre Bescheidenheit. In ihren höchsten Erscheinungen ist sie eine Kompensation des Weltlaufs, ein Idealbild, wie wir es sonst nicht sehen, mit sonnigen Höhen und düstern Abgründen. Es heißt nicht, die Tragödie herabsetzen, wenn man meint, daß sie den Geist in eine Art Rausch versetzt, nur daß auf diesen keine Ernüchterung folgt, wie auf die populären Arten des Rausches.

Nach einigen Bemerkungen über den modernen Begriff des Tragischen und das Drama, das sich vorzugsweise mit dem Schicksal der niedrigstehenden beschäftigt, der bürgerlichen Personen, denen es an der für die Tragödie nötigen „Fallhöhe“ fehlt (Schopenhauer), bekommen wir eine abschließende Betrachtung, die, um Bruchmanns ganze Weise zu veranschaulichen, vollständig wiedergegeben sein mag. „Sahen wir die Tragödie auch als eine Kompensation an, welche sich die Menschen für die Betrachtung des Weltlaufs geschaffen haben, so werden wir zugestehen müssen, daß die Tragödie für den Haushalt des geistigen Lebens entbehrlicher wäre als das Lustspiel. Denn für alle traurigen Komplikationen des Lebens hat die Religion eine Antwort, auch ohne daß sie in Kunstwerken zu uns spricht. Daß man sich damit nicht begnügt, wird daher kommen, daß ihre Aussprüche doch verhältnismäßig zu allgemein sind. Sie sind ja unzweifelhaft dauerhafter als die Tragödie, in ihrer Einfachheit ergreifender und verständlicher, von einer unendlichen, wunderbaren Anwendbarkeit, sodaß diese Edelsteine strahlen, wie man sie auch wenden mag. Aber sie sind nicht so individuell anschaulich, wie handelnde Menschen, die, ins Leben hineingeführt, oft schuldig werden und der Pein verfallen. Sei nicht allzufromm und erzeuge dich nicht übermäßig weise, warum willst du dich zu Grunde richten, heißt beim Prediger und hat einen tiefen Sinn, voll von mannigfacher Anwendbarkeit. Wie anders wirkt er aber als abstrakte Formel und als konkrete Wahrheit, die sich in dem Schicksal der vor uns handelnden Menschen anschaulich darstellt.“

Steigers „Werden des neuen Dramas“ wird jeder höchst unterhaltend finden, Sittenbergers Dramaturgie ist außerdem noch belehrend, Bruchmanns Poetik aber ist ein wirklich tiefes Buch.

Jenes bürgerliche Schauspiel, in dem die Personen nicht die nötige „Fallhöhe“ haben, hat zum Gegenstand einer kurzen geschichtlichen Darstellung gemacht Arthur Floesser: Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert (Berlin, Herz). Er behandelt in einzelnen Kapiteln Villos Kaufmann von London in Verbindung mit Lessings

Sara, Schröder als Dramatiker, die Comédie larmoyante, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Sturm und Drang, den jungen Schiller nebst Iffland und Kogebue, und endlich den Ausgang des Dramas im neunzehnten Jahrhundert bis auf Hebbels Maria Magdalena. Dieser letzte Abschnitt ist recht dürftig. Etwas neues oder besonders bemerkenswertes enthalten auch die übrigen nicht, wie denn auch das Buch als Ganzes keine Lücke ausfüllt, da über diese Dinge schon oft ähnlich und ausreichend gehandelt worden ist. Aber der Verfasser schreibt leicht und angenehm, und wer sich über den Gegenstand unterrichten will, wird das Buch gern lesen.

Da die Modernen den Monolog zum alten Plunder werfen, so haben die historisch gestimmten Menschen doppelt Grund, daß sie sich darüber klar zu werden suchen, wie wertvoll ihnen dieses Besitzstück ist. Ein dankbarer Gegenstand der Betrachtung ist Lessings Monolog. Davon handelt eine Doktorarbeit Friedrich Düfels (Der dramatische Monolog usw., Nr. XIV der theatergeschichtlichen Forschungen von Lizmann, Hamburg und Leipzig, Voß). Der Verfasser will den Monolog durch die ganze neuere deutsche Litteratur verfolgen. Es wäre zu wünschen, daß er sich dabei etwas kürzer fassen möchte, desto nützlicher wird seine Arbeit sein, denn Gründlichkeit braucht nicht in Kleinkram auszuarten. Bis dahin und wenn er bis zur Behandlung des „großen Theatralikers Sudermann“ vordringen sollte, wird er dann auch hoffentlich eingesehen haben, daß Jugend zwar kein Fehler, aber ein Übergangszustand ist, auf den die Reife zu folgen hat; vielleicht wäre es auch Sache des Herausgebers derartiger Sammelschriften, diese Erkenntnis beschleunigen zu helfen. Die Schrift enthält im übrigen viel Gutes. Der Hinweis auf die gleichzeitige poetische Theorie ist nützlich, hätte aber kürzer gegeben werden können. Wir teilen nun einige Beobachtungen über Lessings Monologe mit. In den Jugenddramen ist der Monolog noch ungepflegt und unkünstlerisch, neben ihm her geht üppig wuchernd das „Seitab“ oder à part, das Lessing von den Franzosen nahm. Erst später lernte der Hamburgische Dramaturg, daß die Heimat des Aparte das spanische Theater war, und dann verhöhnnte er es als ungereimt und geschmacklos. Damals aber bei den verworrenen Verwicklungen seiner Jugendstücke konnte er dieses bequeme Mittel zur Belehrung der Zuschauer noch nicht entbehren. Die Kunst, die er dann zuerst in den Monologen seiner Sara zeigt, besteht nicht in schöner, hoher Rede, sondern in natürlicher, so wie sie sich in dem denkenden Menschen von selbst entwickelt, sie neigt zum Dialogischen, zwei Personen unterhalten sich gewissermaßen miteinander, Unterbrechungen und häufige Gedankenstriche geben den Charakter des Natürlichen, ebenso Apostrophen. Gesteigert wird dies Verfahren im Philotas, wieder ermäßigt in Minna von Barnhelm, wo aber der Monolog keinen großen Raum einnimmt; die glückliche Mischung von Natur und Kunst hat hier schon früh Bewunderung erweckt. In der Emilia entspricht

der „coupirte Stil“ der Monologe ganz dem hastigen Tempo der Handlung und dem heißen Temperament der südlichen Menschen. Das Deklamatorische der Franzosen ist hier ganz verlassen, die Rede mit ihren unmittelbaren Eindrücken und Reflexlauten ist gewissermaßen zu einer frühern Entwicklungsstufe zurückgekehrt. Im Nathan nimmt die Natürlichkeit eine neue Form an, die Leidenschaft verwandelt sich in Überlegung. Zuletzt erhalten wir noch Bemerkungen über die Häufigkeit der Monologe und ihre Stelle in den einzelnen Akten. Wir erkennen der kleinen Schrift gern das Verdienst zu, das Verhalten Lessings als wichtigen Ausgangspunkt für die dramaturgische Frage des Monologs mit Erfolg hervorgehoben zu haben.



Noch einige ungedruckte Briefe von Robert Schumann

Mitgeteilt von Adolf Lobe



ie folgenden vier Briefe sind an F. C. Lobe gerichtet, der im Jahre 1846 von Weimar nach Leipzig übersiedelte und hier die Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ übernahm.

1

Leipzig, den 22^{ten} November 1839.

Mein theurer Freund,

Haben Sie mich denn gänzlich vergessen? Soll die Zeitschrift gar nichts mehr von Ihnen bringen? Von Ihren Hoffnungen, Zweifeln über musikalische Zukunft pp. pp.? Schreiben Sie mir auch über Ihre eigenen Compositionen und was Sie für Pläne haben — und antworten Sie mir nicht, so sollen Sie gewiß auch von mir nichts mehr erfahren.

Von Berlioz haben wir eine Ouverture zu Waverley gehört.

Suchen Sie Sich sie zu verschaffen und aufzuführen, sie geht ins Blut. Bald hoff ich von Ihnen zu hören.

Ihr

ergebener

Robert Schumann.

Seiner Wohlgeboren
Herrn Kammermusikus Lobe
in Weimar.