



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Westphal, Arthur: Eine dramatische Hoffnung : (Franz Dülberg)

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



Eine dramatische Hoffnung

(Franz Dülberg)

Von Dr. Arthur Westphal in Berlin



Es ist eine bis zum Überdruß wiederholte Weisheit, daß unsere Zeit die Fühlung mit der großen Stiltragödie verloren hat. Von geschäftstüchtigen Kunstmalern verkündet und weiter verhandelt, hat sie jahrelang dazu dienen müssen, der betrübenden Unfruchtbarkeit unserer Dramatik ein freundliches Mäntelchen umzuhängen. Heute lockt man damit keinen Hund mehr hinterm Ofen hervor. Beschönigungsversuche sind noch immer wohlfeil wie Brombeeren. Aber der ästhetische Katzenjammer, der auf dem zeitgenössischen deutschen Theater ruht, wird dadurch nicht besser, daß man ihn erklärt, entschuldigt oder gar totschweigt. Wer den Dingen offen ins Auge sieht, wird die Gründe dieses Katzenjammers weniger in der Wesensart einer gewiß unruhigen, gewiß ratlosen und gewiß zur Analyse drängenden Epoche, als vielmehr in der Ohnmacht der gerade herrschenden Dichtergeneration suchen. Daß die Sehnsucht auch unseres Geschlechts nach der großen Stiltragödie drängt, beweist ein Blick auf die zahllosen Versuche, die in den letzten zehn Jahren in allen Lagern unternommen worden sind, beweist, wenn man so will, auch schon die Schnelligkeit, mit der seinerzeit das enge, nüchterne, pedantische Naturalistendogma abgehalftert wurde. Überall regt sich das Verlangen nach großen Problemen, nach künstlerischer Distanzierung, nach einer dramatischen Kunst, die über das Gegenständliche, über das Abstrakte hinaus eine erhöhte Bedeutung gewinnt. Aber dies Verlangen, diese unverkennbare Sehnsucht hat, wo sie glaubensstarke Apostel und Propagandisten der Tat brauchte, fast durchweg ein müdes, zaghaftes und ratloses Geschlecht gefunden. Die Zeit war und ist dem erträumten Ideal zehnfach, hundertfach reif. Nur die Männer, die berufen wären, den Traum in die Wirklichkeit zu übersetzen — nur sie sind bis zum heutigen Tage so gut wie völlig ausgeblieben.

Der deutsche Dramatiker Franz Dülberg, dem die vorliegende Untersuchung gilt, gehört zu der kleinen, nur allzu kleinen Schar, an die sich unsere arg

herabgestimmte Hoffnung auch heute noch klammert. Der laute Markterfolg ist ihm bisher versagt geblieben. Zunächst wohl deshalb: weil ihm die sonst so fixe Unterstützung von seiten literarischer Cliques und Blutsbruderschaften gefehlt hat. Sodann aber: weil die Wege, die er geht, zu entlegen, zu einsam und zu alltagsfern sind, um der Spürnase des göttlichen Momus schmeicheln zu können. Ein Zufall hat es gewollt, daß der Name dieses reserviertesten und vielleicht adligsten unter den heutigen Dramatikern erst an dem Tage in die breitere Öffentlichkeit drang, an dem seine Tragödie „Korallenkettlin“ von einem polizeilichen Zensurverbote betroffen wurde. Zu dem Verbote selber, das inzwischen durch die rechtskräftige Entscheidung des königlich preußischen Obergerichtes bestätigt worden ist, soll hier nicht Stellung genommen werden. Es wird nur deshalb erwähnt, weil es den Anlaß zu einer kurzen Betrachtung des Mannes und seines Werkes gibt.

Franz Dülbergs dichterisches Profil läßt sich am besten umreißen, wenn man von ihm sagt, daß es tiefen männlichen Ernst, Feierlichkeit, Keuschheit und szenischen Schwung in sich vereinigt. Etwas Sinfonisches klingt uns aus seinen Dramen*) entgegen; ein bewußt oder unbewußt gesteigertes Lebensgefühl, und jene auf musikalisch-rhythmische Wirkungen gestellte Feiertagsgehobenheit, die immer die erste Vorbedingung für die große Stiltragödie gewesen ist. Ein Pathos ist hier gefunden, das wahrhaftig nicht nach den Schreibtischen unberufener Literaten riecht; das Pathos einer Zeit, die von unerlebtem Epigonentum durch Abgründe getrennt ist; das Pathos unserer Zeit, gewachsen aus der Weltanschauung, dem Glauben, der Atmosphäre heutiger Menschen. Denn das ist das Bedeutsamste an der Erscheinung des Dichters Franz Dülberg: aus dem Tohuwabohu der neudeutschen künstlerischen Kultur, die so stolz dasteht mit ihren Nerven, ihrer „Fortgeschrittenheit“, ihrer Skepsis, und die in Wahrheit so klein und armselig ist, weil sie den Mut zur schöpferischen Tat, zum Stilgefühl der großen Linie verloren hat — aus diesem Tohuwabohu baut er sich die Brücke, die nach oben führt, schafft er sich die neuen Formen, nach denen eine neue Zeit verlangt. Hier ist der seltene, ganz seltene Fall Ereignis geworden, daß ein kultivierter und differenzierter heutiger Mensch, der die Lasten unseres Wissens und Besserwissens so gut wie jeder andere mit sich herumschleppen muß, aus eigener Kraft zu dem fröhlichen Positivismus eines neuen Glaubens gelangt.

Das Drama „König Schrei“ zeigt vielleicht am klarsten die bedeutende Linie, die durch das Dülbergsche Schaffen geht. Man wird in der zeitgenössischen Literatur kaum etwas finden, was sich an Kühnheit der dichterischen Vision und an Großartigkeit der Problemstellung mit dieser dramatischen Phantastie vergleichen läßt. Nicht umsonst hat der Dichter sein Buch den drei großen

*) Bisher liegen vor: „König Schrei“ (H. Piper u. Co., München), „Korallenkettlin“ und „Cardenio“ (Egon Fleischel u. Co., Berlin).

deutschen Meistern Mathes Grünewald, Heinrich von Kleist und Richard Wagner dargebracht. Der Hauch ihres Geistes weht lebendig in die Tragödie hinein, und ganz besonders, so will uns scheinen, flattern aus dem Lorbeerkränze des Guislard-Dichters ein paar zerstreute Blätter zu dem Werke des Nachgeborenen hinüber. Den Titel des Dülberg'schen Dramas erläutern, heißt schon: einen Begriff von der unerhörten Kühnheit des dichterischen Vorwurfs geben. In einer prachtvollen Vision wird das zertretene, rechtlose, mißhandelte, arme und hungernde Volk gesehen, wie es in ohnmächtiger Wut die Fäuste wider die Besitzenden, die Machthaber ballt. Zu einem millionenköpfigen Riesenungeheuer reckt es sich empor und steht drohend und gespenstisch da wie eine dunkle Wolkenwand, die sich vor den blauen Himmel schiebt. Und der Druck und die Dumpsheit und das Glend jahrhundertelanger Knechtschaft löst sich in einem wahrwütig gellenden Schrei, der „durch die graue Wölbung steigt und fliehet, der die Mauern zersprengt und weit sich breitet über den Berg, über die Welt“. Er ist der wahre König über Dinge und Menschen, dieser Schrei des geknechteten Volkes. Und sein Reich ist weit, unendlich weit. „Dringt hinaus aus der Kirche, erfüllet mit eurem Schrei den Berg, erfüllet die Stadt, erfüllet das Reich, bis alles, was sich regt auf den bewohnten Inseln, unter dem blauen Himmelsglase verlange . . ., daß er, der stets verhüllte, die Welt in seinen Leib zurückschlinge, eine Welt, wo manche auf magerem Lager und vor schmutzigem Speisnapf stöhnen und ein diamantenheller Traum zertreten würde.“

Diese kurze Andeutung möge genügen, um eine Vorstellung von dem zu geben, was hier ein Dichter geschaut und gewollt hat. Es schändet den Dramatiker Dülberg nicht, wenn man ihm sagt, daß sein Stoff schließlich doch größer gewesen ist als seine Kraft. Auch ein Heinrich von Kleist ist am Robert Guislard zerbrochen. Den „König Schrei“ gewollt zu haben, ist mehr als alle gekonnte Mittelmäßigkeit unserer Durchschnittsdramatiker. Gewiß steckt in den fünf Akten noch sehr viel Chaotisches, Ungeklärtes, Tastendes und nicht ganz Ausgereiftes. Gewiß ist der Dichter mit all den jubelnden und klagenden Stimmen, die in ihm lebendig geworden sind, noch längst nicht fertig geworden. Aber das ungeberdige Chaos, das sich hier aufzutut, ist von jener Art, die eine stolze Zukunft verheißt. Es ist das Chaos, das man nach Nietzsches Wort im Leibe haben muß, um einen tanzenden Stern zu gebären.

„Korallenkettlin“, die zweite Dülberg'sche Tragödie, zeigt den Dichter auf dem Wege zur Reise, zur ruhigeren Objektivität, zur dramatischen Ökonomie. Während der „König Schrei“ im wesentlichen den Eindruck einer ungeheuren, chaotisch anstürmenden musikalischen Impression hinterläßt, die der banaleren Lebensbedingungen unseres Alltags-Theaters geradezu spottet, steigt im „Korallenkettlin“ ein klar umrissenes und mit bunten Farben gesättigtes Bild von erlesener Schönheit auf. Vor einem Prospekt, der den ganzen zarten, holdtraurigen Duft des deutschen Mittelalters ausströmt, ersteht in festen Balladenklängen das Schicksal

des Rätchens vom Schließenberg, die in der Angst ihres Herzens und in dem dumpfen Drange des Blutes zu den geschminkten Mädchen in die verrufene Gasse flieht, ihr Recht an der Jugend, am Leben, am Glück zu ertrotzen. Sie mordet den alternden Lüftling, der die sehnächtigen Träume ihrer Jungfräulichkeit in täppisch roher Bier zertreten will. Sie wird in den Kerker geworfen und soll nach dem Willen eines hohen Stadtrats sterben, noch „ehe sie einer recht geküßt“. Zwischen Wachen und Träumen harret sie, Jungfrau und Dirne in eins, aller Schrecknisse ihres Weges. Zwischen Wachen und Träumen gibt sie sich widerstandslos in die starken Arme des Prinzen Aldewyn, der gekommen ist, sie zu befreien, sie zum Weibe, zur Königin zu machen. Und zwischen Wachen und Träumen wählt sie nach kurzem Glückskrausch den Tod durch eigene Hand — wohl in dem dumpfen Gefühl, daß etwas unverlöschlich Furchtbares in ihr Leben getreten, daß etwas in ihr zerbrochen ist, was niemals wieder heil werden kann.

Das ist, in groben Umrissen, die äußere Handlung der Korallenkettlintragödie. Allerdings darf dabei nicht verschwiegen werden, daß die dramatische Entwicklung, die Dülberg hier anstrebt, zweifellos einen bedenklichen Knick hat. Die Linie dieses Mädchenschicksals, die mit prachtooller Unerfrodenheit und unwittert von dem keuschen Zauber deutscher Poesie ansteigt, wird schließlich einer tragischen Lösung zuliebe etwas künstlich verbogen. Das Gesicht des Rätchens vom Schließenberg, das die erste Hälfte der Tragödie so hold und so leuchtend wie nur je ein deutscher Mädchenkopf bestrahlt und adelt, erhält vom dritten Akt an einen leise zur Hysterie und Krampfhastigkeit hinübergleitenden Zug, der ihm innerlich fremd ist und innerlich fremd bleiben muß. So kommt in den Gang der Geschehnisse letzten Endes etwas Konstruiertes und Unlebendiges. Das restlose Aufgehen des Erlebten und Geschauten im Reiche künstlerischer Gestaltung, das den beiden ersten Akten ihre Farbe, ihren mannhaften Grundakkord gibt, macht späterhin einer ästhetischen Unsicherheit und einer auf spitzfindige psychologische Lösungen erpichten Abstraktion Platz. Das tragische Ende zwingt den Zuhörer nicht recht zum Mitgehen, zum unbedingten Glauben. Es verflattert im Winde, weil es aus einem rechnenden Psychologenhirn und nicht aus der Intuition eines instinktlicheren Poeten stammt.

Es tut weh, gerade einer mit so wundervoller Rhythmit ansteigenden Tragödie diese Vorwürfe machen zu müssen. Der erste Teil und ganz besonders der erste Akt des „Korallenkettlin“ gehört unbedingt zu dem Schönsten, was die deutsche Dramatik in den letzten zehn Jahren hervorgebracht hat. Da werden die geheimsten Stimmen des mittelalterlichen Deutschlands lebendig. Da ersteht das beglückende Bild der freien Stadt Nürnberg mit seinen Winkeln und Gäßchen und Kirchen und Erkern, mit seinen blonden Mädchen und kundigen Ratsherren, mit seinen Zünften und Gilden, mit seinem Glanz und mit seinem Laster. Da strömt schon die prächtig gemeißelte Sprache eine unvergeßliche Leuchtkraft aus. Da ist alles zur Anschauung, zur Plastik, zu wahrhaft dichterischem Leben

geworden. Man braucht den selbstverständlichen Schimmer dieser Bilder nur einmal neben die zusammengequälten Homunculi unserer artistischen Vergangenheitserneuerer zu halten, um sofort, auch ohne ästhetischen Dogmentram, die ganze Breite der Klust zu fühlen, die den echten Dichter vom gespreizten Dilettanten scheidet. Den ersten Akt des „Korallenkettlin“ zur unmoralischen Kundgebung zu stempeln, ist genau so sinnlos, wie wenn man solches Goethes Gretchentragödie antun wollte. Man soll das Wort „Keuschheit“ gewiß nicht unnützlich führen. Aber hier ist wirklich und wahrhaftig ein im besten Sinne keuscher und nobler Wille Herr eines Gegenstandes geworden, den banalere Hände unfehlbar in den Schmutz des Alltags und der Philisterzote gerissen hätten. Wenn irgendeiner auf dieser Welt — Franz Dülberg durfte an diesen Gegenstand rühren. Seine reinen Hände, seine lautere Menschlichkeit, sein erdentrückter, in romantischen Träumen lebender Idealismus wiesen ihm den Weg. Er allein durfte und konnte ihn gehen. Und man soll ihn deshalb wahrhaftig nicht schelten.

In seinem dritten und bisher letzten Drama „Cardenio“ finden wir den Dichter auf neuen, phantastisch nachdenklichen Wegen. Der Techniker in ihm ist straffer, disziplinierter, bewußter geworden, und seine, wenn man so sagen darf, theatrale Sendung tritt hier zum ersten Male entschieden in den Vordergrund. Wieder geht er mit prachtvollem Schwunge entschlossen und männlich auf das dramatische Problem los: ein Menschenschicksal zu malen, das die Gesichtszüge des „halben Helden“, des an tragikomischen Hemmungen zerplitternden Ritters de la Mancha trägt. Franz Dülberg ist in der Beziehung durchaus das vollblütige Kind seiner zaghaften, tatenunfrohen und ratlosen Zeit. Er liebt die Menschen, die der grelle Kontrast zwischen Wollen und Vollbringen zerreibt, liebt die romantischen Träumer, die die unbarmherzige Sprache der Wirklichkeit nicht lernen. Schon der junge Fürst im „König Schrei“ weist diese — bei ihm freilich ausschließlich tragischen — Züge auf, die, wenn man so will, an den vierten Friedrich Wilhelm von Preußen oder an den zweiten Ludwig von Bayern erinnern. Dagegen zeigt der „Cardenio“ das fragliche Problem viel entschiedener unter dem Gesichtswinkel der gebrochenen Linie, in der unruhig zitternden Beleuchtung zwiespältigen Erlebens. Cardenio, dem jungen Träumer, wird die schmerzhaft Geliebte durch rohe Willkür geraubt. Oder besser gesagt: ein anderer, Stärkerer, ein rüstiger Tatmensch, ist seiner schamhaften Zaghaftigkeit zuvorgekommen. Wo er anbetete, hat jener genossen. Olimpia, die den Cardenio zu umarmen glaubte, muß zu spät erfahren, daß nicht er, sondern Graf Lissandro es war, der sich nachts in ihr Schlafzimmer stahl. Cardenio bricht in der Erkenntnis dessen, was ihm verloren ging, verzweifelt zusammen und stürzt sich in Räuße, die seinem Leibe wie seiner Seele gleichmäßig fremd bleiben — immer in dem dumpf ungeklärten Nachgefühl, das ein klein wenig an das Wort des gekränkten Jungen aus der Anekdote erinnert: „Es ist meinem Vater ganz recht, wenn ich mir die Ohren erfriere.“

Warum kauft er mir keine Pelzmütze!" Darin liegt mit der tragikomische Kern seines Don Quichote-Schicksals. In romantische Träume versponnen und unfähig zur Tat, wie ihn die Natur nun einmal geschaffen hat, treibt er mit sich selbst und mit der eigenen Liebe ein absonderliches Versteckspiel. Und schließlich rettet er sich aus den Krisen seiner Menschlichkeit in den Glauben an eine geheime Mystik des Bluts. Das Kind, das Olimpia von Bissandro unterm Herzen trägt, soll seine, Cardenios, Züge tragen, soll seines Blutes, seines Geistes sein. Der Gedanke bohrt sich in sein Hirn ein. „Im Becher deines Schreckens schäumt jetzt mein Blut in deines“, ruft er Olimpia entgegen und zwingt sie, seinen Blick auszuhalten. Zum ersten Male wächst sein Wille riesenstark empor. Und wenn er gleich darauf in den selbstgewählten Tod geht, weil er, mit Unrat bedeckt und von Ekel geschüttelt, nicht länger leben mag, ist er zum ersten Male ein ganzer und in sich selber sicherer Mann. Denn er nimmt die Gewißheit an die Kraft seines Zaubers mit sich; die Gewißheit, daß sein und Olimpias Kind leben, daß es seine, des armen Narren Cardenio leibhaftige Züge tragen wird.

Die hier kurz geschilderte Entwicklung ist geradezu typisch für die weltabgewandte, sympathische und doch wieder schwer zugängliche Art der Dülbergischen Kunst. Wer den „Cardenio“ nicht kennt, wird nach dieser flüchtigen Schilderung eine spitzfindige Problematik, eine unglaubliche psychologische Konstruktion in der Dülbergischen Tragödie wittern. Und tatsächlich ist auch die bis in die letzten Konsequenzen hochgetriebene mytische Psychologie wohl der mundeste Punkt der Dichtung. Ob wir als Menschen einer klareren Epoche an die von Dülberg herangezogene geheimnisvolle Blutbeeinflussung glauben wollen oder nicht, scheint mir dabei eine Frage von sekundärer Bedeutung. Wichtiger bleibt, ob Cardenios und Olimpias Glaube an diese Mystik stark und überzeugend genug dargestellt, lebendig gemacht worden ist. Und das scheint mir denn doch nicht ganz gelungen zu sein. Wie so oft bei Hebbel spürt man auch hier letzten Endes das Steckenbleiben eines weit ausholenden Dichters im Gedanklichen, das Aufgeben einer rein künstlerischen Anschauung zugunsten einer abstrakt zugespitzten Idee. So kommt in die stolze Szenenfolge des „Cardenio“ etwas Erältendes, Ernüchterndes; ein Ton, der an entscheidenden Punkten matt klingt und nicht recht überzeugt.

Das gleiche Schauspiel also wie im „Korallenfettlin“: Ein prachtvoller Aufstieg, eine gradlinig wuchtige dramatische Steigerung im besten und schönsten Sinne, und dann eine Lösung, die eine leise Müdigkeit des Bildners (nicht des Denkers!) merken läßt. Die ersten beiden Akte des „Cardenio“, mit ihrem farbensatten Renaissancebilde, mit der verhaltenen Glut ihrer Verse und mit der eleganten Geistigkeit ihres Dialogs sind ein ganz erlesenes Juwel aus den Schatzkammern deutscher Dramatik. Aber gerade weil sie so stolze Hoffnungen wecken, gerade weil sie auf einen längst nicht erschöpften Brunnen deuten — gerade deshalb möchte man den Rest einer unbemächtigten Ideenwelt, der sich hinter ihnen aufstut, zu allen Teufeln jagen. Wer als Melodienfinder, als Bildner,

als Dramatiker so reich und so stark ist wie dieser Franz Dülberg, der hat auch die Pflicht und Schuldigkeit, endgültig die schwarzen Schatten zu bannen, die sich hier und da zwischen ihn und seine Geschöpfe drängen. Und er wird sie bannen. Das ist unser Glaube und unsere Hoffnung auf morgen. Denn dann haben wir das Drama, das wir brauchen: die neue Problemtragödie großen Stils, die mit ihren Erregungen und Konflikten und Beglückungsmöglichkeiten nur aus dem Schoße dieser unserer Zeit geboren werden kann und geboren werden wird.



Neue Bücher über Musik

Ästhetik und Verwandtes

Von Dr. Richard Hohenemser in Berlin



Ähnlich wie vor hundert Jahren die spekulative Philosophie, steht in der Gegenwart die Psychologie im Mittelpunkt der Geisteswissenschaften. Der ungeheuere Fortschritt, welcher darin liegt, daß man an Stelle der Spekulation über Dinge, die unserer Erkenntnis auf ewig verschlossen bleiben müssen, die Erfahrung, also die Selbstbeobachtung und die Beobachtung anderer treten ließ, kam naturgemäß auch der Kunstwissenschaft zugute, welche heute fast allgemein psychologisch behandelt wird. Was auf diesem Wege bisher für die Erkenntnis des Wesens der Tonkunst geleistet wurde, sucht ein Buch von Olga Stieglitz zusammenfassend und gemeinverständlich darzustellen (Olga Stieglitz, „Einführung in die Musikästhetik“, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1912). Wer einem Leserkreis von Laien eine wissenschaftliche Disziplin zugänglich machen will, muß entweder die wichtigsten Lehren derselben unter Angabe ihrer Verfechter aufzählen und verdeutlichen, oder aber er muß sie so wiedergeben, wie er sie selbst innerlich verarbeitet hat. Letzteres Verfahren schlägt unser Buch ein; doch ist die Verfasserin leider über so manches selbst nicht zur Klarheit durchgedrungen. Das zeigt sich sowohl im großen als auch im kleinen. Obgleich der Programmmusik ein besonderes Kapitel gewidmet ist, wird die gewiß aktuelle Frage nach ihrer künstlerischen Berechtigung oder Nichtberechtigung nicht gelöst. Ebensonenig erfahren wir, auf welche Seite wir uns in dem Streit darüber stellen sollen, ob den verschiedenen Tonarten des gleichen Geschlechtes, also den Dur- und Molltonarten untereinander, unterscheidende