



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

S., J.: Robert Browning.

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

nicht täuschen lassen. Für das übrige Publicum ist er der correcteste Vertreter der Pariser Bildung; die eigentlichen Romantiker führen uns nur auf Irrwege.

Eine andere Richtung der Literatur, in der Scribe Epoche gemacht hat, nämlich die Oper, behalten wir uns auf das nächste Mal vor, weil sich einige allgemeine Betrachtungen über das Wesen des Operntextes daran knüpfen lassen.

J. S.

## Robert Browning.

Dieser Dichter, von dessen poetischen Werken so eben eine neue Gesamtausgabe erschienen ist, gehört einer Richtung der englischen Literatur an, in welcher wir zwar den Einfluß des deutschen Geistes wiedererkennen, aber ohne uns über diese Sympathie besonders zu freuen. Wir haben von seinem letzten Gedicht, „Weihnachtsabend und Ostertag“ im 25. Heft des vorigen Jahrgangs Bericht erstattet. — Die beiden Schriftsteller, deren Einfluß vorzugsweise es zuzuschreiben ist, daß ganz gegen das Wesen der englischen Sprache und Gesinnung Faustische Gedankenlabyrinth und die Mäandrischen Windungen des Jean Paul'schen Styls einen großen Theil des fashionablen Lesepublicums beschäftigen, sind Shelley und Thomas Carlyle. Der Erste verband mit einer Sprache, die zum Theil von hohem poetischen Werth ist, eine so frostige Allegorie, eine so weit hergeholte Metaphysik, daß man in den meisten Fällen gar keine Ahnung mehr hat, um was es sich eigentlich handelt. Wenn das schon uns Deutschen so geht, so mußte dem praktischen Engländer die Sache noch viel unheimlicher vorkommen. Dennoch hat Shelley nicht allein im Publicum einen ziemlich bedeutenden Anhang gefunden, sondern er hat auch eine Schule gegründet. Es war damals in der feinen gebildeten Welt eine Reaction gegen das steif puritanische Wesen der altenglischen Traditionen eingetreten, welche durch die Härte der Gesellschaft gegen die poetischen Kühnheiten Lord Byron's nur noch geschärft wurde, und doch ist Byron kein eigentlicher Empörer gegen den Geist seines Vaterlandes, wenigstens ist seine Empörung nur individueller Natur: durch die Ausnahmen, die er zu Gunsten seiner melancholischen und frivolen Helden macht, bestätigt er nur die Regel, der sie zum Opfer fallen; selbst sein Lucifer, auch wenn er blasphemiert, zittert vor dem Gott des Himmels und der Erde. — Bei Shelley dagegen ist der Zusammenhang mit der Tradition abgeschnitten; so wie er theoretisch von dem Glauben seiner Väter abstel, so wirft er praktisch alle Bande ab, die ihn an die Denk- und Empfindungsweise seines Volkes knüpfen konnten. — Carlyle, den man in poetischen und religiösen Dingen beinahe einen Reactionär nennen könnte, denn er ist ein harter Eiferer gegen die weichliche

Humanität und den nivellirenden Liberalismus des 18. Jahrhunderts, geht in den Neuerungen seines Denkens und seiner Sprache noch weiter, als Shelley. Es ist in seiner Prosa ein so wüßtes Durcheinander von sinnlichen Bildern, abstracter Metaphysik, gelehrten Reminiscenzen und dergleichen, daß man sich mitunter versucht fühlt, zu Hippel, Haman, Jean Paul, Arnim, Bettina u. s. w. zu flüchten, wie jener preussische Officier von den Spontinischen Opern zu dem Zapfenstreich. Es ist das eine merkwürdige Erscheinung, daß es auch bei dem besonnensten Volk der Erde einmal dahin kommen sollte, daß man die Begriffe „geistreich und genial“ mit „unklar und verworren“ identificirte. — Von den übrigen Dichtern, die dieser Richtung angehören, ist Philipp Bailey der bedeutendste. Sein „Jestus“ geht über den Faust hinaus, und seine „Engelwelt“ läßt Shelley's Phantasten weit zurück, um von Byron's Mysterien nicht zu reden. — Robert Browning gehört in der Sprache wie in der Denk- und Empfindungsweise der nämlichen Richtung an. Die erste troht nicht nur fortwährend den Regeln der Gewohnheit und des guten Tons, sondern nicht selten auch der Grammatik; seine Bilder sind gewagt, an eine Einheit der Stimmung ist nicht zu denken, sie springt aus dem Tragischen ins Lustige ungefähr in der burlesken Art Heine's über, aber ohne die Grazie, welche diesen Dichter doch nur selten verläßt. Zuweilen wird man geradezu an Karl Beck und Titus Ulrich erinnert. Es ist für die Unparteilichkeit der englischen Kritik höchst anerkennenswerth, daß sie trotz dieser Verirrungen das große Talent des Dichters noch immer gelten läßt. — Browning begann seine poetische Laufbahn mit dem „Sordello“, 1840, einem Gedicht, in welchem der Gegensatz des Genius gegen die profane Welt behandelt wurde; ein leidiges Thema, welches auch bei uns über Gebühr variirt worden ist. — Ein ganz ähnlicher Gegenstand ist in dem zweiten Gedicht „Paracelsus“; der alte Naturphilosoph und Charlatan wird durch die Anerkennung seiner genialen Conceptionen in den Augen der gebildeten Welt über Gebühr rehabilitirt, wenn auch wegen seiner titanischen Selbstüberschätzung gedemüthigt. Er stirbt im Hospital zu Salzburg und bekennet zuletzt die Allmacht Gottes und seine strafende Gerechtigkeit. In dem Ton dieses Gedichts ist ein wesentlicher Unterschied von „Sordello“. In diesem ist die Sprache übertrieben, schwülstig, leidenschaftlich, bewegt und abgerissen; sie schmeckt nach dem Schwefel, wie die Engländer sich ausdrücken; dagegen herrscht im Paracelsus eine gewisse Monotonie und ein zuweilen schläfriger Ernst. Die spätern Gedichte, „Pippa Passes“ und „The Soul's Tragedy“, leiden ebenso an einer unbestimmten und zu skizzenhaften Zeichnung; „der Weihnachtsabend“ ist in seiner Mischung des Tragischen und Burlesken schon vollständig Manier geworden. Unter den andern zahlreichen kleinern Gedichten finden sich unter vielen, in denen die Seele von Land zu Land, von Himmel zu Himmel streift, um der Qual ihres Selbstbewußtseins zu entgehen, doch manche, in denen der alte brittische Geist sich wie-

der geltend macht, volksthümliche Balladen, der Geschichte und den Sagen entnommen und in der gemäßigten Romantik der schottischen Schule wiedergegeben. Sonderbarer Weise verrathen seine Dramen nichts von der überspannten Phantastie, die seine Lyrik bewegt. Sie heißen: „Colombe's Birthday“, „Luria“, „The Return of the Druses“ und „A Blot on the Scutcheon“, und sind Intriguenstücke in der kalten Calderon'schen Manier; die Situationen sind sehr geschickt combinirt, aber mit Personen ohne Fleisch und Blut, nichts als Requisite fürs Theater. — Gleichzeitig mit seinen eignen Gedichten hat Browning auch die seiner Gemahlin herausgegeben, welche schon früher dem Publicum als Miß Elisabeth Barrett bekannt war. Auch diese bewegen sich meistens in der überirdischen Welt, und ihre beiden größten Gedichte, „The Drama of Exile“ und „The Seraphim“, erinnern lebhaft an Bailey. Doch zeigt sie namentlich in den kleinern Sonetten ein Talent für Rhythmus und Musik, welches zu besseren Hoffnungen berechtigt.

Wir knüpfen an diese Mittheilung eine allgemeinere Betrachtung. Die allgemeine Verbreitung, welche die anarchischen Ideen der Poesie in ganz Europa gefunden haben, bezeugt zweierlei: einmal, daß sie wenigstens verhältnißmäßig berechtigt sein muß, denn ohne Grund tritt eine so weit ausgebehnte Erscheinung nicht in die Welt; sodann die Nothwendigkeit, mit Ernst und Consequenz gegen eine Krankheit anzukämpfen, die immer mehr Ausdehnung gewinnt. Uns scheint, daß diese Pflicht vornehmlich uns Deutschen zukommt, denn von uns ist das Uebel ausgegangen; wir haben diese gestaltlose Metaphysik und die zügellose Phantasie in die Welt eingeführt. Uns kommt es zu, den Weg zur Ordnung und zum Gesetz wieder zu finden.

## M a r i a   S t u a r t .

Unter allen Vorstellungen, in denen wir die Rachel auf dem deutschen Theater gesehen haben, hat die der Maria Stuart den geringsten Eindruck gemacht. Bei den französischen Stücken ließen wir uns die Manier der berühmten Künstlerin, so fremdartig sie uns vorkommen mußte, gefallen, bei einem Werke unsers Schiller aber brachten wir die heimischen Vorstellungen und Ideen mit, und wurden durch eine wesentliche Veränderung des gewohnten und uns lieb gewordenen Charakters unangenehm berührt. Unsere Schauspielerinnen haben uns die Maria immer als das leidende Weib gezeigt, in der Verklärung des Martyriums und mit jenem Anstrich von Sentimentalität, zu welchem wenigstens die Sprache des Stücks mehrfache Veranlassung gibt; es mußte uns daher seltsam

vorkommen, die königliche Dulderin plötzlich in tigerartiger Wuth auf dem Theater herumtrafen und alle unsere Begriffe von Weiblichkeit mit Füßen treten zu sehen. Ich bin auch weit entfernt, die Auffassung der Rachel in allen Punkten zu billigen. Die gewöhnliche Manier ihrer Darstellung, zuerst in marmorner Ruhe den leidenschaftlich bewegten Personen gegenüber zu figuriren und dann plötzlich mit aller Gewalt ihrer dämonischen Natur loszubrechen, wird durch das Stück, in welchem sie nur in einer Scene autonom auftritt, in allen übrigen leidet, nur zu sehr begünstigt. Allein unsere Schauspielerinnen könnten doch daraus Manches lernen. Soll Maria Stuart wirklich eine dramatische Figur und sogar die Heldin der Tragödie sein, so muß während des Stücks in ihrer Seele irgend eine Bewegung vorgehen. Wenn sie schon in der ersten Scene wirklich mit der Welt abgeschlossen und sich in ihr Schicksal ergeben hat, so hört sie auf, Gegenstand einer dramatischen Entwicklung zu sein; sie ist dann bloß ein leidendes Spiel der Ereignisse. Außerdem wird in diesem Fall der Gegensatz gegen die harten Charaktere, die um eines bestimmten Zwecks willen ihr Leben bedrohen, zu grell. Die leidenschaftliche Energie der Elisabeth, die in ihren Irrwegen mit dramatischer Meisterschaft gezeichnet ist, verlangt eine ebenbürtige Gegnerin. Es verdient das eine genaue Besprechung..

Vergleichen wir zunächst die Bearbeitung von Pierre Lebrun (1820) für das Théâtre Français, so finden wir das Stück etwa auf die Hälfte zusammengeschnitten, zum Theil aus der äußerlichen Rücksicht auf die Einheit des Orts und der Zeit, die zu sehr ungeschickten Combinationen Veranlassung gibt, zum Theil aber auch aus einer Art von dramatischem Motiv. In Schiller's Stück ist die Königin Elisabeth die eigentlich dramatische Figur. Der innere Kampf ihrer Leidenschaft und ihres Interesses mit den Rücksichten der Pflicht, welche ihre Stellung ihr auferlegt, ist im Detail ausgeführt, und die Spannung concentrirt sich zuletzt lediglich auf den Eindruck, welchen ihr zweideutiges Verfahren auf die Männer machen muß, denen sie Achtung abnöthigen möchte. Es ist daher ganz folgerichtig, wenn das Stück nicht mit dem Tode der Maria schließt, sondern in der letzten Scene den Bruch darstellt, in welchen die Königin durch Verletzung ihres Gewissens trotz aller Schlaueit, die sie anwendet, um sie zu beschönigen, mit dem sittlichen Kreise, in dem sie lebt, verfallen muß. Ohne diesen Umstand hätte der letzte Act gar nichts Dramatisches mehr, denn es wäre keine Spannung darin vorhanden; am Schlusse des vierten Actes wäre Alles angeordnet und abgemacht, und es bliebe nur noch die mechanische Ausführung übrig. Da nun Lebrun um der Einheit der Handlung willen die Königin von England in Schatten stellt, da er in Folge dessen alle die Scenen ausläßt, in welchen nicht wesentlich von dem Schicksal Mariens die Rede ist, also die Debatten des Staatsraths, die Versuchung Mortimer's u. s. w., da er auch das katholische Gepränge, in welchem Maria sich mit ihrem Schöpfer versöhnt, bei Seite wirft, so muß er

diesen Mangel des Interesses im letzten Act durch irgend eine Spannung ersetzen. Er hat es dadurch versucht, daß er Mortimer zum Schluß des vierten Actes nicht sterben, sondern sich mit weiteren Plänen zur Befreiung Mariens beschäftigen läßt, so daß in der Vorstellung der betheiligten Personen, namentlich Leicester's, wenigstens die Möglichkeit eines andern Ausganges übrig bleibt. Dadurch erreicht er zugleich, daß die raffinierte Niederträchtigkeit in dem Charakter dieses Lords, die zwar nicht dem französischen Charakter, wohl aber den französischen Ideen über einen Theaterhelden vollkommen unverständlich ist, einigermaßen gemildert wird. Ich darf wohl nicht erst hinzusetzen, daß alle diese Veränderungen Entstellungen sind. Schiller's Dramen, die für unser Theater an dem Uebelstande einer zu großen Länge leiden, müssen doch mit der größten Vorsicht behandelt werden, denn die Anordnung seiner Scenen, die Gruppierung seiner Charaktere und die Motivierung der Handlung ist mit so viel Ueberlegung und dramatischem Verstand ausgeführt, daß jeder Eingriff die bedenklichsten Folgen auf die dramatische Wirkung ausüben muß.

Wohl aber ist die darstellende Künstlerin nicht nur berechtigt, sondern auch verpflichtet, im Sinn des Dichters diejenigen Momente, welche für die dramatische Entwicklung nothwendig sind, wenn er sie auch nur leise andeutet, schärfer hervorzuheben. Ich habe schon in meinen Bemerkungen zur Jungfrau von Orleans angedeutet, daß die weiblichen Figuren unseres Dichters in der Regel zu weich genommen werden. Während des Stückes ist Maria Stuart allerdings in der Lage, daß sie fortwährend nur Unrecht erleidet; aber diese Passivität, wenn sie einseitig festgehalten wird, würde weder ein richtiges Bild von ihrem Charakter geben, noch den Forderungen genügen, die wir an die Bewegung des Drama's stellen müssen. Maria Stuart hat einmal in ihrer Jugend in der Gluth der Leidenschaft ein furchtbares Verbrechen begangen, und wenn sie auch in der Einsamkeit ihres Kerkers Muße genug gehabt hat, darüber nachzudenken und das Gefühl der Reue in sich zu nähren, so darf doch diese Vergangenheit nicht als bloße historische Reminiscenz in das Stück hinüberspielen, sondern wir müssen in ihrer Erscheinung begreifen, daß ihr Wesen etwas Dämonisches hat, welches ebenso die andern Menschen mit unwiderstehlicher Gewalt fesselt, als es sie selbst unter Umständen über alle Schranken der Vernunft und des Gesetzes hinausreißen kann. Wir müssen es begreifen, daß dieses Weib, von der Macht der Leidenschaft erfaßt, einen Mord hat begehen können. Sie soll allerdings unsere Theilnahme und unser Mitleid erregen, aber dieses Mitleid soll von einem geheimen Schauder begleitet sein.

Da nun die Unterredung mit der Elisabeth die einzige Scene ist, in der ihr inneres Wesen zum Vorschein kommt, so muß dieser Ausbruch mit aller Gewalt einer ursprünglich wilden Natur erfolgen. Die Schauspielerin muß den Dichter

ergänzen; wir müssen empfinden, daß sich zwei starke, unbändige Naturen gegenüber stehen, nicht bloß das Opfer dem Schlächter.

Aber es wird auch nothwendig sein, diese Scene nicht als etwas Fremdes, unmotivirt in die Passivität ihres sonstigen Verhaltens eintreten zu lassen, wir müssen auch in der Resignation, in welcher sie uns vorher erscheint, den stolzen Geist ahnen, der sich nur unwillig dem Joch beugt. Schiller hat dies im Einzelnen angedeutet; es kommt darauf an, diese Andeutungen in Zusammenhang zu bringen. Vor allen Dingen müssen die lyrischen Stellen im Garten nicht mit weicher Empfindung, sondern mit dem heftigen Aufbrausen einer freiheitsdürstigen Seele, die sich lange mit Gewalt zurückgehalten hat, gesprochen werden.

Nur auf diese Art ist im Charakter Mariens, wie er während des Stücks zur Darstellung kommt, eine Bewegung und Entwicklung denkbar. Ihr Geist ist im Anfang zwar gefangen, aber nicht gebrochen; er muß noch einmal in seiner ganzen Fülle sich zusammenraffen, um sich dann durch die Macht des Glaubens unbedingt vor Gott zu demüthigen und mit vollem Bewußtsein das ihm widerfahrene Unrecht, die Gewaltthat der Feinde und die Treulosigkeit des Geliebten, als ein höheres Recht des Himmels hinzunehmen. Für diesen Umschwung ist die kurze Scene mit Mortimer, in welcher sie sich vor ihrem treuesten Freunde entsetzen muß und wo in seiner wilden Leidenschaft ihr das Bild der eignen Vergangenheit mit allen Schrecken des Gewissens entgegentritt, eine sehr nothwendige Vorbereitung, und daß der Umschwung selbst, die geistige Wiedergeburt ihrer Seele, in den feierlichen Formen der Kirche, mit allen Aeußerlichkeiten der römisch-katholischen Absolution versinnlicht wird, ist wenigstens vom Gesichtspunkte der dramatischen Kunst dann nicht zu verwerfen, nur muß auch hier der Priester nicht im weinerlichen Ton einer gerührten Salbung, sondern mit der stolzen selbstbewußten Gewalt einer plötzlichen Eingebung und Inspiration sprechen; denn auch in dieser Scene sollen wir nicht gerührt, sondern erschüttert und gehoben werden.

Von einem andern Gesichtspunkt aus muß uns freilich die Anwendung dieses Mittels sehr bedenklich erscheinen.

Der Gegensatz zwischen Maria und Elisabeth ist kein bloß individueller; es prägen sich in ihnen und ihren Umgebungen zwei widerstrebende Weltanschauungen aus, Protestantismus und Katholicismus. Dieser Contrast, wenn er mit Tiefe und Gerechtigkeit aufgefaßt wird, ist ein nicht unwürdiger Gegenstand der Poesie, obwohl es zu bezweifeln ist, ob er im Drama seine angemessene Stätte findet, da er eine gewisse Breite der Darstellung unerläßlich macht. Walter Scott hat in seinem Abt, welchen Roman man übrigens Schauspielerinnen, die über den Charakter der Maria Stuart nachdenken möchten, empfehlen kann, diesen Gegensatz an demselben historischen Vorwurf mit großer Feinheit und sicherem Takt entwickelt. In neuerer Zeit hat man es versucht, und nicht ohne Glück, ihn in der Oper zu zeichnen. Andeutungsweise sind in Schiller's Tragödie die Einwirkungen der

verschiedenartigen Religionen auf das Gemüth richtig getroffen; die katholische Kirche beschäftigt die Phantase und läßt in der Erwartung des Wunders, welches das Gemüth mit seinem Gott veröhnen soll, im Leben selbst der Willkür und Leidenschaft freien Spielraum, während der Protestantismus eine Einheit und Integrität des Charakters und des Gemüths im Laufe des ganzen Lebens gebieterisch verlangt. Dieser Gegensatz, den ein sonst sehr scharfsinniger Philosoph höchst verkehrt so ausgedrückt hat, daß im Katholicismus das Herz, im Protestantismus der Verstand vorwiegt, während man wenigstens mit demselben Recht das Umgekehrte behaupten könnte, findet in der Rivalität der beiden Königinnen eine sehr glückliche Grundlage. Ein objectiver, oder was dasselbe heißt, ein gerechter Dichter, der sich zu seinem eigenen Glauben mit einer gewissen Freiheit verhält, wird auf beiden Seiten die Vorzüge und Schwächen herauszufinden wissen; er würde bei der strengen Einheit des Lebens und Geistes, welche der Protestantismus fordert, die Neigung zur Verslossenheit und zur Heuchelei aufspüren und ebenso auf der andern Seite bei der Freiheit, welche die bloß wunderbare Vermittelung mit Gott dem Gemüth läßt, die wildesten Ausbrüche der Leidenschaft und des Fanatismus zu erklären wissen. Bis so weit ist von Schiller der Gegensatz der beiden Gruppen, Elisabeth, Burleigh und Leicester auf der einen, Maria und Mortimer auf der andern Seite, glücklich gefunden. Auch die versöhnenden Figuren fehlen nicht. Aber man kann nicht leugnen, daß das Herz des Dichters ganz entschieden auf Seite des Katholicismus ist; hier wird Alles beschönigt, während in den drei Personen, welche die andere Weltanschauung repräsentiren, nur die Nachtseite von dem Wesen ihrer Religion erscheint. Göthe würde diesen Gegensatz viel feiner und objectiver gegeben haben. Diese ungerechte Unparteilichkeit ist nur aus dem Wesen der romantischen Bildung zu erklären, welche den Anfang unsers Jahrhunderts charakterisirt, und welcher Schiller bis zu einem gewissen Grad ebenfogat angehörte, als die eigentliche Schule; jener Bildung, die, durch skeptische Reflexionen in der Sicherheit ihres Glaubens verwirrt, sich mit überreifer Phantase ihre Heiligthümer mit gleichem Eifer aus den Pagoden Indiens wie aus den heiligen Eichenwäldern der nordischen Barbaren zusammensuchte. Wir sollen uns von diesem schönen Spiel nicht täuschen lassen. Der englische Protestantismus ist zwar knorrig und rühmt sich der harten Eichenherzen seines Volks, aber der Pulsschlag dieses Herzens ist darum nicht weniger intensiv, weil er sich nicht in fieberhaften Sprüngen, sondern in ruhiger Gleichförmigkeit bewegt, und jene königliche Magdalene, welche das Gedicht zu einer Heiligen verklären möchte, ist eine trügerische Sirene, an ihren schönen Händen klebt ver-  
J. S.