

Literarisch-Musikalischer Teil

Verschollene Opern

Zum Vortrag „Verschollene Opern“ von Prof. Karl Lafite verweisen wir auf dessen Aufsatz in Heft Nr. 15, III. Jahrg.

Franz Grillparzer als Dramatiker

Von Friedrich Rosenthal

Zur Aufführung am Mittwoch, den 26. Jänner. (Vgl. den Vortrag am Dienstag, den 25. Jänner) — (Hiezu Bilder auf Seite 847)

Als Schiller am 9. Mai 1805 gestorben war, da schien das deutsche Drama fürs erste verwaist. Denn es war niemand da, der — wie er — die hohe und heilige Kraft besaß, mit allgemein gültigen und verständlichen Mitteln zum Volke zu reden, die unvergeßliche Bildhaftigkeit gewaltiger Situationen mit dem Ethos reinen Herzens und dem Pathos blühender Sprache zu vereinigen. Die Hoffnungen, die daneben auf Heinrich von Kleist gesetzt wurden, konnten sich in diesen Jahren noch nicht erfüllen. „Der zerbrochene Krug“ versagte in Weimar. „Penthesilea“ und die „Hermannsschlacht“ wurden noch nicht richtig erkannt und geschätzt, ebensowenig wie das seltsame Problem des „Prinzen von Homburg“, einen Helden in schüttelnder Todesfurcht zu zeigen. Nur die liebliche Romantik des „Käthchen von Heilbronn“ empfahl sich einem phantastisch eingestellten Zeitbedürfnis. Aber der frühe und tragische Tod des Dichters beschattete und entfernte eher das besonnte Abbild seines dramatischen Wesens, anstatt es zu dauerndem Bestande zu klären. Mehr noch als bei andern problematischen und aufrührerischen Poeten schwankte sein Charakterbild, die Wagschale von Geltung und Erfolg, in der Geschichte deutschen Lebens und Schaffens.

Inmitten der unendlichen Öde, auf der sich nur literarische Versucher und romantische Ästheten dramatisch tummelten, tauchte plötzlich zwölf Jahre nach Schillers und sechs Jahre nach Kleists Tod das Erstwerk eines jungen Wieners auf, der den verteuft schwer zu nennenden und behaltenden Namen Franz Grillparzer führte.

Längst schon war Österreich reif und fällig, am deutschen Gesamtchaffen künstlerisch teilzunehmen. Die Aufklärung hatte dicke Fäden mit dem protestantischen Norden gesponnen. Junge Österreicher von Familie, Bildung und Haltung, reisten nun mit Vorliebe nach Jena und Weimar, knüpften Beziehungen flüchtiger, aber auch innigerer Art mit den dort lebenden Großen und machten sich durch jene Tugenden, die — damals noch als neu und überraschend — den Österreicher besonders auszeichneten, gern gesehen und beliebt. Man erfuhr auch, interessiert von der lebhaften und recht lebendigen Volkskunst, die in Wien heimisch war, von Zaubermärchen, Feenstücken, Travestien, von Kleinbürgerpössen und Hanswurstkomödien, wovon man nur durch die vielgespielten Mozartschen Werke eine ungefähre Ahnung bekommen hatte, und man erwartete mit Recht und Berechtigung, daß aus solcher Kreuzung und Mischung eine

wahrhafte, dichterische Produktion sich entwickeln müsse.

Damals kam durch die andauernden Wechselbeziehungen auch der Vers Schillers und Goethes, der fünf Fußige Jambus, auf dem Wege Shakespeares und durch eine lange, mühsame Entwicklung nun in Deutschland heimisch geworden, nach dem benachbarten Österreich. Der vaterländische Dichter Matthäus von Collin, Vorläufer und Vorempfänger, versuchte und gebrauchte ihn hier als erster in seinem antiken Drama „Regulus“.

Der junge Grillparzer, in der künstlerischen Luft dieser pulsierenden Kaiserstadt aufgewachsen, schon früh nach und aus der Tradition einer angesehenen und kultivierten alten Bürgerfamilie dem Theater und allen schönen Künsten begeistert zugeschworen, begann als junger Beamter sich dichterisch zu versuchen. Ihn lockten — wie alle echten Wiener — vor allem Drama und Theater. Und als er achtzehn Jahre alt war, oder noch jünger, schrieb er bereits sein erstes Drama „Blanka von Kastilien“. Daneben lagen schon zwei spielerische Einakter, „Die Schreibfeder“ und „Wer ist schuldig?“, bei deren Biedermeierzierlichkeit wohl August von Kotzebue Pate gestanden hatte.

Die Flamme, die sein Inneres in Brand steckte, entzündete erst die dunkle Romantik gespenstischen Grauens, die damals über alle Bühnen geisterte und in der sich alter Wiener Gruselgeschmack und norddeutsche Literaturströmung unentrinnbar beherrschend trafen. Daher auch die unheilvolle Abstempelung zum Schicksalsdramatiker, die Grillparzer seit der „Ahnfrau“ und durch Jahrzehnte unverwischbar aufgeprägt wurde und gegen die er, wie sein späterer dramaturgischer Paladin Laube, mit größter Energie nutzlos protestierte. Es war nur ein Mißverständnis und eine Verwechslung. Auf dem katholisch tief durchsetzten Boden Wiens und seinen mystischen Furchen ist dieses Werk gewachsen und es umweht viel mehr die Luft des Calderon, der ihm auch die Versform des vierfüßigen Trochäus lieb, als die einigermaßen konstruierte Dämonik des deutschen Nordens. Der Erfolg war jedenfalls so ungeheuerlich, wie er nur in einer geeigneten Frühzeit dichterischer Empfänglichkeit sein konnte, wie er seit dem Erscheinen der „Räuber“ nicht wieder gewesen und macht den rezensierenden Widerstand im ganzen deutschen Bereich durch sich verständlich.

Aber — was das Wesentliche ist — die Berufung zum Dichter war damit an Grillparzer ergangen und

nach Schiller und der Romantik betrat er nun Bahn und Reich Goethes und schrieb seine „Iphigenie“ — „Sappho“. Alle großen Österreicher haben naturnotwendig ihr geistiges Schaffen an Vorbildern und in anerkannten Schulen erlernen müssen, aber sich dabei auch selbst gefunden und behauptet. Und darum steht „Sappho“ noch heute und mehr denn je — nur durch die Grenzen des Stammes zart geschieden — dicht neben und beinahe gar nicht nach „Iphigenie“ und „Tasso“.

Die Keime solcher erprobter Entwicklung blieben nicht unfruchtbar. Ihnen entnahm der reifer und erfahrener gewordene Grillparzer, auch von innerem und äußerem Leben inzwischen hart gezeichnet, drei große Entdeckungen. Er fand das wienerische Griechentum, das im Ernsten, Poetischen ebenso gut gedieh und in die Atmosphäre paßte wie das Komische zu den Travestien jüngerer und jüngster Vergangenheit. Er schuf im Sinne dieser holden Bezauberung einige der schönsten Frauengestalten der deutschen Literatur, Melitta, Kreusa und zuletzt, nicht als letzte — Hero.

Er fand ferner — eine scheinbar wundervolle Erleuchtung, die ihm Schiller verschaffte — die vaterländische Geschichte, den dynastischen Gedanken im heimischen Drama, der ihm noch tiefer Schmerzquelle werden sollte. Und er nahm die Intuition der Jünglingsjahre wieder auf, indem er sich nun bewußt und planvoll den Spaniern in die Arme warf. Zu Calderon und ihn bald überwachsend, gesellte sich Lope de Vega, der stoffliche und geistige Anreger seiner Reife- und Altersjahre.

Der hohe Sinn für sein geschichtliches Drama im österreichischen Gewande, der ihn zuerst heiß erglühn machte, verließ ihn auch nach Enttäuschung und Erkältung nicht. Nach „Ottokar“ und dem „Treuen Diener seines Herrn“ gibt der wundervolle „Bruderzwist“ davon ein deutliches, unsterbliches Zeugnis. Die äußere Ermutigung, der er nach eigenem Gefühl Ansporn und Auftrieb zu einer Reihe solcher Dichtungen gedankt hätte, wurde ihm allerdings nicht zuteil.

Die Spanier, deren geistige und menschliche Atmosphäre ebenso zu Grillparzers Österreichertum stimmte wie ihre sprachliche Form zu manchen seiner dramatischen Stoffe und Einfälle, gaben ihm den nun ganz meisterlich durchgebildeten Trochäus des „Traum ein Leben“ und die Fabel, ja mehr noch die äußere Linie und Verknüpfung zur „Jüdin von Toledo“. Er selbst fügte das Blut des neunzehnten Jahrhunderts, die Ahnung des zwanzigsten und das Genie der Zeitlosigkeit hinzu.

Arbeit und Beschäftigung mit diesen Werken und geistigen Zonen führten ihn zu dem Höhe- und Wendepunkt seines Schaffens und Wirkens, zu „Weh dem, der lügt“ hin. Dieses herrliche Lustspiel, ganz wienerisch, ganz österreichisch, in dessen ironischer Weltspiegelung schon die überlegene Anschauung und Betrachtung eines Bernard Shaw rumorte, kam also etwa achtzig Jahre zu früh. So wie wenige Jahre vorher im „Traum ein Leben“ eine der größten geistigen Entdeckungen unserer jüngsten Epoche, Freud's Traumdeutung instinktiv vorweggenommen ist. Aber niemals kann ein Genie, da es schafft und erglühn, wissen, daß

es bloß Vorläufer und Prophet, Johannes und noch nicht Christus ist. Und im Tiefsten darüber verletzt und erbittert, auch dem politischen Druck schlimmster Reaktion Schuld gebend, von echten und vermeintlichen Zurücksetzungen, Verdächtigungen und Kränkungen durchblutet, verstummt der innerlich einsam Gewordene, stets zur Empfindlichkeit Geneigte nun vollends.

Nun aber kam — wie immer, wenn der versponnen Schaffende sein inneres Ohr der Welt, dem Lärm des Tages verschließt — sein seherisches Zeitalter. Es kam die Vollendung jener Werke, die erst als Nachlaß veröffentlicht, höchstes Zeugnis seiner wahrhaft modernen Dichterkraft werden sollten. In der „Jüdin von Toledo“ hat er neben jenem dissonierenden Schluß, in dem die alten Begriffe „Schuld“ und „Sühne“ gar nicht harmonisch aufklingen, die Rahelfigur geschaffen, als Frank Wedekinds Vorgänger eine mittelalterliche Lulu gezeichnet, in der das Pandämonische eines absoluten Triebwesens sich lebenszerstörend unbewußt und passiv, aber unentrinnbar zwangvoll auswirkt. So hatte er schon ein Menschenalter früher im tragischen Zusammenbruch des „Medea“-Schicksals den verzweifelten, ewigen Geschlechterkampf Strindbergs vorempfunden und damit die Richtlinien für eine künftige und heutige Bühnenerfüllung des seltsamen und gigantischen Werkes bewiesen.

In „Libussa“ und im „Bruderzwist“ aber waltet etwas vom unheimlichen Grauen entfesselter Propheten. Dort der Blick für die staatenbildende Zukunft naiv schöpferischen Slaventums und hier der geahnte, ja geschaute Zerfall der alten Habsburgermonarchie, das Ende ihrer mächtigen Dynastie. Kein deutscher Dichter hat solche Vermächtnisse hinterlassen. Daß es tragische, nicht tröstliche waren, lag in Zeit und Umständen.

Zum Dramatiker Grillparzer gehört in engster Berührung das Theater, sein Erfüllen, Vermögen und heute sein Versagen. Die Aufgabe der Bühnenlösung und Verlebendigung Grillparzers steht dicht neben der Schillers, wie er in späten Lebensjahren selbst erkannte und die uns jetzt immer mehr und immer drängender beschäftigt. Die hohe Schauspielkunst des alten Burgtheaters, von Schreyvogel, dem Grillparzer dramaturgisch so viel verdankt, eingepflanzt und von Laube, seinem Neubeleber, glorreich weiterentwickelt, konnte ihn kongenial erschöpfen und erfüllen. Die Prinzipien neuerer Darstellungskunst vermochten dies nur so weit, als sie irgendwie aus diesem erlauchten Kunstboden erwachsen waren, wie vor allem bei Josef Kainz. Nun — da dies alles abgestorben oder dem Zwange der Naturgesetze unterworfen scheint — brauchen wir eine neue Melodie, wie bei Schiller aus der Leidenschaft des Herzens und der Gewalt der Sprache durch unseren Geist, durch unseren Nerv aufblühend. Die Stunde, da dies Tat und Tatsache geworden, löst wie so manches dunkle Rätsel des deutschen Theaters auch das Problem Grillparzer. Heute trübt es einmal die bange, schmerzliche Zeitfrage: Was wiegt im Chaos dieser Gegenwart ein Dichter? Und dann die nicht minder wichtige, aufwühlende Betrachtung: Wie

können das Österreichertum und sein heutiger Patriotismus die Aufgabe ihres Wesens und ihrer Wirkung in der Welt erfüllen? Grillparzer — der sonst Spöttische, Raunzende, Nörgelnde — mag beides mit dem milden,

weisen Lächeln seines unsterblichen „Weh dem, der lügt“-Satzes endgültig beantworten:

„Am Ende zwingt die Wahrheit jeden doch. Wäre sie wohl Wahrheit sonst? ...“

Gotthold Ephraim Lessing

Von Friedrich Helm

Zur Vorlesung am Samstag, den 22. Jänner (Nachtrag). (Hiezu Bild auf Seite 843)

Immanuel Kant bezeichnete das Zeitalter Friedrich des Großen als das Zeitalter der Aufklärung. Mag für das damalige Frankreich Voltaire als der Repräsentant der Aufklärung gelten, so ist es in Deutschland Gotthold Ephraim Lessing, in dem alle Energien dieser bedeutsamen geistigen Richtung zusammenflossen und in ihm einen über die Grenzen des Vaterlandes hinaus wirkenden mächtigen Ausdruck fanden. Gebildet bis zur Gelehrsamkeit und doch stets den Menschen über den Gelehrten schätzend, mit durchdringendem Verstande begabt und mit einem edelmütigen Herzen ausgestattet, ein grimmiger Feind aller Unwahrheit und alles Scheinwesens, schlug er mit scharfer kritischer Sichel die dornige Haidewildnis nieder, die Muckertum, Bequemlichkeit, Unverstand oder Böswilligkeit über den menschlichen Geist gebreitet hatten. Auf dem gereinigten Boden konnte die Aussaat der Humanität Wurzel schlagen und das Feld war für die nachfolgenden größten Geister der deutschen Literatur bereitet. Es ist natürlich, daß die kritisierende Tätigkeit Lessings ihn oft mit tief unter ihm stehenden Geistern in Handel und Zänkereien verwickelte, deren Anlaß heute noch geringfügiger erscheint, als er damals war, und es findet sich demnach in Lessings Schriften sehr viel, das für uns nur noch literaturhistorischen Wert hat. Aber diese Nichtigkeiten gaben ihm Gelegenheit, seinen wunderbar knappen und klaren, mit den tiefsten Gleichnissen durchsetzten Stil auszubilden, und wenn er, wie Ferdinand Kürnberger sagt, „um einer Omelette willen prächtige Donnerwetter machte“, so erhielt er durch diese Donnerwetter das köstliche Instrument der Sprache blank und bis zum Haarspalten scharf. Seine Prosa erweckt den Eindruck eines geistvollen Gesprächs, das selbst den langweiligsten Dingen Interesse abzugewinnen vermag.

In der ästhetisch-kritischen Schrift „Laokoon“ wendet sich Lessing gegen das Überwuchern des ausmalenden Stiles in der Dichtung und stellt die Grenzlinien zwischen den redenden und den darstellenden Künsten fest, von denen diese im Raume, jene in der Zeit wirken, sich daher jede zur Erreichung ihres Zweckes anderer Mittel bedienen muß, „der Dichter soll nicht malen“. Durch den Laokoon wurde auch Homer für die Deutschen wieder lebendig. Noch als Greis anerkennt Goethe die ungeheure und befreiende Wirkung, die diese Schrift auf die damalige Generation hatte.

Ein freier Geist, Weltbürger und doch kerndeutsch, unternahm es Lessing, seine Landsleute auch geistig vom Auslande, hauptsächlich von Frankreich, unabhängig zu machen. In der „Hamburgische Dramaturgie“ betitelten Sammlung von Theaterkritiken sind es die französischen Klassiker und vornehmlich Voltaire, deren irriige Auffassung der Regeln der Poetik des

Aristoteles er auf das nachdrücklichste und überzeugendste bekämpft. Erfolgreich bringt er die Poetik des Aristoteles in Einklang mit der lebendigen Kunstwirkung Shakespeares, den er den dramatischen Dichtern als das höchste Muster hinstellt.

Keinem deutschen Klassiker, deren Reihe Lessing und Klopstock eröffnen, war das Theater und die Kunst des Schauspielers eine so warme Herzenssache wie Lessing; hatte er doch schon als Jüngling viel mit dem damals fast verfehmten Schauspielerverkehr. In der Jugendarbeit „Miß Sara Sampson“ hatte er das erste deutsche, nicht in Hofkreisen, sondern im Bürgerstande spielende Trauerspiel geschrieben und in dem Meister- und Musterlustspiele „Minna von Barnhelm“ einen Griff ins volle Menschenleben getan. Bedeutsam kündigt der Schluß dieses Stückes die Notwendigkeit der Aussöhnung und Vereinigung der einzelnen deutschen Stämme zu einem Ganzen an. Der französischen Frivolität wird die ernste deutsche Auffassung der Sittlichkeit gegenübergestellt. Der gemütvollen Grundton dieses Werkes klingt in allen späteren guten deutschen Lustspielen an.

Das Trauerspiel „Emilia Galotti“ ist nicht so sehr wie die „Minna“ aus der Anschauung des wirklichen Lebens, sondern mehr als ein Musterbeispiel zu den in der „Dramaturgie“ aufgestellten Kunstregeln entstanden. Gleichwohl spiegelt es sehr scharf die an den Höfen der Duodezfürsten herrschende frivole Willkür wider und „die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen sind schneidend und bitter geschildert“. Es birgt einen verhaltenen revolutionären Aufschrei, der in Schillers „Kabale und Liebe“ grell hörbar wird.

Als eine Frucht der umfangreichen theologischen und philosophischen Studien Lessings, mehr aber noch als das Zeugnis seiner edlen Gesinnung, welche „die Sache der Menschheit als die eigene betrachtet“, ist das im fünffüßigen Jambus, der seither der deutsche Theaters geblieden ist, geschriebene Schauspiel „Nathan der Weise“ anzusehen. Dieses letzte Drama Lessings ist bis in das Innere der Handlung hinein sinnbildlich zu nehmen: über allen Beschränkungen und Vorurteilen steht jenes allgemeine Gefühl der Nächstenliebe und Duldung, das die gesamte Menschheit zu einer Familie einen könnte. So sinken sich die Hauptpersonen des Dramas als Glieder einer einzigen Familie in die Arme und „unter stummer Wiederholung allseitiger Umarmungen fällt der Vorhang.“

In seiner letzten Schrift „Die Erziehung des Menschengeschlechtes“ weist Lessing über den Polytheismus und Deismus auf ein Ideal der Humanität und Toleranz hin, dem die Menschheit zustreben müsse.

Am 22. Januar 1729 zu Kamenz in Sachsen als Sohn des dortigen Predigers und späteren Haupt-