universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte

Heinzel, Richard

Weimar, 1898

Die Gruppen im Drama. Von Richard Maria Werner

urn:nbn:at:at-ubi:2-8906

Die Gruppen im Drama.

Von

Richard Maria Werner.

Hochverehrter Lehrer!

In Ihrer feinsinnigen „Beschreibung des altdeutschen Dramas“, an der man die Vereinigung des Blicks für das Kleinste wie für das Grösste, die glänzende Gabe der Beobachtung und die Kunst der Gruppierung anstaunt, ist ein Punkt nicht ganz nach meinem Sinne; da ich Ihnen davon schon mündlich sprach, werden Sie wohl an Ihrem Festtage gestatten, dass ich es Ihnen des weiteren auseinandersetze und an besonderen Beispielen darlege. Vielleicht kann ich Ihnen in nicht allzuferner Zeit eine umfangreichere Behandlung, deren Abschluss durch meine Krankheit verzögert wurde, zu näherer Begründung überreichen.

Der Punkt, von dem ich sprechen will, betrifft die Stellung der Personen im Drama zu einander. Sie brauchen die Ausdrücke Haupt- und Nebenpersonen, Personen ersten, zweiten und dritten Ranges, erwähnen aber S. 180 f., man werde verschieden urteilen, wer der „Held“ des Stückes sei. Die von Freytag in seiner „Technik des Dramas“ eingeführte Bezeichnung „Spieler“ und „Gegenspieler“ scheint Ihnen wohl auf die Personen des altdeutschen Dramas nicht anwendbar. Darum meinen Sie z. B., man könnte „mit einigem Fug Herodes für den Helden des Freisinger Herodes erklären“. Wenn aber Freytags Ansicht von den beiden einander gegenüberstehenden Gruppen des Dramas, die er als Spiel und Gegenspiel unterscheidet, überhaupt richtig ist, dann muss

sie selbst bei so primitiven dramatischen Gestalten zutreffen, als jener „*Herodes sive Magorum adoratio*“ ist, ja wir können sagen, gerade an solchen Dramenembryonen müssen wir die Probe machen.

Gestatten Sie demnach, dass ich dieses alte Weihnachtsspiel herausgreife. Schon der Titel, den Weinhold nach dem Orleanser Mysterium wählte, deutet zwei Gruppen von Figuren an: Herodes und die drei Magier. Herodes ist König der Juden, die drei Magier suchen den kürzlich geborenen König der Juden. Damit wird wohl sofort ein Gegensatz zwischen Herodes und ihnen dargethan. Sie folgen dem Sterne, der ihnen die Geburt des neuen Königs der Juden angezeigt hat, Herodes weiss noch nichts von ihm. Nun aber fragt er die Schriftgelehrten, berät sich mit den Seinen und verlangt schliesslich von den Magiern, sie mögen ihm melden, wenn sie den Neugeborenen gefunden haben, damit auch er komme und anbete. Die drei Könige kehren aber auf einem anderen Wege zurück, weil sie ein Engel gewarnt hat. Das erregt den Verdacht des Herodes und führt auf den Rat des *Armiger* zum bethlehemitischen Kindermord, der freilich in unserem Stück nicht mehr ausgeführt ist.

Die Gruppen „*Herodes*“ und „*Magi*“ stehen einander gegenüber, wobei nur ihre Bedeutung für das dramatische Spiel zweifelhaft sein könnte. Wenn wir aber mit Freytag unter dem Spieler diejenige Figur des Dramas verstehen, die „vom Aufleuchten eines Eindrucks bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur That“ geführt wird, dann werden wir Herodes als den Vertreter des Spiels bezeichnen dürfen. Freytag beschreibt die Eine mögliche Form des Dramas mit folgenden Worten (Werke 14, 95), sie stelle „den Helden beim Beginn in verhältnismässiger Ruhe unter Lebensbedingungen dar, welche fremden Gewalten einen Einfluss auf sein Inneres nahe legen. Diese Gewalten, die Gegenspieler, arbeiten ... so lange in die Seele des Helden, bis sie denselben auf dem Höhepunkt in eine verhängnisvolle Befangenheit versetzt haben, von welcher ab der Held in leidenschaftlichem Drange, begehrend, handelnd, abwärts bis zur Kata-

strophe stürzt". Solche Dramen nennt Freytag bekanntlich „aufsteigend im Gegenspiel". Ein solches Drama ist auch der *Herodes*. Herodes befindet sich beim Beginn in verhältnismässiger Ruhe und wird allmählich durch das Eingreifen fremder Gewalten weitergetrieben.

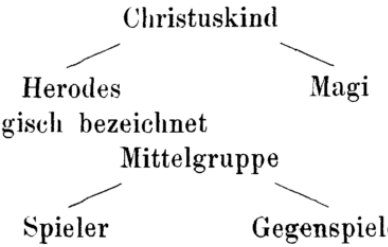
Nun fragt es sich allerdings, ob wir die *Magi* als Vertreter des Gegenspiels anzuerkennen haben. Bei der Antwort müssen wir beachten, dass Freytag mit vollem Rechte die Beurteilung der beiden Personengruppen davon unabhängig sein lässt, welcher von ihnen „die höhere Bedeutung" zukommt, welche mehr von Sitte, Gesetz etc. enthalte. Dann steht nichts im Wege, die *Magi* als die Vertreter des Gegenspiels zu bezeichnen, wenngleich bei der Kürze des Dramas die eigentliche Entfaltung fehlt. Es ist übrigens keineswegs notwendig, dass sich schliesslich der Spieler direkt gegen den Gegenspieler kehrt, wovon ich später noch zu sprechen habe.

Trifft die Ansicht zu, dass Herodes das Spiel, die *Magi* das Gegenspiel vertreten, dann bedarf noch die Stellung der übrigen Personen, der Nebenpersonen oder der Personen zweiten und dritten Rangs, zu diesen beiden Gruppen näherer Erwägung. In erster Linie muss des Christuskindes gedacht werden, das zwar nichts spricht und thut, aber trotzdem eine wichtige Rolle spielt. Auf den ersten Blick könnte man glauben — das deuten auch Sie an —, dass Christuskind und Herodes als Spieler und Gegenspieler aufzufassen seien, und dieser Ansicht sind bei anderen, nicht so einfachen Dramen viele Gelehrte, weil die Lehre vom Spiel und Gegenspiel noch keineswegs ausreichend erforscht ist. Allerdings handelt das alte Stück vom Schicksale des neugeborenen Königs der Juden, das bildet unzweifelhaft den eigentlichen Inhalt des Weihnachtsspiels. Und darin sehe ich jenen Punkt, den bisher die Dramatologie — dieses Wort möchte ich für die Lehre vom Drama vorschlagen — ganz unbeachtet gelassen hat. Auch Freytag geht an ihm vorüber.

Schon die einfache Thatsache, dass der Konflikt zwischen Spiel und Gegenspiel irgend etwas betreffen muss, hätte zur Frage führen müssen, wie dies dramatisch dargestellt werde.

Freytag geht merkwürdig fehl, wenn er nur einen Punkt in der Mitte des Dramas annimmt, durch den beide Gruppen fest verbunden seien. Da jedes Drama einen Widerstreit verschiedener Personen bieten muss, kann der Streit doch nicht ins Blaue irren, sondern muss sich auf irgend ein bestimmtes Streitobjekt beziehen, sei es idealer, sei es realer Natur. Der dramatische Prozess kann sich um einen Schatz drehen, wie bei Plautus oder bei Lessing, um eine Schuldforderung wie bei Shakespeare, um ein Reich wie in Grillparzers ‚König Ottokar', der Möglichkeiten sind Legion, aber immer, ob bedeutend oder unbedeutend, ob in komischer oder tragischer Beleuchtung, ist ein Streitobjekt vorhanden. Dieses Streitobjekt braucht dabei keineswegs eine Sache sein, es kann auch durch eine Person des Dramas oder eine Personengruppe vertreten werden, und so stellt sich zwischen die Gruppen des Spielers und des Gegenspielers eine neue, die Mittelgruppe.

Damit glaube ich die Stellung des Jesukindes im Freisinger *Herodes* dramatologisch erklären zu können und seine Bedeutung erst richtig zu deuten. Spiel und Gegenspiel beziehen sich auf dieses Ziel, die *Magi* suchen es, Herodes will es erlangen, es ist die Hauptsache im Drama, trotzdem das Jesukind nicht die Hauptperson. Um die Mittelgruppe dreht sich das Drama, ohne dass sie aktiv in die Handlung einzugreifen braucht. In unserem Stück zeigt sich eben alles aufs Einfachste, man möchte sagen schematisch. Wir könnten auch ein Schema entwerfen und müssten ihm folgende Gestalt geben:



oder dramatologisch bezeichnet

Die *Magi* wollen dem Christuskind als dem neuen König der Juden huldigen, Herodes will es als den neuen König

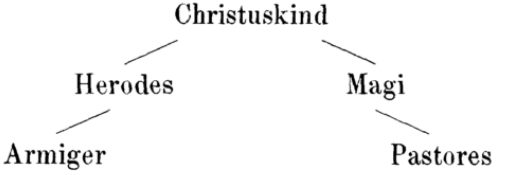
der Juden vernichten. Jene wie dieser suchen es, um es zu erlangen, die *Magi*, weil sie in ihm *redemptio mundi* ahnen, Herodes, weil er einen Nebenbuhler in ihm erkennt. Beide beweisen durch ihr Vorgehen, welchen Wert sie ihm beilegen. Spieler und Gegenspieler treten einander entgegen, da sie, jeder von seinem Standpunkte, seine Bedeutung erfassen. Sie messen sich an der Mittelgruppe, sie enthüllen ihren Charakter durch ihren Gegensatz in diesem Punkte, zugleich fällt erst das rechte Licht auf ihre Stellung innerhalb des Dramas dadurch, dass wir sie auf die Mittelgruppe beziehen. Wie sehr wächst die Figur des Spielers, da sein Thun immer energischer auf das Ziel hinarbeitet; er will es erlangen, d. h. in unserem Drama, es vernichten, weil er es nur dadurch sich unterwirft. Aber freilich, das alte Drama führt den Konflikt nicht zu Ende, es bricht ohne die weiteren Entfaltungen ab und deutet nur an. Wir können nun aber nicht mehr zweifeln, dass Herodes der Spieler, die *Magi* die Gegenspieler sind. Erst wenn wir uns das Wesen der Mittelgruppe klar gemacht haben, dringen wir zum Kern des Dramas vor.

Und auch die Stellung der übrigen Nebenpersonen wird sich nun deutlicher erfassen lassen, wenn wir nur auch hier genau auf die Beziehungen zu den Hauptgruppen achten. Sehr bedeutsam erscheint selbst in dem kurzen alten Drama der *Armiger*, der schon äusserlich zur Gruppe des Spielers gehört. Es wird wohl niemandem einfallen, diese Figur für eine Hauptperson zu halten, obwohl sie so entscheidend in die Handlung eingreift und durch ihren Rat die Entwickelung massgebend fördert. Was der *Armiger* spricht und thut, geschieht im Interesse oder im Auftrage des Spielers; er findet die Form für das, was im Herzen des Herodes als geheimer Wunsch schlummert. Dessen Sinn steht auf die Vernichtung des neuen Judenkönigs, der *Armiger* zeigt ihm einen Weg zur Erreichung des angestrebten Zieles. Wir sehen also eine gewisse Aehnlichkeit zwischen dem Spieler und dem *Armiger;* was dieser rät und thut, entspricht der Richtung, die auch der Spieler einschlägt, geht ihr durchaus parallel. Wir

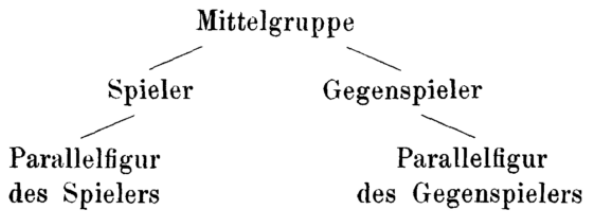
können sagen, der *Armiger* ist eine Parallelfigur des Spielers.

Auf der anderen Seite stehen die *Pastores,* denen nicht ein Stern, wohl aber ein *Angelus* die Geburt des Herrn verkündigt, die sich dann auch aufmachen, um in ihrer Weise dem Neugeborenen zu huldigen. Auch sie ziehen nach Bethlehem, um das Kind zu schauen, sie weisen den Magiern später den Weg zu ihm, so dass die Richtung der *Pastores* jener der *Magi* durchaus parallel geht. Wir werden sagen, die *Pastores* sind Parallelfiguren des Gegenspielers.

Mit diesen zwei Bezeichnungen haben wir wichtige neue Gruppen des Dramas erfasst und können ihre Stellung innerhalb des Dramas dadurch erklären, dass alles, was dem Spiel dient, dem Gegenspiel entgegenarbeitet, was dagegen das Gegenspiel fördert, dem Spiel zuwiderläuft. Sie gehören also innerhalb ihrer Gruppe noch weiter weg von der Gegengruppe, so dass sich im Schema ihre Plätze leicht finden lassen. Wir dürfen das frühere Schema nun ergänzen und es so gestalten:



oder wenn wir wieder die dramatologischen Namen einführen:



Von den übrigen Nebenpersonen ist nicht viel zu sagen, da sie in unserem Drama allzuwenig hervortreten. Der *Angelus* ist bei den *Pastores* das, was die *stella* bei den *Magi;* er hat nur zu verkündigen. Der *Internuncius* und später der *Miles* bleiben bloss Boten des Herodes, wie die *Obste-*

trices bei den Magiern. Nur die *Scribæ* ragen charakteristischer aus den Nebenpersonen heraus. Sie gehören, darüber giebt es keinen Zweifel, zur Gruppe des Spielers. Er lässt sie rufen, er befragt sie um ihre Meinung über die Nachricht der *Magi;* sie kommen zu ihm, sprechen mit ihm, was sie aber vorbringen ist so wenig nach seinem Sinn, dass er sie — so verderbt die Stelle auch ist, kann der eigentlich vorauszusetzende Inhalt nicht unklar bleiben — hart anlässt und schilt. Trotzdem sie also zu seiner Gruppe gehören, nicht zu jener des Gegenspielers, vertreten sie doch nicht sein Interesse, sondern eigentlich das des Gegenspielers. Sie legen Zeugnis ab für die Richtigkeit dessen, was die *Magi* vorgebracht haben, berufen sich hiefür auf die alten Propheten und verurteilen dadurch *implicite* das Vorgehen des Spielers. Sie möchte ich daher Vertreter des Gegenspiels beim Spieler nennen.

In dem Freisinger „Herodes“ sind die verschiedenen Beziehungen der Personen zu einander natürlich nicht erschöpft, so dass sich kein volles Bild gewinnen lässt. So viel aber glaube ich Ihnen gezeigt zu haben, dass die Probe der Freytagschen Bezeichnung auch an ihm gemacht werden könne: vielleicht ist es mir auch gelungen, für die Ansetzung einer Mittelgruppe bei Ihnen Interesse zu erregen. Lassen Sie mich von dem Drama des neunten Jahrhunderts einen Sprung ins Altertum machen, um einen Irrtum zu berichtigen, den ich bei einem so klaren Kopfe wie Heinrich Viehoff finde. Es handelt sich wieder um ein Verkennen der Stellung einzelner Personen innerhalb des Dramas.

Heinrich Viehoff bespricht in der kurzen aber wichtigen Einleitung zu seiner Uebersetzung von Sophokles' Dramen (Bibliothek ausländischer Klassiker in deutscher Uebertragung. Hildburghausen 1866, I., S. 29 f.) das Verhältnis der beiden Frauencharaktere Antigone und Ismene und erkennt „in der Beziehung beider aufeinander . . . ein von dem Dichter vielfach angewandtes Kunstmittel, die Schätzung der sittlichen Höhe und Stärke des Hauptheldens dem Leser und Zuschauer durch Nebeneinanderstellung mit einem zwar verwandten,

aber minder grossen und starken Charakter zu erleichtern. Solche Nebenfiguren wirken in anderer Art, als die gleichfalls angewandten kontrastierenden; sie bilden gleichsam Stufen, auf denen sich die Phantasie bis zur deutlichen Vorstellung von dem Werte des ersten Charakters hinanschwingt. Epiker wie Dramatiker bedienen sich ihrer. Welche Skala von Helden führt uns der Dichter der Ilias bis zum Bilde des göttlichen Achilleus! Der auf einen engen Raum angewiesene Dramatiker beschränkt sich gewöhnlich auf Einen solchen Hilfscharakter. So erscheint z. B. in der älteren Bearbeitung des Götz von Berlichingen Selbitz als eine Nebensonne zum Helden, und eben so dient in Schillers Jungfrau von Orléans die Figur der Agnes Sorel dem geistigen Auge als Höhenmesser für Johannas Seelenstärke, wogegen Isabeau durch den Kontrast wirkt".

Was Viehoff hier andeutet, trifft aber meines Erachtens noch nicht den Kern der ganzen Frage, denn schon seine Beispiele, zu denen er noch Elektra und Chrysothemis gesellt, zeigen einen feinen, aber scharfen Unterschied. Es geht unmöglich an, etwa das Verhältnis zwischen der dramatischen Bedeutung von Agnes Sorel und Johanna d'Arc mit dem von Ismene und Antigone, Chrysothemis und Elektra zu identifizieren. Die Agnes Sorel möchte leisten, was Johanna wirklich leistet, sie geht mit ihrem Wünschen, ihrem Streben dem Wünschen, dem Streben Johannas parallel; Ismene dagegen, wie Chrysothemis stemmen sich, widersetzen sich dem Bestreben Antigones und Elektras so sehr, dass die beiden vorwärtstreibenden Frauencharaktere leidenschaftlich und rücksichtslos die beiden anderen vorsichtigeren, zaghafteren Frauen verurteilen.

Gleich im ersten Auftritte der Antigone wird der Kontrast der beiden Schwestern deutlich herausgearbeitet.

Ismene.

ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ' εἶ;

Antigone.

εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερί.

Ismene.

ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει;

Antigone.

τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σὸν, ἢν σὺ μὴ θήλῃς.

Ismene.

ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;

Antigone.

ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ ἐμῶν μ' εἴργειν μέτα.

Ismene betont, dass sie als Frauen geboren seien, *ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα.* Folgsamkeit gezieme ihnen in diesem, selbst in noch Härterem. Sie unterwirft sich der Herrschermacht.

τὸ γὰρ
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

Antigone verzichtet auf den Beistand der Schwester, möge diese wählen ihrem Sinn getreu; sie selbst werde handeln, wie es ihr ehrenvoll, fromm, recht erscheine.

σὺ δ', εἰ δοκεῖ,
τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε.

Und zum Schlusse des immer heisser werdenden Dialogs ruft Ismene leidenschaftlich:

ἀρχὴν δὲ θηρᾶν ὃν πρέπει τἀμήχανα.

Da braust Antigone auf:

εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ,
ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσει δίκῃ.

Es lässt sich wohl kaum bestreiten, dass die beiden Schwestern miteinander kontrastiert sind, wenn auch das ganze Verhalten Ismenes und besonders noch ihre Worte nach Antigones Abgang:

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε· τοῦτο δ' ἴσθ', ὅτι
ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη.

beweisen, dass die Schwestern zwar Gegensätze, aber keine Feindinnen, keine Gegnerinnen sind.

In der zweiten Szene, in der Ismene später auftritt, stellt sie sich auf Antigones Seite, nimmt also nicht die Partie

Kreons. Antigone und Kreon stehen sich in der Tragödie als Spieler und Gegenspieler deutlich gegenüber — das Drama steigt, wie schon Freytag erwähnt hat, im Spiel auf —, es wird aber kaum Jemand Ismene zur Gruppe des Gegenspielers rechnen wollen. Sie gehört zu Antigone, wenn sie ihr auch nicht gleich ist, sie repräsentiert uns gleichsam die weibliche Normalstufe, von der sich Antigone, getrieben durch ihr leidenschaftlicheres Temperament, erhebt. Auch für Ismene bedeutet das Verbot Kreons etwas Schreckliches, nur hat sie nicht den Mut, sich dagegen aufzulehnen, ja ihr kommt nicht einmal der Wunsch dazu; und da ihr Antigone den gefassten Entschluss mitteilt, erscheint ihr die Ausführung als etwas Unmögliches. Wenn sie auch zur Gruppe des Spielers gehört, so muss doch ihre Bedeutung eine ganz andere sein, als die der Agnes Sorel im Verhältnis zu Johanna. Während in dem romantischen Trauerspiele Schillers die beiden genannten Frauencharaktere parallel gehen, wir nach unserer früheren Terminologie Agnes Sorel als eine Parallelfigur des Spielers bezeichnen müssen, so lehrt uns Ismene nun einen bisher noch nicht besprochenen Charaktertypus aus der Gruppe des Spielers kennen: die Kontrastfigur des Spielers. Nur wenn wir ihre Stellung im Drama so auffassen, treffen wir das Richtige.

Und ganz ähnlich ist das Verhältnis zwischen Elektra und Chrysothemis; auch hier findet sich die eine Schwester mit dem gegebenen Zustande ab, während die andere den ermordeten Vater rächen will. Chrysothemis gesteht ausdrücklich, nachdem sie ihre Gesinnung ausgesprochen hat:

τοιαῦτα δ' ἀλλὰ καὶ σὲ βούλομαι ποιεῖν.
καίτοι τὸ μὲν δίκαιον, οὐχ ἥ 'γὼ λέγω,
ἀλλ' ἥ σὺ κρίνεις. εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ
ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.

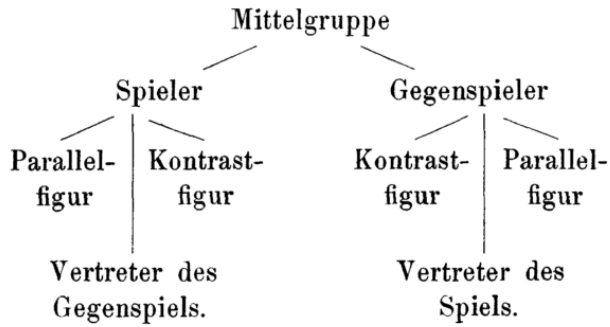
Die Kompromissnatur und die Kampfnatur sind ohne Zweifel Kontraste, und als solche hat sie auch Sophokles behandelt, sie treten aber hier ebensowenig als in der Antigone oder bei Goethe Egmont und Oranien als Gegenspieler auf. Freilich nennt Elektra das Vorgehen der Schwester

„Treulos sein dem Freund“ („τοῖς φίλοις εἶναι κακήν“), während Chrysothemis das Thun Elektras „nicht rühmlich“ ja als „Unverstand“ *(ἀβουλία)* erscheint; aber wie ganz anders ist das Verhältnis zwischen Elektra und Klytämnestra! Diese Beiden stehen einander direkt feindlich gegenüber, was die Eine will, ist der Andern verderblich; Elektra bekämpft ihre Mutter ebenso, wie sie den Aegisthos befehdet. Die entscheidende That vollbringt dann freilich Orestes, weil es sein Recht und seine Pflicht ist, den Vater zu rächen; aber Elektra billigt nicht nur diese That, sie hätte sie selbst vollbracht, wenn nicht Orestes gekommen wäre.

Die Kontrastfigur des Spielers gehört nicht zur Gruppe des Gegenspiels, aber allerdings kann sie das Gegenspiel fördern, indem sie die Entfaltung des Spieles hindern möchte; sie sucht gleichsam den Spieler zur Seite des Gegenspiels hinüberzuziehen, während die Parallelfigur des Spielers diesen noch weiter weg vom Gegenspiel zieht. Sie handelt oder spricht keineswegs im Interesse des Gegenspiels, sie sorgt für den Spieler, bemüht sich etwa wie Ismene oder Oranien den Spieler zu retten aus Liebe, Verehrung, Interesse für den Spieler, aber unwillkürlich ergiebt sich dadurch eine Förderung des Gegenspiels.

Werfen Sie noch einen Blick auf Goethes Egmont und betrachten Sie die Stellung Ferdinands. Er gehört sicherlich zur Gruppe des Gegenspiels, ist nicht nur Albas natürlicher Sohn, sein Stolz und seine Freude, sondern blickt auch mit unbedingtem Vertrauen, mit der gelehrigen Verehrung des Jüngeren zum Vater auf; mit ihm allein bespricht Alba „das Grösste, das Geheimste“, auf ihn möchte er alles häufen, um ihn zu seinem Erben zu erziehen. Und Ferdinand ist ihm dankbar dafür, nimmt auch den Tadel gerne vom Vater hin. Aber, wenn er gleich gehorcht, er thut es zum ersten Mal „mit schwerem Herzen und mit Sorge“. Später, im fünften Aufzug, tritt sein Konflikt zu Tage, sein ganzes Innere wendet sich Egmont zu, ohne dass er jedoch seines Vaters gute Absichten verkennt. Es braucht wohl keiner weiteren Ausführung mehr, um darzuthun, dass Ferdinand zwar zur

Gruppe des Gegenspielers gehört, aber als Kontrastfigur des Gegenspielers, der ebenso den Gegenspieler zum Spiel ziehen möchte wie umgekehrt Ismene die Antigone zum Gegenspiel. Wenn wir jetzt das früher gegebene Schema ergänzen und sofort die aus verschiedenen Stücken gewonnenen Erkenntnisse nach ihrer dramatologischen Bedeutung einführen, so gewinnen wir folgende Form, bei der ich mit Rücksicht auf eine Figur wie der Pastor Moser in Schillers Räubern auch einen Vertreter des Spiels beim Gegenspieler einsetze:



Da es mir nur darauf ankommt, Ihnen heute das Wichtigste davon anzudeuten, was ich zur Ergänzung der Lehre vom Verhältnis der Gruppen zu einander in die Dramatologie einführen möchte, so gehe ich nicht weiter auf die Möglichkeit ein, dass nicht eine, sondern mehrere Parallel- und Kontrastfiguren sowohl beim Spieler als beim Gegenspieler vorkommen können.

Nur über die Mittelgruppe möchte ich Ihnen noch Einiges vorlegen, was zur Klärung der Ansichten beitragen und eine Schwierigkeit der bisherigen Lehre beheben kann. Ganz besonders instruktiv erscheint mir in dieser Hinsicht das „deutsche Trauerspiel" Agnes Bernauer von Friedrich Hebbel. Es kommt hier nicht auf ein ästhetisches Analysieren des Dramas an, das voll Anerkennung Friedrich Vischer gegeben hat, während Emil Kuh in seiner Biographie nach dem Epigramme Hebbels verfuhr:

„Unparteiisch ist ein Freund wohl nie noch gewesen,
Aber ungerecht wird er nicht selten aus Furcht."

Mir handelt es sich nur um die Personengruppierung und ihre Konsequenzen.

Als Hebbel das Werk vollendet hatte, bemerkte er im Tagebuche (II, S. 358), er habe wieder die Erfahrung gemacht, dass in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehre. „Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt, wie jetzt.“ In der That zeichnet sich seine Behandlung des alten Stoffes dadurch aus, dass aus einer blossen Anekdote ein historisch bedeutsames Faktum gemacht wird, dass sich die Familientragödie zu einer Staatstragödie erweitert. Und das war gerade nach den Ereignissen des Revolutionsjahres kein geringes Wagnis des Dichters.

Die beiden Parteien des Dramas heben sich deutlich von einander ab; Albrecht und sein Vater, der regierende Herzog Ernst von München-Baiern, stehen einander gegenüber. In Ernst verkörpert sich das Pflichtgefühl, die Sorge für das Wohl der Gesammtheit, die Arbeit für das erhaltende Ewige; in Albrecht erscheint das ebenso berechtigte Verlangen des Individuums nach persönlichem Glück, das rein menschliche Streben nach der naturgemässen Entfaltung des Ichs, die Freude des Jünglings am Dasein. Mit grosser Kunst hat es Hebbel verstanden, den Herzog Ernst trotzdem „menschlich fühlend“ zu zeichnen, was Vischer besonders imponierte. Seinen Entschlüssen liegt nicht das Motiv der Willkür, der temperamentvollen Laune, der unüberlegten Stimmung zu Grunde, sie werden im Kampfe mit dem Herzen unter dem Zwange der richtigerkannten Pflicht gefasst, nicht rasch, sondern nach längerem Zögern, nach mannigfaltigen Versuchen, einen anderen Ausweg zu finden. Er weiss, was ihn sein Entschluss kostet, er kennt die Natur, weil sie laut genug in ihm spricht, darum glaubt er auch den Anderen eine solche Unterwerfung unter die Pflicht zumuten zu können.

Auf der entgegengesetzten Seite steht Albrecht, der für sich dasselbe Recht verlangt wie jeder andere junge Mann, indem er sich auf den allgemein menschlichen Standpunkt stellt; er rechnet nicht mit den Thatsachen, nicht mit den

realen Verhältnissen, sondern möchte die Zustände wandeln nach seinem Ideal. Das muss ihn notwendig in Konflikt bringen mit seinem Vater, sobald in einem bestimmten Falle Pflicht und Neigung nicht mehr zusammenfallen. Und dies tritt ein, da Albrecht den Engel von Augsburg kennen lernt. Wir haben ein „Drama der gleichen Berechtigungen" ansteigend im Spiel vor uns. Albrecht vertritt das Spiel, Ernst das Gegenspiel, zwischen beiden aber finden wir Agnes als Vertreterin der Mittelgruppe, als das Streitobjekt. Wäre Albrecht mit ihr nicht zusammengetroffen, dann hätte er wohl die schönste Fürstin Deutschlands, Erichs von Braunschweig Anna, sich ebenso zur Braut gefallen lassen, wie früher Elisabeth von Würtemberg. Nur Agnes ist das Hindernis, oder besser gesagt, nur Albrechts Liebe und Treue für das Weib seiner Wahl vereitelt die Pläne des Gegenspielers. Hebbel fasst seine Agnes nicht als Hexe, nicht als Kokette oder Buhlerin, sondern als das demütige, seine Schönheit fast wie einen Fluch tragende Mädchen, das durch seine stolze Bescheidenheit, herbe Jungfräulichkeit und frische Natürlichkeit im entscheidenden Augenblicke den Fürstensohn fühlen lässt, wie hoch es steht. Agnes sucht den schönen Prinzen nicht zu gewinnen, so sehr er ihr gefällt, sie drängt sich nicht zu ihm, sie weist ihn vielmehr zurück; aber da sie sich von ihm geschmäht, erniedrigt fühlen muss (II, 9), enthüllt sich ihr Gefühl, und sie giebt das Jawort auf die Gefahr hin, es mit dem Tode zu bezahlen. Sie, die Baderstochter von Augsburg, wird dem Fürstensohne angetraut. Da steckt also wohl jene ὕβρις, die so viele Aesthetiker als Verschuldung des tragischen Helden konstruiert haben, um ihrer Theorie von Schuld und Sühne genug zu thun.

Aber ist denn wirklich Agnes die Vertreterin der Mittelgruppe, müssen wir sie nicht vielmehr als Spieler und den Herzog Ernst als ihren Gegner auffassen? Kuh, der dies anzunehmen scheint, muss freilich hinzufügen, dass hinter ihr „als der eigentlich Handelnde Herzog Albrecht" stehe. Warum denn „hinter ihr"? Er ist wirklich der Handelnde, der Konflikt betrifft ihn und Ernst allein, Ernst hätte gar nichts

gegen die Baderstochter, der er sein menschliches Mitgefühl keineswegs versagt, er bekämpft nur die Ehe, nicht die Gattin des Sohnes. Allerdings sind die Beiden nicht zu trennen, aber wenn sich eine Scheidung erzielen liesse, so würde der Herzog mit Freuden diesen Ausweg einschlagen. Das geht auch aus der grossen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn am Schlusse des Trauerspiels hervor. Da Albrecht dem Vater vorhält, dass kein Mensch Agnes ein Leid zufügen konnte, erwidert ihm Ernst: „Ich bin ein Mensch und hätt's wohl verdient, dass es mir erspart worden wäre. Aber wenn Du Dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrecht zu erhalten, und darf nicht fragen, was es mich kostet!" Also nicht Agnes klagt er an, wie er denn der Toten die Rechte gewährt, sondern den Sohn. Damit hat Hebbel doch deutlich gezeigt, worin er den Konflikt sah, und welche Parteien er einander gegenüberstellte. Agnes ist nicht die Vertreterin des Spiels, sie bildet das Streitobjekt und erleidet einen Opfertod, weil sie ein grausames Geschick zwischen feindliche Mächte gestellt hat. Sie trägt keine Schuld, ein „ungeheures Unglück" trifft sie (I, 18). Sie steht in der Mitte, um sie entbrennt der Streit, aber insofern, als sie gleichsam das Symbol des reinen persönlichen Glückes darstellt. Albrecht ist nicht „wie ein Anderer", der über sich verfügen kann, als Fürst hat er besondere Pflichten, darum muss er seine Neigung bekämpfen können, wenn es das allgemeine Wohl verlangt. Ernst seinerseits giebt das Beispiel, dass er nicht nach seinem eigenen Glück strebt, und legt das Szepter in Albrechts Hand, um sich ins Kloster Andechs zurückzuziehen.

Falls die von mir vorgetragene Ansicht, wie ich glaube, den Thatsachen des Dramas entspricht, dann hätten wir eine besondere Form dramatischer Technik vor uns, aber durchaus keine singuläre. Die Trägerin der Titelrolle stellte nicht den Spieler des Stückes dar, die Hauptperson wäre nicht die Vertreterin des Spiels. Ich habe bereits im Anzeiger für deutsches Alterthum (XVII, S. 162 f.) auf diese Möglichkeit hingewiesen und unter anderem Grillparzers „Jüdin von

Toledo", deren Aehnlichkeit mit Hebbels „Agnes Bernauer" auch A. von Berger erkannt hat, als ähnlich gebautes und nach der Vertreterin der Mittelgruppe benanntes Stück angeführt. Auch Ibsens „Klein Eyolf" ist hier zu nennen, obwohl die Figur des Kindes vielleicht nicht ganz so stark hervortritt, wie die übrigen erwähnten Vertreter der Mittelgruppe. Schiller wählte dieselbe Bezeichnung in der „Braut von Messina" und in der „Luise Millerin", die er dann durch Iffland „Kabale und Liebe" taufen liess. In seiner scheusslichen Komödie „Angele" hat Otto Erich Hartleben, wohl auch John Henry Mackay in seinem bürgerlichen Trauerspiel „Anna Hermsdorff", Johannes Schlaf in seinem Drama „Meister Oelze", um nur einige ganz moderne Werke herauszugreifen, mit gleicher Methode den Titel gefunden.

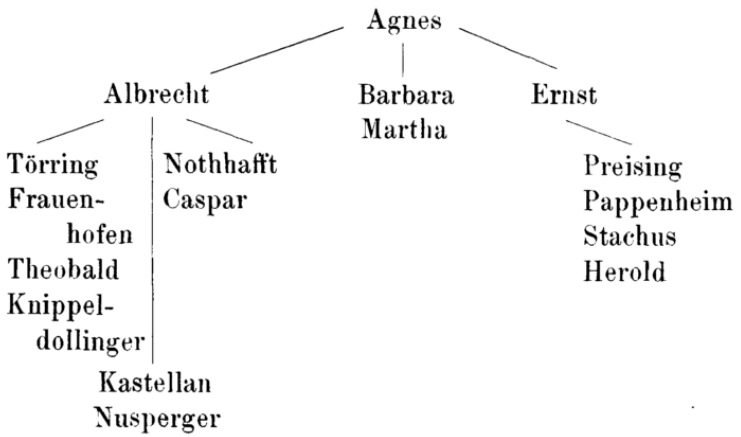
Es müsste für Hebbels „Agnes Bernauer" nun allerdings die Frage nach der tragischen Wirkung aufgeworfen werden, wobei zu untersuchen wäre, ob die Idee Hebbels, „auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen" (Tagebücher II, S. 355), dem Drama tragischen Charakter verleiht, oder die Ansicht Otto Ludwigs (Werke V, S. 344) zutrifft, dass die Agnes in Hebbels Werk zwar „ein plastischeres Charakterbild", aber „noch weniger tragisch als die Törringische und dramatisch besonders weit hinter dieser" sei. Andererseits käme noch in betracht, dass Hebbel durch den Gegensatz von Albrecht und Ernst im engeren Rahmen das dargestellt hat, was er einmal (28. April 1844, Tagebücher II, S. 85 f.) in folgendem Einfall festhielt: „Das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum seyn. Was wäre z. B. vernünftiger, als dass das Individuum sich die ewige Jugend, in der sich alle seine Kräfte auf dem Höhepunkt der Entwickelung und der Wirkung befinden, wünscht? Und doch, was ist unvernünftiger für das Universum? Das Individuum, das diesen Wunsch zurücknimmt, ist kein Individuum mehr." Aber das zu verfolgen, kann diesmal nicht der Zweck meiner Ausführungen sein, die nur auf die Gruppierung der Personen eingehen will.

Das Verhältnis der drei Hauptpersonen von Hebbels Drama: Albrecht, Agnes und Ernst zeigt auch, dass Spiel und Gegenspiel sich direkt und indirekt berühren, und dass sie sich schliesslich in einer höheren Einheit auflösen können. Das ergiebt dann allerdings einen ausgleichenden Abschluss, eine Versöhnung der Gegensätze, wenn auch das „Rad des Schicksals", von dem Hebbel so oft spricht, zermalmend über ein unschuldiges Opfer dahingegangen ist. Durch den Tod der Agnes wird das Leben vieler „ihrer Brüder" gerettet, sie wird vernichtet, damit höhere Wirren sich vermeiden lassen. Diesen Vorgang, der sich unzählige Male im Kleinen wiederholt, hat Hebbel im Grossen erfasst und in seinem Gespräche mit König Ludwig dem Ersten von Baiern (Briefwechsel II, S. 585) energisch begründet. Man kann fragen, ob es ihm gelungen ist, dieser Ueberzeugung den zwingenden dramatischen Ausdruck und die poetisch richtige Form zu leihen, an der Richtigkeit seiner Ueberzeugung ist nicht zu zweifeln.

Die dramatologische Bedeutung der übrigen auftretenden Personen macht geringere Schwierigkeiten. Zur Gruppe des Spielers gehören vor allem Graf Törring, Nothhafft von Wereberg und Rolf von Frauenhofen, die Hebbel ausdrücklich „Ritter auf der Seite des Herzogs Albrecht" genannt hat. Darunter sind Törring und Frauenhofen Parallelfiguren des Spielers, Nothhafft eine Kontrastfigur. Zu dieser Gruppe müssen wir ferner rechnen den alten Caspar Bernauer, den Gesellen Theobald und den Gevatter Knippeldollinger. Die beiden letztgenannten sind insofern Parallelfiguren des Spielers als sie ähnlich wie Albrecht die Vertreterin der Mittelgruppe lieben, wobei besonders Theobald, den man als eine Art Brackenburg gefasst hat, um Agnes sorgt, für sie kämpft, ihr beisteht. Caspar Bernauer mit seinen Warnungen, mit seiner ablehnenden Haltung, seinen Zweifeln ist eine Kontrastfigur. Der Kastellan auf Vohburg und Straubing wie Emeran Nusberger, jener als Stimme der Tradition, dieser als Stimme des Gesetzes erscheinen als Vertreter des Gegenspielers beim Spieler.

Preising und Pappenheim — die übrigen „Ritter auf der Seite des Herzogs Ernst“ treten gar nicht hervor — sind Parallelfiguren des Gegenspielers; dabei geht Preising mehr mit der milden, Pappenheim mehr mit der energischen Weise des Herzogs Ernst parallel. Der Diener Stachus hasst den Engel von Augsburg als Hexe und beurteilt sie von seinem Standpunkt wie Ernst. Auch der Herold des Reiches, der im Sinne des Gegenspielers die Acht über Albrecht aussprechen soll, kann so aufgefasst werden, während Barbara und Martha mit Agnes kontrastiert sind.

Nach diesen Andeutungen könnte man dem Schema der Gruppierung für unser Drama folgende nun wohl verständliche Form geben.



Es wäre mir natürlich eine grosse Freude, wenn ich durch diese kurzen Andeutungen Ihr Interesse für meinen Versuch, die Gruppen im Drama zu erfassen, irgendwie rege gemacht hätte, obwohl ich mir nicht verhehle, dass meine bei Betrachtung einer ausgedehnten Litteratur alter und neuer Zeit immer mehr befestigten Ansichten auf so engem Raum nur ausgesprochen, nicht eingehend begründet werden konnten. Auch darf ich nicht verschweigen, dass nicht überall die Verhältnisse so einfach liegen, wie in unserem Drama. Ich erinnere Sie nur an Schillers „Fiesko“. Doch

darf man behaupten, dass bei einem durchsichtigen Bau des Dramas fast immer nur die einfachste Form der Gruppenverteilung statthat, während die verwickelte Form hindernd zu fühlen ist. Die Behauptung Ludwigs (a. a. O. S. 417): „Nebenhandlungen und Nebencharaktere sollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motivieren und gruppieren“ trifft durchaus zu bei allen Dramen, deren Wirkung auf den Zuschauer bedeutend ist. Der Forderung aber wird am besten genügt, wenn die Personen des Dramas verschiedene Spiegelungen darstellen, wenn auch in den Nebenpersonen das Wesen der Hauptpersonen durchschimmert, und sich alles auf den Mittelpunkt bezieht.