

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

A. Aus dramaturgischen Heften 1840 - 1851

A. Aus dramaturgischen Heften 1840 — 1851.

Kunst-Ideal.

Die eigentliche Bestimmung einer Kunst kann nur das sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das ist in der plastischen Kunst die körperliche Schönheit. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur im Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptsächlich in der Form, wohl auch in der Karnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poesie muß nun Ideal der Handlungen sein, nicht Ideal moralischer Wesen, denn es würde Übertreibung sein, von dem Dichter vollkommen moralische Wesen zu verlangen.

Hebbel.

Die Marie Magdalene Hebbels, in mancher Hinsicht sehr lobenswerth, leidet daran, daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Persönlichkeiten nur Zahlen waren, auf seine Personen überging. Schiller giebt seinen Personen gern von seiner Wärme, Hebbel von seiner Kälte.

Der Dichter schließe menschlich mit dem Todesurtheile, damit ist das Reich des Tragischen aus, die vergeblichen Windungen und Krümmungen des gewissen Opfers sind nicht mehr tragisch, sind gräßlich, und passen nicht für die edelste Gattung der Poesie, sondern sind für die Leierorgel der Bänkelsänger. Der Dichter ist der Richter, nicht der Henker.

Endpunkt des Tragischen.

Das Geschick darf nicht als ein unabänderliches Uhrwerk dastehen, so daß man weiß, in so und so viel Minuten muß es

ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. So wie dies geschieht, so ist es um das freie selbstthätige Spiel des Geistes gethan, so ist eigentlich das Stück schon aus.

Nebenhandlungen.

Nebenhandlungen und Nebencharaktere sollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motivieren und gruppieren.

Modern französisches Drama.

Ich glaube, daß die neueren französischen Dramatiker die Sache so machen: Nachdem die Expositionsszenen und die äußersten Umrisse der Handlung erdacht sind, sagt der Autor zu sich selbst: Jetzt muß der auftreten, den man am wenigsten erwartet. Das wird möglich gemacht, wenn auch nicht wahrscheinlich. Dann muß der kommen, von dem der Zuschauer zum Besten der Personen, für die er sich interessiert, am meisten wünscht, er komme nicht. Es muß das geschehen, wovon man wünscht, es geschehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das erste mit dem Neuhinzugekommenen in möglichste Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf gesehen, daß gegen das Ende eines Aufzugs womöglich die sämtlichen Personen des Aufzugs, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne sind. Nach dieser Methode ist es eben nicht zu schwer — wenn auch kein Kunstwerk — doch ein Kunststück zuwege zu bringen, und solch ein Dramatiker rangiert dann wenigstens mit dem Taschenspieler. — Hinsichtlich der Einheit der Szene gilt, was Schlegel von den französischen Klassikern sagte — es müßte heißen: „der Schauplatz ist auf dem Theater“ — auch für die Scribes und seiner Schule. Ebenso sind ihre Expositionen unwahrscheinlich und fallen aus dem Tone. Ihre Figuren haben scharf ausgeschnittenes Profil, aber keine Tiefe. Man merkt, daß sie nur für die drei Stunden der Aufführung gemacht sind, sie haben etwas von den mechanischen Figuren, die, so lange das Uhrwerk in ihrem Innern geht, erstaunenswerte Bewegungen machen; aber sie haben kein selbständiges Lebensprinzip; sie haben Charakter und Persönlichkeit nicht für sich,

sondern um die Zuschauer zu unterhalten. Es sind Marionetten, deren Bewegungen man nicht aus ihrem Innern heraus, sondern an den Drähten ansieht, was sie jetzt für ein Kunststück machen werden. Sie sind nicht, sie repräsentieren nach einer Konvenienz, — Papiergeldmensen, — sie sind die Karten, mit welchen der Taschenspieler Kunststücke macht, und das Publikum findet ein ähnliches Amüsement, wenn es just die Karte fallen sieht, von der es dies am allerwenigsten erwartet hatte. Wie der Dichter nun ein Taschenspieler, so muß der Schauspieler eine Art Gliederpuppe sein. So sind auch die Figuren, die nur von einer Seite dem Publikum gezeigt werden, auf der andern gar nicht ausgeschnitten und koloriert. Alles existiert nur, soweit es dem Zuschauer gezeigt wird. Der philosophische Betrachter, der die Figuren genau zu betrachten gewohnt ist, findet denn Figuren mit einem Arme, mit einem halben Gesichte, er bemerkt schon aus der Ferne, daß die Figuren keine Rundung haben. Die Kälte, die über das Ganze ausgegossen ist, wird notwendig, denn alles Mechanische ist an sich kalt, und das Gefühl würde in dieser Umgebung nur lächerlich werden. Da sind keine Gefühlsabstufungen, keine Seelenzustände, wie sie wirklich sind; da ist kein Wachsen, kein Werden; der Draht wird angezogen und der Mechanismus thut seine Schuldigkeit. Sprühtheusel, die explodierend Erstaunen und Überraschung erregen, aber nichts hinterlassen als Dampf.

— Ein Stoff für alle, eine Form für viele, einen Inhalt für die Besten; Klarheit, Raschheit, Nachdruck.

Mäßigung beim Schauspieler.

Was Shakespeare den Hamlet von den Schauspielern verlangen läßt: „mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten im Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und das Geschmeidige giebt“, das erfüllt er selber in der Dichtung. Dies ist's, was man bei ihm fleißig studieren muß. Auch wo dieses Anhalten in der Eile durchaus nicht im speziellen Charakter der sprechenden Person liegt, findet man dasselbe. Er fixiert die einzelnen Grade des Leidenschaftsausbruches vor dem Ohre und Auge des Zuschauers im Widerspruche mit der Natur,

die zum Äußersten eilt und giebt ihnen eine gewisse Ruhe und Breite; dadurch wird alles deutlich, und auch das Äußerste erschreckt den Zuschauer also künstlerisch gemildert nicht; es ist immer, als wäre etwas noch Ungeheures vorhanden, was der Dichter aus Schonung verschweige. Und dennoch nimmt dies dem Eindrücke nichts, sondern macht ihn nur überzeugender. Der Affekt eilt nicht so schnell, daß unsere Fassungskraft und unsere Sympathie nicht Schritt halten könnten. Zugleich gewinnen die Personen durch das *à plomb* der immer noch gemessenen Rede selbst ein *à plomb* und werden plastischer; das Ungreifbare scheint greifbar zu werden. Was die Leidenschaft an Blöcklichkeit verliert, gewinnt sie an Nachdruck.

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Das Komische ist der natürliche Feind des Gravitätischen, es verhält sich zum Tragischen wie die sogenannte geforderte Farbe zu der andern (Goethe); wenn man nicht Rot mit Grün abwechseln läßt, so wird zuletzt das Rot selber Grün. So wird das Tragische komisch, das Komische langweilig. In der Beimischung von Humor liegt eine Art Inokulation der komischen Kuhpocken, damit nicht die Menschenpocken, d. i. der Umschlag ins Lächerliche eintrete. Dann vollendet sich durch die Hinzuthat des Komischen zum Tragischen erst die Weltganzheit, die Ganzheit des Lebens. So haben Shakespeares Figuren ihr charakteristisches Pathos nicht immer wie ein Kleid am Leibe, sie haben noch andere leichtere Charakterzüge, die in mittleren Zuständen jene so lange ersetzen, bis sie wieder eintreten, und besonders in diesem Wechsel liegt eine wunderbare Wirklichkeit ihres Lebens und des ganzen Stückes. Die vertraulichste Sprache gewöhnlicher Zustände und der kühnste Schwung des Pathos in den außerordentlichsten Situationen; dazwischen eine Unendlichkeit von Mitteltinten.

Charaktere Shakespeares.

Das Tragische, was Molière einmengt, giebt seinen Lustspielen erst die Tiefe und das *à plomb*, wie das Komische, was Shakespeare der Tragödie einmengt; er vermittelte dadurch das Wirkliche und Gewöhnliche mit dem Poetischen.

Molière und seine Nachfolger haben einen Charakter zum Centrum ihrer Stücke gemacht: dasselbe that Shakespeare, nur daß er dem Charakter auch eine Persönlichkeit gab, was Molière zu seinem Nachtheile nicht that.

Shakespeare giebt gern zwei oder mehreren Charakteren eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei neben einander laufende Handlungen organisch verbunden; zugleich ist die Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, anthropologisch interessant, und moralisch dient zuletzt der eine dem andern zum Gericht und zur Folie. So Lear und Gloster, Hamlet und Laertes, Timon und Apemantus, Orsino und Malvolio (in der Einbildung des einen zu lieben, des andern geliebt zu werden), so Macbeth und Banquo, Brutus und Cassius, Antonio und Shylock (den einen treibt sein Unstern zu wohlfeiler Resignation, den andern zu übermäßiger Rachelust), Othello und Jago, in der verschiedenen Art, wie beide den vermeintlichen Ehebruch der Gattin rächen, der eine als Schurke, der andere als Ehrenrichter. Immer aber gehen, wenigstens im Trauerspiel, beide zu weit — niemals ist Shakespeare an der Klippe der vollkommenen Charaktere gescheitert.

Der Held des Stückes, die Sonne, im vollen Lichte, die übrigen Personen wie die Planeten nur auf der dem Helden zugewandten Seite hell und vom Lichte verschiedenen Grades erhellet.

Stimmung der Szenen.

In Shakespeare ist alles individualisirt und dann durch Erhöhung und Verstärkung idealisirt. Jedes seiner Stücke hat seine eigene hellere oder trübere Atmosphäre. Jede Szene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er alles, was sie nur erwecken kann, aneinander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Szenen setzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Kausalitätsnexus der Phantasie. — Dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüte möglich, das Herbste zu tragen. In der Empfindung des Großen vermählt sich Schmerz des Gemütes

und Lust der Phantasie; so wird die Hälfte der Last der elastischeren Phantasie überlassen, und das Gemüt muß nicht unterliegen. — Jeder Ausdehnung des Gefühls giebt er sogleich einen Inhalt von Lebenserfahrung und Lehre. Dies ein Hauptpunkt; dadurch hat er, wenn auch den Scheitel am Himmel, doch immer den Fuß stramm auf der Erde.

Natur in der Kunst.

Natur in der Kunst kann nichts anderes heißen als die täuschendste Wirklichkeit einer künstlerischen Darstellung, das vereinte Werk des Verstandes und der Phantasie.

Typische Behandlung.

Jedes Stück muß einen einzelnen Fall typisch behandeln, der die ganze Gattung Fälle im wesentlichen in sich abspiegelt. Wie der ganze Inhalt, so muß jeder Charakter wiederum ein solcher Typus sein, desgleichen jede Nebenhandlung; die ganze Poesie der Art wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes. Jedes Stück muß, wie es selbst einen Fall unter vielen darstellt, diesen so vollständig und individuell ausmalen als möglich, ohne das Typische zu verwischen; jedes Einzelste muß zu diesem Ganzen gestimmt sein; Natur, geschichtlicher Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, raschere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrase erscheinen; alles muß aus dem Stoffe selbst genommen sein und sich auf seine Idee beziehen. Jeder besondere Stoff wird so seine besondere Form gewinnen, seine organische von innen heraus.

Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist keine Figur ganz in eine Leidenschaft verwandelt, sondern sie hat wenigstens Augenblicke, wo sich das Gleichgewicht des Menschlichen in ihm wiederherstellt, oder sich dem Gleichgewichte wenigstens nähert, oder wo sie, durch äußere Umstände geniert, dies zu vergessen scheint (Hamlet beim Auftreten der Schauspieler, nach deren Abgange die Selbstverachtung ihn doppelt packt). Dies geschieht gewöhnlich in beiläufigen Bemerkungen, auf die ihr sein Zustand führt, in

Bemerkungen über sich oder andere, Vergleichen u. dergl., die oft wie ein Kommentar über die psychologischen Prozesse sind, Offenbarungen der Intentionen des Dichters. Oft stehen die Bemerkungen in scheinbarem Widerspruche mit den herrschenden Leidenschaften, aber das ist eben die Natur der Leidenschaft, daß der von ihr erfüllte Mensch wie ein an einer fixen Idee Laborierender über Dinge, die diese Idee nicht berühren, ganz vernünftig denken kann, ja über diese Idee selbst, ohne sich doch von ihrem Zauber losmachen zu können. Ein schlagendes Beispiel der von der Leidenschaft des Trunkes Besessene, der Wollüstling u. s. w. Dieser kann von dem Gedanken der Keinheit zu Thränen gerührt werden, aber der Engel in ihm wacht nur so lange, als das Tier schläft, und das Tier beschmutzt dieselbe Keinheit, die den Engel gerührt hat. Aus dieser momentanen Freiheit in der Knechtschaft entstehen die humoristischen Blicke, das Lächeln im Weinen und umgekehrt, der Selbsthohn, das Selbstbelächeln, das Mitleid mit sich selber, gleichsam des Freien in uns mit dem Bewältigten in uns. Dieses Wissen um sich selbst giebt den Shakespeare-Figuren oft die Selbstständigkeit und das Überzeugende ihres Daseins, indem ihre beiden Seiten sichtbar werden; zugleich auch die plastische Ruhe, die so sehr imponiert.

Keine Leidenschaft zeigt sich an sich selbst als immerwährender Affekt, jede ist nur eine Neigung zu einem Dinge, die ihre Ebbe und Flut haben kann. Der Besitz macht aus ihr ein ruhig Fortbestehendes; aber bei jeder Kreuzung, bei jedem Hindernisse flammt sie auf, und oft zeugt nur diese stellenweise hervorbrechende Flamme von der Kohle, die unter der Asche sonst ungesehen glimmt.

Tragische Notwendigkeit.

Tragische Notwendigkeit ist die Trägerin der tragischen Stimmung. Sie besteht darin, daß der tragische Ausgang schon im Anfange des Stückes sich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes diese Ahnung stetig wächst, bis sie mit der Katastrophe zur Gewißheit wird. Das Schrecklichste überrascht uns dann nicht mehr. Je gewisser wir einen schlimmen Ausgang schon im Anfange ahnen, je stetiger diese Ahnung

wächst, desto milder wird die tragische Stimmung sein. Je fester die Situationen schließen, so daß sie auch ein mögliches Ungefähr nicht scheint durchbrechen zu können, je weniger man diesem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, also je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, stete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermuteten in Verwirrung gebracht werden könne, desto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer süßen Beschäftigung, der man sich mit Geist und Sinnen hingiebt. Wenn möglich gleich im Beginne muß der Held den Granatenkern verschlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen giebt.

Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewisses Thun oder Unterlassen das Schicksal heraus, er thut den ersten Stoß, von da an muß er sich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, notwendigen Folgen seiner That.

Dialog bei Shakespeare und Schiller.

Was Shakespeare durch sein Individualisieren des Dialoges, durch Darstellung des Weltverkehrs hervorbringt, das erstrebte Schiller durch Ideenfülle, Sentenzen und musikalische Spracheffekte, d. h. die künstlerische Wirkung. — Shakespeare gab auf realistischem Wege, alle Seelen- und Sinnesvermögen anziehend beschäftigend durch die Abmalung der einzelnen Vorgänge, der Seele des Zuschauers, der überwältigenden Kraft der Situationen gegenüber, die zum Genusse eines Dichterverkes nötige Freiheit; Schiller that dasselbe auf dem entgegengesetzten Wege, auf dem des Verallgemeinerns. Shakespeares Weg blieb innerhalb der Grenzen der Anschauung; Schiller ging über diese in die der Betrachtung hinaus. Shakespeare that, was er als Poet thun mußte, Schiller that es als Philosoph. Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst. Sein Fehler, daß er immer noch ein außerhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetische in seine Stücke hineinträgt, welches jenem widerspricht, anstatt

dies Poetische, dies tiefere Interesse aus dem Stoffe selbst heraus zu entwickeln, wie es Shakespeare macht. Das Ideale eines Dramas muß in der Komposition liegen und in der Steigerung der Charaktere; sein äußerer Verlauf muß so genau als möglich den Weltverlauf selber abbilden, den idealen Himmel über der realen Welt.

Erwartung im Drama.

Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verschwindet, desto milder wird die tragische Stimmung. Die Personen dürfen hoffen, der Zuschauer nicht; er muß immer wissen, daß diese Hoffnungen und die Anstrengungen der Personen, sie zu realisieren, vergeblich sind. — Auch zu verhüten, daß die künstlerische Täuschung zu einer wirklichen werde oder dieser sich zu sehr nähere. Die Personen sollen in der Gewalt wirklichen Leidens erscheinen, der Zuschauer soll tragisches Mitleid, d. h. durch die Kunst verklärtes, zum Genuß gemachtes, empfinden. Dazu ist das Eingeständnis notwendig, daß das Kunstwerk keine Wirklichkeit sein will. Hilfsmittel sind Idealität der Darstellung, Vers, Betrachtungen, bildlicher Ausdruck.

Coriolan.

Kein Charakter, außer Coriolan, hat bei Shakespeare eine Umkehr; sie gehen wie ein reißender Strom geradeaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Übermaß, in dem sie sich zerstören; sie sind gewissermaßen moralische Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur schlummernde Gefahr, durch irgend ein Äußeres geweckt, aufsteht und sie unaufhaltsam mit immer wachsender Schnelle zur Selbstvernichtung treibt.

Tragische Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit.

Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufriedengestellt, die Phantasie angeregt, das Gefühl befriedigt wird. — Tragische Notwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragische Zweckmäßigkeit, richtige

Berechnung jedes einzelnen Momentes im ganzen auf den Zweck des Ganzen, Übereinstimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen; daß also der Poet nirgends eine Erwartung im Zuschauer erregt, die nicht erfüllt würde, und nichts sich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde. Das ist im größeren Sinne Motivierung. Die pragmatische Motivierung geht auf den Zusammenhang der Handlung in sich und für sich; diese — die künstlerische, wenn ich so sagen darf — auf den Zusammenhang zwischen der Handlung und den Empfindungen des Zuschauers. Jene bewirkt, daß die Handlung eine mögliche, wahrscheinliche, geschlossene, diese, daß sie eine das Gefühl ergötzende, befriedigende, eine künstlerische Stimmung erweckende sei; jene, daß sie objektive, diese, daß sie subjektive Wahrheit hat; jene, daß sie Verstand hat, diese, daß sie dem Verstande und den übrigen Seelenkräften gefällt. Hier zeigt sich nun auch der höhere, der eigentliche Kunstverstand. Diese Übereinstimmung der objektiven Welt des Werkes, der Darstellung der äußeren Geseze der Dinge mit den Forderungen der subjektiven und ihren inneren Gesezen, macht die sogenannte Notwendigkeit eines Kunstwerks aus und ist das erste Kriterium der Klassizität desselben. Der Poet muß sich also im ganzen wie in jedem einzelnen Momente als Poet und als Zuschauer zugleich verhalten; er muß mit der größten Vertieftheit in das Werk zugleich darüber stehen, mit der größten Hingabe an dasselbe die größte Unbefangenheit ihm gegenüber vereinen.

Sowie tragische Notwendigkeit vorhanden ist, stört selbst das Komische nicht. Ja, es kann die Wirkung der Situationen noch durch den Kontrast erhöhen, wenigstens einen Erfrischungspunkt bieten. Desgleichen wirkt das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuversicht in den Personen tragisch, wenn der Zuschauer weiß, daß diese Hoffnung eine vergebliche, ja um so milder, je gewisser der Zuschauer dies weiß. Wird dagegen der Zuschauer selbst zur Hoffnung verleitet, so wird er sozusagen zu einer der spielenden Personen selbst, er wird aus der ruhig ergebenen Fassung künstlerisch erweckten Mitleids in die Kämpfe der Personen selbst gezogen, wie diese von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht hinübergerissen; er erlebt die schrecklichen Schicksale, anstatt aus der sichern Zuflucht der Beschauung

heraus sich an ihnen zu genießen. — In der Antigone ist das Schicksal wie im Shakespeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, sondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragische Held, tötet im Eigensinne die Geliebte seines Sohnes; dieser, da er sie nicht retten kann, stirbt ihr nach; ihm die Mutter, und so hat der Held sich selbst gestraft. Er hat mit aller Zurechnung gesündigt, der Oedipus, der Ajax, die Dejanira, der Orestes nicht; in den drei ersten dieser Fälle ist Verblendung oder absichtliche Täuschung, in dem letzten sogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenschaft getreten. Die Reinheit und Notwendigkeit des Schicksals in der Antigone ist es wohl, die uns dieses Stück näher rückt als die anderen antiken Stücke. Auch hat diese Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht bloß die Katastrophe, sondern auch die Schuld in Handlung dargestellt ist. Es ist im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewollust. Eine gewisse süßschmerzliche Stimmung wird in der ersten Szene erregt und durch das Ganze festgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt einen heimisch werden und bleiben in dieser Stimmung. Eigentümlich, daß der Faust (besonders Gretchens Schicksal) mir ganz dieselbe Empfindung gab wie die Antigone; die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete wie die vorher geschlossene Blume diesem milden Strahle ihre innersten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Nührung oder irgendwelche Erschütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuschauers einseitig zur Reaktion gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung, man hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genuße gemacht.

Aufgabe des Komischen in der Tragödie.

Das Gemüt bedarf, um die immer fortgesetzte Steigerung des Tragischen nicht allein zu tragen, sondern auch das Poetische darin zu genießen, von Zeit zu Zeit einer Erheiterung, Erholung. Daher die Einmischung des Komischen. Diese darf

nicht aus dem tragischen Zentrum entnommen sein, wenn sie ihm auch als Parodie verwandt sein kann. Man darf nicht glauben, daß Ausflüchte auf guten Ausgang zur Erholung von der Furcht vor Schlimmem dienen; im Gegenteil machen sie diese leicht unerträglich. So im Erbförster, wo ich wunderlicherweise diesem Irrtum anheimgefallen sein muß. — Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaktion und wirklichen Verlust der schön=schmerzlichen Stimmung. Die Empfindung vermag ihrer natürlichen Schwere nach nicht die zwei Richtungen zugleich mit Leichtigkeit und daher mit Lust zu verfolgen. Ist die Reaktion einmal eingetreten, so will sie zu ihrem Rechte kommen, und wie die Seele vorhin die störenden heiteren Vorstellungen abwies, so werden ihr jetzt die schmerzlichen störend und peinlich. Dieser psychologische Erfahrungssatz ist die Basis der tragischen Stimmung und aus ihr lassen sich die wesentlichsten Gesetze der Tragödie ableiten.

Gegenwart des Dramas.

Das Drama muß in jedem Momente Gegenwart sein; das Vergangenheitschwangere ist das Epische, das Zukunftschwangere das Dramatische.

Grenzen des Poetischen.

Die Grenzen des Poetischen sind schwer zu bestimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung ästhetisch machen kann, z. B. alles, was an das Kriminalistische erinnert. Alles Stroh, das die Darstellerin des Gretchens an sich hängen hat, kann das Ästhetische der Szene nicht so beeinträchtigen, als die bloße Nennung des „Zuchthauses“ thun würde. Alles Kleinliche ist unpoetisch, daher alle Darstellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darstellung mag idealistisch oder realistisch sein. Ist sie idealistisch, so fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt ist. Ist sie realistisch, so kann sie höchstens mit dem treuen Porträt — in der Malerei — rangieren.

Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung; sie ändert nicht, was geschehen, aber sie mildert es künstlerisch. Daher sind, wenn alles andere gleich, die Stoffe poetischer,

die in der Vergangenheit liegen; sie erlauben eine künstlerische Darstellung. Wir haben keinen andern Maßstab, sie zu messen, als das rein Menschliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächsten Nähe ist es anders. — Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht bloß stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitsucht, Liebe können es sein; Trunksucht, Spielsucht, Puzsucht nicht, weil sie weder an sich groß sind, noch auf einen großen Gegenstand gehen können. Im Poetischen ist jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantasie. Sie nimmt die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menschen, nur größer, sonst wie sie in der Wirklichkeit sind. Das für den Zweck der Darstellung Unwesentliche läßt sie fort. Auch die Karikatur kann poetisch sein, das treue Porträt nicht. — Das Poetische bleibt sich in aller Zeit gleich, das Ästhetische nicht. Letzteres hängt ab von dem Bildungsstande einer gewissen Zeit.

Bereich des Poetischen und Ästhetischen.

Das Poetische hat nur die Prosa, die Wirklichkeit im bloß verständigen Sinne zum Gegenstande und zur Grenze. Wo die Größe der Gestalt und Denkart, die Expansion oder die Tiefe der Empfindung der Stoff des ordnenden Verstandes ist, da ist Poesie; wo beides den Verstand verdunkelt, da ist das Phantastische. Das Poetische hat also bloß die Qualität zum Maßstab. Mit dem Ästhetischen ist es anders; dies wird am Maße der Quantität gemessen. Es ist ein konzentrischer Kreis von kleinerem Halbmesser, innerhalb des Kreises des Poetischen gezogen. Die höchsten Grade der expandierenden und der intensiven Phantasie sind immer noch poetisch, aber ästhetisch sind sie nicht mehr. Ein Spieler um Geld ist unpoetisch; einer, der mit dem Teufel um sein Leben würfelt, ist poetisch. — In der idyllischen oder satirischen Poesie wird die Schlacht zwischen der Poesie und der gemeinen Wirklichkeit geschlagen; in der eigentlichen Poesie ist der Kampf vorbei; das gemeine Wirkliche liegt besiegt zu Boden, und die Poesie begehrt ihr Siegesfest. — Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieses sagt in seiner

Beschränktheit und Kleinlichkeit höchstens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höheren Gattungen der Poesie läßt es sich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargestellten Kleinlebens, treue Porträtierung, ist allem Schwunge entgegen. Man kann die poetische Wahrheit, die in der innigsten Übereinstimmung aller Erfordernisse besteht, nicht erreichen. Giebt man der Sprache poetischen Gehalt, so steht sie mit der unpoetischen Situation und mit den beschränkten, kleinlichen Motiven im schreiendsten Widerspruche. Läßt man sie die Sprache der Bildung reden, so muß man aus unbefangenen Munde die einfache Frage erwarten, die alle durch poetische Unwahrheit gewonnenen Schönheiten über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung erfunden, zu der die Sprache paßt? Wir haben ein Warnungsbild in Geßner. Die weißen und roten Kokosfiguren der Daphnen, Chloen zc. sind verschwunden, die verben Porträts des wirklichen Kleinlebens, die Dowd, Teniers, Breughels zc. gelten noch. Durch die Entfernung, durch das uns Fremde in Tracht und Sitte, sind sie gewissermaßen poetisch geworden, der Übermut, der in manchen steckt, die komische Idealisierung ist an sich poetisch; die Wahrheit, mit der sie abgefaßt sind, bringt uns das Fremde nah und erhält es allen Zeiten begreiflich. — Die einfache und anspruchslöse Porträtierung der kleinen Zustände hat und wird sich noch lange in den „Jägern“ und ähnlichen Schauspielen erhalten. „Kabale und Liebe“, in seiner poetischen Auffassung, erscheint uns nach wenig mehr als einem halben Jahrhundert schon als Parodie seiner selbst. Die einzige Figur im Stück, die die andern und damit das ganze Stück überleben wird, ist gerade die einzige darin, die man ein treues Porträt nennen kann, der alte Miller. Er ist durchaus prosaisch gehalten, und nur die Leidenschaft giebt ihm ein Etwas, wie poetischen Anhauch; das ist aber in der gemeinen Wirklichkeit ebenso, er spricht kein Wort, das ein Mann in seiner Lage in der Wirklichkeit nicht auch gesprochen haben könnte. Ich glaube, der unpoetische Stoff kann nur in seiner Wirklichkeit aufgefaßt, bleibend interessieren.

Die wahre Poesie muß sich ganz von der äußeren Gegenwart lösen, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie

darf bloß das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eignet, seine wesentliche Natur, und muß dies in individuelle Gestalten kleiden, d. h. sie muß realistische Ideale schaffen. Sie darf nicht das Wilde und Ungeheure mit Gewalt herbeiziehen, aber auch nicht der unmännlichen Schwäche einer Zeit, die mit ihr vergehen wird, schmeicheln und sie dadurch hätschelnd noch mehr schwächen helfen. Aber ich thue unserer Zeit unrecht, sie ist im männlichen Aufrassen begriffen. Wäre sie es aber auch nicht, der Dichter muß erst nach seiner Pflicht gegen die Kunst und dann erst nach der gegen das Publikum fragen. Sein höchstes Gesetz ist poetische Wahrheit. — Und stimmen nur seine Gebilde mit ihren Bedingungen überein, so mag er kühn bis an die Grenze gehen, die nur Willkür setzen kann.

Diejenigen Gattungen, die nur amüsieren sollen, tragen ihre Grenzen in ihrem ausgesprochenen Zwecke. Die Tragödie soll mehr, sie macht sogar Kühnheit zur Pflicht. — Heute ist diese und jene Blume in der Mode, man findet sie auf jedem Fensterbrett, auf jedem Damenschreibtische. Draußen im Felde steht eine weit reichere und schönere; kein Mensch sieht nach ihr, denn sie ist keine Azalee, kein Rhododendron. Heute wenigstens; ob auch morgen oder übermorgen? Und pflückt sie auch übermorgen keiner, so hat sie sich selbst geblüht!
