universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

D. Studien aus den Jahren 1857 - 1858

urn:nbn:at:at-ubi:2-5542

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.*)

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen.

Die Tragödie darf nur in gebrochenen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemiſcht ſind, doch, wenn möglich ſo, daß durchgehends, wenigſtens vorherrſchend, das angenehme Ingredienz überwiegend iſt, wenigſtens darf es dem unangenehmen nie zu lange und nie zu ſehr nachſtehen. Ein gemiſchtes Gefühl. Die tragiſche Kunſt geht lediglich auf Erweckung und Unterhaltung der tragiſchen Stimmung, eines gemiſchten Gefühles, aus Freude an der Geſtalt und Schmerz über die Übel derſelben. Der Held darf nicht unſchuldig leiden, weil dieſer Schmerz ſonſt ein wüſtes, unpoetiſches Gefühl werden und die poetiſche Wirkung vereiteln würde; aber ſein Leiden muß über das Maß ſeiner Schuld hinauswachſen, weil ſonſt das Mitleid nicht zum Affekt würde. — Wie der Landſchafter ſeinen Farben den Luftton zumiſcht, ſo muß die beabſichtigte Grundſtimmung der Tragödie alle ihre Einzelheiten durchdringen; unter dieſer Bedingung kann der Dichter dann auch komiſche Beſtandteile — nur nicht ganze Situationen und Epiſoden — aufnehmen, wenn er ſie nach dem tragiſchen Lokaltone ſtimmt. So liegt auch auf den Späßen des Narren im Lear, in der Totengräberſzene Hamlets u. ſ. w. ſozuſagen der tragiſche Lichtreflex des Ganzen. Die Späße des Peter mit den Muſikanten zeigen ſchon geringere Meiſterſchaft, wenngleich Julie nur ſcheintot und die Szene mehr eine Füllſzene iſt, ähnlich wie der Pförtnermonolog im Macbeth, oder vielmehr ein Einſchiebſel

*) Manuſkriptband III, Heft 3, gr. 8, 142 Seiten.

aus theatraliſchem Bedürfnis. Die Witze des Narren im Lear gehen wie ein komiſcher Chor immer auf den tragiſchen Kern ſelbſt; indem ſie ihn mit humoriſtiſchen Schlaglichtern beleuchten, ſind dieſe Schlaglichter ſelbſt von der Trübe dieſer Atmoſphäre angedunkelt. — Soweit es möglich, muß ſchon die Fabel, die Geſtalt der Handlung in kürzeſter Erzählung, die beiden Ingredienzien in dem eben verlangten Miſchverhältniſſe in ſich haben. Dagegen geſündigt zu haben, iſt mein großer Fehler im Erbförſter. —

Die Poeſie im Konflikte mit Religion und Moral.

Die Poeſie kommt in ihren Konſequenzen mit Religion und Moral in Konflikt. Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechiſche, beſonders ihr Gipfel, Sophokles, und die Goethe-Schillerſche Tragödie, wo ſie jener folgt. Das einem drohenden Fluche Ausweichenwollen, das ihm erſt recht entgegenführt, dann die Figur, daß, was gethan wird, in liebender Abſicht zu des Gegenſtandes Verderben ausſchlägt, dies iſt poetiſch und ergreifend in hohem Grade; aber es iſt ein gräßlicher Gedanke, wenn man die höhere Leitung der menſchlichen Dinge ſich ſo tückiſch vorſtellt, ſo bösartig und unmoraliſch; und weicht man aus, indem man eine göttliche Führung leugnet, ſo beſſert es nicht, daß man dem ſogenannten Zufall dieſe Perfidie und zugleich Gewalt über Menſchen, die beſſer wie er, zuſchiebt. Shakeſpeare hat dergleichen nie, das iſt ſeine wahre Frömmigkeit. Will man dieſen Kunſtgriff anwenden, ſo darf man's nur ſo, daß die Mühen, den Folgen einer Schuld zu entfliehen, tiefer in Schuld und in äußeres Verderben hineinführen. —

Tragiſche Schuld.

Je mehr das Leiden die Schönheit und Kraft der individuellen Geſtalt zeigt, je kräftiger das Getroffene reagiert, deſto mehr wird das Tragiſche über das bloß Traurige hinaufgehoben. Je weniger Wert für den Helden das Leben mehr haben kann, deſto leichter tragen wir ſeinen Tod. — Für die pragmatiſche Motivierung gilt überhaupt das Geſetz: Der Autor darf nichts geſchehen laſſen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber

auch nichts erwarten laſſen, was er nicht geſchehen laſſen will; für die höhere Motivierung: er darf nichts geſchehen laſſen, was er uns nicht zu wünſchen zwang, und nichts uns zu wünſchen zwingen, was er nicht geſchehen laſſen will. Dies ſind Hauptgeſetze. — Ferner für die Behandlung: mehr Dialog als körperliches Thun, durch Eingeſtehen, der Vorgang ſei nicht gemeine Wirklichkeit; Vermeidung des Haſtigen, Dünnen, Plötzlichen, kurz alles deſſen, was aus der poetiſchen Wirklichkeit in gemeine Täuſchung hinüberreißen könnte. Bilder, Reime, Aktion, in der der Schauſpieler ſeine ganze Kunſt zeigen kann, wie der Poet die ſeine darin zeigt, ſo daß auch durch Bewunderung des Künſtlers einige Ableitung der Aufmerkſamkeit von dem Schrecklichen des Stoffes bewerkſtelligt wird. Es darf im Leidenden nicht bloß die gemarterte, hilfloſe Sinnlichkeit erſcheinen, das Leiden muß möglichſt in Form eines Handelns erſcheinen, wie in der Schuld das Handeln in Form eines Leidens. — Bei weitem die Hauptſache iſt der ideale Nexus, zumal im hiſtoriſchen Stücke größeren Maßſtabes. Dagegen tritt der pragmatiſche, ſoweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zuſammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien, und es ſtört uns ſogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu ſeiner Behandlung eine gewiſſe Kühnheit, einen „Griff". — Schuld, d. h. die Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigene Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigſtens phyſiſch, zu Grunde geht, der Anfang der tragiſchen Handlung, deren Schluß die Kataſtrophe. — Dieſe Schuld, deren notwendige Folge eine Fortſetzung ihrer, aber ſchon in Geſtalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motiviert werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle ſtehen, bloß Gelegenheitsurſache ſein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darſtellen, folgenden Handlungen weniger frei erſcheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieſes Charakters werden müſſen. — Das Geheimnis des Bühnenſtückes iſt: daß alles ſo notwendig als möglich,

ja ſchon feſtſtehend und unabänderlich, und doch zugleich wie eben erſt werdend, wachſend erſcheint. Alſo möglichſt viel Expoſition, aber immer in Form lebendiger, lebhafter, affektvoller Handlung. Immer ſchon Feſtes, das uns aber eben vor den Augen erſt zu werden ſcheint. Man ſieht immer bei Shakeſpeare, daß ihm intereſſante, gehalt- und affektvolle Geſpräche mit ſtarken Kontraſten die Hauptſache ſind, das Erſchöpfen einer Stimmung; die eigentliche Handlung, der pragmatiſche Nexus iſt ihm bloß der Gelegenheitsmacher dazu, die Stiele, Blätter, Stamm, Zweige, die bloßen Bedingungen zu dem Entſtehen der Blüte und ihrer Farben und Düfte. Hier iſt nur die reine Poeſie, der Schein der abſichtsloſeſten Natur, der reine Zweck, die Idee.

Wohl zu hüten, daß das, was die Schuld ſein ſoll, dem Thäter nicht als das Rechte und Notwendige erſcheint. Man ſehe den alten Lear, wenn er ſeine Thorheit begehen will. Daß es unrecht iſt, was er thun will, fühlt der Zuſchauer, und er ſelbſt bringt keinen Grund für ſein Thun, auch gar nichts, was nur die Meinung erlaubte, er glaube recht zu thun; er weiß, daß er unrecht thut, wenn er es auch nicht ausdrücklich ſagt, aber er thut das Unrecht dennoch. Auch ſpäter bringt er nichts, was glauben machen könnte, er halte ſein Thun gegen Cordelia, ja nur ſeine unſinnige Güte gegen die böſen Töchter für recht, ja er entſchuldigt es nicht einmal, geſchweige, daß er es bei ſich rechtfertigte. Die Schändlichkeit der böſen Töchter und ihr Unrecht gegen ihn iſt's allein, was er markiert, und darin iſt des Zuſchauers Gewiſſen einverſtanden mit ihm. Auffallend iſt die Szene vollends im Macbeth, wo er ſo gar nichts thut, die ſchändliche That, die er verüben will, nur etwas auch nur vor ſich ſelbſt zu verſchleiern, vielmehr iſt er ſelbſt ein ſo entſchiedener Verdammer derſelben, wie es nur irgend das Gewiſſen des Publikums ſein kann, aber er thut ſie doch. Daß ſeine Leidenſchaft dieſe entſetzliche Stärke hat, das bringt in uns zugleich ein Gefühl wie von Bewunderung dieſer Stärke und doch von Mitleid hervor für dies ſo tief moraliſch empfindende Gemüt, daß ſolche Leidenſchaft es doch hinreißt. Hier iſt das Geheimnis des wahrhaft Tragiſchen: daß der Held in ſeinem Unrecht zugleich impoſant

und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er ſelber thut, erſcheint, da er dieſes doch mehr zu leiden ſcheint in ſeinem Thun, als es thuend. Durch ſolche Schuld gewinnt er nun erſt eine Innerlichkeit, eine Geſchichte der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus und in den Schoß unſerer Teilnahme hebt. —

Epiſche und dramatiſche Konflikte.

Ein Kampf liegt allem Epiſchen und Dramatiſchen zu Grunde; zwei handelnde Mächte, die ſich bekriegen. Der Kampf innerhalb eines Volkes, einer Stadt hat noch viel Epiſches, der Kampf in den engeren Grenzen einer Familie, je näher ſich die Perſonen auf den Hals rücken, deſto geeigneter ſind ſie ſchon zu dramatiſcher Behandlung, der Kampf in einer und derſelben Perſon am meiſten — Hamlet, Macbeth. Hier entſteht das, was ich früher Doppelrollen genannt habe. So ſpielt Hamlet ſelbſt eine Doppelrolle, d. h. er ſpielt durch die eigene Natur gezwungen zwei Rollen, den Rächenwollenden, den Bedenklichen, und dabei noch abſichtlich den Wahnſinnigen. Es iſt bei Shakeſpeare kein Nebeneinanderlaufen des Dramatiſch-Theatraliſchen, der ethiſch-pſychologiſchen Idee und des Stückes ſelbſt, ſondern dieſer Widerſtreit in derſelben Perſon iſt zugleich das theatraliſch-dramatiſche Thema und der Kern der Idee. —

Falſche Sentimentalität in der Auffaſſung des Tragiſchen.

Unſere Zeit erſchrickt vor dem Gedanken, daß ein Menſch eine eigene Schuld haben könne. Mißverſtandene Humanität hat ſeit einer Anzahl von Jahren, um die Menſchen von harten Urteilen und unthätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu geraten in Gefahr kommt, zur Milde und Bethätigung derſelben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenurſachen helfen dazu, wie z. B. politiſche und ſoziale Wühlerei, daß im Menſchen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, ſondern daß allerlei andere Agentien in ihm ſündigen, z. B. der Staat, die Geſellſchaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad u. ſ. w. Eine ſo bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderem Urteil über den Nebenmenſchen führen ſollte, zunächſt den Menſchen zu berechtigen ſchien, über ſich ſelbſt milder zu urteilen, alſo ſich nicht mehr vor eigener

Verſündigung zu fürchten; denn, verſündigte man ſich, ſo war man, nach dieſer Doktrin, ja nicht mehr ein Beleidiger, ſondern ein Beleidigter; alſo nicht einer, der Unwillen verdiente, nein einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, ſieht man an der neueſten Auffaſſung des Shylock, die dieſen komiſchen Popanz oder gräßlichen Hanswurſt zu einem tragiſchen Helden macht. — Es iſt dies die unmoraliſchſte Art von Sentimentalität, die es geben kann, ſeine eigene Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen ſchlechten Gelüſten nachgiebt, ſich als ein Märtyrer, wo man ein Weichling, ſich als ein Held zu fühlen, um eine Entſchuldigung, ja einen Sporn zu haben, ſich ſelbſt alles nachzuſehen. Zu Shakeſpeares Zeiten lebte ein kräftigeres, ſtolzeres Geſchlecht, das in der Entſchuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu ſein, nur einen Schimpf mehr ſah, das lieber für böſe, als für ſchwach gelten wollte. Und dies mit Recht; denn der Starke iſt doch etwas, ſelbſt ſein Verbrechen kann etwas Impoſantes haben, es iſt das Erfordernis zur Tugend, die Selbſtbeſtimmung, wenn auch falſch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nichts aus ſich ſelbſt ſein kann, das zur Tugend wie zum Laſter verführt werden muß, iſt gar nichts mehr von der urſprünglichen Hoheit des Menſchen, von dem Adel, der ſelbſt im gefallenen Engel noch imponiert. Ein Menſch, der ſtark genug iſt, böſe zu ſein, kann ſelbſt das Mitleid noch erregen. Und nur ein Menſch, in welchem die Kraft iſt, gut oder böſe zu werden, kann ein Schickſal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das ſo denkt, iſt eine Tragödie möglich. Shakeſpeare iſt ein Richter. —

Leidenſchaft und Affekt.

Die gefährliche Faſſung der Leidenſchaft, die ſich noch ſelber beobachten kann; denn das unterſcheidet ja eben Leidenſchaft und Affekt, daß jene den Kopf hell macht, Geiſtesgegenwart giebt, ſelbſt die Kraft, Affekte nicht aufkommen zu laſſen, die Aufmerkſamkeit ſchärft und ausdauernd macht, den Menſchen förmlich kalt macht, ruhig, aber nicht mit der Abſpannung der Ruhe des ſich aufs neue ſammelnden Affektes. Die Sprache und Mimik der Leidenſchaft iſt die Sprache

der zuſammengefaßten Kraft, nachdrucksvoll, ohne heftig zu ſein, die Sprache der Entſchiedenheit, denn die Leidenſchaft will ihr Ziel erreichen, ſie ſchwankt nicht; all ihr Trachten geht nur nach dem einen; um das Ziel zu erreichen, ſpannt ſie alle Kräfte an, ſogar die denkenden, die ihr entgegenwirken ſollten — wie der Wind erſt gegen das Gewitter, dann aus dem Gewitter kommt und aus einem Gegner ein Diener der Verwüſtung wird. Das Bild paßt noch weiter; die einzelnen Blitze, vom bloßen Wetterleuchten bis zum ſtärkſten Donnerſchlage, ſind die dienenden Affekte, denn auch dieſe unterjocht ſich die Leidenſchaft, und ſo jäh und ſchrecklich Donner und Blitz ſein mögen, in der langſam fortrückenden Wolkenmaſſe herrſcht kaum eine Bewegung; nur Ausdauer, fortwährend geſpannte, aber ruhige und immer gleiche Kraft, unbegrenzte Vorbereitung, Unwiderſtehlichkeit und, man möchte ſagen, ein gewiſſes impoſantes Phlegma charakteriſiert das Verhalten eines Gewitters. Eine große Leidenſchaft hat wie ein Gewitter das Imponierende der Möglichkeit, das Ungeheuerſte von Kraftäußerung aus ſich geſchehen zu laſſen. —

Der Affekt wechſelt immer zwiſchen den Extremen von Sprachloſigkeit aus Stärke und von Sprachloſigkeit aus Schwäche, zwiſchen Überſpannung und Abſpannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwiſchen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es iſt eine ſtete Unmacht des Menſchen über ſich ſelbſt; die Leidenſchaft dagegen iſt eine ſtete Konzentrierung der Kraft des Menſchen über ſich ſelbſt und dadurch über andere. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüts-, Geiſtes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzierte, wie denn der Menſch, der ganze ſinnliche Menſch in ihr potenziert erſcheint, eine ruhig-gewaltige, entſchiedene, wo ſie den ſittlichen Geiſt abſorbiert und verdunkelt, und wo ſie ihres Zweckes gewiß iſt. Doch hat ſelbſt die Leidenſchaft ihre Ruhepunkte, wo ſie vorhanden iſt, aber nicht ſichtbar, wie eine Kenntnis im Gedächtniſſe, wenn der Menſch mit anderem beſchäftigt iſt, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Perſönlichkeit immer den habituellen Zügen der vorhandenen, wenn auch momentan latenten Leidenſchaft nicht widerſprechen. —

Dramatiſche und lyriſche Steigerung.

Man muß vermeiden, daß die dramatiſche Steigerung zur lyriſchen wird, in der das Gefühl ſo vorherrſcht, daß Charakteriſtiſches, Exponierendes, Motivierendes geradezu ſtörend wird. Man ſehe bei Shakeſpeare z. B. in der Gerichtsſzene im „Kaufmann“, wo die Spannung am höchſten, wie da noch ausgeſponnene Scherze ſtattfinden. Das iſt nun die Probe des echt Tragiſchen; an jeder Stelle könnte, auch in den pathetiſchſten Szenen, der Narr parodierend hineinreden, ohne daß das Pathos lächerlich würde. Das macht Shakeſpeares Poeſie ſo notwendig, ſo heiter, ſelbſt im ſchrecklichſten Vorgange alles Peinliche entfernend, das macht es ihr möglich, ſo gehaltvoll zu ſein, ſo reich an Gedanken. Bei der lyriſchen Behandlung iſt ein ſtetes gewaltſames Anſpannen und Zurückſinken des Affektes des Zuſchauers; gegen das Ende des Aktes wird er immer ſtärker gepackt, am Ende iſt er am aufgeregteſten. Nun beginnt der nächſte Akt wieder in einer gewiſſen Nüchternheit, bis das Kunſtſtück wieder beginnt. Die lyriſche Weiſe hebt Stetigkeit und Ganzheit des Intereſſes auf; auf welche beiden dagegen die dramatiſche Weiſe als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet. — Welche ſinnliche Friſche gewinnen Shakeſpeares Stücke dadurch, daß keine lyriſche Steigerung der einzelnen Szenen dem Humor, und zwar dem heiteren, den Zutritt verwehrt. Die tragiſche Heiterkeit, ein Hauptpunkt, bei Shakeſpeare zu lernen! —

Das Bewunderungswürdigſte bei Shakeſpeare, wie er zu konzentrieren weiß, wie er eine gewiſſe Anzahl Perſonen, die eigentlich das Stück ſpielen, ſich ſo nahe zu rücken weiß, und wie ſchnell und ohne große Maſchinerie die gewaltigſten und ergreifendſten Szenen ſich folgen. Eine Hauptſache dabei iſt, daß er nicht mehrere Charakterentwickelungen neben einander hergehen läßt, ja eigentlich nur zeigt, was mit einem Hauptcharakter die Leidenſchaft beginnt, wozu ſie ihn bringt, und gewöhnlich ohne Umkehr. Othello bleibt derſelbe einfältig-redliche, ehrgefühlige Mann der That; die Leidenſchaft macht nichts anderes aus ihm, er wird ein Mörder, ohne aufzuhören, Othello zu ſein.

Künſtlichkeit der Motive.

— Alles Raffinierte iſt zu vermeiden. Am Raffinement krankt das klaſſiſche Theater der Franzoſen. Die einheitliche Form iſt nur möglich bei dem Verfahren der Alten, wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr bloß eine Kataſtrophe, als eine ganze Handlung iſt. Soll ſie einen reicheren Inhalt haben, ſo muß der Dichter raffinieren. So verfielen die Corneille u. ſ. w. auf die Spielerei mit dem Wechſel der Affekte, die ſchon deshalb keine wahre Wirkung macht, weil der Zuſchauer ſo ſchnell nicht folgen, die Sache nicht miterleben kann. Viele ganz äußerliche Motive kamen ſchon bei den Griechen hinein, z. B. des einander Nichtkennens ſolcher, die eigentlich Freunde ſein ſollten und ſich nun als Feinde begegneten; die Franzoſen behielten ſie bei und verdarben die Tragik der Stoffe durch die Erzielung einer Überraſchung. Bei Shakeſpeare findet man dieſe Motive dahin verwieſen, wohin ſie gehören, in die Komödie. —

Idee des Dramas.

Die Idee des Dramas muß mehr konkret als abſtrakt, mehr in künſtleriſchem als philoſophiſchem Sinne genommen werden, ſie iſt die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige ſich als Einheit anſchauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die ſich gegenſeitig aufheben. Sie iſt das plaſtiſche Geſetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wiſſen will, ſo iſt zu ſagen, daß ſie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da ſie das Hauptmittel der Wirkung, die ausſchließliche Bedingung derſelben iſt, das Mittel, wodurch die verſchiedenen Teile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunſtwerke, zum Organismus wird. Nur darf man „Idee“ nicht im transzendentalen oder überhaupt ſpekulativen Sinne nehmen, ſondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philoſophiſche, ſondern eine poetiſche Abſtraktion, d. h. innerhalb der Anſchauung. Die Organe des Gedichtes haben eine beſtimmte

Gruppierung, ein beſtimmtes Verhältnis zu einander, dieſes hat einen Mittelpunkt, und dieſer iſt die poetiſche Idee. —

Das Theatraliſche.

Was iſt das Theatraliſche? Mich dünkt, es hat zwei Begriffe unter ſich, den einer maleriſchen Ausfüllung der Rahmen des Bühnenbildes; das iſt das ſchlechte Theatraliſche; dann den des Schauſpieleriſchen, das gute Theatraliſche, weil zugleich Dramatiſche. Das eine iſt das Theatraliſche im Raume, Gruppen u. ſ. w., das andere das Theatraliſche in der Zeit. Das Plaſtiſch-Mimiſche und das Dramatiſch-Mimiſche; erſteres beſonders der Oper, das andere dem rezitierenden Drama unentbehrlich. Goethe in ſeiner Abhandlung über Shakeſpeare verſteht unter dem Theatraliſchen weſentlich jene erſte Spezies desſelben. —

Zur Lehre von der Gliederung

Man muß ſehen, daß jedes Glied des idealen Nexus zugleich ein großer ſchauſpieleriſcher Effekt wird, dann iſt das Reſultat des Gliedes zugleich der ſchauſpieleriſche Effekt; und der Pragmatismus, durch den dies Reſultat erhalten wird, iſt dann die Vorbereitung des ſchauſpieleriſchen Effektes. Mehr oder weniger iſt dies bei Shakeſpeare gewöhnlich der Fall. So iſt das Herauskommen, daß Macbeth der Königsmörder war, dieſer Knoten des pragmatiſchen Nexus zugleich ein Moment des idealen Nexus, da die beleidigte Macht — das Gewiſſen — in dem Anfalle von Geiſteszerrüttung, durch die Macbeth ſich ſelbſt verrät, das Motiv iſt; zugleich iſt es aber ein großer ſchauſpieleriſcher Effekt, dies aus der Rollefallen des bisher ſo geſchickten Schauſpielers Macbeth. So treffen die Hauptfaktoren des tragiſchen Momentes, daß er ein Glied eines pragmatiſchen, eines idealen Nexus und zugleich ein poetiſcher und ſchauſpieleriſcher Effekt ſei, zuſammen und durchdringen ſich, da ihre Bedingungen, d. h. Motivierungen dieſelben ſind, und die Spannung zugleich dieſelbe iſt.

Dramatiſche Charaktere.

Bei den Charakteren iſt eine Hauptſache, daß man ſie nicht immer im Wappenrocke des Affektes ſieht, wie ſie ihrer

Intention nachjagen. Man muß ſie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens ſehen, in ihrem Benehmen mit Untergebenen u. ſ. w. Es kann einer die heftigſte Leidenſchaft in der Bruſt tragen, den raffinierteſten Plan im Kopfe, er kann eine ungeheure That vorhaben; es kommt ihm ein Bekannter in den Weg — nur daß er ihn nicht hindert, aufhält u. ſ. w. — und er wird den gewöhnlichen Ton des täglichen Verkehrs anſchlagen, vielleicht auf Momente abgezogen von jenem; ja je entſchiedener z. B. der Entſchluß zum Selbſtmorde, deſto weniger merkt man dem Träger an; deſto leichter ſtimmt dieſer in die gewohnten Scherze und Neckereien. Ja, er lacht wohl. Und nur wenn man dieſe beiden Seiten an den Perſonen ſieht, kann man an ſie glauben als an Menſchen, an Weſen, die nicht bloß perſonifizierte Leidenſchaften, Gewohnheiten u. ſ. w. ſind. — Was den Charakteren Shakeſpeares dieſe überzeugende Wahrheit und uns am Ende eines Stückes das Gefühl giebt, als hätten wir mit dieſen Menſchen jahrelang gelebt, das iſt, daß wir ſie nicht bloß in ihre Leidenſchaft und Affekt eingeklemmt, ſondern auch in gleichgültigeren Berührungen mit anderen ſehen, in typiſchen Szenen des gewöhnlichen Lebens, in denen ſich viele andere ähnlich benommen haben würden; hier ſind ſie nicht bloß nach ihren individuell-charakteriſtiſchen, ſondern auch nach den generellen Zügen, ja mehr nach dieſen dargeſtellt. So ſehen wir Hamlet als Sohn und Hofmann, als Prinzen und Freund eines Niederen, als einen, deſſen Vater plötzlich geſtorben, deſſen Mutter ſich ſo ſchnell wieder verheiratet; ferner in ſeinem Benehmen gegen Schulfreunde, die ihn ſondieren wollen, mit einer Geliebten, der er als wahnſinnig gelten muß; ja ſogar als Patron von Schauſpielern, als Kunſtfreund und Kunſtrichter; dann mit ſich ſelbſt beſchäftigt; was zuerſt durchſchien durch ſein Benehmen, das von den Äußerlichkeiten geboten war, das tritt jetzt ſichtbarſt auf die Oberfläche u. ſ. w. Und alle dieſe Szenen ſind ſo bis ins einzelnſte durchlebt; wir ſehen ihn nicht bloß handeln im engeren Sinne, wir ſehen ihn leben, exiſtieren, ſeine Art und Weiſe in den verſchiedenſten Situationen des Lebens. Seine Art, die Dinge zu nehmen, ſein Urteil über Dinge und Menſchen; die ganze Art ſeines Gehabens, eine Summe ſeiner Exiſtenz. —

Handlungsſzenen als Zuſtandsbilder.

Zu bemerken iſt, daß Shakeſpeare ſelbſt die eigentlichen Handlungsſzenen mehr wie Zuſtandsbilder vorträgt; ſie gewinnen dadurch eine wohlthätige Ruhe in der Bewegung, ſie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, ſie werden geſchickter, Gehalt in ſich aufzunehmen. Charakteriſtiſche Geſpräche ſind ihm die Hauptſache; er meidet alles Lakoniſche und Tumultuariſche. Dieſe Behandlung giebt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Thathandlungen ein wohlthätiges und notwendiges Gegengewicht, ein gewiſſes Behagen und Heimiſchwerden ſelbſt im Schrecklichen. Überall iſt jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsſzene zugleich zum Zuſtandsbilde zu machen. So im Othello, die unvergleichliche trauliche Szene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide ſingt, die Szenen Hamlets mit den Schauſpielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch ſeine Expoſitionsſzenen zu ſolchen Zuſtandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raſchen Rucke abgethan. Mehr das, wie ſeine Perſonen ſich dabei benehmen, als das Abſtrakte der Handlung ſelbſt, liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakeſpeares in dieſem Punkte zu viel gethan; bei ihm überwiegt der Zuſtand, die Exiſtenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu abſichtlich, daß ihm der Zuſtand die Hauptſache iſt. Der Fauſt beſteht faſt ganz aus Zuſtandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenſchaft hintanſetzt, die auch die Zuſtandsbilder im ſchauſpieleriſchen Sinne zu Handlungsſzenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittengemälde. Das Epiſche und Lyriſche tritt aus der Syntheſe, in der es das Dramatiſche ausmacht, und es will jedes für ſich gelten. Man vergleiche die Szene Gretchens im Dome und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, beſonders Gretchens, iſt in lyriſche Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Urſachen, das eigentlich Dramatiſche, hinter der Szene liegt. Im Egmont desgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieſer Gedichte, ihre harmoniſche Wirkung hauptſächlich darauf ſich gründet, ſo wird man dies Kunſtmittel gewiß nicht gering anſchlagen, wenn man ihr völliges Überwuchern durchaus vermeiden muß! —

— Man wird bei ſorgfältiger Unterſuchung gewiß finden, daß Shakeſpeares Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichtume nicht an eigentlicher Thathandlung, ſondern an ergreifenden Zuſtänden verdanken. Wie die Abſicht, ſo ſcheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und thatenvollen Epos zu unterſcheiden. Die Hauptaufgabe der Darſtellung iſt im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß. Bei den Franzoſen iſt die Tragödie ein Kartenſpiel; der eine ſpielt aus, der andere giebt zu; oder ein Schachſpiel Zug auf Zug; zwei Minierer gehen ſich entgegen, das geht, bis einer nicht mehr kann. Der eine thut das, was den anderen bewegt, das und das zu thun, dies bewegt den erſten wieder zu einer That, die wiederum eine That des anderen zur Folge hat. Hier herrſcht der pragmatiſche Nexus; der Pragmatismus des Stückes iſt das Stück; dagegen bei Shakeſpeare herrſcht der ideale Nexus, die Vernunft, wie dort der Verſtand. Es leuchtet ein, daß jene Weiſe die Abſichtlichkeit ſchwer wird verſtecken können. Abgeſehen von der Schwierigkeit, eine irgend nicht zu arme Handlung ſo einzurichten, daß zugleich die Geſtalten ſich individuell in dem Handeln zeigen und ausleben, ſo wird die Abſichtlichkeit, Geſuchtheit, Raffinement hervortreten, oder, wenn der Poet dies vermeiden will, wird der Fehler ins Gegenteil übergehen; der Zufall wird wirklich oder ſcheinbar das Hauptingredienz des Vorganges werden. — Bei ſtarken, energiſchen Naturen wird das Leiden immer wie Handeln ausſehen. Nicht was geſchieht, ſondern wie es die Menſchen berührt, die unſere Teilnahme beſitzen, iſt Shakeſpeare die Hauptſache. Der Schein der Natur, der in den zu Handlung ausgemünzten Zuſtandsbildern möglich iſt, verdeckt den pragmatiſchen Nexus, der uns nun gar nicht zum Nachrechnen auffordert und, weil aus wenig Gliedern beſtehend, deſto leichter ſolid herzuſtellen iſt. Das eigentliche Grundweſen des Dramatiſchen iſt zwar klare Entwickelung, aber auch konzentrierteſte Geſchloſſenheit, tiefſte Abſichtlichkeit in jedem einzelnen, bei dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit, das Ausgehen auf Überraſchung, die gleichwohl ganz vorbereitet iſt, die man mählich kommen ſieht. Das Abſtrakte des Gerüſtes wundervoll verkleidet durch typiſche Geſpräche, tiefe

Gedanken, ſo daß wir vielleicht vergeſſen, ob ein Knochengerüſte in dieſem Leibe, und wie es zuſammengeſetzt iſt aus einzelnen Knochen und verbunden durch Bänder, aber den Leib ſelbſt, und zwar als einen ſchönen bei allem Reichtum in einheitlicher Bewegung vor uns ſehen, und ſeine Seele als die Grundidee, als die Seele der tragiſchen Idee empfinden. Wie in der polyphonen Schreibart, wo die einfache Harmonienfolge zu verſchiedenen Stimmen emanzipiert iſt, deren jede ihr eigenes Geſetz der Bewegung in ſich hat, wie das Planetenſyſtem, wo jeder ſeinen beſonderen Weg geht und doch wohl eingeordnet iſt. — Nichts darf von außen hereinwirken; die Vorgänge müſſen eine Kauſalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verſchuldungen ſind, aus einem Keime gewachſen, davon die folgende immer die vorangegangenen fortſetzt und ſteigert — d. h. der ideale und pragmatiſche Nexus muß zuſammenfallen.

Goethes Werther.

— Man hat Goethen die Doppeltheit des Motives in ſeinem Werther vorgeworfen, daß dieſer ſich erſchieße aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine abſolute Einheit der Motive iſt unwahrſcheinlich in allen Fällen, weil unpſychologiſch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Teile mit, zuweilen ſo, daß der Ort der Krankheit ſchwer aufzufinden iſt. Der Grundzug des Werther iſt Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goetheſchen Figuren, Taſſos, Antonios u. ſ. w. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Menſch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja, um eine Reizbarkeit auszubilden, wie ſie am Werther geſchildert iſt, und ſeinen Ausgang motivieren muß, ſind vorhergegangene harte Reibungen mit der Welt nötig, und einer ſolchen Natur iſt es wiederum notwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufſtehen; ja, ſein ganzes inneres Leben iſt nur ein ewiges Durch- und wieder Durchfühlen der Schmerzen vom erſten bis zum letzten. Zwiſchen dieſe knüpft ſich als verbindender Faden das Aſſociationsgeſetz der Ähnlichkeit, das keine dieſer Wunden verharſchen läßt. Alle dieſe Schmerzen fließen

ineinander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehreren Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Teiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde".

Im Apollonius (Zwischen Himmel und Erde) ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war, das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft Angelegte den anderen immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des geborenen sittlichen Hypochondristen — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich andere trinken. —

Dichter und Zuschauer.

Ich glaube, bei seinem Stücke darf der Autor fordern, daß der Zuschauer ihm, wie auf dem Billard — einen oder einige Points vorgebe, oder einen Kapitaleinschuß in das gemeinsame Geschäft mache, wenn dies nur der Dichter mit Zinsen zurückgiebt. Ohne das läßt sich die Schlankheit des Anfangs und damit die Geschlossenheit des Stückes nicht ermöglichen. Es ist überdies mit den Charakteren im Schauspiele, wie mit denen in der Wirklichkeit; die Dutzendmenschen begreifen wir sogleich; jeder wahre Charakter dagegen macht uns Schwierigkeiten; wir müssen etwas von dem unseren aufgeben, um uns an seine Stelle versetzen zu können; das wird uns schwer beim ersten Male; kennen wir ihn einmal, dann desto leichter. Und ich habe immer diese aufgezwungene Übung, uns zu objektivieren, für einen Hauptnutzen des Schauspiels

gehalten. Was den Charakter, der ſich als ein eigener uns ſelbſtändig gegenüber ſtellt, uns wieder näher bringt, iſt die Leidenſchaft. Leidenſchaftslos iſt kein Menſch, er hat den Keim zu allen Leidenſchaften, ſtärker oder ſchwächer in ſich, und da alle Leidenſchaften gleiches Grundgeſetz der Entſtehung, des Wachstumes, des Verhaltens zu den übrigen Gemütskräften, den ſinnlichen wie den geiſtigen, beſitzen, ſo tragen wir in dem eigenen Begehrungsvermögen den Maßſtab auch für die Leidenſchaften, die in uns nicht ausgebildet ſind. Wenn es dem Dichter gelingt, uns in der Illuſion durch die Vermittelung der Sympathie zu Mitthätern oder Mitleidern des Thuns oder Leidens ſeiner Perſonen im Augenblicke des Thuns zu machen, ſo hat er die Aufgabe gelöſt. Die bei wiedergewonnener Freiheit eintretende Reflexion des Verſtandes mag dann jenes Handeln für Wahnſinn erklären, das thut der Richtigkeit und Wahrheit der Darſtellung desſelben keinen Eintrag; denn es würde auch dem Helden ſelbſt ſeine That als Wahnſinn erſcheinen, ſollte er ſie in völliger Klarheit des Verſtandes thun.

Popularität. Unterhaltung.

— Wenn wir Shakeſpeares Geſtalten ſich vor uns ausleben ſehen, ſo wird der nicht am wenigſten treffende Ausdruck für die Art ihrer Wirkung der ſein, der ſie als „amüſant" bezeichnet. Welch amüſanter Böſewicht iſt Jago. Sie ſind alle gute Geſellſchafter, in deren Gegenwart Langeweile nicht aufkommen kann. Lewes hat die Aufgabe des dramatiſchen Dichters richtig hingeſtellt: „Die große Frage bei einer Bühne iſt, wie ſich die Anſprüche des großen Publikums, das unterhalten ſein will, mit den Forderungen der Kunſt, welche über die bloße Unterhaltung hinausgehen, vereinigen laſſen." — Und ſo mag doch Voltaire recht haben: „Die einzige ſchlechte Art zu dichten iſt die langweilige." —

Technik des Malers, Muſikers und Dramatikers.

Faſt die ganze maleriſche höhere Technik kann in die dramatiſche Poeſie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperſpektive (Linienperſpektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Konturen und reichem

Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, desto schärfer umrissen und weniger detailliert (Luftperspektive). Die Zeichnung der Charaktere. Hier außer der Korrektheit der Stil, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Gestalten sich möglichst wenig decken und man nicht die Gestalten in ihren Gliedern zusammensuchen muß. Modellierung, die Rundung und das Heraustreten der Gestalten und Glieder. — Pastoser Farbenauftrag hilft zur Modellierung, der breite Pinsel zum Stile. Die Stimmung gehört der Malerei und Poesie gemeinschaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil sie nur einen Moment darstellen kann, weil der dargestellte eine Moment ihr Ganzes, das schön sein soll, ausmacht. Das Drama braucht die Dissonanz nicht zu vermeiden, weil es dieselbe auflösen kann; wer nur einen Akkord anschlagen kann, wie die Malerei, muß einen konsonierenden anschlagen. — Was an der malerischen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Musik entlehnt werden. Der Kontrapunkt der Charaktere, der doppelte Kontrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauspieler. Sie geht also noch eine Synthesis ein. Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird.

Einheit der dichterischen Intention.

— Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber diese ist: Einheit der dichterischen Intention. Ein ganz genau bestimmter Eindruck muß es sein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender. Die Seite müssen wir dem Stoffe absehen, ich möchte sagen: die volkstümliche, weil das Volk ungeblendet ist von allem, was Reflexion hier und da in Nebenumstände hineinlegen kann, weil es selber nicht reflektiert, stets auf die Hauptsache, auf den allgemein-menschlichen Kern in der Sache geht. Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden,

alle fremden, pikanten Beleuchtungen, die Sache nicht vom Standpunkte griechiſcher oder romantiſcher, ſpaniſch-katholiſcher, oder wer weiß welcher fremden Moral, oder mit dem Auge des Schulphiloſophen anſehen. Wir müſſen die Sache ſelbſt und in ihrer eigenen Sauce geben. Nicht allein was das Volk ergreift, ſondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund ſeiner Wirkung iſt, ſo müſſen wir ſo weiter verfahren, daß aller Reichtum der Fabel aus dieſem Grunde fließt, und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für anderen Eindruck hineinzulegen. Der Stoff muß auf ſeinen Wirkungskern reduziert, und dieſer ſo erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts anderes wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte. Vorausbedacht, daß die Wirkung des Kernes ſchon eine harmoniſche, poetiſche ſein muß, d. h. eine, in der alles ſich in affektvolles Mitleid mit einer oder zwei oder mehreren für *eine* ſtehenden Perſonen konzentriert, in das ſich keine fremde Regung miſchen darf. Alſo Einheit der Intention. —

Shakeſpeare weiß genau, welchen Eindruck er mit jeder ſeiner Geſtalten, mit jeder Rede derſelben, welchen er mit dem Ganzen der Handlung hervorbringen will. Und dieſen beabſichtigten Eindruck läßt er keinen Augenblick aus den Augen; die Abſicht jeder einzelnen Rede iſt der Abſicht der Rolle, die Abſicht jeder Rolle wiederum der Abſicht des Ganzen ſubordiniert. Nicht der kleinſte Zug iſt der Abſicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derſelben. Konſequenz iſt ſein erſter Vorzug, nicht allein die Konſequenz ſeiner Charaktere, auch und noch vielmehr die Konſequenz ſeines eigenen Verfahrens. Doch über dieſe tiefſte Abſicht breitet er den Schein der Abſichtsloſigkeit. Schiller iſt darin ſein Gegenſatz. So z. B. die Inkonſequenz in ſeinem Verfahren, da er das Thekla-Idyll ſich einſchleichen und die Wallenſtein-Intention überwachſen läßt, und die Inkonſequenz wiederum im Charakter des Wallenſtein, der eigentlich bloß eine Perſönlichkeit iſt.

Das innere Drama der Leidenſchaft.

Das Sich-ſelbſt-ſteigern der Leidenſchaft, das Agieren innerlich, das innere Drama der Leidenſchaft, die nichts mehr

von außen bedarf, die ſich von ſich ſelber nährt, iſt in der Tragödie die Hauptſache. So im Macbeth, Hamlet, ja ſelbſt im Lear; denn in dieſer Beſchäftigung mit ſich ſelbſt und nur mit ſich ſelbſt, der die Bilder der Phantaſie, mit dem Auge des inneren Sinnes geſehen, wichtiger und wirklicher erſcheinen, als die der Wirklichkeit — und ſelbſt dieſe kommen nicht unverfälſcht, wenn nicht chaotiſch und traumhaft unbeſtimmt, in die Seele — liegt ja eben der Wahnſinn, das Traumwandeln der überwachſenen Leidenſchaft. Und der Wahnſinn ſelbſt iſt nichts als der habituell gewordene Zuſtand dieſes Traumwandelns einer Leidenſchaft, die den Zuſammenhang mit der Wirklichkeit für immer verloren hat. — Die Leidenſchaft greift wie die Flamme von ſelbſt um ſich; nur das erſte Entſtehen der Feuersbrunſt iſt von außen zu motivieren; brennt ſie einmal, ſo nährt ſie ſich von ſelbſt, ſie ſteigt von Balken zu Balken, bietet eine Reihe kleinerer Feuersbrünſte, die nicht beſonderer Anlegung bedürfen, auch keines Hauches; die Flamme erzeugt den Hauch aus ſich, mit dem ſie ſich immer größer bläſt. So flammt ſie fort, ſo lange ſie noch Material findet; und erſt wenn das Material völlig verzehrt iſt, erliſcht ſie und ſtirbt nach dem Töten. Vorher entzündet ſie oft heftiger, was ſie verlöſchen ſollte. —

Typiſches Schickſal.

— Typiſches Schickſal nenne ich das, was, wie verſchieden ſonſt durch Einwirkung äußerer Umſtände die Lebensgeſchichten der einzelnen erſcheinen mögen, bei einer größeren oder kleineren Anzahl von Menſchen immer wie ein Thema durch ein Tonſtück hindurchgeht, und all dieſen Leben, ſo verſchieden ihr Äußeres ſein mag, eine innere Ähnlichkeit giebt. Dies typiſche Schickſal, d. h. die Übereinſtimmung des Charakters mit ſeinem Schickſale in den individuellen Geſchichten, die er ſchafft, darzuſtellen, iſt die Aufgabe des Dichters; und es zu fälſchen iſt nur denjenigen Schriftſtellern erlaubt, denen jede künſtleriſche Pflicht zu übertreten erlaubt iſt, denen, die nur für das Amüſement ſchreiben. Wir ſehen z. B. Menſchen, die ſich alles erlauben, die bei ſich immer recht haben, mit ſich immer zufrieden ſind, die von anderen immer fordern, was ſie ſelbſt

nie leiſten, die das, womit ihr eigenes Thun rückſchlagend ſie bedrängt, auf andere ſchieben; dagegen Menſchen, die das bekümmert, was andere thaten, als wäre es ihr eigenes Thun, die wir ſtets thätig ſehen, gut zu machen, was andere verdarben, die von ſich verlangen, was kein Menſch leiſten kann, die ſich nie genügen können und ſich verſagen, was ſie genießen dürften, ja genießen ſollten. Nun mag man Änderungsgeſchichten ſchreiben, nur darf die Änderung den Charakter ſelbſt nicht aufheben, d. h. nicht den weſentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit ſich abgewöhnen, aber nie, man ſelbſt zu ſein. Durch nichts in der Welt wird der geborene Hypochonder ſein Gegenteil; der es durch körperliche Krankheit geworden iſt, kann durch Wieder-körperlich-geſund-werden auch die geiſtige Hypochondrie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umſtänden ſeine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft Geborene. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Chriſtentum.

— Das Chriſtentum iſt eine Religion für das Volk, eine Religion der Anſchauung, nicht der Reflexion. Chriſti Geſtalt iſt das Chriſtentum; der Glaube daher weſentlich, d. h. das Schauen der Geſtalt. Wir ſollen Chriſtus lieben, und aus dieſer Liebe ſoll alles andere fließen, es ſoll damit getränkt ſein, d. h. wir ſollen handeln ſo, wie wir thun würden aus Liebe zu einer ſolchen Geſtalt, als in der Chriſtus vor unſerer Anſchauung ſteht. Die Geſtalt ſoll unſere Anſchauung ſo erfüllen, daß die Liebe, die die Folge derſelben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unſeres Denkens und Thuns iſt, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menſchen. Aus ſeinen Reden und Schickſalen baut ſich die Geſtalt uns auf. —

Tragiſcher Widerſpruch im Charakter.

Jede Leidenſchaft hat die doppelte Tendenz, ſich zu befriedigen und zugleich dieſe Befriedigung zu vereiteln. Leidenſchaft macht auf der einen Seite beſonnen, ſie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen; nun iſt ſie aber mit einem Affekte verbunden, und

dieſer iſt in ſeinem Thun durchaus Naturkraft und von allem Geſetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgeſprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapfern feige u. ſ. w. Dieſe Doppelnatur von Beſonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Beſinnungsabweſenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragiſchen Widerſpruch innerhalb der Leidenſchaft ſelbſt aus. Und auf dieſen elementarſten Widerſpruch laſſen ſich alle tragiſchen Charaktere Shakeſpeares zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt iſt immer ein notwendiges Hilfsmittel der Schuld. —

In unſerer Zeit der Nivellierung, wo der einzelne ſich fürchtet, ſich anders zu zeigen als die anderen, und wo wirklich das Geſetz der Not ſtärker iſt, bei von Kind an durch Bildung geſchwächten Leidenſchaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei u. ſ. w., bei kräftig aufrechtgehaltener Ordnung, in unſerer Zeit zeigt ſich der Charakter faſt nur im Affekte, in der Gewalt der Reaktion gegen den erſten Eindruck des Motives. Die Gewohnheit, ſich im Niveau zu halten, Rückſichten auf die Folgen von ſeiten des Ordnungsſtatus, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweiſe aller, zu der durchſchnittlichen. Dafür rächt ſich die durch dieſen Zwang beleidigte Individualität in Verbiſſenheit an ſich ſelbſt. —

Stiliſierter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität.

In dem Mißbrauche, die Tragödie zum Vehikel von polemiſchen Tendenzen zu machen, eine beſondere Wirkung polemiſch darin zu erzielen, die der Wirkung, die ſie als Tragödie haben ſoll, entgegenſteht, oder ſie doch jedenfalls paralyſiert, iſt ſie ganz von ihrer natürlichen und künſtleriſchen Beſtimmung abgekommen. Die Heiterkeit namentlich, die auch das Tragiſche als Kunſtgenuß haben ſoll, iſt damit auch nicht zu vereinigen. Sie iſt Kampf einer Leidenſchaft mit einem Beſtehenden, deſſen Recht als ſolches von den Leidenſchaftsträgern anerkannt wird. So ſelbſt im Julius Cäſar. Brutus und Caſſius machen in der Freiheit, die ihre Leidenſchaft iſt, kein Recht, kein ſittliches Moment geltend, kein Menſchenrecht, ſondern einen Menſchentrieb, den Trieb mannhafter Naturen, — und ſolche wollen ſie ſein — nicht Beſitznehmer eines

Rechtes, das ihnen gehöre, nur eines Beſitzes, den ſie begehren. Die Shakeſpeareſchen Menſchen wollen ſich, d. h. in ihnen will ihre herrſchende Leidenſchaft ſich gegen das, was im Beſitze iſt, was herrſcht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchſetzen. — Wir ſehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenſchaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere ſich erheben, deſſen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht alſo aus Überhebung zu Grunde, im bewußten Wagnis — eine Eigenſchaft der Leidenſchaft, die, weil ſie die Kräfte über das gewöhnliche Maß erhebt, und nach dem Geſetze, daß wir das Gewünſchte leicht glauben, dieſe Stärke zu hoch anſchlägt; auch wohl im klareren oder dunkleren Vorbewußtſein des dadurch beſchworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns ſichtbar als ſolches dargeſtellt werden, ſei es nun ein Beſtehendes, eine Natur- oder ſittliche Macht — wie das Gewiſſen im Macbeth — nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine ſittliche Macht iſt und einer unſittlichen unterliegt, darum muß es eine Leidenſchaft ſein, die — ſei auch ihr Objekt ein ſittliches — durch ihr Übermaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unſittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert, muß eine überlegene ſein, und er muß dies wiſſen, es, wenn auch nur ſchweigend, anerkennen. Er übernimmt alſo bewußterweiſe ein Wagnis, bei dem er umkommt. Wir müſſen baldmöglichſt den Untergang vorausſehen. Aber eben dies Wagnis und die Kraft, die er dabei aufwendet, giebt dem tragiſchen Helden das Impoſante. Zugleich aber verhält er ſich in alledem leidend — denn ſeine Leidenſchaft iſt es, die ihn zwingt, anderes zu zwingen; ſo iſt er zugleich ein Gegenſtand des Mitleids. Shakeſpeare iſt kein Asket. Lebensweisheit iſt's, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienſtbar machen lehrt. Solche, wie ſie Lorenzo und Julia anwenden, ſtraft er nicht; ſolche, die auf Schlechtes geht und auf das, was früher oder ſpäter inneres und äußeres Verderben herbeiführen muß, wie Jagos, Edmunds, Richards III., iſt keine Lebensklugheit mehr; dieſe ſtraft er, wie ſie ſich auch in der Wirklichkeit ſtraft. Seine Kunſt ſteht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegenſatze. Er wird ihr nur ſoweit ſcheinbar

untreu, als in dem Gegenſatze von Wirklichkeit und Kunſt dies überhaupt ſchon begründet iſt, da die Wirklichkeit nur in ihrer Geſamtheit geſchloſſen iſt, die Kunſt aber in jedem einzelnen Werke geſchloſſen ſein, d. h. da dieſes Ganze ſeine Bedingungen in ſich ſelbſt haben muß. Seiner Kunſt Vorwurf iſt der Weltlauf; ihre Seele das innere Geſetz des Weltlaufes. — In ſeiner Welt, die ganz die wirkliche iſt, nur geſchloſſener und im Zuſammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böſe, was man in der Wirklichkeit ſo nennen würde, ſchön, häßlich desgleichen. Dieſe Poeſie iſt verſöhnend, während man in wunderlichem Mißverſtande jetzt die Poeſie eine verſöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem ſie unſeren Wünſchen ſchmeichelt. — Der ſtiliſierte „gemeine Weltlauf". — Die Handlung eine ſolche, die tragiſchen Charaktere ſolche, ihr Verhältnis zu dem Gegebenen ein ſolches, wie ſie einen übeln Ausgang provozieren. Wie man die Tragödie einen Kampf von Rechten oder Berechtigungen nannte, ſo könnte man ſie auch einen Kampf des Unrechts mit dem Unrechte nennen, in welchem beide unterliegen. Doch geht dies, wie jenes, nur auf eine Anzahl Fälle. — So iſt bei ihm ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann und der jedem Stoffe, ſei er mythiſch, hiſtoriſch, Märchen oder Novelle, gerecht zu werden vermag, ohne dem Stoffe Gewalt zu thun. Derſelbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächſt, den jeder Menſch, der höchſtgebildete, wie der roheſte, verſtehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und Überbildeten trivial erſcheinen mag. Der Zuſchauer braucht in das Theater nicht einen beſonderen Maßſtab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern iſt nach dem Maße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, ſo oft er über Handlungen urteilt. „Solches Thun, ſolche Menſchen nehmen kein gutes Ende." Und er braucht nichts als ſeine eigenen Augen, ſeinen eigenen unverbogenen Menſchenverſtand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irregeführt, er ſieht alle Bedingungen ſeines Urteils in anſchaulichem Leben vor ſich. Er ſieht das Mächtige, das ein Kühner herausfordert, er iſt dabei, wenn dies geſchieht; er ſieht Situation und Schuld, er kann

den Rechnungsanſatz ſelbſt machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Poſition zu Poſition. —

Den Kampf in des Helden Seele, dieſes Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen anderen vorhandenen, dieſen Mißton, der die Harmonie ſtört und den ganzen Menſchen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen ſollte, dieſen Widerſpruch, dieſe Gebrochenheit hat Shakeſpeare nicht willkürlich als Grundverhältnis des Tragiſchen, nicht als bloß erſonnenes Kunſtmittel aufgegriffen, nein, er ſah es in der menſchlichen Natur und in der Geſchichte als den letzten auffindbaren Grund des Schickſals der Menſchen wirklich vorhanden und nahm es nur in ſeine Kunſt herüber, weil er es fand, und weil er ſeine Kunſt durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte. Höre man den erſten beſten Menſchen urteilen, ſo wird man vernehmen: Er hat dieſe gute Eigenſchaft, dieſe, dieſe, und es würde ihm gelingen, was er will wenn der Mangel nicht wäre. Wenn der und der nur das nicht hätte; dies verdirbt, was alles andere an ihm gut macht. So iſt dieſe Gebrochenheit, indem das konkrete Schickſal jedes einzelnen aus ihr hervorgeht, zugleich ſelbſt das allgemeine Schickſal aller Menſchen, alles Menſchlichen. Dadurch, wodurch die Shakeſpeareſchen Figuren ſchauſpieleriſche Rollen, ſind ſie nun auch poetiſch-wirkliche Menſchen. Hebbel thut als Dramatiker, da das Drama es weſentlich mit der praktiſchen Seite der Menſchen zu thun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragiſche in einen theoretiſchen Widerſpruch verlegt und den praktiſchen für obſolet erklären will. Die extremen Fälle dieſes Schickſals ſind in Kunſt und Wirklichkeit die tragiſchen.

Wenn philoſophiſch (nach Hegel) immer eine höhere geiſtige Stufe des Tragiſchen gefordert wird, ſo ſchreitet die Poeſie umgekehrt, d. h. was der Philoſophie die höhere Stufe, das iſt der Poeſie eine niedere, weil das ſinnliche Moment, das ihr weſentliche, in jeder höheren Stufe der philoſophiſchen Skala ſchwächer wird, die Anſchauung, das Dramatiſche, Pſychologiſche darin ſich immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt. — Wie die Theologie früher, hat die Philoſophie in neuerer Zeit die Poeſie unterjocht und ſich zur Stoff- und Geſetzgeberin der Poeſie aufgeworfen und ſo,

unter dem Vorwande der Bildung, der Poeſie eigenſtes Weſen gefährdet. Die Poeſie wird nur dann wieder ſich erheben können, wenn ſie frei gemacht wird von dieſem Joche. So wurde im Drama die Hauptſache, das was die Sinne anſchauen, zur Nebenſache.

— Hamlets menſchlicher Trieb kann ſein individuelles Temperament, ſein Naturell nicht beſiegen; das iſt's. Wo irgend möglich, iſt ſolche Charakteriſierung vom tragiſchen Dichter zu ſuchen; ſo kann und muß die individuelle Geſtalt, die er ſchafft, ſo individuell und doch dabei ſo typiſch werden, als nur möglich iſt; dann wird kein Thun des Helden auffallen und die Kritik beleidigen; da es nun nicht auf Säulen oder gar Zierraten dieſes Menſchenbaues, ſondern auf deſſen tiefſten Grund geſtellt iſt, nicht aus dem Charakter, ſondern unmittelbar aus dem Boden erwächſt, auf dem der Charakter ſelbſt erwachſen iſt. — Solche Gegenſätze ſind Weichheit und Härte des Naturells. Ein tragiſcher Kampf der Art entſtünde, wenn ein Menſch mit weichem Naturell hart ſein ſollte, oder ein harter weich; wenn ein allgemein-menſchlicher Trieb von dem individuellen, bedächtigen, langſamen Naturelle Raſchheit des Entſchluſſes gebieteriſch verlangt; wenn ein edles Naturell gemein handeln ſoll (Brutus). — Der Streit des Menſchen mit dem Individuum in ſich iſt der tragiſche Streit, wenn er ſich nicht verſöhnen, nicht hinausſchieben, nicht vertuſchen, nicht kompenſieren läßt, ſondern zum Untergange der Exiſtenz führt. — Durch dies Neuermittelte findet die Anſicht, daß Reflexion der Tragödie und ihrem Zwecke ſchädlich iſt, d. h. Reflektieren der tragiſchen Perſonen über Recht und Unrecht, tiefere Begründung. Denn ſo wird die Tragödie ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwiſchen den Grundbedingungen der menſchlichen Natur, wie ſie unabhängig von Philoſophie, Religion, dieſen ſelber als Bedingungen zu Grunde liegen. So können die Werke der tragiſchen Kunſt ſelber Natur ſein, nicht bloß Naturdingen nachgeahmt; und ſo müſſen ſie von allen Menſchen verſtanden werden, von allen Bildungsklaſſen, Religionen, philoſophiſchen Sekten, und können alle überdauern. So ſteht dieſe Kunſt ſelbſtändig neben Philoſophie, Geſchichte, Religion, weil ſie aus denſelben erſten Quellen

ſchöpft, ja noch naturwüchſiger als dieſe da; weil ſie Hand in Hand geht mit der weltalten Volksweisheit, die Religionen, Philoſophien, nicht allein Konventionen der Denkweiſe überlebt hat und noch überleben wird. — Alſo: Widerſpruch einer unabweisbaren Aufgabe — durch Einſtimmung mit dem allgemein-menſchlichen Triebe — und dem Naturell deſſen, dem die Aufgabe geworden. Hier treffe ich, wie es ſcheint, mit Goethe zuſammen, denn ſein „Sollen" iſt doch, was ich hier Aufgabe nenne, ſein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen) das der Aufgabe widerſprechende Naturell. — Hierin iſt nun Shakeſpeare urſchaffend, wie die Natur, weil er ſeine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denſelben, wie z. B. ſtatt Gewiſſens Religion, oder gar eine poſitive Religion. Und das Gewiſſen ſiegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es das Rechte, ſondern weil es das Stärkere iſt. Denn auch in ſeinem Trotze iſt dieſe Stärke des Gewiſſens zu leſen, wenn derſelbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und dieſe ſich für etwas anderes ausgiebt. Was Goethe das „Wollen" nennt, iſt, dünkt mich, dasſelbe mit dem, was er „Sollen" nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einſtimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Überwallung, ſondern Entſchluß die Schuld einführt, nur das ſcheint Goethen zu der Verwechſelung gebracht zu haben. Denn der Wille ſelbſt, der ſittlicher Natur iſt, darf im Trauerſpiele nicht beim Helden Platz finden, ſonſt wird die gegenſtehende Macht, der er verfällt, zur unſittlichen und das Ganze ein Sieg des Unſittlichen über das Sittliche. Eben deshalb aber, weil Shakeſpeare auf dem Boden der Natur ſteht, (nicht als Gegenſatz zum Sittlichen, hier iſt der Weltlauf gemeint) und das Gewiſſen ſiegen läßt, weil es ſich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenſchaft Überlegene erweiſt, iſt er zugleich ein ſittlicher Dichter; da der Weltlauf ſelbſt im Zuſammenhange ein ſittlicher iſt. Deshalb verweiſt Shakeſpeare auch nicht auf eine andere Welt, die die Schulden bezahlen ſoll. Dies iſt das Gebiet der Poeſie, das Gebiet der Sinnlichkeit, das ſie nicht überſchreiten darf, ohne ihre beſten Kräfte einzubüßen. Sie bleibt

hier ſinnlich und widerſpricht eben darum doch nicht der Moral; ſowie Mächte des Bewußtſeins ſtreiten, wird das Problem ein philoſophiſches, es ſteht dann auf der Reflexion, dann kämpft Geſichtspunkt mit Geſichtspunkt, das Feld des philoſophiſchen Dialoges, und die Ausführung kann nur eine rhetoriſche werden. Auf jener Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und Anſchauung ſtehen die Griechen, Shakeſpeare und Goethe; auf der Seite der Reflexion Schiller und die franzöſiſchen Klaſſiker. Jener Werke werden den Philoſophen ein ſo fruchtbares Material geben, wie die Wirklichkeit, die Natur und Geſchichte, aber ſie werden nie ganz im Gedanken aufgehen, ſo wenig wie dieſe; jede Philoſophie wird ſich an ihnen verſuchen und Ausbeute finden, wie an der Wirklichkeit ſelbſt; dieſe dagegen ſind aus einer gewiſſen Philoſophie oder aus einer Konvention hervorgegangen und ſind nur für dieſe und mittels dieſer zu faſſen und zu genießen. — Alſo: Widerſpruch einer unabweisbaren, durch die Natur gegebenen Aufgabe mit einem ebenfalls elementaren Stärkeren in derſelben Natur, Widerſpruch zwiſchen Aufgabe und Vermögen. Brutus unternimmt eine Aufgabe vom Freiheitstriebe diktiert, die im Widerſpruche mit ſeinem ſanften, menſchlichen Naturell ſteht und geht daran unter, durch Schonung des Antonius. Im Lear ebenſo; ſein Leiden geht aus dem Widerſpruche ſeines Naturells mit der Lage, in die er ſich ſelbſt gebracht hat. Goneril ſagt das ausdrücklich: der Alte will noch immer den König ſpielen, nachdem er uns die Krone gegeben; laſſen wir das zu, ſo wird ſeine Schenkung uns zum Hohne. Auch im Coriolan iſt der Widerſpruch ſeines Naturells mit der Aufgabe, die die Pietät ihm ſtellt. Im Egmont iſt der Widerſpruch ſeines Naturells, das ſanguiniſch-leichtſinnig iſt, mit ſeiner Aufgabe, klug und vorſichtig zu ſein. Aber dieſer Widerſpruch, der ein dramatiſch und theatraliſch ſehr fruchtbares Motiv iſt, wird bloß lyriſch ausgeſprochen und nicht dramatiſch-theatraliſch ausgebeutet. Der allgemeinmenſchliche Trieb der Vorſicht tritt ihn nur einmal an durch Oraniens Warnung und Abgang, — Oranien iſt gewiſſermaßen das Geſpenſt in dieſem umgekehrten Hamlet — und ſchnell iſt dieſer „fremde Tropfen“ aus ſeinem Blute ent-

fernt. Dieſe Vorſicht liegt nicht als Trieb in ihm ſelbſt, der ihn mit ſeinem ſanguiniſchen Naturell in inneren Kampf brächte, in dem dieſes ſiegte, ihre Mahnungen kommen nur von außen. Der Keim iſt da, aber nicht zur gegliederten Pflanze gezogen. — Das Problem in der Geſtalt des Hamlet, oder vielmehr die Geſtalt Hamlets überhaupt, hat Goethen nicht losgelaſſen; er bringt in ſeinen meiſten Stücken jenen Gegenſatz, aber in zwei beſondere Geſtalten verteilt, Clavigo, Carlos u. ſ. w. Wunderlicherweiſe iſt der ganze Gegenſatz im Fauſt, und die eine Seite davon auch noch im Mephiſtopheles beſonders perſonifiziert enthalten. Dadurch verliert der Kampf dramatiſch und wird ein mehr lyriſch-rhetoriſcher, d. i. ein Kampf der Meinungen, Lebensanſichten. Auch im Othello iſt dieſer Widerſpruch zwiſchen der Eiferſucht, die in einem allgemeinmenſchlichen Triebe begründet iſt, alſo in einem Nichtglauben, und einem Naturell, das ganz einfältig und gläubig iſt, ganz auf den Glauben geſtellt, zwiſchen einem Argwohn und einem Gemüte, welches das Vertrauen ſelbſt iſt. — Auch im Charakterluſtſpiele iſt dieſer Widerſpruch das dankbarſte Grundmotiv. Vergleiche Holbergs geſchwätzigen Barbier. Seine Aufgabe iſt, ſein geſchwätziges Naturell zu beſiegen, aber dieſes iſt unbeſieglich und bringt ihn um Befriedigung ſeines Glückstriebes, der ihm jene Aufgabe geſtellt. Papageno in der Zauberflöte. — Dieſer Widerſpruch, wie in ihm der tragiſche Kampf, wie aus ihm die tragiſche Schuld und der Untergang folgt und er ſelbſt das tragiſche Leiden iſt, iſt zugleich der fruchtbarſte Keim des guten Dramatiſchen und die Vorbereitung der daraus folgenden ſchauſpieleriſchen Effekte. — Dieſer Widerſpruch oder dieſe widerſprechenden Eigenſchaften: der Antrieb zur Rache aus Pietät und das unluſtſcheue Naturell, oder Rachſucht und Unluſtſcheu ſind das Weſentliche im Hamlet. Die anderen Züge ſeines Charakters, ſeiner Perſönlichkeit ſind nicht weſentlich; ſie ſind ihm gegeben, um das unangenehm Wirkende des Weſentlichen darin zu überkleiden, um unſerer Sympathie für ihn den angenehmen Miſchteil hinzuzuthun. Das Humane, Sanfte iſt der Schwäche verwandt, die Redekunſt, die theoretiſche Überlegenheit iſt oft mit der praktiſchen Schwäche zuſammen, desgleichen die Kunſt und Luſt des Intriguierens,

der Verſtellung — eigentlich weiblicher Waffen. Das Grübeln, ein Begleiter des melancholiſchen Temperaments, der Kunſtfreund, Schauſpielerdilettant reihen ſich ungezwungen dem Geiſtreichen an; die feine fürſtliche Repräſentation, die bei aller Vertraulichkeit fremde Vertraulichkeit abhält, das Vornehme, Edle der Erſcheinung gehören dem Stande, ſind Koſtüme. — Nur nicht zu vergeſſen, daß beide ſtreitende Mächte auch aus der Situation ſich ſehr leicht erklären laſſen. Auch ein Zahmerer als Hamlet würde durch ſolche Beleidigung zur Rache getrieben werden, und der Macht eines Königs gegenüber, der ſolcher Dinge fähig iſt, als wir wiſſen, kann wohl auch ein Stärkerer eingeſchüchtert werden. — Die Situation weckt einen Trieb, ſtellt eine Aufgabe, der der Menſch nicht gewachſen iſt, oder zwingt ihn, eine ſolche Aufgabe an ſich zu ſtellen, die mit ſeinem eigenſten Weſen im Widerſpruche iſt, die er deshalb nicht löſen kann. Der innere Kampf iſt das Leiden, der äußere bringt den Untergang. Er unternimmt ein Wagnis, in dem er umkommt, und zwar bewußt, im mehr oder weniger klaren Vorgefühle des Unterganges. Hier iſt von Recht und Unrecht nicht die Rede. — Coriolan will Konſul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die durch Volksſchmeichelei führt, wobei er Rollen ſpielen muß; eine Aufgabe, der ſein Stolz nicht gewachſen iſt, und die daher mißlingen muß. Wenn er aber ſo ſtolz iſt, warum will er Konſul werden? Das wäre das Wollen eines Ehrgeizigen. Da muß die Pietät ihn zwingen. Dadurch wird die Stärke der Pietät gezeigt, die am Ende ihn doch ſtürzt, doch nicht ſeinen Stolz, nur ſeine Rachſucht. — — Die dunkle Tiefe der Charaktere ſoll in der Kunſt mit dem heiteren Reiche des Bewußtſeins vertauſcht werden, ſo will es die Philoſophie; ſie vergißt, daß das Poetiſche eben in jener dunkeln Tiefe wohnt und das heitere Reich des Bewußtſeins nicht poetiſcher, ſondern philoſophiſcher Boden iſt, und nicht der Anſchauung, ſondern der Reflexion, nicht dem Dramatiſchen, ſondern dem Rhetoriſchen gehört. Licht wollen die Philoſophen, aber der Poet Farbe. — — Seelen zu tragiſchen Charakterproblemen: er kann ſich nicht unterordnen, er kann ſich nicht ſchicken, nicht ſchmiegen. Er kann ſich nicht verbergen, verſtellen. Er

kann keinen Mut, keine Hoffnung faſſen. Er kann ſeinen Witz, Spott nicht unterdrücken. Er kann nicht vertrauen, oder ſich niemand anvertrauen; ein ſolcher könnte allerlei Rollen ſpielen, um denen auszuweichen, die, wenn ſie ſein Vertrauen hätten und wüßten, was ihm fehlt, ihm helfen könnten. Er wäre zuweilen ſchon daran, ſich zu entdecken, und kehrte mit künſtlichem Ausweichen wieder um. — Einer kann keiner noch ſo weiſen Furcht nachgeben. Einer kann ſich nicht beherrſchen (im Lear alle, bis auf Edgar). Er kann nicht lügen. Er kann keinen Zwang ertragen, die Abhängigkeit von keinem andern. Die Situation müßte nun gebieteriſch das von ihnen verlangen, was ſie nicht leiſten können. — Bei Schiller findet man ſolche Motive ohne Notwendigkeit einer Geſtalt geliehen, oder doch vereinzelt, und mehr aus der Situation, als aus dem beharrlichen individuellen Weſen der Perſonen ausfließend, z. B. das zweckwidrige Thun der Maria Stuart bei der Zuſammenkunft mit Eliſabeth, wo ſie ſich in ihr Verderben ſchilt, wo ſie klug ihrem Affekte gebieten müßte. Wenig Augenblicke zuvor war ſie eine ganz andere, da ſie ſchwärmte wie ein Penſionsmädchen, nicht wie ein Mittel- oder Miſchding von mörderiſcher Buhl- und Betſchweſter. Shakeſpeare, wenn er einmal jene Szene gewollt hätte, würde aus ihren Bedingungen den ganzen Charakterkern der Maria Stuart geſchaffen haben. Es wäre Unenthaltſamkeit, Unmacht über ſich ſelbſt geweſen, bei feinem Verſtändniſſe des Paſſenden. Und in der That, das wäre der Charakter der hiſtoriſchen Maria Stuart geweſen. In Eliſabeth hätte ihr die Gewalt über ſich ſelbſt gegenübergeſtanden, d. h. die Gewalt über ihr Äußeres, wobei ſie gleich leidenſchaftlich ſein konnte wie Maria. — — Goethe trifft immer an dieſes tragiſche Grundweſen, obgleich er ſeiner nie dramatiſch mächtig wird, und in der Praxis gewöhnlich bei der bloßen Beſchaffung des Materiales ſtehen bleibt, man weiß nicht, ob aus Abſicht, aus Widerwillen gegen das eigentlich Dramatiſche, oder aus Mangel dramatiſchen Inſtinktes. So, wenn er ſagt, der Verſtand und eine zweckgemäße Leidenſchaft dürften nicht in die Tragödie entrieren, es ſei denn zum Nachteile des Helden; der blinde Zug, der den Helden dahin oder dahin

führe, sei sein Schicksal. Hier erkennt auch Goethe die dunkle Tiefe des Charakters an, das, was sich der poetischen Darstellung so willig anbietet, aber nicht erklärt werden kann und deshalb der Rhetorik und philosophischen Auffassung widerstrebt, als den Quell des Tragischen, und protestiert gegen alles Reflektieren der Charaktere über sich und ihre Intentionen. Das Dämonische. — Also die Situation zwingt ihnen eine Aufgabe auf, die ihrem innersten Wesenskerne entgegengesetzt ist, und sie gehen unter, weil sie diese nicht lösen können, die vergebliche Anstrengung danach ist das Leiden. (Die Sphinx ein Symbol.) Der eigentliche Kampf ist in der Seele des Helden. — Im Tasso hat Goethe den Melancholiker gezeichnet, und ist, Hamlet vor Augen, einen Schritt weiter in das Bereich des Dramatisch-Theatralischen eingedrungen. Hier ist jene charakteristisch-dramatisch-theatralische Figur des Widerspruchs vorhanden. Nur wird das Ganze zu einförmig, und der Vers klingt zu lyrisch-konventionell, ist zu langatmig für wirkliches Theaterspiel und läßt sich nur deklamieren, nicht sprechen. — Richard II., Hamlet, Lear sind Temperamentsmenschen, Macbeth, Coriolan, Richard III., Othello Leidenschaftsmenschen, Romeo steht in der Mitte zwischen beiden. Dort herrschen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenschen haben keinen Zweck, den sie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Wesen widerspricht allem Zwecke, und sollen sie einen erreichen, so ist ein äußerer Zwang nötig, da sie selbst der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben ist kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei dem Leidenschaftsmenschen, sondern eine Mosaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affektes, in welchen sich alle von außen erweckten fremden Affekte neutralisieren. So bei dem Melancholiker die unangenehmen, bei dem Sanguiniker die angenehmen Gefühle; — Goethe hat auch das sanguinische Temperament in einem Dramenhelden personifiziert, im Egmont, aber diesem fehlt es eben nach beiden Seiten des Handelns und Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt, noch leidet, giebt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie, und nur ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes, ist Egmont. — Apollo-

nius in Himmel und Erde hat jenen Widerſpruch in ſich: er könnte glücklich ſein und machen; wenn er den geſunden Leichtſinn beſäße, den ſeine Situation von ihm fordert, ſo hat er das Leiden; da er ſich aber nicht zur Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragiſch unter. —

Bei Goethe wie bei Shakeſpeare handelt es ſich ſtets um etwas Ideelles, um etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit ſteht, die Charaktere ſind Menſchen, aber aus der erſten Hand der Natur, gleichſam Muſtermenſchen — nicht im moraliſchen Sinne. Die Darſtellung aber iſt ſo, daß ſie das Ideelle in greifbare Wirklichkeit verwandelt und das Wunderbare ſo nahe bringt, daß es iſt, als hätten wir mit dieſen Menſchen jahrelang gelebt. —

Tragiſche Probleme.

Tragiſche Probleme: Ungeduld, und eine Aufgabe, bei der Geduld und Selbſtbeherrſchung die conditio sine qua non iſt — Lear, Coriolan. Gewiſſermaßen auch Romeo. — Naivität, zu große Offenheit, bei einer Aufgabe, die Verſtellung fordert. Auch Stolz verachtet die Verſtellung. Coriolan. Edelmut auch. Ein ſanft geſtimmtes Gemüt und eine Aufgabe, die Strenge verlangt. Hamlet, Brutus. — Ein ſkeptiſches Gemüt und eine Situation, die Glauben verlangt. Ein träges und eine Situation, die Anſtrengung verlangt. Hamlet, fett, kurzatmig. „Auch wär'ſt du ſo träg'" u. ſ. w. ſagt der Geiſt. — Dieſen tragiſchen Widerſpruch finden wir ſchon bei Sophokles. Im König Ödipus iſt der Widerſpruch der Aufgabe, dem gedrohten Verderben auszuweichen, was nur durch Beſonnenheit geſchehen kann, mit einem leidenſchaftlichen oder vielmehr affektvollen, leicht reizbaren Naturell, das jene Beſonnenheit nicht hat. Wirklich geht dieſe charakteriſtiſche Figur, wie er immer nach klarem Verſtändnis der Lage ſtrebt, und dieſes immer wieder durch ſein reizbares, jähzorniges Temperament geſtört wird, dieſe Figur im kleinen, die im großen das Stück ſelber iſt, durch des Helden ganze Rolle. Das iſt die Urſache, warum dieſer Ödipus das theatraliſchſte Stück der Alten in unſerem Sinne iſt. Was aber den Unterſchied von Shakeſpeare macht, iſt, daß die Situation eine willkürliche iſt, nicht ethiſch, ſondern poſitiv religiös gefaßt, eine Grille der

Götter, oder des Fatums. Dann iſt die Fabel nicht geſchloſſen, es ſind zwei verſchiedene Stücke, Lajus, Ödipus. — In der Leidenſchaft ſelbſt iſt eben ſchon der tragiſche Widerſpruch, daß ſie mit ihrem Affekte zuſammen iſt, daß dieſer Affekt ſtets ihren Zweck zu vereiteln trachtet, den zu erreichen ſie den Verſtand anſtrengt. Lear bringt ſich in die Situation, ſich nach anderen richten zu müſſen, die nun Herrſcher ſind, was er früher war; ſich nach anderen richten, ſich in die Lage eines, der nicht herrſcht, zu ſchicken, das kann er nicht; daran geht er unter. In ſolchen Fällen ſieht der Held in der Schuld die Tragweite derſelben nicht, aber es muß immerhin ein Erfahrungsgeſetz, eine allgemein bekannte Regel ſein, gegen die er darin ſündigt. Und Lears Hauptſchuld liegt doch in der Verſtoßung der guten Tochter. — Weil ich wiederum eine Erzählung ſchreiben muß, worüber ich die ſämtlichen Erwerbniſſe meines nun wieder ein Jahr alten Studiums des Dramas verlieren könnte, ſo ſei noch ein Satz von Goethe, der vieles von dem hier Entwickelten in nuce enthält, hierher geſetzt: Im Trauerſpiele kann und ſoll das Schickſal, oder welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind (— bei offenem ſehenden Auge, ſo würde die Shakeſpeareſche Formel lauten) da- oder dorthin führt, walten und herrſchen; ſie muß ihn niemals zu ſeinem Zwecke abführen; der Held darf ſeines Verſtandes nicht mächtig ſein, (— das wäre der Affekt perennierend gedacht; denn in der Leidenſchaft iſt das Moment des Wiſſens, daher die Freiheit —) der Verſtand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenperſonen zur Desavantage des Haupthelden. —

Bedingungen des dramatiſchen Lebens.

Es zeigen ſich uns drei Bedingungen des dramatiſchen Lebens. Das Schauſpiel bedarf des Dichters, des Schauſpielers, des Publikums. Der Dichter will Poeſie, er will ſein Talent austönen. Der Schauſpieler will eine Unterlage für ſeine Kunſt; das Publikum will Unterhaltung. Nun läßt ſich der Fall denken, daß jeder dieſer drei Faktoren ſich auf Koſten der anderen beiden geltend macht. Im beſten Falle wird daraus eine Einſeitigkeit. Herrſcht der Poet, ſo wird

der Schauſpieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator, er kann ſich nicht ausleben als Schauſpieler, er wird höchſtens zum denkenden, fühlenden Deklamator fremder Worte, was er nicht als ſeine eigenſte Aufgabe anſehen kann, er thut, was er thut, mehr dem Dichter oder der Poeſie zuliebe; herrſcht der Schauſpieler, ſo wird die Poeſie übel daran ſein, gewiß aber das Publikum weniger. Jedenfalls ſieht man, iſt es beſſer, das Schauſpieleriſche herrſche vor. Denke man ſich einen Schauſpieler von großer, poetiſcher Anlage, ſo wird dieſer ein beſſerer Autor ſein, als ein Poet, der nicht große ſchauſpieleriſche Anlage hat. —

Chronikaliſche Erzählung.

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon leſen, ſolchen Eindruck von kräftiger Friſche, von natürlicher Großartigkeit? Die Urſache iſt, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigſtens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maßſtab für die andere giebt, ohne daß ſich etwas dazwiſchen findet, das nach unſerem heutigen Maße gemeſſen werden müßte. Zugleich der Wechſel, dann der Mangel an Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geſchichten kommen mehr der Phantaſie als dem Gemüte nahe, denn das Gemüt wird zumeiſt vom Detail affiziert, die Phantaſie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten als vom Wechſel. Feine Züge machen gewaltſame Thaten unwahrſcheinlich und peinlich. Dies iſt zu merken für den hiſtoriſchen Roman, der, je weiter zurück er vor unſerer Zeit liegt, deſto weniger in unſerem Sinne innerlich und pſychologiſch detailliert werden darf. Es muß eine Übereinſtimmung aller Einzelheiten ſtattfinden — die poetiſche Wahrheit.

Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent.

Die Bedingung alles poetiſchen Schaffens iſt eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenſtand ſich nicht völlig von der Stimmung loslöſen, ſie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyriſch. Der geringere Grad von Lebendigkeit der Phantaſie, der ihre Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darſtellt, bezeichnet das

epiſche, derjenige Grad, dem ſich das eigene Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatiſche Talent. Bei beiden letzteren tritt das Gebilde als ein ſelbſtändiges Weſen aus dem Mutterſchoße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenüberſteht als auf ſich ſelbſt; bei der erſteren bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyriſche Poet als ſein eigenes, wenn er ſich auch ſelbſt in eine andere Perſönlichkeit hineinverſetzte; der epiſche und dramatiſche aber als das eines beſonderen, von ihm ſelbſt unabhängigen Weſens; der letztere fühlt dieſe Zuſtände ſeines Geſchöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derſelben Intenſität, mit der der Lyriker das eigene fühlt. Der Lyriker ſchaut Zuſtände, der Epiker Geſtalten, der Dramatiker die Zuſtände von Geſtalten. Die extenſive Seite repräſentiert der Epiker, die intenſive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifiziert. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt ſich zunächſt die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menſchlichen Geſtalt, d. h. des Helden in ſeiner charakteriſtiſchen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer muſikaliſchen Figur ſpricht — gewiſſermaßen die ſichtbare Veräußerlichung derſelben in einer aus ihnen zuſammengeſetzten Gebärde. So ſah ich den Erbförſter zuerſt — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte — in der Gebärde, in der der Schauſpieler ſprechen muß: „So ſollte man doch gleich die Beſtien totſchießen“ — „Recht muß doch Recht bleiben“ und „ich hab' unrecht.“ —

Einheit der Poeſie und Schauſpielkunſt in der dramatiſchen.

Wir dürfen nicht des Helden Partei gegen das Schickſal nehmen in der End- und Totalſtimmung; er muß ſelbſt ſein Verderber ſein, aber, indem er es wird, müſſen wir zwar das Ende vorausſehen, dürfen aber die Sympathie für ihn nicht verlieren; er iſt ſo, daß er unglücklich werden muß, aber wir müſſen ihn lieben, obgleich er ſo iſt, das iſt die Hauptregel der Tragödie. — Rhetorik der Leidenſchaften und Affekte, charakteriſtiſche; Rhetorik des Seelenzuſtandes der Perſonen iſt im Drama jederzeit notwendig; ſchädlich aber und

zu verwerfen alle Rhetorik des Poeten. — Die dramatiſch ſchöne Sprache iſt die, welche mit dem Seelenzuſtande der Perſonen, den ſie darſtellt, zuſammenfällt, die alſo den Schauſpieler, der ſich in Charakter und Situation verſetzt, nicht zwingt, ſie zu vernichten (L. Schröders Äußerung), ſondern im Gegenteil. — Goethe nimmt zu den Regeln der Poeſie noch die der Malerei — aber dem Dramatiker liegt näher die lebendige Malerei d. i. die in der Zeit, die Schauſpielkunſt, der mehr erlaubt iſt. Der Philoſoph ſucht immer nach geiſtigem Gehalt, z. B. nach dem höheren Grade des Erhabenen, der Poet hat es mit Anſchauungen zu thun, nicht mit Gedankenkombinationen. Je philoſophiſch höher dieſelben, deſto geringer poetiſch. Die ſogenannte Bühnengerechtigkeit und das Kunſtwerk an ſich ſind nicht zwei neben einander gehende Arten, von denen man ſagen kann, gut, wenn das andere dabei iſt, wenn nicht, ſchadet's nicht. Sie müſſen im Drama beide einander organiſch durchdringen. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis der beiden Künſte, der Poeſie- und Schauſpielkunſt.

Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakeſpeares.

Dadurch ſind Shakeſpeares Tragödien ſo ewig wahr, daß er durchaus keine Tugendhelden vorbringt, nur Züge der Natur. Sie unternehmen ein Wagnis, zu deſſen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja, die der entgegengeſetzt iſt, der das Wagnis gelingen könnte. Daraus folgt das tragiſche Leiden. Seine Helden haben alle etwas Impoſantes; das läßt den Nachahmer leicht fehlgreifen, weil der wohlfeilſte Weg, eine Geſtalt impoſant zu machen, der iſt, daß man ihr ein tüchtig Teil von dem Übergewichte des höheren Begehrungsvermögens über das niedere giebt. Aber in Shakeſpeares Geſtalten ſiegt nie die Freiheit, die Vernunft, auch nur vorübergehend; was in ihnen die Gewalt hat, was an ihnen imponiert, iſt die Gewalt der Leidenſchaft, eben die Gewalt, das Übergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Menſch wäre überhaupt der ungünſtigſte Gegenſtand für die Tragödie, ſchon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantaſie in ihm. Es braucht deshalb kein Verbrecher zu ſein. Bei Shakeſpeare iſt das Tragiſche,

wenn ein Menſch ſeine Totalität aufgiebt und ein falſcher Bruch eines einzigen Triebes wird. Wenn ein Begehren im Menſchen ſo rieſig anſchwillt, daß eine förmliche Verrückung des geiſtigen und ſinnlichen Organs entſteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in ſich ſaugt, ſo daß die anderen darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geiſtige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet. Von ſeinen tragiſchen Figuren übt keine auch nur eine Tugendthat. Das iſt's, worin Goethe Shakeſpeare gefolgt iſt, nur daß er an die Stelle des Imponierenden die Liebenswürdigkeit des Helden ſetzt. Die Perſonen bei Shakeſpeare, in welchen das obere Begehrungsvermögen das ſtärkere iſt, gehen nicht unter, z. B. Edgar. — Man kann das ganze Verfahren Shakeſpeares aus dem Streben nach dem Typiſchen ableiten. Die poetiſche Abſtraktion geht auf den Typus, wie die philoſophiſche auf die Idee. — Soll nun die Handlung ein Typus ſein, ſoll ſie, wie Leſſing ſagt, „zu ihrem eigenen Ideale ſimplifiziert werden" — ſo iſt die Thätigkeit dabei eine doppelte, alle ſchlechthin individuellen Züge müſſen entfernt, dafür typiſche hereingenommen werden; darauf muß alles Neuhinzuthun und Immerwiederausſcheiden ausgehen; ſo müſſen auch die Charaktere Typen ſein, d. h. alles, was nicht zu dem Typus, der die Aufgabe des Stückes iſt, ſtimmt, was nicht ſelbſt ein Teil dieſes Typiſchen iſt, muß heraus. Die Szenen und Geſpräche müſſen Typen der erregten Natur oder des bloßen Lebens, gleichgültige Mimen nicht bloß des Staats-, Kriegs-, Geſchäfts- und Geſellſchaftslebens ſein. Auch der Kauſalnexus muß durchaus typiſcher Natur ſein; alles im Drama muß ſein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrſcheinlichkeit geſchehen konnte, ſondern wie es immer geſchieht, wie es die Regel iſt. Das iſt die einzig ſtatthafte Idealität des Dramas, wie aller Poeſie. Mit der reintypiſchen Behandlung iſt die Geſchloſſenheit, Ganzheit, Einheit, Vollſtändigkeit, Übereinſtimmung und Notwendigkeit d. i. die poetiſche Wahrheit geſetzt. —

Das Typiſche im Drama.

Auch bei der hiſtoriſchen Tragödie iſt es die Hauptſache, den Typus im Stoffe zu ſehen, dann alles, was zu dieſem

Typus, der den ganzen Kauſalnexus in ſich enthält, nicht gehört oder ihn ſtört, wegzuthun; was nicht wegzuthun iſt, in Schatten zu rücken, daß es ſich nicht verwirrend oder aufhebend in den Typus eindränge. Dazu iſt Epitomierung der Geſchichte notwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in eine Szene zuſammenfallen. Die Konzentrierung hinſichtlich der Perſonenzahl, und die zur Charakteriſtik, Menſchendarſtellung notwendige Breite heißt die bloßen Werkzeuge, wo ſie nicht zur engſten Faſſung des Typus unentbehrlich ſind, wegwerfen, und die Thäter der Thaten auch zu deren unmittelbaren Ausführern machen. Das hiſtoriſche Detail, und die Thathandlungen, die einander bedingen, und dieſes Bedingen ſelbſt ſteht nun nackt da, und muß durch poetiſch-ſchauſpieleriſches Detail belebt und illuſionsfähig gemacht werden, doch muß auch dieſes Detail typiſch ſein. Dazu iſt ganz ideale Behandlung von Zeit und Ort notwendig. Der Typus muß aus dem Stoffe herausgeſehen, der Charakterwiderſpruch geſucht werden, der den Typus zu einem tragiſchen macht, auch im hiſtoriſchen Drama. Die eigentliche Thathandlung muß kurz, raſch und trocken abgethan werden, die Spielſzenen müſſen weſentlich den Typus darſtellen und den Grundgedanken des Stückes ausführen. — Es gehen alſo in der Tragödie drei Zuſammenhänge neben-, über- oder durcheinander hin, der kauſale, ideale (tragiſche); der ſchauſpieleriſche (die Rollen); der pragmatiſche, der ethiſche und der pſychologiſch-plaſtiſche. Je mehr ſie in einen zuſammenfallen, deſto beſſer die ethiſche, die pragmatiſche, die ſchauſpieleriſche Reihe. —

Zum Dialoge bei Shakeſpeare.

Dialogiſche Figuren, beſonders „die Herauswickelung". — — Je gerader die Linie, deſto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, ſo auch das Geſpräch ſeine Verwickelung, die auf dem Punkte, wo man meint, ſie muß ſich entwickeln, ſich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß einer dem anderen etwas Wichtiges ſage, dann tritt die analytiſche Form ein. Entweder mag ſich der eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen ſoll, oder ſeine Mitteilung und ſein Charakter

iſt ſo, daß er ſich der Mitteilung ſchämt; oder er meint erſt andere Punkte erledigen zu müſſen, die den anderen vom Verſtändnis oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den anderen nicht erſchrecken und ſucht ihn erſt vorzubereiten, oder der Affekt überſchlägt ſich, er brauſt auf und kann nicht zur Mitteilung kommen vor Ergüſſen des Affektes, die ſich dazwiſchen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabſcheut, und der Abſcheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man ſchiebt ſie immer wieder durch ein Dazwiſchen, zu dem man den erſten, beſten Vorwand nimmt, um eine Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an dieſe ſelber geht. Oder man hat den Zweck, den anderen erſt recht zu ſpannen oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünſcht, er erfahre, was man ihm zu ſagen hat. Auch bloße Ungeſchicklichkeit kann unabſichtlich auf ſolche Weiſe vexieren, was dann komiſch wirkt oder, iſt die Sache ſchlimmer Natur, durch den Kontraſt ſie noch ſchlimmer erſcheinen läßt. Oder Gutmütigkeit will durch vorher gezeigte Teilnahme und halb ausgeſprochenen Troſt die Wirkung der Meldung ſchwächen, was aber nur noch mehr martern kann; oder es iſt der Triumph der Schadenfreude, die mit dem, was der beſte Biſſen und Gipfel für ſie iſt, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann ſo verfahren. Kurz, der Motive, die dies Verfahren, zu retardieren, rechtfertigen, giebt es unzählige. Im „Erbförſter“ ſind auch dergleichen, z. B. die Vorbereitungen vor des Förſters Rat an Robert, ſeine Braut nicht zu verwöhnen. Beſonders aber die Meldung des Forſtläufers — Weiler — an den Förſter von dem Schuſſe. Auch das Hinausſchieben des Thüröffnens im fünften Akte gehört hierher. — Es iſt dies zugleich eines von den Retardiermitteln, um Gehalt und Charakterdetail anzubringen, auch tragiſche Naturtöne; und überhaupt um das ſich Überſtürzen des Vorganges zu verhindern und uns die Situation einzutiefen, uns darin heimiſch zu machen, dem an ſich Haſtigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen. Da nun das Drama alles konzentrierter, und gewiſſermaßen exzerpiert

wiedergiebt, die einzelnen Vorgänge auch härter aneinander rückt, so fällt in die Augen, von welcher Bedeutung dies unstmit tel ſein muß. Auch laſſen ſich ſo bequemer noch allerlei erklärende Züge dazu bringen. Gar nicht davon zu reden, daß es das beſte Vehikel für Theaterſpiel bietet. Soll aus einer ſchnellgewordenen Situation wieder etwas entſtehen, ſo iſt dies Mittel unentbehrlich, weil, was wir als dringliches Motiv erkennen ſollen, uns erſt deutlich geworden und ſich uns überzeugend eingetieft haben muß. Dies Mittel macht es uns erſt möglich, eine reichere Handlung klar auseinander zu halten und den einzelnen Momenten Perſpektive, dem Ganzen Haltung zu geben. Bloße Expoſitionsſzenen können durch dasſelbe unterhaltend werden. Es iſt auch wirklich dasjenige ſeiner Mittel, das Shakeſpeare am meiſten gebraucht, womit er beſonders den Reichtum ſeiner Momente in Haltung bringt und ſeine großen, raſchen Schritte balanciert, wie es den franzöſiſchen Klaſſikern das Mittel iſt, ihrer Armut aufzuhelfen. Wenn man es eine dialogiſche Figur nennen darf, ſo iſt dieſe dramatiſch das, was die Metapher überhaupt poetiſch iſt. Jedes ſolche Geſpräch iſt ein Bild des ganzen Stückes. Solche dialogiſche Figuren ſind Gliederung des Naturlautes, Auseinanderhaltung des Seufzers, Inhaltsaufweiſung der Interjektion — Monolog, Kampf, Bewegungsmühen, Meldung, Expoſition, Ausweichen, Steigerung, Rat, Zurede, Umkehrung, Unordnung, das Analogon der lyriſchen. — Parentheſe, wenn der Angeredete vor der eigentlichen Entgegnung noch etwas anderes bringt. Das aus der Konſtruktion Fallen, oder die Verwirrung, wenn Zerſtreutheit, Vorausnehmen eines Erwarteten in Gedanken u. ſ. w. eine Rede verwirrt, die etwas anderes betrifft. Ein ſchönes Beiſpiel: Hamlets Rede über die üble Sitte des Trinkens in Dänemark, während er mit Horatio die Erſcheinung des Geiſtes erwartet, wo zwar noch Aufmerkſamkeit genug vorhanden iſt, den Stoff der Rede fortzuſpinnen, aber nicht genug, auch der Form Rechnung zu tragen. Das ex abrupto, wenn z. B. einer ſpricht, und die Aſſociation der Ideen, die ſich an ein gleichgültiges Wort hängt, etwas dem Gegenſtande des Geſpräches Fremdes in das Gedächtnis bringt, wo der Kontraſt vielleicht ein Lächeln ab-

nötigt, das aus dem Geſprochenen nicht verſtändlich iſt. Dann das Abſpringen, das abſichtliche oder unabſichtliche von etwas, das unangenehm oder langweilig iſt, auf einen anderen Zuſtand, das ſich ein anderes Geſpräch Ausbitten u. ſ. w. Das Nachſinnen mit ſeinem typiſchen Zubehöre. Dies typiſche Zubehör iſt eben die beſte Beglaubigung der Vorgänge, die dem Dramatiker zu Gebote ſteht. Die unbelauſchten Züge zeichnen die Exiſtenz. —

Nachahmung.

Die Poeſie gründet ſich auf Nachahmung. Aber ſie ahmt nur das Weſentliche nach, ſie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn ſie erfindet, aber in ihm eben nur das Weſentliche, dasjenige, was ſich jederzeit als weſentliches Zubehör ausweiſet. Ihr Hauptaugenmerk geht darauf, durch Geſchloſſenheit dem, was ſie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für ſich zu geben, den Kreis abzuſchließen. Ein ſolches typiſches Zubehör iſt Schuld und Strafe, Charakter und Schickſal, als Folge ſeines Thuns. Er zeigt uns Charakterformen verkörpert, die uns aus der Erfahrung bekannt ſind. Es ſind Menſchen, wie wir ſelbſt, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erſcheint. Findet nun der Dichter in der Geſchichte oder in ſeiner Erfahrung ein faktiſches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift, und das auch andere zu ergreifen verſpricht, ſo iſt dies ein tragiſcher Stoff. Oft ruft uns, nach den Geſetzen der Aſſociation, ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Teilvorſtellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorſtellung eines vollſtändigen typiſchen Charakters ins Gedächtnis, und wir ſelbſt müſſen ex ungue leonem ergänzen. —

Einheit der Intention.

Der ideale, pſychologiſch-ethiſche Gehalt des Stoffes entwickelt, aber in der Darſtellung. Er iſt die eigentlichſte Seele des dramatiſchen Stoffes. Es darf bei der Ausbildung desſelben nichts als nur dieſe Seele zur Erſcheinung kommen, nichts ihr Fremdes hinzu erfunden werden. Die Glieder dieſes

Leibes ſind die ſogenannten ſchauſpieleriſchen oder Theatereffekte. — Man kann die franzöſiſche Form oder Methode die mechaniſche, die Shakeſpeares die organiſche nennen. Hierher gehört die Goetheſche, die nur zu epiſch iſt, dorthin die Leſſingſche und Schillerſche. —

Das Unterhaltende.

Ich glaube, Shakeſpeares ganze Theorie und Methode aus der Aufgabe, möglichſt gut zu unterhalten, herleiten zu können. Möglichſt gut und möglichſt lange. Schlechte Unterhaltung wird man bald ſatt; um etwas zu beſchaffen, das möglichſt lange unterhält, in dem alſo das Unterhaltende eine Menge Modewechſel überdauert, muß dies Unterhaltende auf das rein Menſchliche, auf das Bleibende in Welt und Menſchen als Stoff beſchränkt werden. Ferner ſo angeordnet, daß der Verſtand bei öfterem Genuſſe der Unterhaltung immer noch neue Momente und Beziehungen finden kann, die das alte Intereſſe immer wieder erneuern können. Und ſo iſt am Ende die Kunſt nichts, als die beſte Unterhaltung, und das Kriterium eines Kunſtwerkes, daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu iſt, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Intereſſe desſelben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegenteil mit jeder Wiederholung gewinne. Das Schauſpiel ſteht jedem offen, es muß daher auf alle denken, nicht bloß einen Menſchen, eine einzige Bildungs-, Alters- oder Geſchlechtsſtufe vor Augen haben. Greis, Mann, Weib, Jüngling, Jungfrau, Knabe, Kind ſoll das Schauſpiel gleicherweiſe unterhalten, d. h. alle Kräfte des Gemütes zugleich, denn jene Altersſtufen unterſcheiden ſich hauptſächlich durch das einſeitige Vorwiegen einer derſelben. Im ganzen ſind alle Figuren Shakeſpeares, mit und ohne Abſicht, gute Geſellſchafter, ſelbſt Hamlet ein ausgezeichneter. Vorzüglich ſeine Humoriſten. Es iſt allen ſeinen Figuren nicht bloß darum zu thun, wie es jetzt im Drama gebräuchlich iſt, dem Zuſchauer *das* nackt und bloß zu geben, was er von der Geſchichte wiſſen muß; wenn ſie dem Dichter dieſen Dienſt leiſten, ſo fügen ſie noch den hinzu, den Zuſchauer durch die Art und Weiſe, wie ſie dies thun, zu unterhalten. Darum iſt bei

Shakeſpeare nicht bloß das Ganze durch Spannung intereſſant, ſondern er weiß jeder Rede, jedem vorübergehenden Momente noch durch das Unterhaltende des Vortrages, durch Lebendigkeit und Charakteriſtik ein Intereſſe zu geben. Man denke an Szenen, die eigentlich ihrem Inhalte nach außer dem Stücke liegen, z. B. den Empfang der Schauſpieler im Hamlet, dann, wie er ſie entläßt und dem Polonius anbefiehlt, ſie gut zu unterhalten. Darin liegt ein Hauptgrund, warum Shakeſpeare ſo ſelten peinlich wird, weil er uns nicht nur mit dem Stücke, ſondern auch in dem Stücke unterhält. Und wie weiß er auf dieſe Weiſe die Abſicht, zu täuſchen, zu rühren u. ſ. w., zu verſtecken. Dadurch gelingt es ihm, den Aufbau ſeiner Effekte ſo erſcheinen zu laſſen, als wüchſen ſie von ſelber. Er iſt in ſeinen Effektvorbereitungen ſcheinbar ſo unbefangen, als wüßte er ſelbſt nicht von dem, was ſich da während ſeiner Scherze vorbereitet, er ſcheint mit allem anderen mehr beſchäftigt, als mit einem ſolchen Vorhaben, während andere Dichter häufig mit ihren Effektvorbereitungen ſelbſt ſo beſchäftigt und abſorbiert ſind, daß ſie vergeſſen, den Zuſchauer zu beſchäftigen, daß er ihre Abſicht nicht merkt. —

Schillers Wallenſtein.

— Ich kenne keine poetiſche, namentlich keine dramatiſche Geſtalt, die in ihrem Entwurfe ſo zufällig, ſo krankhaft individuell, in ihrer Ausführung ſo unwahr wäre, als Schillers Wallenſtein; keine, die mit ihren eigenen Vorausſetzungen ſo im Streite läge, keine, die ſich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher dieſe Unwahrheit und innere Haltloſigkeit mit größerem Geſchicke verſteckt wäre. Hinter zwei Decken; erſtlich des Koſtümes — Fürſt, Feldherr, des Gebietens gewohnt — dann unter den reichſten Falten einer weiten, prächtigen Diktion. Jenes Koſtüm iſt in der That vollendet; der Heeresfürſt, der Befehle gewohnte, reißt zur größten Bewunderung hin, aber der Wallenſtein, der Menſch ſelbſt, der eigentliche dramatiſche Charakter, der in dieſem Koſtüme ſtecken ſoll? Unter allen ſeinen Motiven iſt nur eines wahr, die äußere Notwendigkeit; alle anderen ſind geradezu unbegreiflich, und ſtets Handlung und

Wort im direkten Widerſpruche. In den Reden zuweilen ein Macbeth, ein Coriolan, im Handeln oder vielmehr im Nichthandeln ein Hamlet. Die Handlung iſt die des Hamlet: ein Menſch, der etwas thun ſoll und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun. Hier wie dort ſehen wir einen Menſchen, in dem ein Gedanke vergebens ringt, aus eigener Kraft zur That zu werden. Die einzelnen Anſtrengungen dazu werden allmählich zu einer äußeren Macht, die ihn zuletzt zwingt. So der vorgegebene Wahnſinn Hamlets, der den König erſt aufmerkſam macht; die Probe mit dem Schauſpiele, die den König überzeugt von dem, was Hamlet will, und eine Intrigue hervorbringt, die endlich den Hamlet zum Handeln nötigt, wo es ſeinen eigenen Untergang hervorbringt. Dort Wallenſtein, der mit den Schweden unterhandelt, wegen Verrates. Man kommt dahinter, eine Intrigue gegen ihn zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem eigenen Antriebe nicht zu thun im ſtande iſt, aber auch erſt dann, wo es mißglücken muß. Die Ähnlichkeit geht weiter. Hier ſpielt Wallenſtein in ſeiner geträumten Überlegenheit mit den anderen Figuren, wie dort Hamlet. Hier der Rechenmeiſter, der ſein eigen Leben hineingerechnet, dort der Feuerwerker, der mit ſeinem eignen Pulver auffliegt. Wie iſt Hamlet ein ſolcher geworden? Ein geborener Fürſt und das theoretiſche Studieren; dazu körperliche Einflüſſe, Fettleibigkeit. Aber wie Wallenſtein? Wie mußte der Menſch beſchaffen ſein, der in unruhigen Zeiten in ſo ſchwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmanne zum Reichsfürſten aufſtieg, zu ſolcher Macht und Anſehen anwuchs, daß ſein eigener Kaiſer vor ihm zitterte? Man ſollte meinen, es müſſe ein Menſch geweſen ſein von raſcheſtem Entſchluſſe, ein Menſch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfaſſen wußte, ein Menſch von kühn umgreifender Gemütsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in ſeinem Urteile über Menſchen, und wenn ja, eher aus zu ſchlechter, als aus zu guter Meinung. Beides ſagt auch der Wallenſtein Schillers von ſich aus: „Denn ſelbſt den Fürſtenmantel, den ich trage, dank' ich Verdienſten, die Verbrechen ſind." So ſpricht er von ſich, und wie iſt er in ſeinem Handeln? Hier iſt er Poſas Bruder, ſein Handeln der reine

Gegenſatz ſeines Redens. Wahrlich, dieſer Wallenſtein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiſer wäre es nie eingefallen, vor ihm zu zittern. In allem iſt er das Gegenteil von dem, für was er ſelbſt ſich hält, er hält ſich für kühn umgreifend und iſt bloß zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entſchiedenen That; er hält ſich allen überlegen und iſt der Spielball aller. Wo er uns überzeugen ſollte durch wirkliche That, da verweiſt er uns auf die Geſchichte. Da können wir leſen, was er war und was er geworden; wie das geſchehen, wie das möglich war, das mache der Leſer mit ſich ſelbſt aus. Aber es iſt ja auch Schiller nur zuweilen, wenn es ihm einfällt, mit dem hiſtoriſchen Wallenſtein Ernſt, eigentlich hat er ja im Sinne, uns die ideale Geſtalt zu zeigen, die das Reſultat ſeiner tragiſchen Studien war, die Geſtalt, über die der Affekt keine Macht hat. — Wozu die Aſtrologie? Iſt es dieſer Aberglaube, der erklären ſoll, wie aus dem hiſtoriſchen Wallenſtein ein Hamlet geworden? Nein. Er iſt Hamlet von Haus aus, und die Aſtrologie giebt ſeiner natürlichen praktiſchen Schwäche nur den Vorwand, mit dem er ſich bei ſich ſelbſt entſchuldigt; hier muß der Aberglaube thun, was dort der Zweifel, wenn Hamlet ſich ſagt: Der Geiſt kann ein Verſucher aus der Hölle geweſen ſein; denn als alle Zeichen ſtimmen, worauf er vergeblich gewartet, handelt er denn nun? Nein; er ſucht nach neuen Vorwänden, nicht handeln zu müſſen. Ich kann mir denken, wie Shakeſpeare dieſe Schwäche Wallenſteins behandelt haben würde, jedenfalls ſymboliſch; ſo daß ſeine Leidenſchaft die dunklen Orakel der Sterne nach ſeinem Bedürfniſſe und ſo, ſelbſt unbewußt, gezwungen hätte, zu reden, was er wollte. Es wäre ein intereſſanter Verſuch, das Emporkommen des Schillerſchen Wallenſteins nach ſeiner Natur nachträglich zu motivieren, aber eine mühſelige Arbeit. Welche ungeheuren Maſchinen müßten angewendet werden, den retardierenden Charakter durch die Gewalt der Umſtände zu Handlungen zu zwingen, die ihn vom gemeinen Edelmann, ſozuſagen wider ſeinen Willen, bis zum Reichsfürſten und Kaiſer neben dem Kaiſer hinaufhöben. — Aber, hat er ſeine vor dem Stücke liegende Vergangenheit vergeſſen, ſo vergißt er im Stücke ſelber immer wieder, wer er eigentlich iſt. Was be-

rechtigt ihn denn zu ſagen: „Dein falſches Herz hat über mein gerades geſiegt“? Im ganzen Stücke haben wir nichts von dieſer Geradheit ſeines Herzens geſehen; wir haben geſehen, daß ſein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben, im Gegenteil. Seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiſer und gegen die Schweden zugleich falſch iſt, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit ausſehen. Daß er ſeine Briefe von Illo und Terzky ſchreiben läßt, und dieſe ſo in die Schlinge ſchiebt, aus der er ſeinen eigenen Kopf zieht; ſein Benehmen in der Sache mit der Klauſel, dann gegen Buttler, ſind wahrlich keine Belege für ſeine Herzensgeradheit. Mir war's immer komiſch, wenn ich an die Stelle kam: „Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.“ Wie? kommt er ſich ſelbſt auf einmal als ein uneigennütziger Wohlthäter vor, oder will er's dem Publikum weismachen, er ſei ein ſolcher geweſen? Nun wahrlich, er kennt das deutſche Publikum beſſer als ſich ſelbſt. Wie geht dieſe Furcht, dies Hamletſche Fliehen vor der That und der Verantwortung durch das ganze Stück und alle Perſonen. So möchte Gordon den Wallenſtein gerettet wiſſen, aber als Buttler die Verantwortung auf ihn wälzen will, wie ſchiebt er ſich dieſe vom Halſe. Dieſer Gordon iſt ein widerliches Geſchöpf der Sentimentalität, das dem hiſtoriſchen Boden ebenſoſehr widerſpricht, wie alle Charaktere im Stücke, es ſind Schauſpieler unſerer Zeit, die ſich ein äußerlich täuſchendes treues Koſtüm jener wilden, unbedenklichen Zeit umgeworfen haben. Wallenſteins Harniſch verwandelt ſich oft in den Schlafrock eines deutſchen Profeſſors, er ſcheint oft wie ein Iffländſcher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im dreißigjährigen Kriege geweſen zu ſein. Im fünften Akte verwandelt ſich ſein Koſtüm in ein antikgriechiſches. Wahrlich, der reale Wallenſtein, und auch ein Shakeſpeareſcher poetiſcher, hätte nicht jenen Mantel idealiſtiſcher Reſignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigſtens innerlich, und wenn er eine Rolle ſpielen wollte, gewiß eine andere geſpielt, als die eines ſentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Geſtalt zu thun, die das Reſultat ſeiner tragiſchen Studien illuſtrieren ſollte.

So haben wir denn in ſeinem Wallenſtein ein Bild, wie es ein Landſchafter machen würde, der verſchiedene Geſichtspunkte in einem vereinigen wollte. Wie breit iſt die Rolle des Wallenſtein angelegt, und doch bleibt er uns unverſtändlich. Shakeſpeare weiß mit wenig ſtarken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben, ſelbſt ſein Hamlet iſt ein Wunder von Beſtimmtheit gegen dieſen Wallenſtein. Wie kommt das aber? Weil Wallenſtein ein geiſtreicher Mann iſt, der über ſoviel anderes wunderbar ſchön und geiſtreich ſprechen muß und daher wenig Raum übrig behält, um das zu ſagen, was er uns eigentlich ſagen müßte. Und dann, weil dieſer weite darüber gemalte Mantel die inkonſequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakeſpeareſchen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonſequenz des Charakters allen denen ins Geſicht ſchlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menſchen vor ſeinem Redeſchmucke nicht ſehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt ſie für nichts anderes aus, er macht ſie höchſtens liebenswürdig, aber hier ſollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft ſeines großen Genius auf, ſie als Helden erſcheinen zu laſſen. Ein Held hat Intentionen, er reflektiert nicht; wenn er es thut, ſo iſt es darüber, wie er ſeine Intentionen verwirklichen kann. Wallenſtein hat keine Intentionen, ihn treibt nicht eine Leidenſchaft, eine Abſicht vorwärts, er weiß nicht, was er will. Bei einem Helden iſt der Verſtand im Dienſte einer Intention, er will etwas; bei Wallenſtein iſt es umgekehrt, andere reden ihm zu, er ſelbſt will nicht. Die Schillerſchen Charaktere ſind eher das Gegenteil der Shakeſpeareſchen. Shakeſpeare würde aus dem Wallenſtein deſſen eigenes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schillerſche hat, dieſem von außen und widerſprechend aufgeladen iſt. Shakeſpeare, und nach ihm Goethe konſtruieren den Charakter aus ſeiner Schuld, d. h. ſie richten dieſen ſo ein, daß die Schuld ſich ohne weiteres aus dieſer ſeiner Anlage erklären läßt. Von dieſer Charakteranlage aus idealiſiert nun Shakeſpeare den Charakter, ſo daß eben dasſelbe, was ihn ſchuldig werden läßt, unſeren Anteil an ihm erregt, zunächſt die Kraft, ſchuldig werden zu können. Er verfährt mit ſeinen Helden aus Novelle oder Geſchichte wie Tizian, Rembrandt,

Rafael mit dem Originale, das ſie porträtieren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealiſiert ſie durch Steigerung des Weſentlichen, durch Fallenlaſſen des Unweſentlichen, durch Hervorheben des Zuſammenhanges; er macht ſie gleichſam ſich ſelber ähnlicher. Dagegen hat Schiller ſich das abſolute Ideal des Menſchen konſtruiert; wenn er einen Helden idealiſiert, ſo heißt das: er miſcht Züge, die ſeinem Originale eigentümlich ſind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideales; er verfährt, wie ein Maler thun würde, der etwa die Venus von Milo in das Porträt einer beliebigen Dame hineinmalen wollte, gleichgültig, ob dieſe Züge nun einander widerſprechen oder nicht. Es lag für einen Shakeſpeare nahe genug, was Wallenſtein für den Kaiſer gethan, Dienſte, die, wie der Schillerſche ſagt, Verbrechen waren, und den Undank des Kaiſers, als er ihn zu Regensburg den Fürſten opferte, die eben um jener Dienſte willen ihn haßten, zu Motiven Wallenſteins zu machen. Schiller ſtellt den Wallenſtein ſo dar, wie ihm eine ſolche Schuld eben am fernſten liegen mußte. Was man von dem hiſtoriſchen Wallenſtein weiß, wäre in eines Shakeſpeares Hand zu einem grandioſen Bilde geworden. Der Schillerſche, ein Zungenheld, wie das deutſche Publikum ſie gerne hat, ſpricht Dinge, die meiſt wundervoll ſchön ſind, wenn man ſie ſich von Schiller ſelbſt geſprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein anderer nachſprechen wird; das meiſte aber davon iſt in Wallenſteins Munde unwahr, wie die ganze Geſtalt. Das Idealiſieren beſteht darin, eine Geſtalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer ſelbſt zu machen; nicht darin, ſoviel als möglich Sentimentalität in einen gegebenen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Geſtalt dadurch aufgehoben wird. Ein ſentimentaler Wallenſtein iſt gar kein Wallenſtein mehr. Goethe maskiert die Schwäche nicht, Schiller aber giebt ihr einen blendenden Anſchein von Kraft. Das äſthetiſche Urteil darf nicht vom ſittlichen getrennt werden, wonach wir beſtochen werden, in der Poeſie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So ſchlecht die Wirklichkeit ſein möge, es iſt mehr wahre Poeſie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche, als in einer idealen Schattenwelt. Shakeſpeare würde uns auch für das

Bild des wirklichen Wallenſtein intereſſiert haben, aber ohne zweideutiges Werben um unſere Liebe für ihn, und das iſt's, was ich an Shakeſpeare ſittlich finde, denn dem Schlechten ſoll unſere Liebe nicht gewonnen, unſer Gefühl für das Gute und Schlechte ſoll nicht durch das Schöne verwirrt werden. — Nach Schillers Vorgange iſt es faſt unmöglich geworden, das Schlimme anders in der Tragödie zu bringen, als unter dem glänzenden Firnis des Schönen und Liebenswerten. Und unter Schillers Stücken wiederum iſt das Gift am feinſten und ſublimierteſten eben im Wallenſtein. — Weit entfernt, daß Schiller eine unſittliche Abſicht gehabt hätte, er war ein ſo ſtreng ſittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht. Was ihn perſönlich entſchuldigt, das iſt eben in ſeinem Wallenſtein das Gefährliche, daß, wo er uns bloß äſthetiſch für das Schlimme intereſſieren will, er uns zugleich moraliſch dafür gewinnt; das Publikum hat dieſe Gutherzigkeit inſtinktmäßig herausgefühlt, und ſolche Gutherzigkeit am unrechten Flecke will es nun in der Tragödie, und wenn der Dichter auch grundſätzlich dieſem Motive des Beifalls aus dem Wege geht, ſo kommt es gar nicht auf den wahren Grund, ſondern meint, der Dichter habe gewollt, was ihm, dem Publikum, an Schiller ſo gefällt, aber er habe es nicht gekonnt. —

Andeutungen über Philoſophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama.

— Durch die philoſophiſchen Schulſyſteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen von ſolcher Lektüre, es muß ſeine konkrete Richtung verlieren. Beſſer, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philoſophie aus, denn die, auf welche ich meine Unterſuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menſchlichen Natur aus. — Meine Beſchäftigung mit Shakeſpeare ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künſtler von ihm zu lernen; vom Standpunkte des Ethikers oder des äſthetiſchen Philoſophen ihn zu betrachten, dazu entging mir mit dem Berufe der Wille. Ich betrachte ſeine Werke nach der

technischen Seite. Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich ein; das Handwerk der Kunst nenne ich den Teil derselben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erst die eigentliche Kunst. Gar mancher, oft nicht schlecht Begabte, bleibt lebenslang im dramatischen Handwerk stecken; gleichwohl führt der Weg zur künstlerischen Vollendung durch seine Werkstätte, und die glänzendsten Geister haben ihre Verachtung des Handwerkes durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunstwerke bezahlen müssen. Der ausübende Künstler sollte daher die dramatische Kunst zunächst von keinem anderen Gesichtspunkte, als von dem des Handwerkslehrlings ins Auge fassen. — Unter allen Künstlern, die ich kenne, ist am schwersten bei Shakespeare das Handwerk von der Kunst zu trennen, weil sein Schaffen ein vollkommen organisches ist. Um die Gründe für das kleinste seiner äußeren Form zu finden, muß man ihn als Künstler, nicht als Philosoph betrachten. Betrachtet man die dramatische Kunst vom Standpunkte des philosophischen Ästhetikers, so fehlen in der deutschen Litteratur sehr tüchtige Führer nicht. Doch möchte ich nicht dazu raten, wenigstens nicht, ehe man des Handwerkes vollständig gewiß ist, praktisch wie theoretisch. Wer die dramatische Litteratur der neueren Zeit in Deutschland ins Auge faßt, wird dem üblen Einflusse des zu zeitigen philosophischen Studiums überall begegnen in dem qualitativ und quantitativ ungeheuren Übergewichte der Intentionen über das künstlerische Handwerk. Die Luft schwirrt von Seelen, die keinen Leib finden. Die ungeheuersten Aufgaben, neben völliger Unkenntnis der allerersten und einfachsten Mittel zur Ausführung auch der leichtesten dramatischen Aufgabe. Der feine Duft ist die letzte Hand der Künstlerin Natur an der Pflaume; wir beginnen die Schöpfung der Pflaume mit dem Dufte; wir fangen den Bau eines Turmes von der Spitze an. Ich glaube, nicht allein für den Künstler, für den Menschen überhaupt ist es kein Glück, wenn er zu früh an das Studium der Philosophie herantritt, wenn er die Dinge früher durch das Glas der Abstraktion, als durch das natürliche Auge kennen lernt; ich verkenne keineswegs den hohen Wert der Philosophie, nur meine ich, sie sollte der Schlußstein und nicht der Anfang unserer Bildung sein. Für den Künstler

iſt der Nachteil ein doppelter, deſſen beſte Stärke im natürlichen Auge liegt. Es iſt bekannt, daß bei Sängern die Ausbildung der Geſangswerkzeuge unter der gleichzeitigen Übung der Sprachwerkzeuge leidet; ähnlich ſchadet die Übung der philoſophiſchen Abſtraktion der Ausbildung der künſtleriſchen, die innerhalb der Anſchauung vollzogen werden muß, während jene die Anſchauung hinter ſich läßt. Klagt doch ſelbſt unſer großer Schiller, daß er, wo er dichten wollte, unbewußt ins Philoſophieren geraten, und umgekehrt. — In der philoſophiſchen Betrachtung wohnt im Gedanken beiſammen, was ſich im Raume feindlich abſtößt; ſie kann verbinden, was die Kunſt, ihr folgend, nur mechaniſch zu verzapfen vermag; ſie kann aus den heterogenſten Erſcheinungen ein Ideal bilden, weil ſie von aller endlichen Bedingung zu abſtrahieren vermag, ein Ideal, welches, poetiſch nachgeſchaffen, da die reale Erſcheinung von ihren Bedingungen nicht zu trennen iſt, zur Schattengeſtalt, zum Undinge wird. Die Philoſophie nimmt, bei ihrer Betrachtung eines poetiſchen Kunſtwerkes, von dieſem, was ſie handhaben kann, die direkt ausgeſprochenen Gedanken; ſie muß, was der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühle ſpricht, in Gedanken des Geiſtes überſetzen, wobei, wie bei allen Überſetzungen, oft das Beſte verloren geht, nämlich das, was die Poeſie zur Poeſie macht, was ihr Denken und Schaffen von dem Denken, von der Spekulation der Philoſophie unterſcheidet. Der dramatiſchen Poeſie iſt die Geſtalt und ihre Bewegung, das poetiſch und ſchauſpieleriſch Überzeugende dieſer Geſtalt, die Leidenſchaft wichtiger; dies überſetzt der Philoſoph in die Idee einſeitiger Berechtigungen und macht das, was dem Dichter das Mittel war, in ſeiner Betrachtung zum Zwecke. Unterſucht der philoſophiſche Geiſt die poetiſchen Erforderniſſe, wie die des Erhabenen und Tragiſchen, ſo wird der ihm eigene Gang der Unterſuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geiſtigen, Abſtrakten hinaustreiben, unbekümmert ob die Poeſie, wenn ſie Poeſie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philoſoph erſt kräftig zu atmen an; wie ihr wohl war, wo er ſich beengt fühlen mußte. In der That iſt das Aufſteigen im philoſophiſchen ein Abſteigen im poetiſchen Genügen; je näher der Erde, den dunklen Mächten

des Inſtinktes, die keine Frage thun nach ihrem Warum, deſto gewaltiger wächſt ihre wunderbare Geſtalt, deſto feſter ſteht ihr Fuß; ihre Natur iſt Gebundenheit, ſeine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, deſto entfremdeter ſind die Gatten ihrer eigenen Natur. — Die Philoſophie hat das unzweifelhafte Recht, den philoſophiſchen Inhalt jeder Wiſſenſchaft und Kunſt, und ſo auch den der Poeſie und ihrer Erzeugniſſe, philoſophiſch zu erörtern; aber der junge Dichter, der ſie bei dieſem Geſchäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergeſſen, daß ſie die Poeſie und ihre Werke nur philoſophiſch betrachten, aber nicht künſtleriſch beurteilen, und noch weit weniger ſelbſt künſtleriſch ſchaffen zu lehren vermag; und je geringer ſein poetiſches Talent iſt, deſto ſtärker wird der Einfluß der gewohnten philoſophiſchen Betrachtungsweiſe auf ihn wirken, auch beim poetiſchen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einſchlagen muß, geradezu entgegengeſetzt iſt. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel ſein ſollte; er wird ſein Gedicht nicht als Dichter denken, ſondern als Philoſoph; nun wird ſeine Aufgabe ſo ſchwer als undankbar; er hat eine abſtrakte Einheit in konkrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anſchauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenſchaften, einſeitige Berechtigungen in geſchloſſene, ganze Menſchencharaktere zu überſetzen, wobei im beſten Falle immer ein anſehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es iſt leicht, Gerſte in Spiritus zu verwandeln, aber er ſoll nun Spiritus wiederum auf Körner zurückführen; im beſten Falle wird ſeine Arbeit eine dichteriſch eingekleidete, philoſophiſche Abſicht, aber kein Gedicht, im ſchlimmeren Falle ein lyriſch-rhetoriſches Rechten zwiſchen Geſichtspunkten, ein dialektiſcher Kampf von Schattengeſtalten; die Menſchen werden philoſophiſch-abſtrakte Gedanken, ſie denken und reden philoſophiſch-abſtrakte Gedanken des Dichters. Von allem dem, was er wiſſen will, wird er wenig oder nichts von den philoſophiſchen Äſthetikern erfahren; ihre Werke werden dem ſchaffenden Künſtler mehr ſchaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anſchauung der Wirklichkeit ausgehen. — Wer die deutſche Litteratur, und beſonders die dramatiſche, ſeit kurz vor dem Beginne dieſes Jahrhunderts, mit unver-

blendeten Augen anſieht, der muß zugeſtehen, daß die Gefahr, von der ich rede, die Gefahr des Einfluſſes der philoſophiſchen Betrachtungsweiſe auf das poetiſche Schaffen, keine bloße Möglichkeit, noch weniger ein bloßes Wahngebilde der vorausgreifenden Furcht iſt, er muß zugeben, daß ſie ſchon eingetroffen iſt, und nicht erſt jetzt; er muß beklagen, daß ſchon mit der Knoſpe unſerer neueſten Litteraturblüte der Wurm entſtand und mit der Blume zunahm, die nun durch ſeine Schuld blätterlos ſteht. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geiſt der lyriſchen Dichtung am wenigſten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und ſoll der Dichter ja nur ſeine eigenen Gedanken und Gefühle geben; er hat beſonders in Goethe und Schiller Blüten getrieben, die unverwelklich, aller Zeit trotzen werden, von keinen anderen übertroffen; ich ſage, der lyriſche Geiſt, nicht bloß die lyriſche Gattung, denn viele der beſten ſeiner Leiſtungen finden wir, wo man ſie nicht ſuchen ſollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor allem Schaden bringen, da in ihm die Poeſie am meiſten Poeſie, am meiſten unmittelbare Anſchauung, ſinnlich-begrenzte Darſtellung ſein muß. Denn die Geſtalten der anderen Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maßſtabe lediglich die Phantaſie; die Geſtalten des Dramas werden von wirklichen Menſchen reproduziert, und gemeſſen von den unbeſtechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre. — — Noch eines durch ſeine Nachteile wichtigen Einfluſſes, der das deutſche Drama berührte, iſt hier zu gedenken. Er kam von den alten griechiſchen Tragikern. Den zwei älteſten von ihnen drohte nichts von jener Gefahr. Ihre Zeit und Nation hatte noch nicht die Nabelſchnur der Natur durchſchnitten; ihre Bildung — und wer möchte dieſe ihnen abſprechen! — war eine weſentlich poetiſche und künſtleriſche und keine philoſophiſche, wie die Bildung unſerer Tage. Unter mancher Entſtellung der Natur durch willkürliche Konventionen hatten wir Poeſie und Bildung verloren; nach beiden ging in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Streben der Deutſchen; die damals aufblühende Philoſophie bot ihre Hilfe zu beiden, und es iſt begreiflich genug, wie, an das Schickſal des Pferdes

in der Fabel erinnernd, das den Menſchen gegen den Hirſch zu Hilfe rief, der Helfer zum Herrſcher werden konnte. Es war eine Ahnung dieſes Ausganges, daß wir uns zugleich zu jenen Alten wandten, um bei ihnen die Poeſie zu ſuchen, die uns fehlte, und die urwüchſig aus uns ſelbſt zu entwickeln wir weder unſerer Zeit, noch unſerem Volkscharakter die notwendigen Bedingungen zutrauten. Indem wir aber Zugeſtändniſſe, ohne die Nötigungen, welche dieſelben rechtfertigten, mit aufnahmen, ſo geſellten wir zum erſten den zweiten Fehler, und unſer Drama mußte jenen zweideutigen Gewinn für das ganze Feld der Poeſie mit doppeltem Nachteile auf ſeinem beſonderen Gebiete bezahlen. — Die griechiſche Tragödie ſtellt Heroen dar, ein Geſchlecht, an Schönheit und Größe über den Menſchen, welche ſie ſpielten, und welche die Zuſchauer des Spieles waren. Dieſe Mängel der Spieler vor der äußeren Anſchauung auszugleichen, wandte man Maske und Kothurn an. Wir Neueren können den Gebrauch der Maske nicht begreifen; uns wiegt die Individualität ſchwerer, deren Ausdruck das Geſicht iſt; während dieſes der generiſchen Anſchauungsweiſe der Griechen ein Körperteil war, wie ein anderer auch, und ihnen mehr an der Harmonie desſelben mit den übrigen lag, als an einem überwiegenden Vortreten desſelben. Der Kothurn iſt, ſelbſt wenn wir uns in die Anſchauungsweiſe der Griechen zu verſetzen ſuchen, ja, aus der Anſchauungsweiſe jener Alten heraus, uns noch unverſtändlicher; denn die künſtliche Verlängerung des unteren Beines mußte die Harmonie des Gliederbaues aufheben und durch die Gewänder hindurch beim Schreiten das Knie zu hoch erſcheinen laſſen, ein Übelſtand, den ihr feines Gefühl an einer Bildſäule gewiß nicht ertrug. — Man nahm nun die feierliche Allgemeinheit und Gemeſſenheit, den mehr lyriſchen Pomp und Nachdruck der Reden, wie er der übermenſchlichen Geſtalt und Schönheit von Heroen und dem bewegungsloſen Geſichte angemeſſen war, in ein Drama herüber, deſſen Perſonen Menſchen waren, und deſſen Darſteller ihr eigenes lebendiges, nacktes Geſicht trugen. Die philoſophiſche Betrachtung kann ihrer Natur nach nicht auf ſolche Umſtände der Anſchauung eingehen, aber wer Sinne hat, deren Schärfe noch nicht durch die Gewohnheit gelitten hat, ſich nach Innen

zu richten, wenn etwas außer ihnen zur Kenntnisnahme auffordert, d. h. zu reflektieren, wenn es scharf zu sehen gilt, die Augen zuzumachen, wo es gilt sie offen zu machen, der wird zugeben müssen, daß der Gebrauch der Maske, und was durch die Notwendigkeit der sinnlichen Übereinstimmung aller Teile der poetischen Wahrheit aus demselben für das griechische Drama folgte, eben eines der vornehmsten, unterscheidendsten Merkmale des antiken und modernen Dramas und zugleich einer der Gründe sei, warum das letztere sich hüten muß, von jenem zu entlehnen. — Wem das eben Gesagte nicht einleuchten sollte, der denke sich oder sehe, wenn er es sonst kann, ein Stück von Sophokles auf dem modernen Theater. Wenn der Schauspieler nicht unnötige, dem Ton, Rhythmus und Inhalt seiner Reden widersprechende mimische Künste anwenden will, so wird momentan sein lebendiges Gesicht zur Maske, seine Gestalt zur Statue erstarren müssen, ein mindestens ebenso unschöner Anblick als eine Statue, der man durch Farbe und Beleuchtung den ganzen vollen Anschein des wirklichen Lebens leihen könnte, nur dieses selbst nicht; wirkliches Leben, das den Schein des Unbelebten sich ankünstelt. Man denke sich Hamlet oder die Gräfin Orsina — in Masken gespielt! — Es ist ein thörichter Versuch, das altgriechische Drama ganz wiederherstellen, oder auch nur teilweise es in unser modernes deutsches hineinbauen zu wollen, jenes Drama, das eben darum so vollkommen erscheint, weil es nichts von anderen äußerlich entlehnt, sondern so ganz und gar bis in die äußersten Wipfel hinauf mit seiner Wurzel eines war; oder daß wir endlich auf den Einfall geraten könnten, in unserem Drama ein Ragout von dem Schmause aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemisch zusammenzubrauen. Im Gegenteile müssen wir ein Drama suchen, welches unser sei, wie das griechische für die Griechen war; ein Drama, lediglich aus seinen Bedingungen entwickelt, nicht wie diese irgendwo, irgendeinst waren, oder endlich zu aller Zeit im Äther sein könnten, sondern wie sie in der Natur der Gattung unserer Zeit und unserer Volkstümlichkeit gegeben, wirklich sein können und wirklich sind; als Gattung einer Poesie, die selbst nicht aus dem flüchtigen Tage, sondern aus dem Großen und Ganzen unseres wirklichen Lebens organisch

hervorgegangen iſt. — Den ſpäteren in ähnlicher Weiſe auf unſer Drama ſchädlich wirkenden Einfluß Calderons übergehe ich, weil er wenigſtens die großen Männer nicht berührte, die wir, wie ſie als große Denker und Dichter und als Bildner der Nation die Heiligenbilder unſerer Verehrung ſind, gern auch als Wegweiſer und Muſter alles unſeres poetiſchen Schaffens aufrichten möchten. Nur hindeuten will ich noch auf unſer Studium des größten Epikers aller Zeiten, des alten Homer, welches uns verleitete, auch rein epiſche Schönheiten in unſer Drama aufzunehmen und es zum Orte machen zu helfen, wo, zu ſeinem Nachteile, die Reize aller Dichtungsarten aller Jahrhunderte ſich ein verwirrtes und verwirrendes Rendezvous gaben. — Durch alles das entſtand bei uns die Lehre vom abſtrakten Kunſtwerke, in welchem nicht der Geiſt, ſondern die zufällige äußere Form entſchied, ob es für lyriſch, epiſch oder dramatiſch gelten ſollte. So erhielten wir Gedichte, in denen eine Handlung nicht dargeſtellt, ſondern dialektiſch erörtert, lyriſch durchempfunden und epiſch geſchildert wurde, ſogenannte Litteraturdramen. Die Wechſelwirkung zwiſchen Schauſpieler und Publikum hatte ſie nicht erſt fertig zu machen, und da die Aufführung dem Kunſtwerke nicht zu nützen vermochte, ſo konnte ſie natürlich nur ſchaden, und ſo war es nur folgerichtig, wenn man ſie als eine Art Verunreinigung und Entweihung des Kunſtwerkes anſah und es dem Dichter übelnahm, wenn er bei der Arbeit an die Aufführung gedacht zu haben und ſomit die Abſicht zu verraten ſchien, ſein eigenes Kind der Schändung zu verkaufen. Dieſe Folgerichtigkeit hatte eine andere Schule nicht für ſich, welche das ſogenannte Bühnengerechte mit dem poetiſchen Kunſtwerke mechaniſch verbinden wollte, d. h. deren Grundſatz es war, das Poetiſche und das ſogenannte Bühnengerechte abwechſeln oder im beſten Falle gleichgültig neben einander hergehen zu laſſen; denn in der einen Meinung waren ſie und alle übrigen Richtungen unſeres dramatiſchen Schaffens einverſtanden, daß beides, das Poetiſche und das Bühnengerechte, durchaus verſchiedene, ja wohl in manchen Fällen geradezu widerſprechende Dinge ſeien. Gleichwohl hatten wir auf unſeren Bühnen faſt täglich den thatſächlichen Beweis vor Augen, daß poetiſche und theatraliſche

Wirkung nicht nur Hand in Hand gehen, nein, daß ſie völlig eins ſein können. Und dies Vorbild, wenn nicht aus unſerer Nation im engeren Sinne, doch aus demſelben Volksſtamme, und faſt aus denſelben klimatiſchen und ſprachlichen Bedingungen hervorgegangen, in Geſinnung und Religion und Bildung uns unendlich näher ſtehend als der unumwölkte Himmel jenes in Raum und Zeit durch unausſprechliche Kluft von uns geſchiedenen Hellas, hatten alle Klaſſen der Nation mit einer Begeiſterung begrüßt, die das innere Bedürfnis bewies; während das von den Griechen und Romanen Entlehnte, wie eine Art vornehmer Luxus, nur allmählich und zuerſt nur bei den Gelehrten und durch ihre Bildung dem nationalen Charakter bereits Entfremdeteren Eingang fand. Und der Mann — unſer Stolz, daß er ein Deutſcher war — der zuerſt und mit dem größten Nachdrucke auf dies ſtammverwandte Muſter zeigte, hatte nicht allein als ausübender Künſtler in ſeinen Dramen, ſondern auch als Kritiker in ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie, für den Aufmerkſamen Wege genug gebahnt zum Verſtändniſſe deſſen, worauf es hier vor allem ankam, vorzudringen. Er hatte gezeigt, daß die Poeſie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatiſche war, und daß das echte Bühnengerechte eben nichts anderes ſei als die natürliche Geſtalt der dramatiſchen Poeſie — das echte Bühnengerechte; denn auch das wies er bereits nach, daß es auch ein falſches gebe, beſtehe es nun in bloß äußerlichem Schmucke der Szene für das Auge, in volltönender lyriſcher Rhetorik für das Ohr, in einem bloß dichteriſchen Effekte, wo vorübergehend oder ſchlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauſpieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten ſchauſpieleriſchen Effekten, in denen der Schauſpieler ſich eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Koſten des Ganzen zu wirken. Was Leſſing fehlte, war das tiefere Verſtändnis des Tragiſchen bei Shakeſpeare, welches wir bei Goethe wiederum in Betrachtung durchdrungen, aber in ſeinen Dramen einſeitig von der gleichfalls dramatiſchen Bedingung des Schauſpieleriſchen abgelöſet finden. Wie die deutſche dramatiſche Litteratur, beſonders in ihren dramatiſchen Leiſtungen, gleichſam eine Re-

produktion Shakespeares aufweist, wo man nicht bloß in den Grundanschauungen ganzer Werke eine Wiederaufnahme Shakespearescher Gedanken, sondern auch häufig in den wirkungsvollsten Szenen absichtliche Kopieen von Shakespeareschen Szenen deutlich herauserkennt — so hatten ihre Heroen sich in die Eigenschaften geteilt, deren Gesamtbesitz Shakespeare zum dramatischen Dichter macht, sie hatten dieselben aber mit ganz verschiedenartigen, oft unverträglichen Einflüssen von anderswoher versetzt. Diese Vermischung scheint bei unseren großen Dichtern in Weimar zuletzt eine grundsätzliche geworden zu sein. In Schillers Briefen an Goethe finden wir öfters angedeutet, einmal auch nackt ausgesprochen, den Satz, „ein Gedicht sei desto poetischer, je weniger streng und vollständig es das Wesen seiner besonderen Gattung ausdrücke." Dies ist schon völlig herausgebildeter Gegensatz zu Lessings Meinung, „ein Drama sei ein um so vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, ins Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön." Die neue Meinung siegte, Lessings Einfluß sank in demselben Maße, als er unentbehrlicher wurde; wo er allein helfen konnte, war man seiner am liebsten überhoben; es wurde immer bequemer, geringschätzig auf ihn und seine Bemühungen herabzusehen, als sie zu nutzen und von ihnen zu lernen. Und der thatsächliche Beweis steht heute noch zu erwarten, daß durch Vermischung der Gattungen etwas Poetischeres hervorzubringen sei, als die streng dramatischen Werke Shakespeares sind. — Werfen wir einen Blick auf das geheimnisvolle Wesen, welches das „Bühnengerechte" hieß, auf den Gegenstand der Verachtung der exklusiven Dichter, die Milchkuh der sogenannten Macher, das notwendige Übel für die Männer der Mitte, welches sie gering zu schätzen vorgaben und doch im Schweiße ihres Angesichtes suchten. Seine Gestalt war eine doppelte, je nachdem es einem bereits fertigen „Kunstwerke" nachträglich beigebracht oder einem neu zu fertigenden zu Grunde gelegt wurde, welches letztere dann, weil es mehr äußere Kunstfertigkeit als künstlerisches Vermögen in Anspruch nahm, zum Unterschiebe von jenem sogenannten Kunstwerke

wohl ein Kunſtſtück zu heißen verdiente. Es beſtand aus einzelnen Handwerkskniffen, die weder organiſchen Zuſammenhang untereinander, noch zum Gegenſtande eine notwendige Beziehung anſprachen, meiſt von alleräußerlichſter Art; ihre Anwendung verlangte weniger Kühnheit, als ſtumpfe Gleichgültigkeit gegen alle edleren Anforderungen von Geſchmack und Bildung; ein wirklich poetiſcher Geiſt und eine edle Natur waren die größten Hinderniſſe des Gelingens. Auch wirkliche dramatiſche Kunſtwerke, die für die Aufführung gedacht ſind, müſſen es ſich gefallen laſſen, noch einmal für die Bühne eingerichtet zu werden. So die Shakeſpeares. Man mißverſtehe mich nicht dahin, als erklärte ich mich gegen alles und jedes Streichen bei Shakeſpeare; ich bin nur gegen jenes zweckwidrige Streichen, wodurch der kauſale Zuſammenhang des Vorganges und die Notwendigkeit ſeiner Tragik aufgehoben und ein falſches Verhältnis der Teile und ihrer Bedeutung unter ſich und für das Ganze hervorgebracht wird. Und nicht allein dies geſchieht; wir haben es oft genug erlebt, daß ſelbſt Schauſpieler ſelbſt aus ihren eigenen Rollen Stellen entfernten, welche ſie, wenn ſie Schauſpieler genug waren, ihr eigenes Intereſſe zu verſtehen, vor allen anderen hätten hegen müſſen. Leider muß geſagt werden: unter dem vereinten Einfluſſe der Macher und der exkluſiven Dichter haben viele Schauſpieler die Natur ihrer Kunſt ſo gänzlich verkennen gelernt, daß ſie auch in wirklich dramatiſchen Gedichten die lohnendſten Schauſpieleraufgaben oft gänzlich überſehen und ſie entweder als „undankbar“ entfernen oder, was ſchlimmer, zu lyriſch-rhetoriſchen Wirkungen verwenden, womit ſie gegen des Dichters, des Zuſchauers und ihr eigenes Intereſſe deklamieren, ſtatt zu ſpielen und darzuſtellen. — — Jede Kunſt ſchließt ein Handwerk in ſich, einen Teil, der gelehrt und gelernt werden kann, und über welchen hinaus die eigentliche Kunſt erſt beginnt. Das Genie bedarf ihrer nicht, auch nicht der Rückführung des Wertes der einzelnen Kunſtmittel auf ihr jedesmaliges Verhältnis zum Kunſtzwecke; es bedarf keiner beſonderen Vorſchrift, denn das iſt eben ſein Weſen, daß es in einer und derſelben Anſchauung alle Bedingungen der Gattung, und alle nach ihrem relativen Werte umfaßt. Wir aber ſtehen

ohne Ausnahme noch als Lehrlinge und angehende Gesellen des dramatischen Handwerks vor jenem einzigen Meister der dramatischen Kunst, und dennoch —! — Es ist nicht streng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meisten einrichtenden Regisseure, auch die meisten Theaterintendanzen und Direktionen und Personales, bis zum geringsten Statisten herab, mit Shakespeare verfahren, den sie doch nicht entbehren können. Das elendeste neuere Machwerk hat sich größerer Rücksicht von ihnen zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers, der fast allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andere Rücksicht als den eigenen Nutzen, und beschwichtigt, was selbst der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einsicht ist, an diesem Verfahren tadeln muß, damit, daß „Shakespeare nicht tot zu machen sei“. Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, sie haben alles gethan, was möglich war, die Wahrheit desselben zu erproben. Und da ich den alten königlichen Lear Shakespeare der Kindlichkeit seiner dankbaren Töchter, der deutschen Theater, überlassen muß, so ist freilich zuzugeben, daß äußerliches Schneiden und Zusammendrängen allein gewiß nicht im stande ist, die Wirkungsfähigkeit seiner Dramen vollständig aufzuheben. Denn er hat schon vor der poetischen Ausführung das dramatisch Wirkende seines Stoffes so energisch zusammengedrängt, und das Wirkungslose als Wirkungswidriges, denn ein drittes giebt es nicht, so unerbittlich hinausgewiesen, daß die Schere des Einrichters sich nur an der freien Entfaltung versündigen kann, die der Dichter nach solchem Verfahren der Darstellung seines Vorganges vergönnen durfte, um alle störende Absichtlichkeit der Wirkung zu entfernen. Aber jene dramatische Absicht, in welcher der engste Kern der Fabel schon die dramatische Wirkung des ganzen Stückes im Keime in sich enthält, ist nicht nachträglich erst in ein Stück, dem dies fehlt, hineinzubringen, am wenigsten hineinzuschneiden; der Einrichter eines sogenannten abstrakten Kunstwerkes, in welchem jener dramatische Keim entweder gänzlich mangelt oder doch zum dramatischen Baume sich nicht entfaltet hat, muß sich daher begnügen, für die eine große, selbstthätig aus dem Innersten herausdrängende und bis in die äußersten

Zweigſpitzen ſchwellende dramatiſche Wirkung eine Anzahl kleiner, einzelner, äußerlicher einzuſetzen. Zunächſt nun ſpitzt er die Aktſchlüſſe zu, wodurch die Stetigkeit des Ganzen aufgehoben, und auf deſſen Koſten der einzelne Teil empanzipiert wird; dieſe Spitzung gerät dadurch, daß das Charakteriſtiſche, wenn welches darin vorhanden iſt, zurück- und die abſtrakte Handlung in den Vorgrund tritt, zu einer mehr lyriſchen als dramatiſchen Steigerung des Momentes; ferner ſucht er das Abtreten der Perſonen entweder durch epigrammatiſche Zuſpitzung oder durch lyriſch-deklamatoriſches Anſchwellen der Rede herauszuheben, was in der Theaterſprache „Abgänge machen“ heißt. Der Macher eines ſolchen neuen Stückes verfährt dann in ähnlicher Weiſe. Zunächſt faßt er ins Auge, „was die Zeit bewegt“, ſo heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die hervorgegangen aus der Geburtsſtätte unſerer Kleidermoden, wie dieſe, erſt frappieren, dann unvermeidlich und zuletzt, wenn eine neuere ſie verdrängt, um dieſelbe kurze Tagesreiſe zu machen, lächerlich werden; jene Fragen, welche die Geiſtreichen ſo aufregend beſchäftigen, den Verſtändigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfſchütteln abnötigen können, jener grillige, äußerſte Franſenbeſatz am Gewande der Zeit; dabei verſteigt er ſich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die aber niemand weniger zu antworten geſchickt iſt, als die Poeſie; dann nimmt er prüfend durch, was irgend in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verſpricht. Aus all dieſem letzteren ſucht er ſeinen Stoff zuſammen, denn das organiſche Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime iſt ſeine Sache nicht; von dem erſteren entlehnt er ſeine Rhetorik, denn das mechaniſch zuſammengebrachte Werk hat kein eigenes Herz, keinen eigenen Odem; daß es als ſolches nicht ſelbſt ſeinen Körper ſchaffen kann, dies beunruhigt ihn nicht; um ſo weniger wird es Widerſtand leiſten, wenn er ſeine kleinen Theatereffekte hinzubringt, die, ebenfalls zuſammengeleſen, weder unter ſich, noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in notwendigem Zuſammenhange ſtehen. Nun leimt er ſeine Aktſchlüſſe, Abgänge und die unvermeidlichen Reden zwiſchen dieſen großartigen Momenten,

entweder zu einer Mauſefalle für die geſchickt geköderte Neugier oder er fügt ſie zu einer Maſchine zuſammen, welche die Säfte des Zuſchauers durch geſchicktes Prickeln nach den Thränendrüſen kitzelt, und den ſinnlichen Schmerz der Überfüllung derſelben, nach vier Akten langer, wohlberechneter Steigerung, im fünften mit der ſinnlichen Luſt ihrer Entladung bezahlt. Und ſelten wird er ſich verrechnet haben; denn ſo angelegentlich, wie irgend einer, der ein Günſtling werden will, Launen und Schwächen ſeines Herrn, hat er Launen und Schwächen des großen Publikums ſtudiert und weiß, daß auf einen geglückten, auf die Stärken der Menſchen angelegten Plan, immer drei durch Benutzung ihrer Schwächen gelungene kommen. Von allen dieſen Richtungen des ſogenannten dramatiſchen Schaffens unſerer Zeit kommen wir immer wieder auf die Frage zurück, von der wir ausgingen, auf die ſie alle uns keine genügende Antwort geben können. Wir verlangen von einem dramatiſchen, wie von jedem anderen Kunſtwerke, vor allem anderen, daß es ein Organismus ſei, daß es an jeder Stelle alle ſeine Bedingungen, und alle in der innigſten Durchdringung in ſich habe; bei der abſtrakt-poetiſchen Schule fanden wir, daß ſie nur *eine* Bedingung ihres Daſeins organiſch durchbilde, die anderen dagegen als ein Fremdes, Störendes von ſich weiſe, bei der akkommodierenden, daß ſie die verſchiedenen Bedingungen nur mechaniſch verbunden enthalte, bei den Machern endlich, daß ſie von einer organiſchen Verbindung gänzlich abſehen und das Kunſtwerk lediglich auf dem mechaniſchen Wege im Kunſtſtücke ſuchen. Und ſo bleibt uns denn nichts anderes übrig, als, ſo gut wir können, ſelbſt die Antwort auf unſere Frage zu ſuchen. — Die Schwierigkeit, das zu löſen, was ich als Aufgabe fand, hat mich oft an meinem Talente zweifeln gemacht. Doch hat der Gedanke, anderen zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrtume noch nicht verzehren mußten, mich beharren laſſen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft ſetzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor allem in Ed. Devrient. Ich mußte der Kritik in vielem recht geben, in anderem, was ſie nicht berührte, fand ich ſelbſt Zweifel. Die Art der Kritik belehrte

mich nicht. Die Not unſerer Bildung iſt nicht die Armut, ſondern der Reichtum. Wir haben überall genaſcht; es fehlt uns nicht an Rat, es wird uns zuviel erteilt. Wir müßten eher vergeſſen, als hinzulernen. Der Inſtinkt hat ſeine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion geraten, kann uns nur Reflexion befreien, wir müſſen uns durch ſie von ihr befreien. Und ſollte es mein Schickſal ſein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zuſetzte und ihn nicht ſelbſt begehen könnte, ſo wird er vielleicht anderen zu gut kommen. Habe ich manches nicht gebilligt, was der Nation heilig geworden iſt, ſo kann ich mich nur mit der Gewiſſenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eigenen Wünſche und Vorurteile für nichts geachtet. Mir war es darum zu thun, das Weſentliche der Aufgabe zu finden und es abzulöſen von hiſtoriſchen Einflüſſen. Die Philoſophie hat ein Ideal dargeſtellt, ſie kann von individuellen Bedingungen abſehen und die abgelöſeten Begriffe neu verbinden. Der Dichter kann das nicht. Ich gehe den Weg als Praktiker. Man hat nicht allein die dramatiſchen, auch die lyriſchen und epiſchen Schönheiten zu einem Ideale verbunden, das nur abſtrakt genommen Exiſtenz hat, das aber durch praktiſche Verwirklichung zur Ungereimtheit wird. Die philoſophiſche Abſtraktion hat ſich der dichteriſchen untergeſchoben. Man ſagt mir: nachtwandle fort, beſſer als thatlos ſtehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntnis gebiſſen, muß man weiter und weiter; halbe Einſicht iſt ſchlimmer als keine. Ich muß ſuchen, durchzukommen. Die Verwirrung iſt zu groß, das Dramatiſche iſt verloren gegangen. Man hat nicht allein die Schönheiten aller Zeiten, ſondern auch ihre Konventionen, nicht allein die dramatiſchen, ſondern auch die epiſchen und lyriſchen ins Drama hinübergenommen; unſer Unglück iſt nicht der Mangel, ſondern der Überfluß an Muſtern. Ich muß mir meinen Weg ſuchen und tröſte mich, wenn nicht mehr mir, ſo kommt er anderen zu gut. Das Schlimmſte iſt, daß wir jetzigen unſere beſte Kraft im Wegſuchen verlieren müſſen und meiſt wohl am Anfange desſelben liegen bleiben. Unſere großen Dichter hatten ſich eine andere Auf-

gabe geſtellt, als die dramatiſche; das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müſſen. Die Bildung, die ſie uns brachten, kommt uns allen zu gute, und wir müſſen dankbar ſein. — —

— Shakeſpeare iſt der Spiegel, nicht das Spiegelbild ſeiner Zeit. Er zeigt uns die Leidenſchaften ſeiner Zeit dramatiſch in den Kämpfen handelnder und leidender Menſchen; aber nirgends iſt er ſelbſt lyriſch in den Kampf hineingeriſſen, den er darſtellt, mit ſo wunderbarer Kraft der Anſchauung er ſich auch in jede ſeiner Perſonen zu verſetzen weiß, ſo daß er, wie Gervinus ſagt, ihre Gedanken mit ihnen denkt und ihre Sprache ſpricht. Das Publikum iſt ſeine berufene Jury. Der ganze Fall wird von den Geſchworenen vernommen, die ganze Handlung ereignet ſich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund iſt es, der dem Handeln das Urteil ſpricht; nichts wird beſchönigt, nichts halb gezeigt, um das Urteil der Geſchworenen zu irren; wir ſehen, wie der Schuldige war, ehe er ſchuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporſchießt, den Samen der Leidenſchaft, wir ſehen ihn wachſen, bis er die Vernunft überwächſt. Wir ſehen den Menſchen ſchuldig werden, wir ſehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren und endlich an ihr untergehen. Mitleid mit der menſchlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponiert ſelbſt noch am Gefallenen. — Aber über alles das weiß er uns hinauszuheben auf den Standpunkt ſeines eigenen unbeirrten ſittlichen Urteiles. Nicht die ſogenannte Idee, die der Gegenſtand der Leidenſchaft iſt, die Leidenſchaft ſelbſt begehrt, wird ſchuldig und kämpft; der Stern bleibt unverrückt und ungetrübt, aber der Menſch, der ihn durch Schuld erreichen wollte, ſtürzt mit gebrochenem Flügel in die Tiefe; nicht das Schöne geht zu Grunde, nur die Schuld; die Wirklichkeit iſt weder das Gute noch das Schlimme, weder das Schöne noch das Häßliche; ſie hat beides in ſich, dem Menſchen ſteht die Wahl offen, und ſein Schickſal hängt an ſeiner Wahl. Im neueren Drama dagegen, wie faſt in der ganzen neueren Litteratur, iſt der Dichter ſelten der Spiegel, meiſt das Spiegelbild der Zeit, ſind die Leidenſchaften der Zeit nicht der objektiv behandelte

Stoff, ſondern ſie diktieren ihm ſubjektiv den Stoff, ſie ſind nicht der Gegenſtand ſeiner Darſtellung, ſondern die maßgebenden Mächte derſelben, es erſcheinen die Menſchen und Verhältniſſe nicht in eigener Geſtalt und Farbe, ſondern durch das parteiiſch gefärbte Glas einer herrſchenden Leidenſchaft angeſchaut. Der neuere Dichter iſt nicht mehr der Richter des Falles, er iſt der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die Ausnahme zur Regel, vermäntelt und beſchönigt hier, entſchuldigt und verdächtigt dort, ſchiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter ſelbſt, macht ein Ding aus dem Helden, um nur unſer Mitleid ihm zu ſichern, zu Hilfe nimmt er die Leidenſchaften des Tages, die menſchlichen Schwächen der Geſchworenen, um ſie in die Parteinahme für ſeinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, ſondern ein Opfer der materiell mächtigeren Gegenpartei; ſein Ausgang iſt nicht die Folge ſeiner Schuld, ſondern das Los des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schickſal, das Ideal an der ſchlechten Wirklichkeit rächen; und ſo iſt es nur zu loben, daß in dem Stücke eigentlich niemand ſpricht, als der Dichter ſelbſt, denn es iſt in der That niemand anderes der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geſchickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Verteidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in ſeiner eigenen vor Vortrefflichkeit glänzenden Perſon. Die meiſten Kataſtrophen unſerer Tragödien und Novellen ſind dergleichen Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen, erſonnen von dem Anwalte zu ſeiner eigenen Verherrlichung in der Verherrlichung der Leidenſchaft der Zeit. Und nachdem einmal ein geiſtreicher, ſchön und tapfer redender Advokat in dieſer Weiſe vor dem bewundernden Publikum geglänzt, iſt die Eitelkeit, einen ähnlichen Triumph zu feiern, oft der ganze Beruf zum dramatiſchen Dichter. Er ſucht nun irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Beſtehenden, gegen den einzelnen, eine Roheit des Schickſals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leſer oder Zuſchauer ſiegend zu bekämpfen; es iſt kaum eine geſellige Ein-

richtung, die ehrwürdigſten nicht ausgenommen, die ſich nicht zu ſolcher Bärenhetze hergeben müſſen. Und findet die Haſt der entzündeten Eitelkeit des Dichters kein wirklich Beſtehendes, deſſen Unrecht, d. h. deſſen Kehrſeite ſich hervorwenden, deſſen Recht ſich verſchleiern ließe mit geſchickter Dialektik, dem ſegensreichen Angebinde der neueren Philoſophie, ſo fängt er das Werk der poetiſchen Erfindung wohl ſchon hier an, ſchnitzt und kleiſtert einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rottuchener Zunge; dann zieht er die Rüſtung der goldenen Phraſen an; an ſeinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufſtandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und ſo ſprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd, auf ſein eigenes Gemächte los und ſtößt ihm den tödlichen fünften Akt tief in ſein pappernes Herz. Ich ſollte nicht ſcherzen, denn die Sache hat ihre ſehr ernſte Seite. Wer ſich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endloſen Herodesſchen Kindermord des Schickſals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenſeiten des Lebens in das Auge faßt, um ſie noch durch den Kontraſt des abſoluten Ideales zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann ſeine Mißſtimmung dadurch in ſelbſtmordlüſternem Behagen noch immer ſchärfer wetzt, daß er die bunten, ſchönen Blaſen ſeiner Träume gegen die ſchroffen Ecken der Dinge treibt, woran ſie platzen müſſen; wer ſich ſo zum Spielzeuge ſeiner kindiſchen Wünſche macht, der darf ſich nicht beklagen, wenn die Welt, die er ſich ſelbſt entgöttert, ihm zur Wüſte wird, wenn die gewaltige Wirklichkeit das ſchwache Kind ſeiner eigenen Verwöhnung aus allen ſeinen Sinnen ſchreckt, das nicht einmal die gewaltigeren Gebilde einer männlichen Kunſt ertragen kann. So nahm man dem Leben die Kraft, den Mut, den Glauben an ſich, alles, woraus ein freudiges Handeln erwachſen konnte, ſo nahm man dem Leben alle Bedingungen ſeiner eigenen naturwüchſigen Poeſie und beklagte ſich, daß das Leben poeſielos ſei. Die wahren Dichter, und wie große darunter, wanderten aus in ferne Lande und Zeiten, in das alte Hellas, in das romantiſche Mittelalter, in den rauſchduftenden Orient, ja in geträumte künftige Jahrhunderte, und überließen den Boden, den Geburt und Natur ihrer Bearbeitung anvertraut,

der Überwucherung von Unkraut, deſſen Geilheit wenigſtens die Fruchtbarkeit des Bodens bewies und zur doppelt gewichtigen Anklage der berufenen Gärtner wurde. Gewiß haben unſere politiſchen Zuſtände das ihre zu alledem beigetragen; unſere Poeſie hat ihnen zu allen Zeiten dieſen Vorwurf gemacht, aber ihrerſeits nichts oder doch ſelten das gethan, was ſie beſſern helfen konnte. Wie die Lyrik in das Techniſche des Dramas, ebenſo griff die lyriſche Anſchauung und die Reflexion überall verwirrend in das poetiſche Bild der Geſchichte, welche nur epiſch oder dramatiſch ſich treu auffaſſen und darſtellen läßt. In dem großen Gedichte, welches, in Deutſchland das erſte, von einem edlen, männlichen Geiſte geſchaffen, ein Bild des großen Lebens der Geſchichte vor die gerechte Bewunderung der Nation hinſtellte, geſchah es, daß ein lyriſch-idylliſches Intereſſe ſich dem dramatiſch-hiſtoriſchen gegenüber lagerte, nicht als ein aus ſich ſelbſt aufgeſchoſſener Paraſit an der Wirkung desſelben, ſondern abſichtlich erſonnen, um jenes zu parodieren, und grundſätzlich die Flucht vor dem Geſchichtlichen, dem großen handelnden Leben, in das Idyll und die lyriſch-innerliche Beſchaulichkeit zu predigen. Neuerlich miſchte die lyriſche Anſchauungsweiſe ſich innerhalb ihrer eigenen Gattung in die Politik, um unter dem Namen politiſcher Lyrik eine lyriſche Politik in die Nation zu bringen — als ob nicht eben die lyriſche Richtung der neueren deutſchen Bildung ſchon das Haupthindernis wahren politiſchen Lebens geweſen wäre. — Wer unſer Reden, Handeln, Fühlen, Dichten und Trachten in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren unbefangen betrachtet, der muß ſich geſtehen, daß unſer Intereſſe an der Politik meiſt ein philoſophiſch-lyriſch-rhetoriſches, daß es uns weniger um die Realitäten, um das Praktiſche, um beſtimmte endliche Erfolge des politiſchen Lebens zu thun war, als um etwas zu haben, was wir philoſophiſch ergründen, worüber wir geiſtreich und begeiſtert deklamieren und uns in überſchwängliche lyriſche Stimmungen verſetzen konnten. Und merke man ſorgfältig auf das, was Dichter durch ihre Wahl, Kritiker und Publikum durch ihr Urteil von allen Gattungen der Poeſie als das eigentlich Poetiſche anerkennen, ſo wird man finden, es iſt das Lyriſche und Idylliſche. Für das

männliche Element der Poeſie, für die Poeſie der Kühnheit und der thatkräftigen Tüchtigkeit, iſt die Empfänglichkeit durch Mangel an Übung verkümmert; ſchon Schillers Theorie des Erhabenen hat für das Erhabene der Thatkraft keine Stelle, und Luther, Friedrich der Große und alle Repräſentanten desjenigen, was man ehemals das Deutſche nannte und mit Begeiſterung als den eigentlichen Herzpunkt der Poeſie des deutſchen Weſens hegte, müßten ihre ganze ſchroffe Kraft und männliche Schönheit aufgeben und ſich lyriſch-idylliſch zurichten laſſen, um den zarten poetiſchen Seelen unſerer Zeit nicht geiſtiges Magenweh zu erregen. — Unſere großen Leidenſchaften ſind, unterbunden von philoſophiſcher und lyriſcher Betrachtungs- und Anſchauungsweiſe, zu ihren eigenen Zerrbildern verſchrumpft, und die kleinen wuchern deſto luſtiger, der zwergige Geck Eitelkeit vor allen ſpreizt ſich im vollen Beſitze über ihren gelähmten Rieſengliedern. Die Geſchlechtslaſter der Frauen ſind nun die der Männer geworden; unſere Bildung iſt eine vorwiegend lyriſche, weibliche, die den Mann zu einem zarten Genoſſen des Weibes, nicht das Weib zur ſtarken männlichen Geſellin des Mannes erzieht; das Männiſche, wo es nicht zu erſticken war, muß als unberechtigt und ausgeſchloſſen zu barer Roheit entarten; und da die Männer Frauen geworden ſind, was ſollen die Frauen, durch dieſe geſchlechtliche Völkerwanderung aus ihrer natürlichen Sphäre verdrängt, thun? Wer kann ſich wundern über die weiblichen Emanzipationsverſuche der Zeit? Bleibt denjenigen Frauen unter ihnen, die keine Kinder werden wollen oder können, etwas anderes, als das Feld zu erobern, das die Männer verließen, um das Gebiet einzunehmen, welches ehedem das ihre war? Mag man in dieſen Sätzen Übertreibung ſehen; aber frage man reihum, und man wird bei unſeren Frauen weit mehr Tüchtigkeit, Entſchloſſenheit und Charakter finden, als wir Männer aufzuweiſen uns rühmen dürfen. — Um von dieſem Seitenwege uns zurückzuwenden, den näher zu beachten wir uns nicht verſagen durften, faſſen wir den Punkt, nach dem wir ſteuern, wiederum ſcharf ins Auge. Wir ſuchen das Bild eines Dramas, welches das unſere wäre; wir konnten keine Kunſt und kein Kunſtwerk anerkennen, als

worin alle Bedingungen ihres Daſeins, jede in dem Maße ihrer Wichtigkeit für das Ganze vertreten, an jedem einzelnen Punkte des Ganzen ſich organiſch durchdringen. Es bleibt nichts übrig, als demgemäß die weſentlichen Faktoren des Dramas gründlich zu unterſuchen. Dieſe Faktoren ſind eben Dichter, Schauſpieler, Publikum. Aus ihrem gegenſeitigen Verhältniſſe die Technik des Dramas zu entwickeln, iſt die Aufgabe dieſer Unterſuchungen. Das Drama darf ſich nicht abſcheiden vom Leben; wo erſcheint ſelbſt die Gottheit göttlicher, wo ſie ſich zu den Bedürfniſſen der Gottarmen herniederläßt, um dieſe mit ſich emporzuheben, oder wo ſie in unfruchtbarem Selbſtgenügen in ſtolzer Erdenferne von ihren Engeln ſich verehren läßt? Das Drama muß herniederſteigen zu den gemeinen Bedürfniſſen der Menge. Die Kluft, die unſer dramatiſches Leben auch auf dieſer Seite von dem der alten Griechen trennt, iſt unüberſteiglich. — Dort ein religiöſes Volksfeſt, das die Bewohner des Landes in der Stadt des Jahres ein- oder zweimal vereinigte. Das Publikum ſchon beim Beginne des Spieles in der erhöhten Stimmung; das Spiel ſelbſt eine Art religiöſer Zeremonie, das Theater, deſſen Dach der freie Himmel, wie ein Tempel dem Ärmſten im Volke offen — hier das Theater ein täglicher Vergnügungsort, geöffnet nur für Geld, wie Ball- und Konzertſaal, das Publikum ſtimmungslos, geteilt zwiſchen den empfangenen Eindrücken des heutigen und den zu erwartenden des morgenden Arbeitstages, oder lediglich einer zum Bedürfnis gewordenen Gewöhnung folgend, deſſen Aufgeben unangenehm wäre, deſſen Befriedigung aber durch Alltäglichkeit den poſitiven Reiz verloren hat, den nur weiſe Sparſamkeit dem Genuſſe zu erhalten verſteht; oder um, wie Hebbel unvergleichlich treffend ſagt, nicht von den Mühen des Lebens, ſondern von dem Leben ſelbſt auszuruhen, viele, um die Welt und ſich ſelbſt zwei Stunden lang los zu ſein, nicht wenige, um nur die Zeit zwiſchen Thee und Abendeſſen auf erträgliche Weiſe hinzubringen. Was alle dieſe, und faſt alle, die das Publikum unſeres Schauſpieles bilden, in dieſem ſuchen, iſt Unterhaltung. Das Drama ſoll das Unterhaltungsbedürfnis nicht bloß eines Alters, eines Geſchlechts, einer einzigen Bildungsſtufe berück-

ſichtigen. Seine Thüre ſteht allen offen, und es muß darauf denken, „allen etwas zu bringen“. Zu ſeinem Vorteile entſprechen die verſchiedenen Bildungsſchichten den verſchiedenen Geſchlechtern und Altersſtufen; der ungebildete Menſch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Überbildete, Kulturmürbe die Anſprüche des höheren Alters vor den bunten Vorhang. Die feine Bildung findet ſich mit der Zartheit des weiblichen Geſchlechtes ein, das männiſche Element iſt es, was in den Erwartungen der niederen, noch unverweichlichten Klaſſe ſich geltend macht. Sie haben ein Recht, vom Dichter Unterhaltung zu fordern, denn ſie haben es bezahlt. Aber weit entfernt, daß die Befriedigung all dieſer verſchiedenen Anſprüche zu gleicher Zeit den wahren Dichter, der ſie nicht auf mechaniſchem Wege ſucht, zwingen ſollte, ſeinem Kunſtwerke und damit der Kunſt ſelbſt etwas zu vergeben, enthält ſie vielmehr die Nötigung, nach der höchſten Wirkung aller Kunſt zu ringen. Indem er fortwährend die Geſamtheit der menſchlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel verſetzt — denn jene verſchiedenen Anforderungen gehen weſentlich aus dem einſeitigen Vorwiegen einer derſelben hervor — indem er den Sinn durch Mannigfaltigkeit und Bewegung, die Phantaſie durch Ausdehnung, das Gemüt durch Zuſammendrängung, den Verſtand durch kauſale Geſchloſſenheit, den Witz durch überraſchende Kombinationen, den Scharfſinn durch Probleme, den Tiefſinn durch die aufgedeckte Spur zur innerſten Wahrheit des Lebens, das moraliſche Gefühl und die Vernunft durch ſittliche Auffaſſung des Schickſales, das Schönheitsgefühl durch Harmonie befriedigt, ſtellt er in dem einzelnen Zuſchauer, wie ſehr beſondere Lebensſtellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, beſondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerſtückelten, und unter höchſtmöglicher Ausbildung einzelner Bruchteile ſeines Weſens die anderen in Übungsloſigkeit verkümmern ließen, wenigſtens für die kurze Zeit der vollen Kraft ſeines Zaubers die urſprüngliche Ganzheit des Menſchen wieder her. —