universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

E. Studien aus den Jahren 1858 - 1860

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

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.*)

Die Callboys bei Shakeſpeare.

— Zum typiſchen Zubehör gehören bei Shakeſpeare auch die Callboys, wo die Handlung, das Faktiſche, die Reſumés und Vorbereitungen (erregte Erwartungen) oft trocken herausſtehen — ſie ſind gewiſſermaßen die Wegweiſer durch das üppige Grün der Szenen, die als Spielſzenen um ihrer ſelbſt willen da zu ſein ſcheinen, von denen in Erinnerung gebracht wird, wo in der Handlung im kauſalen oder idealen Nexus man eben iſt, woher man kommt, wohin man geht. Der erſte Auftritt einer wichtigen Geſtalt wird dadurch vorbereitet, er wird dadurch impoſanter, zugleich unmittelbarer. —

Leidenſchaft und Affekt.

— Goethe irrt, wenn er ſagt, der Zug der Leidenſchaft muß die tragiſchen Helden blind da- oder dorthin reißen. Das wäre der Drang des Affektes; der reißt die Blinden, die er blendet, die Leidenſchaft aber zieht den Sehenden ins Verderben; in der Leidenſchaft iſt Zurechnung, das ſittliche Moment, und es iſt kein geringer Irrtum, das ſittliche Moment aus dem Tragiſchen hinwegzuſtreichen. Überhaupt ſcheinen manche theoretiſche Irrtümer bei Goethe, und noch weit mehr bei Schiller daraus hervorgegangen, daß ſie zwiſchen Leidenſchaft und Affekt keinen Unterſchied machen, oft Affekt für Leidenſchaft nehmen und umgekehrt. —

Allgemeines über Shakeſpeare.

Habe wieder einmal einige Szenen im Othello geleſen. Wie iſt doch das Ganze, ohne es von ſeiner Wurzel zu

*) Manuſkriptband II, Heft 4, gr. 4°, 104 Seiten.

trennen, in eine poetiſche Höhe gehoben ſamt der Wurzel. Die Phantaſie, der Kunſtverſtand und das moraliſche Gefühl ſind am meiſten bei der Darſtellung beteiligt: was man Gemüt nennt, weniger, daher wirken die gräßlichſten Stoffe bei ihm ſo wenig peinlich. Er idealiſiert bloß mit der Phantaſie, nie auch mit dem moraliſchen Gefühle, d. h. er macht alles größer, ſtärker, aber er macht ſeine Menſchen nicht beſſer, als ſie in der Natur ſind. Alles iſt naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Er iſt nirgends ſpekulativ, überall ſteht er auf der Erfahrung, wie Shylock auf ſeinem Scheine. — Seine Ähnlichkeit mit Tizian, Paolo Veroneſe, Giorgione fällt mir immer mehr auf, namentlich wenn man ſie im Gegenſatze zu Coreggio faßt. Überall Exiſtenz, Verklärung des Irdiſchen ohne Sehnſucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragiſchen heiter, durch Heiterkeit der Kunſt; nirgends Verzerrung, weder nach der Extaſe, noch nach der Gemeinheit zu; den Naturaliſten Caravaggio, Ribera ebenſo fern als dem Coreggio und dem Parmegianino; gleich weit von der Nüchternheit der Caracci und der Zerfloſſenheit, Sentimentalität des Guido und des Dolce. Nur daß nach Maßgabe der beiderſeitigen Kunſtmittel, von denen der Gedanke geiſtiger, die Form und Farbe ſinnlicher Natur, ſein Kunſtideal dem der Venetianer gegenüber ein geiſtiges iſt. — Er arbeitet mehr mit der expanſiven, als mit der intenſiven Seite der Phantaſie, wie es dem Dramatiker zuſteht; zu große Innerlichkeit, Niedlichkeit, Nipptiſchfigurenfeinheit vermeidet er. Dieſe gehören dem Lyriker. Er vereinigt die Geiſtigkeit der neuen mit der Naivität der alten Welt. Er macht den ſeeliſchen Naturlaut geiſtig durch Gehalt. Er verliert nie den Gegenſtand, aber er giebt nur ein vom Geiſte geſchwängertes Abbild davon, ſein Abbild wird nie zu der Sache ſelbſt, gleichwohl luxuriert auch der Geiſt nie vom Gegenſtande losgelöſet. Er bildet einen Heftigen ab, aber das Abbild wird nicht heftig, es bedeutet nur den Heftigen. Seine Poeſie ſteht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdrucke, ſie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälſchen. Shakeſpeare verliert ſich an keinen Moment, an keine Figur. — Der Naturlaut muß durch die Hände der

Phantaſie gehen und nicht allein Geſtalt, ſondern auch Gehalt empfangen, ehe er ſich an uns wendet. —

Die poetiſche Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung.

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darſtellung iſt in Stoffen aus älterer Zeit, mit denen man nach dem Geſetze der Erinnerung verfährt, die konzentriert und die feineren Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an eine Jugendliebe und ihr Schickſal; dann wird die Erinnerung eine dichteriſche Abſtraktion vornehmen und alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitſpielte, aber nicht eingriff, weglaſſen; die Perſonen, die mit in den Handel ſelbſt verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt ſein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerkſamkeit wird auf die beiden Hauptperſonen, auf den ſich Erinnernden und ſeine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgültigen Neben der Gruppe, ſo wird ſie auch von den Zeitſpatien zwiſchen den einzelnen Szenen abſtrahieren, ſie wird ſtetig von Urſache zur Wirkung gehen, ſeien ſie auch in der Zeit noch ſo weit auseinander, hier ſchließen ſie eine Kette; wie die einzelnen Szenen intereſſanter für die Erinnerung ſind, um ſo länger wird ſie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und ſie ausmalen, je weniger intereſſant, deſto ſchneller wird ſie darüber hinweg-eilen; ſie wird dem beſonders Anziehenden zueilen, vor dem Abſtoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin Lebende überſah, vom Moment hingeriſſen, werden ihm nun heraustreten, Rat und Lehre ſich daran knüpfen, da das Ganze überſehbar iſt und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloſer Raub des Augenblickes war. Seinem moraliſchen Gefühle wird der Punkt ſich einprägen, aus dem das Schickſal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derſelben Leidenſchaft begoſſen, aus der der Punkt entſprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, iſt nun durch die Faſſung der Zeit, durch die Überſicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neu Heraufgerufenen iſt das Ende, das

Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die anderen Charaktere und ihre Motive hineinſehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte, in der Blendung und Verdunkelung des geiſtigen Auges durch die gegenwärtige Leidenſchaft, die er nun als eine vergangene in ihren Wendungen vor ſich ſieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo ſie ihn zum Schaden forttrieb, wo ſie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß iſt milder, und die damals gehaßten und halb abſichtlich oder noch ſchlimmer Verkannten ſtehen nun in ihrer wahren Geſtalt vor ihm. Er begreift alles, ſo fremd es ſeinem jetzigen Menſchen iſt. —

Der poetiſche Realismus.

Der Begriff des poetiſchen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zuſammen; oder mit dem des naturaliſtiſchen Realismus der künſtleriſche. Solger hat ſehr ſchön den Verſtand der Phantaſie vom gemeinen Verſtande beim künſtleriſchen Schaffen unterſchieden. Es handelt ſich hier von einer Welt, die von der ſchaffenden Phantaſie vermittelt iſt, nicht von der gemeinen; ſie ſchafft die Welt noch einmal, keine ſogenannte phantaſtiſche Welt, d. h. keine zuſammenhangsloſe, im Gegenteil, eine, in der der Zuſammenhang ſichtbarer iſt als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, ſondern eine ganze, geſchloſſene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in ſich ſelbſt hat. So iſt es mit ihren Geſtalten, deren jede in ſich ſo notwendig zuſammenhängt, als die in der wirklichen, aber ſo durchſichtig, daß wir den Zuſammenhang ſehen, daß ſie als Totalitäten vor uns ſtehen; das Handeln in dieſer Welt, ſo greiflich und anſchaulich es iſt, es iſt ebenfalls zugleich durchſichtig, und wir ſehen ſeinen notwendigen Zuſammenhang mit der handelnden Geſtalt, wir ſehen es aus der Totalität der poetiſchen Perſon hervorgehen und ebenſo wieder auf die betreffende Totalität einer anderen wirken. Es iſt eine ganze Welt; in Geſchloſſenheit ſo mannigfaltig wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit ſind nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abſtrakten Minuten,

ſondern nach erfüllten Momenten; ſie hat das Geſetz der Phantaſie und des menſchlichen Geiſtes. Eine Welt, die in der Mitte ſteht zwiſchen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Geſetze, das unſer Geiſt hineinzulegen gedrungen iſt, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Geſetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verſchwindet, aber durch Harmonie und Kontraſt für unſern Geiſt in Einheit gebracht iſt; nur von dem, was dem Falle gleichgültig iſt, gereinigt. Ein Stück Welt, ſolchergeſtalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Notwendigkeit, Einheit, nicht allein vorhanden, ſondern ſichtbar gemacht ſind. Der Hauptunterſchied des künſtleriſchen Realismus vom künſtleriſchen Idealismus iſt, daß der Realiſt ſeiner wiedergeſchaffenen Welt ſo viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als ſich mit der geiſtigen Einheit vertragen will, wobei dieſe Einheit ſelbſt, zwar vielleicht ſchwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturaliſten iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealiſten mehr um die Einheit. Dieſe beiden Richtungen ſind einſeitig, der künſtleriſche Realismus vereinigt ſie in einer künſtleriſchen Mitte. Der Naturalismus iſt ein Reicher, der ſeinen Beſitz nicht kennt, der Idealiſt kennt den ſeinen genau, aber er iſt kein reicher. Zwiſchen Verwirrung und Monotonie ſteht der künſtleriſche Realismus mitten inne, zwiſchen abſolutem Stoff und abſoluter Form, ein Reicher, der ſeinen Reichtum kennt und vollſtändig über ihn disponieren kann. Die Kunſtwelt des künſtleriſchen Realiſten iſt ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenſtandes, aber nach dem Geſetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, ſo daß nicht das eine das andere verdeckt, noch eine Verwirrung entſteht, indem man zuſammenſuchen müßte, was zu einer und derſelben Geſtalt gehört. — Waffe gegen meinen Feind, meinen naturaliſtiſchen Tick. — Der Naturalismus abſtrahiert nicht. —

Bei Shakeſpeare und Goethe finden wir immer die Naivität mit der höchſten Bildung, mit dem nach allen Seiten hin ausgebildetſten Geiſte zuſammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, ſondern wie Naive reden. —

Die geiſtig geſchwängerte, mehr geiſt- als ſeelenvolle Sprache iſt deshalb der Tragödie weſentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anſcheine der Geiſtesgegenwart, alſo der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragiſche gegründet iſt. Abgeſehen davon, daß ſie, indem ſie den Geiſt, die Freiheit des Zuſchauers oder Leſers wach erhält, dieſem eine Waffe in die Hand giebt, gegen den allzugroßen Eindruck, ſo hindert ſie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragiſche nicht haben ſoll. Dann wirkt ſie an ſich ſchon vorteilhaft nach dieſer Richtung hin, etwa wie ein fremdartiges Koſtüm aus entfernterer Zeit oder fremden Ländern. Dann liegt noch ein von Beziehung auf den Stoff fremdes, für ſich beſtehendes Wohlgefallen auf dem Glanze und dem Gehalte der Sprache als bloßer Sprache, abgeſehen von dem, was ſie als ein Mittel zur Darſtellung beanſprucht. — — Der Dichter muß alles Paradoxe im ſittlichen Urteile, alles Abſonderliche, Überſchwängliche, Überſichtige vermeiden — ein anderes iſt's, wenn Leidenſchaft oder Affekt die Perſonen Paradoxieen, Hyperbeln u. ſ. w. ſagen macht; wo man fälſchlich meinen könnte, ſolche auf des Dichters Rechnung zu ſetzen, d. h. daß des Dichters eigene Meinung darin ausgeſprochen ſei, da muß durch eine andere Perſon mit des Dichters wahrer Meinung nachdrucksvoll opponiert werden. —

Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es ſich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urteiles zu ſein fühle, jede, wenn auch nur im Momente irrige Oppoſition ſtört den Genuß. — In dieſem ſeinen ausgeſprochenen Urteile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwiſchen Weltmann und Asket, er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlaſſen. — Alle weſentlichen Teile der Handlung müſſen wir mit eigenen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden. — Äußerſte Klarheit; zu dieſem Zwecke Expoſitionsſzenen, die in trockener Weiſe Motive und Situation angeben, wie in der alten Komödie die den Szenen vorangehenden Pantomimen — das Schauſpiel im Schauſpiele, im Hamlet — damit die eigentlichen Perſonen der Handlung in ihrer poetiſchen Ausbreitung des Affektes, beſonders in den Spielſzenen nicht durch

proſaiſche Aufzählungen geſtört und gehindert werden. — Nirgend lyriſche Steigerung; an jeder Stelle muß, ohne zu ſtören, der Narr hineinreden können. — Wo das Große in das Lächerliche übergehen könnte, muß dies ſelbſt auftreten. Die Parodie auszuhalten, das iſt die ſicherſte Probe des echten Pathetiſchen und Tragiſchen; das Falſche parodiert ſich ſelbſt. — Der Dichter muß genau den Eindruck vorher beſtimmt haben, den das Ganze und den jeder Teil, jede Perſon auf den Zuſchauer machen ſoll, und in der Ausführung die ſtrengſte Konſequenz dazu einhalten. — Das Ganze ſoll wirken, darum muß Theaterſpiel, Poeſie, Spannung, Sympathie ſchon im engſten Kerne wirkend ſein und nur am Kerne haften. — Im Anfange muß das Ende, im Ende der Anfang ideal geſetzt ſein; aus der Mitte muß zurück zum Anfange und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden. — Tiefſte Abſichtlichkeit unter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit verſteckt. In der Anordnung iſt die tiefſte Abſicht, in der Ausführung im Geſpräche ſcheinbare Unmittelbarkeit, Spontaneität. Der anordnende Dichter konzentriert und treibt vorwärts in geradeſter Linie, das Geſpräch aber ſcheint von dieſer Haſt nichts zu wiſſen, es retardiert und ſcheint juſt an den Stellen, wo der Dichter am abſichtlichſten auf eine Wirkung hinarbeitet, eher auf alles andere zerſtreut zu ſein. Das Geſpräch muß dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbelauſchteſten Lebens. Die Perſonen ſcheinen ſich ungeniert und ohne von irgend einer Abſicht des Dichters oder von der Anweſenheit des Publikums zu wiſſen, bloß auszuleben. Die einzelnen Geſpräche müſſen durch typiſches Zubehör ſich beglaubigen. — Ein Gefühl, zu lange angehalten, wird langweilig; zu lange geſteigert, wird es ſehr kurzweilig, aber peinlich. — Der Vorgang muß emanzipiert werden, d. h. aus dem harmoniſierten Satze der Fabel wird eine Anzahl, nach Wichtigkeit und Anteil, nach dem Eindrucke, den ſie machen ſollen, gruppierter, ſelbſtändiger Stimmen koordiniert und kontraſtiert, jede mit einem eigenen, melodiſchen und rhythmiſchen Grundmotive, eine Polyphonie mit allen Arten doppelten Kontrapunktes; eine Anzahl vom Autor durchgeſpielter Schauſpielerrollen, deren jede ihr Geſetz, einen menſchlichen Weſenskern in ſich trägt

und nach außen hin geltend zu machen, ſich durchzuſetzen ſucht — innerhalb eines idealen Nexus. Ein tragiſches Sonnenſyſtem, eine Anzahl Planeten, deren jeder ſeine eigene Abſicht um die Sonne des Grundgedankens zu verfolgen ſcheint, während im Gange aller nur die Abſicht ihres Schöpfers mit dem Ganzen ſich realiſiert. — Das Motiv, oder die charakteriſtiſche Figur, immer in muſikaliſcher Bedeutung. —

Subjektiver Idealismus.

Der Idealiſt giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anſchauung gehabt und gemacht, die Sache iſt ihm nur der Vorwand, uns mit ſeinem Ich zu regalieren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache ſelbſt unvermiſcht mit ſeinem Ich. Er ſorgt nur, die betreffende Anſchauung zu einer geſchloſſenen zu machen, nur die Abſtraktion vom Unweſentlichen beſorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, ſondern ein künſtleriſches Spiegelbild derſelben. —

Künſtleriſche Objektivität.

Wie kühl objektiv iſt im Lear die Stelle, wo Edgar dem Vater die Tiefe beſchreibt, die dieſer ſich dort denken ſoll. Dieſe Kühle haben alle Schilderungen bei Shakeſpeare. Dies Antilyriſche, dieſe ſinnliche Klarheit, dieſe naive Objektivität. Wenn er ſeine Schilderungen wärmer machen will, dann giebt er ihnen etwas Preſſiertes, die Bilder werden grandioſer, das Ganze rhetoriſcher, reicher, geſchmückter, prächtiger; er malt wiederum mit derſelben kühlen Objektivität: die Wärme des Erzählers, aber die Erzählung wird nicht wärmer. Seine Sonne giebt mehr Licht als Wärme. Und in der That iſt ſolche Kühle der Reden nötig, um die Raſchheit des Fortganges zu balancieren und ſo ſchnell, wie er es braucht, aus einem dargeſtellten Gefühle zum anderen übergehen zu können, proſaiſche Meldungen, Scherze, ruhige Betrachtung u. ſ. w. an jedem beliebigen Orte anzureihen oder einzuſchalten, ohne daß die Haltung verloren geht. Wer dies tadeln wollte, den würden wir auf die Gattung hinweiſen. Das lyriſche Gedicht bedarf

der Wärme, weil es ohne Medium zu mir ſpricht; die dramatiſche Rede aber wird von dem Schauſpieler geſpielt, der die nötige Wärme hinzubringt. Shakeſpeare thut in der mimiſch-rhetoriſchen Gebärde ſeiner dramatiſchen Rede genug, dem Schauſpieler dabei hilfreich zu ſein. Auch unſer Buchdrama kann die lyriſche Wärme und Innigkeit brauchen, da wir uns den Schauſpieler dabei denken müſſen, und jene Wärme uns das erleichtern würde; aber wunderbarerweiſe ſind ſie gemeiniglich ſo kalt als möglich. Shakeſpeare läßt auch hier, wie in allem, indem er den Schauſpieler leitet, demſelben doch die möglichſte Freiheit und genug zu thun übrig, um das Werk in ſeinem Sinne zu vollenden. Er verfährt hier ähnlich wie Mozart in ſeinen Opern; wo ſchlechtere dramatiſche Komponiſten den Affekt mit ſolchen Melodieſprüngen malen und das Orcheſter entſprechend ſo dazu wüten laſſen, daß der Sänger froh ſein muß, wenn er nur die Noten richtig trifft und nichts verſchluckt, da ſind Mozarts Melodien ſo objektiv, ſo ruhig klar, und tragen den Affekt ſo nur in der Intention, daß der Sänger ſeine ganze dramatiſche Singkunſt anwenden kann, ungeniert von mechaniſchen Schwierigkeiten, und nur eine Anlage auszuführen hat, die ihm den Weg zeigt, durch ſeine möglichſt freie Thätigkeit ſie durch rhetoriſch-mimiſche Ausmalung fertig zu machen. Shakeſpeare giebt den Geiſt, den Gehalt, den poetiſchen, objektiv, damit der Schauſpieler das ſeine, die Wärme und das lebendigſt-pulſierende Blut hinzuthun kann; dennoch geht der Schauſpieler in des Dichters unſichtbarem Zwange, aber zu ſeinem eigenen und des Werkes Beſten. Er findet überall nur fertig zu machen, auszuführen, aber er braucht keine Intentionen hinzuzuthun; ja, er kann keine anderen hinzuthun ohne Widerſpruch. — Es iſt unglaublich, welcher Muſik in Stimme und Gebärde der Schauſpielerin z. B. die naive Erzählung der Königin im Hamlet von Opheliens Tode zum Vehikel dienen kann. Ebenſo die naiven Reden der Desdemona, die Erzählung von dem Dienſtmädchen, von der ſie das Lied hat. Bei Schiller möchte oft der Schauſpieler retardieren. — Es iſt gewiß, Geiſt kann der Schauſpieler den Reden des Dichters nicht geben, den Gehalt und Inhalt muß der Dichter geben; aber Gemüt, Affekt, Leidenſchaft,

die Muſik des Ausdruckes kann er dazu thun; wie er es thun ſoll, dazu leitet ihn der Dichter an, er macht ihm die Rede dazu ſo bequem als möglich und legt ihm keinerlei Hindernis in den Weg. Darum wirkt ſo vieles von Goethe auf der Bühne gar nicht. Die ſeelenvollen Goetheſchen Verſe haben ſchon die Melodie, die ſie haben können; was der Schauſpieler hinzuthun kann, iſt dasſelbe, was der Dichter ſchon hinzuthat; er iſt überflüſſig, er kann die ätheriſche Muſik nur vergröbern, wie der genialſten Muſik paſſieren wird, die die Muſik des Sommernachtstraumes noch einmal in Muſik ſetzen will, die geiſtige in materielle. — — In der That ſind die Shakeſpeareſchen Stücke, wie nach Schillers Meinung Schauſpiele eigentlich ſein ſollen, nur treffende, geiſtreiche Skizzen, nur Anlagen. Was ihnen den Wert giebt, iſt der Reichtum an Erfindung, die geſchickte Anordnung, die beſtimmte Umriſſenheit der Charakterſkizzen. Seine Stücke ſind wie geiſtreiche maleriſche Skizzen, mit Bleiſtift gezeichnet, im ganzen bloß Umriſſe, die nur an einzelnen Stellen ein Weniger oder Mehr von Ausführung haben; die Farbe fehlt, iſt jedoch angedeutet auf die Art, wie in der Kunſt der ausgeführten Kupferſtecherei. Schillers Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem dem, was der Schauſpieler erſt in ſeiner Perſönlichkeit hinzubringen ſoll. Indem Schiller und Goethe den Schauſpielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten und ſelbſt die Haut dazu thaten, mußten ſie es an ihren Knochengerüſten und Muskellagen, an dem, was ſie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen laſſen. — Die Schillerſche Diktion kommt mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Feſten umgehängt wurden; man ſieht kein Bein, vom Halſe kaum etwas, kaum genug, um zu erraten, welche Art Geſchöpf eigentlich darunter ſteckt. —

Der Hamlet iſt beſonders ſo merkwürdig darum, weil er die primitivſte Grundlage hat; er iſt nicht die Tragödie des ſo oder ſo Handelns; er iſt die Tragödie des Handelns ſelbſt. Und auf der anderen Seite, wenn man will, ebenſo des Denkens ſelbſt. —

Künſtleriſche Illuſion.

Im ganzen und großen giebt es keinen Dichter, der der Wahrheit des Lebens ſo getreu bleibt, und doch iſt er durchaus im Gebiete der Phantaſie mit ſeinen Einzelheiten, wohin der Gebrauch des Symboliſchen gehört, nämlich des Kunſtmittels, vermöge deſſen der Dichter an Stellen, die nicht naturwahr zu geben ſind, gleichſam ſagt: dies bedeutet dies; z. B. die Werbung des Richard III. bei der Anna. Das Wunderbarſte aber iſt, wie ſolche Szenen bei ihm wirklich überzeugen, ohne daß ein Wort darin naturgetreu wäre. Ich glaube eben darum. — Leſſing hat die Behelfe, daß Odoardo einen Dolch haben, daß er wiſſen muß, was mit der Tochter vorgehen ſoll, und anderes mehr, wunderbar künſtlich bewältigt, aber er hat dadurch hervorgebracht, daß in ſeinem Stücke die äußere Maſchinerie zum Stücke ſelbſt wurde, und er bedarf ſeines ganzen mächtigen Verſtandes und Witzes und eines gewiſſen Aufwandes von Phantaſie, uns für eine bloße Maſchinerie zu intereſſieren. Darüber bekommt ſein Stück Ähnlichkeit mit einer getriebenen Arbeit, in welcher die Kunſt oder vielmehr Künſtlichkeit den Wert der Materie weit übertrifft und daher doch verſchwendet erſcheint, während Shakeſpeare maſſives Gold mit goldener Kunſt behandelt. Wie zerbrechlich ſieht die Emilia aus gegen ein Werk Shakeſpeares gehalten. Ich weiß wohl, daß dies zum großen Teile eine Folge der Konzentration in Raum und Zeit iſt. Darum ſollte der Krieg eigentlich dieſer Form gelten, in der alle perſpektiviſche Gruppierung unmöglich iſt, durch welche die Kleinigkeit, der bloße Behelf, mit in die Reihe der wichtigen Momente tritt, und das bloße Detail zu einem integrierenden Teile des Kauſalnexus wird. — Wie aber kommt es, daß Shakeſpeare in ſolchen ſymboliſchen Szenen nicht aus dem Tone fällt? Weil ſeine ganze Darſtellungsweiſe ſymboliſcher Natur iſt; weil er nie gemeine, wirkliche Illuſion, wirkliche Täuſchung, ſondern nur eine künſtleriſche anſtrebt. Die Phantaſie iſt bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mitteilt. Weil die Phantaſie das gläubigſte Vermögen im Menſchen iſt, muß in der Ausführung hauptſächlich

dieſe gepackt werden. Der Verſtand zeigt ſich zunächſt in ſeinen Stücken nur negativ, vorbauend, er entfernt nur, was uns irren könnte, der künſtleriſche Verſtand liegt objektiv ſeinen Darſtellungen von Vorgängen zu Grunde, tritt aber nie in eigener Perſon mitſpielend auf, wie bei Leſſing, er wendet ſich nie unmittelbar an uns. In der Emilia iſt in Erfindung und Anordnung wie in Ausführung der Verſtand auch das Medium, durch welches die Phantaſie zu uns ſpricht. Dieſe geiſtesgegenwärtige, beſtändig-bewußte und ſcharf geſpitzte epigrammatiſche Sprache vermittelt uns auch die nicht allein von Leſſing, ſondern überhaupt in unſerer ganzen dramatiſchen Poeſie unübertroffenen Intentionen der künſtleriſchen Phantaſie in der Geſtalt und dem Benehmen der Orſina. Das iſt der weſentlichſte Unterſchied zwiſchen Shakeſpeare und Leſſing, daß bei jenem alle geiſtigen Vermögen die Phantaſie als ihre Sprecherin, bei dieſem aber, daß ſie den Verſtand als ihren Deputierten an das Publikum ſenden. — Schiller ſcheint in der That in ſeiner Bemerkung über die Goetheſche Verhaltungsweiſe das Verfahren des wirklichen Dichters charakteriſiert zu haben, wenn er an Goethe ſchreibt: „Ihre eigene Art, zwiſchen Reflexion und Produktion zu alternieren, iſt wirklich beneidens- und bewundernswert. Beide Geſchäfte trennen ſich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geſchäft ſo rein ausgeführt werden. Sie ſind wirklich, ſo lange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht iſt bloß in Ihnen: und wenn Sie anfangen zu reflektieren, ſo tritt das innere Licht aus Ihnen heraus und beſtrahlt die Gegenſtände Ihnen und anderen. Bei mir vermiſchen ſich beide Wirkungsarten und nicht ſehr zum Vorteile der Sache!“ — Wunderſchön, vortrefflich! — Es iſt zu bejammern, daß Schiller ſtets in der Lage war und im Zwange, durch Thätigkeit der Reflexion die Anſchauung zu erſetzen; dies wurde zuletzt ein Teil ſeines Weſens ſo ſehr, daß er ſich keiner Anſchauung mehr unbefangen überlaſſen konnte und das Mittel zum Zwecke wurde. Wie rührend iſt es, wenn er glaubt, einmal die Natur in ihm weder durch Voreiligkeit, noch durch nachherige Gewalt der Reflexion geſtört oder aufgehoben zu haben. Aber eben dieſes Voreilen und nachherige Gewaltanthun der Natur in ihm war ſo ſehr

ſeine Natur geworden, daß er nicht mehr merkte, wo es ſich geltend machte. Von Jugend an hatte er für ſeine Freiheit zu kämpfen, die Goethen ohne deſſen Zuthun wurde; die Waffe wuchs ihm zuletzt an die Hand, und er konnte dieſe nicht mehr von jener trennen. Ich glaube, ein großer Teil des rührenden Eindruckes, den die Schillerſche Poeſie auch auf den macht, der ihren Irrweg erkennt, beruht eben auf dieſem Mitleid mit dem Dichter. Es iſt ungemein belehrend, den menſchlichen Geiſt in einem ſo großen Vertreter, als der Schillerſche war, in ſeinen Widerſprüchen zu beobachten. Bald ſieht man, wie die lyriſche Stimmung plötzlich ſeine Reflexion verdunkelt, bald wie die Reflexion die Konſequenz ſeiner poetiſchen Anſchauung zerſetzt. So lobt er Richard III., und indem er die Vollkommenheit des Stückes charakteriſiert, ſagt er, kein Stück von Shakeſpeare habe ihn ſo an die griechiſche Tragödie erinnert, ſo daß es ſcheint, dies ſolle mit zu den Gründen des Lobes gehören, wenn es nicht den Sinn hat, darum gefällt mir das Stück ſo ſehr, weil es erſtlich mir als die beſte der beſten Shakeſpeareſchen Tragödien erſcheint, dann weil es mich an meine Neigung erinnert, ſo, daß Shakeſpeare ſeinem Kunſtverſtande imponierte, die Griechen dagegen ſeine Neigung beſaßen. So ſchreibt er an Goethe am 26. Dezember 1797: „Für eine Tragödie iſt in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang, (vorher: „umgekehrt ſchlägt Ihre Iphigenia offenbar in das epiſche Feld hinüber, ſobald man den ſtrengen Begriff der Tragödie entgegenhält,") ein zu großer Aufenthalt, die Kataſtrophe nicht einmal zu rechnen, die der Tragödie widerſpricht. Jede Wirkung, die ich von dieſem Stücke teils an mir ſelbſt, teils an anderen erfahren, iſt generiſch-poetiſch und tragiſch geweſen, und ſo wird es immer ſein, wenn eine Tragödie, auf epiſche Art, verfehlt wird. Aber in Ihrer Iphigenia iſt dieſes Annähern an das Epiſche ein Fehler u. ſ. w., während das ans Dramatiſche in Hermann und Dorothea ein Vorzug iſt." An einer anderen Stelle führt er aus, daß das Epos überhaupt durch Neigung zum Dramatiſchen gewinne, während das Dramatiſche durch epiſche Behandlung verliere. Damit vergleiche man „1. Dezember 1797: Es iſt mir faſt zu arg, wie der Wallenſtein mir anſchwillt, beſonders jetzt,

da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. — Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hinteren Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensivität, sowie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoffe eine poetische Natur zu geben." Das heißt doch nichts anderes, als nach seiner eigenen Meinung „eine generisch-poetische Wirkung zu erzielen, wodurch die Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird". —

Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör.

Shakespeare macht 1. die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moralischen Gefühles — idealer Nexus. Dann 2. die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zusammenhange für den Verstand — pragmatischer Nexus. Dann 3. den ganzen Vorgang durch typisches Zubehör zu einer künstlerischen Täuschung der Phantasie. Sein scharfer und tiefer Blick sah als das allgemeine Menschenschicksal die Gebrochenheit des Menschen, und wie jedes einzelnen Schicksal aus seinem Anteile an jenem allgemeinen hervorgeht. Er sah, daß in den Menschen, welche ein unglückliches Schicksal hatten, in der Regel eine Unverhältnismäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen daran schuld war, daß ihnen zu so viel mehr oder weniger vorhandenen oder ausgebildeten Vorzügen derjenige fehlte, der die anderen erst zu wahren Vorzügen gemacht haben würde, während sie so, im ganzen betrachtet, nur zu mehr oder minder glänzenden Fehlern wurden, daß die Anlage nicht vorhanden oder nicht genugsam ausgebildet war, die dem Ganzen erst praktische Harmonie gegeben hätte. Er sah, mit einem Worte, die Menschen an den Widersprüchen innerhalb ihrer praktischen Natur leiden. Indem er diese

individuellen Widersprüche nun in die Hauptcharaktere seiner Tragödien legte, was zugleich die schauspielerische Aufgabe gab, fand er, daß er damit auch allen artistischen Anforderungen genug that, indem er zugleich die des moralischen Gefühles befriedigte. Denn in der That sind diese Widersprüche der lebendigste Keim des Poetisch-Theatralischen, welche im Psychologischen vermittelt sind, und zugleich des ethischen Beispieles, in welchem die ethische Lehre zur unmittelbaren Darstellung kommt, also mit einem Worte: des Tragischen. — Der tragische Widerspruch ist die Seele des Ganzen, alle Wirkungen, alles Thun des Helden geht daraus hervor; denn er ist der Keim des Psychologisch-Theatralischen, indem die Schuld — Blutschuld u. s. w. — den physischen Untergang des Helden zur Folge hat, ihn veranlaßt, oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerspruches ist — des Ethisch-Tragischen, der eigentlichen Handlung, des Dramatischen, indem er die Initiative giebt, und insofern er das Leiden ist oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im ganzen und großen hat etwas Imponierendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verstand sich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie selbst sie Totalität ist, wiederum auf die Totalität im Menschen; sie ist die poetische Wahrheit, die höchste Eigenschaft, und die einer Tragödie am schwersten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche, und ist es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht. —

Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung.

Endlich nun öffne ich mir die Thüre des Kunsttempels, zu dessen Dache ich hereinstieg; endlich komme ich, da ich den umgekehrten Weg seiner Säfte und seines Wachstums gemacht, von der Wipfelspitze des Baumes der Kunst zu dem Punkte, worin Kraft und Gesetz seines Wachstumes in engster Begrenzung eingeschlossen seiner Entwickelung entgegenharrt. In meinen bisherigen Produktionen fehlte entweder der notwendige Zusammenhang für den Verstand, oder wenn er da war, machte er sich zu sichtbar geltend. Räumt man aus dem Wege, was das sittliche Gefühl stören kann, liegt dem scheinbaren Frei-

gebaren der ſchaffenden Phantaſie verſteckt die Notwendigkeit des Verſtandes zu Grunde, ſo wird man ein Produkt ſchöner Kunſt liefern, das dem Wahren und dem Guten einräumt, was dieſe in der menſchlichen Totalität verlangen dürfen, ohne dem Schönen, dem eigentlichen Weſen der Kunſt, Eintrag zu thun. Die von mir bis jetzt gefundenen Formeln: tiefſte Abſicht, unter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit; möglichſte Emanzipation innerhalb ſtreng feſtgehaltener Einheit, ſind klare Formeln für dies deutliche Geſetz. — — Man kann ſagen: das Mittel der Poeſie iſt das Indirekte, wie der Verſtand direkt vorwärts ſchreitet. Der Verſtand folgt einem Zwecke wie ein Jäger auf dem kürzeſten Wege; die Phantaſie, wie der unangeſpannte Menſch, läßt ſich gehen, ihr Zweck iſt das Vergnügen, der Genuß des Weges. Die dramatiſche Darſtellung iſt ſelbſt eine Figur, eine Art des uneigentlichen Ausdruckes. Das Mittel, beiden Vermögen, Verſtand und Phantaſie zugleich genug zu thun, deſſen engſte Geſtalt der uneigentliche Ausdruck, wie die Individualiſierung zugleich, ſind in ihrer umfaſſendſten Form im Drama überhaupt. — Dieſe fruchtbare Materie vom uneigentlichen Ausdrucke iſt weiter zu verfolgen. — Bei mir war es nur zu weit getriebenes Individualiſieren, was ich mit meiner Handlung vornahm und mit meinen Charakteren. Aus poetiſchen Menſchen werden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatiſche Kurioſität. Der überzeugende allgemein-menſchliche Gehalt iſt aber eben das Poetiſche und das Ethiſche. Nur überzeugt freilich das ganz Allgemeine überhaupt ſo wenig als das ganz Individuelle, ja, es geht ſogar eher in das Gemeinindividuelle über, als in das rechte Typiſche. Ein Beiſpiel die Geſtalt des Wallenſteins bei Schiller. — Die Gefahr anatomiſchen Studiums für den Künſtler, der ſelbſt ein ſo immenſes Talent wie Michelangelo nicht entgangen iſt, eben ein Stellungsmaler zu werden, wo die Löſung der Schwierigkeit der Kunſtaufgabe Erſtaunen erregt, aber kein Wohlgefallen, welches doch eigentlich der Zweck der Kunſt iſt. — Wie wahr iſt Richard III., wie wahr das ganze Stück! Aber nur im ganzen, wie Tizianiſches Fleiſch. An keiner einzigen Stelle iſt es wahr, und eben darum iſt es im ganzen wahr. — —

Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI.

Soeben habe ich ein Stück aus dem Heinrich VI., 2. Teil geleſen und bin hingeriſſen. Hier entwickelt Shakeſpeare bei weitem noch nicht die charakteriſtiſche Kunſt ſeiner ſpäteren Zeit, die Sprache iſt noch weit weniger dramatiſch-charakteriſtiſch als ſpäter, aber es iſt wunderbar, wie der realiſtiſch-mächtige Stoff in dieſer poetiſchen Diktion wirkt. Man vergißt, Spannung vom Dichter zu verlangen, und es iſt mir nichts begreiflicher, als daß Schiller hier das Muſter ſeiner Sprache, ſeiner Behandlung nahm, und nur ein Wunder, wie er die Hauptſache, das, was ſeinem Briefe nach ſo mächtig auf ihn wirkte, die Nemeſis ungebraucht ließ. Sich poetiſch zu reſtaurieren und kleinliches Grübeln und pſychologiſches Spitzenzaſern, hektiſches Haſten zu verlernen, wird keine Lektüre mehr helfen wie dieſe. Ich glaube, ſchärfere Charakteriſtik in Figuren und Sprache würde die Wirkung eher verringern als erhöhen. Ich muß unterſchreiben, was Schiller in einem Briefe von dem guten Effekte, der poetiſchen Nivellierung der Charaktere durch den Vers ſagt, und ich glaube, daß die Lektüre dieſer Stücke ihm dieſen Gedanken lebendig machte. Die Großheit dieſer Stücke reſultiert hauptſächlich daher. Ich glaube, nur durch Annäherung an dieſen Stil iſt der deutſchen Tragödie wieder aufzuhelfen. Eine einfache Handlung — nicht eben eine arme — ſtetig entworfen, aber nicht mit ſo haſtigem Hinweiſen aus Szene in Szene, alſo mit Milderung des Spannenden, wozu auch die Erſchöpfung und Ausbeutung des Momentes hilft in einem gewiſſen poetiſchen Sichgehenlaſſen einfachen Szeneninhaltes —; Exponierſzenen müſſen die Aufzählung, das proſaiſche Element auf ſich nehmen, damit die wichtigen ſich deſto freier bewegen können — das Furchtbare durch ſchöne Ruhe verklärt und gemildert, und möglichſt viel poetiſcher Gedankeninhalt u. ſ. w. — Schiller hat ſich in Reflexionen und lyriſchem Schwunge verloren, Goethe hat die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerſtückelt und abgeſchwächt; beide haben die Baſis des Gewiſſens in ihren Dramen verloren; den Schillerſchen gebricht die innere Einheit und Notwendigkeit u. ſ. w. Schiller hat überall das deutſche Herz

und den deutſchen Kopf eingemengt, auch wo beides ſtört, ſie haben die Hiſtorie zu einer Art rührendem Familienſtücke gemacht und erniedrigt — oder die Zeit hat es gethan — erläuternde Belege: Iffland, Kotzebue u. ſ. w. Jul. Schmidt ſcheint mir ganz recht zu ſagen, Schiller habe die Tragödie zu ſehr veräußerlicht, Goethe ſie zu ſehr verinnerlicht, und zwiſchen dieſen beiden Extremen in der Mitte möchte der rechte Weg führen. — Ich male zu ſehr mit ungedämpften Farben; Haltung iſt, was mir am nötigſten thut, gedämpfte Kraft. Nichts alſo mehr klein-pſychologiſch gedacht, noch weniger ſo gegliedert; einfach große Umriſſe, Stil. Den Ernſt der Kunſt nicht bis zur Proſa getrieben. Ich bin bis an die äußerſte Grenze gegangen, ich muß umkehren. — Ich glaube, das neue poetiſche Drama müßte, wenn es die Baſis des Gewiſſens, die heimiſche Denkweiſe wieder gefunden hat, in der Behandlung von Charakteren in die Mitte treten von Schiller und Goethe. Goethe iſt — neben Shakeſpeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein; durch das erſtere verliert die Tragödie ihre Großheit, Geiſtigkeit, durch das andere den ſinnlichen Leib. —

Eine gewiſſe ruhige Kühle iſt am notwendigſten, wo Handlung, Affekt und Leidenſchaft am ſtärkſten ſind, hier muß am meiſten Poeſie und Geiſt ſein. Das kreatürlich Ängſtende gemildert und durch Poeſie und Geiſt verklärt, und ſozuſagen erheitert. Die Thathandlungen ſchnell und abſtrakt abgemacht, wo man ſie einmal vorausſieht, damit die Angſt abgekürzt wird, und dann wiederum durch Poeſie die Wirkung harmoniſiert. Das Gewaltſame immer ſo behandelt, daß der höchſte Grad, der möglich wäre, nie erſtrebt wird, und die ganze Behandlung ſo, daß man keinen verſteckten Schlag auf das Gemüt im Hinterhalte vermuten kann. Dazu eine gewiſſe tragiſche Feierlichkeit, die das Gemüt in den Rhythmus zwingt, in welchem es zu raſche, jähe Thaten für unwahrſcheinlich hält, aber dieſes ſchweigende Verſprechen auch nie gebrochen. Mein Fehler in „Zwiſchen Himmel und Erde“, daß ich immer nach dem höchſten Grade griff. Das Wilde des Stoffes muß ſo immer durch Poeſie balanciert werden. —

Die Flucht vor dem Trivialen.

Wir Neueren ergreifen jede Gelegenheit, zu frappieren; wir ſcheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappieren, wenn dieſe das Gegenteil von dem thun, was der Zuſchauer erwartet. Hebbel hat dieſe Flucht vor dem Trivialen am weiteſten getrieben, er ſucht mit jedem Worte zu frappieren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Überraſchung in ſich haben, ſind bedenklich. Der Reiz des Überraſchenden darin ſtumpft ſich bald ab, und es bleibt nur das Abſonderliche, Unvermittelte; und dies ſtört, wenn es nackt iſt. Es ſtört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart iſt; aber der angenehme Miſchteil iſt überwiegend, ſolange jener Reiz neu iſt, und ſo hat die Störung ſolange etwas Angenehmes. Dieſe Flucht vor dem Trivialen iſt eigentlich das Grundweſen der Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweiſen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies ſuchte er durch Geiſt zu balancieren; der Einſtimmung des Zuſchauerherzens war er gewiß. Goethe ſuchte es durch ſtarkes Individualiſieren und Gemütsinnigkeit zu beſiegen. Goethe wie Shakeſpeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die ſie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menſchheit näher zu bringen", oft bis zum Überſpannten, ja bis zum Rauſche, und ſo zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philoſophie und lyriſchen, rhetoriſchen Schwung zugleich an. Aber das unterſcheidet ihn von den Romantikern, daß er im ganzen und großen ſeines Objektes ſelbſt der Natur folgte, wenigſtens der ſubjektiven. — Im Timon Shakeſpeares iſt einmal der Ausdruck „die Kunſt, die wieder Natur wird". Dies iſt die wahre Kunſt. Unendlicher Gehalt, genau beſtimmte Wirkung, ideale Geſchloſſenheit, Einheit, in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht ſeinen Stoff (im einzelnen) durch die Form vergeſſen; der ſentimentale Dichter verläßt den Stoff und ſchwelgt in leerer Form.

Dichteriſche Objektivität.

Freilich kann der Dichter nichts geben, als ſich ſelbſt, d. h. wie der dargeſtellte Charakter in dem dargeſtellten Zuſtande eine Modifikation ſeines eigenen Weſens und dadurch ſeines eigenen ſympathetiſch erregten Zuſtandes iſt. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darſtellung liegen. Was er als Menſch an ſich ſelbſt erlebt, ſtellt er als Poet als außer ihm exiſtierend dar. Iſt er ein wirklicher Dichter, ſo wird ſein leidender Zuſtand ſchon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit ſein; er wird bei der Darſtellung wenig thun müſſen, ihn völlig in Poeſie zu verwandeln. Am beſten, er fixiert nur die Empfindungen und leiht ihnen dann poetiſch-bewußte Gedanken, vom Geiſt getränkte Vorſtellungen der produktiven Phantaſie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er ſetzt ein entſprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Glut dargeſtellt werden, ſo kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild ſeiner eigenen geben; die Seele iſt glühend, aber die Hand feſt und kühl. Er veräußert die Symptome der Empfindung, die er an ſich wahrnahm, und ſtellt ſie in der Form ſeines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens u. ſ. w. Schon dieſe Darſtellung der äußeren Zeichen objektiviert, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von dieſen äußeren Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptſächlich daran, daß er dieſen Zorn durch das Medium eines zornigen Menſchen darzuſtellen habe. Nicht die Materie des Zornes, ſondern ſeine Form, ſeine äußere Erſcheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt ſich durch ſeine ſcheinbare Abſichtsloſigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen ſucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigſtens nichts an ihr gelegen zu ſein ſcheint. Die Blumen in einem abgelegenen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivität und Objektivität, weil ſie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben ſcheinen; das giebt überhaupt der einſamen Natur dieſen Wunderreiz. Wie hat ſie dieſe Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modelliert, mit welcher Hin-

gabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Menſch ſieht; welche wunderbare Klänge hat ſie dem kleinen einſamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht keiner hört. Und wird der kleine Sänger während ſeines Liedes einen Horcher gewahr, ſo ſteigert er ſeine Mühe nicht gefallſüchtig; nein, er fliegt ſcheu davon und ſucht ſich eine Stelle aus, wo ihn niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft ſeiner kleinen Bruſt zuſammen zu einem Liede, das ſich ſelber gilt. Dagegen ſieht man, wie der ſentimentale Dichter alles aufbietet, um ſich ſelbſt bemerkbar zu machen, wie er den Gegenſtand, der ihn dem Beſchauer verdecken könnte, beſeitigt, um nun alle ſeine Reize ſpielen zu laſſen, zu zeigen, wie ſchön er fühle, welchen Geiſt er habe; und ſo wird ihm ſein geliebtes, von ihm ſelbſt bewundertes Ich zum Medium; er ſagt: „Seht, der Gegenſtand ſcheint euch ſchön, weil ich, der Schöne, des Gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding iſt gemein, das Schöne bin ich ſelbſt.“ Im naiven Dichter iſt die echte Naturfrömmigkeit; er ſingt, wie der einzelne in der Kirche, für ſich mit; der ſentimentale Dichter iſt wie der Soliſt in der Kirchenmuſik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur iſt, dieſer zu ſich ſelbſt. Der naive Dichter ſingt wie der Vogel ſingt, der ſentimentale wie ein Konzertſänger; der eine aus innerem Triebe, der andere, um bewundert zu ſein. Auch wo er naiv erſcheint, hat er dieſe Abſicht. Das iſt der Unterſchied von Schillers und Goethes naiven Stellen; der eine geht in ſeiner natürlichen Geſtalt, der andere kleidet ſich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive ſelbſt gar nicht darzuſtellen, ſeine Darſtellung an ſich giebt den dargeſtellten Gegenſtänden Naivität. So werden die Geſtalten des ſentimentalen Dichters immer etwas von ſeiner eigenen Gefallſucht haben oder zu haben ſcheinen. Er ſucht alles Schöne zuſammen, um dem Publikum zu ſagen: „Das bin ich.“ Wer bei ſich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Anteil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzuſondern im ſtande iſt, der wird dieſen Eindruck, ſelbſt bei ſehr pathetiſchen Gegenſtänden, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei ſentimentaliſchen

wird er immer etwas ernſt und anſpannend ſein. Das macht, weil wir uns bei naiven Darſtellungen, ſie handeln auch wovon ſie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unſerer Einbildungskraft erfreuen, und auch weiter nichts als dieſe ſuchen, bei ſentimentalen dagegen die Vorſtellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben, und alſo immer zwiſchen zwei verſchiedenen Zuſtänden in Schwanken geraten. Dieſes Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geſchloſſenheit und poetiſche Wahrheit abgeht. Wie iſt immer Gegenſtand im Liebesgeſpräche in der Mondnacht in Romeo und Julia, immer Darſtellung der Geſtalten und der Leidenſchaft, wie alles nur ſinnlicher Vorgang, Typus. — Der Dichter muß freilich reflektieren; er kann ohne Gerüſt nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüſt, ſowie der Bau fertig iſt, und ſucht jede Spur davon zu verwiſchen. Wer aber mehr Denker iſt als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüſt den Dichterbau an Wert übertreffen; ihm iſt es nicht zu verdenken, wenn er es ſtehen läßt, da ohnehin ſein Dichterbau allein ein kahles Anſehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt bloß Dargeſtelltes, bloß den Bau, der ſentimentale giebt die Materialien, Riſſe u. ſ. w. mit dazu. Nichts ſteht dem Künſtleriſchen ſo ſchroff entgegen als das Künſtliche. —

Der Kontraſt.

Alles Dramatiſchwirkende ruht auf dem Kontraſte, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegenſatz in einer Bachſchen Fuge durch das Stück neben einander geht, Shakeſpeares ganze Kunſt iſt auf dem Kontraſte baſiert. So die kontraſtierenden Doppelhandlungen, worin mehrere Charaktere im Bezug auf das Praktiſche, Ethiſche kontraſtiert ſind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigſtens äußerlich kontraſtiert, die am meiſten zugleich auf der Bühne ſind; wie er den Kontraſt ins Innerſte der Charaktere gelegt hat, und wiederum äußerlich gern kontraſtierende Motive in der Diktion zuſammenbringt, z. B. Lächeln in Thränen, Witz des Ärgers und der Verzweifelung, und des Wahnſinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, dunkel auf hell und

umgekehrt; die Übergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch dieſen Kontraſt hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Böſewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angſt, die ſich ſelbſt wegzuſcherzen ſtrebt; die große Meinung, die ſeine Thoren von ihrer Klugheit haben, die Selbſtzufriedenheit der geiſtig und leiblich Armen, die Melancholie der leiblich und geiſtig Reichen (Antonio). Überhaupt die Einmiſchung des Komiſchen ins Tragiſche, Zerſtreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontraſtiert, im Cäſar über Selbſtmord, im Othello über Untreue (Desdemona und Emilie) u. ſ. w. Selbſt in der äußeren Form des Dialoges; wenn der eine überfließt, iſt der andere lakoniſch. Alle Verſtellung ruht auf dem Kontraſte. Allen ſchauſpieleriſchen wie tragiſchen Effekten liegt der Kontraſt zu Grunde. Wie das Licht nur an Körpern, ſo kommt die Einheit nur am Kontraſte zur Erſcheinung. Wo kein Kontraſt, da iſt auch keine künſtleriſche Einheit. Daher bei Shakeſpeare die Charaktere die anziehendſten, in welchen die meiſten Kontraſte. Im bloßen Vorhandenſein des Kontraſtierenden, im gleichgültigen Verhalten der kontraſtierenden Züge iſt nur die Möglichkeit der dramatiſchen Wirkung gegeben; dieſe ſelbſt entſteht erſt, wenn ſie ſich auf den Hals rücken, wenn der Kontraſt unmittelbar in die Sinne fällt. Dann iſt auch ſubjektiv, in der tragiſchen Stimmung, ein Kontraſt, und zwar ein doppelter, erſtlich in der Sympathie an ſich, dann in der Sympathie mit dem Gefühle der tragiſchen Gerechtigkeit. Wenn man wiſſen will, was die Dichtungen naiver Zeiten ſo ſinnlich-kräftig macht, ſo prüfe man ſie darauf, ob nicht die ſcharfen Kontraſte überall die Wirkung thun; nicht der unwirkendſte iſt der Kontraſt zwiſchen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er ſchildert. Man wird bald finden, daß die ſchädliche Wirkung der Reflexion auf den dichteriſchen Geiſt hauptſächlich darin beſteht, daß ſie die Kontraſte unterminiert und aufhebt, oder wenigſtens ſchwächt. Ehe beim ſentimentalen Dichter die harten Kontraſte von Standesungleichheit u. ſ. w. wirken können, hat er ſie ſchon ideal aufgehoben. Wie ſtehen die Shakeſpeareſchen Böſewichter dem Himmel im offenen Kampfe impoſant gegenüber, eben darum,

weil ſie den Abſtand auszufüllen nichts thun; dagegen zerſetzt z. B. Franz Moor die Subſtanz des Sittlichen mit Reflexion; er meuchelt, er vergiebt gewiſſermaßen mit heimlichem Gifte; er ſteckt die ſittliche Idee mit einer ſchleichenden Krankheit an, um ſeinen Gegner, den er im offenen Kampfe fürchtet, zu ſchwächen. Aber der Charakter iſt nicht konſequent, oder vielmehr: es ſtecken, wie faſt in allen Schillerſchen Figuren, nicht zwei kontraſtierende, d. h. durcheinander geſchlungene, miteinander ringende Richtungen, ſondern zwei ganz verſchiedene Perſonen, die miteinander abwechſeln, in dieſem Franz. Zuweilen iſt er der naive, außerdem iſt er der ſentimentale, der reflektierende Böſewicht. —

Dramatiſche Stoffe.

— Man iſt geneigt, Stoffe mit ſtark vorwärts treibenden Leidenſchaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günſtigſten anzuſehen, namentlich aber für die, deren Bearbeitung die wenigſte Schwierigkeit habe. Dieſe Meinung iſt eine falſche. Der Stoff iſt unter den anderen der glücklichſte für die Bearbeitung, der am meiſten Stetigkeit hat, der immer dieſelbe kleine Anzahl von Perſonen im engſten Raume zuſammenhält und mit ruhiger Bewegung ſeinem Abſchluſſe entgegengeht. So Hamlet, Othello, der Anfang des Julius Cäſar u. ſ. w. In Szenen ohne eigentliche Thathandlung, wozu ich auch Entſchlüſſe, Pläne u. ſ. w. zähle, in welchen die Stimmung von einer Thathandlungsſzene wie in figurierten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwiſchenſatz einem erwarteten Thema-Eintritte unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontraſtierenden Stimmen neben einander, worin die Poeſie am meiſten Spielraum hat, am bequemſten Platz. Dahin ſind zu rechnen z. B. die Learſzenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona ſich an Jago wendet u. ſ. w. Je ſtärker die Kauſalität vorſchreit, deſto weniger iſt Raum für Poeſie; entweder ſie kann ſich nicht entwickeln, oder es iſt für den Zuſchauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, ſie auf ſich wirken zu laſſen. Die günſtigſte Handlung, Thathandlung, iſt ein einfacher Stoff,

in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen u. ſ. w. ſcharf kontraſtierter Perſonen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichſt engen Raum zuſammengedrängt ſind. —

Die poetiſche Diktion. Rhetor und Dichter.

Ein Teil von Schillers Irrtum hat ſeinen Ausgangspunkt in den Worten eines Briefes: Man ſollte wirklich alles, was ſich über das Gewöhnliche erheben muß, wenigſtens anfänglich in Verſen konzipieren; denn das Platte kommt nirgends ſo an das Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgeſprochen wird u. ſ. w. Schiller hatte den Wallenſtein erſt in Proſa begonnen, bald aber ſich an die Trockenheit geſtoßen. Wie er nun in Verſen die Ausarbeitung begann, änderte er manches am Plane, weil er fühlte, er ſtehe hier in Verſen unter anderer Gerichtsbarkeit als in Proſa. Dann heißt es in dem Briefe weiter, wo dem Stoffe die poetiſche Dignität abgehe, da ſei der Ort für den Schmuck, den Ariſtoteles verlange; denn in einem poetiſchen Werke ſolle nichts Gemeines ſein. — Man ſieht, wie er bei der Ausführung ſich dem Fluge der Phantaſie überließ; in demſelben Maße kamen ihm die Verſtandesrückſichten auf Wahrheit der Motive u. ſ. w. auf das eigentlich dramatiſch Wirkende immer gemeiner vor; dies hatte wieder noch lyriſcheren Schwung der Diktion zur Folge, und in dieſer Wechſelwirkung verlor er oft den realen Boden ganz unter den Füßen, — wie in der Philoſophie gleichzeitig Fichte. Ganz anders verfährt Shakeſpeare. Er behält immer den Boden der Wirklichkeit. Je ſchwunghafter der Flug ſeiner Diktion, deſto feſter ſteht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Behandlung adelt beſtändig den Stoff, verändert ihn aber nicht und verläßt ihn nicht. Er bleibt immer bei der Stange und läßt ſie auch da, wo der Verſtand ſie hingeſtellt hat. Aber wunderbar iſt es, wie er die Dinge, die Schiller für gemein gehalten hätte, und die durch bloß rhetoriſch-lyriſchen Ideenſchmuck nur noch ſpröder erſchienen wären, durch ſeine Behandlung zu erheben weiß. Für Shakeſpeare giebt es nichts Gemeines, weil er ein naiver Dichter iſt und bei ihm daher alles auf die Form ankommt; der Stoff beſudelt ihn nicht; er iſt höchſtens in

dem Falle eines naiven Menſchen, der geradeherausſagend beſſer fährt, als der Kulturmenſch, der, durch die Mühe zu verſtecken, unanſtändig wird, wo jener nur natürlich iſt. Dann weiß er auch die Proſa auszuſcheiden, die zum Verſtändnis notwendig iſt, und ſie abgeſondert zu geben, wodurch er freien Raum und Ungeſtörtheit für die Poeſie gewinnt. Schiller richtete ſich nach ſeinem Talente; er konnte eigentlich nur Dinge brauchen, die einen Anknüpfungspunkt für die Reflexion gaben. Er hat in ſeinem Aufſatze „über naive und ſentimentale Poeſie“ vergeſſen, daß der ſentimentale Dichter leicht platt wird, wo er naiv ſein will, wenn er ſein Reflexionswerk nicht anſpinnen darf oder will, und daß dies eben der Grund iſt, warum er bei der Reflexion Hilfe ſucht. In einem Briefe ſagt er, daß der neuere Dichter einen Gehalt in den Gegenſtand lege, weil er den darinliegenden nicht zu entwickeln, nicht herauszuziehen vermöge. Das heißt doch nichts anderes, als daß der Dichter, der nicht naiv ſein kann, ohne platt zu werden, ſentimentaliſch werden müſſe. — Deshalb oszilliert der ſentimentale Poet beſtändig zwiſchen Dichter und Redner; daher ſein Erfolg bei der großen Menge. Eigentlich hat nur das naive Gedicht eine poetiſche Form, denn die Ideen der ſentimentalen Dichter wirken als Stoff; und da ſie nur ausgeſprochen und nicht dargeſtellt ſind, ſo iſt ihre Form keine poetiſche; höchſtens kann es der ſentimentale Poet zu einem Produkte bringen, das ſtellenweiſe poetiſche Form, ſtellenweiſe bloß rhetoriſche hat. Dem Rhetor iſt die Kunſt Mittel, dem Dichter Zweck. Die Befriedigung ſeines Kunſtgefühles iſt ihm Norm, er opfert dem Beifalle des Publikums und dem möglichen Ruhme nichts. Es kann freilich auch der Rhetor den Beifall verſchmähen, aber wieder um des Ruhmes willen; man wird ſein Werk von dem des Künſtlers leicht an der Zugabe des Trotzes unterſcheiden; der Künſtler denkt nicht an das Publikum; der Rhetor, der ihm abſichtlich trotzt, deſto mehr. —

Der Kosmos der Shakeſpeareſchen Dramen.

Was wir bei Shakeſpeare finden, iſt die Welt, aber ohne die Widerſprüche, die uns in der wirklichen irren; eine Welt,

deren geheimſte Motive uns vor Augen liegen, wir ſehen dieſe Menſchen, wie höhere Geiſter, durch und durch; ihr Recht, ihr Unrecht, ihr ganzes Weſen und ihr Schickſal im notwendigen Verhältniſſe dazu; wir ſehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte. Dieſe Welt iſt uns eine Schule für die wirkliche; ſie lehrt uns, wie alle Art von Übermaß und Verkehrtheit, jede Störung der Harmonie der Kräfte ſich ſtraft, ſie zeigt uns im ſcheinbar triumphierenden Böſen die Hölle im Herzen u. ſ. w. Der Tragödienſtoff iſt bei ihm nach allen Seiten geſchloſſen; er iſt ſein eigener Organismus — kein Mechanismus wie bei Leſſing (Emilia) und bei den klaſſiſchen Franzoſen; wo Thatſache Thatſache herausfordert, wie beim Karten- oder Schachſpiele Stich auf Stich, Zug auf Zug, wodurch eine froſtige Symmetrie hineinkommt und alles in die Oberfläche gelegt wird. Er iſt ohne Raffinement, auf ein oder zwei primitive und ſelbſtverſtändliche Motive gebaut, wenn auf zwei, dann auf entgegengeſetzte. — So leicht hat es Shakeſpeare ſich nie gemacht, wie Goethe z. B. im Taſſo. Um uns zu vermitteln, daß ſein Held ein großer Dichter iſt, giebt er ihm den Namen eines großen Dichters, ebenſo dem Antonio den Namen eines Staatsmannes. Dieſer würde uns ohne Alphonſos Zeugnis nimmermehr als ein großer Staatsmann vorkommen; was wir von ihm ſehen, iſt nicht danach; er benimmt ſich vielmehr ebenſo unmächtig ſeiner ſelbſt wie Taſſo. Was wir ſehen, ſind nur zwei eitle, krankhaft empfindliche Menſchen. Wenn Shakeſpeare uns einen Coriolan zeigt, ſo braucht er eigentlich den hiſtoriſchen Namen und Beglaubigung daher gar nicht. Wir ſehen, daß er großſinnig iſt bis zum Übermaße, daß er ein gewaltiger Held iſt, der, nachdem er die anderen beſiegt hat, den ſtärkſten, ſich ſelbſt beſiegt. Shakeſpeare mutet uns keinen Glauben zu, als den unſere Sinne und unſer Verſtand ſich ſelbſt beſtätigen oder finden. Es iſt gleichgültig, wie ſeine Helden heißen: Coriolan könnte Tullius heißen, oder wie irgend ſonſt, er bliebe was er iſt, und wir ſähen, was er iſt. Gebt dieſem Taſſo und Alphons andere Namen und laßt uns nichts von ihnen erfahren, als was wir ſie ſelber thun ſehen, und ſie werden gewaltig in unſerer Meinung ſinken. —

Der poetiſch-tragiſche Gehalt.

Der poetiſch-tragiſche Gehalt iſt die Hauptſache; die Thathandlung, der pragmatiſche Nexus darf nur der Gelegenheitsmacher ſein. Die Gefühle vor und nach den einzelnen Thathandlungen, Vorbereitung und das Ausklingen derſelben, ſind gleichſam die Blüten an Stamm und Zweigen. Wenn Poeſie wirken ſoll, muß das Gemüt in einer gewiſſen Freiheit ſein, daher muß alles gethan werden, die Spannung zu ſänftigen, ſie immer wieder einmal vergeſſen zu machen, d. h. die Spannung auf das Einzelne. Eigentlich darf nur *eine* Spannung in der Tragödie ſein, die, welche auf den tragiſchen Nexus, alſo an das Große und Ganze des Verlaufes ſich knüpft, diejenige, die aus der Forderung des moraliſchen Gefühles oder der Lebensweisheit und aus der Freude an dem Helden hervorgeht; mit anderen Worten: es darf keine andere Spannung vorhanden ſein, als tragiſche Furcht und Mitleid. Dahin müſſen alle Andeutungen zielen, von der Schuld nach dem Ende, vom Ausgange nach der Schuld zurück, und von allen Punkten dazwiſchen nach dem Ausgange vorwärts. Binnenſpannungen ſind nur erlaubt, wenn ſie auf ein Gelenk der tragiſchen Gliederung gehen, alſo wenn ſie ein Teil der tragiſchen Spannung ſind. So iſt die Einheit die Spannung, oder vielmehr die Spannung immer das Gefühl der Einheit, welches in leidenſchaftlicher Erregung vorwärts und rückwärts wie ein elektriſcher Strom durch die Mannigfaltigkeit des Stückes ſtrömt. Aber ich finde noch den rechten Ausdruck nicht. Die Spannung läuft wie der elektriſche Funke am leitenden Draht des tragiſchen Nexus durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Momente; auf den tragiſchen Kern dieſer Mannigfaltigkeit bleibt unſere Seele durch das Band der Spannung in jedem einzelnen Momente geheftet. — — Auch mit Steigerungen des Affektes hat es ſein Bedenkliches. Eine lange Klimax ohne Wechſel hat erſtens etwas Anſpannendes und dadurch Peinliches, dann auch etwas Künſtliches; beſſer, man zeigt beim Wiederauftreten den Zuſtand geſteigert und läßt den ganzen Auftritt in dieſem Grade, um ihn einzutiefen. Obgleich die Steigerung der Form angehört, ſo macht ſie doch

den Stoff übergewichtig; und alle Poeſie, aller Gehalt iſt auf dem Wege, auf welchem man fortgeſpornt wird, nicht vorhanden, im Gegenteile wirkt all das durch den Aufenthalt, den es bringt, peinlich, anſtatt zu mildern. —

Die problematiſchen Dialoge.

Die problematiſchen Dialoge, wie ich ſie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel geſpielt wird, in denen, was in den Menſchen vorgeht, nicht ausgeſprochen, vielmehr abſichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden verſteckt wird, und wo der Zuſchauer dennoch, wenigſtens im ganzen und großen, das Verſteckte aus Situation u. ſ. w. errät. In ſolchen iſt wiederum jeder einzelne Moment problematiſch. Sie ſind zugleich ſchauſpieleriſche Aufgaben, Typen, durchaus Darſtellung, laſſen deshalb keine andere als naive Poeſie zu und können als die eigentliche Probe des ſpezifiſch-dramatiſchen Talentes angeſehen werden. Dahin gehören z. B. die Werbungsſzenen Richards III. mit Anna und Eliſabeth, und die Szene, wo er ſelber als mädchenhaft Nein ſagend und doch nehmend, jene zu parodieren ſcheint. Die Frauen reden immer noch eine Zeit in dem alten Tone des Abweiſens, wenn ſie ſchon gewonnen ſind. Sind ſie nicht klug genug, die Thorheit ungethan zu laſſen, ſo ſind ſie doch klug genug, ſie zu bemänteln. Welche Aufgabe für die Schauſpielerin dies ſo durchgebildete, mit Geiſt geſchwängerte, bald ſich nähernde, bald ausweichende immer Nein ſagen und doch nehmen; zugleich ein Typus von ungeheuerem Umfange, dies frauenhafte Thun, das bis zum letzten Augenblicke Nein ſagt, während ſie ſchon im Anfange zu nehmen beginnt. Zugleich will doch die kluge Eliſabeth vielleicht durch ſcheinbare Einwilligung nur Richards gefährliche Natur beſchwichtigen, ſie weiß wie die Sachen ſtehen, daß der Uſurpator in ſeinem Reiche auf unterhöhltem Boden ſteht, daß auch von auswärts ihm Verderben droht. Sie gewinnt wenigſtens Zeit, um ihn in ſeiner eigenen Manier zu überliſten. Ferner die Szenen zwiſchen Othello und Jago und vieles im Hamlet. Im Erbförſter iſt faſt der ganze vierte Akt von dieſer Natur. Der Antagonismus zwiſchen Stoff und Form in der naiven Poeſie hat nicht ſeinen

geringſten Reiz daher. Daher kommt auch die Vieldeutigkeit, die Shakeſpeares Stücken ihr Anziehendes giebt, das ſie bei auch noch ſo langem Betrachten nicht verlieren, eher immer mehr noch gewinnen. Wenn auch das Ganze und ſeine Intention außer allem Zweifel und dem Gefühle völlig klar iſt, ſo wird doch im einzelnen dem Verſtande eine Freiheit gegeben, zugleich auch dem Schauſpieler, ein Raum, in dem jeder einzelne Leſer, ſeiner Kapazität und individuellen Dispoſition nach, ſich in Deutungen verſuchen kann, weil mehrere Deutungen neben einander beſtehen können. Was dort im einzelnen problematiſchen Geſpräche die Perſon thut, das Halbzeigen durch Verdecken, das Darſtellen durch indirekten Ausdruck, das thut im großen und ganzen des Stückes der naive oder realiſtiſche Dichter ſelbſt. — Nur muß der tragiſche Zuſammenhang uns vor allem deutlich werden, denn er ſoll uns ergreifen und feſthalten, auf ihn ſoll ſich alle Spannung, alles Schauſpieleriſche beziehen; Hauptſache iſt immer die genaueſte Feſthaltung des einen Geſichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perſpektive in der Malerei. Die Hauptperſon immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im maleriſchen Sinne — im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförſter, den ich mir gar nicht klar und offen genug vor die Augen ſtellen kann. Wie er entſtand, weiß ich recht gut. Meine Darſtellung war dramatiſch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuſchauer, die kleinen Motive zu ergänzen aus den angedeuteten großen, oder auch aus Charakter und Situation, den beiden gegebenen Faktoren der Entwickelung. Nun hatte ich aber durch den untragiſchen Anfang andere Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas abſonderlich, auch fehlte die Geſchloſſenheit; neben Charakter und Hauptſituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anſtatt in der Beſchaffenheit der Fabel und der zu beſonderen Charaktere den Grund davon zu ſuchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verſtändig, und den Nagel treffend, riet — fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieſer lag er allerdings inſofern, daß durch ſie die beſondere Anlage nicht erklärt war; und bei

anderer, als ſolcher poetiſch-naiven Ausführung wäre dennoch alles klar zu machen geweſen, alſo inſofern, daß in ihr nur die Unzweckmäßigkeit der Anlage, d. h. der Fehler des Stückes zum Vorſcheine kam, nicht daß ſie ſelber der Fehler geweſen wäre. Anſtatt nun meine Fabeln ſo einzurichten, daß ſie ſich vollſtändig ſelber erklären, die Charaktere ſo, daß ſich der Zuſchauer vollſtändig in ſie verſetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weiſe — wenn ich auch dem Zufall nicht mehr ſolche Breite gönnte, oder auch ihn möglichſt ausſchloß; dafür meinte ich nun, in den Dialog noch beſonders die fortlaufende Erklärung hineinnehmen zu müſſen, die eigentlich der Verſtand des Zuſchauers geben mußte, oder die eigentlich gar nicht nötig ſind, wenn nicht Abſonderlichkeiten in der Fabel dem Verſtande einen Sprung zumuten oder eine Vorausſetzung, die über die Regel hinausgeht. Dadurch kam ich nun auch von ſeiten der einem Theaterſtücke zugeſtandenen Länge in eine Klemme, aus der ich mich nicht zu finden wußte. Endlich bei Betrachtung der Macbetherpoſition kam ich auf die Spur meines Rechenfehlers. Bald fand ich, daß faſt jede Szene bei Shakeſpeare mich auf dieſelbe hätte führen müſſen. Nun weiß ich, daß, wenn die Fabel im ganzen und großen natürlich und notwendig, die Charaktere nicht zu individuell, wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menſchenſchickſal im beſonderen darzuſtellen, verfehlt wird, — daß dann die Ausführung im Dialoge durchaus ſich um die Erklärung für den Verſtand nicht zu bekümmern habe, und deſto kräftiger ihrer weſentlichen Aufgabe, die Phantaſie künſtleriſch zu täuſchen, unmittelbarer poetiſch-naiver Darſtellung nachgehen könne. —

Der Kontraſt.

Eben fällt mir ein, daß ja auch die Schule des V. Hugo den Kontraſt als das Hauptweſen des Tragiſchen anſieht. Sie faßt, ſoviel ich von ihrer Doktrin weiß, dieſen Kontraſt abſolut, aber ohne Notwendigkeit. Sagt er: „Hängt den Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz;“ ſo kommt der Gott mit dem Galgen ganz zufällig und äußerlich zuſammen. Wenn er ſeiner Borgia zu der hiſtoriſchen Ruchloſigkeit die innigſte Mutterliebe giebt, ſo iſt zwiſchen dieſen beiden Dingen wiederum

nichts gemein, als die Konvenienz des Dichters. Letztere Zusammenstellung kann vorkommen, aber deshalb ist sie noch nicht die genügende Grundlage einer tragischen Gestalt, denn sie ist eine ganz willkürliche. Am Hamlet konnte V. Hugo sehen, wie äußerlich er Shakespeare gefaßt hat. Denn Hamlets pragmatische Schwäche ist eben die Folge seiner theoretischen Stärke; es ist hier ein notwendiger Kontrast. Die Grundlage des tragischen Widerspruches muß in der individuellen Natur des Charakters liegen, aber nur als Möglichkeit. Durch die hinzutretende tragische Situation wird diese Möglichkeit erst wirklich. So hat Schiller in der Gestalt seines Wallenstein nur den klugen Weltmenschen und den Abergläubigen konstrastiert, und die Szene, wo er vergebens „Vernunft predigt", ist der vollendetste Moment in diesem Charakterbilde, weil darin die zwei verschiedenen Wesen einander zum schärfsten Kontraste auf den Hals gerückt sind. Dagegen stehen sich sein Ehrgeiz und seine idealistische Tugendresignation als zwei fremde Dinge gegenüber. Sie sind sich nicht so nahe gerückt, daß durch den Kontrast die Identität einleuchtend würde; sie wechseln und lassen uns den Wallenstein in zwei verschiedene Menschen zerfallen. — Man nehme die bedeutendsten Gestalten der Geschichte, wie die Personen unserer nächsten Privatbekanntschaft; was sie uns zu Gestalten macht, zu Existenzen, zu plastischen Erscheinungen, zu Totalbildern, ist nichts anderes als dieser Kontrast in Identität. Nie sind sie mehr diejenigen, die sie sind, als in den prägnanten Momenten, wo ihre Mannigfaltigkeit durch Kontrast ihre Einheit erweiset, wo wir alle einzelnen Kräfte und Richtungen, die in ihnen wirken, zugleich thätig erblicken und die Natur des Kontrastes sie alle zugleich deutlich macht, die sonst ineinander verfließen würden. Diese prägnanten Momente sind das, was von der Geschichte und dem gewöhnlichen Leben der Kunst gehört. Sehen wir einen Bekannten im Leben, so sehen wir gewöhnlich nur eine Seite oder mehrere gleichgültig abwechselnd; fragen wir uns aber einsam: wer ist er? so wird sein Totalbild vor uns stehen. Ich glaube, dies ist die Ursache, warum ich immer im gewöhnlichen, gesellschaftlichen, im gleichgültigen Umgange die Menschen verliere und mich

iſolieren, mich von ihnen entfernen muß, um ſie wieder zu gewinnen. Wenn Schiller dieſe Totalmenſchen „Geſtalten" nennte, wäre ich mit allem, was er von dieſen ſagt, einverſtanden. Er verſteht aber etwas ganz anderes unter dem Ausdrucke. Die Menſchen werden ihm zu Geſtalten, wenn er ihren vagen Umriß mit ſeinem eigenen Gehalte füllt; ſein Bedürfnis iſt, den Unterſchied derſelben von ihm ſelbſt zu verwiſchen, d. h. die anderen in ſich, mir iſt es Bedürfnis, mich in die anderen zu verwandeln, d. h. die Verſchiedenheit recht rein zu empfinden. —

Das Farben- und Formenſpektrum.

— Nun iſt mir das Rätſel meines früheren Schaffens pſychologiſch gelöſt. Erſt bloße Stimmung, zu der ſich eine Farbe geſellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoiſin. In dieſer Beleuchtung wurde allmählich eine Geſtalt ſichtbar, wenn ich nicht ſagen ſoll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand ſich, und ihre Erfindung war nichts anderes, als das Entſtehen und Fertigwerden der Geſtalt und Stellung. Aber dieſe war ſo ſehr Hauptſache, d. h. dieſe genau begrenzte lebendigſte Anſchauung eines Menſchen in einer gewiſſen Stellung, daß, ſowie das mindeſte daran unbeſtimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen ſich verwirrten und ich ſelber nicht mehr wußte, trotz möglichſt detailliert aufgeſchriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für ſich ſelbſt ſich ins einzelnſte zaſerten und eine Menge Detail hineinſchwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenſpektrum, welches mich, ſolange es in klarſter Sinnlichkeit daſtand, in jedem Augenblick und in den heterogenſten Umgebungen und Beſchäftigungen wie ein Mahner umſchwebte und mein ganzes Weſen in Aufregung ſetzte, in einen Zuſtand, ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Feſthalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Weſen ſich losgelöſt hat, Ding für ſich geworden iſt. Nun weiß ich, was jene Geſtalt und ihre Gebärde war; nichts anderes als der ſinnlich angeſchaute, tragiſche Widerſpruch; der eine Faktor die Geſtalt,

die Exiſtenz (der Grund davon), der andere die Gebärde. Der ſinnlich angeſchaute prägnante Moment, in welchem am ſchärfſten Kontraſte die Einheit erſcheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem Allgemeinen ausgehe, von den Geſetzen der Gattung, wie ſie mich ein ſorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erſcheinung, jenes Spektrum der Feſtſtellung des Planes oder dem vollſtändigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht ſtellt ſich mir nun als ſolches pſychologiſches oder vielmehr pathologiſches Formen- und Farbenſpektrum dar, als eine ſanfte Exiſtenz in gewaltſamer Gebärde (Zorn in Geſtalt von Leiden), die Agnes als ſittige Geſtalt in leidenſchaftlicher Gebärde. Reſignierter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenſchaftliches Bedürfnis auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförſter, der Judah und die Lea, auch ſelbſt die Heiterethei ſchwebten mir in ſolchen Anſchauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethovenſchen Symphonie ſtand dies Bild plötzlich vor mir in glühend karmoiſinem Lichte, wie in bengaliſcher Beleuchtung, eine Geſtalt, die mit ihrer Gebärde im Widerſpruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Geſtalt, noch was ihr Thun ſei. Das wurde mir erſt allmählich klar, wie die Fabel entſtand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit ſich ruhig und paſſiv verhielten. — Beiläufig: Mir ſcheint, als ob die Sinnlichkeit der Darſtellung, welche die naiven Dichter, beſonders aber Shakeſpeare charakteriſiert, hauptſächlich Reſultat der Kontraſtierung ſei. Von unten auf zu beginnen, von der erſten und engſten, d. h. auf dem kleinſten Raume vollzogenen Syntheſis des Allgemeinen und Beſonderen, vom uneigentlichen Ausdrucke, — ſo iſt dieſer um ſo ſinnlicher, je größer der Kontraſt zwiſchen Sache und Bilde. Zu dem Kontraſt in der Metapher ein Beiſpiel in Romeo: „das Grabmal, das ſeine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuſpeien", der eingeſargt geſehen wurde. In dem Worte: Marmorkiefern — iſt der Kontraſt zwiſchen Sache und Bild durch die engſte äußere Vereinigung beider geſammelt. Die Kiefer, ein bewegungsfähiges, tieriſches Glied, und der Marmor, die ſchwere, tote Naturmaſſe. Ein anderer Kontraſt,

der z. B. die Volksbücher ſo ſinnlich wirkſam macht, iſt der Antagonismus zwiſchen den hanebüchenſten, draſtiſchſten Situationen, den wunderbarſten Erfindungen und der kühlen, nüchternen Darſtellung in der Sprache. — Künſtleriſch trefflich iſt der Kontraſt des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut ſich eine in ſich einheitliche Welt aus Kontraſten auf. Die Metapher iſt der Bauſtein dazu.

Der Wille.

Der Wille — was iſt er? Eine Beſtimmung des Handelns durch die theoretiſche Kraft? Iſt ein ſolches Übergreifen möglich aus der theoretiſchen in die praktiſche Sphäre? Wenigſtens müßte ein Zuſtand der gänzlichen Unbeſtimmtheit der handelnden Kraft durch ſich ſelbſt vorausgeſetzt werden; und ich zweifle, ob dieſe jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns ſelbſt nicht zur Leidenſchaft werden kann, denn Leidenſchaft, eine ſinnliche Kraft, ſetzt ein ſinnliches Objekt voraus, ſo wird es bald die Leidenſchaft des Stolzes, die Luſt, ſeinen ſinnlichen Leidenſchaften zu widerſtehen, oder Abſcheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe u. ſ. w. ſein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde ſich auch erklären laſſen, warum Leidenſchaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Perſon beiſammen, und ſolchem Menſchen der Weg offen ſteht zu großer Tugend und zu großem Laſter. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Menſch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachſucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer ſind die Menſchen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenſchaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl, gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, ſogar die Ahnung, die Vorempfindung der Luſt dieſes Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen, aus welchem eine Leidenſchaft entſpringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlaſſen des Schlechten geht und doch Leidenſchaft bleibt, weil ihr Objekt eine ſinnliche Luſt, ein Affektgenuß iſt. So kann dieſe Leidenſchaft den auf Unſittliches gerichteten Affekt beſiegen,

weil ſie ſtärker iſt, ohne deshalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu ſein. Der kategoriſche Imperativ verlangt zu ſeiner Erfüllung, ſo wenig Kant daran gedacht haben mag, eine Leidenſchaft, nämlich den Abſcheu vor dem Gedanken, ein Knecht ſeiner Sinnlichkeit zu ſein, inſofern dieſe auf Unſittlichkeit ausgeht. Die Beſiegung des Affektes, die Kant verlangt, iſt nur möglich durch eine Leidenſchaft. So beſiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht. Hier wären wir mit der Tugend ebenſowohl auf den Materialismus geraten, wie mit der Religioſität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich iſt und ein ſchärferes Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforſchung gelänge, den letzten Grund aller Leidenſchaften im Körper aufzufinden und nachzuweiſen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit ſtreben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenſchaft bei Kant war, ſieht man an der Extremität, daß der kategoriſche Imperativ ſo weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieſes Guthandeln als aus Unmacht und ſklaviſcher Abhängigkeit hervorgegangen, zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe geſtehen, daß das, was mir immer perſönlich als Norm vorſchwebt: ſtrengſte Moralität bei ſtärkſtem Materialismus, nichts iſt, als die Leidenſchaft des kategoriſchen Imperatives bis zum äußerſten Extrem getrieben, ja bis zum Widerſpruche. — Wenn die Theorie Leidenſchaft als ein ſinnliches Begehren definiert von ſolcher Stärke, daß es den Verſtand verdunkeln oder unterdrücken kann, ſo ſcheint allerdings die Leidenſchaft, die mit dem ſittlichen Gebote übereinſtimmt, nicht den Namen anzuſprechen; aber ſie ſtimmt nicht damit überein, weil dies ein ſittliches Gebot, ſondern weil ein ſinnlicher Genuß oder ein Nichtſein eines ſinnlichen Übels (Unluſt) ihr Motiv iſt. Dann wäre die Einteilung in ſogenannten ſittlichen Willen und Leidenſchaft, oberes und unteres Begehrungsvermögen bloß Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die ſinnliche Kraft des Begehrens, inſofern ſie auf etwas geht, was der Sittlichkeit gemäß iſt. — Das Chriſtentum ſcheint aus dieſem Geſichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von ſeinem

Bekenner eine Leidenſchaft, die auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdiſche gerichteten verzehren ſoll. Der Chriſtus, der die Tempelverkäufer austreibt, iſt ein Sinnbild dieſer Leidenſchaft. —

Geſprächsmimen.

Was ich Geſprächsmimen nenne, ſind Szenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darſtellen, die jeder Figur ohne Unterſchied zugeteilt werden könnten, weil ſie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetiſchen Figuren Menſchen zu machen ſcheinen. Mimen des geſellſchaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieſes Lebens — wie z. B. der Erbförſter mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, ſein eigentlicher dramatiſcher und menſchlicher Charakter ſei, welcher er wolle. Solche Mimen im engeren Sinne charakteriſieren Geſchlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel ob ſie allgemeiner Natur ſind, helfen ſie doch einen Charakter individualiſieren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteriſtik im beſonderen diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Perſonen überzeugt, durch welche ſie erſt ein objektives Leben erhalten. Welche Wirkung thun die allgemeinſten dieſer Art, wie das vorgebliche Beſinnen auf etwas, das unmerkliche Hinleiten eines Geſpräches auf einen beſtimmten Gegenſtand. Zu bemerken, wie dieſer Beſinnmimus auch als beſonderer, charakteriſtiſcher erſcheinen kann; bei Hamlet z. B. als Zeichen der Vertiefung, als Zubehör des Grüblers, bei Heißſporn als Zeichen des feurigen, ungeduldigen Naturells. Es bedarf nur einer leiſen Färbung durch den Dichter, ſolche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbeſondern; und wo der Dichter nichts dazu thut, kann es der Schauſpieler, deſſen Produktivität ja zum Teil darin beſteht, daß er ſolche Naturzüge, in die Farbe des darzuſtellenden Charakters getaucht, der poetiſchen Zeichnung hinzubringt; wie z. B. von der geringſten Art, das faſt über ſeine eigenen Füße fallende Gehen eines Einfaltspinſels, wo der Sinn der Handlung Eile vorſchreibt. —

Schelling über Kunſt und Natur.

Schellings Grundgedanke, — in der „Rede über das Verhältnis der bildenden Künſte zur Natur" — daß das in

der Natur in der That Seiende, der im Inneren der Dinge wirkſame, durch Form und Geſtalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeiſt vom Künſtler darzuſtellen ſei u. ſ. w. — auf die Kunſttechnik gewendet, heißt: Der Künſtler ſoll vor allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organiſchen Zuſammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; alſo von der Natur des Einzelnen nur das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne ſoll ſeine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illuſion für ſich anſprechen. Die Natur des Werkes ſoll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianiſche Venus; kein Zoll Fleiſch daran iſt wahr und macht die Wirkung empiriſcher Wahrheit, aber das Ganze iſt wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Notwendigkeit der einzelnen Teile, ſondern die Notwendigkeit ihrer Zuſammenordnung und Zuſammenſtimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künſtleriſches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, ſondern die Phantaſie. Erſteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, ſo würde es die Phantaſie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf einzelnes geht u. ſ. w. — Faſſe zuſammen, und du wirſt überzeugen; denn die Überzeugung durch Phantaſie und Gemüt iſt etwas ganz anderes, als die Überzeugung durch den Verſtand. Die Anſtrengung zu letzterem iſt der Tod der Kunſt. — Phantaſie und Gefühl ſind die Faktoren alles Glaubens; der Verſtand iſt der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Überzeugung, aber dies iſt ein Prozeß, auf welchen wegen ſeiner Weitſchweifigkeit das Drama beſonders ſich nirgends einlaſſen kann. So hebt das im einzelnen Nachweiſenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuſchung auf und kann doch nie bis zur Überzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas weſentlich nichts anderes, als was ſein einfachſter Kern gab; die Abſicht desſelben iſt nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andere Richtung, nicht eine fremde Beimiſchung, nur die äußerſt mögliche Fülle

und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen iſt es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geiſt, der Natur ſcheint", ſo hat Kant den Genius definiert. Er hat das abſtrahiert aus Geiſteswerken, die Naturwerke zu ſein ſcheinen, und vom Werke auf die Kraft geſchloſſen, die es hervorbrachte. Shakeſpeare iſt immer infolge ſolchen Schluſſes als ein ſolcher Genius angeſehen worden. Wie paßt dazu aber ſein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin ſo glatt und zart,
Daß deine Kunſt natürlich wieder wird.

Er — Timon hier — will ſagen: Du biſt der größte Dichter Athens; deine Kunſt ſo groß, daß ſie nicht mehr als Kunſt, daß ſie als Natur erſcheint, daß deine Kunſt natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunſt entſtanden ſcheinen. Und das letztere will Kant ſagen. In der That aber iſt die ſentimentale Poeſie, die man der naiven Poeſie oft und gewöhnlich ſo entgegenſetzt, als ſei ſie mehr Sache des bewußten, und die naive mehr des unbewußten Kunſtvermögens, vielmehr eben das Sympton des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verſtändnis des Kunſtmäßigen ſtehen gebliebenen Geiſtes. Und wird der naive Poet geboren, ſo heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen iſt, zum klaren Bewußtſein durchzudringen, geboren; nein, im Gegenteil, ſo heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchſtmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieſer Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht bloß zur Klarheit einer Erfordernis, einer der Kräfte, die zuſammen den Poeten machen, ſondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnismäßigkeit aller. Denn der Poet iſt ein Macher, ein Könner, was den Wiſſer einſchließt; aber der ſentimentale iſt mehr ein bloßer Wiſſer, ein Denker, als ein Dichter, Macher. Das Können iſt nicht im einfachen Nichtwiſſen, ſondern das Können iſt wiederum in Inſtinkt verwandeltes Wiſſen. So vergißt gewöhnlich Schiller, ſowie er als Dramatiker in ſeinen Ideenſchwung gerät, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. ge-

ſtalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtſein genug, zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewiſſen Menſchen zu denken, der nicht er iſt. Zu den Erforderniſſen des Künſtlers gehört die große Selbſtverleugnung, die perſönliche Beſcheidenheit, die in ihrem Werke verſchwindet, von der die Gottheit ſelbſt allüberall Beiſpiele, oder vielmehr von deren Gegenteil ſie nie ein Beiſpiel giebt. Der Mangel dieſes Erforderniſſes iſt, wie alles Schlimme in der Welt, zunächſt eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller ſeinen Aufſatz über die naive und ſentimentale Dichtung ſchrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit anderer Art. Die Sache war die: in ſeinen erſten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wiſſen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war ſein Wiſſen durch Studien ungemein gewachſen; dieſer Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon ſeiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen laſſen. Er zweifelte an der Kraft, dieſen Prozeß noch in ſich zu vollziehen, auf der anderen Seite erlaubte auch nicht ſeine materielle Lage, die nötige Zeit daran zu wenden; ſo ſtellte er denn das Halbfertige als eine andere Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im ganzen und großen in ſich durchgemacht und machte ihn im kleinen noch immer durch; wenn das Wiſſen immer zunimmt, muß der Prozeß fortdauern, — gleichſam eine poetiſche Verdauung und Ernährung — er nennt ihn, wo er davon ſpricht, „das Zerſchlagen der Selbſtbeſpiegelung“. Jeder Menſch muß, um ein fertiger Menſch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, deſto ſtärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zuſieht, wird man die Parteiung zwiſchen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Menſch in ſich ſelber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im anderen. Die Menſchen, die noch am wenigſten von den Schlacken der Selbſtbeſpiegelung gereinigt ſind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in ſich ſelbſt; daher iſt es meiſt die Jugend, die für Schiller ſchwärmt, die Fertigeren zieht es zu Goethe; das vollkommene Verſtändnis Shakeſpeares ſetzt noch mehr voraus; denn in ihm

iſt von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erſcheinen, gar keine Spur mehr. —

Individualiſierung des Ausdrucks.

Verſchiedene Charaktere können dieſelbe allgemeine Erfahrungsregel oder Maxime als Motiv ihres Handelns ausſprechen, aber ſo verſchieden durch den ihnen angemeſſenen Ausdruck gefärbt, daß der beſondere Charakter und die allgemeinmenſchliche Baſis zugleich zur Anſchauung kommen. Objektivität in ſubjektiver, d. h. pſychologiſch rhetoriſch-mimiſcher Form. So iſt Leidenſchaft, wie Affekt, ein allgemeines Motiv, und doch wird die Zeichnung desſelben in ihrer Modifikation durch die Perſönlichkeit des Trägers unendlich ſich variieren. Der Dichter ſoll die Gedanken der Perſonen mit oder in ihnen denken, d. h. nicht, er ſoll ihnen ganz beſondere Gedanken geben, nein, er ſoll ihnen die Gedanken geben, die ihnen am nächſten liegen, die Gedanken, welche der Zuſchauer als die begreift, die er ſelbſt an ihrer Stelle gedacht haben würde; die Gedanken müſſen deshalb allgemeine, d. h. Anwendungen einer allgemeinen Maxime auf den beſonderen Fall der Perſonen ſein, aber dieſe Gedanken müſſen in der Form, der Ausdrucksweiſe die Charakterlivrei der Perſonen tragen. Derſelbe Gedanke wird in dem Schlichten ſchlicht, im Naiven naiv, im Überſchwenglichen überſchwenglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektiert oder geſchmückt erſcheinen, im Sanften ſanft, im Wilden trotzig ſich gebärden. Dazu die Modifikation des Affektes oder der Leidenſchaft, die Rückſicht auf Gegenwärtige, oder die Rückſichtsloſigkeit des Monologiſten im Ausdrucke, desgleichen die Modifikation des Standes, der Bildung. — Ein Kunſtgriff der Charakteriſtik, und nicht der geringſte, iſt dasjenige, was Shakeſpeare bei ſeinen tragiſchen Helden anwendet. Aus jedem Worte desſelben ſpricht ein: ich bin der Held des Stückes. Teils liegt das im Aufſetzen von Lichtern, welche die Geſtalt vor allen anderen heraustreten laſſen, teils in einem Zurückhalten aller anderen Geſtalten. Sei gleich der Held, der Handlung nach, einer anderen Perſon unterworfen, in ſeinem Bewußtſein weiß er ſich ſozuſagen über dieſer, d. h. im poetiſchen Ausdrucke. Auch das, was

andere unleugbar vor dem Helden voraushaben, ordnet ſich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geſchenkt; in das Geſicht werden ſie ihm genannt, dennoch verliert er nichts; er iſt und bleibt die liebenswürdigſte und impoſanteſte Geſtalt. Dieſer tragiſche Adel, dies innere Wiſſen, die Genugthuung, daß er trotz allem der Held des Stückes iſt, verläßt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen anderen voraus; in allen anderen ſpricht Schmerz und Leidenſchaft in weniger bedeutenden Gedanken und hinreißenden Tönen. Es iſt in der That der Unterſchied eines konzertierenden Inſtrumentes von der Begleitung. Eine Art poetiſcher Feierlichkeit unterſcheidet ſeine Schmerzen von denen der anderen Figuren. Er hat die tiefſte Empfindung ſeines Ich und deſſen, was ihn betrifft und den beredteſten, gewaltigſten, hinreißendſten Ausdruck; die anderen Geſtalten ſcheinen dagegen gehalten ſich nur wie Nebel zu fühlen, und ihr Ausdruck iſt halb gefeſſelt; ſie ſind wie Reliefs um die freiſtehende Geſtalt. Dazu kommt, daß all ihr Denken und Thun hauptſächlich auf ihn ſich bezieht; daß ſie alſo thätiger ſind, ihn herauszuheben, als ſich ſelbſt. Dieſer tragiſche Adel iſt es nun zunächſt, was den Schauſpieler zu der Rolle reißt und ihn vor ſich ſelber erhebt und ſo in ihm ſpielt, ohne ſeine Mühe. Man ſehe, welche ganz andere Töne Romeo und Julia zu Dienſten ſtehen als dem alten Capulet; Hamlet als Laertes und dem Könige, jeder Zoll ein tragiſcher Held. — Die Szenen des Helden ſind meiſt Spielſzenen, Solis, die der anderen Perſonen mehr Zwiſchenſpiele. —

Exiſtenz und Bewegung.

Der Dramatiker hat zweierlei darzuſtellen, Exiſtenz und Bewegung. Shakeſpeare weiß beides notwendig zu verknüpfen, ſo daß das eine zum anderen wird, und ſteht auch dadurch über denen, bei welchen die Exiſtenz eben auf Koſten der Bewegung (Goethe) und denen, bei welchen die Bewegung auf Koſten der Exiſtenz (Schiller) gewonnen wird. Ähnlich wie Tizian, verfährt er ſo, daß die Bewegung bei ihm als ein Stück der Exiſtenz erſcheint, daß alſo in der Bewegung zugleich die Exiſtenz mit dargeſtellt wird; d. h. daß die Leidenſchaft, welche die Bewegung macht und iſt, eben

der Hauptzug des Charakters iſt; daß ſie handelt, wie ſie iſt, wie ſie muß; daß ſie das Handeln ſelber iſt, und dies Handeln die Exiſtenz ſelber. Man betrachte, wie bei Correggio die Verzückung nicht aus dem innerſten Weſen ſeiner Geſtalten hervorgeht, ſondern auf dieſen Zügen ſo zufällig liegt, wie irgend eine effektvolle Beleuchtung, ebenſo die entſprechenden Bewegungen der Glieder, die Stellungen. Bei Tizian aber iſt Geſichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Teil der Exiſtenz ſeiner Geſtalten, die eben dadurch zur Erſcheinung gelangt, während jene momentanen Verzückungen und Verdrehungen bei Coreggio uns gar nichts von der Natur, von der Exiſtenz ſeiner Figuren verraten. Die Geſtalten ſind hier Gliedermänner für die äußere Situation, bloße gleichgültige Gelegenheitsmacher für ſeine äußerlichen Effekte.

Ideen und Leidenſchaften.

Ideen ſind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, dieſe haben deshalb eine Begrenzung und ſtehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit iſt nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeiſtern wollen, iſt wie zu einer Reiſe nach Oſten einladen. Wo iſt Oſten? Was iſt Oſten? Ziehen wir immer öſtlich, ſo kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen ſind. Die Ideen ſind Kinder der Leidenſchaften; dieſe, um ſich ſelbſt zu reizen, malen in einen individuellen Gegenſtand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verſtand iſt verdunkelt, ſonſt würde er die Abſurdität dieſes Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja, es wäre gar nicht möglich, daß es entſtände. Indes haben nicht Leidenſchaften in philoſophiſchen Syſtemen und poſitiven Religionen ihren Platz? Kant ruft den Stolz und die Freiheitsſucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Chriſtentum die enthuſiaſtiſche Freundſchaft, die auch Liebe genannt wird, und bei einem Gegenſtande anderen Geſchlechtes leicht darein übergeht. Leidenſchaften kann man darſtellen; ſoll man Ideale darſtellen, ſo kann dies nur infolge der Darſtellung der Leidenſchaft, ihres Motives, geſchehen. Will ich eine Idee darſtellen, ſo kann ich das nur, indem ich einen individuellen Fall dar-

ſtelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein als den Namen, und es kommt auf ein Wortſpiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit u. ſ. w. ſind bloß Behelfe unſerer Wortarmut und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzſichtiger aus einiger Entfernung wohl Menſchen von Tieren unterſcheiden kann, aber nicht Menſchen von Menſchen. —

Die Individualität von Ort und Zeit.

Sowie es nur dem Dichter gelingt, den inneren Vorgang ſo zu entwickeln, daß wir mit unſerer ganzen Aufmerkſamkeit ihm zu folgen gezwungen ſind, ſo wird das ſzeniſche Äußere, wenn er nicht ſelbſt Gewicht darauf legt, oder wohl gar auf Dekorationseffekte losſteuert, von ſich ſelbſt wieder zur Nebenſache. Und infolgedeſſen auch die Zeitbeſtimmung. Shakeſpeare erinnert ſelten an Ort und Zeit, d. h. an individuelle; im Gegenteil, er verwiſcht abſichtlich die Individualität von Ort und Zeit. Nach ſpäteren Andeutungen klärt ſich dergleichen dann auf. Der Vorgang thut weder etwas für noch etwas gegen die beſondere Zeitbeſtimmung; er widerſpricht ſolchen ſpäteren Angaben nicht, aber er macht ſie auch nicht entbehrlich. Ganz nach dem Geſetze der Erinnerung, in welcher die bezüglichen Vorgänge aufeinander folgen. Dies Geſetz hat auch die lebhafte Erzählung. — Mir wird auch dabei immer deutlicher, daß wir noch immer an dem Einfluſſe der tragédie classique leiden, und dieſer durch Leſſing durchaus nicht völlig beſiegt wurde. —

Die Läſterſchule von Sheridan.

Die Läſterſchule von Sheridan geleſen. Es iſt zu erwähnen, daß die Natur der Handlung über den Bereich des Luſtſpiels hinausgeht, weil ſie fortwährend das ſittliche Gefühl herausfordert. Die Satire iſt zu ernſt und der Gegenſtand zu peinlich und widerlich; ſelbſt der Anſtand, den wir bei einer ſzeniſchen Darſtellung gewahrt ſehen wollen, kommt zu ſehr ins Gedränge. Abgeſehen davon, iſt das Stück ſehr lehrreich, es hat viel Ähnlichkeit mit Shakeſpeare darin, daß der charakteriſtiſche Dialog ſo meiſterhaft gehandhabt, und ſo die Hauptſache iſt, daß er allein ſchon hinreicht, das Intereſſe

zu feſſeln und zu erhalten. Wie bei Shakeſpeare iſt die Maſchinerie die einfachſte und durchaus nicht auf Überraſchung und andere dergleichen Mittelchen ad extra berechnet; der Gehalt der Perſonen und die Bedeutung des Ganzen, die künſtleriſche Unmittelbarkeit, die alles Effektmauſefallenartige in großer abſichtlicher Abſichtsloſigkeit verſchmäht, herrſchen durchaus vor. Es iſt wunderbar, welche Beglaubigung, welches Gefühl von Notwendigkeit daraus hervorgeht. Wie der Dichter im ſcheinbaren behaglich im Dialoge Sichgehenlaſſen ganz vom Augenblicke ausgefüllt erſcheint, ſo ſcheint uns das mit Handlung und Perſonen der Fall zu ſein, während wir bei Scribe, ja ſchon bei Leſſing, den Autor ſchon immer unruhig, mehr mit dem, was er vorhat, beſchäftigt ſehen, von der Mühe der künſtlichen Haltung ſeiner Fäden abſorbiert, mit ihm über den Augenblick hinausgreifen und dadurch immer erinnert werden, daß der Autor etwas vorhat, eine Abſicht, wobei uns das Behagen ganz verloren geht. Wirklich iſt es eine Hauptſache, daß der Mechanismus nie in den Vordergrund treten, daß ſeine Künſtlichkeit nicht mitſpielen darf, daß wir die „Mache“ nicht bemerken dürfen. Viele unſerer neueren Dramatiker ſuchen mehr unſere Bewunderung für ihre Geſchicklichkeit im Kombinieren, als unſere Teilnahme für die Perſonen und für die Bedeutung des Ganzen, d. h. für den geiſtigen Gehalt zu gewinnen. Dies iſt ein unendlich leeres Treiben. Das iſt der große Kunſtverſtand, der ſich verſteckt, nicht, der ſich vordrängt. Sowie unſer Verſtand unmittelbar durch den des Dichters angeregt wird, läßt er Phantaſie und Empfindung nicht aufkommen; er rechnet dem Rechner nach, und das Werk, das Kritik ſchuf, macht die Zuſchauer zu Kritikern und wird kritiſch aufgenommen, nicht anſchauend, wie das Werk des anſchauenden Dichters. Mit der Gedankenunterlage, dem pragmatiſchen Nexus, in einem poetiſchen Werke iſt es wie mit dem ſymmetriſchen Schema, welches der bildende Künſtler ſeiner Darſtellung unterlegt. Man darf weder fühlen, daß es vorhanden iſt, noch darf man fühlen, daß es fehlt — ähnlich wie mit der vollkommenen Geſundheit, die weder normale Thätigkeit, noch abnorme Stockung oder fieberiſche Erregung als ſolche empfindet. Hauptſache iſt, auf die Phantaſie zu

wirken, die Phantaſie zur Vermittlerin der anderen Kräfte zu machen, an keine andere unmittelbar zu appellieren. Sowohl die ſchroffe Verſtandeserregung, wenn ſie ſichtbar wird, als die unmittelbare Sinnlichkeit thut der poetiſchen Wirkung Eintrag. Daher darf auch die äußere Szene nie etwas an und für ſich bedeuten wollen, desgleichen ihre maleriſche Ausfüllung, Gruppierung u. ſ. w. Sie darf nie ſo ſtark individualiſiert ſein, daß man ſie als etwas Beſonderes bemerkte. Beſſer, wenn die Phantaſie, vom Vorgange erregt, ſie ausmalt, was ſie ja auch mit den Perſonen thut; wie die innere Bedeutung eines poetiſchen Menſchen die Perſon des darſtellenden Schauſpielers vergrößert und verſtärkt, ſo daß wir überraſcht werden, wenn er in gewöhnlicher Kleidung uns nachher begegnet, und wir gewahren, daß wir in ihm nicht ihn auf dem Theater ſahen, ſondern ein Produkt unſerer Phantaſie. Der Dichter muß womöglich ſo verfahren, daß der ganze Zuſchauer in ein Organ ſich verwandeln muß, daß er nicht mit dem leiblichen, ſondern mit dem Auge und Ohr der Phantaſie ſieht und hört, daß der innere Sinn ganz als Phantaſie wirkt. —

Maria Stuart.

Ich leſe jetzt die Maria Stuart; ich bewundere die Vollſtändigkeit der Expoſition der Situation. Freilich hat man mehr den Eindruck, als habe man die Staatsſchriften pro und contra ſämtlich durchgeleſen und die weſentlichen Punkte behalten, das Unweſentliche wiederum vergeſſen, man hat den Eindruck, ein geiſt- und inhaltreichſtes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menſchen im natürlich-unbelauſchten Thun und Laſſen wahrgenommen und mit ihnen gelebt zu haben. Man hat ein Leben anklagen und verteidigen, ſtellenweiſe wenigſtens entſchuldigen hören, aber man weiß von alledem nichts, als was man andere nachträglich darüber ſagen hörte, und zwar Leute, die man parteiiſch ſieht; an Gründen pro und contra fehlt es nicht, aber an der Sache ſelbſt; das Leben ſelbſt haben wir nicht miterlebt. Der erſte Akt iſt an ſich ein redneriſches Kunſtwerk; es werden Gefühle, Begehren wird in uns geweckt, aber nicht, wie ſie die Poeſie, wie ſie die poetiſche, ſondern

wie ſie die rhetoriſche Darſtellung eines Vorganges wirkt. Ein völliger Mangel an dramatiſcher Unmittelbarkeit. Das hiſtoriſch-politiſche Raiſonnement, welches das Verhältnis von allen Seiten beleuchtet, iſt zwar verſchiedenen Perſonen in den Mund gelegt, aber eben gelegt, es geht nicht unmittelbar hervor. Den Leuten iſt mehr darum zu thun, ihre Rednerkunſt zu zeigen und ihre perſönliche Würde zur Darſtellung zu bringen, als dem Dichter, uns Menſchen zu zeigen. Da iſt überall Draperie und Attitüde, aber nirgends eine Spur von unbelauſchter Natur. Die Nebenperſonen, Paulet, Mortimer, ſind detaillierter ausgeführt als die Hauptrolle. Jene ſind uns motiviert, wir verſtehen ſie, aber die Königin iſt ein Gegebenes; es iſt lediglich uns überlaſſen, was wir von ihrer Vergangenheit und Gegenwart ſahen, uns zurechtzulegen und zu reimen; denn was ſie ſelbſt und die Kennedy ſagt, reicht nicht hin, Klarheit zu ſchaffen. Die Partien, in welchen eigentlich das poetiſche und pſychologiſche Intereſſe liegt, werden mit ungenügenden Andeutungen zurückgeſchoben. Die Helden dieſes Stückes ſind der proteſtantiſch-engliſche und der katholiſche Standpunkt, nicht Maria; dieſe iſt bloß das Objekt des Kampfes. — Das Ganze iſt eine Hofintrigue; die Situation thut alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient; von Charakteriſtik iſt alſo wenig die Rede. Marias Charakter iſt das Schwächſte am ganzen Stücke. Merkwürdig iſt die Ähnlichkeit der Scribeſchen hiſtoriſchen Luſtſpiele in der Technik mit der Maria Stuart. Die Hauptſache, wie immer ein Intriguant den anderen überliſtet. Abgeſehen davon, daß die Technik hier keine tragiſche iſt, ſo iſt ſie doch ſehr zu loben. Zweierlei könnte man hier lernen, erſtlich das Motivieren der Entſchlüſſe und Handlungen, wenn Schiller nicht bloß aus der Situation motivierte; dann, ſoviel Stoff in ſo kleinen Raum zu zwingen, wenn der Stoff zu ſeinem Rechte käme. Das *eine* dringt ſich auf, daß Reichtum des Stoffes und die franzöſiſche Form ſich nicht vertragen. Das ganze Stück ſpielt zwiſchen der Fällung und Vollziehung des Todesurteiles. Ganz wie bei Scribe, deſſen Muſter Schiller, wenn nicht Corneille das Muſter beider iſt, wie man nicht die ganzen Intriguen, ſondern nur ihre Reſultate kennen

lernt. Das Intereſſe haftet hauptſächlich auf der Kunſt der Intrigue und der Kunſt der Rede, ganz altfranzöſiſch. Nicht wie bei Shakeſpeare iſt das ganze Intereſſe auf Teilnahme am Schickſale, d. h. an der Schuld und dem daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut, ſondern es ſpringt von Maria zu Eliſabeth, von da auf Mortimer, Leiceſter. Die Szenen ſind pathetiſche Ausmalungen der Situation und Intriguantenſzenen. Es geſchieht im ganzen Stücke nichts, was die Kataſtrophe verurſachte, denn das Todesurteil iſt bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Eliſabeth mit der Vollſtreckung zögert, ſo iſt das bloß Heuchelei, und es braucht nichts von alledem, was im Stücke geſchieht, um ſie zur Vollſtreckung zu bewegen. Davon erhält freilich das Stück einen Eindruck von Notwendigkeit in der Hauptſache, wenn auch der Vorgang ſelber nur wie Spiegelfechterei, nur wie bloße Ausfüllung erſcheint; aber dadurch wird es um nichts tragiſcher, denn alles iſt äußerlich, und wenn Maria ſich in ihr Los als in ein verdientes ergiebt, ſo iſt auch das von außen hereingezogen. Wollte man ſagen, ſie bereite im Stücke durch Beleidigung der Eliſabeth ſich ihren Tod, ſo wäre das unwahr; denn ſie mußte auch ohne dieſe ſterben, und ein anderes Betragen konnte ſie nicht retten. Inſofern erinnert die Maria an Leſſings Emilia; denn, wie dort der Prinz, iſt hier die Eliſabeth eigentlich die tragiſche Heldin, wenn eine im Stücke iſt; denn ſie hat Schuld und Strafe, welche daraus folgt, innerhalb des Stückes ſelbſt; und wie dort, iſt es nicht der Held, dem unſere Teilnahme gewonnen wird, ſondern das Objekt der Schuld; hier Maria, dort Emilia und ihr Vater. Nun hat Schiller auch noch, was er aus dem „Fuſt von Stromberg“ gelernt, hier angewendet, nämlich die Kunſt der Beglaubigung des Vorganges durch maſſenhaft eingewirkte hiſtoriſche Data, Erwähnungen von Geſetzen, hiſtoriſchen Rückblicken u. dergl., die zur Kataſtrophe nichts beitragen, wie z. B. die franzöſiſche Werbung. Aus all den Handlungen hebt ſich kein zuſammenhängender Kern, aus all den bewegten Figuren kein bedeutender Charakter hervor, und die Monotonie der Sprache, die gleichmäßig über das Ganze verbreitete Würde und rhetoriſche Kunſt bietet ebenſowenig

dem Gefühle und der Phantaſie eine Handhabe; es fehlt an der Idee, die das Stück zu einem Ganzen machte. Man könnte ganz gut von da, wo Maria erfährt, daß ihr Urteil gefällt ſei, bis zur Vollziehung und nach dieſer alles ſtreichen, ohne daß etwas Weſentliches fehlte. Schiller hat eben la longue carrière de cinque actes ausgefüllt; die Kritik der Rhodogüne von Leſſing ſcheint der Hauptſache nach auch auf die Maria Stuart zu paſſen, und Leſſing hätte ſie ein Werk des Witzes nennen müſſen, nur daß Schiller unendlich beſonnener als Corneille verfährt. Hier paßt noch ungefähr der Charakterzug, daß die Perſonen alle geiſtesgegenwärtige und vollendete Meiſter der Redekunſt ſind, denn ſie ſind Staatsmänner und Redner von Profeſſion; aber im Wallenſtein — die wilde Soldateska des 30jährigen Krieges? In der Regel ſind Soldaten keine Kunſtredner. — Intereſſant iſt noch die Führung der ſich kreuzenden Intriguen. Keine einzige wird dramatiſch verfolgt, wie z. B. mit Jagos geſchieht, vom Anfang bis zum Ende. Man ſieht z. B. nicht, daß der angefangene Brief gefunden wird, noch weniger erfährt man vorher, daß er geſchrieben wurde; man erfährt nicht eher davon, als wo Leiceſter etwas dergleichen braucht, um den Verdacht von ſich zu ſcheuchen. Ganz wie bei Scribe; man denke an Bolingbroke und die Herzogin Marlborough. Dadurch erhält das Stück, ſo lebendig es iſt, in ſeiner Struktur den epiſchen Charakter. Nämlich Maria iſt nicht die eigentliche Heldin des Dramas, ſondern ihre Rettung iſt das epiſche Objekt eines epiſchen Kampfes. Sie iſt eine Art Helena der Iliade, für und gegen welche kämpfend eine Anzahl Helden, bald dieſer, bald jener in den Vordergrund tritt und ſeine Geſtalt zeigt, ihre vorteilhaften und unangenehmen Seiten. Eine Ilias am Hofe. Als Tragödie müßte das Stück zum Kerne einen Zuſammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derſelben Leidenſchaft einer und derſelben Perſon haben. Man hat die Empfindung, als ſeien die Menſchen bloß Schachfiguren der hiſtoriſchen Mächte, Spielzeug für Weſen ohne Geſtalt; es iſt eine Welt, inſofern der homeriſchen ähnlich, daß was an den Menſchen wirkt, als Gabe oder Fügung kämpfender Götter erſcheint, darin von der homeriſchen unter-

ſchieden, daß dieſe Götter nicht, wie in dieſer, ſinnlich-anſchauliche, künſtleriſch-idealiſierte Menſchenbilder, ſondern geſtaltloſe, abſtrakte Begriffe ſind. Der Kampf zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus, der ein dramatiſcher und tragiſcher werden könnte, wenn in eine Bruſt verlegt, der aber, da er ein äußerlicher bleibt, nur ein epiſcher heißen darf. Man könnte auch verſucht werden, den Mortimer für den — epiſchen — Helden des Stückes anzuſehen, inſofern dies eigentlich nichts behandelt, als den vergeblichen Verſuch, die zum Tode verurteilte Maria zu retten. Ebenſo Leiceſter. Durch die einheitliche Form iſt alle Architektonik, alle Perſpektive der einzelnen Handlungsanteile unmöglich gemacht. Man hat dadurch den Eindruck von einem bunten Gewirre von Zufälligkeiten, während die Unweſentlichkeit alles dieſes, da Marias Schickſal ſchon im Anfange entſchieden iſt, wiederum einen Eindruck von Notwendigkeit macht. Es iſt bald von dieſem, bald von dem, nicht von einem und demſelben Standpunkte aufgefaßt, mit einem Worte, es fehlt die höhere Idealität. Die Handlung iſt ſo reich, als nur irgend ein Stück in einheitlicher — franzöſiſcher — Form erlaubt, aber dieſer Reichtum iſt nirgends ſo zu einer Einheit gebunden, daß ein Eindruck möglich wäre; eine Menge kleiner Eindrücke, es zerſtört einer den andern; einen Eindruck des Ganzen, einen geſchloſſenen ganzen Eindruck macht es nicht, weil die Idealität fehlt. Der Haupteindruck iſt, daß der Dichter der Tragödie ein geiſtvoller, im beſten Sinne, einer der größten Künſtler der Rede iſt, ſo lange die Erde ſteht. Der Glanz und die Klugheit der Mittel, und damit die Abſicht, tritt eben ſtets über den Zweck, die Darſtellung, hinaus; was der Dichter uns darſtellt, iſt durchgängig die eigene Größe. Die Geſtalten ſind unvermögend, uns von dem Dichter ſelbſt abzuziehen; er hat ſich nicht über ſie vergeſſen, und ſo kann auch der Leſer oder Zuſchauer ihn nicht über den Perſonen vergeſſen. Der Eindruck eines Shakeſpeareſchen Gedichtes iſt der andere Pol; in ihm verſchwindet der Dichter gänzlich hinter ſeinen Geſtalten. Auch bei Homer. —

— Man möchte die naiven Dichter Sachdichter, die ſentimentaliſchen Ichdichter nennen; der Gegenſatz iſt nicht wie Sache und Geiſt, — wie Schiller ſelbſt und nach ihm

Gervinus u. ſ. w. annehmen, ſondern wie Geiſt der Sache und Geiſt des Dichters. Der naive Dichter, wie Shakeſpeare, giebt den Geiſt der Sache, der ſentimentale, wie Schiller, giebt den eigenen Geiſt; der eine verherrlicht ſeine Objekte, der andere ſich ſelbſt. — Wahr iſt es, die ganze Behandlung iſt eine äußerliche; ſehen wir nun bei Goethe, daß dieſer über dem inneren Leben den Reichtum der äußeren Welt liegen läßt, wie Schiller umgekehrt, ſo werden wir von beiden, als von Fragmenten des Dramatikers zu dem Ganzen getrieben, zu Shakeſpeare. Jul. Schmidt hat ganz recht, daß Schiller das Drama zu ſehr veräußerlicht habe; der Taſſo giebt den treffenden Beleg, daß Goethe das Drama zu ſehr verinnerlichte. Zwiſchen dieſen beiden Extremen geht der richtige Weg; eine Geſchichte, ſo reich und draſtiſch wie Schillers, dabei aber nur der äußere Leib einer inneren Entwickelung wie Goethes; das Muſter, wie das zu machen, beſitzen wir in Shakeſpeare.

— Der Hauptunterſchied zwiſchen Shakeſpeare und Schiller iſt dieſer, daß bei jenem die innere Entwickelung die Hauptſache iſt, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als notwendige Folge und zugleich als ſymboliſche Veräußerung der inneren Entwickelung erſcheint, während bei Schiller das Gegenteil davon ſtattfindet. Bei Schiller ſind die hiſtoriſchen Mächte, iſt die äußere Thatſache die Hauptſache; dieſe ſind die handelnden Perſonen, der Held iſt leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen ſeiner eigenen Handlungen, die ſich rächend gegen ihn wenden, ſondern er leidet ohne Schuld; das Schickſal iſt Zufall; die Fügung, das Göttliche, iſt eine dumpf-grauſame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung iſt notwendig. So ſind nun ſeine Helden, auch dramatiſch, übel daran, da andere die ganze Handlung an ſich reißen; ſie haben weiter nichts zu thun, als ihre Würde zu bewahren. Dadurch ſind ſie zwar die Helden, aber nicht die Hauptperſonen der Handlung. Die Maria Stuart ſteht ſozuſagen ganz außerhalb dem eigentlichen Kampfe; ſie iſt nicht ſowohl ein Subjekt als ein Objekt; nicht ſowohl Kämpferin als Gegenſtand des Kampfes. Die einzige Szene, in welcher

ſie in die Handlung gemiſcht wird, ſtimmt nicht mit ihren übrigen; man weiß nicht, wie ſie dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schickſal daran hängt, die Selbſtbeherrſchung zu verlieren, die, nach ihren übrigen Szenen zu urteilen, ihr eigentlicher Charakter iſt. So muß das Innere ſeiner Helden ſich ganz nach dem Äußerlichen richten; es muß ſo ſein, wie es eben die Handlung braucht, die äußerliche Fügung des Thatſächlichen; es iſt im eigentlichen Sinne das Nebenſächliche. Es kann keine ſeltſamere Verkennung der Abſicht der Tragödie geben. — Dadurch, daß er ſich in dieſer Hinſicht von Shakeſpeare entfernt, nähert er ſich den Griechen nicht um einen Schritt; im Gegenteile ſind ſich hier Shakeſpeare und beſonders Sophokles weit ähnlicher, als Schiller dem letzteren erſcheint. Denn der Streit um Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden ſelbſt, und ihr Thun iſt mehr ein pſychologiſch-ethiſches als ein hiſtoriſch-politiſches Raiſonnement, und der Held iſt nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden, außer ihm wirkenden Mächte. Hier ſteht Schiller ganz in Corneilles Spur; bei den Griechen entſchuldigen und rechtfertigen ſich die Helden mit Maximen, auch bei Shakeſpeare, aber ſie handeln nicht aus Maximen — ſondern aus Leidenſchaft. —

Moraliſche Faſſung im Zuſtande des Affekts.

Wunderlich iſt die Behauptung, womit die Abhandlung „Über das Pathetiſche“ beginnt: „Der letzte Zweck der Kunſt iſt die Darſtellung des Überſinnlichen, und die tragiſche Kunſt insbeſondere bewerkſtelligt dieſes dadurch, daß ſie uns die moraliſche Indepenſenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affekts verſinnlicht.“ Weiter: „Der Dichter muß gleichſam ſeinem Helden oder ſeinem Leſer die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es ſonſt immer problematiſch bleibt, ob jener Widerſtand gegen dasſelbe eine Gemütshandlung, etwas Poſitives und nicht vielmehr bloß Negatives und ein Mangel iſt.“ Wenigſtens wird uns dadurch klar, wie die Kompoſitionen der Maria Stuart, des Wallenſtein, der Jungfrau, des Tell ſo untragiſch ausfallen. In der Maria Stuart iſt die ganze Intrigue von Mortimer und Leiceſter bloß deshalb

vorhanden, damit die Maria im dritten Aufzuge ſich als wirklich fühlendes Weſen beglaubigen konnte, wodurch ihr letztes Auftreten in „tragiſcher Faſſung“ nicht als Fühlloſigkeit erſchien. Der Zweck der Tragödie überhaupt, „die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes“ iſt alſo in dieſer einzelnen und in den letzten Szenen der Maria erreicht. Die Regel bei Verfertigung einer Tragödie wäre alſo: die Kompoſition muß ſo eingerichtet werden, daß der Held eine große Faſſungsſzene erhält, zugleich aber, daß er vorher einmal Anlaß erhält, ſich als ein Naturweſen auszuweiſen, an dem dann die Faſſung nicht den Gedanken aufkommen läßt, ſie ſei bloß Fühlloſigkeit. Im Helden wird alſo das moraliſche Vermögen, ſich independent von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes zu erhalten, in der Fügung des Vorganges und im Ausgange, alſo im Schickſale des Helden eine blinde Naturkraft dargeſtellt; im Ganzen, im Kampfe des Helden mit ſeinem Schickſale, alſo der Kampf des moraliſchen Vermögens mit der blinden Naturnotwendigkeit. Sophokles' Helden zeigen zwar auch dieſe Faſſung dem Schickſale gegenüber, aber die Faſſung war bei ihnen nicht das zuerſt Gegebene, und das Schickſal bloß ein Gelegenheitsmittel, jene Faſſung zur Darſtellung zu bringen, wie bei Schiller. Das Schickſal war das erſt Gegebene, und zwar nicht als bloßes Kunſtmittel Erfundene; ſie glaubten an dies Schickſal, ehe ſie noch von einer Tragödie wußten, und ſie nahmen es, weil es in ihren Stoffen war; wie Schiller einmal vom tragiſchen Chore der Griechen, unbewußt ſeinen eigenen Gebrauch des Chores in der Braut, den er zu rechtfertigen ſtrebt, verurteilend, ſagt: „Die griechiſche Tragödie fand den Chor in der Natur und brauchte ihn, weil ſie ihn fand.“ Gleichermaßen fand die ſpaniſche Tragödie die naturwidrigen Konventionen von Ehre, Galanterie und Vaſallentreue in der Natur und brauchte ſie, weil ſie ſie fand. Ja, man ſieht nicht ein, warum Griechen, Spanier u. ſ. w. das nicht brauchen ſollten, da die Poeſie nicht ungeſtraft den Boden des Wirklichen verläßt und dieſen mit willkürlichen Erfindungen zu erſetzen ſucht. Was bei den Griechen als Kern allgemeinen Glaubens in ihre Tragödie hineinwuchs,

das iſt bei Schiller eine willkürliche und allem, was wir in der Natur als Boden und Motiv für die Kunſt vorfinden, fremde, ja feindliche Erfindung. — Alles Wunderliche in Wallenſteins Figur iſt erſt durch jenen Hauptſatz ſeiner Theorie begreiflich. Jene moraliſche Indepenbenz, das Kreuz, an das die tragiſchen Helden geſchlagen werden mußten, war von vornherein fertig, und ſo mußte auch der wilde, frevelnde Wallenſtein daran paſſen. Damit war dieſen Helden übrigens derſelbe gewiſſe Gang der Entwickelung, dieſelbe Charakterſchablone gegeben, ſie mochten Wallenſteine ſein oder Poſas. Der tragiſche Held iſt danach ein von Natur nicht ſtumpfer Menſch, der ſich aber im Unglücke zu faſſen weiß. Wallenſtein hatte alſo, um zum tragiſchen Helden zu werden, vornehmlich Faſſung zu zeigen. Daß er leidenſchaftlich genug erſchien, um dieſe Faſſung zu einem Verdienſte ſeiner Freiheit zu machen, das war der zweite Punkt, und der Schillerſche Wallenſtein durfte etwas von dem hiſtoriſchen Wallenſtein behalten oder erhalten, aber nicht, weil ſein Schickſal in dieſer ſeiner Natur gegründet lag, Gott bewahre, nur damit ſeine Faſſung im Unglücke ſich wirklich als Faſſung beglaubigte. Nun, Sophokles', Shakeſpeares tragiſche Helden beſitzen alle dieſe Faſſung, aber beide haben nicht in dieſer Faſſung ihrer Helden den Zweck ihrer tragiſchen Arbeit geſehen. Dadurch, daß die Faſſung der eigentliche Wallenſtein war, wird die Schuld eine bloße Inkonſequenz, nicht die Faſſung iſt Wallenſtein aufgezwungen worden, ſondern ſein früheres, ihr entgegengeſetztes Verhalten war ein ihm eigentlich fremdes, von der Welt ihm äußerlich Angefärbtes, eine Kruſte im verſteinerten Waſſer des Lebensfluſſes, des Weltlaufes; der Held ſtreift die früheren Zuſtände wie eine Haut ab, die nicht ein Teil ſeines Leibes iſt, wie ein Kleid, das ſeine eigentliche Geſtalt verbarg, die nun als eine ganz andere zum Vorſchein kommt, als wir glaubten, da wir dies Kleid für ſeine Haut hielten. —

Dichter und Rhetor.

Ich möchte an die Stelle der naiven und ſentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegenſatz des Dichters und des Rhetors ſetzen, — Darſtellung, Schilderung, Beſprechung —

darſtellend-entwickelter Gehalt des Stoffes, — dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunſttriebe Hervorgehendes; — von Ehrgeiz, Ruhmesſucht u. ſ. w. vermitteltes Schaffen, welches letztere darin, daß es ſich immer in den Vordergrund ſetzt, ſich nur konſequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigener Perſon die Bewunderung, Neigung u. ſ. w. einzukaſſieren, die er durch ſeine Geſtalten erregt hat. Poeſie, beſonders dramatiſche, charakteriſiert: Darſtellung, Unmittelbarkeit, Unabſichtlichkeit, Unbelauſchtheit, das Indirekte, Entwickelung, — keuſcher als des Rhetors Bemühung zu überraſchen, zu frappieren. — Daher dort Leidenſchaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taſchenſpielerkünſte, Advokaten-, ja zuweilen Rabuliſtenkämpfe; dort ſtets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenſpiel auf der Oberfläche, wodurch jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, dieſes dadurch verlieren; dort die ſchlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Leſſings „Genie und Witz". —

Schön wie das Veilchen, das ſich ſchamhaft birgt
In ſeiner Blätter Grün; wie einſam, ſtill
Auf abgelegner Alpentrift das blau
Und goldne Glöckchen, das ſich ſelber duftet,
Von keinem Aug' geſehn; wie Sang des Vogels,
Der eines Hörers nicht bedarf, ja, den
Bewundrung ſcheucht; ungleich der eiteln Kunſt,
Die, auf dem Markte ſitzend, überputzt
Mit Rednerſchmuck, zu blenden ſtrebt, und angſtvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, ſtets ſelbſt
Sich miſchend in das eigne Werk: Seht, was
So groß und ſchön euch rührt, das iſt die Welt nicht,
Die ich euch zeige, — nein, das bin nur ich;
Die Welt iſt häßlich, mein Gemüt nur ſchön.
Der Eitle täuſcht den großen, eiteln Haufen,
Indes der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauſchten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung.

— Die vollkommenſte Charakterzeichnung ſtellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich anſieht, wieviel Gelenke ſie haben und welche Bewegungen ſie vermöge ihres Baues zu machen vermögen; bei ſolchen Halbmeiſtern in der Zeichnung iſt der Charakter ein Mechanismus,

der gedreht, ſein Guckguck ruft; ihre Figuren haben ſich immer vollſtändig bei ſich und produzieren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuſchauer oder Leſer ein kritiſcher Thorſchreiber ſein kann. Die vollkommene Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur ſo entſetzlich viel im Intereſſe des Autors zu ſagen hat, kann ſie ſelbſt wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typiſch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen ſich der Menſch zeigt eben wie ein Menſch, wo er ſeinen Hinz oder Kunz in der Scheide ſtecken läßt. Die Darſtellung ſolcher Momente und unbefangenen menſchlichen Auslebens derſelben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, deſſen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder Krankenhauſe oder wenigſtens von einem pſychologiſchen Raritätenkaſten an ſich haben. So kann in ſolchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja ſchelmiſch, mutwillig und ſogar leichtſinnig erſcheinen; ſpäter ſehen wir ihren ſittlichen Ernſt und ihr Ehrgefühl in Anſpruch genommen, und ſiehe! beides iſt da; man wird gewahr, das leichte, tolle Weſen kann auch ernſt ſein und voll Ehrgefühles. Zu ſolcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typiſchen, inſofern ſie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifiziert ſind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenuſſe eines Balles. Solche Momente ſind zuweilen auch draſtiſch-erſchütternder Natur; es ſind im allgemeinen diejenigen, in welchen Kaiſertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie ſchwierig für den Dichter dieſe Verfahrungsweiſe iſt. Es iſt nun ein Glück für ihn, wenn ſeine Zeit eine möglichſt gleichmäßig ausgebildete ſittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von dem, was recht und ſittlich iſt, ſo wenig als möglich auseinandergehen und ſo gegenwärtig im Gefühle ſind, daß das Urteil leicht und unverwirrt das Bild der ſittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in anderen Zeiten nichts übrig, als ſich ein möglichſt unbefangenes Urteil zu bilden, in ſich ſelber die richtige Mitte zu finden zwiſchen Leichtſinn und Hypochondrie und dieſes ſeiner Handlung und ſeinen Perſonen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künſtleriſchen

Menſchenbilde gehöre auch die Darſtellung des Grades der Strenge oder Laßheit ſeines Gewiſſens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt iſt, bei jedem Akte dieſes individuellen Gewiſſens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles und nicht das Gewiſſen des Autors, noch weniger ſeine Überzeugung, wie das allgemeine Gewiſſen beſchaffen ſein müſſe, darſtellen ſolle — wie es mir denn untergelegt worden iſt. — — Sein Schickſal kann keinem entgehen, ſollte man ſagen, nicht, ſeinem Schickſal kann keiner entgehen; denn nicht das Schickſal fängt den Menſchen; der Menſch jagt nach ſeinem Schickſal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere, durch das volle, ſaftige Fleiſch der Frucht durchſcheinen. —

Das Gefallen an traurigen Gegenſtänden.

Schiller und andere haben Unterſuchungen angeſtellt über die Urſachen des Gefallens an traurigen Gegenſtänden; ich glaube, die Urſache liegt in der Auffaſſung, d. h. je mehr die Phantaſie bei der Auffaſſung ſolcher Gegenſtände beteiligt iſt, je mehr finden wir ſelbſt an traurigen Gegenſtänden Vergnügen; je mehr Sinn und Gemüt nicht unmittelbar, ſondern durch das Mittel der Phantaſie die Gegenſtände auffaſſen; daher iſt uns in der Erinnerung vieles angenehm, was in der wirklichen Gegenwärtigkeit uns entſetzte; da wurde die Phantaſie gebunden, Sinn und Gemüt waren dem unmittelbaren Anſturme des Schrecklichen hilflos preisgegeben. Ich möchte ſagen: je mehr etwas Vorſtellung der Phantaſie iſt, deſto mehr gefällt es. Nicht allein von tragiſchen Gegenſtänden gilt das; darauf gründet ſich unſer Gefallen an Poeſie überhaupt. Das Schreckliche der Gegenwart und Wirklichkeit gefällt uns in dem Maße, als es die Reaktion der Phantaſie frei läßt; traurige Gegenſtände in der Wirklichkeit gefallen uns, inſoweit wir frei genug bleiben, ſie durch Einmiſchung der Phantaſie in Poeſie zu verwandeln. Das will wohl Kant ſagen, wenn er meint, das Schöne ſei, was in der Anſchauung gefällt, ohne Intereſſe. Daher muß ſich der Autor unvermiſcht erhalten von dem Affekte und der Leidenſchaft ſeines Gegenſtandes und auch dem Zuſchauer dieſe Unver-

miſchtheit bewahren. — Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und ſinnliche Wahrheit die Phantaſie meiner Zuhörer oder Leſer band und unmittelbar an den Sinn und das Gemüt ſprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantaſie; dann wurde mein Fehler, die Entwickelung zu ſichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verſtande zu ſprechen, wodurch wiederum die Phantaſie aus dem Spiele geſetzt wurde. Man muß die Dinge im ganzen und großen anſchauen und anzuſchauen geben, und die Phantaſie muß der Sprecher ſein. Die Natur der Phantaſie iſt das Zuſammenfaſſen des Zuſammengehörigen; es iſt des Verſtandes Weiſe und Geſchäft, zu zerlegen; die Phantaſie verdunkelt das Fremde und das Einzelne als ſolches. Meiſterſtücke darin ſind viele Shakeſpeareſche Monologe, wo eine ganze Welt von Vergangenheit und Zukunft auf der ſchmalen Schneide der Gegenwart zuſammengedrängt iſt. Alle ſogenannten prägnanten Momente ſind dieſer Art. —

Die Braut von Meſſina.

Auch in der Braut von Meſſina iſt dieſes willkürliche Durcheinanderwerfen der verſchiedenſten Vorſtellungsarten, dieſe willkürliche Verwiſchung aller Dichtarten. Neben der raffinierteſten Rhetorik völlig unvermittelt die geſuchteſte altgriechiſche Simplizität und Kindlichkeit, die durch dieſe Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeſchnitten von ſeiner natürlichen Wurzel, herausgeriſſen aus ſeiner natürlichen Atmoſphäre, wie eine künſtlich belebte Leiche erſcheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfene bunte Scheine. Nirgends eine Spur von der Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, bloß ein willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. Mir war, als ſähe ich dem Meere zu; dies endloſe Schaukeln, nirgends ein Feſtes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinen Füßen nicht mehr feſt. Dazu das ebenſo willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in ver-

zweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen. — Sehr intereſſant iſt eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erſcheinungen ſind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erſcheint uns erſt als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimiſch; ſie iſt uns ein Menſch aus einem fremden Weltteile, ihr Koſtüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken ſind uns fremd, aber ſie ſind untereinander und mit ihr einſtimmig; wir achten die fremde Erſcheinung als etwas notwendig in ſich ſelbſt Beſchloſſenes, als etwas in ſich Wahres, was die Braut von Meſſina aber nicht iſt. Vor dieſem Stücke wird uns die Ähnlichkeit zwiſchen den Griechen und Shakeſpeare erſt recht klar. Die Braut ſteht den Griechen ebenſo fremd gegenüber als dem Shakeſpeare. —

Der Idealiſt.

Der Idealiſt iſt ein Menſch, der im Jünglinge ſtecken geblieben iſt. Die vollſtändige Unbekanntſchaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er ſelbſt ſich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So iſt ihm Liebe etwas Unteilbares, Unmodifizierbares. Er hat noch kein Auge für die Geſtalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen und ſieht doch nur ſein Phantaſiebild. Er geſteht ſich nicht ein, was er wirklich ſieht und hört. Iſt ſein Wahrheitsſinn ſchwach, ſo täuſcht er ſich lieber fort und fort, als daß er ſeinen Irrtum ſich eingeſtände, der ihm lieber als alle Wahrheit iſt; er ſagt ſich vor: mein Phantaſiebild iſt die Wahrheit. —

— Der Idealiſt liebt und achtet niemand als ſich ſelbſt, d. h. als das Phantaſiebild, das er ſein Ich nennt. Denn die Dinge und Menſchen, wie ſie ſind, ſind ihm ſchlecht und gemein; ſie ſind nicht wert, geliebt zu werden von einem Weſen, ſo vollkommen, wie er ſein eigenes Ich ſich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraſte ſeiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Dieſe verſchlechtert er ſich noch im Intereſſe ſeines Ideales. Der Idealiſt liebt auch außer ſich nur dasjenige, was er ſich als ſein eigenes Weſen eingeredet hat;

er bildet daraus andere, jenem analoge Weſen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier ſchwer, ſich in der Selbſttäuſchung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er ſich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Weſen, das er ſich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten adäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengeſetzten; ehe er ſich zwingen ließe, den Menſchen, d. h. ſich ſelbſt überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menſchen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmählich muß er einen Engel um den anderen in ſeiner Phantaſie — denn anders exiſtiert er, und exiſtieren die Dinge und Menſchen ihm nicht — zu den abſoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantaſie iſt, ſich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um ſeinen Irrtum — denn Wahrheit iſt ihm nichts, zu retten, zu dem Bilde der Menſchheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menſchheit, das ſeine Eitelkeit bedarf, vor ſeinem eigenen Verſtande und der eigenen Ehrlichkeit zu retten, denn dieſe beiden Faktoren ſeines wirklichen Weſens kann er nicht für immer verdunkeln, verſetzt er dieſe vollkommene Menſchheit in die Zukunft. Ein ſolcher Menſch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menſchen hat er nichts zu ſchaffen; er liebt keinen Menſchen und haßt keinen Menſchen, nur ſeine Phantaſiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menſchen bemitleiden kann, der ſich ſein Unglück ſelber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menſchen trotz oder mit ſeinen Fehlern lieben kann. —

Die naiven Frauen Goethes.

Goethe hat ſich in ſeinen naiven Frauen die Natur wohl zu paſſiv gedacht; überhaupt von der Natur nur die ſtillere, paſſive Seite reproduziert; es ſcheint faſt, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will ſagen, das ſtille Wachſen verſtanden, das in ſich Geſchmiegte, Gebundene. Der Inſtinkt der Sinnpflanze, deren berührter

Zweig ſich ſchamhaft ſenkt, war ſeiner eigenen Natur verwandt; für den Inſtinkt des Kindes und Naturmenſchen, der geſchlagen, oder auch nur berührt, ſchlägt, hatte er keinen Sinn. Seine Natur war doch nur eine halbe; im Shakeſpeare, auch im Sophokles (Antigone) haben wir eine ganze. Shakeſpeares Frauen haben dieſelbe Naturbeſchloſſenheit und Ganzheit wie bei Goethe, bei weit reicherem Gehalte. Goethe ſtellt ſein eigenes Verhältnis zur Natur ſehr ſchön und treffend im Fauſt dar. Der Erdgeiſt, die ganze Natur erſchreckt ihn, zu der bloß leidenden Seite der Natur, zu Gretchen zieht es ihn hin. Shakeſpeare dagegen flutet, flammt und ſtürmt mit dem Erdgeiſte und denkt mit ſeinen paſſiven Geſtalten, z. B. mit Heinrich VI. u. ſ. w. ihre paſſiven Gedanken. Wer das Muſter der Gretchen recht benutzen will, der muß bedenken, daß der Typus der weiblichen Natur darin zu abſtrakt gefaßt iſt; als wenn das Weib eben nur und nichts als die paſſive Seite der Natur darſtellte; — ich möchte wohl daneben den Mannestypus ſehen, der, ebenſo abſtrakt gefaßt, ohne alle Empfindung, als ein abſoluter Handler erſcheinen müßte. Der Unterſchied der Geſchlechter iſt eben nur ein relativer. Es kann ein Weib voll Heroismus ſein und dennoch naiv erſcheinen: Antigone. — Die Hauptſache iſt eben nur, daß die Natur in ihr heroiſch, und daß dieſer Heroismus ein weibliches Äußere tragen muß; d. h. ſie muß aus dem unmittelbaren Gefühle heraus handeln. Der Inſtinkt, das Weſen ſelbſt, durchbricht das Weſenfremde, die Reflexion, und ſetzt ſich in der Antigone ihr zum Trotze durch. — Das rechte iſt, daß man Ideale darſtellt, die aus ihrer Natur heraus, nicht mit Bewußtſein, am wenigſten mit Selbſtbeſpiegelung, ideal ſind. Das ſchließt ſchon das Hohle, Preziöſe u. ſ. w. aus. Ein Beiſpiel eben die Antigone, die durchaus ein naives Ideal iſt, und darum weder dem Kunſtideale noch der Naturwahrheit widerſpricht. —

Die organiſche und mechaniſche Form des Dramas.

Die organiſche oder dynamiſche und die mechaniſche Form des Dramas. Bei den Alten entſtand die Tragödie organiſch, wie bei Shakeſpeare und Lope de Vega. Wenn wir aber Dinge, die rein individuelle Gründe hatten, ohne

dieſe entlehnen, ſo werden wir mechaniſch. Unſer Werk iſt nicht mehr ein Baum, eine Pflanze, aus ihrem eigenen Grunde entſtanden und entwickelt, ſondern ein Kranz von Immortellen. Die altitalieniſche und die franzöſiſche klaſſiſche Tragödie ſind Beiſpiele ſolchen Mechanismus. Shakeſpeare ging von der Darſtellung eines Schickſals aus, und die Form bequemte ſich danach und mußte es; die alten Franzoſen von den 5 Akten und 3 Einheiten, und der Stoff mußte ſich danach bequemen. Ein in unſerer Zeit gedichtetes antikes Drama würden die alten Griechen ebenſowenig anerkennen, als unſer modernes Publikum, es würde in der Luft ſchweben. Thun wir von dem unſeren hinzu, ſo wird eine Disharmonie entſtehen; ein modern gedachter Stoff in griechiſcher Form entbehrt deſſen, was die Alten und Shakeſpeare gleichmäßig auszeichnet, poetiſche Wahrheit und Notwendigkeit, d. h. das Zuſammenfallen von Stoff und Form; eine Seele, die nicht in ihrem eigenen Körper wohnt. — Man iſt allmählich dahinter gekommen, daß nicht Reim oder Metrum das Weſen der Poeſie ſind; daß das Unterſcheidende der Proſa nicht in der ungebundenen Schreibart liegt; aber man ſpricht noch jedes Gedicht, das in Reden abgeteilt iſt, über welchen Namen ſtehen, als ein dramatiſches an. — Darin liegt nun die Gefahr des Studiums unſerer philoſophiſchen Äſthetik für den dramatiſchen Anfänger, daß er dieſelbe für eine Theorie hält, die er ſeiner Praxis unterlegen muß. Wenn die philoſophiſchen Äſthetiker wirklich dieſe Abſicht hätten, ſo müßten ſie die unphiloſophiſchſten Köpfe von der Welt ſein. Denn ſie gehen ohne die Vorausſetzungen unſerer Zeit zu Werke; ſie abſtrahieren von allen zeitlichen und räumlichen Vorausſetzungen; ſie geben die Beſtandteile aller Kunſtepochen, nur nicht das, was die einzelnen zu ſelbſtändigen Geſchöpfen vereinigte, d. h. das individuelle Leben, das verflüchtigt ſich ihnen wie dem Chemiker bei der Zerſetzung. Gerade wie wenn jemand die Naſen aller ſchönen Geſichter und Statuen und Bildniſſe und ihre übrigen Geſichtsteile ſammelte und darüber philoſophierte; ein anderer nun aus dieſen verſchiedenen Teilen neue Geſichter zuſammenſtellen wollte, niederländiſchen Mund, antike Naſe, italieniſch-edle Stirn u. ſ. w. — — Nicht die einzelnen Züge, ſondern das angeſchaute

Einsſein derſelben in eben der Geſtalt macht den Charakter im poetiſchen, beſonders im dramatiſchen Sinne. Am beſten wirkend, wenn die Perſon ſich ſelber nicht kennt, ſich für anders hält und ſich, ohne es zu wiſſen und zu wollen, ſchildert. So macht ein großer Grad von Selbſtbewußtſein — wo gewöhnlich der Poet anſtatt der poetiſchen Geſtalt zu Worte kommt — immer den Eindruck des Hölzernen, Marionettenhaften. Das iſt's, warum Leidenſchaft und Affekt dem ernſten Drama ſo nötig ſind, weil ſie die Unbedenklichkeit des Handelns, die Ganzheit des Weſens, die Einheit ſelbſt in der Entzweiung begünſtigen und herausheben. Was man leicht durchſchaut, iſt trivial. — So verlangt die philoſophiſche Äſthetik, daß ſich die ſogenannten Rechte gegen einander ausſprechen ſollen, worüber die Perſon verloren geht und bloß zu einem Träger oder Konglomerat von Rechten wird; während in der „Perſon" eben die Poeſie, das Urſchaffende zu Tage kommen muß. —

Naiv und Sentimental im Unterſchied von Realiſtiſch und Idealiſtiſch.

Zu warnen iſt vor der Identifikation des Naiven und Sentimentalen und des Idealiſtiſchen und Realiſtiſchen. Wenn man Schiller einen ſentimentalen Dichter nennte und Shakeſpeare einen naiven, dann ließe ich mir es gefallen. Wenn man aber Schiller einen idealiſtiſchen und Shakeſpeare einen Realiſten nennt, ſo weiß ich nicht, was ich dazu ſagen ſoll. Schiller ſucht mehr durch ſeine Sentiments über den Gegenſtand zu rühren, als durch Darſtellung des Gegenſtandes, aber daß er Shakeſpeare gegenüber idealiſtiſch heißen ſoll! Iſt Idee und Sentiment einerlei? Der wahre ideale Dichter ſtellt in ſeinem Stoffe die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt und läßt ſie als eine und ganze Seele ſeiner Darſtellung wirken; Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein. Darum iſt ein Shakeſpeareſches Werk ſo ganz, weil ſeine Teile nur Glieder der Darſtellung einer Idee ſind. So im Hamlet: wer nicht zu rechter Zeit thut, was ſeine Aufgabe iſt, der wird gezwungen, ſie zu thun und geht an den Folgen ſeines Zögerns unter. Das iſt auch im Wallenſtein, aber nicht allein; denn Wallen-

ſtein geht auch unter, weil er ehrgeizig iſt; er geht unter, weil er zögert, er geht unter, weil er falſch, weil er zu vertrauend iſt. Was hat die Epiſode Max damit zu ſchaffen, was die Szene mit Wrangel? Heißt der ein idealiſtiſcher Dichter, deſſen Geſetz Willkür iſt, dann freilich iſt er ein idealiſtiſcher Dichter. Heißt das Vorherrſchen des Stoffes vor der Idee, oder die Emanzipation des Stoffes von ſeiner Idee realiſtiſch, ſo iſt Schiller, aber auch gegen Shakeſpeare gehalten, der realiſtiſche Dichter. Heißt idealiſtiſch die Verwirrung der Motive? Wenn dies romantiſch heißt, ſo iſt Schiller ein romantiſcher Dichter. Wallenſteins Charakter bei Schiller wäre ſo individuell als die Shakeſpeares? Nein, viel individueller. Man wird in der Geſchichte hundert Macbeths finden, aber keinen einzigen ſolchen Wallenſtein; denn ſelbſt der hiſtoriſche iſt ein anderer. Das Empiriſche iſt nichts anderes, als der Mangel an Einheit in den Charaktermotiven, d. h. der Mangel an Identität der Charakterſchilderung. Der Wallenſtein Schillers iſt in dem eigentlichen Sinne durchaus ein empiriſcher Charakter. Iſt denn aber das Empiriſche das Realiſtiſche? — Schiller hätte im Wallenſtein den Gipfel der dramatiſchen Technik erſtiegen? Die Charaktere wären wie die Charaktere Shakeſpeares? Wahrlich nicht! Sentiments über das Dargeſtellte ſind lyriſcher Natur, die Grundlage des Dramas iſt Darſtellung von typiſchen Menſchen in einer Handlung begriffen, in der ihre Exiſtenz als Bewegung ſich auslebt, aber nicht Darſtellung der Reflexionen des Dichters über eine Handlung, in ein ungefähres Abbild dieſer Handlung gekleidet. Das wäre der Gipfel der dramatiſchen Technik, wenn ein Dichter ſeines Stoffes ſo wenig Herr wird, daß er 11 Akte erfordert und zwei Theaterabende wenigſtens einnimmt? Schillers Wallenſtein wäre ein Menſch von ungeheurer Willenskraft? Der in 10 Akten nicht zu einem eigenen Entſchluſſe kommen kann und durch die Macht der Umſtände ſich in die Richtung ſtoßen läßt, die er aus eigener Willenskraft nicht einſchlagen kann? Und trotz der 11 Akte nichts motiviert, als nur der Verrat, und nicht im Charakter, ſondern durch den Zwang der Umſtände. Auch iſt mehr das äußere, zufällige Koſtüm beachtet, als das innere. Man ſehe, wie Shakeſpeares Soldaten reden. Und die Schillers?

Sie reden eher wie Shakeſpeares Staatsmänner; ſie ſind durch die Bank Redner. Es wird uns geſagt, ſie ſeien Soldaten; wenn man an der Rede, an dem äußeren Habitus den Mann erkennt, ſo ſind es keine. Buttler hat in ſeinem Regimente vom gemeinen Reiter auf gedient; wo in aller Welt hat er die künſtliche Rhetorik gelernt, die „langen Reden mit kurzem Sinn“; wäre es die natürliche Rhetorik ſeines Standes, eines Affektes oder einer Leidenſchaft — die hat der geringſte Mann, aber dieſe Kunſt des auserleſenſten Redeſchmuckes! Schillern war gut und ſchön einerlei? Nein! ihm war nicht das Gute das Schöne, ſondern das Schöne das Gute, d. h. er ſtellte das Schöne ſo dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe, wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber nie den Schein des Guten ſich anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht, und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Perſonen ſind um nichts ſtärker als Goethes; Goethes Grundſatz: die Not iſt das Geſetz des Schwachen; Schillers: die Not iſt das Geſetz des Helden. —

— Was mir das Unrechte ſcheint, kann ich nicht bemänteln. Wer den Mut hat, die Wahrheit zu ſagen, der muß auch die Kraft beſitzen, den Unwillen über die Wahrheit zu tragen. — Ich habe, ſoweit ich mich kenne, ehrlich geforſcht und gebe ehrlich die Reſultate meiner Forſchung hin. Ich handle, wie mir meine Natur gebietet, mögen es andere auch. So macht es der, ſo der, und nun gilt's, den Sachverhalt ganz objektiv hinzuſtellen, ſo daß der Leſer ſelbſt das Urteil fällen kann. So macht es Shakeſpeare — und nun überall daneben geſtellt, wie es andere machen, was der und der von Shakeſpeare gelernt hat u. ſ. w. — Das alles vielleicht in Briefform; in Briefen, an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um ſeine Hilfe gebeten. Auf Gervinus, Goethe u. ſ. w. zu verweiſen, in Hinſicht auf das, was nicht der eigentlich poetiſch-dramatiſchen Technik angehört. — Das Weſen des Dramas aus ſeinen eigenen Bedingungen zu entwickeln. Techniſche Analyſen. — Warnung vor dem zu frühen Studium der antiken Tragödie und vor der philoſophiſchen Äſthetik, d. h. vor dem Feſtſtehen im Handwerke. — Anknüpfen an Shakeſpeare. —

H. von Kleiſt.

Was H. von Kleiſts Erfolg bei dem großen Publikum hindert, iſt: 1. Daß er alles auf die Spitze treibt, nicht Maß zu halten weiß; dadurch bekommen ſeine Fabeln etwas Raffiniertes, Überſpanntes, Abſichtliches, z. B. die grelle Symmetrie in der Kataſtrophe der Schroffenſteiner u. ſ. w. 2. Daß er ſeine Probleme mehr mit und für den Verſtand einrichtet, den Shakeſpeare ſtets bloß kontrollieren und ſozuſagen negativ zu Grunde liegen läßt. Dadurch wirkt Kleiſt nicht als Totalität, und darum nicht auch auf die Totalität. Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt ſeine Geſchichte vor wie ein Kriminaliſt, bei dem der Scharfſinn der pſychologiſchen Motivierung die Hauptſache, der aber gemütlich an den Geſchichten ſelbſt ohne Teilnahme iſt. So ſucht er auch durch das Rätſel, in welches er ſeine Fabeln verwandelt, mehr den Verſtand zu ſpannen. Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entſteht ſein Tragiſches; dies iſt bei ihm eben, daß die Menſchen leiden und handeln, ſie wiſſen nicht, warum und wozu. In der Aufſchrift an jenem Hauſe, die ihm ſo wohl gefiel, liegt ſeine tragiſche Formel: „Ich komme, ich weiß nicht von wo, ich bin, ich weiß nicht was, — ich fahre, ich weiß nicht wohin — mich wundert's, daß ich ſo fröhlich bin.“ — 3. In ſeiner Sprache, die das direkte Gegenteil von Shakeſpeares, in deſſen Leidenſchaftsausbrüchen große Gedanken als Glieder des Naturlautes mit dahinfluten, während bei Kleiſt, was vom Naturlaute darin, als Muſik des Gedankens. Wenn uns bei Shakeſpeare die Leidenſchaft geiſtreich erſcheint, ſo zeigt ſich uns bei Kleiſt der Verſtand als Leidenſchaft. Alles das läßt ſich darin zuſammenfaſſen, daß bei Kleiſt, wie bei Leſſing, der Verſtand das Medium der Darſtellung, nicht bloß der Disponent; während bei Shakeſpeare das Medium die Phantaſie und unmittelbares Gefühl iſt. Daher fehlt es Kleiſt an der Beredtheit der Leidenſchaft. Er iſt Goethe und Schiller zu weit ausgewichen. Wie er ſelbſt Verſtand ſein und Leidenſchaft darſtellen ſollte, wie Shakeſpeare, iſt er Leidenſchaft und ſtellt Verſtand dar. —

Die Sprache Luthers.

Das Nachſchaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden ſind ſpezifiſch engliſche und Shakeſpeareſche Wendungen. Nur ſeine tragiſche Auffaſſung und Behandlungsweiſe, ſeine Kunſtmittel, aber die Sprache deutſch; deutſche Lebendigkeit derſelben. Daher wegen der ſchöpferiſchen Sprachbildung Studium der deutſchen Sprache. Man müßte ſehen, daß man Luthers Schriften bekäme, an leidenſchaftlichen Stellen fehlt es ſeinen polemiſchen Schriften gewiß nicht. In ſeinen Tiſchreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echt deutſche Erſcheinung von Leidenſchaft und vertraulichem und Weltleben zu ſtudieren iſt, ſo muß ſie bei dem urdeutſchen Luther zu ſtudieren ſein. Von dorther könnte deutſche Sprache, deutſches Weſen wieder konkretes Blut gewinnen. —

Gewiſſen und Leidenſchaft.

Das Gewiſſen beruht auf denſelben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenſchaft ruht. In einer Zeit, wo andere Ideen durch die vorhandene Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenſchaften werden können, wird die ethiſche Idee, die Idee der Pflicht, ebenſo leicht und zur ebenſo ſtarken Leidenſchaft wachſen. Die Zeiten der wilden Thaten ſind ebenſo voll von wilden Bußen; beides hält ſich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, deſto größer das ethiſche Leiden des Menſchen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht ſtark genug war, die Kraft der Leidenſchaft zu zerſetzen, konnten dieſen Prozeß auch nicht mit der Subſtanz des moraliſchen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine ſpezifiſche Forderung an die Poeſie, Schuld und Leiden ins Gleichgewicht zu ſetzen, ſo forderte das ſchon die objektive Wahrheit. Der hiſtoriſche Boden iſt in den Menſchen, ihre Beſchaffenheit iſt der hiſtoriſche Boden, ſo nur iſt wahrhaft dramatiſche und tragiſche Darſtellung möglich. Nur die Natur iſt das handelnde Prinzip im Men-

ſchen, d. h. die Leidenſchaft. Denn ſelbſt das grundſätzliche Handeln iſt ohne Leidenſchaft für das Syſtem ſeiner Grundſätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundſatz zur Leidenſchaft wird, ſo geht er ſchon aus Leidenſchaft hervor, z. B. der einzelne auf die Thätigkeit des Rechtsſinnes baſierte Grundſatz aus einer leidenſchaftlichen Stärke des Rechtsſinnes. Durch dieſe Art des künſtleriſchen Darſtellens wird auch das Rhetoriſche vermieden, welches die hiſtoriſchen Mächte in das Bewußtſein verſetzt und von ihrem eigenen Boden, der Sinnlichkeit, ablöſet. Der hiſtoriſche Boden darf nicht bloß Koſtüm ſein, ebenſowenig dürfen die Menſchen nur die willenloſen Schachſteine abſtrakter, in der Luft ſchwebender hiſtoriſcher Mächte ſein, dieſe die Handelnden und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenſchaften einer Zeit muß ſelber in der Stärke, Macht, Rauheit und Gewaltſamkeit der Sprache das entſprechende Maß der Darſtellung finden, wenn wir das Gefühl der poetiſchen Wahrheit haben ſollen.

Die Ideale der Gegenwart.

Unſere Zeit verlangt eine andere Auffaſſung des menſchlichen Ideales wie des Schickſals, als die Zeit Schillers und Goethes. Ein Glück für uns, daß unſere Zeit ſchon weit genug von jener goldenen liegt und ſoviel eigene Geſchichte gehabt hat, daß in ihr ſich neue Ideale ſoweit vorbilden konnten, daß ſie ſich bereits der Geſtaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt als Geſtaltung. Nur darf der Dichter ſich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuſchen laſſen, deren Menge aber eben das Bedürfnis eines Ideales beweiſt. Es gilt jetzt nicht, in abſichtlicher Oppoſition gegen allen Realismus zu ſtehen; es gilt vielmehr *realiſtiſche Ideale* darzuſtellen, d. h. *die Ideale unſerer Zeit*. Ganz verkehrt iſt es, Ideale einer vergangenen Zeit nachzudichten, die ſchon ihre möglichſt ſchöne Realiſierung in den Geſtalten der großen Dichter dieſer vergangenen Zeit gefunden haben; ebenſo, ihnen gegenüber bloß negierend, opponierend zu verfahren; vielmehr iſt es die Aufgabe, den Idealen, die noch geſtaltlos, als bloße Sehnſucht in den Herzen und Köpfen der neuſtrebenden Gegenwart zittern, die Geſtalt zu geben, in der ſogleich jeder Zeitgenoſſe

das erkennt, was er hegte, aber nicht gestalten, d. h. nicht anschauen konnte. So lehrt der wahre Dichter seiner Zeit, wonach sie sich sehnt, die ideale Form der Menschheit, wie seine Zeit sie fordert — er lehrt sie ihr Bedürfnis und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muster. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weise, den gefundenen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau bestimmt sind zwischen der Dichtung der goldenen und der Dichtung unserer Zeit, fällt alle Oppositon weg, und wir können unsere großen Dichter verehren, ohne unsere Bestimmung zu verwirren; ja, wir können aus dem Umstande Mut gewinnen, daß unser Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter ist, als das ihrige. — Bei meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein anderes Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unserer klassischen Dichtung, ein anderes der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr bloß die passive Seite — ein anderes Ideal des Erhabenen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unseres Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unseres privaten Atmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr Predigen von unseren Idealen, Reflexionen darüber, sondern Vertiefung derselben in das handelnde Leben, konkrete Darstellung derselben. Wir müssen aus dem Paradiese der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurücksehnen nach der schlaffen Ruhe, sondern mit der Freude an unseren Kräften, am Kampfe selbst. Kraft verlangen wir von unseren Idealen; das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügnerische Attitüde der Selbstbespiegelung hassen wir als Schwäche. Gesundheit, d. h. Naturgemäßheit der menschlichen Verhältnisse verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beschämung durch Weiber, keine Helden, die sich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotisch unsere Bildung und Litteratur

ausſieht, ein Streben zur Natur und Geſundheit zurück iſt allenthalben vorhanden, die Krankheit iſt nur die Anſtrengung der Natur, die Geſundheit herzuſtellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erſt, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwiſchen Himmel und Erde“ am Apollonius mißfiel. Ebenſo, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fortgehen muß, von welchem ich in „Himmel und Erde“ abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis freimachen, dann muß ich konſequenter in meinen Intentionen ſein, was mir nun, da ich zum Bewußtſein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realiſtiſches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtſein vor, als daß es durchgängig von dieſem beſtimmt geweſen wäre. Den Mut, endlich nun erſt zu ſehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erſt J. Schmidts Zueignung ſeines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch ſeine Anſprüche auf meine Dankbarkeit um ein großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und ſeine Zeitgenoſſen) hat mehrere große Verdienſte; nächſt der Ausmittelung der Stelle, die Schiller in der Litteraturgeſchichte gehört, iſt es ſelber ein realiſtiſches Kunſtwerk. Es iſt Schmidt gelungen, was Schiller ſelbſt bei ſeinen tragiſchen Helden nicht gelang, oder was er abſichtlich verſäumte, vielleicht ſeiner Natur nach nicht vermochte, aus der hiſtoriſchen Perſon Schiller den Typus oder das realiſtiſche Ideal zu entwickeln, nicht ein abſolutes in ihn hineinzutragen, wie Schillers Verehrer, der Manier des Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schillers Selbſtaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographiſch nachgebaut, und ſo wird ſeine Geſtalt erſt impoſant; dargeſtellt, wie Schiller an ſeinen immer höheren Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meiſt durch weiſe Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen und ebenſo durch weiſe Beſchränkung ſeiner eigenen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zuſammengeſetzt. Wenn das Beiſpiel eines großen Mannes ſeiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen ſoll, iſt es nur möglich, wenn

ſie es in ſo reinem Spiegel ſieht, ohne falſchen Nimbus. Die idealiſtiſchen Verehrer Schillers geſtehen eigentlich, daß er ihnen, wie er iſt, noch nicht genügt; da ſie ſich beſtreben, ihn nach ſeiner eigenen Weiſe noch zu idealiſieren. Ein Idealiſt iſt eigentlich ein Menſch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos iſt; ſein charakteriſtiſches Merkmal iſt daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erſt mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und ſchön erſcheinen ſoll. Das Poetiſche iſt ihm das Geſchmückte; von Schmuck umhängt, nimmt er die bare Proſa für Poeſie; ungeſchmückt, ſcheint ihm die reinſte Poeſie Proſa. —

Die Wirkung des geleſenen Dramas.

— Wenn Ariſtoteles meint, ein Drama müſſe ſchon bloß geleſen wirken, ſo heißt das nicht, daß dies die eigentliche Wirkung des wahren Dramas ſein ſolle, und daß mit Beſchaffung dieſer Wirkung der Dichter ſeiner Aufgabe ſchon genug gethan habe. Vielmehr hält er eine Wirkung beim bloßen Leſen für unmöglich, wenn das Drama nicht Drama iſt, er verlangt eben die dramatiſche Wirkung, d. h. daß wir beim Leſen das Stück gleichſam agieren ſehen. Er ſagt: das iſt ein ſchlechtes Drama, das nur durch Äußerlichkeiten der Szene wirkt und ohne dieſe mißfällt; aber er ſagt nicht, daß ein Drama uns, abgeſehen von ſeinem Zwecke gefallen müſſe, ja mit gänzlicher Abwendung von demſelben, wie ſein Ausſpruch in neuerer Zeit nur zu ſehr mißverſtanden worden iſt. Es ſoll nicht als lyriſches oder epiſches Gedicht gefallen; und was es uns als ein dramatiſches erſcheinen und die ſpezifiſche Wirkung eines ſolchen erreichen läßt, iſt eben, daß wir es uns, auch beim bloßen Leſen, als auf der Szene vorgehend vorſtellen, ja daß wir gezwungen ſind, Szene, Perſonen und was zur Aufführung gehört, hinzuzudenken. —

Wechſel zwiſchen Bewegung und Ruhe.

Der Wechſel zwiſchen Bewegung und Ruhe iſt notwendigſt. Es iſt ein Grundgeſetz der Haltung, daß, wo die Handlung oder der Affekt gewaltſam weiterſtrebt, der Dialog retardieren, wo ſich beides zu verſumpfen droht, der Dialog lebhafter fortſtreben muß. Bei Shakeſpeare iſt immer

Gleichgewicht; ſeine Welt iſt immer eine ganze. Der Böſewicht ſpricht Moral, der Narr Weisheit, der Altkluge Narrheit, ſeine Welt iſt weder eine abſtrakte des Ernſten, noch des Komiſchen; er läßt Leidenſchaften mit plaſtiſcher Ruhe zuſammen ſein; nie ſchleicht, nie übereilt ſich der Vorgang; nie iſt er zu leicht, nie zu ſchwer zu durchſchauen, der Schwache iſt gut, der Böſe iſt ſtark. Neben der ungeheuren Ausnahme der Leidenſchaft geht die Regel des Schickſals einher. Die Stärke iſt ſchwach, die Schwäche ſtark. Wie in der Schöpfung und der großen Exiſtenz der Welt, binden ſich die Gegenſätze in ſeinen Werken; nie zerfällt ſeine kleine Welt auch nur auf Momente in ihre Elemente zurück. —

Schillers Diktion.

Das Charakteriſtiſche in Schillers Poeſie, auch der letzten Periode, ſcheint die Inkoſequenz der poetiſchen Intention, die einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz aufopfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz einzelnen zu wirken, ſollte ſelbſt dieſe einzelne Wirkung der Abſicht der Totalwirkung geradezu widerſprechen. So iſt's mit den Charakteren; wo ſich einer derſelben beim Publikum inſinuieren kann, da vergißt er leicht die urſprüngliche Intention; wo einem was Schönes zu ſagen einfällt, da kann er es nicht bei ſich behalten; dergleichen ſähe oft wie Improviſation des Schauſpielers aus, wenn ſolche künſtliche Rhetorik improviſiert ſein könnte. — Goethe und die Alten ſind ſchlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakeſpeare iſt ſchlicht, aber er verteilt Glanz und Schlichtheit in ſeinen Werken aus charakteriſtiſchen Zwecken. Schiller, der erſt nur dem Glanz nachſtrebte, lernte mählich den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Dieſe Wirkung thut es auch ſtets bei ihm, hier liegt ſein ungeheurer Unterſchied gegen die Alten, denen ſeine „Braut" ferner ſteht, als die Griechen dem Shakeſpeare. Darum iſt er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden ſich hingezogen fühlen; erſt das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das

Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die ſchlichten Partien bei Shakeſpeare reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgeſättigte nach dem Schlichten greift. —

Shakeſpeares Kompoſition.

— — Sie ſagen: „Shakeſpeares Kompoſition ſei nicht muſterhaft.“ Was heißt das? Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, daß ich Kompoſition überhaupt für etwas Relatives halte und nicht weiß, wie man Shakeſpeares Kompoſitionsweiſe mit der eines anderen Dichters vergleichen kann, weil kein anderer von dieſen Bedingungen ausgeht und dieſelben Abſichten hat wie Shakeſpeare, und weil ſeine Kompoſition, als ein Teil ſeiner Poeſie, gewiſſe Geſetze haben muß, welche eine andere Kompoſition nicht haben kann. Von ſeinem Geſichtspunkte aus, d. h. dasjenige zu erreichen, was er erreichen will, wozu die Kompoſition eines der mehreren Mittel iſt, davon habe ich mich vollkommen überzeugt, giebt es keine zweckmäßigere Kompoſitionsweiſe. Und die theatraliſche Wirkung ſeiner Stücke beweiſet das noch täglich. Ich muß ſogar bekennen, daß ich ihn gerade von der Seite der Kompoſition am meiſten bewundere. Und mit welchem anderen Dichter wollen Sie ihn vergleichen? Oder was verlangen Sie von der Kompoſition eines Trauerſpiels? Verlangen Sie, daß es eine künſtliche Maſchine, d. h. ein Kunſtſtück ſei, ſo ſteht Leſſing über ihm (in der Emilia). Verlangen Sie dagegen, daß ſie ein Organismus (ein Kunſtwerk) ſei, ſo weiß ich niemand über Shakeſpeare. Oder wollen Sie mir die griechiſche Tragödie vorhalten, in welcher das Lyriſche und Epiſche noch unverbunden beiſammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freiſtehende Gruppe ſind, wo die arme Handlung gewaltſam gedehnt und immer, ehe wir noch heimiſch darin werden konnten, von unendlichen, undramatiſchen Chorgeſängen zerriſſen wird, die uns im ganzen Mythenkreiſe herumführen, bis wir ſchwindeln? Übrigens hat Leſſing in der Emilia nur das Verſprechen gelöſt, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leiſten, als dieſer

bei allen Lizenzen von der eigenen Konvenienz gelungen war. Und dies Verſprechen hat er gewiß auf die glorioſeſte Weiſe gehalten. Aber das weiß ich gewiß, daß er ſein Werk in Hinſicht der Kompoſition gewiß nicht den Shakeſpeareſchen ebenbürtig erklären möchte. Leſſing ſelbſt macht auf den Unterſchied von Shakeſpeares Freskogemälden und den franzöſiſchen Miniaturbildern für einen Ring aufmerkſam, und ihm ſähe es am wenigſten ähnlich, die Geſetze der Kompoſition eines ſolchen Ringbildchens auf die Beurteilung der Kompoſition eines großen Freskobildes anzuwenden. Ihre Meinung wird alſo wohl die ſein, daß die Shakeſpeareſche Kompoſitionsweiſe in Beziehung auf ſeine eigene Abſicht mit ſeinem tragiſchen Ganzen fehlerhaft ſei. Dann wird es Ihnen aber ſchwer halten, nachzuweiſen, wie es bei irgend einer anderen Art zu komponieren, Shakeſpeare möglich geweſen ſein würde, ſeinen Dichtungen dasjenige zu geben, was Sie ſelbſt bewegt, ihn über alle anderen dramatiſchen Dichter zu ſtellen. Wie bei Leſſing, iſt es bei Schiller; die Maſchinerie iſt das Stück, und das, was eigentlich das Stück ſein ſollte, geht nebenher. — Das iſt ſo ſchön bei Leſſing, daß, wo er eine Behauptung aufſtellt wie dieſe, daß Shakeſpeare in der Kompoſition nicht muſterhaft ſei, er ſie auch beweiſet. Mit einer ſolchen Behauptung iſt überhaupt zu viel und zu wenig gethan. Man weiß nicht, ob der Kritiker meint, ein anderer Dichter ſei in Hinſicht der Kompoſition muſtergültiger, und wer? Man weiß nicht, von welchen Vorderſätzen er ausgeht, um entweder dieſe, oder doch die Anwendung auf Shakeſpeare kontrollieren zu können. Man muß faſt glauben, es ſolle, was den deutſchen Klaſſikern auf einer anderen Seite genommen worden, ihnen auf dieſer wiedergegeben werden. Doch können Sie unmöglich meinen, Goethes oder Schillers Kompoſitionsweiſe ſei vorzuziehen. Gedankenloſe Menſchen plaudern dann dergleichen als ausgemacht weiter, die anderen wiſſen nicht, wie ſie daran ſind; etwas Übles bei Gelegenheit von Hiſtorie oder Kritik, oder bei beiden. Wenn nun jene Vorzüge Shakeſpeares, welche Sie anerkennen, nur dieſe Kompoſitionsweiſe erlauben? Man trägt ſich heutzutage mit wunderlichen, völlig unkünſtleriſchen mechaniſchen Vorſtellungen, z. B. Scribes, oder auch altgriechiſche

Kompoſition mit Shakeſpeares Charakteren zu verbinden. In der Emilia haben Sie nach meiner Überzeugung das Vollendetſte, was auf dieſem mechaniſchen Wege möglich iſt; und doch iſt es ein Kunſtſtück, das überall auf Schrauben ſteht. —

Der mittlere Ton der Charaktere.

Jede hervortretende Geſtalt hat einen mittleren Ton, wo ſie ſpricht wie andere Menſchen auch, es iſt derſelbe, den wir in der Regel zuerſt an ihr kennen lernen. Dieſer mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu ſich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichſten Wechſels der Töne, wie eben der unbeſtimmte Seelenzuſtand jeder möglichen Beſtimmung offener ſteht, als ein ſchon beſtimmter. Auch bei der ausgeſprochenſten Leidenſchaft, wenn ſie nicht Monomanie iſt, zeigt ſich die Leidenſchaft den größten Teil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetiſcher Charakter zum perennierenden Affekte wird. Denn es iſt eben die objektive Natur des Affektes, daß er, zumal in ſeinen äußeren Höhegraden, vorübergehendſt iſt, und ebenſo die ſubjektive Natur (im Zuſchauer), daß das Gefühlsvermögen wechſelnd an- und abgeſpannt ſein will, wenn nicht Pein oder gar Stumpfheit entſtehen ſoll. Solche mittelgeſtimmte Partien müſſen eigentlich das Gros der Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menſchen, die ſich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargeſtellt, ſo erſcheint uns durch ein geiſtiges Analogon von optiſcher Täuſchung jenes ganze mittlergeſtimmte Gros, welches nichts anderes vorſtellen ſoll, als das Allgemeine im Individuum, als der menſchliche Durchſchnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt. Wo es nur möglich iſt und irgend unanſtößig erſcheinen kann, muß man dieſen mittleren Zuſtand eintreten laſſen, eben jenen ganz allgemeinen, der nur durch typiſches Zubehör, d. h. durch die Mimen des gewöhnlichen, vertraulichen, genierten, vertieften, repräſentierenden, imponierenden u. ſ. w. Umganges des Geſchäfts- und Weltlebens individualiſiert iſt, ſo z. B. die Goldleihſzene im „Kaufmann“, die Szene Wrangels und Wallenſteins, die Szene der den Lear Suchenden, Mimen des Familien-,

des Lager=, Bureaulebens u. ſ. w., ferner ganz allgemeine, ſo das Sich=vergeblich=beſinnnen, Über=ſich=ſelbſt=lachen, Über=gänge aus einer Stimmung in die andere, abſichtliche und unabſichtliche — Mimen des Standes, Alters, Geſchlechtes, Temperamentes, individuell gefärbt und modifiziert. Dies ſind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuſchauers, ſie müſſen im Plane vorbedacht ſein, namentlich wo ein großer Spannungs= und Affektſturm vorüber oder bevorſtehend iſt; hier werden wir ſo recht heimiſch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die ſich uns nicht bloß im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erſt ſo recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menſchen, mit unſeresgleichen zu thun haben. Von dieſer Mitte aus wird durch kleinſte Anſtrengung ein großer Wechſel der Töne möglich. Dieſer mittlere Ton macht die ruhigeren Zuſtandsbilder, die ſo reizend ſind, möglich. So bekommen die Affektausbrüche ein Relief und ſtechen gegen das übrige ab. Überhaupt muß man mit den äußerſten Graden der Affektausbrüche ſparſam ſein und ſie durch Gehalt, durch Breite, Plaſtik mildern. Die Affekte, die ſympathetiſche werden ſollen, müſſen durch Geſellſchaftlichkeit geſtärkt werden, wie wenn das Mitleid, das Lob, der Tadel mit oder über eine Figur anderen Figuren beredt in den Mund gegeben wird. Wo der Zuſchauer durch den Vorgang unmittelbar in einen an ſich unangenehmen Affekt verſetzt worden iſt, da müſſen wiederum Figuren thun, was der Zuſchauer nicht ſelbſt thun kann, nämlich ihm den Zorn, den Ärger vom Herzen herunterzanken u. ſ. w. oder auch, auf die Lehren der Lebensweisheit ſich beziehend, uns die Vergeltung vorauszeigen, die unſeres Rechtsgefühles Unwillen wenigſtens durch Verſprechen der Schadloshaltung momentan beſchwichtigt. — Kein Menſch, auch der der größten Innigkeit fähig iſt, trägt ſie beſtändig mit ſich; dergleichen iſt wie auf einem Porträt ein Lächeln, das allmählich zum Grinſen wird. Daß ein Menſch eine beſondere Neigung zu einem Zuſtande, wie z. B. Innigkeit anzeigt, hat, wird man an dem öfteren Wiederkehren dieſes Zuges merken. Der Jähzornigſte hat ſeine ruhigen Momente; ſolche muß auch ſein poetiſches Abbild haben, ſonſt wird er zum Automat, zur Fratze. Auch der Nüchternſte

kann einmal berauſcht ſein; daß dies nicht ſeine Natur iſt, wird man ſehen, z. B. beim Cäſar im Antonius. Shakeſpeare hätte die Nüchternheit ſeines Cäſar nicht mehr in die Augen ſpringen laſſen können, als da er ihn in damit kontraſtierter Situation darſtellte. Dafür ſind viele Stellen in dieſer Rolle, die nicht geradezu auf Nüchternheitdarſtellung ausgehen. Denn auch der nüchterne Menſch zeigt dieſen Charakterzug nur, wenn er herausgefordert wird. Der ausgemachteſte Paradoxus und Freigeiſt denkt über die meiſten Dinge gerade ſowie andere. Der Holofernes bei Hebbel ein Warnungsbild. — Dieſem Mitteltone der Charaktere analog iſt ein gewiſſer mittler Ton der Diktion, gleichſam des Charakters des ganzen Stückes notwendig, der nach jeder Abweichung wieder eingehalten werden muß, damit neue Abweichungen möglich werden; ein Ton, der zwiſchen Proſa und Poeſie in der Mitte liegt, geſchickt in jeden derſelben überzugehen. Dieſer muß, wie der mittlere Ton des Charakters im Charakter der beſtimmten Rolle, das Gros des ganzen Stückes ausmachen. Nur dadurch wird die leichte, gewandte Beweglichkeit des dramatiſchen Körpers möglich. Daher immer eine gewiſſe Kühle, frei von zu großer Innigkeit und Expanſion in der Darſtellung; dem Weſen der naiven Poeſie entſprechend, die Anlage auf die Wirkung des Ganzen, wo jedes einzelne mehr bloß angedeutet, und beſonders die Gelenke der Charaktere nicht zu ſehr markiert werden, ſondern mehr die Gelenke des Ganzen. Daß dieſe bei Shakeſpeare ſo ſtark herausſtehen, das hat ſeinen Grund in der ſchlanken Anlage, nicht darin, daß er eine einzige Rede etwa aus dem Tone herausſchreien ließe. Dieſe Gelenke ſind in ganze Auftritte und Szenen ausgeſchwellt, in denen die emanzipierte Poeſie- und Schauſpielkunſt ihre Feſte feiern. — Und mit dem mittleren Tone, oder nenne man es den Grundton des Stückes, hat es praktiſch zunächſt dieſe Bewandtnis: Wie bei der Anlage eines Kolorits die Lokalfarben lieber blaſſer, als dunkler angelegt werden, weil dieſer blaſſere Ton leichter vertieft und dunkler gemacht iſt, während der dunkler angelegte nicht mehr gemildert werden kann, ſo wähle man bei der erſten Ausführung eines Dramas den Grundton lieber der Proſa oder der Ruhe, der Heiterkeit

näher, als ferner; man erhält dadurch größere Möglichkeit, mannigfaltig zu ſein; man hat eine ungeheure Breite der Gradation des Tones vor ſich. Der geiſtigen Perſpektive, d. h. der relativen Wichtigkeit der Momente, kann dann die Ausführung völlig entſprechen. Wer gleich in der Ruhe, noch ehe die Leidenſchaften ſich erheben, einen ſtark poetiſchen, d. h. bedeutend über die gemeine Wirklichkeit erhabenen Ton anlegt, dem wird es dann, wo es Steigerung gilt, bald an den Mitteln fehlen, dieſe Steigerung mit Poeſie zu begleiten. Es wird Monotonie eintreten und ein Gefühl von Ohnmacht. Jenem Grundtone der Diktion entſpricht der Grundton des Schauſpielers. Je mehr ſein Ton und ſeine Redeweiſe in den ruhigeren, ſozuſagen mittleren Stellen dem Sprachtone und der Sprechweiſe des gewöhnlichen Lebens nahe ſteht, deſto höher kann er den Ausdruck ſteigern, ohne ins Unſchöne zu verfallen. Desgleichen, je gewöhnlicher die Geſtalt in der Anlage iſt, d. h. je mehr Durchſchnittsmaß, deſto mehr kann ſie durch Situation und Leidenſchaft wachſen. Das ſtete Zurückkehren zu jenem Mitteltone erhält ſeine Kraft für die Steigerungen friſch. —

Gefahren der Reflexion.

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau, von Anſehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verſtandes. Damit hängt der Hang zuſammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, ſtatt ſie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Teile nun zuſammenzufaſſen, zerlege ich ſie von neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, ſo groß, daß mein Überblick nicht mehr die für die Darſtellung weſentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen erſten Verſuchen fehlte, daß der überblickende Verſtand nicht im Gleichgewichte mit Phantaſie und Empfindung ſtand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verſtande wiederum durch Übung ein lähmendes Übergewicht gegen jene anderen Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verſtandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein notwendiger war, faßte ich als Aufgabe des

Dichters, den reflektierenden Verſtand zu überzeugen. Da nun doch Phantaſie und Empfindung noch nicht ſo geſchwächt waren, dieſe Tyrannei ſchweigend zu erdulden, ſchwollen mir meine Pläne ins Maßloſe an, und fühlte ich bei möglichſter Kauſalität bis in das kleinſte hinein, je mehr der Verſtand ſich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menſchen. Über dem zweck- und zielloſen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Luſt und Kraft. Es war ein ähnlicher und doch entgegengeſetzter Irrtum wie der der ſentimentalen Dichter, die ihren eigenen Affekt an die Stelle des Dargeſtellten ſetzen (das Äußerſte darin Tells Monolog, wo der Dichter erregt und die Perſon ruhig iſt), die Empfindungen, die die Perſon haben ſollte, ſelbſt haben, und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Perſon geben. So ſollten meine Perſonen den Verſtand unmittelbar orientieren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müſſen, in den Vorgang ſelber; der Dialog beſtand faſt aus lauter Beziehungen auf dieſelbe, der Dialog der Perſonen ſollte zugleich eine fortwährende Verſtändigung zwiſchen dem Verſtande des Dichters und dem des Zuſchauers auch über die kleinſten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit dieſen Motiven ſein; während doch hier Totalität ſich an die Totalität des Zuſchauers wenden ſoll. —

Das Sentimental-Schöne.

Warum das Schöne in Schiller ſo ſtark wirkt? Weil er es mehr nur in der Sehnſucht, in dem Streben danach beſaß; weil es nicht ſein Eigentum war, ſein Naturerbe, ſo ſah er es durch das Medium ſeiner Sehnſucht. Und dies durch das Medium der Sehnſucht angeſchaute Schöne iſt das Idealſchöne. Das Bild nicht, ſondern die Sehnſucht danach iſt ſchön, ſo entſteht das Rührende; dieſe Sehnſucht des nicht Beſitzenden wirkt in ſeinen Zuhörern dieſelbe ſympathetiſch, die es ebenfalls nicht beſitzen. Deshalb die Wirkung Schillers ſo viel verbreiteter als Goethes, der das Schöne als Naturerbe beſaß und nur auf die wenigeren wirken wird, die es in größerem oder geringerem Grade ſelbſt beſitzen. Aber dieſe ganze Wirkung iſt eine ruhigere, wie es der Genuß eines

wirklichen Beſitzes iſt, während die Sehnſucht nach dem, was wir nicht haben, einen ungeſtümeren und zugleich einen geiſtigeren Charakter zeigt, der ſich zum geiſtigen Rauſche ſteigern kann.

Anforderungen der Phantaſie an die Darſtellung.

— Die Motive müſſen klare ſein, d. h. uns klar im Augenblicke, wo ſie wirken, aber nicht deutlich, denn die Deutlichkeit verkleinert und ſchwächt die Dringlichkeit des Moments, da der ins Spiel gerufene Verſtand dem Zuſchauer das Vergrößerungsglas der Phantaſie vom Auge nimmt und ſeine ſcharfe Brille an die Stelle ſetzt. Der poetiſche Gedanke, der die Empfindung, ſie mildernd, plaſtiſch macht, muß ſchon die Szenen, die der Wirklichkeit am nächſten ſind, ſozuſagen ſymboliſieren; dann läßt man ſich auch ganze Szenen gefallen, in denen nur ſymboliſche Wahrheit iſt, z. B. die Werbungsſzene Richards III. um Anna. Deshalb darf auch die proſaiſche Form, d. h. die Stelle, wo der Dialog in Proſa iſt, die Region der Bildlichkeit nicht verlaſſen. Wieviel dieſe Bildlichkeit und der geiſtige Gehalt thut, wird man zu ſeinem größten Vorteile in den Szenen gewahr, die ohne dies Mittel peinlichſt wirken würden. Das Ganze des Vorganges muß in Szenen, wo dem Sinne etwas Schreckliches gezeigt wird, zu einem geiſtig konzentrierten Phantaſiebilde, ſozuſagen zu einem emphatiſchen Gleichniſſe werden. Indirekte Darſtellungsmethode. — Der Affekt hat eine beſtändige Tendenz zum Allgemeinen. Er hat eine gewiſſe Ungerechtigkeit und Rückſichtsloſigkeit darin, daß er in dem Individuellen, das ihn erregt, etwas Allgemeines finden will. So wird z. B. der betrogene Liebhaber dem ganzen Geſchlechte das ſchuld geben, was das Individuum an ihm verbrochen hat. Der Menſchenhaß iſt ſozuſagen ein chroniſch gewordener Affekt über einige wenige individuelle Erfahrungen. Die Stimme des Affektes lieſet ſich in der ganzen Natur; die Nachtigall ſingt, der Waldbach rauſchet, was der Affekt fühlt. Der Affekt iſt daher ein großer Helfer beim Verallgemeinern. Was Lear im Affekte ſagt, z. B. in der Sturmesſzene, dann in der, wo er predigen will, ſind ganz allgemeine Typen. Verkehrt iſt daher die eigenſinnige Konſequenz der ſich immer ſteigernden In-

dividualiſierung des ſchon Individuellen, aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptſächlich entſteht Poeſie, daß im Typus ſtets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erſcheint, zu dem er gehört. Dies ſtete Verbeſondern des Allgemeinen und Verallgemeinern des Beſonderen geht bei Shakeſpeare Schritt vor Schritt mit der Darſtellung des Verlaufes. Die beſondere Handlung ſelbſt und die Charaktere ſind eine ſtete Individualiſierung; in den Seelenzuſtänden und dem geiſtigen Gehalte, auch in den primitiven Motiven verallgemeinern ſich jene wieder. — Der Vers thut auch etwas zur Verallgemeinerung oder Milderung, während die Proſa leicht die unkünſtleriſche Illuſion zur Folge hat. Wie nun Shakeſpeare dasjenige, was in wirklicherer Behandlung peinlich werden muß, in auch äußerlich abgehobener Poeſie giebt, um immer zu erinnern, was man ſehe, ſei keine Wirklichkeit, ſo wird man kaum eine Szene der leicht peinlich werdenden Art in Proſa bei ihm finden. Ja, ein Stück wie Richard III. hat gar keine Proſa, und der poetiſch-allgemeine Ausdruck herrſcht darin vor. Ein Charakter wie Richard III. konnte auch nur in durchaus poetiſcher Haltung entfaltet werden, ohne von ſeiner Großartigkeit zu verlieren; ein Grad mehr Vertraulichkeit im Tone, und er würde ins Gemeine, Widrige fallen. — Der ſpezifiſche Unterſchied des Shakeſpeareſchen Dialoges vom antiken, worin die objektive Schilderung auch objektive Form hat, d. h. bloß eine rhetoriſche, iſt der, daß der antike nicht zugleich mimiſche Darſtellung iſt.