

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

F. Studien aus den Jahren 1860 - 1865

F. Studien aus den Jahren 1860—1865. *)

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern.

Es ist wahr, die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Szenen bei den englischen Dramatikern fällt uns auf, wenn wir vom französischen Theater oder von dem nach ihm gebildeten hinweg zu ihnen kommen; dennoch ist die höhere Illusion und die Idealität des Vorganges, besonders bei reichen Stoffen, und besonders der anspruchslose Schein absichtsloser Natur nur bei ihrer Behandlung der Szenenfolge möglich. Was das Behagen, das Unabsichtliche, die künstlerische Wirklichkeit im Dialoge betrifft, so scheinen mir Shakespeares nächste Nachahmer, wie Webster u. s. w., in denselben Fehler zu verfallen, der uns bei den Romantikern von Tiecks Schule begegnet; jenes künstlerische Sichgehenlassen ist kein scheinbares bei ihnen, sondern ein wirkliches, kein Kunstmittel, die ungeheure Absichtlichkeit der Sache selbst äußerlich zu maskieren, sondern sie sehen darin eben die Aufgabe der Kunst selbst; es ist kein dargestelltes Sichgehenlassen der Personen des Gedichtes, sondern des Dichters selbst. —

Die Schuld der Romantiker.

— In Reaktion gegen die Phantasterei der Romantiker haben wir auf das Verständige zu viel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem anderen zu führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verstand zu stärken. In der

*) Manuskriptband IV, Heft 5, gr. 4°, 290 Seiten.

Schwäche des intuitiven und in der Überstärke des analytischen Verstandes liegt das poetische Übel unserer Zeit. —

Über Lessing.

Bei Gelegenheit der *Minna v. Barnhelm*, die ich in diesen Tagen wieder las, habe ich Lessing von neuem bewundert. Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfachstes Samenkorn von Stoff so auszuschnellen, daß man beständig interessiert wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein. Dieser hat allerdings sein mögliches gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes einzelnen weise unterstützt, nie gestört oder in der Richtung verschoben. Interessant war mir es auch, hier das erste deutsche Stück zu betrachten, welches den Shakespeare bewußt und unmittelbar sich zum Muster nahm, ich meine nicht den Shakespeare, der noch in den englischen Stücken zu Lessings Zeit zu erkennen ist und solcher-gestalt mittelbar auf unser deutsches Drama eingewirkt hat. *Minna* und *Franziska* sind *Porzia* und *Nerissa*; auch der *Ring im Kaufmann* hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert sehr an Shakespeare; doch wüßte ich unter allen deutschen Nachfolgern Shakespeares keinen, selbst Goethe nicht, noch weniger Schiller, der sich „an diesem fremden Feuer so bescheiden gewärmt hätte“, als Lessing; keinen, der originaler ihm gegenüberstände und dabei die Haupteigenschaft Shakespeares, die Geschlossenheit und Architektonik, wenn auch nur im kleinen, aufwies.

Spannungskünste.

Was besonders heutzutage auf der Bühne wirkt, gehört eigentlich der Prosa an, so die meisten Spannungskünste, besonders in denen die Zeit und der Raum auch äußerlich mitspielen. Ein zu merklicher kausaler Nexus wirkt wie unmaskeerte Symmetrie im Gemälde. Namentlich kann das sogenannte Detail leicht ins Prosaische ausarten — das gilt besonders vom psychologischen — überhaupt alles, was an den Verstand appelliert. In der That ist er nächst der Phantasie diejenige Kraft, die bei einem Kunstwerke am meisten

betheiligt ist; aber sein Wirken muß überall mehr als Verhüten, als Begräumen des Störenden, kurz als ein Negatives sich beweisen. Und zwar im großen; nicht durch kleine Behelfe und Flicker und Leistchen. Nicht einmal objektiv, als dargestellter, wirkt er poetisch. Alle sichtbare Verstandesoperation ist prosaisch. —

Die Reflexion.

Reflexion hilft zur Idealität, denn sie ist ein mächtiges Mittel, uns vor überwältigenden Eindrücken zu retten; indem wir über die Sache reflektieren, stellen wir sie aus uns heraus, wir vergessen sozusagen momentan unseren Bezug darauf. Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters erscheinen, sondern als Reflexion der dargestellten Person, als dargestelltes Reflektieren mit dem psychologisch=mimisch=rhetorischen typischen Zubehör, an dessen Form, Richtung und sonstiger Beschaffenheit man die Person, an der es dargestellt wird, erkennen können muß. Die Leidenschaft handelt nicht allein, sie reflektiert auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, so ist es die Reflexion der individuellen Leidenschaft, aus der die Handlung hervorgeht. Leidenschaft und Affect sind überhaupt die handelnden Kräfte; auch der edle und gute Entschluß muß seine Kraft von einer dieser oder von allen beiden nehmen. Wenn Tugend die Gewohnheit guter Gesinnung ist, so wird sie nur in demjenigen Menschen produktiv werden, der der Leidenschaft fähig ist. — Ich werde nun Shakespeare, wie die Alten, von der Seite ihrer Behandlung der Reflexion betrachten und vergleichen. Wer die Reflexion von den Gegenständen im Drama ausschließen wollte, der würde ebensosehr einer Einseitigkeit sich schuldig machen, als wer das komische Element in der Tragödie durchaus ausschloffe; zumal in unserem Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts sein soll. —

Shakespeare und Montaigne.

— Merkwürdig ist die Ähnlichkeit Shakespeares und Montaignes im Raisonnement, das wohl aus der Fastgleichzeitigkeit, zum Teil aus Bekanntschaft Shakespeares mit

Montaignes Werken zu erklären sein möchte. Auch bei Montaigne ist die Kühle der Reflexion, welche die geistige Gesundheit kennzeichnet; wie er an Shakespeare und die Alten erinnert in seinem unerschütterlichen Fußen auf Erfahrung und Wirklichkeit. Ist nicht ein Shakespearesches Drama gewissermaßen eine in Handlung und Rede gekleidete Abhandlung Montaignes? Wie erinnert das 19. Kapitel des ersten Bandes über „Philosophieren heißt sterben lernen“ an den Hamlet! Das „Reißen ist alles“ klingt bei jedem Satze Montaignes als Refrain in unserer Seele mit. Manche Stellen im Hamlet: „ist's nicht heut, so ist's morgen“ u. s. w. sind wie aus dieser Abhandlung in die Tragödie hinübergenommen. Wie Montaigne von sich gesteht, war diese Betrachtung seine Lieblingsbetrachtung. Es wäre doch wunderbar, wenn dieser Montaigne das Urbild des Hamlet wäre, d. h. seine Selbstschilderung in den Essays; wenn damit das typische Schicksal eines so Beschaffenen ins Licht gesetzt worden wäre. Die Reflexion ist ja eben im Hamlet die Darstellung eines Reflektierenden; es ist ja nicht Shakespeares Reflexion, sondern die dargestellte Reflexion überhaupt. Wie Shakespeare in anderen Stücken andere Leidenschaften und Seelenzustände an einem Menschen darstellte, so hat er es hier mit der zur Leidenschaft gewordenen Reflexion gethan. Wenn er zeigen will, wie das Übermaß von Reflexion und die Abschwächung der Thatkraft durch philosophisches Grübeln den Menschen zu Grunde richten kann bei den schönsten Naturanlagen, bei aller Gunst des Glückes, so muß er eben dieses Übermaß und dieses philosophische Grübeln darstellen. Und in der That ist es nicht Shakespeares Philosophie, sondern Hamlets, oder wenn man will, Montaignes. Shakespeare ist nicht selber Hamlet. Er hat den Hamlet gedichtet, und Hamlet den Faust und den Wallenstein, d. h. Shakespeare ist der Spiegel seines Jahrhunderts, Schiller und Goethe sind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder. An seiner Einseitigkeit scheitert der Held, er ist ja eben die Ausnahme, welche durch ihr Schicksal die Regel — die Meinung des ganzen Stückes beweiset. Zur Darstellung eines Seelenzustandes ist Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt notwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken,

wie das Volk sagt. Je nachdem er sich zu erhalten oder sich ein Ende zu machen strebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch sie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch sie vertiefen wir uns in sie und schützen uns zugleich vor ihrer Übermacht. Reflexion ist es, wodurch wir sie steigern und schwächen können. Sie ist darum zugleich objektiv ein Mittel für den Dichter, die Eindrücke, die er beabsichtigt, zu verstärken, und zugleich das Mittel, sie nicht so stark werden zu lassen, daß der Grad von Freiheit darunter litte, der zum Genießen eines Kunstwerkes unbedingt nötig ist. Sie ist nur da am unrechten Orte, wo sie das Kalte noch kälter, das Flauere noch flauer macht, dann, wo sie auf das schlaff Rührende geht. Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu schrecken. Zum Schimpfworte ist er geworden da, wo Reflexion die ganze Poesie sein will und der Dichter uns überall seine Reflexion giebt. Wo sie eine dargestellte ist, da ist sie poetisch berechtigt. Es ist damit wie mit der Rhetorik. Die Reflexion wird doch die Seele und das Fleisch des Dramas bleiben und die Rhetorik seine Haut, aber beide müssen dramatisch sein, d. h. durch Charakter, Situation, Leidenschaft, Affekt, Kostüm u. s. w. modifiziert, die Reflexion und die Rhetorik der Natur, d. h. beide dürfen nicht Rohstoff sein, vielmehr poetisch-dramatisch reproduziert. — Der Individualismus kann keine bessere Arznei, kein besseres Gegengift finden, als allgemeine Betrachtungen von der Art und Weise wie bei Montaigne, wo stets von der Erfahrung ausgegangen wird, nicht von einem selbst gemachten Ideale, wo also die einzelnen Fälle ihre ihnen zukommende Stelle finden, wo sie sich unter den Durchschnitt subsumieren. Montaigne stellt nicht sowohl eine positive Norm auf, vielmehr räumt er die falsche hinweg; auch ist seine Art der Betrachtung mehr anthropologischer als psychologischer Natur, und besonders vergißt man darüber die steife Systematik, die dem Poetischen am meisten hinderlich ist. —

Reflexion.

Schon Goethe hat die verschiedenen Philosophien der Alten als Repräsentanten typischer Vorstellungsarten, Neigungs-

richtungen und Lebensanschauungen charakterisiert. So gründet sich die Tragödie der gleichen Berechtigungen auf Reflexion, d. h. wenn das Handeln nicht aus den Reflexionen hervorgeht oder hervorzugehen scheint, sondern aus Leidenschaft; was Leidenschaft im Ehr- oder Herrschsüchtigen u. s. w. wirkt, das beschönigt Reflexion. Der Mensch sucht seine Leidenschaft mit Reflexion anderen plausibel zu machen und sich selbst, weil ihm dies eine Bürgschaft ist für die Meinung anderer. Wunderbar ist es, daß der Mensch auch in Meinungen durch Gesellschaft, durch Beistimmen und Gutheißen sich gestärkt fühlt. Der Zorn, überhaupt Leidenschaft, isoliert ihn, aber erst mit der That, durch welche die Isolierung sich darstellt, wo er gleichsam ein einzelner ist, kommt die Reue über ihn. Vorher entfernte er sich von der Gemeinsamkeit, dem Mittelschlägigen der Menschen; nun aber fühlt er, daß sie sich von ihm entfernen müssen; in der That sagt er sich von der Gemeinschaft los, nach vollbrachter That sagt die Gemeinschaft sich von ihm los. Schuld folgt aus innerer Isolierung, und ihre Herausstellung — als Thatsache — in die Handlungswelt, ist der Beginn völliger Isolierung. Es ist eigen: die eigentliche Individualität, das Anderssein als der Mittelschlag, ist bei Shakespeare bis zur vollzogenen Schuld; dann reagiert in dem Helden selbst der Mittelschlag; er muß zu seinem Schmerz wahrnehmen, daß er im ganzen und großen doch auch nur Mittelschlag ist; als Individuum wird er schuldig, als Mittelschlagsmensch leidet er dafür. — Es giebt auch eine indirekte Art, seiner Zeit das Spiegelbild ihrer Gestalt zu zeigen; von dieser Art ist das Spiegelbild, welches Tacitus in der Germania seiner Nation zeigt. — Der Stoff ist allgemeinste Reflexion, die Form nur individualisiert sie. — Das unterscheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller, wie absichtlich, die Form mehr rhetorisch im eigentlichen Sinne, als mimisch-rhetorisch ist. Er mag nicht, daß eine seiner Reflexionen verloren gehen solle, sie stehen in seiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tieffinnigste nur wie ein verllorener Naturlaut als Welle in der Flut des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Seine Personen machen die Reflexionen, die jeder andere an

ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zustand, in dem sie diese allgemeinsten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper. In dem Antagonismus von äußerster Allgemeinheit der Reflexion und äußerster Individualität der Einkleidung liegt oft ein hinreißender Reiz. — Schillers Personen reden — wie man im gemeinen Leben sagt — wie Bücher; auch die in Goethes Tasso u. s. w. Die Personen Shakespeares dagegen reden wie Menschen. Schiller läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eigenen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stilisieren; die Shakespeares sprechen die ungelernte Kunst der Natur; jede Leidenschaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigene Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Überall finden wir daher Unmittelbarkeit — Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Schiller ist es darum zu thun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Zitat sogleich in den gebildeten Verkehr, als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In seinem Bergschachte stecken überall die geprägten Thaler und Dukatenstücke, blinkend und locker im Gesteine, so daß man sie mühelos herausnehmen und damit in die Tasche fahren kann, und den Schacht nicht verläßt, ohne die Tasche voll ausgeblühtem Golde mit davon zu tragen. Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Eradern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägestockes. Der Zuschauer muß die eigene Kraft in Bewegung setzen, freilich auch den Hebehebel besitzen und die bewachenden Geister und Schrecken besiegen, um den ungeprägten Schatz zu heben, der ihm nichts nützt, wenn er ihn nicht selber stempeln kann. — Daher auch die Einförmigkeit in Schillers idealen Charakteren, weil der eigentliche Kern derselben immer auf Würde, Repräsentation, d. h. Anstand herauskommt. — Infolge des Widerspruches der gesetzten Aufgabe mit der Natur des sich die Aufgabe Setzenden läßt Shakespeare gern seinem

Helden den Zustand aufzwingen, welcher mit seinem Wesen im stärksten Kontraste steht. Der König in jedem Zolle, der geborene Gebieter, muß betteln, der Betrühte scherzen (Narr im Lear), der Sanfte muß gewaltsam sein (Brutus), der Redliche falsch (Pisanio, Isabella), der Melancholiker und tieffst Getroffene muß Pöffen reißen, — der Mensch, der die Arglosigkeit selbst ist, muß in Eifersucht wüthen (Othello), der Asket wird von sündiger Begier gepackt (Maß für Maß). Der Neoptolem bei Sophokles muß lügen, Herakles muß jammern u. s. w. —

Die Elektra des Sophokles.

Welch wunderbare Gestalt die Elektra des Sophokles; wie wunderbar alle Schwäche und alle Stärke des Geschlechtes in der Gestalt; Haß aus Liebe, wodurch auch der Haß schön und weiblich wird. Wie schön, daß sie nicht selbst handeln muß; das kommt dem Manne zu. Wie ganz anders hier, als so oft bei Schiller und anderen Neueren, wo die Geschlechter ihren Charakter vertauschen. Wie ist die Thekla Mann neben dieser Elektra, trotzdem, daß die Situation hier unendlich gewaltsamer ist. In jener Rede der Antigone läge der Schlüssel zum idealen Wesen des Weibes, wenn sie hieße: nur mit zu lieben, mit zu hassen bin ich da, oder zu lieben und mit zu hassen bin ich da, d. h. aus Liebe mit zu hassen; im Hasse der bloße Gefährte, im Lieben aber die erste. Die Schwäche, wo es dem Gewaltstameren gilt, dem Wehethun, diese Manneschwäche ist des Weibes Stärke. Chrysothemis würde auch stärker hassen, so stark wie Elektra, wenn sie so starker Liebe fähig wäre, wie es Elektra ist. Es wäre gewiß interessant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsszene zwischen Chrysothemis und Orest gegeben hätte; wir würden sie auch da weniger leidenschaftlich gesehen haben; gewiß hätte sie in dem Maße der Schwesterfreude, dessen sie fähig, die Gefahr nicht vergessen, und sie würde den Orest gewarnt haben, wenn es nötig gewesen wäre; aber ihr gegenüber hätte Orest die Stärke behalten, seine Maske fortzuspielen; wo nicht, so würde sie gewarnt haben übernot, weil sie die eigene Gefahr nicht vergessen hätte. Die Wirkung des Stückes ist wunderbar

kalkuliert. Wie hat Sophokles den Zuschauer all das wünschen gemacht, was vorgeht, wie einheitlich ist die Stimmung. Für die Klytämnestra und den Agisth ist durchaus nicht die mindeste Sympathie erregt, so daß etwas davon dem Nemesisgefühl in die Quere käme. Freilich macht diese Art der Behandlung, die sich auf Darstellung der Katastrophe einschränkt, die Stimmungseinheit viel leichter; und doch hat sie keine von den drei Tragödien des Sophokles aus dem Labdakidenmythos. Auch die Ähnlichkeit der Dialogführung in der Szene Orests und Elektras mit den Werbeszenen im Richard III. fiel mir auf. — Die Elektra hat bereits etwas von Shakespeare; diese Auslebesszenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poesie des Charakters wesentlich sind — wie eben die Erkennungsszene — sind ganz im Geiste Shakespeares. Wir mußten sehen, wie diese Elektra liebt, um die Schönheit ihres Hasses zu verstehen; sonst war dieser Haß unschön und unsere Teilnahme löste sich von ihr selbst los. Shakespeare und Sophokles sind wirklich Zwillingbrüder; Shakespeare unterscheidet der unendlich weitere und tiefere Kreis der Erfahrungen von Sophokles, er vereinigt die Naivität der alten Welt mit dem geistigen Reichthum der modernen; daß er trotzdem der einfältigen Natur so nahe blieb wie Sophokles, das ist bei ihm ein größeres Lob. Nach der Erkennungsszene steht Elektra erst als geschlossener Charakter vor uns, und zugleich sehen wir doch, daß dieser kein abstraktes Gespenst ist; sie hat nun einen Kern, der ist: Energie, mächtige Leidenschaftlichkeit; aber sie ist nun auch nicht eine personifizierte Leidenschaft: „Haß“. Sie ist der Liebe so zugänglich als dem Haße; ja, was mehr ist, und worin eben die ideale Schönheit liegt: sie würde nicht so gewaltig hassen, wenn sie nicht so gewaltig liebte. Denn ihr Haß entspringt aus der Liebe zu ihrem gemordeten und nach dem Tode noch von seinen Mördern verhöhnten Vater und dem dadurch verbannten und beraubten Bruder. Daß sie der eigenen Leiden mit gedenkt, das macht sie nur menschlicher; aber man thue die Erkennungsszene weg, und dieses Gefühl der eigenen Leiden wird verschreien und die ideale Weiblichkeit, das was die Freud- und Leidhelferin, die Liebes- und Haßgefährtin — wie in dem

alttestamentlichen: ich will ihm eine „Gehilfin“ machen — charakterisiert, diese ideale Weiblichkeit wird verloren gehen, wir werden zu sehr die unversöhnlich ihr persönliches Leid Hegende, die Nachsüchtige sehen, die im blinden Affekte immer noch mehr Kränkung sich zuzieht. —

Das Spartanische.

Montaigne rühmt gegenüber den Athenienfern, die alles im schönen Scheine, schöner Form, auch in der Rede gesucht, die Lakedämonier, bei denen der Unterricht hauptsächlich bezweckte, ein richtiges, praktisches Urtheil über Personen und ihr Thun bei dem Jünglinge, ja, schon bei dem Knaben herauszubilden. Auf dies letztere zielt Shakespeare in seinen Tragödien vor allen, und sein Studium bringt darum praktischen Nutzen, während Schiller in den seinen das Vermögen des praktischen Urtheils durch Verwirrung schwächt zu Gunsten des athenienfischen schönen Scheines.

Das Verbergen der Maschinerie. — Schuld und Charakter.

Wie flüssig ist bei Shakespeare der Vorgang, in welchen fast unmerklich die Handlung eingelassen ist, wodurch wir sie mit erleben, wir wissen nicht, wie? Wie ist es ihm gelungen, die Blumenstiele dem Auge zu verbergen, so daß der Kranz nur aus den Blumen selbst zu bestehen scheint. Wie sind so gar keine Anstalten sichtbar! Das Ganze eine Reihe von Auslebenszenen der interessantesten und amüsantesten Art. Gene Verknüpfungen und Vorbereitungen, die uns in anderen Stücken mehr oder weniger die Maschinerie sehen lassen — wie ist im Shakespeare keine Spur davon! Lessing sagt: „Wo wir viel nachdenken müssen, können wir wenig fühlen“; deswegen rät er dem Trauerspiele eine einfachste Verwicklung an. Die Shakespeares sind auch wirklich in diesem Sinne einfachst. — Er operiert mit den einfachsten, allgemeinsten, primitivsten Motiven. —

Seine Verknüpfung ist immer das einfachst-notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-notwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetze

der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so daß der ideal=ethisch=psychologische Gehalt des Stoffes und nichts anderes, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas anderem als er selbst, das Stück ist. Jetzt ist die pragmatische Verknüpfung die Hauptsache, das ethische Resultat des Ganzen wird sozusagen gelegentlich mit erreicht, d. h. eigentlich zufällig. Das Resultat, auf so verschiedene Weise gewonnen, läßt sich charakterisieren, dort als ethisch=psychologische Notwendigkeit der Sache, hier als poetische Gerechtigkeit des Autors. Man vergleiche den Macbeth mit der Emilia Galotti. Dort kann der Ausgang kein anderer sein, denn das Gewissen muß die That rächen, und wenn auch Macbeth am Leben und bei Macht bliebe. Das Stück ist eben nur die That und die Rache des Gewissens dafür. Hier könnte die Emilia recht gut gerettet werden und leben bleiben, die Maschine brauchte nur eine etwas andere zu sein; diese Änderung könnte pragmatisch eben dieselbe Musterhaftigkeit haben; aber, so oder so — der Ausgang folgte nicht aus der einfachsten Natur der Sache, sondern aus der Willkür des Autors. —

Philosophische Dramaturgie.

Seit die Philosophie sich in die Dramaturgie gemengt hat, ist das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen, ja, ich möchte sagen, in eine gewisse Anrüchigkeit gekommen. Seitdem sind die Lese Dramen aufgekomen, d. h. sehr gebildete epische und lyrische Gedichte oder Gemenge aus beiden, mit abgesetzten Reden und darüber geschriebenen Namen, worin die etwa wilden Thaten des Stoffes seltsam mit der Bildung der Personen und ihrer Sprache streiten. Ein rhetorisches Nechten von Gesichtspunkten miteinander, eine neue Art von Moralitäten, nur daß die allegorischen Wesen historische, d. h. individuelle Namen führen. Sonst verlangte man z. B., daß der tragische Held den sinnlichen Eindruck überwältigend machen mußte, jetzt genügt, daß die Reflexion nachweist, er habe die philosophischen Erfordernisse zum tragischen Helden; sonst mußte seine Schuld sinnlich in die Augen fallen, und das

aus derselben folgende ebenso sinnlich dargestellte und durch die Rhetorik der Seelenzustände sympathetisch mitgeteilte Leiden war eben das Stück. Jetzt genügt nachzuweisen, daß er wirklich eine Schuld habe, vielleicht eine unbewußte oder unwillkürliche, und deshalb nicht ohne Grund sei, Leiden zu empfinden, also auch wohl welche empfinde, wenn er sie auch nicht gewaltig austöne. Ich hoffe noch zu erleben, daß der philosophische rechte Held gar nicht sinnlich, d. h. persönlich im Stücke vorkommt; genug, wenn sich durch Reflexion nachweisen läßt, daß eine Person, von der zuweilen darin gesprochen wird, die philosophischen Erfordernisse zu einem tragischen Helden besitze. Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unsichtbarer Held?

Dramatische Diktion.

Sonst meinte man, was lyrisch oder episch schön an der Sprache sei, sei noch nicht dramatisch schön; wenn die Tragödie ein Faktum bringe, das man durch Verlegung in eine wildere, rauhere Zeit, sozusagen durchschnittlich erscheinen lassen könne, so müßten die Personen, in denen also diese Zeit dargestellt würde, auch in der Rauheit oder Sanftheit, Gewandtheit oder Starrheit u. s. w. der Sprache die Aufgabe dieser Darstellung lösen helfen. Ebenso habe jeder Seelenzustand seine gewissen, mitunter unschönen Züge, stammelnde, wie Eisgang prasselnde oder einsilbig=versagende Sprache. Ja, man meinte, das Säuseln eines Frühlingslüftchens wirke nur durch Kontrast so lieblich und könne ununterbrochen einschläfern und langweilig werden; ein Sturm mit dem Gefrache brechender Bäume sei ein notwendiges Gewürz, um die Süßigkeit nicht dem Gaumen fade werden zu lassen. Im Epos mögen die Personen immer schön reden, denn sie reden nicht selbst, sondern der Dichter erzählt uns, was sie reden, ihre Äußerungen kommen uns vermittelt durch des Erzählers Naturell zu; dieses möge immer sich schön zeigen, das könne seinem Gedichte nur zu gute kommen. Das lyrische Gedicht vertrage fortwährende Schönheit und immer gleichen Fluß, schon um seiner Kürze willen. —

Lessing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweise im Drama die schönste sei, echt realistisch: jedesmal die treffendste

ist die schönste. Die Alten waren in ihrer Praxis anderer Meinung; aber ihr Grund war kein abstrakt-philosophischer, kein idealistischer, sondern so realistisch wie der Lessings. Er beruhte ganz auf der sinnlichen Erscheinung. Da ihre Theater von so ungeheurer Größe, ihr Publikum ein so zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, so mußte man auf Mittel denken, die Gestalt zu vergrößern und den Sprachton zu verstärken. Es wurden Masken notwendig und lange, großgeworfene Gewänder. Mußte das Gesicht regungslos bleiben, so war es besser, man machte es schön, als häßlich. Wenn nun die redende Person kein wechselndes Mienenspiel zeigen, keine feine, kleine mimische Züge anwenden konnte, warum sollte die Rede einen Mienenwechsel haben und feinere mimische Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinne der Griechen entgegen gewesen, Rede und sichtbare Erscheinung in so starkes Mißverhältnis zu setzen. Shakespeare schrieb nicht für Masken, nicht für die kolossalen antiken Theater. Seine Sprache ist daher durchgängig mimisch, nie erstarrt sie zur Maske, aber ein jedes Stück hat seinen besonderen Maßstab für die Größe und Stärke oder die Feinheit seiner einzelnen Züge, für die Zähigkeit und Allmählichkeit der Bewegungen. Jede seiner Tragödien hat ihren Stil, d. h. eine vollständige Übereinstimmung und Verhältnismäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung. Im Lear ist, wie im Macbeth, wie in der Komposition kein kleines Motiv, so auch in der Sprache kein fein- und klein-mimischer Zug. Alles ist typisch groß und gewaltig. Seine rhetorischen Figuren sind immer psychologisch-pathologisch-mimische Figuren. Wenn ich Schillers Übersetzung des Macbeth betrachte, so habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft — denn die charakteristisch-gestikulierende Sprache ist die dramatische — einen ähnlichen Eindruck, wie wenn uns ein Übersetzer statt der poetischen Inversionen die logische Wortfolge und den gemeinen Menschenverstand jener charakteristisch-leidenschaftlich-schwungvollen Rede gäbe. Ja, selbst seinem Symbolum, der Schönheit um jeden Preis, wird er oft untreu. Man vergleiche die Zeile der Tiedtschen Übersetzung: „ich habe mit dem Grau'n zur Nacht gespeist“ mit Schillers Wiedergabe: „ich hab' zu Nacht gegessen mit

Geispenstern“. Auch Schlegel hat zuweilen die dramatische Sprache Shakespeares in die eines sogenannten Lesestückes umgesetzt, z. B.: O that this too, too solid flesh would melt! „Zerschmölze doch dies allzu feste Fleisch!“ Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleser beim Thee wird diese Übersetzung die bequemere zum Sprechen sein; dem Schauspieler aber, der voll ist von dem Affekte, den er darstellen soll, wird sie zu schwach sein, eben um des milden Flusses der Worte willen, da der Affekt des Argers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende suchen. Spricht er die treuere Übersetzung: „O daß dies zu, zu feste Fleisch zerschmölze“, so wird es ihm leichter fallen; noch besser, wenn er das „zerschmölze“ noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte. Ein Lesestück wird für die Reflexion, für lyrische und epische Wirkungen, ein wirkliches Drama für die unmittelbare Anschauung gedichtet. In dieser müssen die Kontraste sinnlich wirken. Es nach dem zu beurteilen, was davon sich aufschreiben ließ, und frei von dem Zauber, der nur bei guter Aufführung wirksam ist, heißt einen Leichnam kritisieren. — Wer beurteilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurteilt man Dramen, ohne sie aufgeführt gesehen zu haben. Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als Untermalung des Gemäldes. Shakespeare und nach ihm Lessing waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Teil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geschöpfe die Haut, den Umrissen die Farbe selber hinzu. Das büßt sich nun bei einer Aufführung; solch ein Stück macht den ganzen Eindruck beim Lesen und den halben bei der Darstellung. Wäre unsere Kritik eine echte und gerechte, so würde sie nicht das eine Gedicht, das sie fertig und das andere, das sie erst halb fertig sieht, über einen Leisten beurteilen; sie würde einen Unterschied machen zwischen Lesestücken und wirklichen Schauspielen. Die Lesestücke beurteilt sie nach dem abstrakten Maßstabe der Poesie überhaupt; gut. Aber dann sollte sie an das wirkliche Schauspiel den Maßstab dramatischer Poesie legen. Dies nach den abstrakten Möglichkeiten der Poesie überhaupt beurteilen, ist so ungerecht, als ein Lesestück nach

den Beschränkungen der dramatischen Poesie zu richten. Aber unsere Kritik verfällt nur in jene Ungerechtigkeit. Noch schlimmer, da dies einem Publikum gegenüber geschieht, welches durch Mangel dramatischen Sinnes und durch Wirkung falscher Muster, wenn es von Poesie in einem dramatischen Werke spricht, gemeiniglich das Lyrische und Epische meint, besonders das Idyllisch-Epische und das Elegisch- und Rethorisch-Lyrische. Aber wie viele Rezensenten haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den anderen Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Ort Grimasse; unsere heutige Kritik freut sich über lyrische und epische Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatische Schönheiten im Drama für den echten Geschmack schön sind. Ja, sie läßt sich von Tendenzen bestechen, die in eine politische Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemische Publizistik gehören. Allem diesem gegenüber ist es undankbar genug, einem Pflichtgefühl folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poesie und Schönheitsinn erscheinen wird. Gleichwohl habe ich mir es fest vorgesetzt und schon manches den unterirdischen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeschmacke, aber gegen mein Gewissen gelungen war. Nicht als ob ich absichtlich gegen mein Gewissen gehandelt hätte, sondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit übersehen wurde. —

— Eine wunderbare Welt ist uns im Drama aufgethan, eine ganz andere, als in der wir leben, aber eine ebenso in sich übereinstimmende, und noch mehr mit sich übereinstimmend erscheinende, weil wir sie vollständiger übersehen.

— Bei allen Shakespeareschen Frauengestalten, auch in seinen Tragödien, ist zu bemerken, daß selbst das Pathos in ihnen von der Erhabenheit zur Schönheit gedämpft und verflärt ist, wie eine gewisse Kühle, eine schöne plastische Ruhe in ihnen ist, die es nie zu der gewaltsamen Aufregung der Gemütskräfte kommen läßt, die der Schönheit den Abschied giebt. Wahr ist es, die Porzia würde sich nicht in solcher bescheidenen, wahren und doch unübertrefflichen Schönheit darstellen können, wenn ihr zeitig ein Pathos aufgeladen

wäre. Wie wunderschön ist die Desdemona in den schrecklichsten Auftritten; es ist da etwas von Betäubtheit durch die Dinge, die ihrer Natur so fremd, gleichsam unglaublich sind, daher etwas Traumhaftes; die gräßliche Wirklichkeit zu empfinden hat ihr Wesen gar nicht die Fähigkeit; wie das Ohr, das nur ein gewisses Maß von Schall empfinden kann, den Knall von hundert Flintenschüssen a tempo nur wie einen einzigen stärkeren Flintenknall vernimmt, so wandelt sich ihr die gräßliche Wirklichkeit in einen schmerzlichen Traum. In der süßen Natur wird selbst der Schmerz süß, und so wirkt er auf uns sympathisch. Dann läßt Shakespeare auch nie das Gefühl der Situation so stark in uns werden, daß wir den feineren Sinn für das Charakteristische darüber verlören. — Die Bescheidenheit der Natur in seinen Frauen. — Daher kommt es wohl, daß er keine Tragödie hat, in der ein Weib allein die Hauptperson ist. —

Künstlerisches und philosophisches Urtheil.

Die Antigone kann ein Beispiel geben, wie künstlerisches und philosophisches Urtheil auseinander gehen. Der Philosoph sieht froßkalt über Gestalt und alles, was Darstellung heißt, weg; ihm ist es nur um die sogenannten gleichen Berechtigungen zu thun, nur um die philosophischen Intentionen. Ihm muß das Lebende erst zur Leiche werden. In seiner chemischen Retorte verflattert die Poesie, und besonders das eigentlich Dramatische ist für ihn nicht vorhanden. — Wie sorgsam ist Shakespeare, daß im Romeo weder die Eltern, noch Tybalt, noch Merkutio, noch Paris einen Bruchtheil von unserer Theilnahme den Helden entziehen. Wie dämpft er absichtlich den Eindruck Cäsars auf den Zuschauer. Wie ist im Macbeth vermieden, ein bleibendes Mitleid für einen anderen zu erregen, wie schnell geht die milde Gestalt Duncans vorüber, wie sehr ist es vermieden, für seine Söhne zu interessieren. Dagegen im Richard, wo uns der grandiose Bösewicht in grausender Bewunderung seiner eisigen und eisernen Kraft des Begehrens interessieren soll, hier durfte für andere etwas Mitleid erregt werden, weil dieses jene Grandiosität der Richardsgestalt erhöht. In dieser Beziehung ist Sophokles wie Shakespeare. Nur in der Antigone

treffen wir auf eine Ausnahme von dem Gesetze der Einheit der sympathischen Mitleidserregung und nicht zum Vorteile des Stückes. Daß die Philosophen davon anders denken, darf nicht befremden, weil sie alle Unbefangenheit in sich ertötet und ihre Anschauungsorgane systematisch abgestumpft und verdorben haben. Das Lebende ist nicht für sie; der Schmetterling ist ihnen nur an der Nadel interessant. Umgekehrt wie von Christus gesagt wird, er sei vom Tode zum Leben hindurchgedrungen, dringen sie vom Leben zum Tode hindurch. Je mehr sie Intentionen finden, desto besser; diese kritisieren sie, ob diese Möglichkeiten zu künstlerischer Wirklichkeit geworden? was verstehen sie davon, was geht es sie an? Dem Künstler ist nur die Darstellung etwas; der Künstler fragt: wieviel ist dargestellt? wie ist dargestellt? zweckt alles auf eine einzige, genau bestimmte Wirkung? Ist ein Zweck da und alles übrige Mittel? Streitet keines gegen den Zweck? lehnt sich nicht Mittel gegen Mittel auf? Die Schüler der Philosophen aber machen Zusammenstellungen der best-konditionierten Organe aus verschiedenen von ihren Lehrern seziierten Leichnamen, ein Werk, wie das der Herren im Macbeth: Sprache lyrisch, Komposition episch, Charaktere Shakespearesch, Handlung nach der französischen Art u. s. w. —

Viel Lärmen um nichts.

An „Viel Lärmen um nichts“ habe ich wieder so recht meinen alten Fehler empfunden. Wie allgemein, d. h. wie wenig limitiert und individuell ist die Situation, mit der das Stück beginnt; wie schlank und ungeniert von außen bewegt es sich aus sich selbst. Wie einfach sind selbst die Charaktere, und man kann sagen, wie gewöhnlich. Der einfache Reiz derselben liegt in dem Kontraste der heiteren Hauptfiguren und der so ernstern Situation, in die sie geraten; das ist auch der Hauptreiz des ganzen Stückes. Wie einfach ist dies alles! Dieser Benedikt und Beatrice wilde Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldentum eben in der wilden Zunge; daneben brave Menschen, denen das Herz an der rechten Stelle sitzt. Solche Menschen giebt es überall. Ebenso die übrigen. Wie ist dieser Gouverneur eben nur ein Vater,

wie es die meisten wären, so ganz ohne alle Absonderlichkeit. Darum hat Shakespeare keine Erklärungen weiter nötig; alles erklärt sich selbst, ja, es ist so einfach und klar, daß, was anders daran wäre, als es ist, Erklärung forderte. Die ganze Individualität Leonatos, wie der übrigen Personen, liegt darin, daß sie ganze Menschen sind, nicht bloße Leidenschaften oder Intentionen. Der Ernste ist nach seinem Maße heiter, wie es an ihn gebracht wird, die Heiteren ebenso ernst. Auch Leonato hat Sinn für Scherz; was ihn darin von den anderen unterscheidet, ist nichts, als daß er eben alt ist und die anderen jung. Er nimmt seinen Teil daran wie ein Alter, nicht wie ein junger Bursch. — Das alles wird erst durch die Komposition der beiden Hauptstämme möglich. Die Mischung beider Stimmungen ist es, was die Handlung und die Personen zu ganzen Menschen macht. Auch in dem Holzapfel u. s. w. ist diese Mischung, doch anders; die Charaktere selbst und ihr Reden und Thun ist komisch; ihnen aber ist es damit großer Ernst. Dazu wirkt diese Komposition der zwei Stämme, die Stetigkeit des Vorganges. Während der eine sich auslebt, werden die kleineren Daten, die Vorbereitungen des anderen, uns unmerklich zugespielt. So helfen sich die beiden Stämme und dienen einander wie zwei Menschenarme bei ihrer Thätigkeit, die auf einen Zweck gerichtet ist. Die Personen sind so ganz und gar nichts weiter, als was sie für die Handlung sein müssen.

— Es ist überaus weise, daß Shakespeare weder dem Benedikt noch der Beatrice eigentliche Überlegenheit gegeben und nicht ganz ausgezeichnete Menschen aus ihnen gemacht hat. Sie sind vielmehr in ihrer Tollheit ganz naiv und gewöhnlich; solche wilde Zungen findet man überall. Hätte er sie mit mehr Geist ausgestattet, wie mancher andere Dichter zu thun verführt worden wäre, so würde ihr Fang und die Art, wie sie gefangen werden, uns ganz und gar unglaublich finden. — Wie schön und zweckmäßig, daß wir vor der Trauungsszene schon wissen, der Betrug müsse herauskommen. Wie ganz anders, ja tragisch müßte diese Szene ohne dieses wirken und das ganze Stück in seiner Totalwirkung zerstören. Wie verhältnismäßig kurz ist die Beschimpfung abgethan, wie weit

länger und ausführlicher das Ausklingen der Stimmung, der Gemütsbewegung Leonatos. Wie schön ist das Zusammen des alten Neckspieles in Benedikt und Beatrice mit ihrer schmerzlichen Theilnahme an Hero. Es erhöht der schöne Anteil an Hero die beiden und bringt sie unserem Gemüte und unserer Achtung näher. Das Possenhafte wird so vermieden. —

In Hamlet.

Goethe hat ganz unrecht, wenn er durch eine Sammlung der historischen Nebenumstände im Hamlet dem Stücke einen Gewinn zu bringen meint. Er ist auf dem Abwege unserer Kritiker, welche Verbesserer selbst wahre Hamlete sind, die durch zu genaues Bedenken aller Umstände um ihren Zweck kommen. Denn diese Nebenumstände sollen für sich gar nichts wirken, ihre Sammlung in einen rückt ihn zu sehr in den Vordergrund, es entsteht die Gefahr, daß dieser einen Teil des Interesses, der Spannung auf sich zieht. Er spielt nun auch mit und macht ein Recht geltend. Das soll er aber durchaus nicht. Wir sollen nie daran denken: wird dem jungen Norweger gelingen, was er will? Shakespeares Kompositionen sind wesentlich Gruppierung, möglichst enge Gruppierung, weil die Wirkung sonst eine extensive, eine epische wird — bei ihm sind freistehende Menschengestalten um das ethische Centrum gruppiert. —

Dichter, Schauspieler und Zuschauer.

— — Am dramatischen Kunstwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer. Im Innern des Zuschauers erst entsteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauspielers und sein eigenes Zuthun das Kunstwerk. Seine Sache ist, die unbefangene Menschennatur in sich wirken zu lassen; des Dichters Sache ist, Schauspieler und Zuschauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will. Wunderlich! Warum beurteilt man einen Roman nicht nach der Wirkung, die er als Schauspiel aufgeführt, gedacht, haben müßte; wenn man, wie gewöhnlich geschieht, ein Drama nach der Wirkung auf den Leser kritisiert. Die meisten Kritiker sehen das für das Kunstwerk an, was auf dem Papiere

steht, die Zeichen, die den Geist beschwören sollen, für ihn selber. — Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabsichtigt, zu erreichen, sondern auch jede andere zu verhindern wissen, die er nicht will. Er muß sorgfältig vorhergesehen haben, daß seinem Helden, denn in diesem muß zunächst das, was im Stücke wirken soll, also das Stück selbst, zur sinnlichsten Erscheinung kommen — keine andere Figur über den Kopf wachsen kann; auch der virtuose Schauspieler darf nicht im Stande sein, dem von einem guten Schauspieler gespielten Helden etwas von dem Interesse, welches der Dichter beabsichtigt hat, zu rauben. Wenn bei der Aufführung eine Nebenrolle mehr Gefallen erregt, als der Held, so ist dies ein Beweis, daß der Dichter seine Kunst nicht versteht oder sie nicht, wie er sollte, angewandt hat. Es ist das ein weit bedeutenderer Fehler, als ein kleiner Sprung in der Pragmatik. Überhaupt sind nur diejenigen wirkliche Fehler, die bei guter Aufführung zu Tage kommen; was auf dem Papiere steht, ist wie eine gemalte Porzellantafel, die noch nicht gebrannt ist, deren einzelne Farben, wie ihre Verbindung, durch den Prozeß des Brennens mannigfaltig geändert werden. Statuen, die an hohen Orten stehen sollen, müssen anders in den Verhältnissen behandelt werden, als andere, weil der Einfluß der Höhe auf das Auge von vornherein berechnet sein muß. Die Beleuchtung von allen Seiten, von unten am stärksten, wie sie auf dem Theater stattfindet, verlangt lebhaftere, grellere Farben; denn die natürlichen verschwinden davor. Daher verlangt künstlerische Wahrheit im Drama auch die Sprache nachdrücklicher, aufgesetzter, sozusagen pastoser und hervortretender, als z. B. im lyrischen Gedichte, weil dies andere Bedingungen, daher eine andere Art der künstlerischen Wahrheit hat. Daselbe gilt von den anderen Erfordernissen. Ich kenne nur einen dramatischen Dichter, in dem der Gedanke seines einen Zweckes so überall gegenwärtig und wirkend sich zeigt, bei welchem die Komposition so vollständig aus demselben hervorgegangen ist, und zwar mit dem Scheine eines Naturprozesses, der sich selber vollzieht, und verstehe daher nicht, wie Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sein soll. Nun, wenn Shakespeare nicht, wer sonst? Bei jedem anderen Dramatiker sehe ich überall

die Mittel unter sich und mit dem Zwecke im Streite, einen Eindruck den andern verwischen oder verfälschen, am Ende eine falsche oder gar keine dramatische Wirkung. Nun, einen größeren Fehler kann, denke ich, ein Drama nicht haben, als wenn es nicht dramatisch wirkt. Und das wird meist der Fall sein, wo der Verstand sich Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen. Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdener Museum, jeder zollgroß Fleisch ist allein gesehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleisches sieht ihm ähnlich; desto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers. Und im ganzen gesehen, hilft jeder einzelne Zoll mit zur Täuschung durch das Ganze, wie er seine Wirkung von dem Ganzen borgt, d. h. kein Kunstwerk soll eine andere Wahrheit anstreben, als die künstlerische Wahrheit, die seiner besonderen Gattung zukommt. Der Verstand ist die vorzugsweise epische Kraft; in der Kunst des Dramas, namentlich in der Tragödie, darf er nur negativ wirken, d. h. Störendes entfernen, Bedenken vorausschicken und ihnen vorbauen. Das Ganze muß unseren Glauben gefangen nehmen und das Einzelne seine Glaubwürdigkeit vom Ganzen nehmen. —

— Shakespeares künstlerische Wirkung liegt besonders im Dialoge; wenn der Vorgang selbst springt, so thut dies nie während einer Szene der Dialog; hier ist immer scheinbar eine behagliche Vollständigkeit und ein natürlich-ungetriebener Gang. Darin mit liegt die plastische Ruhe. In seinem Dialoge wird uns die Geschichte selbst und das Wesen der Personen ausgespielt, wir wissen nicht, wie. — Er weiß mit wunderbarer Kunst einen reichen Stoff zusammenzudrängen und doch dem Vorgange die Behaglichkeit zu geben, der man nicht anmerkt, daß der Dichter drängen muß. — Wie wenig sind seine Gespräche gedrängt. Im Dialoge ist sozusagen die konservative Macht der Shakespeareschen Ausführung. Hier gilt es ihm nie, einen Reichtum zu drängen; stets nur, ein einfaches Korn von Inhalt zur scheinbar reichsten Gestalt zu treiben. Das Wesen seiner Ausführung im Dialog ist stets Umschreibung, mit Parenthesen; hier paart er plastische Ruhe und Reichtum an innrem Gehalte und äußerer Natur. Seine Kunst ist hier, das an sich Einfache, was mit zwei Worten zu sagen wäre,

zu dehnen; aber auf so interessante und amüsante Art, daß die Dehnung selbst uns mehr fesselt, als was er uns mitzuteilen hat. Nicht was sie uns, sondern wie sie es uns sagen, ist ihm die Hauptsache. — Seine Zwischengespräche und Zwischensprecher sind, von technischer Seite betrachtet, das selbe, was der Chor der Griechen war. Dieser ernste, reflektierende oder komische und witzelnde Chorus ist das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakespeare. Das führte ihn auch auf die Doppelhandlungen, die in fortschreitender technischer Ausbildung sich bei ihm finden. Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher prosaischen Künstelei, dies kann das Wegwerfen des griechischen in der tragédie classique, des Shakespeareschen im modernen französischen Schauspiele zeigen. Am künstlerischsten hat Shakespeare diesen Chor emanzipiert, doch zweckmäßigst untergeordnet, in der Klosterpartie des Lear. Hier und besonders im Hamlet steht er nicht mehr äußerlich, sondern er ist ein notwendiger Teil der Gruppe um den Grundgedanken. — Eine Rede ist um so poetischer, je weniger sie Konventions-, Übereinkunftsausdrücke und je mehr sie unmittelbare Naturausdrücke hat. So hat Shakespeare viele psychologisch-pathologische Momente unbewußt symbolischer Natur erfunden, z. B. Othello: „Sieh, so blas' ich meine Liebe in alle vier Winde“. Dies Blasen der Verachtung, gleichsam als Brechen des Stabes über den Verurteilten. —

Troilus und Cressida.

Troilus und Cressida wieder gelesen. Wie ist dieser Troilus eben nur ein liebender Jüngling, Cressida ein lüsterneß aber kluges Mädchen, Pandarus ein Unterhändler. Man möchte sagen, ein Troilus ist jeder Jüngling, in dem die erste Liebe mächtig, Cressida jedes solche Mädchen, und wie wimmelt es von Pandarussen, alten und jungen, männlichen und weiblichen Geschlechtes! Es ist die alte, immer neue Geschichte. Und die Gespräche sind — bis auf ihren Geist und Witz — die Gespräche, die überall und alltäglich geführt werden, wo diese alte, immer neue Geschichte spielt. Wie sieht Shakespeare jedem Stoffe sogleich seine typische Seite ab, d. h. die Seite, die ihn beglaubigt, die ihn zu einer alten und immer neuen

Geschichte macht, die jeder Mensch an sich oder anderen, wer weiß wie oft, erlebt hat, wenn auch nicht in so extremer Quantität. Den Gesprächen glauben wir die Menschen, den Menschen ihr Handeln. Seine Methode ist auf das Wesen der Phantasie gegründet. Er fügt außen die Züge zusammen, allmählich und unmerkbar, die wir als die Teile einer Totalvorstellung schon innerlich beisammen haben, daher überrascht er uns nur, insofern er uns befriedigt, d. h. durch das Vergnügen einer vollständigen Befriedigung. Welcher Mensch ist nicht oft in dem Falle, daß er etwas will und nicht kann, daß er sich glauben machen will, er werde es noch können und das Handeln hinauschiebt und doch deshalb sich tadelt. Was Hamlet ist, sind wir zu oft selbst, als daß wir nicht an ihn glauben müßten. Er ist es ganz mit demselben Darum und Daran, was er ist, wie wir es sind, wenn wir es sind. — Alle seine Dramen bestehen aus Gruppen von ganzen typischen Zubehören, die zusammen nur ein größeres typisches Zubehör bilden. Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem historischen Sagen- oder Novellenstoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt ist oder vielmehr das Ganze als eines von jenen Dingen zu geben, welche wir selbst erlebt haben; uns sichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkostümierten Gestalt durch dieselben Glieder, aus denselben Gründen und auf dieselbe Weise geschieht, wie bei uns; daß die Gestalt Fleisch von unserem Fleische, Bein von unserem Beine, daß sie ein Mensch ist, wie wir. So, wer ist nicht schon oft Macbeth gewesen, wenn auch in unendlich kleinerem Maßstabe? Wer hat nicht all das an sich erlebt, was Macbeth, wenn auch in soviel kleinerem Maßstabe, doch genau in derselben Folge und Proportion und demselben Darum und Daran; wie wir thaten, was wir für unrecht hielten, wie wir es be-reuten und doch fortgetrieben wurden auf dem einmal betretenen Wege. Wir sehen die Natur unseres eigenen Wesens, unseren Fall, nur vergrößert; wie wenn wir uns in einem Vergrößerungsspiegel sähen, unsere Bewegungen fühlten, und das Spiegelbild als ein anderes Wesen und doch als uns selbst anerkennen müßten. — — Es giebt, wie Menschen, so auch Gespräche, die nur durch ihre Form interessieren und

gefallen, abgesehen von ihrem Inhalte, ja, wohl trotz ihres Inhaltes. Shakspeare, der immer zugleich amüsiert, ist reich an solchen amüsanten Gesprächen. Im Troilus kommen eine ganze Anzahl typischer Gesprächsmimen vor. Ähnlich ist es mit den Witzegefechten, und es ist eine große Albernheit, wenn die betreffenden Szenen bei Shakspeare aus der Sitte seiner Zeit erklärt werden. Die besondere Form derselben ist in der Zeitsitte gegründet; aber die Sache selbst existiert heute noch ebenso wie damals und wird existieren, solange Menschen noch heiteres Behagen bis zum Übermüthe empfinden. Unsere heutigen Witzegefechte haben allerdings meist etwas Banales, Geistloses und Dünnes, wie unsere Tracht; man müßte sie allerdings für das poetische Drama geistvoller und plastischer machen, aber das ist ja mit allen Requisiten des poetischen Dramas so; in der Düntheit und Geistlosigkeit der Wirklichkeit kann man kein Motiv darin brauchen. Es gilt ja eben im Drama nur eine künstlerische Wirklichkeit, d. h. eine geschlossene, geistvolle, plastische zu schaffen. — Äußerste Gewandtheit im Dialoge ist ein Haupterfordernis eines Dramatikers. Die glücklichsten Intentionen sehen wir am Mangel daran scheitern. —

Dramatisch ist das moralische Urtheil oder weiter genommen, das praktische Urtheil über Menschen und ihr Thun und Nichtthun. Das Theoretische über Zweckmäßigkeit von Institutionen u. s. w. ist undramatisch. — Woran es uns Deutschen hauptsächlich fehlt, das ist die Ausbildung des sittlichen Urtheiles. Dies wurde auch von Schiller verwirrt. Er nimmt Motive und Effekte von Shakspeare herüber, aber er setzt sie nicht mit ihren Wurzeln und läßt sie organisch wachsen, er setzt sie nur mechanisch und arabeskenartig ein. Durch dieses Herausnehmen eines Motives aus seinem organischen Zusammenhange verliert es seine Schönheit und wird oft zum Gegenteile; z. B. Thekla, eine, die eine Julia ist, trotzdem daß sie aus dem Kloster kommt. Julia hat von der Falschheit der Männer gehört u. s. w., Thekla aber spricht von dem Tiefsten des Lebens wie aus eigener Erfahrung. Sie bringt aus der Klostererziehung in die Welt bereits die Weisheit der Erfahrung mit, die andere aus der Welt nach langem Leben darin in das Kloster scheuchen kann, eine Schärfe des Blickes, der

die Meister der Verstellung durchschaut. Magens und der Thekla Selbstmord wird dadurch so widerlich, daß er aus voller Reflexion heraus vollzogen wird, nicht als Kind der Verzweiflung, wie im Romeo, wo es keinem der beiden Helden einfällt, über ihre That zu reflektieren, was sie eben unseres Mitleids würdig macht. Was ist zu reflektieren da? Der Tod ist ihnen Notwendigkeit, er zieht seine Opfer unentrinnbar in sein dunkles Netz. Aber Max und Thekla sind altkluge junge Leute, sie reflektieren wie Menschen, die ein reiches Leben hinter sich haben; man weiß nicht recht, wie sie dazu kommen. Max spricht zwar von Verzweiflung; aber das ist mehr Theatermanier, denn der wirkliche Mensch reflektiert nicht in der Verzweiflung so altflug wie er. Beide sind bei voller Besinnung, denn sie reflektieren mehr als andere Leute in völliger Ruhe, sie müssen nicht sterben; von jenem dunkeln, unwiderstehlichen Drange keine Spur, sie reflektieren es sich ein, daß sie sterben müssen und puzen die That aus, um sie begehen zu können, was widerlich ist. Wenn Thekla so besonnen ist, zu reflektieren, warum denkt sie nicht an ihre Mutter und reflektiert sich lieber in eine pflichtgemäße That, als in ein Verbrechen? Romeo fühlt nur das eine, daß nun alles zu Ende, daß er nicht mehr leben kann. Ob die That, durch welche sein Weg führt, Tugendthat oder Verbrechen ist, das fällt ihm nicht ein, das kann ihm nicht einfallen; wie kann, wer eine Julia und mit ihr alles verlor, ein Mensch, dem die Welt in Stücke zerfiel, reflektieren! Worüber denn? Es ist ja nichts mehr da, auch keine Reflexion mehr, alles hat Julia mit sich genommen in das Grab. Diese Verzweiflung macht seinen Fürsprecher; aber wer will für ein Mädchen sprechen, die sich mit Reflexion in ein Verbrechen hineintreibt, eine Mutter, die niemand mehr hat als sie, zu verlassen, einem Toten mit vollem Bewußtsein zu folgen, der in seiner Schwäche kein Recht darauf hat? — — Jeder Rausch hat seinen Kagen- ja nmer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen; das Umschlingen der Millionen endet mit Donner der Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei. Und so taumelt der alte Trunkenbold Welt aus einer Thorheit in die andere. —

Guttens Biographie von Strauß.

Ich lese jetzt Guttens Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Extasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Übersichtigkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitüde, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neueres Werk gefunden, es müßte denn Gervinus' „Shakespeare“ sein. —

Einfachheit der Maschinerie.

Größte Einfachheit der Maschinerie; der geistige ethisch-psychologische poetische Gehalt des Grundgedankens, nicht die Maschinerie, d. h. nicht der pragmatische Nexus als solcher, nein, nur insofern er mit dem idealen Nexus eines ist, muß das Stück sein. Dadurch erreicht Shakespeare beim größten Reichtum an Handlung und Begebenheit das behagliche Sich-ausleben der Gespräche und Perionen, weil seine Handlung bis aufs Innerste, bis auf den Kern simplifiziert und konzentriert ist. Dieser engste Kern wird wiederum durch die äußerste Kunst des Dialoges geschwellt.

Die poetische Empfindung.

Weder soll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eigenen Gestalt geben, noch soll er im Zuschauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, sondern poetisch erhöhte Gefühle, die er nicht als Last und Pein, sondern als Vergnügen, als Lust empfindet, die er sich gerne zurücdruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müssen in Faktoren poetischer, künstlerischer Wirklichkeit umgesetzt werden, ehe sie zum poetischen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetische, die Charaktere müssen poetische, die Motive, Dialog und Sprache müssen poetische werden. Das unmittelbar Wirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, sondern mit ihrem gereinigten, geschlossenen poetischen Bilde. Alles völlig abgelöst von der gemeinen Wirklichkeit, aber

wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze stilisiert, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geistgeschwängerte Wirklichkeit. —

Sophokles, Shakespeare und Schiller.

Wenn Sophokles' Produktion einer schlanken Palme, Shakespeares einer knorrigen Eiche gleicht, ist Schillers Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen anderen Zweig hängen, ohne weder dem Baume noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeares oder der alten Griechen Garten Senfer, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche, von anderen Bäumen genommen, daran; um die gesunde Röte der Frucht zu ersetzen und zu überbieten, vergoldet er sie. —

Der Monolog.

Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrtum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei Lessing, deren Stücke eine Reihe von Monologen mit dazwischen liegenden Veranlassungen sind. —

Emilia Galotti.

Lessing in der Emilia hat den Verstand zum Medium zwischen dem Dichter und Zuschauer gemacht, d. h. bei ihm

herrscht die Maschine, der pragmatische Nexus über den idealen; er hat mehr den psychologischen als den ethischen Gehalt entfaltet; nicht das Gewissen, sondern der Bereich der berechnenden Leidenschaft, der handelnden Affekte ist der innere, der eigentliche Schauplatz des Vorganges. Bei Shakespeare dagegen ist die eigentliche Bühne das Gewissen des Helden, der Grund der Aktion des Gewissens Leiden. Der Verstand, die Berechnung liegt bei ihm außerhalb des Helden und ist nur als Betrachtung und Intrigue Mitspieler und Mitsprecher; aber auch nirgends der Initiator; erst die Leidenschaft und ethische Verfassung des Helden giebt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenschaft und ihres Gedankens, des Affektes und seines Gedankens die Szene. — Für die erste Thatfache, die Initiative, den Anstoß des Ganzen, wird der Dichter meist einen Vorschuß von Glauben sich ausbitten müssen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Lessing ist die Kunst der Exposition wunderbar, denn bei ihm ist das Erregende jederzeit in die Exposition gelegt, diese aber mit wunderbarer dialogischer Kunst ausgeführt. — Fällt der pragmatische Nexus mit dem idealen zusammen, ist die ganze Fabel dargestellter, geschlossener Gehalt, dann hat auch jede Szene ihre Wirkung, nirgends ist sie ein Stück bloßer Maschine. — Man glaubt nicht, wieviel Handlung und Vorgang sich durch geschickte Anordnung in den Raum eines Bühnenstückes unterbringen läßt beim Scheine des Sichgehehllassens, der eben nur dialogischer Natur ist. —

Der poetische Organismus.

Das Imposante der Gestalt wird durch Nachgiebigkeit gegen Einflüsse von außen an sich sehr beeinträchtigt, und es brauchte einen Shakespeare, den Othello in seiner imposanten Höhe zu erhalten. Ein Vorteil ist es daher, einen Vorgang zu erhalten, dessen Hauptpersonen sich aus sich selbst bewegen, mehr fremden Einwirkungen zum Troke, als ihnen zum Gefallen. Solcher Art sind die Helden des Aischylos, Sophokles und Shakespeare; den reinsten Gegensatz davon stellen die Helden Goethes dar. — Die Existenz und das Handeln der Helden und der äußere Vorgang stellen sich bei

Shakespeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Mädchen namhaft gemacht und aufgezeigt würde, welches bei der Wechselwirkung zwischen beiden in Umschwung kommt. Dies würde die Totalität und poetische Naivität vernichten und das organisch Lebendige zu einer Maschine machen, den Verstand von einer Seite ins Spiel ziehen, welche der Poesie fremd bleiben muß. Denn, um es noch einmal zu sagen, der Verstand darf bloß negativ bei der poetischen Arbeit thätig sein, bloß vorkehend, verhindernd, verhütend, bloß als warnender oder billigender Ratgeber, nicht als Mitschöpfer. Er macht seinen Teil ein für allemal ab, wie der Baumeister, und entfernt sich dann. Übel ist es, wenn er mit seinem Maßstabe oder Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß diese Säule stark genug, diese Decke zu tragen, und uns zeigt, welche eiserne Klammern da und da unter dem Mauerwerke stecken. Denn das Höchste, was er dadurch bewirken kann, ist, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingestehen, es sei wirklich alles auf das zweckmäßigste eingerichtet, an der Festigkeit und Richtigkeit des Gebäudes sei gar nicht zu zweifeln. — —

Le'drama und Schauspielerdrama.

Die halb idealistische, halb realistische Natur des Dramas resultiert aus dem Umstande, daß im Drama eine auf das Ideale und eine auf das Realistische basierte Kunst zusammenwirken müssen, Dichtkunst und Schauspielkunst. Die Künste des Raumes, die realistischen, die der Zeit, die idealistischen; das Drama, zugleich Kunst im Raume und in der Zeit, hat eine Doppelnatur und kann nur realistische Ideale brauchen. — Die vollkommene dramatische Kunst wird da sein, wo poetisches und schauspielerisches zu einem wird, wo beides in seinen Wirkungen zusammenfällt. Daher können das Lesedrama und das Schauspielerdrama nicht bestehen, wo in jedem eigentlich nur eine Seite vertreten ist. Nun kann auch stellenweise die Synthesis aufgehoben sein, nämlich wo Deklamation — schöne Stellen gehören hierher — oder äußere Bewegung, Pantomime vorübergehend das andere Element unterdrückt. Litterär'drama und Schauspielerdrama sind die

schlimmsten Feinde des Dramas, denn einerseits entziehen sie dem wahren Drama durch fremde Reize und Überladung die Schlichtheit, andererseits begünstigen sie den Verfall der Künste, deren Zusammenwirken das echte Drama schafft. Alle drei Faktoren des Dramas, Poesie, Schauspielkunst, Publikum, müssen in gleichem Rechte bestehen können, alle müssen dabei gewinnen, das ist die Probe des Dramas. —

Der ideale Nexus des Dramas.

Die Fabel selbst muß einen kleinstmöglichen, d. h. einen Kausalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dieser muß der ideale oder tragische Nexus sein, d. h. die Glieder des Kausalnexus müssen Leiden und Handeln zugleich sein, und zwar so, daß im ersten das Leiden, indem es Handeln wird, die Schuld gebiert, und die übrigen, aus Leiden handelnd, die Schuld vergrößernd fortsetzen. Im ersteren ist das Leiden die durch Anlaß gesteigerte Leidenschaft, in den anderen durch die Folgen des ersten entstandenes oder gesteigertes Leiden. — Der Dichter muß den Eindruck, den er mit dem Ganzen, also auch den er mit jedem einzelnen Teile desselben bezweckt, ganz genau vorausbestimmen, und mit unerbittlicher Konsequenz auch das Lockendste abweisen, das eine Alteration des Ereignisses mit sich führen kann. Dies, die höhere Motivierung, ist wichtiger als die kausale, die niedere. — Die Verstandes zweckmäßigkeit des Vorganges muß in eine Vernunftzweckmäßigkeit verwandelt werden. —

Die primitiven Motive.

Unser Unglück ist, daß die primitiven Motive in primitiver Zusammenstellung schon meist gebraucht sind und neue selbst zu erfinden, kaum oder wirklich nicht mehr möglich ist. Die Schlantheit des Lebens, des Denkens und Empfindens ist uns verloren gegangen, damit auch die Bedingungen zur Schlantheit, d. h. Geschlossenheit der Kunst. Was Schiller zu Erfindungen wie in der Braut u. s. w. trieb, das war doch nur dieselbe Einsicht, nämlich, daß ohne jene Primitivitäten keine wahre Poesie bestehen kann, und daß er diese „naiven Motive“, wie er sie nennt, nicht erreichte, vielmehr auf einen

Irrweg geriet, dies giebt uns, deren Zeit in jener künstlerischen Untugend noch zugenommen, eindringliche Warnung und wenig Hoffnung. Lessing eigentlich schon ruft von den ausgedachten, geschmacklosen, raffinierten zu den einfachen der Natur, zu den primitiven zurück. Aber auch er spricht von intrikaten Situationen, während von diesen hinweg zu den einfach ruhenden und erschütternden gewiesen werden mußte. Aristoteles sagt sehr schön, daß alle Spannung nur Erregung der Sympathie mit der Natur, die wir in uns selbst tragen, nicht Furcht sein soll für den historischen oder besonderen Menschen, sondern für die Möglichkeiten der menschlichen Natur in sich selbst. Doch habe ich hier vielleicht schon den Shafespeare in den Aristoteles hineingetragen. Wie Shafespeares Schönheit überhaupt mehr geistiger Natur ist, so paßt auch das Wort Verwicklung nicht auf seine Tragödien; sie haben nicht eigentlich eine Verwicklung, sondern sie sind lediglich Entwicklung. — Bei der Ausbildung des König Lear hat er immer aus denselben primitiven Motiven erfunden, alles, was darin Kausalnexus ist, ist Pietät oder Impietät, die erlittenes Unrecht nicht wankend, vielmehr fester macht. — Soll ein Stück lediglich Darstellung seines Gehaltes werden, so reicht der Kausalnexus als solcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragisch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im Lear einen solchen Idealnexus, jede Handlung ist ein Beispiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entschuldbar wäre (Kent). Als Handlungen eines Stammes wäre solche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzustellen gewesen, noch weniger handlich für die dramatische Technik; nun sind es drei Stämme, die sich von zwei Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denselben Eindruck, der Qualität nach, nur in der Quantität gesteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontrastes aufhöbe oder durch Teilung der Aufmerksamkeit schwächte. — Im ganzen also die tiefste Absichtlichkeit, im Dialoge der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plane und in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation und im Dialoge, in der

Ausführung desselben, scheinbar völliges Gehenlassen. So wird das Drama nichts als wesentlich nur der dargestellte psychologisch-ethische Gehalt seines Grundgedankens. — Die charakteristische Einkleidung der allgemeinen Reflexion ist sehr wichtig. Hier liegt ein Hauptunterschied Shakespeares und Schillers. Letzterer bringt immer seine eigene Reflexion lyrisch gesteigert, also den rohen Stoff; bei Shakespeare dagegen trägt jede Reflexion seiner Personen den Stempel des Charakteristischen bis in die kleinsten Bedingungen hinein. Wie ist im Lear, in dem: „ein Vogel, eine Katze, eine Maus soll Leben haben, du nicht!“ die allgemeine Reflexion, daß das Dasein nicht an die Bedingung des Wertes geknüpft ist, daß das Schlechte, Unwerte das Edle und Schöne überleben kann, in die äußere Gebärde der äußersten Hingegenheit an den Affekt der völligen geistigen und physischen Hilflosigkeit des vom Alter schwachen, vom Seelen Schmerz bis zum Wahnsinn hingefolterten Königs gekleidet; wie ist hier der Gedanke zum gestikulierenden Seufzer geworden. Wenn Poesie das individualisierte, d. h. in einem bestimmten Falle angeschaute und dargestellte Allgemeine ist, so ist Schiller meistens die eine Hälfte seiner poetischen Obliegenheit schuldig geblieben; dadurch aber eben hat er mehrere befriedigt, weil die poetische Forderung nur von Menschen gemacht wird, die weit in der Minderzahl stehen. Ihm fehlt zu sehr das Indirekte der Antworten und Gegenreden, das wir bei Shakespeare und Sophokles finden. —

Der poetische Realismus.

Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, jene falsche Illusion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantasie nannte. Je mehr nun das Drama von der gemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdrucks abgeschlossen ist, desto mehr kann auch die Epitomierung wagen, desto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. Da alle Wirkung aus dem inneren Kerne des Stoffes hervorgehen muß, wird der eigentliche Schauplatz das Innere, die Region von Leidenschaft und Gewissen, des oder der Helden, wo nur die inneren

Kräfte spielen nach dem Gesetze der Kausalität der vernünftigen und sinnlichen Natur des Menschen; wo der Zufall also ausgeschlossen ist und kein wirklicher Raum, keine wirkliche Zeit mitspielt, d. h. wo nichts darauf ankommt. Nur muß premiert werden, daß diese Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, diese Erhebung über sie nicht etwa das Kolorit eines Transparents, wie bei Schiller, eine eintönige Feierlichkeit oder feierliche Eintönigkeit, oder gar die Verzüchtung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll. Weit entfernt davon! Eben soweit als von der dünnen, haltungslosen Sprache der gemeinen Wirklichkeit. Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit, nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten u. s. w. durchaus nicht verwischen. Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn sowie ein bildloser Gedanke, ein ungedankhaftes Gefühl, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindringt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben. Aber wunderbar! Der Zauber schwindet nicht vor dem Wirklichen, umgekehrt; in der That ist es das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen bloß zufällige Erscheinung siegt. — Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte; nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzu erhalten durch das Medium des phantasie=entquollenen Gedankens, alle die, welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben= und Zueinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein. — Was die Anordnung der äußeren Dinge korrekter

macht, das ist es oft, was das innere Spiel der Empfindungen unterdrückt oder sie, was noch schlimmer ist, so alteriert, daß ein anderes daraus wird, als was sie beabsichtigte. Was dem Verstande eine Thatsache überzeugender macht, das macht sie leicht der Totalität des Gefühles befremdlicher. Kurz, was ich dramatisch-künstlerische Komposition nenne, das ist zunächst der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuschauer notwendig vor sich gehen muß, zu dem bestimmten Zwecke, der damit beabsichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizierenden Wechselwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühles aus kleineren, wie ein großer Strom durch die allmähliche Vereinigung verschiedener kleinerer anwächst. Die Vortrefflichkeit der Komposition besteht mir zunächst nicht darin, daß die äußeren Thatsachen, das objektive Materiale, unter sich dem Verstande gemäß verbunden ist, sondern darin, daß seine Wahl und Anordnung genau so ist, wie sie jenen subjektiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieser genau bestimmten Gesamtwirkung, diesem beabsichtigten Totaleindrucke entspricht. Die Fehler gegen jene objektive Kausalität kann ich nur dann für wichtig halten, wenn sie den beabsichtigten Totaleindruck hindern oder stören, d. h. wenn sie zugleich zu Fehlern gegen die höhere Motivierung werden. — So wird die Tragödie der Leidenschaft auch die Tragödie der Reflexion sein müssen; natürlich nicht der Reflexion, die die Leidenschaft bekämpft, sondern der Reflexion, welche sie stachelt. Wirklich liegt in dem: „eine Fliege soll ihre Hand berühren, ich nicht“ (Romeo) — „eine Katze, eine Maus soll Leben haben, sie nicht“ (Lear) — eine Vergleichung, durch welche der Stachel des Affektes geschärft wird, wie der Gedanke und die Ausmalung eines Glückes, das verloren ist, die Empfindung des Verlustes schärft. Jene ergreifende Rede Konstanzens im Ring John ist eine solche Reflexion. Das Immer-wieder-durchnehmen der Beleidigung, die Bemühung, immer noch etwas Neues darin zu finden, was durch den Reiz der Neuheit schärfer stachle, ist Reflexion. Wenn Macbeth an die Zeit zurückdenkt, wo noch seine Haare sich sträubten, nur zu hören, was zu thun ihm jetzt Gewohnheit ist, so reizt er sich selbst zum Mitleide mit sich selbst. Gleichwohl liegt

in der Freiheit der Reflexion die Hoheit der Gestalten, indem sie samt ihrer Situation sich objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben. Ihr Gemüth, ihre Leidenschaft ist tiefst im Endlichen befangen, ihr Geist steht darüber, wie der blaue, heitere Himmel über Gewittern. Ihr Geist, ihr innerstes Wesen, der Gott in ihnen, ist gleichsam unvermischt mit dem Sinnlichen, unbeschmutzt vom Schmutz ihrer Zwecke. Hier liegt eigentlich das Geheimnis der Hoheit Shakespearescher Gestalten offen. Diese Reflexionen sind nun von der Phantasie im charakteristischen Bilde verkleidet dargestellt, sie sind gleichsam ein Ausatmen der durch das Endliche gebundenen Freiheit. Schiller hat dies dem Shakespeare wohl abgesehen, aber diese Seite zu sehr herausgehoben und zugleich zu wenig mit der Lokalfarbe der Person gemalt. Denn bei ihm, da die Reflexionen sich unverhüllt als seine eigenen zeigen, sehen wir ihn selbst über seinem Helden stehen, der darüber seine individuelle Existenz einbüßt, und die Wirkung ist mehr die Bewunderung der Hoheit des Dichters, als seines Werkes und seiner Kunst. — Posa handelt verkehrt, wenn wirklich Carlos oder die Provinzen sein Zweck sind; hat er es aber auf die Bewunderung des deutschen Parterres abgesehen, so zeugt der Erfolg für die Zweckmäßigkeit seines Handelns. — Die Bescheidenheit der Natur, wie entzückt sie uns an Shakespeares Gestalten, auch in Rücksicht ihrer Reflexionen! Die Reflexionen der Porzia z. B. sind alle aus ihrem Kreise genommen; es sind Bemerkungen, die ihr scharfes Auge in ihrem täglichen Leben alltäglich zu machen Gelegenheit hatte; ebenso ist die Form derselben, wie sie einem gebildeten weiblichen Wesen entspricht. Man vergleiche damit die Thekla im Wallenstein; wie nimmt, daß sie in diesen Mund, an diese Stelle nicht passen, so in Materie als in Form, den Reflexionen selbst, so schön sie im Munde Schillers genannt werden müssen, allen Reiz, ja, läßt sie abgeschmactt erscheinen. Die Leidenschaft zu glänzen, zu gefallen, werden das eigentliche Motiv des Benchmens der Gestalten, welches andere auch genannt sei. Denn nur dieses verfolgen sie konsequent, in allem anderen sind sie inkonsequent, voller unauflöslicher Widersprüche, nur in diesem nicht; und diese

Konsequenz ist eben der Grund jener Inkonsequenzen. — In der dargestellten Reflexion, in dem dargestellten Reflektieren liegt für den Dramatiker das feinste charakteristische Moment. — Das wäre es, was sentimentale und naive Poesie, oder wenn man will, Rhetorik — als eine besondere Form der Poesie im weiteren Sinne betrachtet — und eigentliche Poesie unterscheidet, daß jene direkt und diese indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausspricht, was sie meint, und diese auf dem Wege der Darstellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Darstellung“ nicht irren, wonach auch jenes direkte Aussprechen darstellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, so sage man, jene stellt durch Aussprechen, diese durch Darstellung dar; in jener spricht der Autor in seinen leicht maskierten Personen, in dieser der Autor durch die innere Selbständigkeit seiner Personen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als sprächen die Personen selber und hätten keinen anderen Autor, als ihr Autor selbst — die schaffende Natur. — Das läßt sich weiter ins einzelne ausführen, wie z. B.: Der Rhetoriker sagt uns, was er mit seinen Figuren meint, für was wir sie halten sollen; er sagt: „verehrt ihn“ oder „bewundert, liebt ihn, haßt ihn“; der Poet dagegen stellt seine Figuren hin und sagt: „nun sehet selber zu, beobachtet sie und dann fällt selbst über sie ein Urtheil. Sie sind nicht Träger meiner Interessen, sie sind nicht mein verkleidetes Ich, ich bin also bei euerem Urtheile nicht kompromittirt.“ Ja, er läßt die eine Person über eine andere so, eine dritte über dieselbe so urtheilen. „Nun, Zuschauer, urtheilt über die Urtheiler und ihr Urtheil, seht, ob sie bestochene Richter sind, und von welcher Partei — für oder wider jene zweite Person, — ob sie durch pathologische oder sonstige Einwirkung geirrt, ob sie gerecht, ob mild oder streng sind. Macht das mit ihnen und euch aus; mich geht es nichts an; ich zeige nicht mit der Hand aus den Bühnenwolken und halte meine Figuren nicht an Drähten, sie haben ihre eigenen Beine und ihr eigenes Gesetz, dasselbe, das in euch ist, und sie zwingt dasselbe Gesetz außer ihnen, das, außer euch, euch zwingt; sie sind nicht Geschöpfe meiner Willkür, sondern ihrer eigenen Freiheit und Nothwendigkeit.“ — Goethe hat immer

Stoffe gesucht, in denen „das Herz“ an seiner Stelle war; deshalb ist er dem Großgeschichtlichen ferne geblieben; das ist ein Mangel. Schiller hat „das Herz“ ins Großgeschichtliche überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das ist ein Fehler. —

Reflexion und Gefühl.

Wer viel denken muß, kann nicht viel fühlen, sagt Lessing. Ich habe schon früher auf einen kleinsten Kausalkomplex gedrungen, d. h. mit möglichst wenigen Gliedern; auch gegen das Limitieren der einzelnen Kausalmotive habe ich mich erklärt. Wirklich, wie ein Drama nur ein stilistischer Satz auf höherer, mannigfaltig erweiterter Stufe ist, so gilt auch für beide das nämliche Gesetz. Je weniger von einschränkenden, trennenden u. s. w. Bindewörtern im Satze ist, desto poetischer kann er sein; so, je weniger limitierend und individualisierend die Verbindung der kausalen Glieder im Drama ist, desto mehr eignet es sich für poetische Ausführung, desto poetischer ist es schon als Entwurf. Deshalb muß bei neuen Erfindungen stets auf möglichste Naivität der Verbindungen gesehen werden. Am besten, wenn die Kausalglieder sich wie von selbst aneinander reihen, wie Vorder- und Nachsatz im sogenannten Zusammenhange der Rede. — Wer viel denken muß, kann wenig fühlen. Dieser Satz ist wohl zu verstehen. D. h. das dargestellte Verhältnis, der Vorgang muß so klar sein, daß er selbst ohne viel Denken aufgefaßt und richtig aufgefaßt werden kann. Demnach muß der Dichter dem Zuschauer oder Leser viel zu denken geben, nur so, daß dieses Denken unabhängig vom äußeren und individuellen Vorgange sich auf das Allgemeine der Natur der Menschen und der menschlichen Dinge bezieht. Dieses Denken wird das Gefühlsvermögen nicht verdunkeln, vielmehr die Gefühle länger und stärker wirksam erhalten. —

Verstärkung des dramatischen Ausdrucks.

Wie die Wangenröte des Schauspielers und seine Gebärde, so ist auch Ton und Rhythmus des Affektes bei Shakespeare verstärkt, ansehnlicher gemacht. Besonders bei ihm zu studieren ist die Verwachsenheit von Gedanken und Bild, dieses

höchste plastische Kunstmittel, die Prägnanz des Ausdruckes, wo die Phantasie des Redenden unmittelbar der Sprache sich bemächtigt mit Übergehung des regulären Mediums, des Verstandes. — Man könnte von einer Rhetorik der Gedanken sprechen, im allgemeinsten Sinne. Man muß es dem Gedanken ansehen, in welchem Gemütszustande er gedacht wird, nicht allein an seiner Gebärde, sondern auch an seiner Physiognomie, sozusagen an seiner Existenz, Substanz. —

Shakespeare und Scribe.

Ich sehe immer mehr, es ist eine Wahl, die uns nicht zu ersparen ist. Shakespeare und Scribe u. s. w. lassen sich durchaus nicht vereinigen. In der Scribeschen Weise ist etwas Prosaisches, oder vielmehr sie ist prosaisch durchaus; wer Poesie damit verbinden will, kann es nur so, daß er der prosaischen Absicht ein poetisches Kleid überzieht, d. h. daß er poetisch angelaufene Prosa dichtet. Man kann nicht genug daran erinnern — denn es wird von Jahr zu Jahr mehr vergessen — daß Poesie und Prosa durchaus verschieden sind, sowohl im Zwecke als in den Mitteln, schon im Samen und Embryo; daß sie nur das einfachste Material gemein haben, das Wort. Die Prosa braucht es aber anders und zu anderem Zwecke; sie will überzeugen oder überreden, die Poesie will täuschen; d. h. die Prosa kommt vom Verstande und geht auf den Verstand, die Poesie vom inneren Sinne auf den inneren Sinn. Daher ist schon der einfache Gedanke in der Prosa ein anderer als in der Poesie. Der poetische hat Gestalt, Gebärde, Physiognomie, Rhythmus, Ton und Melodie; er ist halb Anschauung, halb Gefühl und halb Gedanke; er ist ein angeschauter Gedanke oder eine gedankenhafte Anschauung. Er ist ein Abbild des Menschen, ein Körper, der mit einer Seele eines ist, so daß die Trennung ihn tötet. Ein Gedanke der Phantasie; eine Milchstraße von Verstandesgedanken, in welcher diese alle vorhanden sind, während er selbst keiner ist, und auch jene nicht erscheinen als das, was sie sind. — So unterscheidet sich der Gedanke der allgemeinen Phantasie der Wirklichkeit, d. i. der schaffenden Natur, von dem der schaffenden Kunst, daß diese in ein Stück Wirklich-

keit die Gesetze der ganzen Wirklichkeit legt und sozusagen dem endlichen Geist eine Welt schafft, für diesen so übersehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem ewigen sein mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit einem Blicke durch- und überschauen kann, in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Über- sicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöset, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt. —

Konsequenz der Charakterschilderung.

Wie bei Schiller meistens das, was von der Vorgeschichte seiner Helden gesagt wird, mit ihrem Wesen selbst im Widerspruche steht, so ist es auch mit den Thathandlungen selbst. Jedes Handeln hat seine gewisse Weise, Handeln in Verzweiflung, Handeln in Ruhe; eine That der Schwäche unterscheidet sich von ihrem Gegenteile in der Erscheinung des Handelns. Schiller, der dem Schönen, wo er kann, nicht allein die Sympathie der Zuschauer oder Leser, sondern auch deren Billigung und Bewunderung zu gewinnen strebt, welche dem Guten gehört, verwischt diese Merkmale oft absichtlich. So führen Mar und Thekla den Selbstmord aus wie eine verdienstliche Handlung, wie etwas Großes, Edles. Man sehe daneben ihre Vorbilder, Romeo und Julia, zwei Kinder der Leidenschaft, die im ganzen Stücke nichts von der Freiheit der Vernunft zeigen. Hätten sie die geistige Freiheit, die überlegene Reflexion, die Schiller seiner Thekla in den Mund legt, sie würden nicht sterben. Kann es einen Selbstmord aus Kraft geben? Ich glaube, nein. Schiller hat in Theklas einen solchen geschildert. Wenn sie wirklich das „starke Mädchen“ ist, so ist der Selbstmord ein Schimpf für sie, nicht bloß ein Fehler, wie er an der schwachen Julia natürlich und darum soweit zu entschuldigen ist, daß wir sie bemitleiden. Aber Shakespeare will auch nur soviel Sympathie für sie von uns, daß wir nicht darüber die Mißbilligung ihres Thuns vergessen, nur soviel, als in der echten tragischen

Stimmung enthalten sein darf. Im Wallenstein ist die Liebe das Berechtigte, Gott und die Welt gegen sie im Unrechte; kein Wunder, wenn leidenschaftliche Jugend von dem Lehrer der Vernunft zu dem flieht, der ihr sagt, die Leidenschaft sei das rechte. Eine That der Verzweiflung wird nicht reflektierend beschlossen, sonst ist sie nicht Affekt, sondern Wahnsinn. Ein Mensch, der eine Untreue begehen will, wird nicht einen anderen verantwortlich machen wollen, keine zu begehen, und doch ist Maxens Veruntreuung des besten Regiments des Kaisers um nichts mehr wert, als Buttlers Handeln; dieses hat sogar noch die Kraft voraus. Wie? er thut's in der Besinnungslosigkeit? Nein; er spricht wie ein Redner, der Bewunderung und Mitleid ernten will; nicht in Verzweiflung, der das Urtheil der Welt gleichgültig ist, ja, der nicht daran denkt. Wäre er ohne Besinnung, also auch ohne Gewissen, wie könnte er das Gewissen eines anderen schärfen wollen? Es ist eben nicht Max, sondern Schiller, der da spricht. Freilich ist es bloß die Leidenschaft des Dichters, überall glänzend zu erscheinen und Bewunderung zu erregen; und so betrachtet, ist es unschädlich; aber so sieht es keiner unter unseren Jünglingen an, sie nehmen nur das moralische Urtheil heraus, das der Dichter zwischen den Zeilen auszusprechen scheint. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker.

Der Lyriker singt sich und für sich, d. h. ihm selbst, wie der ein Gesangbuchslied in der Kirche Singende; selbst in Gesellschaftsliedern ist dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es sind hier schon zwei Faktoren, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, ist das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen schon eine Abgefühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargestellten Personen der Handlung, hinter welchen der Dichter verschwindet. Es hat drei Faktoren. — Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung. Die *comedia dell'arte* ist eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person

zur anderen übergeht, in die verschiedenen Schauspieler und mit jedem sich in die dargestellte Person versetzen. Nicht unmittelbar in die dargestellte Person, weil nicht diese dargestellten Personen das Stück selbst spielen; es würde dies nur eine andere Art epischer und lyrischer Dichtung werden, aus diesen beiden zusammengesetzt und nicht für die äußere Bühne, sondern für den inneren Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Personen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker sie schildert und allein schildern kann, in Betracht. Es sind also nur eine gewisse Anzahl eigentlicher Darstellungsmittel vorhanden, auch bloß andeutende, von Volksmassen, Gefolge, Soldaten u. s. w., mit denen operiert werden, die der Dichter genau kennen muß. Da nun ohne alle Täuschung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, so muß der Dichter auch die Künste der Täuschung verstehen, durch welche es einem Menschen gelingen kann, mittels seiner eigenen Persönlichkeit eine gedachte Persönlichkeit darzustellen. Mit anderen Worten, er muß den betreffenden dramatischen Menschen aus dem Schauspieler und aus dessen Kunst herausdichten; da der Schauspieler nicht zum Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauspieler werden. Es versteht sich von selbst, daß vom Schauspieler hier nur als vom Künstler die Rede sein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darstellers, welches nicht aus dem Wesen seiner Rolle hervorgeht, abzuweisen ist. Aber den ähnlichen Fehler, d. h. das Rhetorische u. s. w., und selbst was poetische Schönheit an sich wäre, aber an unrechter Stelle stände, überhaupt sich von dem dramatischen Zwecke loslösete, das muß auch der Dichter sich versagen. Die dramatische Kunst ist ein Ergebnis der gegenseitigen innigsten Durchdringung der beiden Künste, der Poesie- und der Schauspielkunst; sie verlangt daher vom Dichter wie vom Schauspieler, Selbstentäußerung, Hingebung an die gemeinsame Aufgabe. Der Dichter darf nicht so eitel sein, auf Kosten des Schauspielers, dieser nicht, auf Kosten des Dichters glänzen zu wollen. In diesem Punkte besonders müssen wir vor dem Muster unserer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauspieler zum bloßen Deklamator und Rhapsoden herabwürdigten. Dadurch wurde

der dramatische Sinn des Publikums verdorben, die Schauspielkunst dem Verfall entgegengeführt, der fast unabwendbar wurde, als die Schauspieler sich in die Verkehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunst nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der anderen zur Folge hat, so geschah es auch hier. Als der schauspielerische Trieb in den Schauspielern reagierte, den sie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, schufen sie sich selbst welche und regten andere an, ihnen welche zu schaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatischen Dichters an jenen Mustern immer mehr verkennen lernte und den Weg, sie zu lösen, verloren hatte, — nur der Schauspieler allein herrschte und der Dichter nur das notwendige Übel schien, dem man sich entzog, so sehr man konnte. Die Poesie war nun im Schauspiele keine Kunst mehr, nur eine Kunstfertigkeit, aber die Schauspielkunst auch nichts besseres. — In neuerer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg gesucht; auch an Schauspielern fehlt es wohl nicht, die ihrerseits Bedürfnis nach der wahren dramatischen Kunst fühlen; auch im Publikum zeigen sich Spuren der Sehnsucht nach dem wahren Drama. Aber all das ist zu vereinzelt; wir sehen gute Muster, Shakespeare und Lessing, aber wir sehen der falschen von beiden Seiten der Ausartung weit mehr. Dem Dichter, der dramatisch schaffen möchte, fehlt der Schauspieler, dem Schauspieler der Dichter, beiden das Publikum. Ist zu hoffen, daß eines an dem anderen erstarke und das andere den Mut behalte, auf dem Wege — es ist ja erst der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß — fortzugehen, bis der andere erstarbt? Die Intendanten beginnen ihre Aufgabe rein vom Geldstandpunkte aus anzusehen. Die Stücke werden am häufigsten gegeben, die Schauspieler am meisten ausgezeichnet, die am meisten einbringen, — ähnlich wie die Pferde des Kunstreiterprinzipals — und die Schauspieler bringen am meisten ein, die dem verkehrten Geschmacke des Publikums am meisten entgegenkommen. —

Gretchen im Faust.

Am Faust ist so recht zu sehen, welchen poetischen Vorteil das Schlanke und Primitive giebt. Gretchen könnte uns nicht so als Bürgermädchen und als das Weib selbst erscheinen, wenn wir mehr von ihr wüßten. Die Mächte, die sie beleidigt, sind unseren Sinnen gar nicht und selbst der Phantasie nur wie ein bloßer leichter Schemen hingestellt; ihre Mutter sehen wir gar nicht, wir hören bloß von ihrer Strenge und Frömmigkeit und sehr vorübergehend, nur andeutend reden. Wir sehen sie selber nicht in ihrer eigentlichen Umgebung, wodurch sie uns schon zu individuell würde; nicht einmal, daß sie einen Bruder hat, wissen wir im Anfange. Wir sehen bloß das Weib und das Motiv der Liebe, aller=allgemeinste, primitivste Motive. — Merkwürdig, daß beide, Goethe und Shakespeare, bei gleich idealer Behandlung, auf entgegengesetztem Wege gehend, das Ähnliche erreichen, Goethe durch Zusammendrängen, Shakespeare durch Ausdehnung der Gestalten diese von der gemeinen Wirklichkeit isolierend. Beiden ist es mehr um den Gehalt ihrer Darstellungen zu thun, d. h. um Darstellung des Gehaltes ihrer Geschichten. Beide haben das Primitive und Schlanke, das Wunderbare, die kurzen Szenen, den reichen Wechsel, die Mischung des Heiteren und Ernsten, die verschwindende Kausalität, wodurch es scheint, als habe die Phantasie allein alles geordnet, die ideale Behandlung von Zeit und Ort, das Erheben des Dialoges über die gemeine Wirklichkeit, das Ausklingen der Stimmung und das Abschließen der einzelnen Szenenstimmungen gegen einander, das poetische Sichgehenlassen des Gehaltes bei völlig versteckter Maschine, das Vorherrschen des Zuständlichen, auch des Leidens über das Handeln gemein. Shakespeares wahre Größe wird durch diese Vergleichung erst recht sichtbar. Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, daß er das Schreckliche bloß andeutet und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen läßt, Shakespeare aber weiß die sinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealisieren. Goethe vermeidet daß sittliche Urtheil um der Wirkung willen, Shakespeare bedarf dieses Kunstgriffes nicht. Selbst der Teufel muß ein

im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden. Shakespearer blendet seinem Edmund, Goneril, Regan nicht das mindeste davon an; aber weder die Schönheit dieser Gestalten, noch die sittliche Wirkung des Stückes leiden darunter. Es ist erstaunlich, welche Idealität Shakespeares Talent besaß.

Individuelle Orts- und Zeitbestimmung.

Man kann nicht scharf genug das Prosaische, Aufzählungen u. s. w., vom Poetischen trennen, wenn eine poetische Behandlung des Dialoges möglich werden soll. Wie z. B. individuelle Zeit- und Ortsbestimmungen, Beziehungen derselben aus einer Szene auf die andere. Im Drama giebt es kein morgen, kein gestern, kein heute, keine Uhr; alles was geschieht, geschieht jetzt; was geschah, ist irgend einmal geschehen, was geschehen wird, wird irgend einmal geschehen; höchstens können nachträglich ungefähre Zeitbestimmungen stehen und zwar nur ganz indirekte, konkrete, wie z. B. daß im Othello Iago einen Brief nach Venedig geschickt und darauf wieder etwas von da gekommen ist. Dies alles ist ein Hauptgrund, warum die französische Form der ganzen Behandlung eine Tendenz zum Prosaischen giebt. Wahr ist es, durch Individualität der Zeit und des Ortes läßt sich am leichtesten eine Spannung herstellen, aber eine solche ist eben weder poetisch, noch läßt sich poetische Behandlung des Dramas damit verbinden. Es zeigt sich, daß das Drama gar keine eigentliche Individualität verträgt, sondern durchaus typisch und alle scheinbare Individualität nur Modifikation des einen typischen durch das andere und dritte u. s. w. sein darf. Selbst der Erzählung und dem Romane wird diese Regel nützen.

Die Auffassung der Antike und ihr Einfluss auf unsere Kunstbetrachtung.

— Eigen ist es, wie äußerliche Dinge auf die Kunstbetrachtung einwirken können. So, auf das Drama bezogen, das philologische Studium. Das antike Drama lernen wir auf der Schule unter Umständen kennen und lieben, die auf unsere Meinung vom modernen zurückwirkt. Zunächst wird unsere Bewunderung gewonnen durch die Sprache, den Klang

der Verse an sich. Wir können das Stück uns nicht aufgeführt vorstellen und lernen es ansehen wie ein größeres lyrisches Gedicht, in welchem mehrere Personen im deklamatorischen Vortrage abwechseln. Das Ganze wird uns eine einzige große, sogenannte schöne Stelle; d. h. wir bringen keine Anforderung von dem, was etwa uns als lebendige Vorstellung vom Dramatischen aus unserem Theater innewohnt, an das Stück. An diese Art der Betrachtung gewöhnt, wo unsere Aufmerksamkeit nur auf die Schönheiten der Sprache und des Versbaues an sich geht, müssen wir ein heutiges Drama gewissermaßen in der Vorstellung als ein altes, d. h. von allen den Zwecken losgelöstes ansehen, von denen bei den Alten nicht die Rede sein kann, um nur in ein Verhältnis zu ihm zu kommen. Wir müssen also von dem Besten, dem Lebendigen darin abstrahieren. Wer in der alten Welt mehr lebte, als in unserer, der hat das Organ dafür gar nicht ausgebildet, ja, er hat wohl gar keine Ahnung von jenem Lebendigen. Daher das, was sie die Kunstform des Dramas nennen, mit dem, was uns so heißt, nichts Gemeinsames hat. Wenn sie von der Kunstform eines Dramas sprechen, meinen sie das, was in dem Buche steht, diese Reihe von vollklingenden Versen, welche ihren Augen wohlgefällig dünkt wegen der räumlichen Symmetrie der Zeilen, ihrem Ohre durch den immer gleich beibehaltenen erhabenen Ton der schönen Verse u. s. w.; wenn wir von der Kunstform eines Dramas sprechen, so verstehen wir etwas ganz anderes darunter, als was das Buch uns zeigt. Uns wird das Drama erst in der Aufführung lebendig, wir machen den dramatischen Menschen nicht zur Statue, um ihn schön zu finden; das, was in der Statue vom Menschen verloren geht, ist uns das Wichtigere. — Nun fehlen uns alle Mittelbegriffe. Wir wissen gar nicht, wie die Griechen die Menschen unseres Schlages in der Tragödie darstellten, ja, wir haben durchaus keine deutliche Vorstellung von der Art ihrer Aufführungen. Nach dem, was wir wissen, sind wir geneigter, das antike Drama als ein Mittelding zwischen unserem Oratorium und unserer Oper anzusehen, denn als ein Drama in unserem Sinne. Dennoch wird uns zugemutet, die alten Griechen ganz oder

teilweise nachzuahmen! Also aufs Geratewohl und ohne die Zwecke, die Mittel zu verstehen u. s. w. — Glaubt man denn nicht, daß wir selbst von der Skulptur der alten Griechen nur eine ganz unvollkommene Vorstellung haben? Wir haben noch Statuen, die sie geschaffen und genossen; aber wissen wir, ob wir auch das an ihnen sehen, was die Alten sahen? Es bleibt auch hier bei dem Äußerlichen. Den Griechen war das Gesicht in der Kunst nichts weiter als ein anderes Glied auch, und sie strebten, in der Gestalt ein harmonisches Ganzes herzustellen. Wir suchen im Gesichte etwas ganz anderes und suchen es fast nur im Gesichte. Natürlich; weil das uns der einzige Teil des Körpers ist, den wir genau kennen, in dem zu lesen wir gelernt haben. Aber ich bin überzeugt, daß die Griechen auch die anderen Teile charakteristisch gehaltvoll zu machen wußten und da eine interessante Schrift lasen, wo wir nur die Glätte und Schönheit des Pergamentes sehen. Und sollten wir um der Glätte willen, die eben nur einen subjektiven Mangel unseres Sinnes für das Charakteristische der Alten anzeigt, unser Charakteristisches aufgeben?

Realistische Motivierung.

Den Unterschied zwischen dem realistischen und idealistischen Dramatiker kann man auch so klar machen: Dem realistischen ist die Motivierung die Hauptsache, der Idealist fragt danach nicht, d. h. der Realist motiviert das Schicksal seines Helden durch dessen Schuld, die Schuld durch dessen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, historischen Boden u. s. w. D. h. seine Rollen sind dargestellte typische Menschen, realistische bedingte Ideale; des Idealisten Rollen sind unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöste Gedankenwesen. Was sie Charakteristisches haben, ist nicht Bedingung ihres Wesens, sondern mehr äußerlich ihnen angeblendet. Indem er ihnen Naturzüge giebt, die nicht aus ihrem innersten Wesen hervorgehen, erscheinen sie zugleich empirischer, zufälliger, näher der gemeinen Wirklichkeit. Sie sind Mischungen von Ideen und von gemein=empirischer Wirklichkeit. Was sie sprechen, ist ihm wichtiger als was sie sind, d. h. er legt in ihre Reden

den möglichsten Gehalt, nicht aber in ihre Darstellung. Der Realist giebt seine Menschen dem Urtheile hin: sehet selbst, wie und was sie sind, beurteilt sie nach den Gesetzen, nach denen ihr im Leben die wirklichen Menschen beurteilt. — Romeo und Julia kann man von beiden Gesichtspunkten aus schön finden, sie machen den Eindruck poetischer Ideale und auch den von wirklichen Menschen. Schiller sagt: um Freiheit sterben, Selbstmord um Liebe ist groß und edel; das ist das Los des Schönen u. s. w. Shakespeare sagt: das ist das Los der Schuld auf Erden; Selbstmord ist eine Schuld, aber die Person kann eine bemitleidenswerthe sein, die dieser Schuld verfällt. Das war Shakespeares Humanität, die Schuld zu verurtheilen, den Menschen zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und gerecht, der Mensch schwach und darum mitleidswert in seiner Schuld; nicht der Mensch in seiner Leidenschaft groß und herrlich und die Weltordnung eine tückische Naturmacht, die das Edle haßt und das Schöne untergehen läßt, weil es schön ist. — Bei Shakespeare sehen wir auch die Thorheiten und Verkehrtheiten der Leidenschaft, aber seine Gestalten haben noch etwas mehr. Schiller breitet um diese Thorheiten den Schein des Großen und Edlen, sie werden mit Feierlichkeiten eingeführt, so Maxens Selbstmord u. s. w. Shakespeare vermäntelt weder Thorheit noch Schuld, er besticht unser ethisches Urtheil nicht; er weiß, daß er trotzdem seinem Helden Teilnahme schaffen kann, daß er uns tragisch ergötzen kann ohne Gefahr für unsere moralische Gesundheit. Daß Hamlet ein Mensch von den schönsten Anlagen ist, das zeigt er uns; sein philosophisches Grübeln, seinen überlegenen Witz. Im Tasso sieht man an vielen Stellen den größten Schüler Shakespeares; die Motivierung, die Übereinstimmung jedes kleinsten Zuges mit den anderen und dem Ganzen ist unvergleichlich. Sein Held ist ein Künstler, wie Macbeth ein Soldat, beide leiden sozusagen an einer Standeskrankheit, wie man Weber-Krankheiten u. s. w. hat. Dies ganz anders als im Wallenstein. Ebenso Hamlet, ein Prinz, ein Philosoph. Wenn er darstellen wollte, wie Übermaß der Reflexion die Thatkraft schwächt, wie das philosophische Grübeln entmannt, so mußte er dieses Übermaß

der Reflexion und diese philosophische Grübeleien darstellen. Unsere Zeit sieht dies nicht als ein dargestelltes Motiv, warum Hamlet untergehen muß, an, sondern als eine Philosophie oder Religion, die Shakespeare uns lehren wolle. — Der Unterschied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenschaft liegt, warnen zu müssen, und der, wo man die Leidenschaft verherrlichend dazu ermuntern zu müssen glaubt (Romeo und Julia — May und Thekla). — Nur was wirklich gegenwärtig, sinnlich erscheinend auf der Bühne zu machen ist, gehört dem Dramatiker. Selbst das sittliche Urtheil, die sittliche Idee, die sittlichen Mächte müssen vollständig sinnlich dargestellt werden. Rechte sind nicht schauspielerisch darzustellen, erst wenn sie in Leidenschaften verwandelt werden, sind sie dramatisch brauchbar. Das Mittel zur Darstellung des inneren Gehaltes ist die Sinnlichkeit; wenn die sinnlichen Mittel — und das Drama hat keine anderen — im Zwecke nicht aufgehen, so können sie ihn nur verdunkeln. — Die tragische Nothwendigkeit kann nur im Helden liegen; d. h. der Held darf nicht bloß in einer sogenannten tragischen Situation stehen; die Situation kann nur dadurch eine tragische sein, daß eben der Held, der in ihr steht, ein tragischer Charakter ist. Daß dieser Macbeth, wie er vor uns steht in sinnlicher Erscheinung, in unmittelbarer Gegenwärtigkeit, in sich selber untergehen muß, ist notwendig. Ein Mensch von solcher Stärke des Gewissens bei solcher Stärke der verbrecherischen Leidenschaft. Die geschickteste Kausalität im Äußeren macht ein Stück nicht tragisch, wenn der Held nicht eine tragische Natur ist. — Die Situation ist nur darzustellen, insofern sie als Leidenschaft in den Menschen ist, an deren Gegenwirkung der Held äußerlich zu Grunde geht, und in ihm selbst als Gewissen, als Bewußtsein einer Gewalt, der er im offenen Kampfe sich nicht gewachsen fühlt. — Immer müssen uns die Menschen mehr interessieren, als die abstrakte Wirkung des Vorganges. Dieser ist bloß das Uhrwerk, welches diese und gerade diese Menschen in Bewegung setzt, welcher sie lebendig und selbstig zu machen scheint (souverän). Unter den „diese und gerade diese“ verstehe ich nicht Sonderlinge und ganz besondere Originale; nein, ich verstehe bloß die Illusion der

Identität, das darunter, was den verkleideten Schauspieler zum illusorischen Bilde eines Wesens, was sein Auswendig-gelerntes zum natürlichen Erguß dieses einen, eigenen Wesens macht. Wir müssen Bühne, ja selbst die individuelle Szene und Zeit, Dekorationen und Kostüme vergessen über dem Verkehr von typischen Menschen, über dem gegenwärtigen Menschen-verkehre. Wir müssen das Stück selbst darüber vergessen. Drama ist sinnliche Gegenwart. — Zu vergleichen einer interessanten Gesellschaft, die uns Stunden zu Minuten macht, uns in steter, gleich frischer Aufmerksamkeit und Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte erhält, und im wohlthätigen, unmittelbaren Empfinden auch unseres Lebens und Lebensvermögens, abgesehen von dem Inhalte und Gehalte der Unterhaltung. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dieser Inhalt und Gehalt auch wirklich, wie oft in amüsanter Gesellschaft, fehlen kann; im Gegenteile. Wenn, was wir mit großer, unmittelbarer Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte angeschaut, in gesammelter und fühler Stimmung noch einmal vorübergeht, so muß es nun unserem Verstande durch Zweckmäßigkeit, unserem Gefühle durch Einstimmung mit Vernunft und Sittlichkeit ebenso gefallen, wie durch seine unmittelbare Gegenwart in der Auf-führung unserer Sinnlichkeit. — — Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus. Der Naturalist sieht in der Historie lauter einzelne Fälle, Anekdoten — und vereinzelt sie noch, er individualisiert die schon individuelle Anekdote; der Idealist nähert die Menschen und Handlungen einer Anekdote, dem allgemeinen Ideale der Vollkommenheit; der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß. —

Die ethische Grundanschauung.

Die Gruppierung der Charaktere, der Rollen um eine ethische Grundanschauung so, daß die Hauptgelenke des idealen, d. i. tragischen Nexus zu den poetischen und schauspielerischen

Effekten zugleich anschwellen und die übrigen die Vorbereitungen derselben ausmachen, — ein Planetensystem um eine Sonne; so daß jeder Stern, indem er seinem eigenen Gesetze folgt und seiner eigenen Intention zu folgen scheint, mit den anderen zugleich die Intention seines Schöpfers realisiert. Oder auch die Gruppierung um eine ethische Grundanschauung, ganz wie in der Musik, wo man einen *cantus firmus* erst harmonisch, Note gegen Note ausarbeitet, wobei das herauskommt, was die Kritiker „die Handlung“ nennen; dann die einzelnen Stimmen figuriert, wo dann jede Stimme ihr besonders herrschendes rhythmisch-melodisches Motiv erhält, was am besten aus der Melodie des *cantus firmus* selbst genommen ist. Dies ist dann im Drama die Emanzipation der Figuren in Rollen, die Verwandlung des Katechismus in wirkliches Gespräch. Diese Rollen müssen nun möglichst vollständige Darstellungen von Menschentypen sein, die womöglich mit einer kurzen Bezeichnung zu charakterisieren sind, wobei zur Lebendigkeit hilft, wenn ein relativer Widerspruch in der Bedeutung von Art und Gattung dargestellt ist, so der Unlust und Thatenscheue und der Rachsucht im Hamlet — Rachsucht die Habsucht überschwellend, wodurch beide Leidenschaften ihren Zweck verlieren (Shylok). Auf solchem inneren Kontraste beruht die Illusion eines poetisch-dramatischen Charakters.

Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst.

Die dramatische Kunst muß ganz andere, mächtigere Illudiermittel in Bewegung setzen, als Epik und Lyrik, die es nur mit Phantasie und Empfindung zu thun haben. Denn sie muß uns ihre eigenen Apparate vergessen machen, ja, was das schwerste ist, den Schauspieler selbst, den Herrn So und So, seine eigene Persönlichkeit, seine Schminke, Kostüme u. s. w. Dann fehlt ihr auch das Kunstmittel, eine Handlung darzustellen, die Erzählung. Der Erzähler kann eine Handlung darstellen, denn er kann so erzählen, daß uns keine Persönlichkeit seiner Personen aufgedrungen wird. Der Dramatiker dagegen ist bei dieser Aufgabe in noch schlimmerer Verlegenheit als der Maler. Der Maler kann auch keine Handlungen darstellen, nur Gestalten, deren Gehaben das Geschehen einer

Handlung andeutet, d. h. er kann Handlung nur andeuten vermittelt dargestellter Bewegungen dargestellter menschlicher Gestalten, also er kann Menschen darstellen, ihre Bewegungen darstellen, aber Handlungen nur andeuten. Aber er kann in die Gestalt schon die Wahrscheinlichkeit, wenigstens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch seiner Andeutung größere Kraft der Illusion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet sein, daß die bestimmte, schon vorhandene Gestalt, die Stimme, das Temperament u. s. w. seines Schauspielers, den er sich nicht wie der Maler selbst schaffen kann, in sinnlichem Widerspruche mit der Handlung steht, die darzustellen, oder vielmehr durch das Gehaben der Gestalt angedeutet werden soll. Nun wird die Illusion der Handlung auf der Bühne immer im Verhältnisse stehen zu der Illusion der Gestalt; die Illusion der Handlung wird nur durch Illusion der Gestalt möglich und diese wird immer, weil aus wirklicher Darstellung entstehend, die Illusion der Handlung, die nur aus Andeutung hervorgehen kann, an Kraft überwiegen. Da die Handlung nicht illudieren kann, wenn dies die Gestalten nicht noch mehr thun, so begreife ich die Theoretiker nicht, wenn sie fordern, daß die Gestalt, daß der Charakter nicht über die Handlung heraustreten solle. — Der Epiker kann es darauf anlegen, wenn er will, daß in der Wirkung seines Werkes die Neugierde über die Sympathie hinaustritt, oder mit anderen Worten, daß in der Darstellung der abstraktere Gedanke der Handlung über den konkreteren der Menschen, d. h. der handelnden überwiegt. Denn er kann nicht Menschen erzählen, sondern nur die Geschichte der Menschen, d. h. die Handlung; aber beim Dramatiker ist es umgekehrt; er kann nur Menschen auftreten lassen, keine Handlungen, der Schauspieler kann nur einen handelnden Menschen spielen und keine Handlung. Aber selbst der Epiker wird sich nicht so eintreiben lassen, daß er die Handlung zur Hauptsache machen sollte. — Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sein soll, so fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, sondern sogar etwas Unmögliches. Etwas Verkehrtes, weil er die Neugierde höher stellt als die Sympathie, dann, weil der

Dichter die unangenehmste Wirkung, seine in der sogenannten Handlung zu Tage tretende Absichtlichkeit nur durch die Souveränität seiner Personen maskieren und verhindern kann; etwas Unmögliches, weil die Illusion durch die Handlung auf der Bühne lediglich von der Illusion durch die Personen abhängt und notwendig, als die abgeleitete, die schwächere sein muß. Auch das sittliche Urtheil richtet sich nicht nach dem, was geschieht, sondern nach den Motiven, woraus es geschieht, und diese Motive, die Nothwendigkeit dieser Motive gehören zum Menschen, nicht zur Handlung; ja, diese Motive sind eben der Gehalt des Menschen. — Daher ist auch die kausale Verknüpfung der Handlung im Drama bei weitem nicht so wichtig, als die ethisch-psychologische Kausalität der Person. Da die Handlung auf der Bühne bloß das Totale einer Anzahl Andeutungen, die Natur der Person aber das Dargestellte, das wirklich sinnlich Erscheinende ist, nicht bloß ein gedachtes Verhältniß, sondern eine lebendige, sinnliche Anschauung, so verschwindet die Wichtigkeit jener Kausalität vor dieser. Darum ist auch die tragische Nothwendigkeit nur an der kompakten, dargestellten Person fühlbar zu machen, nicht an dem vagen Inbegriff von Andeutungen, darum muß im tragischen Drama der Held ein tragischer Charakter sein, das Tragische nicht bloß, wie es im Epos sein kann, eine tragische Situation. Auf dem Papiere ist es ganz anders, wo die Personen eben so nur als gedachte vor der Phantasie des Lesers stehen, wie das Verhältniß, welches man die Handlung nennt. Beim Lesen begiebt sich das alles unter das epische Gesetz; hier verdunkelt keine gegenwärtige sinnliche Erscheinung die Vorstellungen der Phantasie und des Verstandes; was auf der Bühne hervortrat, tritt hier zurück; was dort vor anderem verschwand, wird hier eben so deutlich. Und wäre das Aufgeschriebene das Drama selbst, so wäre der epische Maßstab daran in seinem vollen Rechte, und der äußere Kausalitätsnexus wäre wichtiger bei der Beurteilung als der innere, ideale. Aber das Aufgeschriebene ist nicht das Drama, die Beschwörformel ist nicht der erscheinende Geist und die Kritik daher in vollem Unrecht, wenn sie nach Gesetzen über das Drama richten will, unter die es nicht gehört; wenn sie das

förperliche Gebäude nach dem flachen Grundriffe beurteilt. — Das Litteraturdrama in abgefegten Reden mit darüberftehenden Namen u. f. w., aber nach den Gefezzen epifcher Komposition entworfen und ausgeführt, die fich felbft von der rechtmäßigen dramatifchen Gerichtsbarkeit erimieren und unter epifche ftellen, diefe Lefedramen find eben keine Dramen, fondern eine Zwifchengattung. Sie find in der gefamten Poesie das, was die Strauße im Tierreiche find, für welche die Naturkunde einen ähnlichen, ebenfalls einen Widerspruch involvierenden Namen erfunden hat, den der Laufvögel, d. h. der Vögel, die nicht fliegen wie Vögel eigentlich thun, fondern nur laufen, wie in der Regel Tiere, die keine Vögel find. Wie dort die abgefegten Reden und die Namen darüber, fo find hier die Flügel eine Art unwefentlicher Verzierung. — — Der Epiker deutet, wenn er nicht fchildern, nicht befchreiben will, — durch Darftellung, d. h. Erzählung einer Handlung, einer Begebenheit zugleich die Perfonen an, er bewegt uns, die Gefalten, die er nicht erzählen kann, zu der Handlung, die er erzählt, hinzuzudenken; beim Dramatiker ift es umgekehrt; er ftellt uns handelnde Menfchen dar und bewegt uns dadurch, die Handlung uns zu denken. Die Menfchen, die er uns auf der Bühne zeigt, find wirkliche Menfchen, aber ihr Handeln ift nur ein andeutendes Bewegen. Diefe Menfchen find immer finnlich vor unseren Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale des durch ihre Bewegungen Angeedeuteten, find bloß in ihrer Phantafie. Diefe Andeutungen erhalten einen gewissen Grad von Illufion nur durch die weit ftärkere Illufion der Perfon, die in ihnen finnlich erfcheint. Wenn Don Cesare den Don Manuel erfticht, fo müffen die betreffenden Schauspieler fchon eine fehr lebendige Illufion, fie feien Don Cesare und Don Manuel, gewirkt haben, wenn diefes ihr Totftechen und Totgeftochenwerden illuforifch ausfallen foll. Und die illuforifche Hauptsache ift nicht, was der sogenannten Handlung daran gehört, die Pantomime des Totftechens, fondern die Menfchendarftellung, welcher gemäß der eine von nun an einen vom Gewiffen gefolterten Mörder und der andere einen Toten an fich felbft darftellt. Aber mit alledem ift keine Handlung dargeftellt worden, fondern handelnde und

zuständige Menschen. In diesem Punkte gehört die dramatische Kunst dem Wesen nach passender unter den Gesichtspunkt der Malerei als unter den der Poesie im engeren Sinne. Der Erzähler spricht vom Handeln und Leiden der Menschen und nennt unmittelbar ihr Thun und ihre Zustände „den Mord, den Schlaf“. Das kann der Dramatiker so wenig als der Maler; wie dieser kann er nur einen Menschen darstellen, der eben im Begriffe ist, einen anderen Menschen zu morden oder einen Menschen, der schläft. Nun vollends „einen Mord, den er einmal begangen hatte“; wie soll der Dramatiker dergleichen darstellen! — Die Sache ist die: Auf der Bühne vergessen wir immer die Handlung über dem Menschen, weil jene nur in unserem Gedächtnisse, dieser aber vor unseren leiblichen Augen lebendig ist, und weil die Sinnesindrücke weit stärker sind als die Vorstellungen der Phantasie. — Die Hauptsache ist, uns immer den verkleideten Schauspieler vergessen zu machen, weil dieser unsere ganze Illusion aufhebt; mit der Illusion, dieser sei der und der Mensch, steht und fällt unsere Illusion, das und das sei durch ihn, an ihm und für ihn geschehen. Die Kunst der Menschen-darstellung, d. h. die Kunst des verbündeten Poeten und Schauspielers, muß nicht allein den Sinn einschläfern, der uns immer wieder sagt: das ist ja der Schauspieler, Herr So und So, sondern auch die ganze sogenannte Handlung beglaubigen, deren Ausgerechnetheit uns immer wieder enttäuscht; die Charakterdarstellung muß daher zum Besten der Handlung selbst weit über sie hinaustreten. Der Glaube an die Existenz der Person kann nicht stark genug erregt werden. Die alten, schon abgenutzten Konflikte und Motive, wer kann sie uns wirksam machen, wenn er es nicht durch höchst möglichen Zauber der Charakteristik thut? Wenn man sagt, Shakespeare thue darin mehr als not und recht, so muß ich dagegen sagen, daß es nur Shakespeare gelingt, mich gläubig an seine Handlungen zu machen. Was ist denn eine Handlung? Ist sie etwas für sich? Ist sie nicht bloß das abstrakte Verhältniß natürlicher Zeichen von Zuständen der Menschen? Wer ist denn eigentlich interessant; die That oder der Mensch? Die Handlung kann helfen, den Menschen interessant erscheinen zu

lassen, nicht umgekehrt. In der That ist nichts interessant als die menschliche Natur selbst, und sie ist auch das einzig Notwendige. Kann man sittlich urtheilen über eine Handlung ohne die genaueste Kenntnis des Menschen, von dem sie ausgeht? Kann ich wissen, wie groß ein Leiden, ohne daß ich den Menschen genau kenne, der es trägt; und vor allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zustand interessieren, ohne den Menschen genau zu kennen, an dem sie sind? Können sie mich interessieren, wenn nicht der, an dem sie sind, sich mir als ein vollständiges Menschenbild beglaubigt? Es ist ja gar noch nicht von einer Besonderheit eines Menschen dabei die Rede; aber Shakespeare hat unter allen Dramatikern, die ich kenne, allein den Zauber, daß er die poetische Figur wirklich nur überhaupt mit dem Scheine eines wirklichen Menschen zu umkleiden weiß. Bei allen anderen kann ich den verkleideten Schauspieler nicht vergessen. Ich vergesse ihn auch bei Shakespeare nur so weit, daß ich seine Kunst genießen kann; richtiger gesagt: er macht mir die Herren Dawson, Devrient u. s. w. in seinen Rollen zu Schauspielern, die anderen Dramatiker aber ziehen durch ihr Ungeschick auch den geschickten Schauspieler in eine vergebliches und den Zuschauer quälendes Bemühen, sich wie spielende Schauspieler anzustellen. Wie gähnt uns bei allen anderen Dramatikern die echauffierte Absichtlichkeit oder die Frostigkeit der Abwägung, die Verstandeskälte der episch-korrekten Komposition an. Durch all dies bringt mich der Autor zu mir, und wie muß ich wünschen, außer mich gesetzt zu werden, um nur über Theater, Publikum, Bühne, Dekoration, Kostüme und die natürliche Persönlichkeit der sich schminkenden, alt oder jung sich machenden Schauspieler hinwegzukommen. Den Schauspieler macht uns niemand vergessen, dank dem Poeten, der ihn uns noch zu seinem Vorteil erscheinen läßt. — Freilich soll die künstlerische Illusion nie zu dem Irrtum sich steigern, das geschehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht, aber sie muß bis zu dem Grade steigen, wo uns die Verkleidung und das Schminken, das pathetische Gehaben der wohlbekannten erwachsenen, ja zum Teil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindische Spielerei erscheint. Nicht der verkleidete Komö-

diant, nicht die Komödianterei, wo Dichter und Schauspieler wetteifern, kein Effekthaschen, das sich überall die Miene der Würde giebt, die zur Kokette wird, sondern künstlerische Wahrheit und Nothwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenschaft und des Affektes zu Grunde liegt, kein bloßes willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. — Der dramatische Dichter muß immer daran denken, daß seine Personen nicht bloße Phantasiebilder, wie die der epischen Gattung, sondern daß sie sinnlich erscheinende Menschen sind, daß sie vom Schauspieler reproduzierte Menschen sind, vom Schauspieler, der schon selbst Individuum ist, dessen individuelle Züge gegen seinen Willen durchfliehen werden, wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, stärker durch Gedrängtheit, ihre wirkliche übertönt. Gar zu zarte Bilder, wie im Tasso, sind bloß für die Phantasie des Lesers geschaffen; der wirkliche Mensch, der ihn reproduziert, bringt Züge hinein, welche die zarten der poetischen Konzeption überschreien; anstatt daß die schwächere Individualität des Schauspielers von der stärker gezeichneten der dramatischen Person überwältigt und verschlungen werden müßte, geschieht das Umgekehrte, die stärkere Individualität des Schauspielers hebt die schwächere der dramatischen Person auf und vernichtet sie. Unter Individualität ist hier die Sinnlichkeit und Gewalt der Darstellung zu verstehen; mehr soll sie überhaupt im Drama nicht sein. Wie der Dichter den Gehalt seines Stoffes in einem gegenwärtigen Vorgange entwickelt, so muß er dem Schauspieler darin auch dessen Anteil als Gehalt entgegenbringen, den der Schauspieler durch sein Spiel, seine Betonung und Gebärden entwickeln und konkret machen muß als einen äußeren, anschaulichen Vorgang. Man denke an Hamlet. — Das Schauspielerische darf nicht mechanisch nebenhergehen, sondern es muß aus dem tiefsten Kerne, aus dem geistigen Gehalte des Stückes hervornachsen; das Stück muß sinnlichst dargestellter Gehalt, das Poetische und Schauspielerische daran muß ein und dasselbe sein. Die dramatische Fakultät eines Stoffes wird daher in der Beschaffenheit des Gehaltes liegen, die sich völlig, sinnlich darstellen läßt. Die dramatische Kunst ist eine Synthesis von Dicht- und Schau-

spielkunst, worin die eine durch die andere wirken muß, keine eitel der anderen sich entziehen darf. Die Schauspielkunst hat engere Grenzen, diese muß die Dichtkunst respektieren und sich dieselben Grenzen gefallen lassen. Sie verliert dabei nicht, denn sie kann sich keine höhere und dankbarere Aufgabe schaffen, als die eigentümliche der Schauspielkunst: Darstellung von Menschen. Indem sie zusammenwirken, können sie sich ihre Aufgaben erleichtern; der Poet braucht nicht das hinzuzuthun, was der Schauspieler besser hinzuthun kann, wie z. B. die Wärme. Er darf ihn nicht zum Deklamator, zum dramatischen Rhapsoden u. s. w. herabwürdigen. Die Poesie muß überall den geistigen Gehalt zu den Gebärden des Schauspielers geben, so daß sozusagen diese Gebärden selbst gehaltvoll werden, keine bloße Gesichterschneiderei u. s. w., d. h. plastisch und bedeutend. Das Schauspielerische muß ganz in die Region der Gedankenhaftigkeit und bildlichen Geistigkeit hinaufgehoben werden, sonst werden die schauspielerischen Effekte, wenn ihre Momente nicht mit Gehalt und Poesie erfüllt sind, eine nichtige Spielerei, eine unpoetische, unkünstlerische Spiegelfechtereie. Der Anteil des Geistes an diesen Bewegungen weicht sie erst für die Kunst. Die Aufhebung der dramatischen Synthesis der Dicht- und Schauspielkunst ist fehlerhaft; auf der einen Seite die gedankenleere, nicht vom Geist geweihte Gebärde, auf der anderen die Deklamation, die Tirade, worin der dichterische Rhetor sein Medium, den Schauspieler, vernichtet. Das Rhetorische ist eigentlich Prosa, in von der Poesie geborgtem Schmucke. — Man denke z. B. an des Laertes „zu viel des Wassers hast du, arme Schwester“ u. s. w., welches eine in die Rede aufgenommene Umschreibung der Anweisung ist: Laertes weint, trotz Bemühung dagegen; ein wunderbares Beispiel einer Reihe schauspielerischer Gebärden als Darstellung eines Seelenzustandes, von denen jede in geistigem Bilde oder allgemeiner Reflexion in die menschliche Rede herausgenommen ist; immer Darstellung und Reflexionsallgemeinheit und Einkleidungsindividualität sich durchdringend. Gedankengehalt, der nicht sinnlich erscheinend, unmittelbar dargestellt, sondern oratorisch geschildert wird, ist Deklamation, wenn bloß Darstellung des Affektes ohne Darstellung des Charakters, Tirade. Man ver-

gleiche mit obiger Stelle des jungen Melchthals Rede in ganz ähnlicher Situation, um den Unterschied echt=dramatischen Details und lyrischer Tiraden recht klar zu erkennen. — In Schiller war das sympathetische Gefühl und die Subjektivität zu stark. Nun macht er seiner Figuren Sache zu der seinen, und in dieser Verwechselung rechtfertigt er sich selbst darin, damit das Publikum wiederum mit ihm sympathisiere. Seine Personen reden nicht in eigener Person, sondern er selbst redet für jede als ihr Anwalt, und Sympathie, Freude und Stolz auf seine eigene Redekunst lassen ihn oft Wahrheit und Haltung vergessen. Er sucht für jede so vorteilhaft zu reden als möglich. Corneille. — Interessant ist die Stelle bei Schiller, wo er das Verfahren des Kunstgenies mit dem des Dilettanten vergleicht: Korn um Korn trägt das Kunstgenie sein Werk zusammen u. s. w. Der Sinn ist dies, wenn auch die Worte nicht. Das entspricht ganz dem von Lessing bei Gelegenheit der Rodogüne geschilderten mechanischen Verfahren des Wikes, während Lessing das Wesen des Genies im organischen Entwickeln aus einem springenden Punkte findet. Schillers Werke sind blinkende Kristalle; Shakespeares organische Gewächse. — Wie genauer als objektiver und naiver Dichter es Sophokles nimmt als Schiller, sehe man, indem man den Ödipus mit Wallenstein vergleicht. Wie sieht alles, was an ihm exponiert wird, dem Ödipus, wie ihn Sophokles zeichnet, und wie wir ihn vor Augen sehen, aus dem Auge geschnitten. Dieselbe Zähigkeit und Rücksichtslosigkeit im Thun, das er erforscht, als in der Art, wie er es erforscht. Dies Wesen selbst ist ein Grund, mit zu glauben, daß er der Mörder des Lajus sei, ehe man es erfährt. Und wie ist auch der Ödipus auf Kolonos ganz derselbe. Der Wallenstein vor der Tragödie Schillers aber ist ein anderer, als der im Stücke, und in dem Stücke selbst wechselt er. Er behält das äußere Gehaben des Fürstlichen, das innere Kostüm, aber nicht den eigentlichen Charakter. —

Unmittelbarkeit der Darstellung.

Wo es nur sein kann, verwandle man die Handlung in Exposition durch die betreffende Person selbst gegeben, d. h. so, daß die Entschlüsse schon gefaßt sind. Wer fühlt nicht an

Othellos Wesen, daß sein Entschluß vorhanden, sollte er ihn auch gegen sich selbst noch nicht ausgesprochen haben, lange ehe er ihn auf der Bühne ausspricht? und wie gewinnt das Ganze dadurch an Notwendigkeit, daß der Entschluß so lange als Situation feststeht und sich uns eintiefen, uns an sich gewöhnen konnte, ehe er vollzogen wird, daß, während er schon feststeht, soviel kommt, was ihn, wäre er noch nicht, hervorbringen könnte. — So Coriolan, der in Wahrheit schon vom bloßen Anblicke der Mutter als einer Bittenden, besiegt ist, ehe noch die vielen Reden kommen, die alle die Gründe des Sieges bringen und ihn noch begreiflicher machen. Auch in der Tragödie des Aeschylos und Sophokles liegt die Wirkung von Notwendigkeit größtenteils darin, daß wir keinen Entschluß auf der Bühne fassen, alles Dahingehörige nur in Handlung exponieren sehen. Alles Starke wird daher gern hinter die Kulissen oder vor das Stück gelegt, weil wir es so gläubiger hinnehmen. Tritt die Figur mit dem unsichtbaren, aber fühlbaren Gewichte ihrer Intention auf die Bühne, so gewinnt sie selbst an Imponierendem und am Scheine von Totalität. Recht fühlbar wird dies an der Umkehrung im Hamlet, wo der Entschluß auf der Bühne gefaßt wird, der nicht vollzogen werden soll. Auch wenn er auf der Bühne, wie im Macbeth, ausgesprochen wird, ist vermieden, daß der Held sagt, ich will das thun. Dieser Prozeß vollzieht sich tief-innerlich, wir erkennen sein Obschweben nur durch seine Symptome; erst vor dem Morde tritt, was er thun will, deutlich heraus; all das ist mehr Exposition, daß ein Entschluß sei gefaßt worden. — Auch bringt dies Mittel für den Dialog Vorteile; es lassen sich dann den Personen Scherze und sonst illusorische Füllreden in den Mund legen und dadurch eine Ganzheit des Lebens und der Gestalt ermöglichen, die ohne dies Mittel man sich versagen müßte, weil die dargestellte Steigerung bis zur Entschließung durch dergleichen entkräftet werden würde. Indem die Leidenschaft, der Affekt naturgemäß gezeichnet wird, sieht man wie im Spiegel den Prozeß des Entschlusses u. s. w. sich wiederholen, der in die Szene fällt; nun kann immerhin das Bild konzentrierter und kürzer gefaßt sein, die Handlung wird doch notwendiger erscheinen. Alles wird dadurch weniger

gemein, wirklich und dramatisch gedrängter und belebter. Die Person tritt wieder auf, ihr Zustand ist einen Schritt weiter im Prozesse, sie thut ihn scheinbar noch einmal, um damit dem Zuschauer ein verkleinertes Bild des Entstehens zu zeigen. In lyrischer Unordnung folgt das verursachende Gefühl dem Entschlusse. Das ist eben wesentlich nichts anderes, als das Kunstmittel, über die wirkliche Zeit zu täuschen, wenn irgend einem Vorgange ein anderer in der Zeit unmittelbar zu folgen scheint und erst während des Verlaufes dieses anderen Vorganges sich herausstellt, daß ein Spatium dazwischen lag. —

Das Typische der Darstellung.

Darstellung von Menschenarten, ihrer Art und Weise, zu sein, zu handeln, zu leiden und zugleich der Schicksale, welche im Weltlaufe ihre sozusagen eigentümlichen sind, wie z. B. daß dem Scherzlügner im Ernste zu seinem Nachtheile dann nicht geglaubt wird; hierher gehört die ganze Weltweisheit der Fabel, des Sprichwortes. Wie nun der Inhalt der Gestalten nicht ein wunderbarer, eine Gedankenausnahme, sondern die Regel sein soll, das was immer ist, die ewig alte und neue Geschichte, — Naturgeschichte der Menschentypen und ihrer typischen Schicksale, so geht es dem, der so ist, der so handelt u. s. w. Die Darstellung muß darauf ausgehen, uns ihre völlige typische Wirklichkeit zu geben, eine vom Zufall befreite, geschlossene, stilisierte; eine poetische, höhere Wirklichkeit, nicht ein mit dem Scheine von Wirklichkeit umkleidetes Phantasiebild, ein Produkt von Schwärmerei oder platonischem und sonstigem Phantasierausche von Weltverbesserer- oder Welterschmerzträumereien und Überspanntheiten. Es gilt nicht darzustellen, was nur selten geschieht, sondern in dem Geschehenden und in dessen Art und Weise eben das, was wir jeden Tag sehen, nur in der gemeinen Wirklichkeit mit tausenderlei Zufälligem, dem Typus Gleichgültigen vermischt. Zur Illusion der Gestalten gehört durchaus ein verhältnismäßig lieberales Maß des Dialoges, eine ausführliche Natürlichkeit, nicht ein Vollstopfen mit Stoff und mit sogenannten Handlungsmomenten, sondern ein Schein der Wirklichkeit, der durch nichts sicherer aufgehoben wird, als durch ein sozusagen

geschäftseiliges Drängen. Der Dialog muß eine gewisse Be-
 haglichkeit haben und mehr auf Darstellung der typischen
 Menschen und der Gesprächstypen gehen, als auf Darstellung
 im rhetorischen Sinne. Der Anschluß des Poeten an den
 Schauspieler ist dem Poeten nur nützlich. Er hat im Schau-
 spieler einen wirklichen Menschen zum Materiale, nicht bloß
 eine Phantasievorstellung, mit der er souverän umgehen kann.
 Dadurch wird er zu realistischen Motiven gedrängt und muß
 alles Phantastische fahren lassen. Er wird zu einem weit
 höheren Grade der Naturtreue gezwungen. Verblasene Motive,
 übersichtliche Dinge u. s. w., die die bloße Phantasiegestalt
 verträgt, werden ihm in ihrer Schattenhaftigkeit und träumerischen
 Unbestimmtheit einleuchten, indem er sie mit einer wirklichen
 Persönlichkeit von bestimmtem Umrisse zusammenhält. Er wird
 zum Typischen gedrängt, denn die individuelle Menschengestalt
 des Schauspielers wird immer Züge haben, die mit seiner
 individuellen Vorstellung nicht zusammengehen. Der Schau-
 spieler allein ist eine Realität; Dekorationen u. s. w. sind bloße
 Andeutungen; das zwingt ihn, die Personen und ihre Motive
 real zu greifen, dagegen Raum und Zeit ideal zu behandeln
 und sie nicht mitspielen zu lassen. —

Richard III. Die Natur der Leidenschaft.

Ich lese eben wieder Richard III. und bin von neuem
 erstaunt über die Kunst, mit der Shakespeare alles möglich
 zu machen weiß. — So ausführlich und breit findet man in
 keinem seiner Stücke sonst den Dialog; hier ist keine Spur
 von jener Zusammendrängung vieler Gedanken und Gefühle
 in ein Wort, die wir in anderen seiner Werke finden.
 Wie kommt das? fragt man sich, denn man ist bei Shake-
 speare überall die tiefste Absichtlichkeit zu treffen gewohnt. Und so
 habe ich mich oft und vergeblich gefragt. Jetzt, wo mein
 eigenes Bedürfnis mich den Kunstmitteln nachjagen läßt, die
 eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne sichtbare
 Gewalt in die drei Stunden pressen helfen, finde ich die
 Antwort. Es ist fabelhaft, welche Masse des Stoffes in dem
 Richard sich drängt, und fabelhaft, mit welcher Weisheit
 Shakespeare all den möglichen Nachteilen solchen Stoffreichtumes

auszuweichen weiß. Zunächst droht die Klippe der Unklarheit. Schon früher fanden wir kein Kunstmittel, dieser zu begegnen, in einer leicht übersehbaren Anordnung, mit Zusammenhalten des Zusammengehörigen. Desto näher drohte die andere Klippe, unnatürliche Hast der Bewegung. Dagegen hat er nun die ideale Behandlung der Zeit als Hilfe; und wie in keinem anderen seiner Stücke die Begebenheiten gewaltsamer zusammengerückt sind, so ist auch in keinem anderen die Zeit so ideal behandelt als hier. Hier giebt es kein gestern, kein morgen, keine Uhr und keinen Kalender. Nirgends ist jede individuelle Namhaftmachung der Zeit so konsequent vermieden als hier. Es giebt nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Klippe der Trockenheit, die mit der Hast zusammenhängt, der sichtbar gewaltsamen Drängung, balanciert er nun durch den Dialog, der so poetisch-behäbig und behaglich, wie in keinem seiner anderen Stücke, wie jene Drängung der Thaten in keinem anderen größer und gewaltsamer ist. Aber noch einem anderen Übel wird dadurch vorgebeugt, der Peinlichkeit des Eindrucks. Diese wäre unausweichlich, wäre der Stoff von seiten des Gemüthes aufgefaßt, so etwa in Goethescher Weise. Die Gedankenhaftigkeit dieses Dialoges hilft dagegen und bietet zugleich die Hand, die Gestalten zu heben. Denn darin, in der Gedankenhaftigkeit des Dialoges, liegt hauptsächlich das Imposante der Shakespeareschen Figuren. Dadurch wird das Thun der Gestalten in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urtheiles hinaufgehoben, und in dem Besitze dieser freien Selbstbestimmung liegt das Imposante des handelnden Menschen. Daß diese Selbstbestimmung auf die Seite des Willens sich legt, der Leidenschaft, die ihre Naturnotwendigkeit wiederum in sich hat, das verbindet bei Shakespeare so schön Freiheit und Notwendigkeit der Natur, während wir bei Schiller dieses innere Gesetz und seine Wahrheit, bei Goethe jene Selbstbestimmung und ihre Kraft vermissen. — In der Leidenschaft sind diese beiden Seiten des Menschlichen beisammen; daher ist die Leidenschaft das Zentrum der wahren Tragödie. In dieser Hinsicht ist der Affekt das Gegenteil, und deshalb wohl revolutioniert sich Schiller gegen ihn, wiewohl unter Mißverständnissen, da er, wie es scheint,

den Affekt, insofern dieser der vollziehende Diener der Leidenschaft ist, insofern er im Einverständnis mit dieser ist, zur Leidenschaft hinzurechnet und in ihm nicht den Affekt anerkennt. — Eine Gestalt, wie ein wirklicher Mensch, wird um so imposanter sein, — dies faßte Schiller auch zu eng als „Würde“ — je mehr er ein Leidenschaftsmensch ist, um so weniger imposant, als er ein Affektmensch ist. Die sogenannten Charakterlosen sind eben solche Affektmenschen, ohne die Basis einer großen Leidenschaft, welche eben die Konsequenz giebt. Schiller ging hier in Kants Irrwege, der durch die Stelle Kants in der philosophischen Anthropologie deutlich zu machen ist: „je mehr Affekt ein Mensch hat, desto weniger pflegt er Leidenschaft zu haben“. Er bedachte nicht, daß der Leidenschaftsmensch ja eben Affektmensch ist — denn alle Leidenschaft geht auf möglichst immerwährenden Genuß eines Affektes; daß aber in der Leidenschaft die Kraft liegt, den ihrem Zwecke widerstrebenden Affekt zu binden, wenigstens zu verbergen. Aber die Leidenschaft ist nicht ruhig, wenn sie dies ist, weil der Affekt überhaupt ihr ein Fremdes, Vermiedenes, sondern weil sie nach dem Genuß eines gewissen Affektes strebt, und deshalb, solange sie kann, nicht duldet, weder daß ein gegnerischer, noch daß der gesuchte Affekt selbst den möglichsten Genuß dieses letzteren verhindere. Wie die Leidenschaft Affekte unterdrücken und bergen kann, bis ein Affekt sich momentan überwächst, davon ist Macbeth ein sprechendes Beispiel. Der Affekt aus der ästhetischen Idee von Größe, Herrschaft, Ehre, Gefürchtetheit, Glanz u. s. w. ist es, welchen suchend die Leidenschaft die Affekte der Menschlichkeit im Macbeth überwindet, oder wenigstens zu verbergen die Kraft giebt, bis diese, — im Affekte der Gewissensreue — überwachsend, bei der Tafelszene den Schleier, womit die Leidenschaft ihn birgt, zerreißen. Darum ist die Leidenschaft so theatralisch, weil sie ein Schauspieler ist. — Das Geheimnis der wahren Großheit der Gestalten und des Stückes ist, daß die Personen immer nach der Notwendigkeit handeln, d. h. wie andere, wie der Zuschauer, es auch würden, dabei aber den Schein der freien Selbstbestimmung festhalten in diesem eigentlich notwendigen Handeln. Je notwendiger daher der Vorgang und

je freier scheinbar die Bewegung der Gestalten, desto besser. In der Leidenschaft ist beides beisammen, daher ist die Leidenschaft das erste im Drama. Handeln die Personen nach dem Gesetze, der Naturnotwendigkeit, dem normalen Verlaufe der Leidenschaft gemäß, so haben sie die Notwendigkeit und die Freiheit in einem. Im Affekte haben sie nur die Notwendigkeit. Dies die Emanzipation der Figuren, wenn sie anders reden als thun; wie Shakespeares Bösewichter, die immer wissen, was sie sollen, das Sittengesetz anerkennen und doch dagegen handeln und thun, was sie wollen. Aber auch die tragischen und selbst die bedeutenderen Dramenhelden gewinnen dadurch an Wucht. Dadurch, daß sie wissen, was sie sollen, und doch thun, was sie wollen — was sie müssen in der Konsequenz der Leidenschaft — in der trozigen Fassung zu leiden, was sie leiden müssen, liegt jener Schein von Freiheit, der ihnen den Anschein der Fähigkeit unendlicher Kraftäußerungen giebt. Diese ästhetische Wirkung, die unserer Freude und dem Wohlgefühl der Ausdehnung unseres Wesens an jeder Erscheinung, der Freiheit und Autonomie zu Grunde zu liegen scheint, erstreckt sich selbst auf die komischen Gestalten des Lustspiels und der Posse, wenn ihre notwendige Thorheit wie aus einem stolzen Entschlusse sich zu bestimmen scheint, wenn die Selbstgefälligkeit ihrer Armut sich selber sozusagen stolz zulächelt, daß sie solche sind, die den Mut und die Kraft haben, so etwas zu thun; wo dann darin eben das Urkomische liegt, daß die That zu dem Aufwande, der dabei scheinbar gemacht wird, in gar keinem Verhältnisse steht. Wir kommen auf diesem Umwege wieder auf den früher schon gefundenen Punkt der indirekten Charakteristik und auf den Hauptpunkt: tiefste Absichtlichkeit hinter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit; wodurch dem Verstande und der Phantasie zugleich Rechnung getragen wird. —

Die Gesamtphyiognomie eines Charakters.

Die Existenz ist nicht besser sichtbar zu machen, d. h. die Gesamtphyiognomie eines Charakters, als daß man diese von mehreren Seiten zeigt, en face (in den à part's, wo er sozusagen dem Zuschauer direkt zugewandt ist —), en profil

links und rechts, ganz und halb, d. h. die Physiognomie seiner Verhältnisse mit anderen, z. B. Hamlets mit sich selbst, mit Horatio, dem Könige, der Königin, mit Polonius, Laertes, Rosenkranz u. s. w., mit Ophelia und dem Totengräber. Mit jedem von diesen ist Hamlet ein anderer, einem jeden wendet er einen anderen Teil seines Gesichtes zu; sich selbst das volle Gesicht, Horatio schon etwas vom Profile, den anderen mehr oder weniger davon; das Gesicht, wie es ist, nur sich selbst; dem Polonius eine Art von komischer Maske u. s. w. Aus diesen Wendungen des wahren Gesichtsausdruckes, die mehr oder minder wahr oder falsch sind, entstehen eine Unzahl mimischer Kombinationen. Es ist nicht genug, daß man namentlich des dramatischen Helden Gesicht kennen lernt, man muß auch seine Gesichter kennen lernen. —

Emilia Galotti.

Lessings Emilia hat bereits viel Shakespearesches, z. B. die meisterhafte Emanzipation vom Katechismus im Dialoge, das Freimachen der Figuren, das Beginnen vom Anfange bis zum wirklichen Ende; nur schade, daß die Tragik durch die Verteilung von Schuld und Strafe einerseits und von Leiden und Sympathie des Zuschauers andererseits, welches alles zusammen an die Gestalt des Helden gebunden sein mußte, geschwächt ist. Die innere Technik ist Shakespearesch, die äußere französisch. Diese letztere hat viele kleine Behelfe eingeschmuggelt. Sehr richtig hat Lessing für diese Weise einen einfachsten Stoff gewählt. Im Kerne des Stückes, im eigentlich tragischen Nerys, sind nur die drei Personen: der Prinz, Emilia Galotti und etwa noch Appiani. Alles andere ist Detail. —

Antike Tragödie.

— Aristoteles sagt: „Die Stücke der Neuern sind ohne Charakter.“ Gut; von den älteren läßt sich das gewiß nicht sagen. Im Aeschylos vergleiche man den Charakter des Prometheus und sage mir, wo im ganzen Shakespeare das Stück, in welchem der Charakter des Helden und das Ausleben desselben so über die Handlung als solche hinauswächst. Man wird ein solches vergeblich suchen. Und so steht es mit

den meisten und gerade den angesehensten Tragödien der drei großen Griechen. —

Das sinnliche Moment der dramatischen Darstellung.

— Motivieren muß man aus dem Charakter, der Gestalt, d. h. aus dem, was sinnlich gegenwärtig, nicht bloß aus dem, was im Gedächtnisse vorhanden, wie z. B. die Situation; das ist um so notwendiger, je weniger die Situation sinnlich gegenwärtig zu machen ist, wie z. B. die menschliche Isolirtheit des Othello durch sein schwarzes Gesicht. — Je mehr die philosophische Ästhetik sich in der poetischen Praxis geltend macht, desto mehr schwindet das sinnliche Moment, die eigentliche Darstellung aus der Poesie, was für das Dramatische am empfindlichsten ist, weil es ohne Energie der Sinnlichkeit gar nicht existieren kann. — Ich habe mich gefreut, bei Solger mein ganzes Urtheil über die Braut von Messina wiederzufinden. —

Zu Hegels Ästhetik.

— Ein fast komisches Beispiel von Verkennung des eigentlich Dramatischen in Hegels Ästhetik (Bd. 1, 267): „In Shakespeares Macbeth liegt eine Kollision der Geburtsrechte zu Grunde; Duncan ist König und Macbeth sein nächster, ältester Verwandter und deshalb der eigentliche Erbe des Thrones, noch vor den Söhnen Duncans. Und so ist auch die erste Veranlassung zu Macbeths Verbrechen das Unrecht, das ihm der König angethan, seinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Diese Berechtigung Macbeths, welche aus den Chroniken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeths Leidenschaft herauszustellen — um dem König Jakob ein Kompliment zu machen (?), für den es von Interesse sein mußte (?), den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehen. Deshalb bleibt es nach Shakespeares Behandlung unmotiviert, daß Macbeth nicht auch die Söhne ermordet, sondern sie entfliehen läßt, und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt.“ — Nun hat Shakespeare das Unrecht weggelassen, weil es die Schlantheit und Geschlossenheit des Vorganges gestört hätte, da erst eine Exposition seines Rechtes

nötig war, welches nur in der historischen Absonderlichkeit der individuellen Zeit lag; weil er nur mit den primitivsten Motiven hantiert, mit Leidenschaft und Gewissen. Sollte es denn wirklich Hegel besser geschienen haben, wenn statt der wunderbar poetischen Szenen, die Shakespeares Änderung ihr Dasein verdanken, ein Debattieren über die verschiedenen Berechtigungen hineingekommen wäre, das Unfruchtbarste und Langweiligste auf der Bühne, wenn es auch sehr zweckmäßig ist in einem historischen Werke? Kann man einen solchen Einfall, wie daß Shakespeare dem König Jakob zu Gefallen den Macbeth als Verbrecher dargestellt habe, begreifen? Ich nicht. Denn nach der Chronik ist Macbeth ja doch ein Verbrecher gewesen; ich begreife nicht, wie er als Nichtverbrecher dastehen könnte, der Meuchelmörder, auch wenn er dem Duncan eine Ungerechtigkeit gegen ihn vorzuwerfen hätte. Ob er ihn als seinen Gast meuchelt, weil Duncan ihm ein Unrecht angethan oder nicht, Meuchelmord, Mord an dem arglosen Gaste bleibt, trotz Hegel, ein großes Verbrechen. Aber wie konnte es für Jakob ein Kompliment sein, den Macbeth als einen Verbrecher dargestellt zu sehen, wenn ich auch annehmen wollte, was Hegel anzunehmen scheint, daß der Meuchelmord am Gaste um des Unrechtes Duncans willen gegen ihn kein Verbrechen gewesen sei. Und sollte er denn Banquos Mord weglassen? Banquo hat ihm doch kein Unrecht gethan. — Aus denselben Gründen, wie dies Unrecht Duncans, hat Shakespeare auch bei Richard II. des Unrechtes nicht erwähnt, das ihm von dem Oth geschah, dessen Ermordung ihm zur Last fällt und dessen Helfer die Bolingbroke, Northumberland u. s. w. waren. Wem in aller Welt hat denn Shakespeare damit ein Kompliment machen wollen, der Elisabeth etwa? Was die Söhne Duncans betrifft, so hätte die Beratung, was mit ihnen geschehen solle, die Szenen vor dem Morde verwirrt, sie hätte die Stimmung gestört. Sollte er sie zugleich mit ermorden? Hätte ihn das nicht sicher verraten? Nun, wenn sie nicht entflohen wären und die Schuld an Duncans Morde nicht auf sie gewälzt worden wäre, würde Macbeth schon einen Entschluß, sie betreffend, gefaßt oder ausgesprochen haben. In der furchtbaren Spannung auf das nächste, des Königs

Tod, war eine Erwähnung, ein Aussprechen eines vielleicht schon halb gefaßten Entschlusses, die Söhne betreffend, weder objektiv noch subjektiv am Platze, es hätte weder die wahre Darstellung der Leidenschaft im Affekte, noch die Wirkung gefördert. Auch wäre durch Beibehaltung des Unrechtes die großartige Notwendigkeit des Stückes verloren gegangen; die Leidenschaft wäre nicht mehr Hauptsache, das Stück nicht mehr die Naturgeschichte dieser Leidenschaft gewesen, und damit war auch das Schauspielerische verloren, die notwendige Hälfte des wahren Dramatischen. Jener individuelle Konflikt zwischen den Rechten Duncans und Macbeths wäre ein einzelner Fall; Shakespeares Bemühen geht auf Typen. So ist denn all die wunderbare Offenbarung über die Menschennatur, die Shakespeare in seinem Macbeth giebt, Hegel nichts, wenn er sie bloß aus einem Komplimente herleitet. Diesen Philosophen ist eine philosophische Disputation das höchste, und auch die Tragödie können sie nur als eine solche sich denken, wenn sie etwas Großes in der Tragödie sehen wollen. Wenn doch Hegel uns einen neuen Macbeth gemacht hätte; er war in keinerlei Versuchung, dem König Jakob ein Kompliment zu machen, also den Stoff zu verderben. Etwas Verkehrteres als obige Stelle ist mir bis jetzt weder von Philosophen, noch von Nichtphilosophen gesagt, vorgekommen. — — Was Hegel Bd. 1 über Metapher, Bild, Gleichnis sagt, ist meist trefflich. — Hegel verwechselt aber, wie Goethe und besonders Schiller, Affekt und Leidenschaft, und es kommen dadurch wunderliche Mißverständnisse zuwege; z. B. wie er sagt: „Die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für sich in ihrer Selbstständigkeit auftreten, sondern ebenso in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdrücke *πάθος* bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft“ führt immer den Nebengriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne, ohne diesen Beiflang des Tadelnswerten, Eigensinnigen u. s. w. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener grie-

chischen Bedeutung des Wortes. Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechnigte Macht des Gemüthes, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Drest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüthes, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur That antreibt, ist wohlerrwogen und ganz besonnen.“ — Aus dieser Stelle erhellt, daß Hegel in Gedanken den Affekt dem Pathos gegenüberstellt und nicht die Leidenschaft. Denn vom Affekte ist zu sagen, daß er weder erwogen, noch besonnen sei, aber nicht von der Leidenschaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der anderen das Gefährliche und Dämonische der Leidenschaft in ihrer Besonnenheit. Die Leidenschaft macht sogar den, den keine Vernunft besonnen macht, den Leichtsinrigen, und seiner sonst Unmächtigen besonnen, und ihr Hauptunterschied vom Affekte ist eben jene bewußte Kraft, durch den sie den stärksten Affekt besiegen oder wenigstens zurückdrängen kann. Sie ist die konsequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von solcher Kraft, daß sie nicht allein der denkenden Kraft, wo diese sich ihr entgegenstellt, den Gehorsam verweigert, sondern sie übermächtig in ihren Dienst zwingen kann. Die Leidenschaft ist's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt und seinen Handlungen die Notwendigkeit. Die Leidenschaft ferner kann man mit demselben und mit größerem Rechte als Hegel das „Pathos“, das Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer nennen, deshalb, weil jeder Mensch die Fähigkeit der Leidenschaft in seiner Schätzung ihrer Objekte: Freiheit, Herrschaft, Liebe, Ruhm u. s. w. in sich trägt. Ferner zeigt sich das Mißverständnis darin, daß er „Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit“ zusammenwirft. Freilich sind die Wörter etymologisch auseinander entstanden, die Etymologie ist aber keine Psychologie, und die Verwechselung, deren Schuld die beschränkte Kenntniss derer trägt, die zuerst jene Abtheilung machten, brauchte Hegel nicht zu adoptieren. Der Ausdruck „Leidenschaftlichkeit“ hat zur eigentlichen Bedeutung das, worin ein Gegensatz zu seinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegenheit an die Affekte

aus. Wenn Kant sagte: „wo viel Affect, sei wenig Leidenschaft“, zielte er eben auf den Gegensatz der betreffenden Begriffe und meinte nichts anderes, als was man auch so fassen könnte: wo große Leidenschaftlichkeit, da ist wenig Leidenschaft. — Shakespeare verwechselt in seiner Darstellung nie Leidenschaft mit Affect, weil er die menschliche Natur aus dem Grunde kannte. Was Hegel „Pathos“ nennt, ist nichts anderes, als die Bemäntelung der Motive, die wir oft praktisch bei Schiller finden, das Kunststück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenschaften verherrlicht und sophistisch zurechtlegt, um thun zu dürfen, wozu sie Lust hat und doch von Selbstwürfen befreit zu sein. Bei den Alten finden wir diese Sophisterei nicht, dort ist sie nicht Sophisterei des Dichters, sondern dargestellte der Personen, denen der Autor aus dem Munde anderer sein eigenes unbestochenes sittliches Urtheil entgegenstellte. Klytämnestra beim Aeschylos sucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Aeschylos selbst aber thut es nicht, denn er stellt ihr verbrecherisches Verhältniß zum Agisth mit dar, und darin ein Motiv, welches Klytämnestra verschweigt; und dem Chore, sehen wir, scheint sie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenschaftlichkeit hängt eine Nuance des Geringsen, Verächtlichen an, nicht der Leidenschaft. Wir verachten die Leidenschaftlichkeit deshalb, weil sie Charakterschwäche ist, weil die Natur in ihr den Geist völlig überwiegt; sie ist Unmacht des Menschen über sich selbst. Die Leidenschaft ist es aber gerade, die dem Menschen die ungeheuerste Macht über ihn selbst giebt. Die große Leidenschaft ist, selbst wenn sie auf das Böse geht, imposant, denn sie bringt in das Thun und Denken des Menschen jene grandiose Konsequenz, welche die Vernunft nach ihren eigenen sittlichen Forderungen bewirken sollte, aber nie bewirkt. In dem, was Hegel das Pathos nennt, ist keineswegs bloß Vernünftigkeit; ein einziger Blick auf die praktischen Beispiele der Alten und der Idealisten unter den Neuern zeigt das zur Genüge; denn in ihnen ist höchstens die sinnliche Seite bemäntelt, aber sie ist vorhanden, und sie ist es eben, welche die Kraft zum Handeln giebt. — Das ist's eben, was in der Shakespeareschen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie

die Schuld nicht vermäntelt, aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt. Wenn die Philosophen den absoluten Geist den endlichen trotz dessen relativer Größe und Schönheit verschlingen lassen, um dessen Unangemessenheit willen, so sehe ich nicht, wie das eine höhere Vorstellung vom Tragischen sein soll, als der „Reid“ der Götter. Der Reid ist wenigstens begreiflicher, als die Grille des Prokrustes, seine Gefangenen zu Tode zu dehnen, wenn sie nicht in sein Bett passen. Diese Prokrustesleidenschaft des absoluten Geistes ist um nichts weniger irrationell, als jene niedrigere Stufen des Tragischen. Es ist darin etwas ebenso Komisches, als das personifizierte Schicksal in Thekias Deklamation. — Die Sache ist so: Im allgemeinen Teile der Ästhetik brauchte Hegel einen Begriff, der das bei den Alten zugleich mit umfaßte, was bei ihnen für die in der romantischen Kunst zu nennende Leidenschaft vorhanden war. Pathos und Leidenschaft ist dasselbe Ding, nur von dem verschiedenen Standpunkte dieser verschiedenen Weltanschauungen angesehen. Daher kommt das Schwankende, wenn er bald den Ausdruck Pathos, bald den Ausdruck Leidenschaft braucht, und jenen bei klassischen Beispielen, diesen bei Beispielen aus der romantischen Zeit, zu der er Shakespeare stellt. Er hätte im allgemeinen Teile, der sich noch nicht auf diese einlassen kann, einen Oberbegriff beider setzen sollen. — Bei Romeo und Julia z. B. spricht er von der Leidenschaft der Liebe, hier ist der Ausdruck ihm gut genug, der ja „eine Nuance von Gemeinheit und Eigensinn an sich haben soll“. — Über Shakespeares Rüpel irrt sich Hegel, wenn er sagt, „in ähnlicher Inkonsequenz sind seine Rüpel fast durchaus geistreich und voll genialen Humors. Da kann man sagen: wie kommen so geistreiche Individuen dazu, sich mit solcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen“ u. s. w. Dagegen hat schon Kant in seinen Beobachtungen über die Gefühle des Schönen und Erhabenen gesagt: es könne viel Wit mit wenig Urteilsthraft in einem Menschen beisammen sein, er bezeichnet dies Mißverhältnis als Albernheit. Die Albernheit bedeute nicht bloß den Mangel an Urteilsthraft, sondern verrate auch, daß dieser mit Wit versehen ist. Ein Mensch, der einen Gran von Wit habe, sei sehr abgeschmackt,

wenn er keine Urteilsthraft habe. Hätte Hegel etwas näher zusehen, so würde er gefunden haben, daß Shakespeares Klügel meist in diese Kategorie gehören. Vergleiche man z. B. Probstens witzige Reden mit seinem Handeln. Solcher Witziger giebt es genug, die witzig sind, deren Urteil und Handeln aber schwach ist und ihre Armut zeigt. — Vortrefflich ist, was Hegel sagt: „Es widerspricht der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos weht und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt und nun auch die Schuld von sich ab und auf andere schieben kann, wie in Racines Phädra. Ein echter Charakter handelt aus sich selbst und läßt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner That auf sich haben und dafür einstehen.“ —

Der Kaufmann von Venedig.

Beim Wiederlesen des „Kaufmannes“ ist mir wiederum so recht deutlich geworden, daß die eigentlich poetische Behandlung des Dialoges und die Entfaltung der Gestalten eine entsprechende äußere Einrichtung der Szenerie verlangt, überhaupt einen Vortrag der Handlung, in welchem die pragmatische Kausalität und Spannung nicht zu sehr hervortreten darf. Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfnis, welche leichte Grazie ist im Stücke, seine Wirkung eine wunderbar harmonische. Was den Bau betrifft, so ist auch darin keine Spur jenes mühsamen Ernstes, der die Phantasie scheucht und lähmt. Es ist, als hätte die Phantasie die Folge der Szenen bestimmt und alles geordnet. Es ist etwas so Sprunghaftes darin, als hätte der schwerfällige, schleichende Verstand gar keinen Anteil daran. Darin liegt ein Hauptreiz des Ganzen, und wie kühl sind auch die Hauptszenen gehalten, wie die Situationen! —

Zu Hegels Ästhetik.

Die Bemerkungen Hegels über das Rezitativ und das Dramatische desselben durch die Verwebung mit dem Melodischen (Bd. 3, 199 u. f. w.) sind vortrefflich, und kann nichts

besseres darüber gesagt werden. Das von Hegel über Musik Gesagte, und mit gleicher Notwendigkeit auf dramatische Poesie Anzuwendende, trifft mit meinen alten Studiumsresultaten vollständig zusammen. Das Schauspielerische darf nichts Äußerliches bleiben, es muß mit dem Poetischen sich organisch durchdringen, dadurch wird die dramatische Poesie eben erst dramatische Poesie. — Was mich unendlich freut, ist, daß ich auch im Urtheile über einzelne Operntexte, z. B. zur Zauberflöte, die ich immer als Operntexte verteidigt habe, Hegel begegne (Bd. 3, 203). Ich wollte, er hätte über den trefflichen Text des Don Juan etwas gesagt. — Viel Verwandtes finde ich in seinen Äußerungen über den Unterschied der Prosa und Poesie, in seiner Trennung des Poetischen und Rhetorischen. Mit seiner Meinung über die rhetorische Diktion, auch Schillers, (des Horaz, der französischen Klassiker u. s. w.) geht Hegel auch einmal heraus, aber nur leicht andeutend (Bd. 3, 287), und sogleich macht er die politische Ausweichung: „Diese Schriftsteller — Herder, Schiller — aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an, und mußten diese durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdrucks erlaubt und erträglich zu machen.“ Indirekt, aber deutlich genug! — Auch Hegel stellte sich (Bd. 3, 495 u. s. w.) das Lyrische und Epische im Dramatischen nur mechanisch verbunden vor, nicht aber in so organischer Wechseldurchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein drittes, von beiden verschiedenes wird. Wie z. B. im Apfel kein Wasser mehr ist, sondern Apfelsaft, etwas, was weder Wasser noch irgend eine andere seiner Ingredienzien mehr ist. So kann im Drama nichts Lyrisches und nichts Episches mehr sein, da beide sich im Reiche der bloßen inneren Vorstellung bewegen. Die sinnliche Erscheinung ist aber in der dramatischen Kunst ein integrierendes Moment, ähnlich wie in der Malerei. Hegel hat doch in der Musik die Tonfarbe der Instrumente als solches angeführt. Wenn er im dramatischen Kunstwerke von der Darstellung, d. h. dem Schauspielerischen mit absieht, so muß er beim musikalischen Kunstwerke von dem Charakteristischen der Instrumente, im malerischen von der Farbe absehen, wenn er konsequent sein

will. Wenn er der dramatischen Poesie das Feld der inneren Vorstellung überweist, wie der lyrischen und epischen, so gehört die Vorstellung der Aufführung notwendig mit dazu, nämlich, daß man sich vorstellt, man lasse nicht allein die poetische Person, sondern auch den Schauspieler sprechen. Eine Partitur läßt sich auch lesen. Man spiele einem, der von der inneren Sprache der Orchestermusik nichts versteht, eine Partitur auf dem Klavier vor, so ist das immer nur ein Surrogat, ähnlich, als wenn man ein Drama, d. h. seinen Inhalt jemandem erzählt. Aus der Synthese des Poetischen und Schauspielerischen, nur wenn sie eine organische ist, entsteht das Dramatische, in welchem das Epische stets von der Subjektivität durchdrungen sein und das Lyrische zugleich die besondere Gestalt darstellen muß. Insofern beginnt das eigentlich Dramatische erst mit Shakespeare. Im antiken Drama ist das Lyrische noch als Lyrisches, das Epische noch als Episches vorhanden; die betreffenden Werke sind ein System von lyrischen und epischen Gedichten, nicht selbst ein lyrisch=episches Gedicht. — Hegel sagt (3, 498): „Von dieser Art ist die Sprache der griechischen dramatischen Poesie, die spätere Sprache Goethes, zum Teil auch der Schillerschen, und in seiner Weise Shakespeares, obschon dieser, dem damaligen Zustande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Teil der Rede der Erfindungsgabe des Schauspielers anheimstellen mußte.“ — Was soll das heißen? Doch nicht, daß seine Schauspieler extemporieren mußten? Gewiß nicht! Man sieht, Hegel denkt sich in dem Schauspieler nur eine Art kostümierten Rhapsoden. Wenn der Schauspieler wirklich nichts anderes ist, so lasse man ihn weg, damit er das Kunstwerk nicht verderbe. Soll er als Künstler wirken, so muß auch seiner Erfindungskraft ein angemessener Raum behalten werden, soll er nicht als Künstler wirken, so thue man ihn weg. Und „weil dem damaligen Zustande der Bühne gemäß“ — — Was soll nun gar das heißen? Wenn Shakespeare dabei den damaligen Zustand der Bühne berücksichtigte, so ist es doch wunderbar, daß seine Weise auch dem jetzigen Zustande der Bühne die gemäßeſte erscheint. Hegel hätte wohl sagen sollen „dem Zustande der Bühne“, oder noch bezeichnender „den Bedingungen der

neueren dramatischen Kunst gemäß“, die eine durchaus dramatische, nicht mehr eine aus lyrischen und epischen Partien bestehende und deshalb einen Vermittler brauchende ist, der nicht bald Rhapsode, bald Sänger, bald Schauspieler sein darf, sondern ein Künstler sein muß, wie der Dichter einer ist. Die Diktion der Alten verhält sich zu Shakespeares wie ein Halbtier, das der unorganischen Masse wegen, in das es gehüllt ist, sich nur schwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauspielkunst. — — Die Darstellung Hegels hat das Bescherliche, daß er, wo es geht, den abstrakten Begriff aufstellt, unter welchen sich die Alten und Shakespeare gleichmäßig fassen lassen; bei seiner nicht zu intimen Bekanntschaft mit der Sache passiert es ihm dann, daß er den Unterschied zwischen den Alten und Shakespeare in manchen Einzelheiten nicht klar sieht, daß seine Abstraktion oft nur von den Alten genommen ist, wo er sie von beiden zu nehmen glaubt; andere Male hat er absichtlich nur die Alten, andere Male nur Shakespeare vor Augen, wodurch oft große Verwirrung entsteht, welcher er ausgewichen wäre, wenn er erst die dramatische Poesie der Alten, dann die dramatische Kunst Shakespeares besonders abgehandelt und schließlich dasjenige aufgezeigt hätte, worin sie einstimmen, und das, worin sie verschieden sind. Zumal da er den Fortschritt der neueren Kunst aus dem Fortschritte der Schauspielerei zu einer Kunst selbst als den Grund der Verschiedenheit und größeren Ausbildung der neueren dramatischen Kunst anerkennt, hätte er den Begriff des poetischen Kunstwerkes nicht einseitig vom antiken Drama abstrahieren sollen. Wenn er will, daß man dramatisch dichte, wofür die Aufführung die Probe sein soll, so hätte er schon bei Feststellung des Begriffes des dramatischen Kunstwerkes daran denken sollen. Wenn er will, daß man bühnengemäß (im besseren Sinne) dichte, so hätte er zeigen müssen, wie dies Erfordernis zu erreichen sei, wobei es zur Rede kommen mußte, daß schon bei Konzipierung der dramatischen Fabel darauf Rücksicht genommen werden mußte, und wie, auf welche Weise dies zu thun war. — — Das substantielle Pathos, als Inhalt des Charakters, kommt mir vor wie eine bewegte, d. h. eine Bewegung darstellende Statue,

deren Gleichgewicht durch Stützen erhalten wird, wie man sie in Gestalt von abgehauenen Baumstumpfen und dergleichen auf Werken der Skulptur angebracht sieht, und an den Leib geschlossene Arme, als Gewand, das den Beinen stellenweise Verbindung und Halt giebt. Die Shakespeareschen Charaktere dagegen sind in völlig freier Bewegung, haben ihren Schwerpunkt und ihren ganzen Halt in sich selbst; jene sind der Skulptur nachgeahmte Menschen, wie der steinerne Gast einer ist; von ihrer Basis herabgestiegene Statuen, die die Schwere des Stoffes mit in die Bewegung nehmen, sich daher schwer und massiv bewegen, ohne Blick und ohne die Haut durchscheinendes Blut. Auch dies ist für die neuere dramatische Kunst eine stoffartige Wirkung, ein überwundenes Moment, eine Crudität, wie eine unorganische Hautbedeckung, wie ein Schuppenpanzer, wie die Schale eines Thieres. — Die Entgegensetzung des Substanziellen und Subjektiven in der antiken und romantischen (Shakespeare) Kunst bei Hegel kommt am Ende darauf hinaus, daß die Alten ihre Tragödie in der Mitte anfangen, Shakespeare dagegen die ganze Handlung vor unseren Augen vorbeigehen läßt. Dies kam aber zum großen Theile mit daher, daß die Stoffe der alten Tragiker in der Regel ihrem Publikum bekannt waren, und dieses eigentlich gar keiner Exposition bedurfte. Hätten die antiken Tragiker ebenfalls von vorn beginnen müssen, so wäre der Unterschied ein kleiner oder gar keiner gewesen. Denn auch die von den Tragikern hauptsächlich benutzten Sagen beginnen mit einem subjektiven Gliede; z. B. Laus im Trunke die Warnung des Drakels vergessend, handelt nicht in sittlichem Pathos, vielmehr ist er im tierischen Rausche weiter davon entfernt, als Lear in seiner kindischen Wunderlichkeit. Agamemnon, der das Reh der Diana erlegt, kann darin auch kein sittliches Pathos vorhaken. Daß es aber Hegel bloß um den ersten Zug im Spiele zu thun ist, zeigt sich, wo er sagt, der Held, der im Pathos begonnen, werde im weiteren Verlaufe auch schuldig durch Leidenschaft. Nun werden viele romantische Stoffe solche Einzelhandlungen in sich haben, die ein sittliches Pathos für sich haben; wenn man nun die Handlung der ganzen Tragödie damit begönne, so wäre es dann

ja dasselbe; z. B. wenn Romeo und Julia damit begannen, wo Capulet ihr den Paris geben will. Dazu hatte er nach der Sitte der Zeit ein Recht; sie aber hätten in ihrer schon eingegangenen Ehe auch eines. — Wenn Hegel (3, 570) das Hineinlegen des Zwiespaltes in ein und dasselbe Individuum mißlich nennt, „weil die Zerissenheit in entgegengesetzte Interessen zum Teil ihren Grund in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes habe, zum Teil in Schwäche und Unreifeheit“ — so legt dennoch Shakespeare in der Regel die Faktoren des Widerspruches in seine Helden. Davon ist aber gar nicht die notwendige Folge, daß der Held ein schwankender Charakter wird, im Gegenteile nehmen seine Helden ihr vornehmstes Interesse daher. Übrigens ist es nicht in der Natur oder doch nur als Ausnahme, daß in einem Menschen zwei völlig gleich starke Leidenschaften vorhanden sein können. Die stärkere hat dann die schwächere (auch das Gewissen kann Leidenschaft sein) als ein nicht überwundenes, aber stets unterdrücktes Moment in sich. Zu vergleichen einem Menschen, der den Wolf an sich preßt, damit dieser ihn nicht verletzen kann, ihn nicht losläßt, aber auch ihn nicht erdrücken kann. So werden die beiden Kämpfer in der Umschlingung zugleich matt, und der Tod naht als ein Befreier. Daß der Held auch das sich seinem Wollen Entgegengesetzte solchergestalt in sich hat, es nicht übergreifen läßt, es aber auch nicht überwinden kann, das ist's, was ein Gefühl, aus Mitleid und Bewunderung gemischt, in uns erweckt.

Explikation der Charaktere.

— Entwicklung im richtigen und dramatischen Sinne ist Herauswicklung, Entfaltung des schon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylock noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmählich ans Licht, was sie sind, es ändert sich aber nichts an ihnen. Porzia ist deshalb eine so hinreißend schöne Gestalt, weil sie nicht erhitzt, getrübt oder sonst alteriert wird. In ihrem heiteren Sichgleichbleiben ist etwas Seliges. — Selbst im Macbeth, wo eine Entwicklung am sichtbarsten, scheint es gar nicht darauf angelegt, und er-

kennt man sie nur aus Anmerkungen wie: „verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht“ und „sie hätte ein andermal sterben können“. — Bei Desdemona, Cordelia, Ophelia ist es, als hätte die auch nur momentan entstellende Macht des starken Affektes keine Gewalt über sie. Sie sind wie Kinder, die gar die Schrecklichkeit ihres Schicksales nicht kennen, nicht begreifen. Im Romeo ist schon in der Gartenszene die Liebe in voller Blüte. Shakespeare hat sich keine Mühe gegeben, eine Steigerung hineinzubringen, noch weniger ein Werden der Charaktere gezeigt. Julia betrügt den Vater, aber es ist bloß momentane Notwehr, es geschieht dadurch keine Änderung in ihrem Wesen; es wird nicht etwa eine Lügnerin von Tach oder dergleichen aus ihr, es kommt nur die ungeheure Biegsamkeit und Schnellkraft der weiblichen Natur in ihrem Thun zu Tage. Noch weit sprechender ist Gretchen im Faust, die unglücklich, aber außerdem noch ganz dasselbe Wesen ist wie im Anfange, ebenso naiv und sozusagen unschuldig. Ja, auch im Lear ist es nur eine sozusagen körperliche Krankheit, die wir wachsen sehen; der eigentliche Mensch wird nur matter, schwächer, sonst nicht anders. — Hier möchte ich wohl meinem Hauptfehler auf den Grund gekommen sein. Ich will das im Drama machen, was das Drama am wenigsten zuläßt. Wie kann man einen Charakter darin darstellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder neuen Stufe durch alle seine Verhältnisse durchnehmen. Das geht höchstens im psychologischen Roman, in welchem die Charakterdarstellung bereits das Gebiet der eigentlichen Poesie verläßt. Der sogenannte Reichtum des Charakters ist gar nicht zu ermöglichen, wenn es nicht derselbe Mensch ist, den wir in den verschiedenen Verhältnissen sehen; deshalb hat eben Shakespeare die Leidenschaft mit dem betreffenden Menschen sozusagen identifiziert. Nun denke man sich, Shakespeare hätte sich darauf kapriziert, zu zeigen, wie Hamlet aus einem gesunden Menschen ein siecher wird, statt plastisch den fixierten Moment darzustellen, in dem die schönste Fülle erreicht ist. Also kein Anderswerden, kein allmähliches Umbilden und Neuentstehen der Charaktere im Drama, was mehr ein psychologisches Problem für den Verstand wäre. Macbeth wird grenzenlos unglücklich, lebens=

satt, wenn auch vor dem Jenseits zurückschaudernd, stumpf, fühllos; das alles aber ändert an seinem ursprünglichen Charakter nichts; sowie ein müder Mensch nicht ein schwacher Mensch überhaupt geworden ist. Ein Gesicht kann faltig, die schwarzen Haare weiß werden, die schwarzen Augen einsinken und ihr Feuer verlieren, aber es wird kein anderes Gesicht. — —

Merkmale der poetischen Darstellung.

Die Prosa kann dem schnellsten mimischen Wechsel, wie die Mimik dem rapidesten Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen folgen, die Poesie nicht. Sie fordert ein längeres Verweilen, ein gewisses Behagen, ihre Musik muß ausklingen. Der beste Versifikator versuche es mit Emilia Galotti. Nathan kann als Warnungsbeispiel gelten. Das Zackige, Haltungslose, Hastige macht einem physisch weh. Es ist, als wollte man genau in demselben Mouvement singen wie sprechen. — Im relativ ruhigen Zustande allein kann sich die individuelle Existenz, die Persönlichkeit in ihrem habituellen Behagen zeigen. Gut ist es daher, wenn man das Handeln nicht aus einem hohen Grade von Affekt herleiten muß. In der Emilia Galotti geht das meiste aus sozusagen perennierenden Affekten hervor; daher kommt, mit Shakespeare verglichen, die relative Armut und Abstraktheit der Charaktere in diesem Stücke. Ein beständiges Laden der Figuren mit Affekten und Losdrücken oder Plagen derselben — das läßt keine Ruhe, kein poetisches Behagen aufkommen. Der Autor, wie seine Figuren sind dadurch beständig absorbiert und nie gemüthlich bei sich, sozusagen nie zuhause, sondern immer auf der Jagd, immer in Geschäftsbewegung, die sie nicht zu sich kommen läßt. Wenn Lessing die Helden der tragédie classique hagere Gerippe von Leidenschaften und Lastern nennt, so paßt der Ausdruck personifizierter Affekte nicht minder auf die Personen seiner Emilia. Diese selbst tritt gleich in vollem Affekte auf. Das ist gewiß ebensowenig ein wahres Bild des Lebens, als poetisch. Überhaupt ist diese abstrakte Armut der Personen eine notwendige Folge der sogenannten Einheiten, der Straffheit oder, wie Ed. Devrient es nennt, der Knappheit der Handlung. Auch das Kombinationsdrama wird stets an dieser

Misère leiden. Zum Reichtum der Gestalten hilft nicht allein der Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihrer Verhältnisse zu anderen Gestalten, auch die charakteristische Mannigfaltigkeit der Lokalitäten, in denen wir sie auftreten sehen, wird uns zu einem Momente ihrer selbst. Zur Julia gehört die Sommernacht, wie der Ball und Lorenzos Zelle und die Familiengruft; zu unserem Gedächtnisbilde des alten Lear ist Heide und Sturm, der Blitz, Donner, Regen, Hürde, ja die Fackel Glosters, zu Glosters die vermeinte Klippe bei Dover wesentlich. In unserem Bilde Hamlets sind die dunkeln Vorstellungen der Frostmitternacht, Terrasse, Klippe, heilige Zeit, Hahnschrei, Komödie, Gottesacker von größerer Gewalt, als wir meinen; und die Ophelia wäre nicht diese Ophelia, ohne den Weidenbaum, dem der Bach spiegelnd sein graues Laub zeigt, ohne den phantastischen Blumenschmuck, ohne ihr Schweben über der tödlichen Tiefe, das Singen alter Weisen, „als ob sie nicht die eigene Not begriffe“ u. s. w. Wenn die Franzosen ihre Stoffe von dergleichen Spezialitäten erst reinigen mußten, so hielten sie für nötig, die Eindrücke aus ihrem Mutterboden zu reißen und in die Luft zu hängen; für nötig, den Gedanken von seiner Poesie zu trennen; denn jene dunkeln Vorstellungen sind eben der unendliche Gehalt der wahren, d. h. der naiven Poesie, zum Unterschiede von der sentimentalen, die ihrer inneren Natur nach mehr Rhetorik ist als Poesie. Durch diese dunkeln Vorstellungen, welche auch der Charakter der Diktion erwecken hilft, erhält ein Stück seine eigentümliche und wesentliche Atmosphäre. Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeos u. s. w. das italienische, die des Hamlet, Macbeth, Lear das nordische Klima. Dort dehnen sich all unsere Gefühle, unsere Seele selbst aus unter dem Einflusse der belebenden Wärme des heiteren Himmels, hier ziehen sie sich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zusammen. — — Der Affekt ist es eigentlich, was die Gestalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Personen mehr aus ihrer Totalität, aus der Notwendigkeit ihres Wesens, nicht aus einer Erregung, die so ihnen aufgezwungen ist, daß sie eben nur in diesem einen zufälligen Falle so zu handeln fähig erscheinen, man muß sie

mehr aus der Nothwendigkeit ihres Charakters handeln lassen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt ist nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zustand des Charakters, der Leidenschaft, oder wenn er im Dienste des Gewissens gegen sie auftritt, so z. B. wenn Macbeth sich verrät. Das tragische Leiden ist ein Zustand, in welchem Leidenschaft und Gewissen zugleich, aber nicht in einzelnen Akten thätig sind, entweder die Leidenschaft oder das Gewissen als nicht überwundener, aber gebundener Gegner. —

Die Handlung und die Charaktere im Drama.

Die ganze Handlung, mit Situation, ist sozusagen in charakteristisches Ausleben der Personen zu verwandeln. Man betrachte Bilder, wie die Gesegnete, den Zinsgroßchen von Tizian, die Cäcilie von Rafael, hier ist das ganze Bild zu Gestalten geworden, die Handlung zum bloßen Ausdruck der Gestalten. Desgleichen die Hochzeit von Rana Paolos, dessen Kreuztragung. Die Handlung darf nichts sein als Anordnung, Bewegung und Ausdruck von Gestalten, die die Handlung erst wichtig machen, nicht ihr Interesse von der Handlung nehmen. Die Gestalten sind die wirkliche Existenz, die Handlung nur eine Accidenz derselben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt, des Charakters, ihrer Formen und des Charakters der Bewegungen derselben. Der Dramatiker wie der Maler können nur Existenzen darstellen und ihre Verhältnisse zu einander andeuten. Es wäre Thorheit, wenn er die Andeutungen zur Hauptsache und die Darstellung zur Nebensache machen wollte. — Wenn anders Aristoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, d. h. die Menschen die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung. Die Handlung an sich kann nur Spannung der Neugierde oder Philanthropie erregen. Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen. Charakter aber ist nicht bloß Besonderheit, sondern menschliche Existenz. Der Charakterlose würde die Wirkung der Handlung neutralisieren;

ein bloß abstrakter Mensch ist gar keiner und kann unser Mit-
leid nicht erregen. — — Das dramatische Erfinden hat viel
Ähnliches mit dem Erfinden in den bildenden Künsten. So
ist, wenn der Maler den den Jakob statt des Esau segnenden
Isaak malen will, der Gegenstand der Handlung gegeben, da-
mit aber malerisch noch nichts erfunden. Denn die abstrakte
Handlung hat keine, oder wenn man will, alle möglichen Ge-
stalten zugleich, die aber der Maler nicht so brauchen kann.
Er muß den charakteristischen Gehalt aus der zufälligen Hand-
lung ausscheiden und ihn zu verkörpern trachten, d. h. er wird
die abstrakte Handlung in typische Charaktere und in ihr charak-
teristisches Handeln verwandeln. Denn, dem Sinne gezeigt,
ist der Isaak wichtiger, als was er thut; und was er thut,
wird uns nur in dem Grade wichtig, als dieses Thun seine
Gestalt, d. h. sein dargestelltes Wesen zeichnen und kolorieren
hilft. Erst durch die charakteristischen Beziehungen wird uns
das Bild der Handlung begreiflich, die an sich nichts ist. Die
bloße Handlung gemalt, gesetzt man könnte sie malen, wäre
gar nichts. Schon in dem Worte „segnet“ ist mehr von Ge-
stalt, d. i. Charakter, als von Handlung. Und ich möchte
wohl wissen, wie Aristoteles den Gegenstand ohne Charakteristik
hätte malerisch oder dramatisch versinnlichen wollen. Der
Ausweg einer „charakteristischen Handlung“ ist keiner; denn
das Charakteristische der Handlung wird, genau gesehen, immer
Charakter des Handelnden sein. — Die realistische Schule hat,
der idealistischen gegenüber, zu vermeiden: das Goldpapier,
d. h. in Figuren das Theaterprinzen- und Romanprinzessinnen-
mäßige, das Übersichtige, im Dialoge das „sie sprechen wie
die Bücher“; die Rhetorik, wo sie nicht hingehört, wo sie die
Charakteristik und die Perspektive aufhebt; die Halbheit der
Welt, die eine Seite wegläßt, die komische oder die ernste,
die nüchterne und exaltierte; die Zusammengelesenheit der Mo-
tive, dafür einen idealen Bau, Entwicklung organischen Wachs-
tumes von innen, wie bei Goethe, zu geben, dem neben der
dramatischen Kraft, gegenüber Shakespeare, nur die scheinbare
Naivität des Vorganges fehlt. Ein Eindruck, der unverrückt
durch das Ganze geht, jedes Einzelne Mittel nur zu demselben
Zweck. Die Bescheidenheit der Natur. —

Zur Behandlung des Dialogs.

Die analytische Methode des Dialoges ist auch in den Domestikenszenen bei Shakespeare. Was sie eigentlich wollen, kommt nicht sogleich zum Vorscheine; ihre Ungeschicklichkeit im Ausdrücke oder ihre Schelmerei oder beides zusammen, etwa ein absichtliches Necken der Geduld des Hörers, oder die Absicht, das endliche Ergebnis zu verstärken, macht aus dem Gegenstande eine Zeitlang eine Art Rätsel — entweder für den Zuschauer oder für eine mitspielende Person. So der Bericht Holzapfels u. s. w. an den Gouverneur über das entdeckte Bubenstück; oder wie Lancelot Gobbo seinen Alten im Ungewissen hält, erst über das Leben seines Sohnes, dann darüber, daß er es selbst ist u. s. w. Es liegt darin noch einer von den Reizen der *commedia dell' arte*. Ähnlich, wenn einer gehindert wird, herauszusagen, was er will, so Pandarus, der Kellner, der von zwei Seiten bestürmt, nicht weiß, wohin sich wenden. Pistols emphatische Weise bringt den Gegenstand auch zuerst als Rätsel. — All dies gehört zugleich unter die Rubrik des Retardierens zum Behufe der Emanzipation des Dialoges vom Katechismus und des charakteristischen Auslebens der Personen, zur Methode der indirekten Behandlung. —

Das dramatische Talent.

Das dramatische Talent ist zugleich Dichtertalent und Schauspielertalent, und so lebendig beides, daß es nur für den Verstand unterscheidbar, eines im anderen ist, daß beide in gegenseitiger, innigster, ausschließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandener Durchdringung wie eine und dieselbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epische wie das lyrische Talent, ja, das rhetorische etwas hervorbringen können, das der Produktion des dramatischen Talentcs ähnlich ist, gerade wie einzelne Partien in dieser Produktion dem epischen oder lyrischen Charakter sich annähern können, was aber doch vom innersten Kerne heraus ein anderes ist. In Shakespeare tritt zum erstenmale das dramatische Talent normal auf; die Durchdringung, die bei den alten Tragikern noch eine unvollkommene war, ist hier zum erstenmale vollständig realisiert. —

Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck.

Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalte der Hauptcharaktere; wo dieser charakteristische Gehalt in Darstellung über die bloße Maschine hinausz wächst, in einer affektvollen poetischen Selbstbefreiung, in kontrastvollem, lebensvollem, sich scheinbar völlig gehen lassendem Gespräche, also wo der Lebenspunkt des ganzen Bildes souverän und gewaltig aus dem Rahmen heraustritt, da ist der dramatische Genius! Der poetische Text steht mit der Aufgabe des Schauspielers in einem Antagonismus, in einem Kontraste, durch welche die Verbindung beider erst zu dem wird, was sie sein soll. Der Text nämlich ist gedankenhaft, gleichsam eine Vergeistigung des stofflichen Inhaltes; in seiner plastisch-melodischen Gedankenhaftigkeit, in den reflektierenden Bildern und Gleichnissen hat sich die poetische Gestalt ihr selbst objektiviert und steht über ihrer Situation und ihrem Zustande, solchergestalt auch der Seele des Zuschauers ihre Freiheit und Genußfähigkeit erhaltend; nun muß der Schauspieler durch seine Lebenswärme die Gestalt wieder in ihre Situation vertiefen und so gleichsam einen Körper und eine Seele schaffen zu dem Geiste, den der Dichter im Texte ihm anvertraut. Aber dieser Geist muß so beschaffen sein, daß er die individuellen Bedingungen der Möglichkeit jener völligen Einfleischung durch den Schauspieler schon in seiner sprachlichen Form besitzt; in der jedesmaligen Mundgerechtigkeit der Sätze für das Analogon der Wahrheit des betreffenden Affektes und aller Nuancen, vom Geschäftstone bis zur seelenvollsten Melodie. Darum vergißt man bei Shakespeare, wenn man ihn liest, zuweilen über dem Verweilen beim Gehalte, dessen geistige Vertiefung zum Nachtauchen auffordert, ja, über einzelnen Charakterzügen, Witzkämpfen u. s. w. den Vorgang. Dies bei der Aufführung zu verhindern, ist Sache des Schauspielers, der sein lebendiges warmes Blut in die geistigen Geleise eindringen und darin pulsieren und die objektive Ruhe der Gedanken und des Gehaltes mit seiner subjektiven Lebensfülle durchdringen lassen muß. Der Dichter hat dafür gesorgt, daß in seinen Gedanken das mimische und naturrhetorische Moment der Aufgabe des

Schauspielers entgegenkommt. Nur darf der Dichter, um den Affekt an der theatralischen Gestalt darzustellen, nicht selbst in den Affekt hineingeraten. — Eine Hilfe zu der Ruhe, Kühle, Poesie, zur melodischen Gedankenbildlichkeit ist: das Ganze mehr zuständlich, d. h. als Darstellung von Zuständen, äußeren und inneren, resp. Leiden zu fassen; das Thathandeln der Personen ist dann nur ein Symptom des inneren Zustandes, die Existenz der Personen, ihr individuelles Sein ist die Hauptsache. — Prägnante Ausdrücke, prägnante Situationen, prägnante Zustandsbilder. Nie beschäftigt Shakespeare durch eine einzige Kraft eine einzige Kraft; wo die meiste Empfindung, da ist der meiste Geist, die üppigste Phantasie zugleich, und zwar in innigster Durchdringung. Der prägnante Ausdruck ist dann in allen Stufen da, die Metapher wird zur Aktion. — Kleine Schilderungen und epische Ausführungen, versteht sich, ganz im Geiste der naiven Poesie, sind ein Schmuck für das Drama, sie helfen zum Wechsel, stimmen die Phantasie und machen sie zum Mitdichten aufgelegt, sie tragen nicht wenig zur schließlichen Erzeugung der ästhetischen Idee bei. Muster: Schilderung des Abgrundes an der Terrasse (Hamlet), der Tiefe des Strandes vom Felsen (Pear), vor allem von Ophelias Tode, von Cordelias Kühnung, wie sie den Brief Kents empfing u. s. w. Hierher gehören auch Allegorien, wie in „Was ihr wollt“, wo Viola sich mit dem Bilde der Geduld vergleicht, das sie mit wenigen charakteristischen Zügen voll Melodie darstellt. — Alles ist und wird bei Shakespeare Anschauung; Ahnungen und Gewissensvorfürfe verdichten sich zu anschaulichen Geistergestalten, das Mordvorhaben zur Vision des Dolches. Der Mord selbst „schreitet“ — die Schilderung der Mitternacht verweilt mehr bei dem Sichtbaren als bei Hörbarem, und nicht bei bloß abstrakter Angabe der Stimmung; die Stimmung wird indirekt genannt, indem sie durch Anschauungen geweckt wird. Stets ein plastisch Konkretes statt des abstrakten Nennens. —

Das Charakteristische des Ausdrucks.

Wenn das Charakteristische die Hauptsache sein soll, so muß die Sprache sich nicht zieren; nicht nur die Sprache der

Bildung, sondern auch die der Leidenschaften sein, das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte. Und soll die Mannigfaltigkeit durch Zusammenmischung verschiedener Stände befördert werden, so müssen die Stände auch ihre eigene Sprache sprechen, ohne weiche Rückficht auf Bildung. Denn Bildung ist dann eben auch nur ein dargestelltes, charakteristisches Moment und also nur den Personen zu geben, die ihrem Stande nach die Bildung vertreten. Die dramatische Poesie hat wenig schlimmere Feinde als den abgeschliffenen, gedämpften, verfeinerten, gebildet-abgeschwächten Ausdruck in der Sprache, der den Charakter der Stände und der Leidenschaften vermischt und eine schwächliche Monotonie hervorbringt. Natürlich, daß das Gemeine nicht um sein selbst willen gelten soll. — Das starke, lebensvolle Kolorit ist ohne die starken Kontraste der Stände und Charaktere auch im äußeren Ausleben nicht zu erreichen, es ist selbst ein wesentlich charakteristischer Zug der dramatischen Kunstpoesie. —

Das Indirekte.

Das Indirekte ist besonders im analytischen Gange des Gespräches anzuwenden. Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Mensch mehr mit sich selbst oder mit seinem Affekte redet, wird er einem Mitsprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemütsfreiheit nicht hat, sich in des anderen Gedanken und Meinung zu versetzen. Ebenso in Verstandesvertiefung, die von den Reden eines anderen, zu sehr mit sich selbst beschäftigt, nichts oder nur einzelnes vernimmt u. s. w. Es ist denkbar, daß in einem Gespräche zwei Reihen von Betrachtungen über einen Gegenstand oder von Ausklängen einer Stimmung mit schlaffer oder gar keiner Verbindung neben einander herlaufen. Solche Gespräche sind in der Wirklichkeit ebenso häufig als die Katechismusgespräche, die zwischen direkten Fragen und Antworten ohne irgend eine Freiheit sich bewegen; ja, weit häufiger, denn die letzte Art gehört eigentlich nur der Buchsprache oder der Sprache an, die wie ein Buch redet. Alle Charakterdarstellung ist um so besser, je weniger direkt, d. h. absichtlich sie ist. — Genau genommen, ist jenes Polyphonische, das poetische Freiverden des Ge-

haltes, das scheinbare Hinauswachsen über das Gemachte, Ab-sichtliche, des lebendigen Geistes des Dramas über seine Maschine, über seinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerstörung hinaus in die Lüfte steigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Gespräches. Ein jeder verfolgt seine Gedankenreihe und ist so das lebendigste und sprechendste Bild seiner selbst; dazwischen giebt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach sie, wieder neu befruchtet, auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abspringens von seinem Gegenstande und des wiederum sich Darüberwerfens. So entsteht eine Art Symphonie von kontrastierenden und doch einstimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder einige sind wechselnd Zuschauer und Schauspieler, jeder ist sein eigener Hörer, sein eigenes Publikum. Es treten Pausen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehrere andere ihre Thematika weiterführen. So entsteht eine harmonische Verwirrung, ein klares Durcheinander, ein einheitlichstes Mannigfaltigstes. Solche sollte man eigentlich im Drama vorzugsweise schöne Stellen nennen, denn sie sind die vollkommensten dramatischen und können zugleich die poetischsten sein, die tiefste und künstlerischste Wirkung üben. Hier pulsiert das eigentliche Herz des dramatischen Lebens. Und hier ist denn jene kühle, gedankenplastisch-melodische nachdrücklichste Ruhe der Darstellung nicht allein am Platze, sondern wesentlich gefordert, welche den Eindruck gewaltigster Kraft, die mehr durch die Möglichkeit dessen, was in ihr vorhanden ist, als durch wirkliche Entfaltung ihre Energie ausübt und imponiert, ohne zu erschrecken, uns bei allen Nerven packt, ohne uns unsere Freiheit der Betrachtung zu rauben, aufs tiefste erschütternd, ohne peinlich zu werden. Diese Polyphonie ist das Mittel, das Subjektivste objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der anderen als Objekt dasteht, und indem der Zuschauer gehindert ist, seine eigene Subjektivität in die Schale einer der sich vor ihm auslebenden Subjektivitäten zu werfen. — Mit jedem Menschen geht eine Welt zur Ruh. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum existierte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde,

was es in seinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andere Welt als Gott sie sieht. —

Das Komische.

— Auch das Komische im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankentomisch sein, ebenso wie das Tragische aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben, und so selbst Gehalt sein. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfsinn und Tiefsinn, indem der Witz diese beiden Kräfte sozusagen spielen, agieren will und so an die Stelle der Urteilsthraft tritt. Der objektive Humor ist die humoristische Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktischen Vorgang verwandelt, gleichsam agiert wie im Tragischen durch Aktion.

Shakespeares Diktion.

Wie Shakespeares Komposition alles Unwesentliche, gemein Individuelle fortwirft und nur den gereinigten Gegenstand selbst, d. h. den faktisch dargestellten Gehalt des Stückes, die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das zu entfaltende, gedankenwiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menschentypus, so giebt uns seine Diktion, sein Dialog, ein Analogon davon, eine Haut, wie sie jenem Körper angemessen ist; beide entsprechen der gemeinen Wirklichkeit nicht, aber sie widersprechen ihr noch weniger. Der Inhalt eines Gespräches, sei es auch ein Monolog, arbeitet in der Regel einen Hauptgedanken durch, nimmt Nebenvorstellungen in seinem Laufe mit, doch bloß vorübergehend, und kehrt jederzeit, dadurch verstärkt oder sonst modifiziert, zu dem Hauptgedanken zurück. Zuweilen nimmt die Nebenvorstellung wiederum, wie der Hauptgedanke, einen kleineren Mond von Nebenvorstellungen zu sich und wird zur kleinen Abschweifung, die wieder in den Hauptgedanken mündet, der dann desto stärker markiert wird, um ihn als solchen herauszuheben. Das umschreibende, weiterentwickelnde oder ausmalende Wiederholen des schon Gesagten oder Erzählten, entweder in seiner Totalität oder nach seinen einzelnen Teilen, ist ganz in der Natur wirklichen Gespräches. — In der Kühle und Ruhe, in dieser stärksten Abwendung

von der gemeinen Wirklichkeit wird allein die poetische Wahrheit möglich. — In Shakespeares Führung der Gespräche ist durchaus kein raffinierter Kalkül sichtbar, in der Kausalität der einzelnen Reden ebensowenig als in seinen Konzeptionen. Es hat nie den Anschein, als wenn er es darauf anlegte, geistreich zu sein; die Geistesfunken sind wie wirkliche, ungesuchte Einfälle, die ganz gelegentlich kommen. Das Sagen nach Geist, die Lust sich selbst zu hören, ist bei ihm z. B. im Hamlet nur dargestellter Charakter der poetischen Person. —

Der künstlerische dramatische Ausdruck.

Eine große Verführung vom Charakteristischen hinweg ist der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt ins Weite und Breite, zerstört alle naive Darstellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur ins Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine Charakterentwicklung begleiten, wo immer der Zustand, die Sache die Form ändert und aus sich herausgebiert. Die Sprache muß durchaus Nebensache sein, nichts sein wollen als bloßes Darstellungsmittel, sie darf durchaus nicht so selbständig werden, daß sie dem Gegenstande als Ding für sich entgegensteht. Es ist unendlich schwer, die Sprache als bloßes bescheidenes Darstellungsmittel anzuwenden, als ein Gewand, welches der Gestalt überall enge und so passend anliegt, daß man deren Formen hindurch erkennen kann und doch nicht dünn, hastig, unplastisch, gehaltlos zu werden. Der Gedanke muß plastisch, d. h. ein Bild sein. Jene rhetorische, lyrisch-glänzende Sprache ist wie ein ins Traben gekommenes Roß, schwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nötig; man muß breite Übergänge machen, die zuviel Zeit und Raum einnehmen; den feineren Zügen ist sie gar nicht anpassend zu machen, und gelänge es, so würden sie ihre Bescheidenheit und das Ganze der Momente die notwendige Perspektive verlieren. Mit solcher Sprache tritt alles gleichmäßig in den Vordergrund, es ist kein Gespräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, sondern eine große Kunstrede, aus kleineren zusammengesetzt oder in sie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und diese nur im ganzen und großen

ausführen oder darstellen, aber nicht einen bestimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie ist ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumrisse einer Gestalt durchscheinen lassen kann. Die Drapierung ist der Gestalt nicht untergeordnet; nur wo sie einfach und glatt anliegt, zeigt sie die Gestalt darunter, wo sie Falten wirft, hat sie für sich eine Gestalt, die oft kaum erraten läßt, welchen Zug die Linien des Körpers darunter nehmen. Die Natur der Sprache muß der Aufgabe des ganzen Dramas bis ins einzelne gerecht werden. Es ist schlechterdings unmöglich, in Schiller'scher Sprache eine Shakespearesche Komposition auszuführen. Der Schwung, sobald er ein lyrischer wird, ist wie ein fliegender Mantel, er kann malerisch für sich sein, aber er zeigt eine Gestalt und Gebärde für sich, nicht die Umrisse und Gebärden der Person. Die Sprache wird dann zu echauffiert, sie holt zu weit aus, rennt über das Ziel hinaus, ist nie zur Zeit, wo es nötig, beim Gegenstande, der Gegenstand muß sich nach ihr richten und seine Intentionen aufgeben; sie ahmt nicht bloß den Affekt nach, sondern ist selbst im Affekt, sie macht alle Übersicht unmöglich, wie ein Baum oder Busch, der an sich sehr schön sein kann, der aber eben das verbirgt, was ich zu sehen wünsche, den Zug der Gebirge, die Perspektive und die ganze Mannigfaltigkeit einer Aussicht. Die Sprache muß stets den objektiven Gegenstand, nicht die Gefühle und Gedanken des Dichters darüber darstellen. — Besonders in Affektsteigerungen ist der Dichter in Gefahr, selbst in einen Grad von Affekt zu geraten. Dergleichen Steigerungen sind überhaupt eine schwierige Sache, nicht an sich; aber darin poetisch zu bleiben, nicht in Rhetorik zu verfallen, oder zu dünn, zu hastig zu werden, das ist schwer. Gegen die Steigerung der Situation und Charaktere im ganzen und großen läßt sich nichts sagen, sie ist notwendig, sie ist das Dramatische selbst; hier ist nur von den einzelnen lokalen Steigerungen die Rede, welche irgend ein Thun wahrscheinlicher machen sollen. Sie müssen mit Plastik und Poesie ausgestattet sein, nicht in nackter Naturform, sondern im gedankenplastischen, gedankenmelodischen und mimischen Analogon derselben. Sonst wird das Spiel völlig zum Ernste, die Poesie zur Prosa. Wo solche

Steigerungen unentbehrlich sind, seien sie kurz, möglichst in demselben Mouvement, es steigere sich darin das plastische und gedankliche Element, der Nachdruck der Bilder und Gedanken, nicht der Rhythmus durch Zuspitzung und Atemlosigkeit des Gespräches, durch Dünnhheit und Gebrochenheit der Reden; man gebe lieber die objektiven Gründe der Steigerung des wachsenden Affektes, als eine dünne, naturnackte Darstellung dieses Wachstumes, man verwandle lieber den Affekt in Leidenschaft, d. h. man lasse alles Handeln nicht aus einer Affektsteigerung, sondern aus dem Selbst des Charakters hervorgehen. Ein schönes Muster: die Spornung des Brutus durch Cassius, des Volkes durch Antonius, des Posthumus durch Giacchino, selbst die einzelnen Glieder der Hekung Othellos durch Jago; die Steigerung des Leidens im Lear bis zum Wahnsinne, im Macbeth bis zur That u. s. w. Welche Ruhe in dieser Gewalt! Wie wenig bedarf es, Coriolan bis dahin zu steigern, wo die Tribunen ihn haben wollen. Nicht allein sind diese Steigerungen alle zum Ausmalen der Charaktere benutzt, sondern sie sind selbst durch und durch charakteristisch dargestellt. Wie charakteristisch zeigt sich die Reizbarkeit der Empfindung und die Schwäche der Leidenschaft bei Hamlet in den raschen Steigerungen bis zum höchsten Grade und dem noch schnelleren Sinken der Erregung. Hier kommen wir auf die Regel zurück, die ich schon einmal gab, daß der mittlere Durchschnitt eines Charakters schon der Positiv sein müsse, dessen Steigerung in den Komparativ und Superlativ das Stück ausmache; die Disposition muß schon sichtbar in seiner Haltung, in seinem Wesen liegen, ehe noch ein Körnchen Sauerteig aus der Situation in dasselbe hineinkommt; der Funke muß sichtbar sein, den die Situation unter der Hilfe der eigenen Natur des Feuers zur Flamme anbläset. Besser also, wir entbehren hier der Naturtreue, um der Poesie, der Haltung, des Genusses, des Gehaltes an Charakter, Plastik und Melodie des Gedankens willen. Die Unruhe, welche die Naturtreue hier wirkt, läßt nicht mit der Steigerung selbst nach, sie hindert den Genuß, die Aufmerksamkeit, die zum Verständnis nötig ist, noch lange nachher. Der Zuschauer muß sich selbst erholen, ehe er zur Welteraufnahme fähig wird.

Deshalb thut Shakespeare, wo solche Steigerung mit dem Gipfelpunkte einer That nicht zu umgehen war, alles, was möglich ist, durch das diesem Folgende diese Erholung zu befördern und abzuwarten, indem er dem Zuschauer durch eine Person des Dramas den Affekt, die Empörung u. s. w. von der Lunge losstoben läßt oder sonst auf zweckmäßige Weise retardiert. — Es muß mehr auf die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Steigerung des ganzen Vorganges in Situation und Charakteren gewendet werden, als auf die einzelnen, die nicht selbst jene ausmachen, wie sich Spannung und Interesse an das Große und Ganze knüpfen sollen, nicht an das Kleine und Einzelne. —

Allgemeine Kunstforderungen.

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Absicht und Zweck der Kunst ist, so muß dem Zuschauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nötig ist. Die Ruhe und Kühle, die innere Unbetheiligkeit führt dazu. Lyrische Vertiefung, rhetorische Steigerung, zu großer Wirklichkeitschein heben diese Ruhe und Kühle vor allem auf; man enthalte sich ihrer, sonst singt man einem etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klassischen Komponisten entwickeln einen Gedanken so reich, sie sprechen ihn so beredt aus; lassen ihn ausschwellen und ausklingen, sie reihen eine Menge besonderer Gedanken aneinander; die neueren wissen oft keinen einzelnen zu verwerten, aber auch keinen verwertbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollständigste Illusion zu erzwingen. Die Schönheit existiert für Phantasie und Verstand; auf diese beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das sittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, sondern im Gegentheil befriedigt werden muß. Unmittelbar wende man sich an keine andere Kraft im Menschen, als an diese beiden Agenten in Sachen der Kunst. Was beide, Phantasie und Verstand zugleich befriedigt, das ist der bildliche Gedanke; jede Metapher ist ein solcher im kleinsten Raume; ganze Szenen, wenigstens Reden, können ein aus-

geführter, gegliederter bildlicher Gedanke sein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende ist das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unseren Augen sich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie so weit getrieben werden, daß wir sie nicht mehr mit dem klaren Bewußtsein anschauen, sie sei nur Nachahmung. — Die Disposition des Verstandes aber im Geiste poetischer Behandlung muß durch Phantasie emanzipiert werden; ein Ausbrüten des Verstandeseies durch die Phantasie; ein allmähliches Herauslocken des Bären. — Die nackte Sprache des Verstandes ist so wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn sich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugsam eintieft, so wird einem schwindlig, und das Ganze gleicht einem phantastischen Traume. — — Um ungebrochene Verse und damit Fluß und Geschmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, schaukelnden poetischen Flusses, braucht Shakespeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, selbst Tautologien, wie „unser Blut und Rang“ u. s. w. Vergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klarheit und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier ist ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräsentation bei Nachdruck und Kraft; dessen, was ich gewöhnlich das Unlyrische, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Disposition künstlerisch ausgeführt. So ist z. B. die Expositionszone des Lear eine repräsentierend breite, plastische, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatische, metrisierte Prosa. Ein Muster ruhiger Steigerung ist das Gespräch Lears mit Kent, das mit dessen Verbannung endet, und zwischen dessen Anfang und Fortgang, als Parenthese, eine Rede an die Schwieger söhne, die Übertragung enthaltend, eingeschoben ist. Der Fortgang hat nun gleichsam eine dialogische Motivierung. — Im Lear ist nichts, als die großen, unzer spaltenen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts ist hereingeborgt, aber auch nichts, was in dem einfach großen

Verhältnisse liegt, ist blind geblieben. Keine Maschinerie, als der einfache, große Ideal-Kausalnexus. Die Hauptsache immer dabei die Kritik des psychologisch-ethischen Charaktertypus, d. h. die Beleuchtung und Beurteilung sowohl des Guten, Schönen und Vorteilhaften, als des Üblen, Unschönen und Gefährlichen desselben, die Fabel ein ethisches Muster und Warnungsbild zugleich. —

Shakespeare und Plutarch.

— Es ist äußerst belehrend, die Biographie Plutarchs und Shakespeares Coriolan daneben zu studieren. Wahr ist es, Plutarchs Biographien sind zur dramatischen Behandlung im Geiste Shakespeares ebenso fertig gemacht als die Novellen. Was diese römischen Tragödien Shakespeares so solid und objektiv, so gesund und poetisch wahr, d. h. in sich selbst begründet und übereinstimmend macht, was sie und ihre Charaktere so selbständig vom Dichter abgelöst hinstellt, das ist, daß Shakespeare die Tragödien aus dem Geiste und der ganzen Anschauungsweise Plutarchs sozusagen herausdichtet, worin er gerade den entgegengesetzten Weg unserer Zeit einschlägt, die immer die Gegenwart in ihre Stoffe hineingreifen läßt und darin eben das Interesse und den Reiz gefunden zu haben meint. Es ist wunderbar, wie Shakespeare eben nur die Biographie Coriolans bei Plutarch in einen schauspielerischen Vorgang umgesetzt hat, wie er den ganzen Charakter, die Individualität und die Verhältnisse desselben aus dem Plutarch genommen und von seinem eigenen nichts dazu gethan hat, als die künstlerische Bewältigung. Ebenso den historischen Boden. Es ist in der ganzen Biographie nichts, was im Drama nicht herauskäme, im ganzen Drama nichts, was nicht schon in der Biographie enthalten wäre; selbst die Gedanken, die er mit den Gestalten, als ihre Gedanken, denkt. Alle Reden des Stückes haben zum Hauptzwecke den typischen Charakter eingefleischt, sinnlich gegenwärtig darzustellen, sein Gutes und Schlimmes, sein pro und contra kritisch zu discutieren und zu beleuchten. Es ist eine fortlaufende Betrachtung und Kritik des Coriolancharakters; das Detail ist so, daß dieser Charakter sich darin in allen seinen Zügen auslebt, und

all dies ist nichts als Ausführung des Urtheils Plutarch's über diesen Charaktertypus. So z. B. im Gespräche zwischen Mutter und Sohn, trifft die Mutter mit Lob die guten Seiten, die er hat, und markiert diejenigen, die ihm fehlen. Ebenso in den Volksszenen. Shakespeare sieht die Dinge der antiken Welt lediglich mit dem Auge des antiken Betrachters, Darstellers und Beurtheilers an und giebt ihnen nur die unmittelbare Gegenwärtigkeit und lebendige Bewegung vor unseren Augen. Er selbst verhält sich ganz naiv zu seiner Darstellung und zu ihrem Produkte. — Man sollte denken, diese Weise, die durch die besten Werke Shakespeares als der Grundzug seiner Behandlungsweise durchzieht, müßte er von den Alten und besonders vom Plutarch gelernt haben. Wie Plutarch sein Werk Parallelen nannte, so könnte Shakespeare die seinen ebenso nennen. Die Ähnlichkeit ist mir am meisten bei Gelegenheit der Parallele des Pelopidas und Marcellus aufgefallen. „Beide opferten sich, ihr Blut ohne einige Not verspritzend, wo gerade die Erhaltung und die Wirksamkeit solcher Hauptleute an der Zeit war. Daher wir, dieser Verwandtschaft willen, ihr Leben in gegenseitige Beziehung gestellt haben.“ — Hier kommt der Unterschied der antiken und der modernen Welt recht deutlich zur Erscheinung; wir haben Gefühle für die Dinge, die sogenannte Begeisterung, wo die Alten das nüchterne, durch Gefühlserregung unverrückte Urtheil haben. Schiller, der beste Repräsentant unserer Zeit, stellt sich uns begeistert katholisch dar, wo er den Katholizismus darstellen will; er wird begeisterter Heide, um das Heidentum zu genießen und es uns genießen zu lassen, Wallensteinscher Reiter, Schwärmer, und wer weiß was alles, wo die Alten und Shakespeare sie selbst bleiben, und diese Gestalten, abgelöst von sich, an das Maß ihres unbestechlichen Urtheiles halten. Kurz, Schillers Darstellung einer Person und Sache ist nichts anderes, als Darstellung der Begeisterung für dieselbe, in die er sich künstlich hineinversetzt hat, um seinen Zuschauer und Leser hineinzuversetzen. Nicht die Person oder Sache selbst, nicht die Wahrheit des Lebens giebt er uns; er giebt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgiebt, den schönen Schein, der nicht sie selbst sind, sondern in die er sie ein-

gehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weise der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch Erfahrung kennen lernen konnten, mittheilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schiller'schen unser Irrtum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit und was das Schlimmste, ungerecht; so daß die Humanitäts-saat sich endlich in ihr Gegenteil verwandelt. — Wir finden in der Darstellung des Coriolan, wie des Volkes, lediglich das Urtheil Plutarch's über beide. Das Urtheil über die Weise des Volkes, wie Shakespeare sie gefaßt, enthalten auch andere Biographien Plutarch's, z. B. Fabius. Sollte denn unter den Biographien Plutarch's, die Shakespeare nicht benutzt hat, nicht noch eine sein, welche einen Typus von größerem Umfange, der schauspielerischen und poetischen Gehalt hat und zugleich ein tragisches Schicksal behandelt? Ich denke doch. So sieht z. B. die Geschichte des Tiberius Gracchus sehr danach aus, eine solche zu sein. Ich will sehen, mir die Plutarch'sche Biographie desselben zu verschaffen. — Die Schiller'sche Methode, die Leidenschaft und den Affekt, die in dem Helden dargestellt werden sollen, in sich selbst, im Autor und im Zuschauer zu erwecken, darf nicht gewählt werden; dem widerstrebt alles, was wir bis jetzt über die Methode unserer Behandlung aufgezeichnet haben. — Mitleid, Übermaß von Mitleid scheint mir die Leidenschaft, die Gracchus schuldig macht. Der Mensch macht ihn zum schlechten Staatsbürger. Wenn er an seiner Sache und ihrem Rechte, d. h. hier am Erfolge verzweifelt, aber in seiner Mannheit gezwungen ist, sie auszusechten, so kann er in seiner Schuld und in seinem Leiden, beides zugleich, imposant und liebenswürdig sein. — Das Stück dürfte nichts weiter sein, als die Biographie, Darstellung des Typus im Ausleben, und darin und in den Reden eigentlich weiter nichts, als die Kritik dieses Charakters, und zwar als Plutarch's Kritik dieses Charakters. — „Solche Menschen nehmen kein gutes Ende“, wie der Mönch sagt, als die desparate Natur, die tragische Anlage Romeo's schon bei der

Verbannung drohend ausbricht. — Was in Shakespeares Coriolan zunächst auffällt, ist die gewaltsame Drängung der Handlung in der Zeit. In keinem anderen seiner Stücke ist er darin so weit gegangen. So mit den Vorbereitungen zum Konsulwerden, wenn die Tribunen den Adil instruieren, wie er das Volk bearbeiten soll, und der Adil abgeht und nach vierzehn Jamben mit dem nach Ordre bearbeiteten Volke schon wieder zurückkommt. Desgleichen besonders auch in der Kriegsexposition im ersten Akte. Es währt im Coriolan länger als irgendwo bei Shakespeare, bis die Handlung ins Rollen und der Zuschauer in das Interesse für dieselbe kommt. — Wie vermeidet Shakespeare in der Szene Coriolans mit der Mutter, wo sie ihn bemegt ums Konsulat zu werben, das pro und contra dem Coriolan in den Mund zu legen, so daß die beiden Ansichten miteinander stritten, dann wären die Personen Nebensache geworden, die dramatische Poesie eine rhetorische Übung, und die Debatte hätte, unnütz für den Vorgang, dem Vorgange zuviel Raum entzogen. So spricht nun Volumnia das pro und contra zugleich aus und wird dadurch Szenenheldin. Eine eigentliche Debatte hätte beide Sprecher in Ruhe versetzt und wäre ein bloßer Tausch von Reflexionen geworden; etwas dem Ähnliches ist die Überredeszene des Terzky in Wallensteins Tod. — Volumnia spricht, indem sie sein Wesen tadelt, zugleich ihre Freude und ihren Stolz an und auf dies Wesen des Sohnes aus. Wie eine Lehrerin der Schauspielkunst spielt sie ihm die Szene vor, die er spielen soll. Dadurch bringt die Intention ihrer Rede zum sinnlichsten Ausdruck vor, sie wird mehr als bloße Belehrung, sie wird Aktion. Der Gedanke gestikuliert. — Das Mitleid wäre für Gracchus nicht primitiv genug. Er müßte humaner, politisch-sozialer Enthusiast sein. — Dieser Idealistentypus hat etwas Sanguinisches, ja, man möchte sagen, bis zur Wundergläubigkeit. — Seine Wünsche nimmt er für Versprechungen Gottes und glaubt, mit ihm rechten zu können, wenn die Dinge sich nicht seinen Wünschen bequemen, bis ihm die Wahrheit aufgeht, vielmehr, bis er, von der Schuld gepackt, sie sich nicht mehr verblenden kann. Man müßte diesen Idealistentypus auf sein Primitivstes verfolgen. —

Der tragische Widerspruch.

Man könnte sagen: das Material eines Stückes sei die Vergleichung des Handelns in einer gegebenen Situation mit einer gegebenen Natur, mit dem Handeln, welches die Situation von ihr fordert. Also im Tragischen eine Natur in eine Situation gestellt, der sie nicht gewachsen ist, da diese gegebene Natur eben das nicht kann, was die Situation von ihr fordert, also ein tragischer Charakter ist. Dieser tragische Charakter wird nun in seiner typischen Allgemeinheit genommen, wo er nicht einen Menschen, sondern eine menschliche Charakterform bedeutet, wie wiederum eben diese gegebene Situation typisch für eine ganze Kategorie ähnlicher Situationen da steht. Der Gehalt der Tragödie ist nun die Unangemessenheit dieser typischen Charakterform in Rücksicht der Forderungen dieser typischen Situation. Das Schöne, Große und relativ Gute, das Zweckmäßige dieser Charakterform wird lobend herausgehoben und ist das, was das angenehme Ingredienz der tragischen Stimmung, oder wenn man will, des gemischten Affektes ist, dessen Erwartung und allmähliche Steigerung der nächste Zweck des Tragikers, veranlaßt; das Zweckwidrige der betreffenden Charakterform trifft der Tadel in Warnung, Vorwurf, Drohung und Betrachtung und giebt so das unangenehme Ingredienz. Diese Kritik nicht als ruhige Betrachtung in Wechselreden, sondern in eine spannende Handlung verwandelt, mit charakteristischem, mehr oder weniger affektvollem Gespräche; was wir sehen mit unseren Sinnen, müssen wir zugleich auch hören; die Schuld ist das, oder geht aus dem hervor, was als das Unzweckmäßige in dieser Charakterform dieser typischen Situation gegenüber markiert wird; das Leiden ist das Produkt jener Unangemessenheit, des unauflösllichen Widerspruches von der Richtung der Natur und den Forderungen der Situation, der Ausgang endlich ist der Abschluß der Steigerung dieses Widerspruches durch den Tod, das Ende des kausalen und idealen Nexus, welcher diese in unmittelbar gegenwärtiges Handeln und Leiden umgesetzte psychologisch-moralische Betrachtung vollends zu einem Exempel zur Selbstkenntnis und Warnung für den Zuschauer

und Leser macht. — Das angenehme Ingrediens muß das unangenehme überwiegen, ohne es zu verdunkeln; am leichtesten wird dies dadurch erreicht, daß die tragische Anlage eben nur ein Zuviel desjenigen ist, oder eben das an der unrechten Stelle und zu unrechter Zeit, was uns an dem Helden gefällt, so daß es unserer Phantasie und Sinnlichkeit gefällt, indem es unseren Verstand zur Mißbilligung bewegt. Die schauspielerische Figur muß an dieser Spannung hängen: Wird er seine tragische Charakteranlage ganz oder teilweise besiegen oder nicht? So ist im Coriolan die Spannung an diese tragische Charakteranlage gebunden; wir wünschen, er möge sie besiegen, weil wir sein Glück wünschen, wir wünschen aber auch, er möge derselbe bleiben, der er ist, der Mann, den die Natur so aus dem Ganzen schuf, weil uns dieser Mann, aus dem Ganzen geschaffen, gefällt. — So verfährt der realistische Dichter; er reinigt die typische, allgemeine Bedeutung, den Gehalt eines Vorganges aus der gemeinen Wirklichkeit, von allem Zufälligen und diesem Gehalte Fremden, und reproduziert den Vorgang dann so, daß er wesentlich nichts anderes ist, als Einkleidung nur dieses Gehaltes, aber auch der ganzen Summe dieses Gehaltes; daß nichts im Drama ist, als dieser Gehalt, aber von diesem Gehalte auch nichts darinnen fehlt. Der idealistische Dichter dagegen nimmt eine Anekdote aus der Wirklichkeit oder erfindet eine, der er alles das abstreift, was er das Gemeine nennt, und legt nun willkürlich irgend einen Gehalt hinein oder überhaupt Gehalt. Er entwickelt nicht organisch, er trägt zusammen. Wenn des realistischen Dichters Werk aus einem Samenkorn den Baum, und zwar nur den Baum allmählich entwickelt, der in dem Samenkorne unentwickelt lag, so wächst des idealistischen Dichters Werk von außen nach innen. Nicht das Notwendige mit der Bescheidenheit der Natur, sondern das, was gefällt, das Schöne mit der Anspruchsfülle der Kunst. Dort wendet die Kunst alle Mittel auf, um als anspruchslose Natur zu erscheinen; hier die Natur alle Mittel, um als glänzende Kunst Bewunderung und Liebe zu ernten. — — Wenn Tiber als Charakterfigur, wie Coriolan, behandelt werden sollte, so müßte es die entgegengesetzte sein,

nämlich die immer vorschlagende Weichheit seiner Natur, wo seine Aufgabe Härte wäre, eine Weichheit, auf welche die Intriguanten mit Sicherheit bauen, Weichheit und Ungewalt über sich selbst.

Coriolan.

Was änderte Shafespeare an der Plutarchbiographie? Was ließ er ganz so? — Er ließ ganz so den Charakter, wie ihn Plutarch darstellte, seine tragische Mischung und den historischen Grund und Boden, aus dem er mit seinen Anlagen als ein solcher herauswachsen mußte, als er war. Diese seine Denkart geht durch die Gedanken aller Personen des Stückes, und die Kampfszenen des ersten Aktes führen sie und ihr Zubehör uns aufs gegenwärtigste und anschaulichste vor. Merkwürdig, daß die Szene, in der Coriolans Charakter, und die Szene, in welcher der historische Boden exponiert ist, ganz ebenso folgen wie in der Biographie. Die Kampfszenen sind eine Illustration zu dem Passus des 4. Kapitels der Biographie, der Coriolans Charakter exponiert. Ebenso die Volkszenen. — Statt des Auszuges des rothierten Volkes auf den heiligen Berg setzt Shafespeare den Straßenaufstand, mit dem sein Stück beginnt. In der Biographie wird Menenius vom besorgten Senate ans Volk geschickt, davon ist nichts im Stücke; die Fabel des Menenius vom Magen ist schon in der Biographie. Der Krieg mit den Volkskern, die Belobung und Belehnung mit dem Namen Coriolanus, ist vollständig ins Stück aufgenommen. Ebenfalls ganz so das Verhältnis Coriolans zu Tullus Aufidius. Nur kleine Abweichungen im pragmatischen Regus. Bei Shafespeare ist Tullus schon im Begriffe, feindlich gegen Rom auszubrechen, bei Plutarch wird erst um Coriolans Rache willen Gelegenheit zur Kriegserneuerung gemacht. Der Eintritt Coriolans ins Haus des Tullus ganz wie in der Biographie. Und so endet auch das Stück, wie es begann, als schauspielerisch-poetische Illustration dessen in Coriolans Natur, was sein tragisches Schicksal im Leiden und im Ausgange notwendig macht, was zugleich ihm unser bewunderndes Mitleid sichert und uns den Ruf auslockt: Daß er doch das, was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran

untergehen mußte! Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben. Also der Inhalt, die Absicht einer Tragödie: uns ein handelnd und leidend gegenwärtiges, poetisch=schauspielerisches Bild eines Menschentypus zu geben, das um seines Poetischen und Schauspielerischen willen uns gefällt, ein solches Bild eines solchen Typus, der als sein Selbstverderber uns genugsam gefällt, um trotz dieses, ja, um dieses Selbstverderbens willen, einige Stunden lang ein angenehmer Gegenstand unserer teilnehmenden Betrachtung und eine Lehre für uns zu sein, an der keine Absichtlichkeit uns verstimmt. Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt ist, und vielleicht sein muß, obgleich uns sein Zweck ein Rätsel — nicht daran wird der Gedanke in uns lebendig gemacht, sondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenschaft ins Verderben bringt, und zwar wird nicht das Warum als ein Rätsel, sondern als eine Vernunftnotwendigkeit in vollster Klarheit vor Augen gestellt, die wir, sowohl jenes Handeln, wie seine Motive, in einem menschlichen Typus dargestellt, der unserem Schönheitsfinne gefällt, völlig billigen müssen. In dieser Hinsicht steht die Shakespearesche Tragödie als die harmonische der alten griechischen und der neueren Schillerschen gegenüber, in welchem das Tragische eine unaufgelöste Dissonanz bleibt, und ebendeshalb uns interessiert. — — — Coriolan ist seiner Natur zufolge ein Sichselbstverderber; die anderen sind nur Anlässe und Werkzeuge für ihn, sich selbst zu verletzen. Es scheint, seine tragische Anlage ist die Zornmütigkeit; er hält, wie Aristoteles, diese für Mannhaftigkeit. Man könnte meinen, Shakespeare habe Senecas Abhandlung „über den Zorn“ vor sich gehabt. — Bei Gracchus mußte es Zorn aus Jugendrigorosität sein, oder auch aus Humanität. — Man könnte das Übermaß der Leidenschaften, die Unmacht des Geistes dagegen, durch welche ihre Träger ihre eigenen Verderber werden, den Zorn der betreffenden Leidenschaften nennen. Ähnlich scheint mir Seneca die Sache betrachtet zu haben; es scheint, daß er alle Leidenschaften, die den Grad der Unmacht des Geistes erreichen, unter dem Zorne versteht. Die drei Haupthandlungen

Coriolans, sein Benehmen gegen das Volk, der Racheentschluß und das Aufgeben der Rache zu seinem Untergange, gehen durchaus nicht aus einer und derselben Leidenschaft hervor; die erste aus Aristokratenübermut, die zweite aus Rachsucht, die dritte aus Pietät. Ferner zu beachten, daß diese drei Züge extreme sind. — Das, worin Shakespeare von der Biographie abgeht, ist zugleich eine Reihe schauspielerischer Effekte. So weicht die Verbannungsszene mit ihren nächst vorhergehenden Kaufalgliedern ab, das weitläufig Begebenheitliche wird in Zeit und Ort zusammengezogen. Die Verbannung wird dramatisch und schauspielerisch aus dem Charakter, aus der tragischen Anlage im Charakter des Helden motiviert, das bloß Begebenheitliche der Biographie wird vielfach ignoriert. Die Situation verlangt von ihm, und er will, ihr nachgebend, das, was er seiner Natur nach nicht kann, und was, natürlich mißlingend, die Situation verschlimmert, und die Unangemessenheit des Charakters und der Situation vergrößernd, ihn notwendig zum Verderben führt. Die Begebenheit wird ganz Charakterspiel, und zwar so, daß große Spannung daran hängt, ob es Coriolan gelingen wird oder nicht, die Rolle, die er unternimmt, durchzuführen. In der Biographie ist alles gegeben, außer der Art des Verbens um das Konsulat, und daß dies die erregende erste Ursache der Verbannung ist. Er hat die Quintessenz von dem Begebenheitlichen ausgezogen, die Lücken gefilgt, die Wiederholungen weggelassen. —

Allgemeine Form der Shakespeareschen Komposition.

In den meisten Tragödien Shakespeares ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegen thema — dem anderen Faktoren des tragischen Widerspruches — in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Im ersten Teile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals

rücken, d. h. die sogenannte Verwicklung eingehen und die Spannung leidenschaftlich machen; als dritter Teil folgt die Auflösung der krampfhaft verschlungenen Motive, in der beruhigenden Gewißheit des Ausganges, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Nührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Theiles. Die Spannung wird zur rein=tragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im ersten Theile exponieren sich die Faktoren des Widerspruches und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich und treffen zusammen und brauen im wilden Gegeneinanderauffieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in Erhebung feierlich ausklingt. So sehen wir im Coriolan die erst bloß genannten Motive sich jedes für sich ausleben, im Verhältnisse Coriolans zum Volke, zum Feinde, zur Mutter, das gefährliche Er=selbst=allein=sein=wollen, sich nicht nach anderen, und in die Umstände Schidenwollen und =können; und die ebenso gefährliche Abhängigkeit von der Mutter. Jede dieser zwei Situationen allein wäre weniger gefährlich, und er könnte dabei heil bleiben; aber daß sie zusammen sind, daß die zweite ihm die Aufgabe aufzwingt, der die erste ihn unangemessen macht, das macht beide zu tragischen und führt zu Leiden und Untergang. Will er ein Mensch aus dem Ganzen sein, so muß er es auch ganz sein, will oder muß er bloß der Selbstbestimmung seiner Natur folgen, so sollte er nicht der Mutter den gewaltigen Einfluß auf ihn einräumen wollen oder müssen. Die Mutter bringt ihn dazu, sich um das Konsulat zu bewerben; das Widerstreben, die Unangemessenheit seiner Natur dabei macht, daß die Bewerbung eine vergebliche wird; seine Natur rächt sich durch das gefährliche Heraussagen alles dessen, was er gegen das Volk und ihre Rechte auf dem Herzen hat. Ginge er nun aus dem Lande und ließe die Zeit machen, die seiner Verdienste schon bedürfen wird, er bliebe heil; aber die Mutter will, er soll abbitten; das macht die Sache noch schlimmer, es ist eine neue, unmögliche Aufgabe. Die Verbannung macht, daß er seinen Feind zur Rache gegen das ihm durch seine Schuld mit feindliche Vaterland wirbt;

so wirkt sein Leiden und seine Schuld — Schuld, die wieder zum Leiden führen muß. Aber dem völligen Untergange verfällt er doch dadurch, daß er der Mutter noch einmal den allmächtigen Einfluß auf sein Wollen und Thun einräumt; dadurch wird ihm die Verbindung, die er mit seinem alten Feinde und Nebenbuhler eingegangen hat, tödlich. Wir haben also eine Reihe unlöslicher Aufgaben. Die erste stellt sein Verhältnis zur Mutter dar und was in diesem Verhältnisse von seiner eigenen Natur ist, die sich eben eine unlösbare Aufgabe stellt, so, daß er seine Natur nicht in Anschlag bringt, oder daß er dann ihrer nicht Herr wird, sie macht sein Verhältnis zum Volke unlösbar; die zweite ebenso. Nun stellt ihm sein Verhältnis zum Volke die dritte Aufgabe, die er eingeht in der Verbindung mit dem alten Feinde und Nebenbuhler; diese Aufgabe macht sein Verhältnis zur Mutter zu einer unlösbaren, die vierte, die dem Feinde gegenüber die Unterwerfung seiner Natur unter die Klugheit fordert, macht diese seine Natur unauflöslich. So ist in jedem dieser Verhältnisse nur eine Verkörperung eines Hauptzuges des Kontrastes seiner Natur. In seiner Mutter ist seine eigene Natur, aber mit der ihr Gefährliches balancierenden Gewalt über sich selbst, sein Stolz, aber in Unterordnung unter die Forderungen der Situation an die Klugheit in Handlung gesetzt, und so mit seiner Natur kontrastiert. Räumt er ihr solchen Einfluß auf sich ein, so sollte er auch ihre Natur zu der seinen machen. Er giebt dem Feinde dadurch, daß er seiner Mutter seine Rache opfert, den Vorwand zu seinem Untergange. Nach dem, was er im Dienste seines Volkes den Völkern angethan, durfte er nicht in ein freundliches Verhältnis zu diesen treten, oder mußte in diesem konsequent aushalten. So folgt aus jedem seiner Verhältnisse eine faktische Lehre. Die dargestellte, oder im Stücke ausgesprochene Kritik aber verfolgt nur sein Verhältnis zum Volke, und darin seine tragische Charakteranlage, Stolz ohne Klugheit, Stolz bis zur Verachtung der Klugheit, die dem Stolze eine so nötige, unentbehrliche Begleiterin und Führerin durchs Leben ist. Noch ist zu erwähnen, daß Coriolan der einzige Shakespearaische tragische Held ist, der eines gewaltsamen,

unnatürlichen Todes stirbt, ohne eine Blutschuld zu haben, wie sogar der milde Brutus eine hat im Mitmorde Cäsars. —

Die innere Kritik in Shakespeares Dramen.

Sehr zu bewundern ist, wie Shakespeare die Kritik, d. h. das Urtheil des einen über den anderen, oder über ihn selbst so unendlich zu variieren weiß, wie er es nicht allein in beschriebenes Handeln, Agieren, sondern in dargestelltes Handeln zu verwandeln weiß. So ist z. B. die berühmte Zwist- und Versöhnungsszene zwischen Brutus und Cassius nichts als dargestellte Kritik des anderen und seiner selbst in dem Munde der beiden Männer. Ebenso in der Hekabe des Antonius nichts als Kritik Cäsars und seiner selbst, direkte und indirekte. Wirklich ist solche Kritik des einen über den anderen die sinnlichste und lebendigste Darstellung zugleich der Situation, des Verhältnisses jenes einen zu jenem anderen, und zugleich Charakteristik beider. So wäre die Shakespearesche Tragödie wesentlich unmittelbar und durch Ausprechen dargestellte Kritik eines anthropologisch-pragmatischen Typus, das Gute und Schöne, die Kraft u. s. w. an demselben anerkennend, das Gefährliche daran — die tragische Anlage des betreffenden Charakters — aufweisend, mit Tadel und Warnung. Die Leidenschaft und die Situation sind es, durch welche und an welchen diese tragische Anlage als Verderberin ihres Besitzers erscheint. Kein Held Shakespeares geht durch eine Situation oder eine Leidenschaft allein unter, ohne diese tragische Anlage, welche eben die Unangemessenheit der Natur des Helden ist zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenschaft ihm stellen, und aus welcher das Leiden hervorgeht und die Schuld und schließlich der Untergang. —

Die tragische Anlage des Charakters.

Die tragische Anlage muß durchaus sinnlich erscheinen können, weil sie der Schmied des eigenen Schicksals und das schauspielerische Hauptmoment zugleich sein muß; sie darf nicht zu der theoretischen Seite des Charakters gehören, sondern zu der pragmatischen, zur sinnlichen. Wiederum, je größer der sinnlich erscheinende Kontrast zwischen dem, was die Aufgabe

von dem Helden fordert, und der Unangemessenheit seiner Natur, d. h. je stärker das sinnlich ausgeprägt ist, was diese Natur, der Aufgabe nachzukommen, unfähig macht, und zugleich je klarer, ja, bis zu sinnlicher Deutlichkeit das herausgestellt ist, was die Aufgabe fordert, und in je unmittelbare Gegenwartigkeit, je näher zusammengerückt in Zeit und Ort sie einander und uns zugleich auf den Hals gerückt sind, desto dramatischer. Wie ist uns eben eingeprägt, wie Coriolan sein muß, um das wütende Volk zu gewinnen, die Mutter spielt es ihm in einer kleinen Szene vor, und wie leuchtete es aus allen seinen Reden, aus denen, die den Entschluß aussprechen, daß er so sein, so reden, sich so gebärden will, wie die Mutter ihm rät, so deutlich hervor, daß er nicht so sein, nicht so reden, nicht so sich gebärden, nicht so sein und nur scheinen wollen kann, als er meint, daß er es können werde, und in welchem drastischen Kontraste steht nun sein wirkliches Sein, Reden, Sichgebärden vor dem gegenwärtigen Volke wenige Minuten später zu seinem Entschlusse, als Illustration. Ein anderer Kontrast ist oft im Richard III. zu finden, der: zwischen dem angenommenen Scheine, wie er sei, und der Wahrheit, wie er ist. Mit wie grellen Farben und starken Zügen ist uns eingetieft, wie er in Wahrheit ist, und zwar gewöhnlich unmittelbar vorher oder nachher, ehe der in ebenso lebhaften Farben und starken Zügen aufgetragene Schein sich uns repräsentiert, so z. B. das Erstaunen und der Hohn nach der gelungenen Werbung um Anna. Ein dritter Kontrast, der zwischen Sein und Schein, aber ohne Absicht, ja, ohne Wissen der Person, an der er erscheint: Ophelia. — Man sieht, daß den mehreren Verhältnissen, die Aristoteles als tragische Erfordernisse anführt, das eine Moment des Kontrastes zwischen dem Scheine und der Wahrheit oder auch des Kontrastes von einem Vorher und Nachher zu Grunde liegt, welche beide ziemlich auf einen hinauskommen, da das jetzt noch bestehende Glück, das, wie wir bereits wissen, bald zu seinem Gegenteile werden wird, sich zu diesem wie Schein zur Wahrheit verhält. Es giebt unzählige Fälle, nicht bloß im Kontraste des Wahnsinnes, in denen die Meinung einer Person von ihrer Situation im grellsten Kontraste

steht mit unserem Wissen um ihre wahre Situation. — Wie sinnlich kräftig hat Shakespeare den Kontrast zwischen Leidenschaft und Gewissen im Macbeth hingestellt durch die dargestellte Gewalt des Gewissens, durch welche die anfänglich noch stärkere Gewalt der Leidenschaft dadurch mit dargestellt ist, daß er dieselbe die Kritik des Gewissens besiegen läßt. —

Tiberius Gracchus. Shakespeares Charakteristik.

Mommsens Urteil über Gracchus stimmt mit dem meinen überein; Tiberius ein Mensch, der etwas beginnt, worauf er nicht angelegt ist, der deshalb zu weit geht und nicht weit genug. In Verfolgung seiner Aufgabe geht er zu weit, denn sein Werk ist Revolution, nicht Reform; er geht nicht weit genug, da er die Revolution nicht durchführt. Mommsen meint, die Anklage, er habe nach der Krone getrachtet, sei richtiger so gestellt: er habe nicht nach der Krone getrachtet, was er konsequenterweise hätte thun müssen, da sein Beginnen nur als Weg dazu Sinn und Berechtigung gehabt hätte. Also der Typus eines idealistischen Jünglingspolitikers, der mit der Natur stimmt und auch schauspielerisch ist, da er in der zweiten Hälfte bewußter Schauspieler dem Volke und allen gegenüber ist. Die Gestalt hätte ihr Gericht in sich selbst; es gehörte nur ein Shakespeare dazu, sie auch in der zweiten Hälfte noch imposant und interessant zu erhalten. Wirklich ist es wunderbar, wie Shakespeares Charaktere uns so imponieren können, daß wir uns der Teilnahme an ihnen nicht schämen dürfen, ohne daß er ihre Schwäche verbirgt. Besonders Hamlet ist hier ein wahres Wunder. Dieser, dem ruchlosen Könige gegenüber feig verbissene, den Frauen gegenüber so mutige und rücksichtslose, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Gölbensterne u. s. w. — meuchelnde Schwächling, im Handeln ein Nichts, im Reden und Reflektieren ein Genie, und ein eitles, dessen Hauptvergnügen es ist, sich selber reden und reflektieren und witzeln zu hören, ein schwacher, selbst im Intriguieren schwacher Intriguant; was ist es doch, das uns an diesem so gefällt? Zumal, da er selbst noch seine schwache Seite beleuchtet? Es ist doch wohl nichts anderes, als der schauspielerische Reichtum der

Rolle, der Reichtum von Tönen und die furchtbare Wucht der Situation, von der wir fühlen, daß der nicht eben ein völliger Schwächling sein muß, der ihr unterliegt. Der Dargestellte ist ein Schwächling, aber die Darstellung ist voll Kraft und reizt beständig unsere Sinnlichkeit und beschäftigt unseren Geist; am Ende ist es doch nur die Langeweile, das schwache Interesse, was uns an neueren Tragikern verdrießt und wovon wir irrig die Schuld auf die Schwäche der Helden schieben, die eigentlich in der Schwäche des Darstellers, der Darstellung liegt. Die Leerheit, das Gemachte, Abstrakte dieser Gestalten, der Katechismus, die in die Augen schlagende Absichtlichkeit in allem, besonders in kleinen Künsten, die denen eines schlechten Taschenspielers gleichen und uns nicht täuschen, da wir schon öfter gesehen und auch jetzt wiederum genau sehen, wie sie es machen. Diese Helden sind keine Ideale, sie stehen nicht über dem menschlichen Durchschnitte; das sind am Ende die Shakespearischen auch nicht; aber die der Neueren sind nicht einmal Menschen, nicht Menschen, die Gott oder die Natur, sondern die ein Flickschneider gemacht hat, wie Kent sagt. Die Gespräche sind nicht allein uninteressante, sondern es sind gar keine Gespräche; nur ein mühselig gemachter Katechismus. Sprache, Situation, alles andere muß und darf nur den Zweck haben, die individuelle Gestalt zu zeichnen. Sowie sie zum Sprachrohre des Dichters wird, sobald sie etwas anderes thut, als sich darstellen, hört das dramatische Interesse auf; es kann uns wohl der Dichter interessieren, ja, die Schönheit der Sprache und Gedanken an sich uns gefallen, aber diese Vorzüge entschädigen uns vor der Bühne durchaus nicht für den Mangel an Darstellung der Gestalt. Das Tragische und Poetische des Stückes, alles Wirkende darin, wird erst dramatisch wirkend, wenn es völlig zur dichterisch-schauspielerischen Selbstdarstellung des individuellen Charakters geworden ist. Unsere Dichter meinen die Gestalt zur Darstellung der Situation, zur Erregung und Erhaltung der Stimmung zu benutzen, aber der Irrtum liegt darin, daß die Gestalt selbst vernichtet ist, solange sie nicht sich darstellt, daß hier die Erhaltung derselben nur ein fortwährendes, stetiges Schaffen sein kann; daß also die Dar-

stellung der Situation nur geschehen darf in und durch Darstellung der Gestalt. Jeder Pinselstrich, der nicht an der Gestalt malt, wischt von dem bereits Gemalten etwas wieder hinweg. Alles muß von der individuellen Gestalt ausgehen und wiederum auf sie ausmünden; selbst die Spannung muß an das Charakteristische der Gestalt sich knüpfen. „Wie wird er handeln? was wird er thun?“ nicht „was wird ihm begegnen?“ Denn dies ist die epische Spannungsformel und bezieht sich auf das Ereignis, auf die Begebenheit. Die Gestalt ist eben nichts anderes, als ihre Individualität, versteht sich, typische Individualität, denn eine andere giebt es für den Künstler nicht. Nicht das Schöne an sich gefällt, d. h. der abstrakte Gedanke des Schönen, sondern seine konkrete Darstellung, seine künstlerische Wirklichkeit, die illusorische Darstellung desselben. Schön ist nun keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Thun u. s. w., sondern die ganze Gestalt, die Übereinstimmung der Züge zu einer illusorischen Darstellung. Daher ist die Julia schön, aber nicht die Thekla. Daher kann nur das schön sein, was wahr ist, alles andere kann nur schön sein wollen, d. h. die Absicht des Dichters verraten, etwas Schönes zu schaffen. Schönheit und Wahrheit sind der Sache nach dasselbe; nur dem Medium nach, durch das sie auf uns wirken, verschieden; Wahrheit ist die Übereinstimmung eines Reichthums von Zügen für den Verstand, Schönheit die Übereinstimmung, Einheit einer Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine ist das mittelbar, was die andere unmittelbar ist, daher lassen sie sich ineinander auflösen; die Übereinstimmung, welche durch öfteres Denken so geläufig wurde, daß wir sie zugleich auffassen, ist Wahrheit zur Schönheit geworden, und so kann im Kunstwerke alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie sich alle Schönheit durch Überdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweisen können. —

Stufenfolge der Künste.

In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Beseelung, in der der Künste der Zeit ein Hinstreben nach immer stärkerer

Verleiblichung; beide treffen in der dramatischen Kunst, als in dem höchsten, jenem ihrem Streben erreichbaren Punkte zusammen. Baukunst, Skulptur, Malerei — Drama — Epik, Lyrik, Musik. Die bildenden Künste geben den Leib, zu welchem wir die Seele selbstthätig hinzuthun müssen, die Zeitkünste geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müssen; die dramatische Kunst giebt einen beseelten Leib, eine verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Die Darstellung des sittlichen Unwillens.

In welchem Grade ein ästhetisches Element unser Gefallen erregt, in dem Grade fördert es die poetische Illusion. Ein Moment, welches dies in hohem Grade vermag, ist die lyrische, rhetorische und dramatische Darstellung des sittlichen Unwillens. Dramatisch kommt dies besonders als ein Teil des tragischen Leidens zu seiner Geltung. Rüstige Verzweiflung, Reue, als Ausbrüche des sittlichen Unwillens gegen andere und gegen sich. Es ist ein nöthiges Ingredienz, weil ohne dasselbe der leidende Mensch zum gequälten Tiere herabsänke, und ebenso, weil es von selbst zur schauspielerischen Aktion wird. Und wirklich scheint namentlich den Deutschen — eben weil sie eine gedrückte Nation waren — nichts so wohl gefallen zu haben und nach ihrem Geschmacke gewesen zu sein, als das endliche Ausbegehren des Getretenen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Mut und Geradheit, und es gehört psychologisch in die ästhetische Kategorie der rüstigen Verzweiflung. Am stärksten natürlich folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publikum als Nation oder sonst etwa noch kürzlich empfunden hat, den es also kennt, und der in zahllosen Associationshaden hängt, oder den es noch empfindet. Auch ein Analogon kann hier schon stark wirken. So ist es mit Ausartungen vom Sittlichen, besonders in den einfachsten Pietätsverhältnissen, weil da am wenigsten zu denken ist, z. B. bei Lears Leiden von den Töchtern. Wohl jeder Zuschauer hat irgendwo seinen Teil Druck; in den beredten Zeilen, worin der Held sich momentan von dem seinen löset, empfindet der Zuschauer eine

momentane Lösung seines eigenen Theiles. Schon Aichylos hat in seinem gefesselten Prometheus diesen Ton sehr glücklich angeschlagen. Die christliche Mythologie gewinnt ihre Gewalt über das Gemüt hauptsächlich durch den Unwillen über Christi Peiniger, den sie in uns erregt. Wo der Held den Zorn verhält, da thut ihn der Zuschauer hinzu und wird dadurch mitthätig, und durch diese Mitthätigkeit um so tiefer interessiert. Es ist nur wohl zu bedenken, daß der getretene Held nicht völlig unschuldig sein darf, er muß sein „ein Mann, der mehr leidet, als er gesündigt hat“ (Lear), aber doch einer, der gesündigt hat. So geißelt und kritisiert Lear die Unnatürlichkeit seiner Töchter, und darin, ohne es zu wissen, die eigene Unnatürlichkeit, welche der seiner Töchter erst die Macht gegeben hat, ihn zu treffen. Daß wir aber dies wissen, das macht unsere Empfindung eben erst zur tragischen, das Drama des Dichters zur Tragödie. Man kann sagen: diese sittliche Entrüstung des Helden im Leiden, oder als Leiden, giebt dem Helden selbst, da er der getretene, unterliegende Theil ist, jenes Imposante, wodurch er stets über den Tretern zu stehen scheint. Aus der Fruchtbarkeit dieses ästhetischen Elementes ist wohl auch die Entwicklung der deutschen Poesie nach der revolutionären Seite zu erklären. Da ist der Bauer oder Förster, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Minister, der Ritter, der gegen Fürst und Kaiser, der Kaiser endlich, der gegen den Papst die Sprache der sittlichen Indignation spricht, und physisch getreten, moralisch tritt; ja, gar der Mensch seinem Gotte gegenüber, von dem er Rechenschaft haben will für allerlei, was ihm in dessen Weltordnung als Unrecht erscheint. Hamlet hat sich wohl hauptsächlich durch seine sittliche Entrüstung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretenen und mutlosen deutschen Nation erworben; hier lernten Deutschlands Lyriker und Dramatiker der dargestellten Indignation Gewalt; nur vergaßen sie, daß der scheltende Held selber Schelte verdiente, oder sie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht diese Gewalt ihrer eigenen Ausbrüche zu schwächen. Ein Element an Kraft diesem ähnlich, ist das Lob des begeisterten Mitleides, welches schon ein Recht hat, ungerecht zu

sein, überhaupt die Begeisterung des Mitleides für einen Leidenden. Diese beiden sind die hauptsächlich bewegenden Mächte der Tragödie. Sie stellen die zwei Seiten oder Ingredienzien der tragischen Stimmung, wie die Idealisten sie faßten, dar: Schmerz über das Leiden eines Menschen, Freude über die Schönheit dieses Menschen. Dabei vergaßen unsere Idealisten nur, daß auch eine Freude über die Gerechtigkeit des Lebens, eigentlich des Dichters, hinzukommen muß, um den möglichst harmonischen Eindruck hervorzubringen. Diesen findet man bei Shakespeare. Das Schöne läßt er untergehen, nicht weil es schön ist, sondern weil es selbst eine Schuld enthält. —
