

Univ.-Bibl.  
Giessen

# Zur Auffassung und Erklärung des Dramatischen.

Von

Dr. Wilhelm Schnupp

K. Gymnasiallehrer.

Programm

des

K. hum. Gymnasiums in Amberg

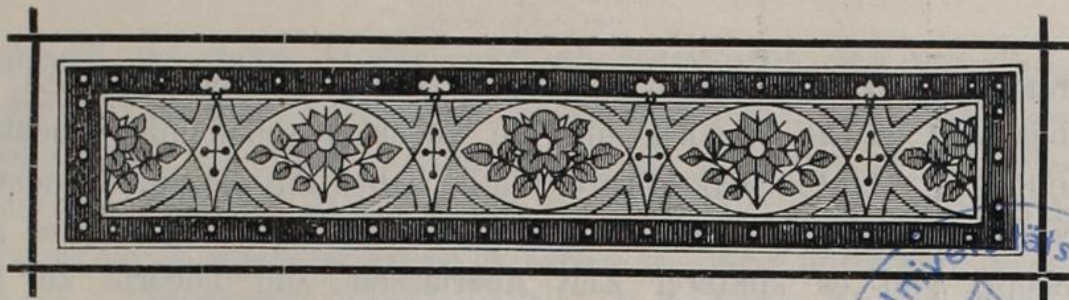
1900/01.

Amberg.

Druck von H. Böes.

1901.





## Einleitung.



Unsere Kenntnis der Theorie des deutschen Dramas beruht, wenn wir von älteren oder rein philosophischen Untersuchungen absehen, vorzugsweise auf Gustav Freytags Technik des Dramas, und mit Recht genießt dieses grundlegende Werk auch in den Kreisen der Schule grosses Ansehen. Der Kern des Ganzen ist reich und gut. Was Freytag speziell über die Bedeutung des Höhepunktes und die Verteilung der Aktion auf Spiel und Gegenspiel gesagt hat, bleibt schlechthin mustergültig. Auch seine Ausführungen über die Charaktere und das Theatralische enthalten eine Reihe feinsinniger Gedanken und treffender Beobachtungen. Und doch erheben sich gewichtige Einwände gegen die zu ausgedehnte Verwendung seiner Grundsätze in der Schulpraxis. Vor allem ist zu bedenken, dass die Technik überhaupt nicht für die Schule, sondern für angehende Dramatiker bestimmt war. „Jüngeren Kunstgenossen“ will der Dichter „einige Handwerksregeln in anspruchsloser Form überliefern“. Schlimm wäre es um den deutschen Unterricht auf der Oberstufe bestellt, wenn er sich damit begnüge, den Schülern nur einen Begriff von den „Handwerksregeln“ in der dramatischen Kunst zu vermitteln. Wohl gibt es lehr- und lernbare Regeln und Kunstgriffe; aber das Handwerksmässige macht nicht den Dichter. Der Bettler im Märchen, der sich zu Scherz und Schimpf den Purpurmantel um die Schultern legt und die Krone aufs Haupt setzt, ist darum nichts weniger als ein König. Und ein König von Gottes Gnaden im Reiche dramatischer Gestaltungskraft ist Freytag überhaupt nicht; in die tiefsten Kammern des menschlichen Herzens zu schauen, die sich nur dem Hellblicke des Genies erschliessen, blieb ihm versagt. Er ist nur der beste Theaterdichter seiner Zeit, der beispielsweise auch den Unterschied zwischen

dramatischem Stil und dramatischer Technik übersieht. Es ist überhaupt etwas Eigenes um die Theorien schaffender Dichter. Sophokles, Dante, Shakespeare, Göthe haben ihre hervorragendsten Werke aus der gesetz- und formgebenden Kraft der Genies geschöpft und es späterer Zeit überlassen, die Theorie zu begründen. Andere Dichter wie Hebbel bewegen sich in wunderlichem Zickzack zwischen verstandesmässiger Reflexion und intuitiver Anschauung; sie stellen objektive Kunstgesetze auf, um sie im Banne der schöpferischen Kraft häufig zu durchbrechen. Eine dritte Gruppe von Dichtern, die blossen Talente, arbeiten nach gegebenen Regeln. Es ist kein Zweifel, dass die meisten Dramatiker in Freytags Zeitalter zu der letzteren Gruppe zählen, während dieser selbst es einmal zu einer wirklichen Musterleistung brachte. Die „Journalisten“ sind nächst Kleists „Zerbrochenem Krug“ das bedeutendste Lustspiel des vergangenen Jahrhunderts. Aus dieser Zeitströmung, die in Laube ihren beredtesten Vertreter fand — ich erinnere nur an die bekannte Verballhornung des gewaltigen Demetriustorsos —, die den gegebenen Stoff in ihre technisch-theatralischen Fesseln zwängte, anstatt ihn mit echt dichterischer Kraft und individueller Eigenart aus sich lebensvoll zu gestalten, wuchs die Technik des Dramas hervor, aus dem Geiste der Zeit erklären sich jene zum Teil minutiös-peinlichen Einzelvorschriften, die, lediglich aus einer beschränkten Zahl anerkannter Meisterdramen entnommen, uns wohl einen Einblick in die Werkstätte eines dramatischen Arbeiters gewähren, aber unser ästhetisches Empfinden von der Erstehung eines wahrhaft genialen Werkes öfters befremden und verwirren. Und hat die virtuose Kenntnis der Technik des Dramas und des Bühnenwirksamen einen segensreichen Einfluss auf die Entwicklung unserer dramatischen Literatur gewonnen? Ich möchte diese Frage fast eher verneinen als bejahen. Auf der einen Seite schossen die Halbtalente, die dramatischen Handwerker wie Pilze aus der Erde empor; denn nach so genau bestimmtem Rezepte bietet es keine besondere Schwierigkeit, eine neue, leidlich geniessbare Mixtur zu brauen, die durch Zugabe modischen Gewürzes ihrer Wirkung unfehlbar sicher ist. Die meisterliche Beherrschung des Technischen gibt ihnen die willkommene Gelegenheit zu eigener „Produktion“, die das Ihrige zur Verflachung des Geschmacks beigetragen hat und noch beiträgt. Manches vermeintliche „Kunstwerk“ hat die Augen unserer Väter geblendet, das jetzt im wohlverdienten Grabe ruht,

während der wahre Dichter sich oft unter Müh und Not durchs Leben schlagen muss und beschränkte Kunstrichter mit einseitigen Grundsätzen über ihn zu Gericht sitzen. Manches Drama ferner rauscht mit all dem Aufgebot der äusseren Mittel an uns vorüber, das nur der Kunstverständige in seiner Hohlheit und Leere durchschaut. Gleichwohl kann es den Anforderungen der Technik durchaus entsprechen. Andererseits erhob sich eine starke Reaktion gegen all das gekünstelte Regelwerk. Ihre Schwäche liegt darin, dass sie auch die Urgesetze dramatischen Schaffens hinwegfegte, so dass wir jetzt glücklich beim „regellosen“ Drama angelangt sind, das sich mit eingehender Schilderung des „Milieus“ begnügt. Ergötzlich fast wirkt, wenn es nicht eine ernste Sache wäre, dieses nervöse Hasten und Tasten nach der neuen Kunst, nach neuen Ausdrucksformen. Bald ist der Naturalismus der Kampfruf der „Moderne“, und nachdem diese ungesunde Giftpflanze der Dekadenz nun doch so ziemlich abgethan ist, steht der Symbolismus auf der Tagesordnung; bald hebt die Mode Ibsen oder Björnson auf den Schild, bald lehnt sie sich an französische Vorbilder an, woraus der deutschen Kunst nimmer Heil entspringen kann; denn zwischen französischem und deutschem Kunstempfinden bestehen unüberbrückbare Gegensätze. Dem gegenüber berühren uns die anspruchslosen Volksstücke seit Anzengrubers Tagen wie frischer Waldesodem. Ob der gegenwärtige Zustand nur die Thalstufe bildet zu der einstigen Höhe oder die Ansätze in sich birgt zu neuer Erhebung, wer weiss es?

Bei dieser Verwirrung der Kunstbegriffe ist es doppelte Pflicht der Schule, vor allem des Gymnasiums, den Absolventen feste, unveräusserliche Anschauungen der wahren Kunst ins Leben mitzugeben, jener Kunst, die uns am nächsten steht, der deutschen. Aber sie erfüllt ihre Aufgabe nicht im richtigen Geiste, sie verliert den Zusammenhang mit dem Leben, wenn sie mit einem gekünstelten Schema des Aufbaus, z. B. dem Freytagschen, an jedes dramatische Kunstwerk — nur mit solchen hat es die Schule zu thun — von aussen herantritt. Das heisst im letzten Grunde nichts anderes als wissenschaftliche Prinzipien auf ästhetisches Gebiet übertragen, die Grenzscheide zwischen Wissenschaft und Kunst überschreiten. Gewiss ist das System Freytags auf manche Tragödien, besonders Schillers, ohne Zwang anwendbar; aber man übertrage dasselbe in seinen Einzelheiten auf Dramen Kleists, Grillparzers, Hebbels, Otto Ludwigs oder gar

auf die vielverschlungenen Tragödien und Komödien Shakespeares, und es wird in manchem wichtigen Punkte versagen. Sollten damit all diese Werke aus dem Kanon gestrichen werden? Ein deutlicher Beweis für die Unhaltbarkeit dieses Verfahrens ist, dass jeder Theoretiker, jeder Fachmann überhaupt zu einem anderen Ergebnis in ein und demselben Drama gelangt. Ein jedes in sich geschlossene Meisterwerk will eben aus seiner Eigenart ertsanden und empfunden werden, jeder grosse Dichter ist eine Individualität für sich. Kein Geringerer als Schiller<sup>1)</sup> weist auf diese selbstverständliche Forderung hin: „Ein poetisches Werk muss, insofern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen und darum hohlen Formeln beurteilt werden; denn von diesen ist nie ein Übergang zum Faktum.“ Darin gipfelt die Quintessenz aller Erklärung. Es bedarf keiner besonderen Erwähnung, dass es auch verkehrt ist, die sprachlich wissenschaftliche Methode, die zur Erklärung der alten Klassiker neben der ästhetischen ihre volle Berechtigung hat, auf die Behandlung deutscher Dichtung pedantisch zu übertragen. Wer zerzaust eine Blume, um sich an ihrer Schönheit zu erfreuen? In dieser Hinsicht teile ich den Standpunkt Bettingens:<sup>2)</sup> „Speziell philologische Erklärungen, mögen sie sich auf Grammatik, Synonymik, Satzbau, Stilistik beziehen, oder gar, was so häufig vorkommt, etymologische Erklärungen, sind, wenn davon das Verständnis und der Genuss des Kunstwerks nicht bedingt ist, wegzulassen.“ Das kleinere Übel ist es, wenn der Schüler einmal einen einzelnen Ausdruck im deutschen Drama nicht völlig versteht, als dass ihm durch solchen Kleinkram die Freude am Ganzen vergällt wird; denn die eigentliche Aufgabe des deutschen Unterrichts ist es, „in hervorragender Weise die Pflege der Gemütsbildung durch die Lektüre der Dichtwerke zu übernehmen und dem von durren (!)<sup>3)</sup> Abstraktionen der Mathematik und Grammatik ermüdeten Schüler hier im Reiche der Dichtkunst einen naiven, Herz und Gemüt veredelnden Genuss zu bereiten.“ „Dass dies Ziel wirklich erreicht werde, ist Sache des Lehrers und einer vernünftigen Lehr-

<sup>1)</sup> Brief an E. G. Schütz.

<sup>2)</sup> Bettingen, Grundzüge der dramatischen Kunst, p. 12.

<sup>3)</sup> Darin bin ich anderer Ansicht. Gerade die Mathematik als die Wissenschaft des logisch Zwingenden vermittelt dem Schüler eine Ahnung jenes geheimnisvollen Gesetzes, das in genialen Naturen wirksam ist.

methode, die sich vor allem hüten soll, auch die Dichtwerke zu dürren Abstraktionen und Übungen des Verstandes zu missbrauchen.“<sup>1)</sup>

Aus diesen Gründen kann ich der Richtung, wie sie z. B. Unbescheid<sup>2)</sup> vertritt, wonach der ganze Apparat des Aufbaus zur Erläuterung Schillers aufgeboten wird, nur mit erheblichen Einschränkungen beistimmen. Diese deduktive Methode, die den Beurteilenden höher stellt als den Beurteilten, hat sich gottlob überlebt. Nicht von erhabener Warte aus sollen wir die Schöpfungen des Genius beurteilen — dieser Standpunkt ist freilich der bequemere —, sondern wir sollen uns dankbar mit dem Dichter in die Höhe erheben. Auch die neuere Kritik hat längst die dogmatischen Fesseln abgestreift und kehrt auf dem Umwege der historischen Richtung zu ihrer wichtigsten Aufgabe, zur ästhetischen Würdigung, zurück. Eine eingehendere Begründung dieser Ansicht überschreitet den Raum der Arbeit. Nur eines sei hervorgehoben. Zu leicht gewinnt der Schüler den Eindruck, als ob der wahre Dichter lediglich nach bekannten Regeln arbeite; damit aber schwindet unbewusst die Achtung vor dem Kunstwerke, und die kostbare Fähigkeit geht verloren, jeder eigengearteten Schöpfung ohne Vorurteil entgegenzutreten. Wenn heute eine geniale Persönlichkeit aufträte, wer ist sicher davor, dass die Theorien, die er gestern noch mit Emphase vertrat, in mancher Hinsicht Lügen gestraft werden? Gottsched ist ein klassischer Zeuge dafür. Nicht unreife Kritiker soll die Schule erziehen, die mit veralteten Schulmeinungen ins Leben übertreten, zu kritisieren ist Sache des gereiften Mannes, sondern Freunde und Verehrer unserer Literatur, des köstlichsten nationalen Schatzes! Wenn nun der gleiche Verfasser<sup>3)</sup> es „als eine die Grenzen der Schule weit überschreitende Aufgabe“ bezeichnet, „die noch (!) Lernenden zur Erkenntnis der Wahrheit des Satzes (Freytag, p. 233) zu führen: dass das Schaffen in der Hauptsache mit einer Naturkraft geschieht, in welcher dem Dichter unbewusst derselbe logische Zwang thätig ist, den wir vor dem fertigen Kunstwerk durch Nachdenken als innewohnendes Gesetz des geistigen Schaffens erkennen“, so hat er allerdings recht. Dem

<sup>1)</sup> Bettingen, p. 45.

<sup>2)</sup> Unbescheid, Beitrag zur Behandlung der dramatischen Lektüre<sup>2</sup>, zu vergleichen ist übrigens die Schlussbemerkung in der 2. Auflage.

<sup>3)</sup> Unbescheid, a. gl. O. p. 8.

Wortlaut dieses Satzungeheuers gegenüber wird selbst unser befähigtester Schüler klein beigegeben. Und überhaupt bleibt so manches frommer Wunsch, nicht nur in der Schule. Aber wenn der Schüler vergleichsweise allmählich begreift, dass eine geschichtliche Persönlichkeit ein Werkzeug der Vorsehung ist, das nach eigenem Gesetze schaltet und waltet, wenn er verstehen lernt, wie der lyrische Dichter aus der überquellenden Macht des Gefühls seine Dichtungen schafft und der Tondichter aus der Allgewalt der Empfindung, und wie nur in langen Zeiträumen einmal der grosse Wurf gelingt, dann wird mit reifendem Verständnis auch ein leises Vorgefühl in ihm erwachen von der zwingenden Macht des Genius, und wenn im Laufe der Schulzeit nur die Ahnung in ihm aufdämmert, dass das wahre dramatische Kunstwerk sich im Grunde so entwickelt, wie die Blume aus dem nährenden Erdboden hervorspriesst, oder das Krystall, das sich nach unfassbaren Gesetzen gestaltet, dann wird er sich zu der geläuterten Ansicht durchringen, dass abgesehen von dramatischer Kleinarbeit und handwerksmässigen Mitteln noch ein gewisses Etwas übrig bleibt, dessen Wesen auch noch kein Erwachsener ergründet hat, und er wird noch eine andere wertvolle Mitgift ins Leben mitnehmen: die Bewunderung und Verehrung jener gottbegnadeten Menschen.

Wenn ich mir im Vorliegenden die Aufgabe stelle, Freytags Theorie des Dramatischen nach fremden und eigenen Wahrnehmungen<sup>1)</sup> umzugestalten und zu erweitern, so bemerke ich ausdrücklich: ich gründe meine Ausführungen nur auf das deutsche Drama,<sup>2)</sup> nur auf unmittelbare Eindrücke, nicht auf philosophische Hypothesen. Mehr als von einem anderen Abschnitte der Ästhetik gilt hier das Wort des Terenz: *Quot homines, tot sententiae*. Bei den Franzosen, Engländern Theorie auf Theorie und erst bei den urgründlich gewissenhaften Deutschen! Jeder hat selbst-

<sup>1)</sup> Der vorliegende Aufsatz setzt sich zusammen aus den Vorarbeiten zu einem Vortrag über das Dramatische vor beiläufig sieben Jahren und aus den Grundsätzen, die der Verfasser in sechsjähriger Praxis des deutschen Unterrichts vertrat. Zu seiner Genugthuung kann er konstatieren, dass neuestens auch ein berufener Kenner, Weitbrecht, zu ähnlichen Resultaten bezüglich des Wesens des Dramatischen gelangt ist. Diese erfreuliche Thatsache gibt ihm den eigentlichen Anlass zur Veröffentlichung der anspruchslosen Arbeit. Verwendet gelegentlich sind die bekannten Werke von Baumgart, Bulthaupt, Carriere, Kuno Fischer, Öchelhäuser, Volkelt, Wehl, Zabel u. a.

<sup>2)</sup> Shakespeare rechne ich aus begreiflichen Gründen dazu.

verständlich seine besondere Privatansicht. Aber wenn über das Wesen der epischen und lyrischen Dichtung schon lange eine gewisse Einigung erzielt ist, sollten nicht über kurz oder lang auch über den Kern des Dramatischen die Gemüter der erhitzten Parteien zur Ruhe kommen und sich friedlich über der Bahre des vielverhetzten Begriffes die Hand zur Versöhnung reichen wie Capulet und Montague? Freilich thun wir uns schwerer als die Griechen, Engländer und Spanier, die ein ausgesprochen nationales Drama besitzen. Wir Deutsche dagegen haben uns dieses Vorrecht eines grossen Volkes etwas verkümmert, zu unserem Vortheile vielleicht. Trotzdem werde ich Stücke wie Lessings Emilia Galotti oder Schillers Braut von Messina, in denen sich der fremde Geist am augenscheinlichsten ausspricht, mehr oder minder beiseite lassen.

### Das Wesen des Dramatischen.

Freytag (Technik p. 16) bestimmt das Wesen des Dramatischen folgendermassen: „Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Thun verhärteten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Thun aufgeregt werden; also die inneren Prozesse, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft aus dem tiefen Gemüt nach der Aussenwelt und das Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Aussenwelt in das Innere des Gemüts; also das Werden einer Aktion und ihre Folgen auf das Gemüt.“

Es ist unverkennbar, dass diese Definition den Urquell des Dramatischen nicht vollständig erschliesst, sie beruht auf der mechanischen Addition lyrisch + episch (germanisches Drama, Hinzufügung des Lyrischen zur epischen Poesie) und episch + lyrisch (z. B. im griechischen Drama, das von der Erweiterung des Lyrischen durch äussere Handlung den Namen erhielt, die weitausgesponnenen Pathoszenen), ganz abgesehen davon, dass sie der einheitlichen Grundlage entbehrt. Freytag selbst scheint diesen Mangel zu fühlen; denn er fügt hinzu: „Beide Richtungen, in denen das Dramatische sich äussert, sind allerdings nicht grund-

verschieden.“ Warum denn doppelte Begriffsbestimmung, wenn beide „Richtungen nicht grundverschieden“ sind? Betrachten wir zuerst die zweite Art der Erklärung genauer! Ist nicht jede „Seelenbewegung“ in der unverfälschten lyrischen Poesie durch äussere Einflüsse, also auch durch „eigenes und fremdes Handeln“ hervorgerufen? Eigenes Verschulden, fremder Verrat, fremde Untreue und eigenmächtiges Handeln strömen oft in erschütternder Empfindung aus, ohne dass wir den Eindruck des spezifisch Dramatischen empfangen.

Ebenso entspringt auch aus jenen „starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und Thun verhärten“, nicht in allen Fällen das eigenartige Gefühl, das wir mit dem Dramatischen zu verbinden pflegen, wenigstens nicht in voller Stärke. In dieser Beziehung stehen Zriny und sein hochgemutes Weib an unmittelbar dramatischer Wirkung erheblich hinter Soliman und Juranitsch zurück. An der Einheitlichkeit und Geschlossenheit scheidet gar häufig die Umbildung geschichtlicher Persönlichkeiten zu dramatisch wirkungskräftigen Charakteren. Wie glücklich hat Schiller im Tell diese Klippe gemieden!

Auch mit der Erklärung ist nicht viel geholfen, dass „das Drama die objektive Darstellung des Epos mit der subjektiven der Lyrik zu einer höheren Einheit verbinde“. Worin besteht eben diese „höhere Einheit“? Einen Schritt näher kommt Beller-<sup>1)</sup> dem eigentlichen Sachverhalte, wenn er das „unverkennbar Unterscheidende“ in der dialogischen Form findet. Gewiss liegt darin eine „differentia specifica“, jedoch nur der Ausdrucksform. Dann verdiente auch manche Satire den Namen eines Dramas; denn diese Dichtgattung weist mit der griechischen Komödie eine gewisse Verwandtschaft auf; aber es ist keine Blutsverwandtschaft, sondern nur eine Verschwägerung. Unverständlich vollends erscheint es, wenn Lotze,<sup>2)</sup> indem er die äussere Form zum Einteilungsgrunde nimmt, nur zwei Arten der Poesie gelten lässt, die epische und ihr gegenüber als besondere Einheit das Lyrische und Dramatische. Die Kehrseite dazu bildet die Theorie Kerns,<sup>3)</sup> der Epos und Drama als Darstellungsformen des Handelns zusammenfasst, während er die Lyrik davon absondert. Jeder Unbefangene erkennt sofort: das sind leere rationale Abstraktionen,

<sup>1)</sup> In seinem feinsinnigen Werke, Schillers Dramen I, p. 7 ff.

<sup>2)</sup> Geschichte der Ästhetik.

<sup>3)</sup> Kern, Lehrstoff für den deutschen Unterricht in Prima.

die eben deshalb, weil sie sich von der thatsächlichen Wirklichkeit entfernen, keine weitere Beachtung verdienen. Jahrhunderte lang ist das Dramatische als selbständiger Ausfluss, als besonderer Ausdruck eigengearteter dichterischer Veranlagung betrachtet und anerkannt worden, daran werden auch geistreiche Vernünfteleien nichts ändern. Worauf beruht nun das spezifisch Unterscheidende des Dramatischen? Ich muss mich im Hinblick auf die erwähnten Theorien auf eine kurze historische Betrachtung einlassen. Alle diese Methoden der Erklärung leiden an einem Grundfehler: sie vermengen das Dramatische mit dem Theatralischen, und sie legen auf äussere Merkmale zu grosses Gewicht, während sie den Kern des Dramatischen von der Umhüllung nicht zu scheiden vermögen. Derselbe Gegenstand verträgt ebensoleicht eine epische, lyrische wie dramatische Behandlung. Als Beispiel wähle ich die gefeierte Abschiedsszene Hektors von Andromache, eine der wundervollsten Leistungen des epischen Genius in der Weltliteratur. Welch heroische Kraft, Welch einschmeichelnde Süssigkeit! Wie erhaben-einfach in der Form gleich einer dorischen Tempelhalle, und wie rührend-schlicht in der Empfindung! Gleichwohl ist der ganze Vorgang episch erschaut, nicht lyrisch empfunden! Und der eigentliche Lyriker? Würde er nicht die Taste des Gefühls, die der göttliche Sänger in keuscher Scheu nur leise berührt, ausklingen lassen zu vollen Akkorden? Anders der dramatische Dichter. Er würde uns den Helden darstellen in starkem Widerstreit zwischen Liebe und Pflicht, zwischen Familie und Vaterland, und erst nach schwerem Kampfe entwirrte sich die Entzweiung in seiner Brust zu dem erlösenden Entschlusse. Es kommt also hauptsächlich auf den Standpunkt des schaffenden Dichters an. Anders spiegelt sich die Welt in den Augen des Epikers, anders des Lyrikers, anders des Dramatikers. Der eine sieht die gewaltigen Thaten, die wunderbaren Fahrten und Abenteuer grosser Helden, wie sie ihm die heimische Volkssage vermittelt, und diese ist im letzten Grunde nichts anderes als der Niederschlag grosser Ereignisse in der umbildenden Phantasie eines jugendfrischen Volkes. Somit ist der Epiker<sup>1)</sup> in der Hauptsache der Dolmetsch der gemeinsamen Anschauungen seines Volkes, und nur in der Kunst folgerichtiger Komposition und sprachbildnerischer Kraft bewährt er seine überragende Meisterschaft.

<sup>1)</sup> Natürlich kommen nur die grossen Volksepiker in Betracht.

Dichterische Individualitäten im strengeren Sinne gibt es folglich erst in der lyrischen Dichtung. Den Lyriker reizen die schlummernden Gefühlswerte, die er in den Aussendungen vorfindet (objektive Lyrik), oder er überträgt den quellenden Strom der eigenen Empfindungen auf dieselben (subjektive Lyrik). Der Dramatiker geht seine eigenen Wege. Ihn interessieren vor allem die erschütternden Willensprozesse, die schliesslich in einer That ihre Entladung finden. Dieser Entwicklungsgang ist auch ganz naturgemäss, so bei einem ganzen Volke, so beim einzelnen. Ich will mich, um nicht längst Gesagtes zu wiederholen, auf das letztere beschränken. In der Seele des Kindes herrscht noch keine Entzweiung des eigenen Ich mit der Umgebung. Da gilt der gute Karo noch ebensogut als Hausgenosse wie der meckernde Ziegenbock. Seine Welt erscheint ihm als eine grosse Familie. Nur ein Drang wird immer stärker in ihm, mehr und mehr von dieser unbekanntem Welt zu erfahren. Deshalb lauscht es am liebsten Märchen und Sagen, die nicht nur seinen Wissensdrang befriedigen, sondern auch seiner Phantasie Nahrung geben. Allmählich aber erwacht in dem sich entwickelnden Menschen immer stärker das Gefühl des Selbstbewusstseins. Die Entzweiung nimmt ihren Anfang. Entweder überträgt er seine Empfindung auf die Aussenwelt, oder der Missklang zwischen Idee und Wirklichkeit wirft seine Schatten auf ihn zurück.

Aber erst wenn der Zwiespalt auch den Willen ergreift, ist die Schwelle des Dramatischen erreicht. Wie oft treten an den im Getriebe des Lebens stehenden Mann starke Anfechtungen heran:

Der Zeiten Spott und Geissel,  
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Misshandlungen,  
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,  
Der Übermut der Ämter, und die Schmach,  
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist. . .<sup>1)</sup>

Anfechtungen, die seinen Willen lange und machtvoll hin- und herschwanken lassen; wer diesem Widerstreit des Willens eine einheitliche Richtung zu geben vermag, der birgt die subjektive Anlage zum dramatischen Helden in sich. Wo wir auch im germanischen Drama Umschau halten, überall finden wir als Wesenseigentümlichkeiten des Dramatischen folgende: 1. Kraftvoll aus-

<sup>1)</sup> Hamlet, übersetzt von A. W. Schlegel III 1.

gebildete Willenskraft, die jedoch nicht mit sich und der Aussenwelt einig ist, sondern mit sich oder der Aussenwelt in starkem, oft unlösbarem Zwiespalt liegt. 2. Dieser Zwiespalt des Willens muss jedoch nach irgend einer Richtung zur Entscheidung drängen, d. h. er findet seinen Gipfelpunkt in einem Entschlusse. Willenszwiespalt und Willensentschliessung bedingen somit das Wesen des Dramatischen. Innerhalb dieser Umgrenzung sind drei Abstufungen möglich. Epischer Art am verwandtesten ist, wenn ein willenseiniger Charakter mit starken äusseren Gegenmächten in Konflikt gerät. Ergreifender entwickelt sich der Widerstreit zwischen Wunsch und Wille in der Brust des Helden selbst. Neoptolemos in Sophokles' Philoktet und Iphigenie bei Goethe durchkosten die ganze Bitternis dieses Kampfes. Am tiefgründigsten aber gestaltet sich die dramatische Wirkung, wenn sich zum Zwiespalt mit äusseren Faktoren noch die Entzweiung im eigenen Innern hinzugesellt. Hingewiesen sei lediglich auf Ferdinand in Kabale und Liebe und Lea in Otto Ludwigs Makkabäern. Überhaupt je gewaltiger der Wille und Gegenwille, desto erschütternder der Eindruck auf den Zuschauer. Unverkennbar ist, dass auch in der epischen Poesie sich zuweilen der Wogenschlag dramatischen Lebens geltend macht, besonders in den volkstümlichen deutschen Heldengedichten, aus denen die Seelenkämpfe altgermanischer Helden oft ergreifend zu uns herüberklingen. Ich nenne nur die Namen Hildebrand und Rüdiger. Von unserem Standpunkte aus betrachtet, hat deshalb Freytag vollständig recht, wenn er dem angehenden Dramatiker den Rat gibt:<sup>1)</sup> „Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kräftige Charaktere in grossem Kampf darbietet, und soll die wohltönenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung andern überlassen. Es ist zuweilen unklarer Most, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.“ In der That, nur wer derartige aufregende Willensvorgänge schon in sich selbst durchlebt, nur wer sich selbst schon aus dem Banne widerstreitender Gefühle zum Entschlusse durchgerungen hat, vermag solche Prozesse überzeugend zu gestalten, freilich nur,

<sup>1)</sup> Technik p. 75.

wenn er nebenbei ein Dichter ist. Selbst das tiefere Verständnis einer dramatischen Dichtung ist von den gleichen Voraussetzungen abhängig. Es bedürfte also nicht des wohlfeilen Spottes Schaslers,<sup>1)</sup> der Freytag unter anderm „philiströse Auffassung“ zum Vorwurf macht. Warum dieser Aufwand an Satire, fragt Unbescheid mit Recht. Wenn also die Lyrik die Poesie des Gefühls genannt wird, so kann man mit gleichem Rechte die Dramatik als die dichterische Veranschaulichung des Willens, genauer des zwiespältigen Willens, bezeichnen. Schliesslich behandle ich noch einige Beispiele, aus denen sich seinerzeit die Auffassung des Dramatischen in mir herausgebildet hat. Besonders lehrreich ist eine Szene im Egmont. Alba hat die Absage Oraniens erhalten. Was nun thun? Längst hatte der vorsichtige Mann alle Möglichkeiten abgewogen; doch jetzt schwankt das Für und Wider aufs neue durch seine Seele. Wir erleben mit ihm, wie der Stachel der Entzweiung sein Inneres zerreisst, bis sich allmählich der Zwiespalt bricht. Der entscheidende Entschluss ist gefasst: „Und mir bleibt keine Wahl. In der Verblendung, wie hier Egmont naht, kann er dir nicht zum zweiten Mal sich liefern.“ Oder in Shakespeares Antonius und Kleopatra. Als Hiobsposten aus Rom eintreffen, die Nachricht von Fulvias Tod, von der Machtentfaltung des Sextus Pompeius, vom Wankelmut des Volkes, regt sich in Antonius mit Nachdruck die Erkenntnis seiner entwürdigenden Lage, das Bewusstsein seiner Pflicht als Triumvir, der einst mit Oktavius und Lepidus „die dreibenamte Welt verteilt“ hat. Wohl hält ihn Wunsch und Neigung in Ägypten fest, doch sein besseres Teil siegt. Er reisst sich los. Auch im Lustspiele, soweit dieses nicht zur gewöhnlichen Posse herabsinkt, findet diese Erklärung des Dramatischen ihre Bestätigung. In den „Journalisten“ erhält der Oberst den Besuch des Wahlausschusses, der ihn davon in Kenntnis setzt, dass er zum Kandidaten ausersehen sei. Freilich hat er kurz zuvor erklärt, dass in all den jungen Herren, die sich zu Wahlkandidaten aufstellen liessen, „der Teufel des Ehrgeizes“ stecke, der sie „wie der Dampf die Lokomotiven“ treibe, aber alsbald treibt ihn der Teufel des Ehrgeizes selber. Warum sollte nicht auch einmal ein Oberst a. D. Abgeordneter werden? Und in der Residenz würde er sovieler alte Bekannte treffen, vielleicht

<sup>1)</sup> Schasler, Das System der Künste, vgl. desselben Verfassers Ästhetik.

gar bei Hofe „präsentiert“ werden! Genug, der Oberst nimmt nach längerem Schwanken, nach eindringlichem Zureden der Deputation, die seine Achillesferse wohl kennt, die Wahl an. Das Dramatische beschränkt sich natürlich nicht einseitig auf die Vertreter der Hauptrollen, sondern es ist in den höchsten Schöpfungen dramatischer Kunst über die ganze Haupthandlung ausgebreitet, und selbst episodische Figuren sind mit dem Geiste desselben erfüllt. Unwillkürlich fällt mir die groteske Szene im „Julius Cäsar“ ein, in der Cinna der Poet auftritt:

Mir träumte heut', dass ich mit Cäsar schmauste,  
Und Missgeschick füllt meine Phantasie.  
Ich bin unlustig, aus dem Haus zu gehn,  
Doch treibt es mich heraus.

Und so verfällt er seinem tragikomischen Geschicke. Eine glückliche Parodie zu Cäsars Schwanken, bevor er an den verhängnisreichen Iden zur Senatssitzung aufbricht! Immer aber steht das Dramatische in enger Beziehung zur Haupthandlung, teils fördernd, teils hemmend, während es in der Episode den besonderen Zwecken derselben dient.

In welchem Verhältnisse nun steht das Dramatische zum Tragischen und Komischen? Ich kann und will nicht auf die zahlreichen Theorien des Tragischen eingehen. Der geheimnisvolle Zauber dieses Begriffes hat immer seine Anziehungskraft auf Denkende ausgeübt. Freilich hat der logische Zwang des Systems und die subjektive Art der Weltanschauung meist zu einseitigen Ergebnissen geführt. Am umfassendsten ist die Definition Vischers.<sup>1)</sup>

Der bekannte Ästhetiker unterscheidet drei Formen des Tragischen: das Tragische als Gesetz des Universums, das Tragische der Schuld, das Tragische des sittlichen Konflikts. Freilich geht bei dieser Bestimmung die Einheit des Begriffes verloren. Auch die geläufige Verquickung des Tragischen des Lebens mit dem Tragischen der Dichtkunst hat manche Verwirrung angerichtet. Was in der Wirklichkeit tragisch erscheint, ist dies noch nicht im eigentlichen Drama. Denn während wir im Leben nicht immer die tiefausholenden Wurzeln, die feinen Fäden überblicken, aus denen sich das verderbliche Netz zusammenstrickt, herrscht im Drama straffer, ursächlicher Zusammenhang. Ein Baustein nach dem andern wird gelockert, und wenn

<sup>1)</sup> Vischer, Ästhetik I, p. 301 ff.

der Schlussstein in Bewegung kommt, bricht das Ganze zusammen. Aber selbst wenn wir das Tragische im weitesten Umfange betrachten, fällt uns in allen Formen folgende Wahrnehmung auf: Immer ist es der schroffe Kontrast zwischen ausgesprochener Lebensfülle und resignationsvollem Untergang, zwischen höchster Entfaltung bestimmter physischer und psychischer Kräfte und jähem Hinscheiden, zwischen starker Lebensbejahung und zweiflungsvoller Lebensentsagung. Wie die Dichter diese Kluft ausfüllten, ist zu verschiedenen Zeiten verschieden gewesen. Nur in wenigen antiken Dramen und modernen Nachbildungen ist es so gehandhabt worden, dass das eherne Schicksal, dämonische Gewalten, die der Ahnen Schuld an Kind und Kindeskindern rächen, nach unabänderlichem Gesetze die unglücklichen Sprossen zermalmen, indem der Held entweder unbewusst dem Fatum in die Hände arbeitet oder wissentlich demselben zu entinnen sucht und damit desto unrettbarer sich in dessen Schlingen verfängt. Im germanischen Drama dagegen herrscht die Selbstbestimmung. Der Held weihet sich selbst dem Untergang, oder, wie Bellermann treffend bemerkt, er gräbt sich selbst sein Grab. Darum tritt im neueren Drama der Charakter als gleichberechtigt neben die Handlung. Egmonts tragischer Ausgang wäre ganz und gar unverständlich ohne die reiche, lebensvolle Ausgestaltung, ohne die individuellen Züge, mit denen Göthe diese eigenartige Persönlichkeit ausstattet. Ferner ist noch die Ansicht zurückzuweisen, als ob das Tragische mit dem Dramatischen nichts zu thun habe. Keine Behauptung irriger als diese! Zwischen dem Tragischen und Dramatischen besteht nicht ein Unterschied der Gattung, sondern nur des Grades. Ich knüpfe an die Äusserung Freytags an: „Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster, starkbewegter Handlung tragisch.“ Deshalb folgt die Begriffsbestimmung des Tragischen unmittelbar aus dem Wesen des Dramatischen. Tragisch ist also im deutschen Drama jener Zwiespalt des Willens und jene Willensentscheidung, die unbedingt für den Entschliessenden verhängnisvoll werden muss. Die anderen Merkmale, die man mit dem Begriffe des Tragischen zu verbinden pflegt, ergeben sich daraus von selbst: ein ausserordentlicher, aber einseitig beanlagter Charakter, ein hochgerichtetes Ziel, das den vollen Lebensinhalt, die *condicio sine qua non* dieser Persönlichkeit bedeutet. Damit ist zugleich gesagt, dass das Tragische im Drama nur einmal bei derselben Person zur Geltung kommen

kann. Ja, die tragische Wucht verdichtet sich zu ihrer vollen Gewalt gewöhnlich nur in dem Haupthelden, und dieser reisst seine nächste Umgebung in seinem Falle unwiderstehlich mit sich fort, wie unter der stürzenden Eiche die schwächeren Nachbarn zerschmettert werden, ähnlich wie auch das Dramatische in unmittelbarer oder mittelbarer Beziehung zum Haupthelden steht.<sup>1)</sup> Wie überhaupt, halten die grossen Dramatiker besonders in der Anlage des Tragischen den Kausalnexus fest, die innige Verknüpfung von Ursache und Folge. Je überzeugender der Dichter aus dem Charakter den Entschluss und aus diesem die Katastrophe hervorgehen lässt, desto tiefer ist der tragische Gehalt, desto mächtiger die Wirkung. Unvergleichlich ist dies der Fall in Shakespeares Koriolan. Nicht ein Zufall unterbricht den folgerichtigen Gang der Handlung, wir haben am Schlusse die unbedingte Gewissheit, so und nicht anders musste der unbeugsame Held, der uns im höheren Sinne an das krankhafte Schlagwort modernen „Übermenschentums“ erinnert, sein Ende nehmen.

Freilich, wenn wir an diese selbstsüchtigen, saft- und kraftlosen „Übermenschen“ neuester Erfindung denken, wird uns der Übergang zum Komischen, zu dem wir uns jetzt wenden, erleichtert. Auch das Komische hat seinen Anteil am Dramatischen, wenn auch hierin ein Sprung ins „Unmotiviertere“, ins Reich der Phantasie verzeihlicher erscheint. Das Komische liefert uns in gewissem Sinne die Antipoden der tragischen Helden. Denn während es sich im ernstesten Drama um Lebensinteressen des einzelnen Menschen, um hohe, unveräusserliche Güter der Menschheit handelt, stehen hier Dinge auf dem Spiel, Wünsche, Willensrichtungen, die uns von Anfang ab als leicht entwirrbar vorkommen oder auch gleich ein Lächeln entlocken. Wenn im „Kaufmann von Venedig“ „ein Pfund Fleisch“ den Kernpunkt der Verwicklung bildet, so glaubt niemand im Ernst an einen tragischen Ausgang der Handlung, und es bleibt unbegreiflich, wie man diesem Muster eines Lustspiels tragische Konflikte unterschieben konnte. Oder wenn der „Bourgeois-gentilhomme“, um seine bäuerische Erziehung aufzuputzen, in seinen alten Tagen Anstands-, Tanz- und Fechtstunden nimmt, da fühlen wir uns in eine eigene, dem Tragischen ent-

<sup>1)</sup> Darin beruht ein wichtiges Moment der Einheit des Dramas. Der Verfasser hatte ursprünglich die Absicht, die epische, lyrische, dramatische Einheit im Zusammenhange zu behandeln, doch aus Mangel an Zeit musste er davon Abstand nehmen.

gegengesetzte Welt versetzt, eine Welt, in der jedoch ebenfalls Willensentzweigung mit Willensentschliessung Hand in Hand geht. An diesem Grundgesetze haben die besseren Komödiendichter immer festgehalten.

Wir wenden uns nunmehr zur Darstellungsform des Dramatischen, die häufig genug zum Nachteil für die Erklärung als das spezifisch Unterscheidende desselben aufgefasst wurde. Mit Unrecht. Wenn man ein lyrisches Gedicht mit allem Aufwand dramatischen Ausdrucks vorträgt, wird es dadurch nicht dramatisch, und ebensowenig eine epische Erzählung, ausser wenn wirklich dramatisches Leben darin pulsiert. Das äussere Darstellungsmittel für jede Gattung der Poesie bildet das Wort. Der Inhalt der epischen Dichtung ist die Erzählung, also ist die Ausdrucksform für das ernste Heldengedicht der festliche Vortrag, die Rezitation, so wie sie in alter Zeit die Rhapsoden handhabten, so wie in neuester Zeit Wilhelm Jordan seine „Nibelungen“ unter grösstem Beifall in vielen deutschen Städten vortrug; denn keine der drei Dichtungsarten ist ursprünglich für das Lesen bestimmt; sonst geht ein wichtiger Teil ihrer Wirkung (auf das Ohr des Zuhörers) verloren. Die Lyrik bringt die Empfindungen des Dichters zur Darstellung. Genügt nun der einfache, sprechmässige Vortrag, um die reichen Gefühlsschattierungen vom „himmelhoch Jauchzenden“ bis zur Betrübnis des Todes wiederzugeben? Gewiss nicht! Wie der empfindende Mensch, wenn sein Herz ein ungewohntes Gefühl schwellt, im Liede Lösung und Erquickung sucht und findet, so ist die Ausdrucksform der Lyrik überhaupt der Gesang. Das Dramatische dagegen postuliert aus zwei Gründen eine wesentlich verschiedene Vortragsform. Da nämlich der Wille sich nur im Widerspiel mit gegnerischen Mächten auslebt, erfordert es dialogische Form und damit unter verschiedene Personen verteilten Vortrag. Da ferner die ganzen Willensprozesse als werdende Vorgänge, nicht als fertige Thatsachen zur Darstellung gelangen, so bedingt das Dramatische ausserdem eine gegenwärtige, lebensvolle Veranschaulichung auf der Bühne, ein der Wirklichkeit abgelaushtes Spiel. Entsprechende Aktionen und Gesten, die auch im Leben die inneren Bewegungen des Willens begleiten, dienen zur Steigerung des unmittelbaren Eindrucks. Beide Forderungen, die aus dem innersten Wesen des Dramatischen von selbst hervorgehen, lassen sich unter der Bezeichnung „Ausdrucksform“ des Dramatischen zusammenfassen.

Aber noch eine weitere Folgerung entspringt daraus. Die moderne Zeit gibt sich mit einem Bilde ohne Rahmen nicht mehr zufrieden wie Shakespeares Zeitgenossen; sie will neben dem eigentlichen Spiele auch die Darstellung der örtlichen Umgebung und der zeitlichen Verhältnisse auf sich wirken lassen. Darum gesellen sich zur Vervollständigung der Illusion noch die Dekorationen, Kostüme, die Inszenierung, überhaupt das Theatralische hinzu,<sup>1)</sup> worin heutzutage möglichste historische Treue angestrebt wird. Zum Schlusse dieses Abschnittes noch einige Worte über den dramatischen Vortrag in der Schule. „Ein schöner Vortrag einzelner Szenen durch den Lehrer,“ sagt Bettingen,<sup>2)</sup> „und das allmählich mehr und mehr Schüler erfassende Interesse an schönem Vortrag ist mehr wert als seitenlange philologische Kommentare, die es glücklich erreichen, dass der Schüler die Lust an der Schullektüre verliert und sein Lesebedürfnis auf andere Weise, oft mit Schundlitteratur befriedigt, die nicht »so gelehrt« ist.“ Über die tiefe, nachhaltige Wirkung des dramatischen Vortrags äussert sich ein berufener Kenner<sup>3)</sup> folgendermassen: „Der dramatische Vortrag eines Stückes, wenn er in wirklicher Vollendung geboten wird, gehört zum Eindrucksvollsten und Lebendigsten, was unserer Phantasie durch das gesprochene Wort überhaupt vermittelt werden kann. Nur wer in seiner Kehle eine unendliche Mannigfaltigkeit von Nuancen der Stimme und in seiner Seele über einen raschen Wechsel der Empfindungen verfügt, wird sich dabei als wirklicher Künstler behaupten können.“ Gewiss ist er auch im vollen Recht, wenn er den hohen Bildungswert der Vortragskunst hervorhebt; denn „eine edle Dichtung, von einem Lehrer schön vorgelesen, dringt durch den Mund der Kinder, welche oft gar viele Anlage mitbringen, in die dunkle Hütte des armen Mannes und erscheint dort wie ein Lichtstrahl der Schönheit, wie ein fröhlicher Bote aus den Höhen der Menschheit.“<sup>4)</sup> Doch geht Zabel auf der anderen Seite entschieden zu weit, wenn er die Schuld für „das geringe Mass von Können und Wissen, das sich der Einzelne in Bezug auf die Kunst des Vortrags angeeignet hat“, mit einem wohlfeilen Seitenhieb auf die Lehrer abwälzt, „die selbst nicht viel davon verstehen“. Die Schule thut gewiss

<sup>1)</sup> Ich fasse das Theatralische in diesem engeren Sinne.

<sup>2)</sup> Grundzüge der dramatischen Kunst, p. 13.

<sup>3)</sup> Zabel, Zur modernen Dramaturgie I, p. 21.

<sup>4)</sup> So lautet das ideal gestimmte Urteil Palleskes, Kunst des Vortrags.

ihr möglichstes, um auch hierin ihren Schülern eine sichere Grundlage zu geben. Mit wieviel Schwierigkeiten und Hemmnissen dabei zu rechnen ist, davon kann jeder Fachmann ein Lied singen. Wenn übrigens auch Begabte in dieser Kunst bedauerlicherweise keine weiteren Fortschritte machen, so trifft die Schuld nicht die Lehrer, sondern die selbst, welche die Gelegenheit zu gründlicherer Ausbildung versäumen.

## Verbindung des Dramatischen mit dem Epischen und Lyrischen.

Epische Thatsachen und lyrische Motive finden eine ausgedehnte Verwertung im Drama, oft in breiterer Ausführung. Ich brauche nicht an Kampfszenen, Botenberichte, eingestreute Lieder zu erinnern. Aus der Definition des Dramatischen, die das eigentliche Gebiet desselben scharf gegenüber dem Epischen und Lyrischen abgrenzt, ergibt sich von selbst die Notwendigkeit der Verknüpfung mit den beiden anderen Dichtungsarten. Denn jeder Zwiespalt des Willens setzt gewisse Ereignisse, Handlungen, überhaupt Thatsachen voraus, über die der Dichter den Zuhörer unterrichten muss. Dies geschieht entweder in der einfachen Form der Erzählung oder in bewegtem Zwiegespräche. Somit bedingt jede dramatische Einzelaktion ihr „erregendes Moment“. Bemerkenswert ist, wie in den gewaltigsten Äusserungen dramatischer Kraft sich der epische Anfang sofort in dramatisches Leben umsetzt. König Lear enthüllt in der Eingangsszene seinen folgeschweren Entschluss. Um „von seinem Alter Sorg' und Müh' zu schütteln“, hat er sein Reich in drei Teile geschieden und will „jüngrer Kraft“ die Bürde der Regierung anvertrauen. Zugleich fordert er seine Töchter auf, zu bekennen, welche von ihnen die grösste Liebe zu ihm hege. Sofort wirft diese Eröffnung nach drei Seiten ihre Schatten. Während Goneril und Regan sich in Liebesbeteuerungen zu überbieten suchen, schwankt die edle Cordelia unschlüssig hin und her. Wohl liebt sie ihren Vater aus dem Grunde ihrer Seele; aber das wahre Gefühl kleidet sich nicht in prunkende Worte und leicht verletzt flüchtet es sich in den tiefen Schrein des Herzens:

Ich lieb' Eu'r Hoheit  
Wie's meiner Pflicht geziemt, nicht mehr, nicht minder.

Der verblendete König verstösst seine Tochter. Auch im biedern Kent regt sich der Widerspruch; er muss seine gutgemeinten Worte mit der Verbannung büssen. Damit setzt die erschütternde Tragödie des Undanks und kindlicher Treue ein.

Das Dramatische gipfelt jedoch in einem Entschlusse. Nicht immer gelangt dieser wirklich zur Ausführung. Zwar „was man will thun, soll man, wenn man will“, aber „dies Will hat so mancherlei Verzug und Schwächung“,<sup>1)</sup> und zuweilen ändert sich im letzten Augenblick der festeste Vorsatz. In der düsteren Nachtszene im „Hamlet“, als der König Claudius nach der Auf-führung der Schauspieler in entsetzlicher Gewissensqual die Hände faltet und um Vergebung zum Himmel stöhnt für den Brudermord, der „den ersten, den ältesten der Flüche trägt“, ohne dass er sie findet, weil er auf den Sündenlohn seiner schwarzen That nicht verzichten mag, betritt Hamlet, unbemerkt vom Könige, das Gemach; er sieht den verbrecherischen Oheim und greift zum Degen, um die schnöde That zu rächen, doch alsbald verschiebt er seinen Entschluss:

Das wär Sold und Löhnung, Rache nicht.

Gewöhnlich aber folgt der Entschliessung die That; je folge-wichtiger diese ist, je mehr sie in das Gefüge des Dramas eingreift, desto schwerer vermessen wir eine wirkliche Darstellung auf der Bühne. Zur Notwendigkeit wird diese, wenn es sich um das Ergeb-nis des tragischen Hauptkonfliktes handelt, während sich der Dichter bei weniger wichtigen Handlungen meist auf den Bericht eines Augenzeugen oder auf die Vorführung der Folgen der That be-schränkt; doch auch hierin sind die germanischen Dichter, um die Schaulust des Publikums zu befriedigen, gelegentlich recht weit ge-gangen. Mit sicherem Gefühle hat deshalb Sophokles den Selbst-mord des Aias auf die Bühne selbst verlegt. Nur einen Aus-nahmefall gibt es. Das höchste Gesetz der Kunst ist die ästhetische Wirkung. Wenn auch nur die Grenzlinien überschritten sind, kehrt sich unsere Teilnahme in Missfallen. Darum ist die Prozedur einer Hinrichtung nicht darstellbar, während der kurze, rasche Tod eines Othello oder Hamlet nichts Verletzendes haben. Somit nimmt das Dramatische aus dem Epischen zwei organische Be-standteile in sich auf: die Darstellung des äusseren An-lasses der Willenserregung und die Darstellung der

<sup>1)</sup> Hamlet IV 7.

That, die aus dem Entschlusse entspringt. Dabei verändert das Epische allerdings seinen ursprünglichen Charakter wesentlich. Es verliert das Gepräge breiter Fülle und erhabener Ruhe, indem es sich der Ausdrucksform des Dramatischen, dialogischer Form und lebendiger Aktion, anbequemen muss. Aus diesem Grunde erscheint das Episch-Dramatische so leicht als rein dramatischer Natur. Selbst wenn es in zusammenhängendem Flusse dahinströmt, bewegt es sich in schärferen Gegensätzen und schrofferer Gliederung. Hervorragende Beispiele sind der Bericht Judahs über seine Erlebnisse zu Jerusalem in Otto Ludwigs Makkabäern und die epischen Abschnitte in Kleists Penthesilea. So erzählt der dramatische Dichter.

Aber auch wenn das Dramatische und Epische zu festgefügtter Einheit verbunden sind, so fehlt noch etwas, um den reichen, tiefgründigen Gesamteindruck einer dramatischen Szene zu erklären. Man mag das Dramatische dem starken Stamme vergleichen, aus dem die Wurzeln und Äste (das Epische) hervorstachsen. Doch erst durch Blätter und Blüten gewinnt der Baum sein blühendes Leben, wie das Drama durch das Lyrische. Vor allem dient dieses dazu, um in die Grundstimmung nicht nur des ganzen Dramas, sondern jeder besonderen Aktion einzuführen. Was Otto Ludwig über die Stimmung der Szenen bei Shakespeare ausführt, gilt mit geringen Modifikationen von allen Dramen grossen Stils: „Jedes seiner Stücke hat seine eigne hellere oder trübere Atmosphäre. Jede Szene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er alles, was sie nur erwecken kann, aneinander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Szenen setzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Kausalitätsnexus der Phantasie.“<sup>1)</sup> In dieser Hinsicht spielt das Lyrische eine wichtige Rolle. Denn während die Natur- und auch die Zeitstimmung vorwiegend durch das Theatralische in uns erweckt werden, bringt uns das Lyrische die Seelenstimmung der handelnden Personen, ihr Hoffen und Fürchten zum Bewusstsein. Ich verweise auf die Gartenszene in Maria Stuart. Wie neubelebt fühlt sich die unglückliche Schottenkönigin im frischen Waldesgrün, unter dem Baldachin des Himmels, an dem die weissen Wolkenschleier vorüberziehen! Ihr überquellendes Gefühl strömt aus in lyrischen Akkorden:

Eilende Wolken, Segler der Lüfte!

<sup>1)</sup> Studien I, p. 78.

Man kann immerhin diese Art der Verbindung als eine äusserliche bezeichnen: zur notwendigen Ergänzung, zu einem unentbehrlichen Bestandteile des Dramas wird das Lyrische in folgenden drei Fällen. Wie im Leben wirkt ein bedeutsames Ereignis gewöhnlich nicht unmittelbar auf den Willen — nur wo rücksichtslose Willenskraft allein herrscht und selbstsüchtiger Thatendrang wie in Richard III., ist dies der Fall —, sondern es geschieht dies erst durch das Medium des Gefühls. Also kann der Dichter von einer Darstellung dieser Empfindungen nicht absehen, wenn er lebenswahre Gestalten vor unseren Augen erstehen lassen will. In wunderbarer Weise beherrscht Grillparzer diese Kunst. Als der Priester in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ Hero in den Turm am Meere geleitet, wo die Priesterin „Sammlung“ erhofft für ihren entsagungsreichen Beruf, preist er in prachtvollen Worten die himmlische Gabe der Sammlung, „die in den engen Kreis herniedersteigt“.<sup>1)</sup>

Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!  
 Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,  
 Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;  
 Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,  
 Im Zwielficht noch, und nichts ersieht als Grau,  
 Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,  
 Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,  
 Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,  
 Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,  
 Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.

Wir sind im Banne der weihevollen Stimmung. Irdische Wünsche müssen verstummen an der Tempelschwelle der strengen Aphrodite, eine ernste Mahnung an die Priesterin. Hero ist allein. Träumend blickt sie über die Meeresfläche zum fernen Abydos hin. Schon trübt die erste Begegnung mit Leander die Einheit ihrer Seele: das erste leise Anschwellen der verderblichen Sturmflut.

Wie ruhig ist die Nacht! Der Hellespont  
 Lässt, Kindern gleich, die frommen Wellen spielen.  
 Sie flüstern kaum, so still sind sie vergnügt.  
 Kein Laut, kein Schimmer rings; nur meine Lampe  
 Wirft bleiche Lichter durch die dunkle Luft.  
 Lass mich dich rücken hier an diese Stäbe!  
 Der späte Wanderer erquicke sich  
 An dem Gedanken, dass noch jemand wacht,  
 Und bis zu fernen Ufern jenseits hin  
 Sei du ein Stern und strahle durch die Nacht!

<sup>1)</sup> Vgl. das Gedicht „An die Sammlung“.

Der Zwiespalt des Gefühls ist da; noch eine Stufe, und der Zwiespalt in Heros Willen beginnt.

Aber auch während die Entzweiung des Willens sich allmählich zum Entschlusse ausreift, kommen alle Skalen menschlichen Empfindens in Bewegung, alle Saiten des Herzens zum Erklingen, von jubelnder Freude bis zu herber Resignation, von tiefstem Schmerze bis zur Höhe der Einigkeit zwischen Wunsch und Wille. Eine wahre Stufenleiter von Gefühlen, deren Veranschaulichung der Dramatiker uns nicht vorenthalten darf, wenn er Menschen von unserem Fleisch und Blut darstellen will. In jedem Drama lässt sich diese Kette der Gefühle Glied für Glied verfolgen.

Wenn dann schliesslich der Wille sich in einer That ausgelebt hat, erfolgt naturgemäss ein Rückschlag auf das Gemüt des Handelnden, der sich oft in breiter Fülle entlädt. Am wirkungsvollsten und dem raschen ursächlichen Gang des Dramas entsprechendsten gestaltet sich dieses Ausströmen der Empfindung, wenn es wie in der Jungfrau von Orleans die Vorstufe zu neuer Entschliessung bildet. Mithin beansprucht das Lyrische einen wichtigen Anteil im Drama, ohne dasselbe würde die Handlung mehr oder minder frostig wirken. Übrigens ist auch das Lyrisch-Dramatische eigener Art; es bewegt sich in starken Kontrasten und lebendiger Aktion. Schiller und Grillparzer waren in der reinen Lyrik nicht gross, und doch haben sie in der dramatischen Lyrik Vollendetes geleistet. Es ist einleuchtend, in welchem Masse der dramatische Dichter alle Register der Sprache beherrschen muss, um diesen vielfältigen Anforderungen völlig gerecht zu werden; noch dazu gilt von der dramatischen Rede in erhöhtem Masse: *Qualis vir, talis oratio*. Von den neueren Dichtern trifft Hebbel in den Nibelungen besonders glücklich den dramatischen Ausdruck.

### **Die Wirkung des Dramatischen.**

Zu den verwickeltsten Problemen der Ästhetik gehört die Frage nach der Wirkung des Dramatischen. Über Gefühlswerte zu streiten, zu sicheren Normen zu gelangen, ist vor allem deshalb so schwierig, weil diese von subjektiven Voraussetzungen abhängig sind. Der eine langweilt sich, während sich dem andern eine neue Welt eröffnet, in die er voll Rührung und Dankbarkeit

blickt; der dritte findet einseitig Gefallen am heiteren Spiel, das ihn über die Härten des Lebens hinwegtäuscht, und wieder ein anderer versenkt sich voll Inbrunst in die wechselnden Bilder menschlicher Grösse und hinfalliger Vergänglichkeit, die an seinem Auge vorüberziehen. Wunderbar tief, fast ans Rätselhafte streifend ist von jeher die Wirkung der dramatischen Kunst auf empfängliche Gemüter gewesen, wenn sich zur schönen Einheit des Dramatischen und Poetischen eine entsprechende „Verlebendigung“ auf der Bühne gesellte. Von Dionysischem Geiste — nur dieser Gott konnte solche Wunder wirken — fühlten sich die Griechen ergriffen, wenn ihr Herz im Bannkreise des Spiels sich zu dithyrambischem Schwunge schwellte. Und heutzutage? Wohl haben sich die Empfindungen wesentlich geändert; aber immer noch dauert die impulsive Rückwirkung auf den Zuschauer fort. Wenn der König im Hamlet unter dem Eindrücke des Schauspiels fast zum Selbstverräter wird, so ist dies nicht leerer Schein. Zu Anfang der sechziger Jahre versetzte ein rätselhafter Mord ganz Breslau in Aufregung. Als nun Possart im dortigen Theater den Indier Matali in Gottschalls Nabob mit lebensvoller Eindringlichkeit verkörperte, entstand plötzlich ein starker Lärm. Ein Galeriebesucher, der thatsächliche Mörder, stellte sich freiwillig der Polizei. Vorher hatte man vergeblich nach ihm gefahndet. Einst war ich selbst Augenzeuge, wie ein Zuhörer durch die unwiderstehliche Komik des „Ritters von Eastcheap“ in förmliche Lachkrämpfe verfiel.

Die tieferen Gründe für die Unmittelbarkeit der dramatischen Wirkung sind unschwer zu erraten. Selten im Leben folgen wir mit völlig uninteressierter Hingabe einem ernsten oder heiteren Vorgang; meist sind wir wenigstens mit einer Faser unseres eigenen Selbst daran beteiligt, so dass der reine künstlerische Eindruck nicht Platz greifen kann. Und selbst wenn dies Hemmnis einmal wegfiel, so überblicken wir nicht das ganze Räderwerk der Verwicklung. Im Drama dagegen herrscht logischer Zusammenhang. Eine allmählich sich abschliessende Handlung, ein festgegliedertes, zusammengerücktes Bild des Lebens entrollt sich vor unserem Blicke. Wir sind Zuschauer und parteilose Richter zugleich. Von der Tragödie besonders gilt: während in der Wirklichkeit oft scheinbar der Zufall waltet, weil unser trüber Blick den unendlichen Weltgang, die geheimnisvolle Verkettung zwischen Ursache, Wirkung und Ziel nicht erfasst, offenbart sich

uns in dem dramatischen Meisterwerke ein vollständiger Ausschnitt aus dem Weltgesetze selbst, wie er sich der subjektiven Anschauung des Dichters enthüllt. In das wirre, schwankende Chaos der Ereignisse innere Notwendigkeit hineinzutragen, darauf beruht eben die dichterische Komposition.

Eine befriedigende Erklärung der dramatischen Wirkung habe ich noch in keinem der zahlreichen systematischen Werke gefunden; darum kann das Folgende auch nur ein Baustein zur Lösung der Frage sein. Die Thätigkeit des Zuschauers besteht im Miterleben der Handlung. Jede Szene im Drama aber ist eine Einheit aus dramatischen, epischen, lyrischen und theatralischen Bestandteilen. Gleichzeitig in Geist, Empfindung und Willen strömen also die äusseren Impulse ein. Denn wie das Theatralische und die Aktion in uns die Vorstellung der Wirklichkeit erwecken, wie die epischen Partien unsere Phantasie anregen und die lyrischen Ergüsse in uns gewisse Empfindungen, teils freudiger, teils schmerzlicher Natur, hervorrufen, so übt besonders das eigentlich Dramatische eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf uns aus. Unsere Willensnerven geraten in Erregung, die Willensstärke des Handelnden überträgt sich auf uns, entzündet uns, reisst uns fort, ob wir wollen oder nicht. Als erstes Merkmal der dramatischen Wirkung ergibt sich folglich: innere Anteilnahme an dem Helden und zwar an seinem Wollen, Fühlen und Handeln. Damit ist jedoch der Inhalt derselben nicht völlig erschlossen. Wie das Dramatische selbst, ist auch diese zwiespältiger Art, ein Schwanken hin und her, ein Wollen für und wider. Wir betrachten eben das Werden der Handlung nicht einseitig mit den Augen des Helden, sondern wir kennen bereits die Gegenmächte, die bei der Arbeit sind, die Pläne desselben zu durchkreuzen, wir blicken nicht nur in die Gegenwart, sondern auch in die nächste Zukunft, Hoffnung und Besorgnis wechseln in unserem Herzen. Aus diesem Widerstreit zwischen Anteilnahme und Reflexion, zwischen Mitversetzung in die Welt des Helden und verstandesmässigem Vorblick in die Zukunft entspringt jene Mischung des Gefühls im Zuschauer, die wir als dramatische Wirkung bezeichnen, jene erregte dramatische Spannung, deren Wesen Otto Ludwig in einem glücklichen Vergleiche ausführt.<sup>1)</sup> „Wer eilt, um etwas zu erfahren, dessen Wissen

<sup>1)</sup> Studien I, p. 425.

er leidenschaftlich begehrt, der wird keine Augen für die Schönheiten seines Weges haben und für das Schönste, Witzigste, was ihm ein Begegnender mitteilt, für die geistreichste, amüsanteste Unterhaltung kaum ein halbes Ohr; ja er wird den Begegnenden, der ihn aufhalten will, und dem er unter andern Umständen stundenlang lauschen könnte, los zu werden suchen, je schneller je lieber.“

Freilich wird diese Anteilnahme, je nach der Art der dramatischen Persönlichkeit, verschieden sein, bald ungeteilt, bald einseitig. Wenn Maria Stuart in berechtigtem Stolze ihrer Gegnerin gegenübertritt, wenn sie dieselbe mit flammenden Worten niederschmettert, da endet jeder Missklang zwischen Heldin und Zuschauer, ihr Wille, ihr Gefühl sind die seinigen.<sup>1)</sup> Wenn dagegen Richard III. von Verbrechen zu Verbrechen schreitet, senkt sich kein Gefühl in unsere Seele; denn der Usurpator selbst hat kein Herz als für seinen Moloch. Aber unser Wille wird angespornt durch seine ungemessene Kraft und unsere Phantasie.

Über die Wirkung des Komischen und der Komödie kann ich mich kurz fassen. Sobald die Illusion uns einmal in die eigene Welt des Helden getragen hat, gehen wir gerne mit ihm; aber weil der Hinblick auf das Gegenspiel uns eine Reihe ergötzlicher Verwicklungen<sup>2)</sup> in Aussicht stellt, so bemächtigt sich unser ein sich steigerndes Gefühl des Wohlgefallens und frohgemuter Erheiterung, das am Schlusse mit der Lösung der Spannung seine höchste Stufe erreicht.

Eine genauere Behandlung erfordert die tragische Wirkung als eine der mächtigsten Äusserungen der Kunst überhaupt. Auch hierin bildet das Dramatische die Unterstufe des Tragischen. Schon in ersterem haben wir mit dem Helden, wenn er den Entschluss fasst, die Empfindung einer Befreiung von einem Drucke; dieses Gefühl der Erlösung gewinnt im Tragischen gesteigerte Bedeutung; deshalb scheidet sich zwischen tragischer Stimmung während der Handlung und tragischer Schlusswirkung. In der Tragödie ist alles in die Sphäre des Grossen, Gewaltigen gerückt. Darum wird der Wille des Zuschauers mit unwiderstehlicher Wucht fortgerissen, sein Gefühl schwankt zwischen höchstem Entzücken und tiefstem Schmerze; daneben

<sup>1)</sup> Doch schon hierin kann der persönliche Standpunkt eine gewisse Rolle spielen.

<sup>2)</sup> Leider kann ich auf eine genauere Darlegung der Quellen des Komischen nicht eingehen.

beherrscht ihn die Ahnung eines furchtbaren Ausgangs mit steigender Gewissheit. Von den tragischen Gefühlen, die Aristoteles aufstellt, *ἔλεος καὶ φόβος*, ist somit letzteres insofern zutreffend, als Furcht die Hoffnung entschieden überwiegt. (Ob übrigens dem Zuschauer ausser der wachsenden Besorgnis für den Helden auch noch die Furcht für die eigene Person während der Handlung zum Bewusstsein kommt, bezweifle ich.) Dagegen deckt sich die erstere Bestimmung, *ἔλεος*, nicht mehr ganz mit dem modernen Standpunkte, selbst nicht für die griechische Tragödie auf moderner Bühne. Wer je eine Aufführung der Antigone oder des Ödipus auf Kolonos erlebt hat, wird dies bestätigen. Zu gross ist die Kluft zwischen antiker und christlicher Weltanschauung. Deswegen erscheint mir das zähe Festhalten an der Definition des Aristoteles unverständlich. Die Betonung von Furcht und Mitleid hat nicht immer die besten Früchte gezeitigt. Auch Lessing hat augenscheinlich in Emilia Galotti<sup>1)</sup> zu bewusst auf Erregung von Mitleid und Furcht hingearbeitet, und dabei übersah der scharfsinnige Denker die lose Motivierung der Katastrophe, während Schiller trotz ähnlicher Theorien dank seiner glücklichen Begabung die richtigen Bahnen ging. Der Begriff des Mitleids bedarf einer wesentlichen Erweiterung. Wenn sich Koriolan widerwillig im „Bettlergewande“ auf das Forum begibt, um die Bürger um ihre Stimmen anzugehen, so können wir unsere Empfindung noch Mitleid nennen. Wenn er aber im stolzen Gefühle seines Wertes der urteilslosen Menge derbe Wahrheiten ins Gesicht schleudert, dann ist von Mitleid nicht mehr die Rede, und wie gar sein Unmut in den ungeheuren Worten sich entlädt: „Ich banne euch“, da erfüllt die höchste Bewunderung unser Herz. Jeder würde, von dem überquellenden Willensdrange des Helden fortgerissen, in diesem Augenblicke geradeso handeln, allerdings nur in diesem Augenblicke. Überhaupt gibt nicht das verstandesmässige Lesen, sondern der Eindruck während der Aufführung den Ausschlag. Mitleid hegt man doch nur mit dem, der unter einem steht; und wer steht in diesem Augenblicke über dem Helden von Korioli? Die gleichen Beobachtungen liessen sich auf alle Dramen grossen Stils ausdehnen. Kurz, das Mitleid bildet nur einen Zweig des tragischen

<sup>1)</sup> Vgl. die treffenden Urteile in Otto Ludwigs Studien und Hebbels Tagebüchern! Übrigens erscheint mir dieses Drama aus triftigeren Gründen als weniger geeignet zu eingehender Behandlung in der Schule.

Gefühls. Wir gehen in der Gefühlswelt des Helden auf und teilen alle seine schmerzlichen und erhebenden Empfindungen, darauf beschränkt sich jedoch die tragische Wirkung nicht, sie berührt in noch höherem Grade den Willen.<sup>1)</sup> Die tragische Wirkung setzt sich also zusammen 1. aus der Attraktionsfähigkeit des Helden, der teils nur unsern Willen, teils unser Wollen und Fühlen fortreisst und uns zu starker Anteilnahme zwingt, 2. aus der an Gewissheit streifenden Besorgnis, dass das hochfahrende Streben des Helden eine Fahrt zum Tode bedeutet.

Ich gehe nunmehr auf die Darstellung der tragischen Schlusswirkung über. Von den zahlreichen Interpretationen der vielgenannten Definition des Aristoteles: „*δι' ἔλεον καὶ φόβον περσάινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*“ sagt am meisten Jakob Bernays' Erklärung<sup>2)</sup> dem modernen Empfinden zu, weil er die Katharsis auf ihren rein ästhetischen Sinn als Bezeichnung der Akte des gefühlsmässigen Genusses, den die betreffenden Künste erregen, zurückführte.<sup>3)</sup> Der ästhetische Standpunkt ist und bleibt der bestimmende bei der Würdigung jedes Kunstwerks, also auch eines Dramas. Das rein Ästhetische befriedigt immer auch unser moralisches Empfinden. Ich erinnere an die treffende Bemerkung Göthes: „Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben; aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heisst ihm sein Handwerk verderben.“ Von der Auffassung des tragischen Hauptkonflikts ist aber die tragische Schlussstimmung wesentlich abhängig. Anders wirkt der fluchbeladene Verbrecher, der die unverrückbaren Gesetze der sittlichen Weltordnung durchbrochen hat, anders der hochstrebende Held, der sich die Seele rein von Schuld bewahrt. Nach unserer Auffassung des Tragischen, die sich auf das germanische Drama gründet, sind zwei Arten der Verkettung zwischen Charakter und Untergang denkbar. Die eine Hauptgruppe gipfelt darin, dass der Wille des Helden an den Schranken der Wirklichkeit überhaupt scheitert, der seine ausserordentliche, aber einseitig ausgebildete Natur erliegt.

<sup>1)</sup> Darum erscheint auch die Erklärung von *ἔλεος* als „Mitempfinden“, die ohnehin gegen den Sprachgebrauch verstösst, als einseitig.

<sup>2)</sup> „Die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüts-Affektionen.“ J. Bernays in der berühmten Schrift: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie 1858.

<sup>3)</sup> Döring im Phil. 21, 3 (1864).

„Sie (die Helden) unternehmen ein Wagnis, zu dessen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja die der entgegengesetzt ist, der das Wagnis gelingen könnte.“<sup>1)</sup> Dabei sind wieder drei Fälle möglich. Entweder liegen diese Grenzen in der Persönlichkeit selbst. Portia im Julius Cäsar geht deswegen zugrunde, weil sie die Last des Geheimnisses und der Wirklichkeit nicht zu ertragen vermag. Oder es können die übermächtigen Verhältnisse der Zeit, das einheitliche Zusammenwirken der Umgebung für den Helden die Klippe bilden, an welcher er zerschellt. Götz von Berlichingen verfällt dem Untergang nicht deshalb, weil er in der edelsten Absicht die Führung der Bauern übernimmt, sondern weil er der einzige Gute ist in einer verderbten Zeit. Die trostlosen Verhältnisse im Reich und die Gewissenlosigkeit seiner Gegner führen die Katastrophe herbei. Die dritte Art beruht darin, dass der tragische Held gleich dem Aar zur Sonne strebt und an den ewigen Schranken der Weltordnung selbst Schiffbruch leidet wie Prometheus, Faust, Manfred, nicht nach unabänderlicher Vorherbestimmung wie im Schicksalsdrama, sondern in freiem Hochfluge. Häufig greift natürlich ein Motiv in das andere über.

Die zweite Hauptgruppe in der Verknüpfung zwischen Charakter und Untergang bildet die tragische Schuld. Diese entspringt vor allem aus selbstsüchtigem, rücksichtslosem Handeln einer Persönlichkeit, die sich in brutaler Willkür jenseits von gut und böse stellen zu können vermeint. Da verlangt unser Gerechtigkeitsgefühl gebieterisch, dass die Nemesis den Frevelthäter ereilt. Der Held kann jedoch auch ein edles Ziel verfolgen und sich dabei in eine unheilvolle Schuld verstricken wie Johanna, die ihn alsdann dem Untergang entgegentreibt.

Lange Zeit ist die tragische Schuld, ein Lehrsatz der Schelling-Hegelschen Schule, zum Nachteil des Verständnisses als das Tragische *κατ' ἐξοχήν* betrachtet worden, während sie in der That nur einen Zweig desselben darstellt. Diese pedantische Manier führte zu unbegreiflichen Ungeheuerlichkeiten, auch das Verlegenheitswort „poetische Schuld“ half nicht viel. Schuld bleibt eben Schuld. Ist es wirklich so traurig um die Menschheit bestellt, dass wir auf der Bühne nur Übelthäter sehen können, dass jede bedeutende Persönlichkeit, die einem grossen

<sup>1)</sup> Otto Ludwig, Studien I, p. 67.

Gedanken ihr Leben widmet, zum Verbrecher herabsinkt? Gottlob nicht! Solche „Schulden“ spucken nur in gelehrten Köpfen, die gesunde Wirklichkeit, in diesem Falle der naive Sinn des Zuhörers, empfindet sie nicht. Zu welchen Ungereimtheiten führte diese Annahme einer Schuld? Dann wäre Körners Zriny entweder gar kein Drama, oder die Schuld des Helden läge darin, dass er in geweihter Stunde, da alle verzagen, für die heilige Sache seines Vaterlandes sein Blut vergießt. Von diesem einseitigen Standpunkte aus betrachtet, erweckt manches Drama nicht mehr das beruhigende Gefühl der moralischen Gerechtigkeit, sondern erhält einen bösen Beigeschmack des Gegenteils. Vergewärtigen wir uns selbst einen Charakter wie Brutus! In der lautersten Absicht vollbringt er die schwerste That seines Lebens. Man denke sich die überlegenen Gegenmächte weg, und Brutus wird zum würdigen Gegenbild des griechischen Thrasubulos. Wenn aber gelehrtes Haften am System sogar an Gestalten wie Ophelia, Desdemona, Julia eine Schuld heraustüftelte, so hat man ganz die Empfindung, der Volkelt<sup>1)</sup> treffenden Ausdruck verleiht: „Solchen Erklärungen gegenüber hat man das Gefühl, als ob täppische, rohe Hände in den Blütengarten der Shakespeareschen Dichtung griffen, um nach nahrhaftem Gemüse zu suchen.“ Öfters erreicht der Dichter gerade durch die Gegenüberstellung schuldbeladener und schuldreiner Charaktere seine besten Wirkungen. Wer überall Schuld wittert, dem entzieht sich das tiefere Verständnis mancher Schöpfung.<sup>2)</sup> Daher ist der zu Missverständnissen führende Schuldbegriff überall zu verbannen, wo er nicht am Platze ist, besonders aus dem Schicksalsdrama. Was bedeutet die winzige Schuld des Königs Ödipus neben seinem entsetzlichen Schicksale? Sie steht dazu in gar keinem Verhältnis. „Der Held ist zwar von jener kühnen und stolzen Art, die den Blitzstrahl gar leicht auf ihr Haupt herablenkt, aber sein hochgestimmter Mut steht zu den Gräueln, die ihm widerfahren, doch nicht entfernt in Beziehung.“<sup>3)</sup> Wenn wir jedoch die waltende Hand des Weltwillens darin erkennen, der den Ausgleich der gestörten sittlichen Weltordnung durch das tragische Geschick des Königs herbeiführt, die Entsöhnung des

<sup>1)</sup> Ästhetik des Tragischen, p. 152.

<sup>2)</sup> Interessant ist hierin ein Vergleich zwischen den zahlreichen Bearbeitungen des Agnes Bernauer Stoffes.

<sup>3)</sup> Bulthaupt, Dramaturgie III, p. 12.

Hauses vorbereitet, der ferner den Helden niederwirft, um ihn desto glorreicher zu erheben, dann werden alle Vorgänge in eine höhere Perspektive gerückt, auch unser moralisches Gefühl wird befriedigt. Ähnlich verhält es sich in der Braut von Messina. Was hätte beispielsweise die Mutter thun sollen, um dem unabänderlichen Fatum zu entrinnen? So oder anders, das Ende bleibt das gleiche. Ich finde mich dabei in völliger Übereinstimmung mit Bellermann: <sup>1)</sup> „Noch reiner steht Isabella da. Zwar hat man auch dieser hohen und edlen Gestalt, ähnlich wie dem Ödipus, ein schweres Sündenregister vorgehalten, um nur ja die Gerechtigkeit des Schicksals zu retten.“ „Zu solchen Abenteuerlichkeiten kann man kommen, wenn man, anstatt dem Sinne des Dichters in seinen Worten zu lauschen, mit einer vorgefassten Meinung an ihn herantritt.“

Es bleiben noch die Fälle festzustellen, in denen unbedingt eine tragische Schuld anzunehmen ist. Ich gehe dabei von dem unanfechtbaren Satze Volkelts <sup>2)</sup> aus, wonach „das Vorhandensein von tragischer Schuld stets von der in der vorliegenden Dichtung zum Ausdruck kommenden Auffassung des Dichters aus beurteilt werden muss.“

Selbstverständlich ist eine Schuld anzunehmen, wenn sie mit der Katastrophe in ursächlichem Zusammenhange steht. Gewöhnlich hat der tragische Held in diesem Falle auch das subjektive Bewusstsein seiner Verschuldung. Othello geht in den Tod, weil er im blinden Wahn Desdemona ermordet hat, und nur deswegen. Aber schon im Koriolan ist die Motivierung der Katastrophe anderer Art. Der Held geht unter nicht etwa wegen des Verrates an seiner Vaterstadt allein, sondern wegen seiner lebenswerten Nachgiebigkeit gegen seine Mutter. Allerdings ist dieser erschütternde Seelenkampf eine weitere Folge seiner Verschuldung. Noch eine dritte Möglichkeit ist gegeben. Der Held zieht sich eine objektive Schuld zu, ohne dass er zu voller Erkenntnis durchdringt. In diesem Falle ist nur der Standpunkt des Dichters massgebend. Unter allen Umständen ist es verkehrt, willkürlich seine eigene moralische Anschauung, und wenn sie sich auf ungleich höherer Bahn bewegte, in das Kunstwerk hineinzutragen; dadurch dringt fremdes Blut in den lebendigen

<sup>1)</sup> Schillers Dramen II, p. 350.

<sup>2)</sup> A. gl. O., p. 161.

Organismus des Dramas, die Auffassung wird schief und einseitig.<sup>1)</sup> Wem der Geist eines Werkes nicht zusagt, möge es ruhig beiseite legen: es wird meist darum nicht schade sein. Wenn wir schliesslich unter diesen Gesichtspunkten das deutsche Drama einteilen, unterscheiden wir: 1. das reine Charakterdrama, 2. das Schuld- oder Vergeltungsdrama.<sup>2)</sup> Die Unterabteilungen ergeben sich von selbst. Die Wirkung des ersteren ist reiner, ästhetisch tiefer, des letzteren erlösender, befreiender.

Im Anschlusse daran schildere ich die Schlusswirkung einer grossen Tragödie.<sup>3)</sup> Die Spannung hat sich gelöst. Der schwüle Druck der Atmosphäre, der uns beklommen machte, ist gewichen. Ein bewegtes Einzelbild aus der Menschheitsgeschichte ist im Fluge an uns vorübergezogen, und wie nach einem Gewitter sich unserem Blicke wieder der lichte, blaue Himmel in seiner Gottesklarheit aufthut, während uns vom Horizont noch unheildüstere Wolken entgegenstarren, so zittern auch in unseren Herzen noch bange Erinnerungen an die erlebten Kämpfe nach, und doch schauen wir frei und neuerfrischt empor. So schwanken widersprechende Empfindungen durch unsere Seele, die in eine einheitliche, schmerzlich-süsse Stimmung verfliessen. Aus diesem Widerstreit sondern sich leicht zwei Gruppen von Gefühlen: die einen trüber, wehmütiger, niederdrückender Art, die andern belebend, trostreich, erhebend.

Vor allem erfüllt uns der Untergang des Helden mit herbem Schmerz. Dieser hat ein grosses Ziel verfolgt und ist an der Beschränktheit der irdischen Verhältnisse gescheitert, oder er ist (in der Vergeltungstragödie) mit all seinen reichen Gaben dem Dämon der Schuld zum Opfer gefallen. Denn mit jedem bedeutenden Menschen stirbt eine unersetzbare Individualität dahin, jeder trägt etwas Eigenes, Sondergeartetes in sich, das er ins Grab mitnimmt, ohne dass es uns in seiner Art jemand ersetzen kann. Unbewusst verallgemeinern wir so den Gedanken. Gerade die hervorragenden Persönlichkeiten gehen durch fremdes oder eigenes Zuthun oft früher unter als die Alltagsmenschen, und schauernd erinnern wir uns des ernstesten Weltgesetzes: dass alles Grosse und Überragende verstieben muss. Aber wir denken

<sup>1)</sup> Vgl. noch Bettingen, p. 17.

<sup>2)</sup> Der Ausdruck ‚Vergeltungsdrama‘ stammt von Kuno Fischer.

<sup>3)</sup> In der Haupteinteilung schliesse ich mich an Volkelt an.

auch an uns. Der Wille des Helden hat uns mit unwiderstehlicher Gewalt in seine Kreise gezogen, in Bahnen, die zum Tode führten. So setzen sich die Gefühle der Unlust aus sympathischen, transzendenten, persönlichen Empfindungen zusammen.

In unsere trübe Stimmung aber mischt sich, das Düstere verscheuchend, ein heller Lichtstrahl der Erhebung. Wohl ist der Held gefallen; doch ist er mit staunenswerter Kraft, mit seinem vollen Lebensinhalte für sein edles Ziel eingetreten, er hat die grosse Aufgabe seines Daseins siegreich gelöst; oder er hat im Tode Sühne gegeben für seine Schuld, verheissungsvoll bricht eine neue Epoche an. Mit berechtigtem Selbstbewusstsein fühlen wir uns als Glieder der grossen Menschheitsfamilie, die solch willenskräftige, starkmütige Persönlichkeiten ihr eigen nennt. In ahnungsvollem Schauer aber erkennen wir über dem Ganzen das unerforschliche Walten der Vorsehung, die aus dem frischen Schutte des Grabes neue lebenskräftige Formen hervorspriessen lässt, die den Frevelthäter bestraft und den Reuigen durch nächtliche Dämmerung zum Lichte geleitet. Mithin sind auch die Gefühle der Lust sympathischer, transzendenter, persönlicher Art.<sup>1)</sup>

Damit sind wir beim Schlusse der Arbeit angelangt. Werfen wir noch einen kurzen Rückblick auf den wesentlichsten Unterschied zwischen dem heiteren und ernsten Spiel! Während uns die Komödie in die ergötzliche Welt des Widerspruchs versetzt, in der nicht um hohe Interessen der Allgemeinheit gekämpft wird, sondern um die alltäglichen Fragen des Daseins, stellt uns der tragische Dichter die ringende Menschheit vor Augen, wie sie teils in abenteuerlich selbstsüchtiger Hast die ewigen Gesetze der sittlichen Welt abstreift oder im Streben nach grossen, oft unerreichbaren Aufgaben zusammenbricht. Höchste Tugenden und unergründliche Laster werden in diesem Irrgarten der Poesie wunderbar gezeitigt, und Tausende schöpfen daraus Erleuchtung und Belehrung.

<sup>1)</sup> Aus der ästhetischen Wirkung folgt organisch die moralische.



## Nachtrag.

---

Aus dem trefflichen Werke K. Weitbrechts<sup>1)</sup> führe ich anhangsweise die für seine Auffassung des Dramatischen bezeichnendsten Sätze an, soweit sie für uns in Betracht kommen:

1. Das Drama ist eine aus Willenskonflikten aufsteigende, durch Willenskonflikte zu einheitlicher Handlung verkettete und durch Willenskonflikte interessierende, zusammenhängende Reihe von Begebenheiten, welche einem zuschauenden Publikum auf einem bestimmten Schauplatz als lebendiges Spiel vor die ästhetische Anschauung gestellt wird (p. 46).

2. Das dramatische Spiel kann also die Willensvorgänge dem Zuschauer nicht vorstellen, ohne zugleich auch allerlei Gemütsbewegungen des wollenden Menschen auf dem Hintergrunde seines Gesamtcharakters zur ästhetischen Anschauung zu bringen. Und an der Anschauung dieser Begleiterscheinungen<sup>2)</sup> der Willensvorgänge, der Triebe, Affekte, Stimmungen, Gefühle, wie sie teils den Willen motivieren, teils durch ihn ausgelöst werden, nehmen wir ein ähnliches Interesse wie am Willen selbst (p. 40).

3. Wie ein lyrisches, so enthält das Drama ein episches Moment, den Vorgang des Aussenlebens, die äussere Aktion (p. 42).

---

<sup>1)</sup> Das deutsche Drama, Grundzüge seiner Ästhetik. Berlin (1900). Leider kann ich auf eine Kontroverse dieser Ansicht, wonach das Wesen des Dramatischen im Willenskonflikte liegt, nicht mehr eingehen.

<sup>2)</sup> Eine glücklich gewählte Bezeichnung!



# Necktar.

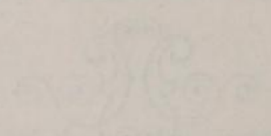
Das dem höchsten Grade der Weisheit entsprechende Wissen ist ein  
Wissen, das die Seele in der Erkenntnis der höchsten Wahrheit befestigt  
und sie so zu einem ewigen Leben im Reich der Herrlichkeit hinführt.

1. Das Wissen ist eine aus Willenskräften bestehende, durch  
Willenskräfte zu erwerbende, zusammenhängende Reihe  
von Willenskräften, welche einen bestimmten Fortschritt auf einem  
bestimmten Schrittweg als Lebensweg bildet vor die irdische  
Anschauung stellt (p. 40).

2. Das dynamische Spiel kann als die Willenskräfte des  
Geistes nicht bestehen, ohne zugleich auch alle die Kräfte  
des Körpers des wachsenden Menschen auf dem Wege zu einer  
höheren Stufe der Willenskräfte zu bewegen. Um  
an der Ausübung dieser Kräfte teilzunehmen, der  
Willenskräfte, der Tugend, Stärke, Klugheit, wie  
die Teile der Willenskräfte, die durch die Kräfte  
des Körpers mit einander verbunden sind (p. 40).

3. Wie ein Lyrischer, so enthält das Drama ein episches  
Element, den Fortgang der Handlung, die innere Aktion  
(p. 42).

4. Das höchste Wissen ist ein Wissen, das die Seele in der Erkenntnis der höchsten Wahrheit befestigt  
und sie so zu einem ewigen Leben im Reich der Herrlichkeit hinführt.  
Dieses Wissen ist ein Wissen, das die Seele in der Erkenntnis der höchsten Wahrheit befestigt  
und sie so zu einem ewigen Leben im Reich der Herrlichkeit hinführt.



Inches 1 2 3 4 5 6 7 8  
Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Farbkarte #13

B.I.G.



Univ.-Bibl.  
Giessen

g und Erklärung  
matischen.

Von  
elm Schnupp  
nasiallehrer.

gramm  
des  
siums in Amberg  
00/01.

berg.  
on H. Böes.  
901.

Ungültig