



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Dämonische in der Tragödie.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

am Ende nützlicher sein wird, als ein unsicherer Kampf gegen die Bürgerschaft mit den Radicalen als Bundesgenossen.

Der moderne Geist allein kann Schweden, wie den übrigen skandinavischen Staaten, die innere Kraft verleihen, welche diese Länder angesichts der Aufgabe und der Gefahren nöthig haben, welche ihre geographische Lage vielleicht ihnen darbieten wird. Bereits hat im Juni 1849 Dänemark von seinem König eine constitutionelle Verfassung erhalten und in dieser friedlichen Revolution den Muth und die Energie gewonnen, welche ihm den Sieg in dem Kriege mit den Herzogthümern verschafft haben. Auch für Schweden würde eine weise und gemäßigte Reform, welche die socialen Rechte anerkennt, die die menschliche Würde bei jeder Nation fordert, eine treffliche Garantie für die Zukunft sein. Es wird dies wenigstens ein ernsthaftes Resultat der geistigen Bewegung sein, welche seit funfzig Jahren in diesem Lande herrscht, ein Resultat, das leichter zu erreichen und gewiß fruchtbarer ist als die angestrebte Union der drei skandinavischen Reiche. Welchen Aufschwung auch wird der öffentliche Geist, werden die Schriftsteller und Dichter Schwedens nehmen, wenn sie in unbestrittenem und friedlichem Genuß von Institutionen sind, die alle socialen Rechte anerkennen und in weiser Toleranz die sicherste Grundlage ihrer Autorität erstreben?

Das Dämonische in der Tragödie.

Lange Zeit hat auf unserm Theater die sogenannte Schicksalstragödie geherrscht, und wenn man auch jetzt im allgemeinen davon zurückgekommen, so tritt sie doch immer noch in einzelnen Spuren, zuweilen in den sonderbarsten Verkleidungen hervor. Die Lächerlichkeiten Werners und seiner Nachfolger, an irgend einen äußerlichen Gegenstand oder an ein Datum die dämonische Macht des Schicksals anzuknüpfen, kommt wol nicht leicht wieder vor, obgleich noch Gutzkow in einem seiner Stücke diesen Einfall wieder aufgegriffen hat. Dagegen hat man, soviel wir wissen, noch nicht gehörig die Seite hervorgehoben, die der Idee des Schicksals auf dem Theater eine relative Berechtigung gibt.

Das Streben der neuern Zeit geht nach allen Richtungen darauf aus, die innere und die äußere Welt in einen innern nothwendigen Zusammenhang zu bringen. In der Kunst bemüht man sich also, die Thaten als die nothwendige Folge der Charaktere in ihrer Verwicklung mit einer bestimmten Situation darzustellen, und in der That, oder wenn wir den bestimmtern Ausdruck wählen, in der Schuld des Einzelnen den nothwendigen Grund des Schicksals zu finden. Es ist namentlich die Hegelsche Philosophie, der das Verdienst zukommt, diesen wesentlichen Zusammenhang nach allen seinen Consequenzen hin auf das schärfste verfolgt zu haben.

Allein daß man auch ein richtiges Princip übertreiben kann, zeigt der erste oberflächliche Blick auf eine Reihe ästhetischer Schriften, die aus der Hegelschen Schule hervorgegangen sind. So hat sich namentlich Nötkcher fast bei jedem dramatischen Kunstwerk, das er besprochen hat, die Mühe gegeben, das Schicksal, das den Helden trifft, als eine nothwendige Folge seiner Schuld darzustellen, und er hat ein so fein geschliffenes Mikroskop angewendet, daß er oft eine Schuld herausfindet, wo der gewöhnliche Menschenverstand eine tugendhafte und gerechte Handlung erblickt. So hat er z. B. das Unglück, das über Cordelia hereinbricht, als eine Folge ihres unweiblichen Schweigens dem Vater gegenüber begründen wollen. Man ist sogar soweit gegangen, in der Auslehnung Antigones gegen ihre Obrigkeit eine Schuld, wenigstens einen starken Rechtsconflict zu finden. Das ist gewiß weder dem griechischen noch dem brittischen Dichter eingefallen. Wenn man nun schon in der Anwendung dieses Principis irrt, indem man es bei allen Dichtern, die man bewundert, aufsucht, da doch ein sehr großer Theil der europäischen dramatischen Literatur von einem ganz entgegengesetzten Princip ausgegangen ist, so wäre doch erst zu untersuchen, ob das Princip selbst, in seiner äußersten Consequenz genommen, poetisch richtig ist. Daß die einseitige moralische Abfertigung („wenn sich das Laster erbriecht, setzt sich die Tugend zu Tisch“) kein genügender poetischer Ausgang ist, wird heutzutage allgemein anerkannt. Aber wir gehen noch weiter. Wir behaupten, daß allerdings die That oder die Schuld des Helden nothwendig aus seinem Charakter oder aus der Situation entspringen muß; daß ferner die Gemüthsbewegung, in welche uns die Katastrophe versetzt, derjenigen entsprechen muß, welche die Voraussetzung der Handlung in uns erregt hat: — aber wir behaupten auf der andern Seite, daß zum tragischen Eindruck eine gewisse Irrationalität in dem Verhältniß des Schlusses zur Voraussetzung nothwendig ist. Wir müssen die Zweckmäßigkeit des Verhängnisses empfinden, wir müssen es aber nicht in der Art begreifen, daß wir es wie ein mathematisches Problem aus der gegebenen Aufgabe herleiten können. So scharf z. B. der Fehler Otto Ludwigs hervorgehoben werden muß, der in der Katastrophe des Erbförsters eine Stimmung hervorruft, die der durch die Voraussetzungen des Stückes in uns erregten Stimmung widerspricht, so würde derjenige Dichter ebenso fehlen, der aus seinen Prämissen nichts weiter herleitete, als was wir auch ohne ihn daraus herleiten könnten.

Es scheint im germanischen Wesen jener Trieb begründet zu sein, den wir als das charakteristische Streben der neuern Zeit bezeichnet haben. Sobald unter Engländern und Deutschen überhaupt das Drama als ein Moment der Kunst auftaucht, gehen die Dichter vorzugsweise darauf aus, die Charaktere und die Situation, in der sie sich befinden, genau darzustellen, und die darauf folgende Handlung ist eine wesentliche Evolution der innern Welt. Es treten zwar Ereignisse ein, die hemmend oder beschleunigend auf den Gang der Handlung ein-

wirken, und die aus jenen Prämissen nicht herzuleiten sind; aber auf diese wird die Aufmerksamkeit nur nebenher hingelenkt, wir beschäftigen uns vorzugsweise nur mit der Verfolgung der Seelenbewegungen. Namentlich seitdem durch den Protestantismus die Verinnerlichung des geistigen Lebens zu einer Herzenssache gemacht worden ist, hat auch die dramatische Poesie alles gethan, um die Aufmerksamkeit von dem Aeußerlichen auf das Innerliche zu wenden. Shakespeares Stücke sind fast ohne Ausnahme wesentlich Charakterentwickelungen; sie sind von innen heraus gearbeitet, nicht von außen; wir fühlen uns nie versucht, die Ereignisse, die als mitwirkende Factoren eintreten, in die Collectivvorstellung eines Schicksals oder Verhängnisses zusammenzufassen, sie beschäftigen uns nur, insofern sie dem Charakter Gelegenheit geben, sich zu entwickeln. In noch viel höherem Grade ist das bei Lessing der Fall. Seine Emilia Galotti ist ein ewiges Muster künstlerischer Evolution. Man kann über die Charakterbildung der Emilia, ihres Vaters und Apytanis sehr viel Bedenken haben, denn sie sind so fein individualisirt und dabei so vergeistigt, daß man nicht mehr recht weiß, ob auch der Typus des rein Menschlichen sich in ihnen erhalten hat; aber man muß diese Voraussetzungen zugeben, denn sie sind mit einer überzeugenden Plastik ausgeführt, und wenn man sie einmal zugegeben hat, so ist kein Sträuben gegen die gewaltige Macht der weitem Entwicklung möglich. Noch weiter ist Goethe gegangen. Schon in seinem Götz und Egmont, obgleich eine Masse einzelner äußerer Begebenheiten sich darin zusammendrängen, noch mehr im Faust und in der Iphigenie, am vollständigsten im Tasso, hat sich der Dichter darauf beschränkt, uns Charakterstudien zu geben, und er ist darin soweit gegangen, daß die künstlerische Form, die doch nur durch die Gruppierung des Schicksals herbeigeführt werden kann, sich vollständig auflöst. Tasso ist ein ganz merkwürdiges Zeichen dafür, wie die Macht der Verinnerlichung und Vergeistigung wenigstens ein gebildetes Publicum für den Mangel an Stoff entschädigen kann. Die Begebenheit, die im Tasso dargestellt ist, würde kaum eine kleine Novelle ausfüllen, denn sie hat weder Anfang, noch Mitte, noch Ende; aber die Gemüthsbewegungen, die sich bei Gelegenheit dieser unbedeutenden Begebenheit entwickeln, sind so anziehend und bedeutend, daß man nicht bloß bei der Lectüre, sondern selbst im Theater gefesselt wird. In Frankreich würde ein solcher Versuch allerdings gänzlich mißlingen, und wir wollen nicht so voreilig sein, daraus gleich die poetische Unzurechnungsfähigkeit der Franzosen herzuleiten; wir müssen uns nur bemühen, in ihnen eine andere, eine der unsrigen entgegengesetzte Form der poetischen Natur aufzusuchen.

Die entgegengesetzte Methode der dramatischen Composition hat nämlich nicht bloß eine gewisse Berechtigung, sie ist sogar die natürlichere, womit freilich keineswegs gesagt sein soll, sie sei auch die bessere. Das griechische Theater hat fast überall von außen nach innen gearbeitet, das heißt, es hat das Schicksal und die sich

Daran anknüpfenden allgemein menschlichen Reflexionen in den Vordergrund gestellt und sich mit den Charakteren nur in zweiter Linie beschäftigt. Es ging zunächst darauf aus, durch Thatsachen zu rühren und zu erschüttern, und erst nach diesen Thatsachen stimmte es seine Charaktere. Freilich würde man irren, wenn man im griechischen Drama überhaupt keine Charakterzeichnung finden wollte. So sind z. B. im Philoktet die drei Hauptpersonen in sehr scharfer Zeichnung einander gegenübergestellt; aber diese Verschiedenheiten werden nicht weiter verfolgt, als die Handlung unerlässlich nöthig macht, und sie sind auch an sich nie so groß, als bei den germanischen Dichtern. Man kann übrigens einen ähnlichen Unterschied schon bei der epischen Volkspoesie verfolgen. Die Verschiedenheit der Charaktere in der Ilias, obgleich sie viel plastischer gezeichnet sind, ist lange nicht so groß, als in den Nibelungen. Eine ähnliche Form der Composition finden wir in dem romanisch-katholischen Drama, namentlich in dessen bedeutendstem Vertreter Calderon. Hier ist das Ereigniß durchaus die Hauptsache; die Charaktere sind so gleichförmig, daß wir kaum übertreiben, wenn wir behaupten, man könne aus jedem seiner zweihundert Stücke, den Lustspielen wie den Tragödien und mythologischen Phantastebildern, jeden beliebigen Charakter in die Situationen und Voraussetzungen eines andern Stücks versetzen, und der Unterschied würde kaum bemerkt werden. Wir nehmen nur ein einziges Stück aus, in welchem mit einer gewissen Virtuosität charakterisirt ist, den Alkalden von Zalamea. Die meisten dieser Charaktere haben gar kein Leben für sich, sondern sie sind nach den Bedürfnissen der Situationen und der Intriguen, oder auch der dogmatischen Lehrsätze zugeschnitten.

Da nun sowol das griechische als das spanische Theater in der Zeit, wo unser eigenes Theater sich consolidirte, also in den Zeiten Schillers und der romantischen Schule, als Vorbilder für die Technik des Dramas aufgestellt wurden, so halten wir es für nöthig, mit einigen Worten darauf einzugehen.

Unter den griechischen Tragödien finden wir keine so bezeichnend, als die Trilogie des Aeschylus über die Sage von den Schicksalen des Orestes, und die drei Stücke, in denen Sophokles die Geschichte des Oedipus behandelt hat. Zwar wissen wir von den letzteren, daß sie keine Trilogie gebildet haben, und der König Oedipus, sowie die Antigone haben auch ein selbstständiges Leben in sich; von dem Oedipus in Kolonos kann man das aber nicht sagen. Dieses Stück, das eigentlich gar keine Handlung enthält, und durch fortwährende Anspielungen aus sich herausweist, ist nur verständlich, wenn man es auf den König Oedipus folgen läßt. Wir wenden uns zunächst zur Orestie.

Das sittliche oder gemüthliche Interesse kann sich hier nur auf die Handlungsweise des Orestes beziehen. Im Agamemnon werden wir nur durch die Ereignisse erschüttert, dagegen beginnt in der Elektra eine sittliche Theilnahme; wir verhalten uns kritisch zu der That des Orestes, und es ist ein Gefühlskonflikt vorhanden.

Drestes ist zum Rächer seines Vaters berufen, und er muß, um diesem Beruf nachzukommen, die Stimme des Bluts, die natürliche Pietät gegen seine Mutter aus den Augen setzen. Wir bemerken beiläufig, daß dieser Gefühlsconflict, der bei Aeschylus noch sehr scharf ausgedrückt wird, in der entsprechenden Tragödie des Sophokles ganz aufhört, worin wir, trotz der bei weitem größern Formvollendung doch eine gewisse Verwilderung des Gefühls wahrzunehmen glauben. Ganz merkwürdig ist der Schluß der Elektra bei Aeschylus. Drestes fühlt bereits das Herannahen der Erinnyen, die ihn zum Wahnsinn treiben, aber noch in diesem Augenblick, ehe er sich ihnen überläßt, erklärt er feierlich, er habe seine Pflicht gethan, indem er die Pietät verletzete. Der Conflict in seiner Seele ist also so stark ausgesprochen, als möglich, und man würde nach unsern Begriffen erwarten, die Lösung müsse von innen heraus, durch Vermittelung des bestimmten Charakters des Helden erfolgen; aber das Gegentheil geschieht. Es zeigt sich, daß der Mensch ein bloßes Substrat der göttlichen Mächte ist, daß er ihnen keinen sittlichen und psychischen Inhalt entgegenbringt. Die sittlichen Mächte, die sich in des Drestes Seele bekämpften, nehmen eine äußerliche Gestalt an, für die eine tritt Apollo, für die andere die Eumeniden ein, Drestes selbst ist ein willenloses Schlachtopfer, und jene beiden Mächte finden auch keinen andern Austrag ihres Streits, als daß sie an einen Gerichtshof appelliren. In dem Stück nun, das diesen Proceß darstellt, finden wir auf der einen Seite in der Darstellung von der Gewalt der Eumeniden die höchste Poesie, eine Poesie, der wir in der Art gar nichts an die Seite stellen können, und die von Schiller in den Kranichen des Iphylus auf das schönste nachgeföhlt worden ist. Allein diese Poesie ist rein dämonischer Natur, das heißt, es wird Grauen und Entsetzen in uns erregt, aber ohne alles Verständniß, nur durch ein dunkles Gefühl vermittelt. Der eigentlich dramatische Inhalt des Stücks dagegen ist die nackteste Prosa. Die Sophismen, welche sowol die beiden Advocaten des Rechtsstreits, als zuletzt die Richter in Athenen anwenden, sind so handgreiflich, daß wir es bei einem so großen Dichter nur dadurch verstehen können, daß in der Religion, in der er aufgewachsen war, eine dramatisch expfiteirte Lösung des Conflicts überhaupt nicht gedacht werden konnte.

Sehr sonderbar ist es, daß Aeschylus in seinen Eumeniden in einer ähnlichen Weise schließt, wie Sophokles in seinem Oedipus in Kolonos. Die Eumeniden werden nämlich zuletzt durch Schmeicheleien und Versprechungen versöhnt; sie hören auf, die schrecklichen Rachegeister zu sein, und ziehen sich in ein unterirdisches Heiligthum zurück, wo sie als Schutzgötter Athens walten. In dieses unterirdische Heiligthum nehmen sie dann den blinden Oedipus auf, dessen Gebeine wiederum dazu dienen müssen, der Größe und Macht Athens eine ewige Bürgschaft zu geben. Wir wollen von der captatio benevolentiae für das Publicum, die in beiden Fällen zu Grunde lag, absehen, und uns nur an die sitt-

liche Vorstellung halten; und da müssen wir gestehen, daß uns die Gumeniden, die aus dem dunkeln Schoß ihres unterirdischen Heiligthums den Oedipus zu sich rufen, noch viel dunkler, dämonischer, fremder und grauenhafter vorkommen, als die Gumeniden des Aeschylus in der ganzen Fülle ihrer entsetzlichen Erscheinung. Sophokles hat über den Conflict des Schicksals gegen das Sittengesetz noch viel tiefer nachgedacht, oder, wenn wir wollen, gegrübelt, als Aeschylus; aber er ist ebensowenig zu einer Lösung gekommen. Der ganze Inhalt des Oedipus Koloneus kommt uns so seltsam vor, daß wir trotz der wunderbar schönen poetischen Darstellung uns nicht klar machen können, was er in uns für ein Gefühl erregen soll; wir empfinden nur Schrecken und Grauen, aber keineswegs jene tragische Erschütterung, in der zugleich eine gewisse Versöhnung liegt.

Der Oedipus ist das Vorbild und Muster aller Schicksalstragödien; er ist auch die Hauptstudie Schillers gewesen, als er an seine größern dramatischen Arbeiten ging. Die Oekonomie ist in der That um so meisterhafter, als die Aufgabe schwierig ist; denn die Tragödie bringt nur ans Licht, was vorher geschehen ist, und doch ist uns alles in erschütternder Gegenwart. Oedipus hat nichts gethan, was nach seinen Motiven und nach dem Maßstab der griechischen Sittlichkeit betrachtet irgendwie tadelnswerth wäre, und doch hat er, ohne es zu wissen, die größte Schuld auf sich geladen, und diese Schuld ist nicht dem Zufall angehörig, sie ist ihm schon bei der Geburt prädestinirt, und grade die fromme Bemühung, dieser ihm durch ein Orakel vorausverkündeten Schuld zu entgehen, treibt ihn in die Schuld hinein. Man ist von Seiten neuerer Aesthetiker, um die Ehre der Griechen zu retten, so gutmüthig gewesen, zu behaupten, die neuern Schicksalstragödien hätten das Wesen des antiken Schicksals mißverstanden; aber im Gegentheil, was Schiller in der Jungfrau und in der Braut von Messina, Goethe in der Natürlichen Tochter, Werner im Bier- und zwanzigsten Februar, Müllner in der Schuld, Schlegel im Markos, Houwald in dem Leuchtturm, Grillparzer in der Ahnfrau geleistet haben, ist noch lange nicht so unverständlich, fremdartig und schrecklich, als das Gespenst des Schicksals im Sophokles. Don Cesar begeht doch ein wirkliches Verbrechen, als er seinen Bruder tödtet; Markos betrügt zuerst die Prinzessin, nachher tödtet er, freilich durch den Ehrbegriff verleitet, seine Frau; Kurt Kuruth, Graf Hugo, Jaromir u. s. w. sind wirkliche Mörder. Freilich treten überall Umstände ein, die sie nicht wissen konnten, und die ihre Schuld erschweren, aber schuldig sind sie alle. Oedipus dagegen hat sich nichts vorzuwerfen, und dennoch steht er in seinen eigenen Augen, wie in den Augen des gesammten Griechenlands und der Götter als ein schrecklicher Verbrecher da. Das ist doch eine Prädestinationslehre, an die selbst der Calvinismus nicht hinanreicht; und die sich daran anknüpfende Tragödie vom Tod des Oedipus dient nur noch dazu, uns dieses Grauen nach allen Seiten hin deutlicher und gegenwärtiger zu machen. Alle Menschen, die in dem Stück auftreten, quälen sich

damit ab, ein Verständniß zu gewinnen, aber sie kommen keinen Schritt weiter. Wir haben in diesem Stück gleichsam Muße, uns mit detaillirtem Entsetzen über den Sinn der Ereignisse zu erfüllen, während in der vorhergehenden Tragödie nur die Ereignisse selbst uns Gegenstand waren.

In der reinen Form wie Sophokles das Schicksal walten zu lassen, versagt uns unsere Religion. Das ist aber kein rein ästhetischer Gesichtspunkt, und wir werden zugestehen müssen, wenn wir nur von den äußerlichen Voraussetzungen der Bühne abstrahiren, daß der König Oedipus trotz seiner unserm germanisch-protestantischen Princip entgegen gesetzten Composition den gewaltigsten Eindruck auf uns macht, und daß dieser Eindruck ein durchaus poetischer ist. Wenden wir uns nun zum spanischen Drama, das nur kurze Zeit darauf unsern dramatischen Experimenten gleichfalls als Vorbild hingestellt wurde, so werden wir finden, daß auch das Christenthum eine ganz ähnliche Form des Dämonischen zuläßt. Wir halten uns nur an die beiden bekanntesten Stücke, „die Andacht zum Kreuz“ und „das Leben ein Traum“, von denen das letzte sogar in der strengen spanischen Form häufig auf unsern Bühnen gesehen wird.

Das „Leben ein Traum“ hat in Deutschland theils wegen der sehr bunten, lebhaft erregten Handlung, theils wegen der seltsamen, aber anziehenden Philosophie, die sich darin ausspricht, auch auf den Bühnen großes Interesse erregt. Gerade wie in Oedipus haben wir hier ein Orakel, welches die zukünftige Entwicklung eines Kindes voraussagt, und auf dieselbe Weise rennt der Mensch, indem er demselben entgehen will, blind in sein Verderben. Aber Calderon bringt es nie zu einem wirklich tragischen Ausgang. Wenn in seinen christlichen Dramen der Himmel mit seinen Wundern stets bei der Hand ist, um den Conflict auf eine befriedigende Weise zu lösen, so hängt das mit der Vorstellung zusammen, daß die Thaten und Ereignisse dieses irdischen Lebens sich nur in einer Schattenwelt bewegen, daß sie ein leerer Schein sind und nur insofern eine Bedeutung haben, als sie in die übernatürliche Symbolik des Himmels aufgenommen werden. Wenn sich im „Leben ein Traum“ die specifisch christliche Dogmatik sehr wenig hervor- drängt, so ist doch diese Grundanschauung des Lebens die nämliche, und wir dürfen uns daher nicht wundern, daß in einem symbolischen Religionsdrama ganz dieselbe Fabel und beinahe auch dieselbe Aufeinanderfolge von Scenen zu einer Darstellung des menschlichen Lebens überhaupt, wie es sich im Verhältniß zur Gottheit entwickelt, benutzt worden ist. In einer ziemlichen Zahl der Calderonschen Stücke finden wir dieselbe Grundanschauung wieder, und sie ist mit einer Lebhaftigkeit und einem poetischen Schwung dargestellt, der eigentlich bei diesem nihilistischen Princip überraschen sollte. — In der „Andacht zum Kreuz“, die, wenn wir von dem scheußlichen götzendienerischen Princip absehen, technisch das vollendetste Drama Calderons ist, begeht der Held und die Heldin eine Reihe unerhörter Greuelthaten, die aber sämmtlich dadurch in einen Schein

oder Traum aufgelöst werden, daß das göttliche Kreuz sich ihrer erbarmt, zu welchem sie immer ein unbedingtes Vertrauen gehabt haben. Auch diese wunderbare Lösung ist ihnen zwar nicht durch ein Orakel, aber durch eine ganze Reihe sinnlicher Symbole prädestinirt. Die Hauptsache des Lebens ist, vor dem Tode die letzte Beichte abzulegen, um die Vergebung der Sünden und damit die ewige Seligkeit zu erlangen. Gegen diese gehalten ist der ganze übrige Inhalt des Lebens gleichgiltig. Der Held des Stückes stirbt ohne Beichte und würde daher zu den Verworfenen gehören; aber das Kreuz thut ein Wunder, er wird von den Todten wieder aufgeweckt, um seine Beichte abzulegen, und geht darauf in den Himmel ein. — Das ist freilich ein sittliches Princip, gegen das uns die Schicksalsidee im „König Oedipus“ noch sehr moralisch vorkommt.

Zwar sind diese poetischen Anschauungen in ihrer ganzen absurden Consequenz nur von einem Theile der romantischen Schule angenommen worden; allein sie haben auch auf unsere größeren Dichter mittelbar einen sehr bedeutenden Einfluß ausgeübt. Es fiel ihnen nicht ein, die heidnische oder christliche Prädestinationslehre in ihrer vollen Reinheit aufs Theater zu bringen, aber sie entnahmen daraus jenes Moment des Dämonischen, des Incommensurablen, das in den Lauf der natürlichen menschlichen Entwicklung eintrat, und wodurch sie, was nicht zu leugnen ist, sehr große poetische Wirkungen hervorbrachten.

Von Goethe gilt dies weniger als von Schiller. Am meisten werden wir in seinen „Wahlverwandtschaften“ an die Schicksalsidee erinnert, die sich bei ihm zu einem gewissen Naturfatalismus gestaltet. Wir müssen aber aufrichtig gestehen, daß wir diesen Fatalismus mehr in der äußern Einkleidung finden, als in der wirklichen Darstellung. Der Dichter gibt uns soviel symbolische Hindeutungen auf das Naturgesetz, und der Schluß eröffnet uns den Blick in eine so mystische Tiefe, daß wir dadurch verwirrt werden. Aber die eigentliche Handlung ist doch, wie überall bei Goethe in seiner bessern Zeit, aus der Natur der Charaktere hergeleitet. Goethe ist zu genau und sorgfältig im Motiviren, um sich einem idealen, aus der Individualität heraustretenden Princip hinzugeben; in spätern Zeiten, wo er durchaus symbolisch dichtete, hörte mit der pragmatischen Motivirung auch aller innere Zusammenhang auf. Von seinen Dramen wissen wir nur eins zu nennen, das in das Gebiet der Schicksalstragödie fällt, „die natürliche Tochter“. Hier thürmt sich ein finsternes, unbegreifliches Verhängniß, dessen willenlose Träger die sämtlichen einzelnen Menschen zu sein scheinen, am Horizont eines ganzen Volks auf und scheint seinen Hauptschlag auf eine schöne und unschuldige Individualität entladen zu wollen. Wäre das alles, wie sonst bei Goethe gewöhnlich, in bestimmter concreter Individualisirung durchgeführt, so daß wir Ursache und Wirkung überall genau verfolgen könnten, so würden wir auch hier von jener Schicksalsidee nichts empfinden; aber aus den Individualitäten sind Typen geworden, und die bestimmenden Motive können wir höchstens errathen, ihr Grund

und Zusammenhang wird uns verschwiegen. Charakteristisch ist aber ein einzelner Zug, der uns grade durch die hineingelegte mystische Deutung in das Reich des Dämonischen versetzt. Nach der alten Sage wurde Proserpina an die Unterwelt gefesselt, weil sie daselbst einen Apfel gegessen. Die Schuld steht in gar keinem verständlichen Verhältnis zu dem daraus hervorgehenden Schicksal. Ganz ähnlich ist es mit Eugenie. Es wird ihr verboten, einen Schrank zu öffnen, in welchem ihr festliche Kleider zum Geschenk geschickt werden; sie übertritt dieses Verbot und verfällt dadurch ihrem Verhängniß. Aber auf welche Weise das eine mit dem anderen zusammenhängt, davon empfangen wir auch nicht einmal eine Ahnung. Wenn wir es schon nicht begreifen, wie der König sich bestimmen läßt, das Verbannungsdecret gegen Eugenie zu unterzeichnen, so ist es uns vollends unerklärlich, wie jene Eröffnung des Schanks irgend wie ein Motiv dazu hergeben können. So finden wir uns mitten in der Prädestinationstheorie, und dem menschlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung entrückt. Das Motiv verfehlt hier seinen Eindruck, weil wir nicht sehen, auf welche Weise es wirkt. Es hätte aber ganz gewiß das Gemüth tragisch erregt, wenn uns über diesen Punkt ein Verständniß eröffnet wäre.

Weit freier und rücksichtsloser gab sich Schiller dem dämonischen Princip hin. Schon daß er überhaupt daran gewöhnt war, weniger im einzelnen zu motiviren — was Goethe ganz mit Recht, freilich nur von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, als einen Vorzug empfindet — machte ihn dazu geneigter, das den Menschen treffende Verhängniß in eine lebendige Gesamtvorstellung zusammenzudrängen, die sich der individuellen Wirksamkeit entzog. Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung seine Bearbeitung des Macbeth. Die beiden Prophezeihungen der Hexen sind in der eigentlichen Tragödie Shakespeares nicht im Sinn der alten Drakel aufzufassen, sie sind vielmehr dramatische Motive, deren Wirkung wir vollständig ermessen können. Durch die erste Prophezeihung wird Macbeth der Ehrgeiz klar, der im stillen bereits in seiner Brust schlummerte, und es wird ihm zugleich der Muth zu seinem Unternehmen gegeben. Durch die zweite wird er in trügerische Sicherheit gewiegt, zu rücksichtsloser Tyrannei verführt und dadurch endlich der rächenden Gerechtigkeit preisgegeben. Daß die Hexen die Zukunft, wenn auch in einem verkehrten Sinn, richtig prophezeihen, ist ein accidenteller Umstand, auf den wenigstens nicht insofern Gewicht gelegt wird, als dadurch die Freiheit des Helden irgendwie beeinträchtigt wäre. Macbeth rennt nicht blind in seine Schuld, wie Oedipus, sondern sehend. Shakespeare hat daher sehr weise aus seinen Hexen Unheilsfiguren der gemeinsten Art gemacht. Sie sind teuflisch, aber nicht dämonisch. Schiller dagegen hat sie in seiner Bearbeitung zu idealisiren gesucht und ihnen dadurch eine Stellung im Drama gegeben, die ihnen nicht zukommt. Es ist das ohne Zweifel eine Einwirkung der antik-romantischen Schicksalsidee, die man sehr leicht versucht sein kann,

auf Shakespeare zu übertragen, wenn man den Accent seiner Stücke verändert.

Der glänzendste Gebrauch, den Schiller von dem Dämonischen gemacht hat, ist unstreitig im „Wallenstein“. Bei diesem, wie bei den übrigen Stücken Schillers, müssen wir daran erinnern, daß der Hauptvortrag des Dichters, in dem ihm in Deutschland kein anderer Dichter, in der gesammten Weltliteratur nur Shakespeare gleichkommt, in der idealen poetischen Darstellung des wirklichen geschichtlichen Lebens besteht. Aber auch in der Auffassung Wallensteins als einer dämonischen Natur liegt eine bewundernswürdige Genialität, die leider nur dadurch etwas verkümmert wird, daß der Dichter von Zeit zu Zeit in seinem Streben nach allgemein menschlicher Idealität zu sehr humanisirt und modernisirt. So kommt uns hier von Zeit zu Zeit der Charakter Wallensteins gar zu gemüthlich vor, und die übrigens ganz poetische Auslegung, die May von der Sternkunde gibt, stört uns in dem Schauer vor jener dunklen Nacht, die den Helden in sein Verhängniß treibt. Allerdings ist diese Nacht keine äußerliche. Die Astrologie oder der Glaube, daß selbst die Natur nichts Anderes zu thun habe, als das Geschick der Menschen symbolisch darzustellen, ist eigentlich nur die Mystik des alle Schranken übersteigenden Ehrgeizes, der selbst das Glück sich dienstbar zu machen wähnt, und doch zu sehr seine unmittelbare Einwirkung empfindet, um nicht durch die allerroheste Symbolik einem stetigen Zusammenhang zwischen den Mächten des Schicksals und seinem eigenen Ehrgeiz nachzustreben. Die ganze Composition, in der wir selber das Verhängniß von allen Seiten über Wallenstein hereinbrechen sehen, während der sonst so planvolle, tiefschauende, seinen Umgebungen durchaus überlegene Mann allein blind dagegen ist, und sogar in seinem Aberglauben wähnt, der einzige klar Sehende unter lauter Thoren zu sein, ist von einer tragischen Ironie, die kaum ihres Gleichen in der dramatischen Kunst findet.

In der „Maria Stuart“ zeigt sich der Einfluß der Schicksalsidee schon in der Wahl der Heldin. Eigentlich sollte Elisabeth die dramatische Hauptperson sein, denn sie ist es, die handelt, die eine Schuld begeht, und die infolge dessen das Verhängniß trifft, von allen Menschen, die sie achtet, verlassen zu werden, während Maria nur ein Schlachtopfer ist, und eigentlich nichts dazu beiträgt, ihr Schicksal herbeizuführen oder nur zu beschleunigen. Daß sie früher eine Schuld begangen hat, kann an der Sache nichts ändern, denn diese Schuld hat zu ihrem nachfolgenden Schicksal kein rechtliches Verhältniß. Sie wird uns auch ganz im Dunkeln gelassen; wir begreifen nicht, wie die Maria, die wir auf dem Theater sehen, jemals eine Unthat habe begehen können, und sie begreift es eigentlich selber nicht. Der Dichter hat, um das Verhältniß einigermaßen wiederherzustellen, zur Idee des Katholicismus greifen müssen, daß man durch ein ungerichtetes Leiden eine andere Schuld, die damit nicht im Zusammenhang steht, büßen könne, und er hat eben darum den Katholicismus mit einer Wärme und mit einem Farben-

reichthum geschildert, der lediglich aus künstlerischen Motiven hervorgeht, der aber bei unserm Publicum stets mit Recht Anstoß erregen wird, denn man soll die sittlichen Motive nicht dem Kunstwerk zu Liebe sich ausklügeln, sondern aus ihnen heraus das Kunstwerk empfinden. Die Schicksalsidee, d. h. die Hervorhebung des äußern Verhängnisses über die menschliche Freiheit, der Werke über den Glauben, der äußern Ereignisse über den geistigen Gehalt, wird stets eine gewisse Neigung zum Katholicismus herbeiführen. — Uebrigens streitet bei Schiller in diesem Stück fortwährend das realistische und das dämonische Princip, und geniale Schauspieler können es so wenden, daß man in der Scene zwischen den beiden Königinnen herausfühlt, was auch Elisabeth sagt, daß dieselbe Maria, die ihren Gemahl ermordet, nachdem sie lange Resignation und Entsagung geübt, jetzt plötzlich in ihrer ganzen dämonischen Natur wieder hervortritt, ihr wahres Gesicht zeigt und dadurch ihr Schicksal beschleunigt. So faßt die Rachel die Rolle auf. Alsdann kommt auch in die verhängnißvolle Schönheit der Königin, die alle Männer entzündet, sich für sie, ohne ihr Zuthun, in blinde Verschwörungen einzulassen, und grade dadurch die bedrohte Gegnerin zur Nothwehr zu reizen, ein mehr geistiger Inhalt, und in dem wahnsinnigen Benehmen Mortimers, vor welchem Maria selbst sich entsetzt, empfinden wir dann nicht mehr bloß die Wirkung der Schönheit, sondern der dämonischen schuldvollen Schönheit.

Auch die „Jungfrau von Orleans“ ist eine ganz dämonische Natur, und das Stück neigt sich daher wieder zum Katholischen. Das Motiv, an welches sich der äußere Mechanismus des Stücks knüpft, das strenge Verbot der Liebe, die Verletzung desselben durch ein unwillkürlich hervortretendes Gefühl, in welchem also doch eigentlich keine Schuld enthalten sein sollte, und das daraus hervorgehende entsetzende Gefühl der Schuld, dieses Motiv ist ein durchaus romantisches, und der Dichter hat auch, um es wenigstens der Phantasie einzuprägen, eine übergroße Zahl sinnlicher Mittel angewendet, wodurch das ganze Stück einen opernhaften Anstrich erhält. Daß auch hinter dieser Mystik sich eine wahre, tiefe, echt menschliche Idee versteckt, daß die Jungfrau in dem Gefühl ihrer Schuld eigentlich nur die Begriffe verkehrt, da sie durch das Gefühl der Liebe zum ersten Mal zum Bewußtsein kommt, sie sei ein Weib, was sie bisher in ihrer Tödtung der Engländer vergessen hatte, das haben wir bereits an einem andern Orte angedeutet. Als gottesfüllte Heilige ging die Jungfrau ganz in die Abstraction ihrer Pflicht auf. Sie fühlte den innern Widerspruch ihres Wesens nicht, den ihr Vater bereits ganz richtig herauserkannte. Als liebendes Weib dagegen erkennt sie mit Schrecken ihre dämonische Doppelnatur, und der Fluch ihres Vaters ist nur der äußere Ausdruck für das Entsetzte, das sie vor sich selber empfindet. — Aber diese Analyse des Gefühls ist zu wenig dramatisch ausgedrückt, und wir haben daher immer den Eindruck von etwas Fremdartigem.

In der „Braut von Messina“ tritt die Schicksalsidee so handgreiflich auf,

daß wir es nicht weiter ausführen dürfen. Wir machen nur noch auf den Plan zum „Demetrius“ aufmerksam, in dem die dämonische Macht des Verhängnisses auf eine höchst poetische Weise durchgeführt wird. Demetrius handelt in dem guten Glauben seines Rechts und muß nun plötzlich erfahren, daß dieses Recht auf einem Irrthum beruht, daß er also eine Schuld auf seine Seele geladen hat, die er nicht wieder abschütteln kann, die ihn daher zu neuen Verbrechen treibt. So wird durch das Verhängniß der Charakter umgekehrt. Die Idee ist grandios, und das Stück hätte vielleicht das glänzendste von Schiller werden können, wenn wir nicht ein Bedenken dagegen hätten. Schillers Talent zeigt sich nicht grade am bedeutendsten in diesen feineren und kühneren Motivirungen. Der große Monolog im Tell, in welchem der redliche einfache schweizer Bauer seinen Entschluß motivirt, ein Mörder zu werden, und die nachträgliche Rechtfertigung dieses Entschlusses im Gespräch mit Parvicida sind das Schwächste an dem ganzen Stück. Im Tell wollte dieser Mangel nicht soviel sagen, weil unsere Aufmerksamkeit in diesem ganz auf Zustände und Ereignisse eingerichteten Drama sich am wenigsten auf die psychologische Motivirung wendet, aber dem Demetrius hätte dadurch die Spitze abgebrochen werden können. — Daß Schiller auch im übrigen die Schicksalsidee, d. h. die Idee von der Macht des Verhängnisses über den freien Willen, als künstlerisches Ideal vorschwebte, können wir aus fast allen seinen hinterlassenen Entwürfen herauserkennen. Die Dichter, die aus seiner Schule hervorgingen und seine Ideen ins Fragenhafte verkehrten, haben wir bereits früher besprochen. In der neuern Tragödie hat sich eine andere Form des Dämonischen eingeführt, auf die wir noch einmal näher eingehen werden.

Zur Kornhandelsfrage.

Die gegenwärtig schwebende, oder vielmehr wol bereits erledigte Kornhandelsfrage gibt uns zu einigen nachträglichen und resumirenden Bemerkungen Anlaß. Nicht daß wir die gründlichen und allseitigen Erörterungen des Princip, von denen die deutsche Presse in den letzten Monaten überfloß, um eine weitere, noch gründlichere und umfassendere Auseinandersetzung zu vermehren gedächten. In der Theorie sind fast alle streitigen Punkte dieses Capitels eigentlich schon seit Adam Smith, also seit einem halben Jahrhundert zu Gunsten der freien Bewegung auch auf diesem concreten und sehr wichtigen Gebiet entschieden. Dem wissenschaftlich gebildeten Politiker können die Allarmrufe socialistischer oder reactionärer Demagogen im kleinsten Stil, kann das vulgäre Geschrei gegen den Kornwucher unmöglich in einem andern Licht erscheinen, als etwa den Aufgeklärten des fünfzehnten Jahrhunderts die populären Leidenschaften gegen arme Hexen