



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Das Schaffen des dramatischen Dichters. 1. : Das Charakterisieren.

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

negrinern in ihre Berge geführt wurden und wahrscheinlich als Offiziere im Heer der Insurgenten dienen sollen.

Der Kampf im Osten Montenegro's scheint bisher zu keinem entscheidenden Ergebniß geführt zu haben, doch dürften die Türken nach den jüngsten Berichten im Nachtheil zu sein. Gewinnt die Revolution größere Dimensionen, so werden wir ausführlicher darüber berichten. Für jetzt nur so viel, daß man von Spuvs aus vermuthlich nach Nordosten vordringend, den wichtigen Paß von Nowi Pazar zu gewinnen suchen wird, um von dort aus bei Karanowas die Verbindung mit Serbien herzustellen. Auf der andern Seite (im Norden) wird man wahrscheinlich von Grahowo und Nikschitzje über Klobuk nach Trebinje und Mostar in der Herzegowina vorrücken und von da weiter nach Bosnien ziehen. Allenthalben werden sich dem Heere neue Kämpfer anschließen, und wenn die Türken hier nicht alle Kräfte aufbieten, so wird in Kurzem der ganze Nordwesten des Reichs in Flammen sein. Einmal von zwei Seiten an Serbien gelangt, hoffen die Leiter der Bewegung, die dortige Regierung, die sich bis jetzt wenigstens offiziell von diesem Treiben fern gehalten hat, mit in den Strom reißen und zur Entwicklung der oben angeführten kriegerischen Hilfsmittel nöthigen zu können. Fürst Michael von Serbien ist entfernt von extravaganten Schritten, aber wenn die Bewegung bis zu einem gewissen Grad gelangt, wo sie Aussicht auf dauernden Erfolg eröffnet, so wird er sich ihr entweder anschließen oder den Fürstenstuhl von Serbien abermals räumen müssen.

## Das Schaffen des dramatischen Dichters.

### 1.

#### Das Charakterisiren.

Schon früher sind in d. Bl. anspruchlose Winke für Solche gegeben worden, welche als Dichter auf der deutschen Bühne heimisch zu werden wünschen. Auch hier soll von der Technik des Dramas gehandelt werden. Unsere Lehrbücher der Aesthetik enthalten viele feine und geistvolle Lehren, sie hören aber zuweilen gerade da auf zu unterrichten, wo die Sorge und Unsicherheit des jungen Dichters beginnt. Das Folgende macht keinen Anspruch

darauf, eine neue Darstellung der letzten Gesetze des dramatischen Schaffens zu sein, es werden vielmehr nur einige Handwerksregeln und solche Handgriffe besprochen, welche in Büchern nicht bequem zu finden sind. Und es wird den Schreiber dieser Zeilen freuen, wenn einzelne jüngere Genossen die folgenden Blätter zugleich als Antwort auf schriftliche Anfragen betrachten, denen in Briefen ausführlich zu entgegnen zuweilen unmöglich war. Auch wer nicht selbst für das deutsche Theater arbeitet, möge ohne Ermüdung lesen, was allerdings Keinem, der längere Zeit wirksam für die Bühne geschrieben, ein Geheimniß ist.

Daß die Technik des Dramas nichts Feststehendes, Unveränderliches sei, bedarf kaum der Erwähnung. Seit Aristoteles einige der höchsten Gesetze dramatischer Wirkung dargestellt hat, ist die Bildung des Menschengeschlechts um mehr als 2000 Jahre älter geworden, nicht nur die Formen der Kunst, Bühne und Methode der Darstellung, haben sich gewaltig verändert, sondern, was noch wichtiger ist, der geistige und sittliche Inhalt der Menschen, das Verhältniß des Einzelnen zu seinem Geschlecht und zu den höchsten Gewalten des Erdenlebens, die Idee der Freiheit und die Vorstellungen vom Wesen der Gottheit haben große Umwandlungen erfahren; weite Gebiete der dramatischen Stoffe sind uns verloren, ein neues großes Terrain gewonnen. Mit den sittlichen und politischen Grundsätzen, welche unser Leben regieren, haben sich auch die Vorstellungen vom Schönen und künstlerisch Wirksamen fortgebildet. Zwischen den höchsten Kunstwirkungen der griechischen Festspiele, der Autos sacramentales und der Dramen zur Zeit Goethes und Ifflands ist der Unterschied nicht weniger groß, als zwischen dem hellenischen Chortheater, dem Mysterienbau und dem geschlossenen Salon der modernen Bühne. Es versteht sich, daß einige Grundgesetze des dramatischen Schaffens für alle Zeit Geltung behalten; im Ganzen aber sind sowol die Lebensbedürfnisse des Dramas in einer beständigen Entwicklung begriffen, als auch die Kunstmittel, durch welche Wirkungen ausgeübt werden. Und man meine nicht, daß die Technik der Poesie allein durch die Schöpfungen großer Dichter gefördert werde, wir dürfen ohne Selbstüberhebung sagen, daß wir gegenwärtig klarer sind über die höchsten Kunstwirkungen im Drama und über den Gebrauch des technischen Apparats, als Lessing, Schiller und Goethe. Freilich ist mit der gewandtern Handhabung des Technischen noch nicht die Fähigkeit einer gleich werthvollen dichterischen Production verliehen, und wenn wir auch nach mancher Richtung besser verstehen, was dramatisch ist, als Lessing, Goethe und Schiller, so sind wir deshalb doch noch lange nicht in den Stand gesetzt, so große dramatische Wirkungen hervorzubringen, als sie. - Dennoch muß der dramatische Schriftsteller der Gegenwart eifrig bemüht sein, die technische Intelligenz seiner Zeit zu verstehen, und er wird finden, daß sich hier der Fort-

schritt menschlicher Bildung selbst an unbedeutenden Talenten zuweilen in überraschender Weise ausprägt.

Im Folgenden soll die Rede sein von den Charakteren des Dramas, von der Handlung und ihrer Gliederung, von den Situationen, der Sprache und dem Costüm, von dem „Aptiren“ eines Stückes, zuletzt von unserm Gebiet dramatischer Stoffe. Es wird hier besonders auf das Drama höheren Styls Rücksicht genommen, die Modificationen der technischen Regeln, welche das Lustspiel für sich in Anspruch nimmt, seien nur gelegentlich erwähnt.

Das Charakterisiren des Dichters beruht auf der alten Eigenschaft des Menschen, jedes Lebendige als geschlossene Persönlichkeit zu empfinden, in welcher eine Seele, gleich der des Beobachters, als Grundlage vorausgesetzt, und darüber das Besondere, Individuelle der fremden Existenz als besonders interessant genossen wird. In diesem Drange bildet der Mensch, lange bevor ihm sein poetisches Schaffen zu einer gelehrten Kunst wird, Alles, was ihn umgibt, in Persönlichkeiten um, denen er mit geschäftiger Phantasie eine Fülle des eignen menschlichen Wesens verleiht. Aus Donner und Blitz wird ihm eine Göttergestalt, welche auf dem Streitwagen über den hohlen Himmelsboden daher fährt, den feurigen Speer schleudernd; die Wolken wandeln sich in Himmelskühe und Schafe, aus welchen eine göttliche Gestalt die Himmelsmilch — den Regen — auf die Erde schüttet. Auch die Geschöpfe, welche neben dem Menschen die Erde bewohnen, empfindet er als menschenähnliche Persönlichkeiten, so den Bär, Wolf, Fuchs; ebenso substituirt noch jeder von uns dem Hund, der Katze Reflexionen und Empfindungen, welche uns geläufig sind, und nur weil uns solches Auffassen des Fremdartigen durchaus Bedürfniß und Vergnügen ist, werden uns die Thiere so heimisch. Unablässig äußert sich derselbe Personen bildende Trieb. Auch im Verkehr mit Menschen, alltäglich, bei jeder ersten Bekanntschaft eines Fremden, formen wir aus den wenigen Lebensäußerungen, die uns von ihm zugehen, aus einzelnen Worten, dem Ton seiner Stimme, dem Ausdruck seines Gesichtes augenblicklich das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit, zunächst dadurch, daß wir die unvollständigen Eindrücke blitzschnell aus der Phantasie nach Analogie von früher Beobachtetem ergänzen. Spätere Beobachtungen derselben Person mögen das Bild, welches uns in die Seele gefallen ist, umformen, reicher und tiefer ausbilden, schon bei dem ersten Eindruck, wie gering die Zahl der charakteristischen Züge sei, empfinden wir sie als ein consequentes, geschlossenes Ganze, indem wir das Eigenthümliche auf der Grundlage des gemeinsamen Menschlichen erkennen. Dieses Individualisiren ist allen Menschen, allen Zeiten gemein, es wirkt in jedem von uns mit der Nothwendigkeit und Schnelle einer ureigenen Kraft, es ist jedem eine stärkere oder schwächere Fähigkeit, jedem ein reizvolles Bedürfniß. Auf dieser Thatsache beruht die Wirkung des dramatischen Charakterisirens.

Der dramatische Dichter verbindet eine Anzahl Personen zu Theilnehmern einer Handlung, deren Anfang Verlauf und Ende uns durch die Seelenbewegung und äußern Umstände der dargestellten Personen völlig verständlich und wirksam wird. Jeder Theilnehmer an der dramatischen Handlung hat eine bestimmte Stellung zum Ganzen, für jeden ist eine genau umschriebene Persönlichkeit nothwendig, welche so beschaffen sein muß, daß das Zweckvolle derselben vom Publicum mit Behagen empfunden, das Menschliche und Eigenthümliche von dem Schauspieler durch die Mittel seiner Kunst wirksam dargestellt werden kann. Der dramatische Charakter wird deshalb einfach, interessant und bedeutsam für das Ganze der Handlung sein müssen. Nun aber bringt die erfindende Kraft des Dichters den kunstvollen Schein eines reichen individuellen Lebens hervor, weil er einige — verhältnißmäßig wenige — Lebensäußerungen der Personen so zusammenstellt, daß die von ihm als Einheit empfundene Person auch dem Schauspieler und dem Publicum als ein lebendes Wesen verständlich wird. Selbst bei den Hauptpersonen eines Dramas ist die Zahl ihrer Lebensäußerungen, welche der Dichter in der Beschränkung durch Zeit und Raum zu geben vermag, ist die Summe der charakterisirenden Momente doch nur gering, vollends bei den Nebenfiguren müssen vielleicht zwei, drei Momente, wenige Worte, den Schein eines reichen, selbständigen, höchst eigenthümlichen Lebens hervorbringen. Wie ist das möglich? Deshalb, weil auch in der Kunst das Verstehen und Genießen eines Charakters nur dadurch erreicht wird, daß die Selbstthätigkeit des empfangenden Publicums dem Schaffenden hilfreich und kräftig entgegenkommt. Darin zwar, daß zwei Künste, Poesie und Schauspielkunst sich vereinigen, liegt das besonders Imponirende der dramatischen Charakteristik; das Reizvolle derselben aber immer in der Art und Weise, wie Dichter und Schauspieler die Selbstthätigkeit des Schauenden anzuregen wissen. — Also was Dichter und Schauspieler in der That geben, sind nur unbedeutende Striche, aber durch sie vermag ein scheinbar reich ausgestattetes Bild, in welchem wir eine Fülle von charakteristischem Leben ahnen, herauszuwachsen, weil unsere erregte Phantasie selbstthätig, selbstschöpferisch mitarbeitet.

Schon aus dem Gesagten ist klar, daß der dramatische Charakter, welcher uns den schönen Schein eines einheitlichen, individuellen Lebens hervorbringen soll, einiges Besondere in seiner Structur haben muß, was ihn nicht nur von den unendlich mannigfaltigeren und complicirteren Charakteren, welche uns das wirkliche Leben in die Seele drückt, unterscheidet, sondern auch von den poetischen Gebilden, welche durch andere Gattungen der Kunst, das Epos und den Roman, wirksam gemacht werden. Der dramatische Charakter soll das Wesen einer Persönlichkeit darstellen, nicht wie sie sich ruhig und empfangend in ihrem Kreise abspiegelt, sondern ein großartig und leidenschaftlich bewegtes Innere, welches danach ringt, sich in die That umzusetzen, auf Wesen und

Thun Anderer umgestaltend einzuwirken. Er soll in starker Befangenheit, Spannung und Wandlung erscheinen, vorzugsweise die menschlichen Kräfte werden bei ihm in Thätigkeit dargestellt, welche im Kampf mit andern Menschen zur Geltung kommen. Energie der Empfindung, Wucht der Willenskraft, Beschränktheit durch leidenschaftliches Begehren, grade die Eigenschaften, welche den Charakter bilden und durch den Charakter verständlich werden. Es geschieht also nicht ohne Grund, daß die Kunstsprache kurzweg die Personen des Dramas Charaktere nennt.

Die Methode der dramatischen Charakterbildung durch die Dichter zeigt die größte Mannigfaltigkeit. Sie ist zunächst nach Zeiten und Völkern verschieden. Sehr verschieden bei Romanen und Germanen. Das Behagen am charakterisirenden Detail ist von je bei den Germanen größer gewesen, bei den Romanen größer die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der Individuen durch eine kunstvoll verschlungene Handlung. Tiefer faßt der Deutsche seine Kunstgebilde, ein reicheres inneres Leben sucht er an ihnen zur Darstellung zu bringen, das Eigenthümliche, ja Absonderliche hat für ihn großen Reiz, ihm ist Genuß, in das Beschränkte und Besondere etwas von der souveränen Gewalt des allgemein Menschlichen hinein zu legen und auch das Zufällige und Kleine dadurch zu verklären. Der Romane aber empfindet das Beschränkte des Einzelnen vorzugsweise vom Standpunkt der Convenienz und Zweckmäßigkeit, er macht die Gesellschaft, nicht wie der Deutsche das innere Leben des Individuums, zum Mittelpunkt, ihn freut es, fertige Personen, oft nur mit flüchtigem Umriss der Charaktere, einander gegenüber zu stellen; ihre verschiedenen Tendenzen sind es, wodurch sie im Gegenspiel zu einander interessant werden. Auch da, wo detaillirte Darstellung eines Charakters, wie bei Moliere, die besondere Aufgabe ist, und wo das Detail der Charakteristik hohe Bewunderung abnöthigt, sind diese Charaktere, der Geizige, der Heuchler, meist innerlich fertig, sie präsentiren sich mit einer zuletzt ermüdenden Eintönigkeit in verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen, sie werden trotz der Vortrefflichkeit der Zeichnung unsrer Bühne immer fremder werden, weil ihnen das höchste dramatische Leben fehlt, das Werden des Charakters. Wir wollen sehen, wie einer geizig wird, nicht wie er es ist.

Was also dem Germanen die Seele füllt, einen Stoff lieb macht und zur Production reizt, ist vorzugsweise die originelle Charakterbewegung der Hauptfiguren, ihm gehen in schaffender Seele zuerst die Charaktere auf, zu diesen erfindet er die Handlung, aus ihnen strahlt Farbe, Licht und Wärme auf die Nebenfiguren; den Romanen lockt stärker die interessante Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Individuums unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Situationen. Alt ist dieser Gegensatz, er dauert bis zur Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief

empfundenen Charakteren die Handlung zu construiren, dem Romanen verschlingen sich leicht und grazios die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe. Diese Eigenthümlichkeit bedingt auch einen Unterschied in der Fruchtbarkeit und in dem Werthe der Dramen. Die Literatur der Romanen hat nichts, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite setzen kann; aber den schwächern Talenten unseres Volkes gedeiht bei ihrer Anlage häufig kein brauchbares Theaterstück. Einzelne Scenen, einzelne Personen erwärmen und fesseln, dem Ganzen fehlt die saubere, interessante, spannende Ausführung. Den Fremden gelingt das Mittelgut besser, auch da, wo weder Ideen noch Charaktere Anspruch auf dichterischen Werth haben, unterhält noch die kluge Erfindung der Intrigue, die energische Verbindung der Personen zu bewegtem Leben. Während bei den Germanen jenes höchste Dramatische: das Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur That seltener, aber dann mit unwiderstehlicher Kraft und Schönheit sich ausprägt, ist bei den Romanen weit häufiger und fruchtbarer die zweite Eigenschaft des dramatischen Schaffens: das Spiel der Gegensätze, die effectvolle Darstellung des Kampfes, welchen die Umgebung des Helden gegen die Beschränktheiten desselben führt.

Ferner aber ist bei jedem einzelnen Dichter die Art des Charakterisirens eine verschiedene, verschieden sein Reichthum an Gestalten, ebenso die Art, wie er ihr Wesen dem Publicum darlegt. Auch hier ist Shakespeare der reichste und tiefste der Schaffenden, nicht ohne eine Eigenthümlichkeit, welche uns zuweilen in Verwirrung setzt. Wir sind geneigt, anzunehmen, und wissen aus vielen Nachrichten, daß sein Publicum nicht vorzugsweise aus den Scharfsinnigen und Gebildeten Altenglands bestand, wir sind also berechtigt, vor auszusetzen, daß er seinen Charakteren ein einfaches Gewebe geben, und ihre Stellung zu der Idee des Dramas nach allen Seiten hin genau exponiren werde. Daß geschieht nicht immer. Zwar bleibt der Hörer bei den Haupthelden Shakespeares nie über die Motive ihres Handelns im Irrthum, ja die volle Größe seiner Dichterkraft kommt grade dadurch zur Erscheinung, daß er in den Hauptcharakteren die Proceße der Seele von der ersten aufsteigenden Empfindung bis zum Höhenpunkte der Leidenschaft mit dämonischer Kraft und Wahrheit auszudrücken weiß, wie kein Anderer. Auch die vorwärts treibenden Gegenspieler seiner Dramen; z. B. Iago, Shylok, verfehlen nicht, das Publicum zu Vertrauten ihres Wollens zu machen. Und wol darf man sagen, daß die Charaktere Shakespeares, deren Leidenschaft doch die höchsten Wellen schlägt, zugleich mehr als die Gebilde irgend eines andern Dichters gestatten, tief hinab in ihr Innerstes zu blicken. Aber diese Tiefe ist für die Augen des darstellenden Künstlers wie die des Hörers zuweilen unergründlich, und seine Charaktere sind in ihrem letzten Grunde durchaus nicht immer so durchsichtig und einfach, wie sie flüchtigen Augen

erscheinen, ja mehre von ihnen haben etwas besonders Räthselhaftes und schwer Verständliches, welches ewig zur Deutung lockt und doch niemals ganz erfaßt werden kann. Auch nach anderer Richtung macht es der große Dichter uns nicht leicht. In vielen Nebenrollen steht er auffallend schweigsam, mit einfachen Strichen bewegt er sie in ihrer Befangenheit vorwärts, das Verständniß ihres Wesens, das wir angelegentlich suchen, bleibt zuletzt nicht zweifelhaft, es wird aber nur klar aus Reflexen, welche von außen auf sie fallen. So sind z. B. die Gemüthswandlungen der Anna (Richard der Dritte in der berühmten Sterbescene an der Bahre) in einer Weise gedeckt, welche kein anderer Dichter wagen dürfte, und die ohnedies knappe Rolle wird dadurch eine der schwersten. Ähnliches gilt von vielen Gestalten, welche aus Böse und Gut gemischt, als Helfer einer Handlung auftreten. Bei solchen Nebenrollen überläßt er dem Schauspieler Vieles; durch die Aufführung vermag der Künstler manche scheinbare und wirkliche Härten in neue Schönheiten zu verwandeln. Ja manchmal hat man die Empfindung, daß er deshalb sparsam in charakteristischen Zügen war, weil er für bestimmte Schauspieler schrieb, deren Persönlichkeit vorzugsweise gemacht war, die Rolle zu ergänzen. In andern Fällen sieht man deutlich einen Mann, der weit mehr als unsere dramatischen Schriftsteller, Schauspieler und Zuschauer gewöhnt ist, die Menschen in der vornehmen Gesellschaft zu betrachten, und der hinter den Formen guter Sitte die charakteristischen Beschränktheiten zu verdecken und durchblicken zu lassen versteht; so ist der größte Theil seiner Hofleute gebildet. Durch solche Schweigsamkeit, durch schroffe Uebergänge, scheinbare Lücken muthet er dem Schauspieler mehr zu, als jeder Andere; zuweilen sind seine Worte nur wie der punktirte Grund einer Stickerei, wenig ist herausgebildet, aber alles liegt darin, genau angedeutet und zweckmäßig für die höchsten Wirkungen der Bühne empfunden; dann erblickt der Zuschauer überrascht bei guter Darstellung ein reiches rundes Leben, wo er beim Lesen über eine Fläche hinwegsah. So hat in unsern Tagen die vom Dichter nicht besonders liebevoll behandelte Rolle des Königs im „Wintermärchen“ dem Schauspieler Dawison eine seiner wirksamsten Rollen bereitet. — Selten begegnet dem Dichter, daß er in der That zu wenig für einen Character thut; so tritt die kleine Rolle der Cordelia auch bei guter Darstellung nicht in das richtige Verhältniß, welches sie im Stück haben sollte. Manches in den Charakteren erscheint uns allerdings fremdartig, und eines Commentars bedürftig, was den Zeitgenossen sehr durchsichtig und schnell verständlich war, als ein Abbild ihres Lebens und ihrer Bildung.

Das Größte dieses Dichters aber ist die ungeheure treibende Kraft, welche in seinen Hauptcharakteren arbeitet. Unwiderstehlich ist die Gewalt, mit welcher sie ihrem Schicksal entgegen, bis zu dem Höhenpunkt des Dramas aufwärts stürmen, in allen ein markiges Leben und starke Energie, nicht nur der

Leidenschaft, auch des Willens. Und sind sie auf der Höhe angelangt, von welcher ab die Starken durch übermächtige Gewalten abwärts gezogen werden, hat die Spannung sich in einem verhängnißvollen Thun für den Augenblick gelöst, dann kommen in mehren Stücken ausgeführte Situationen und Detailschilderungen, das Größte, was die Poesie des Dramas hervorgebracht hat. Die Dolchscene im Macbeth, die Brautnacht in Romeo und Julia, das Hüttengericht im Lear, der Besuch bei der Mutter im Hamlet, Coriolan am Altar des Aufidius sind Beispiele. Zuweilen scheint von diesem Momente ab das Interesse des Dichters an den Charakteren geringer zu werden, man begegnet noch einzelnen großen Schönheiten, aber sie sind Episoden wie im Cäsar. Allerdings liegt der Hauptgrund der schwächeren Wirkung seiner vierten Acte — der Umkehr — nicht vorzugsweise in den Charakteren, sondern im Bau seiner Handlungen, aber zuweilen leiden auch die Personen selbst unter der Zerstückelung. So Macbeth, vor allem Lear, dessen zweites Auftreten im Wahnsinn wie eine Wiederholung mehr peinlich als wirksam ist, selbst Hamlet, in welchem die Kirchhoffscene — wie berühmt ihre Reflexionen auch sind — und der Schluß durchaus gegen die Spannung der ersten Hälfte abfallen. Beim Coriolan freilich liegen die beiden schönsten Scenen in der zweiten Hälfte des Stückes, ebenso im Othello die gewaltigsten; das letztere Stück hat aber andere technische Besonderheiten.

Wenn Shakespeares Art zu charakterisiren schon für die Schauspieler seiner Zeit zuweilen dunkel und schwer war, so ist natürlich, daß wir seine Eigenthümlichkeiten sehr lebhaft empfinden. Denn kein größerer Gegensatz ist denkbar, als die Behandlung der Charaktere bei ihm und bei den tragischen Dichtern der Deutschen: Lessing, Goethe, Schiller. Wie wir bei Shakespeare durch die Verschlossenheit mancher Nebencharaktere daran erinnert werden, daß er der epischen Zeit des Mittelalters noch nahe stand, so haben unsere dramatischen Charaktere bis zum Ueberfluß die Eigenschaften einer lyrischen Bildungsperiode, eine fortlaufende, breite und behagliche Darstellung innerer Zustände, über welche die Individuen mit einer zuweilen unheimlichen Selbstbeobachtung reflectiren, dazu Sentenzen, welche den jedesmaligen Standpunkt des Charakters zu der sittlichen Ordnung zweifellos deutlich machen. Bei den Deutschen ist nichts Dunkles, und wenig Gewaltfames, Kleist ausgenommen.

Von den großen Dichtern der Deutschen hat Lessing am besten verstanden, seine Charaktere in dem Wellenschlage heftiger dramatischer Bewegung darzustellen. Unter den Kunstgenossen wird die poetische Kraft des Einzelnen zumeist nach seinen Charakteren geschätzt, weil bei ihnen die Natur des Dichters am meisten thut, die Kunst nur wenig. Und gerade im Charakterisiren ist Lessing groß und bewundernswerth; der Reichthum an Detail, die Wirkung schlagender Lebensäußerungen, welche sowol durch Schön-

heit als Wahrheit überraschen, ist bei ihm in dem beschränkten Kreise seiner tragischen Figuren größer, als bei Goethe, unmittelbarer als bei Schiller. Die Zahl seiner dramatischen Grundformen ist nicht groß; um das zärtliche, edle, entschlossene Mädchen Sara, Emilia, Minna, Recha und ihren schwankenden Liebhaber Melford, Prinz, Tellheim, Templer gruppiren sich die dienenden Vertrauten, der würdige Vater, die Buhlerin, der Intrigant, alle nach den Fächern der damaligen Schauspieltruppen geschrieben. Und doch gerade in diesem Kreise ist die Virtuosität in den Variationen bewunderungswürdig, jede Nuance und Umformung des ursprünglichen Bildes zeigt neue Schönheiten, einen höhern Reiz. Er ist ein Meister in der Darstellung solcher Leidenschaften, wie sie sich in einem bürgerlichen Leben äußerten, wo das heiße Ringen nach Schönheit und Adel der Seele so wunderbar neben rohem Egoismus stand. Und wie schön ist Alles auch für den Schauspieler empfunden, keiner hat ihm so aus der Seele gearbeitet, ja Einzelnes, was bei der Lectüre zu unruhig und zu theatralisch aufgeregt scheint, tritt erst durch die Darstellung in ein gutes Verhältniß. Seine feine Dialektik der Leidenschaft macht nur in einzelnen Momenten nicht den Eindruck der Wahrheit, wo er sie zu fein zuspitzt und einem Behagen an haarspaltender Controverse nachgibt, an wenigen Stellen breitet sich auch bei ihm die Reflexion da, wo sie nicht hingehört, und zuweilen ist mitten in der tief poetischen Erfindung ein künstlicher Zug, welcher als zu raffinirt hereingetragen erkaltet, statt den Eindruck zu verstärken. Lehrreich ist dafür, außer Mehrerem im Nathan, in Sara Sampson Act III, Scene 3, die Stelle, in welcher Sara leidenschaftlich darüber disputirt, ob sie den Brief ihres Vaters annehmen soll. Der Zug ist höchstens als kurzes Detail der Charakteristik zu benutzen (auch dafür discret zu behandeln), in der breiten Ausföhrung wird er unleidlich. Lessings Stücke werden immer die hohe Schule des deutschen Darstellers sein und die Pietät der Künstler wird sie auch dann noch auf unserm Theater bewahren, wenn einst eine männlichere Bildung das Publicum empfindlicher machen wird gegen die Schwäche der Umkehr und Katastrophe in Minna von Barnhelm und Emilia Galotti. Denn darin irte noch der große Mann, daß heftige Leidenschaft hinreiche, den poetischen Charakter zum dramatischen zu machen, während es vielmehr auf das Verhältniß ankommt, in welchem die Leidenschaft zur Willenskraft steht. Die Leidenschaftlichkeit schafft nur Leiden und erregt im Zuschauer Mitleid, tragische Conflict, die Schönheit des Pathos liegen in der Größe und Energie, mit welcher Urtheil und Wille durch die Leidenschaft beherrscht sich geltend machen. Nicht die gewaltige Empfindung als solche, sondern nur sofern sie zu gewaltigem Thun leitet, ist für alle Zeiten dramatisch. Noch schwanken seine Hauptpersonen — und dies ist nicht seine Signatur, sondern die der Zeit, — durch stürmische Bewegung hin und hergetrieben, und wo sie zu verhängniß-

voller That kommen, fehlt dieser zuweilen die höchste Berechtigung. Die tragische Entwicklung in Miß Sara Sampson beruht darauf, daß Melford die Betise begeht, seiner frühern Geliebten ein Rendezvous mit Miß Sara zu vermitteln, in Emilia Galotti wird die Jungfrau vom Vater aus Vorsicht erstochen.

Denn die Feinheit und der Adel, mit welchen die Personen bei den Dichtern des vorigen Jahrhunderts ihre Seelenstimmungen ausdrücken, ist nicht begleitet von einer entsprechenden Virtuosität im Handeln, nur zu häufig empfindet man eine Zeit, in welcher der Charakter auch der Besten nicht fest gezogen und zu Metall gehärtet war durch eine starke öffentliche Meinung, durch den sicheren Inhalt, welchen das politische Leben im Staate dem Manne gibt. Willkür in den sittlichen Gesichtspunkten und nervöse Unsicherheit stören auch genialer Kraft die höchsten Kunstwirkungen. Das ist den Dramen Goethes oft vorgeworfen worden, über ihn und Schiller sind ganze Bibliotheken geschrieben, wir beschränken uns hier, den Fortschritt anzudeuten, welcher durch ihn und Schiller in den dramatischen Wirkungen eingeführt wurde. Goethe ist in dem charakterisirenden Detail seiner Personen nicht reichlicher als Lessing, — Weislingen, Clavigo, Egmont sind sogar dramatisch dürftiger als Melford, Prinz, Tellheim — seine Figuren haben nichts von dem heftig pulsirenden Leben, dem Unruhigen, ja Fieberhaften, welches in den Bewegungen der Charaktere Lessings zittert, nichts Gewaltfames, nichts Gefünsteltes beunruhigt, die unverwüßliche Grazie seines Genies auch adelt noch das Verfehlte. Aber erst Goethe und Schiller haben den Deutschen das historische Drama aufgeschlossen, den höhern Styl in Behandlung der Charaktere, welcher für große tragische Wirkungen unentbehrlich ist, wenn auch Goethe diese Wirkung nicht vorzugsweise durch Charaktere, noch durch die Handlung erreichte, sondern durch die unübertreffliche Schönheit und Erhabenheit, mit welcher er das innere Leben seiner Helden in Worten ausklingen läßt. Da besonders, wo aus seinen dramatischen Charakteren die herzliche Innigkeit lyrischer Empfindung durchtönen durfte, zeigt sich gerade in kleinen Zügen ein Zauber der Poesie, den kein Deutscher sonst auch nur annähernd erreicht hat. So wirkt die Rolle des Gretchen. Es ist nicht zufällig, daß solche höchste Schönheit in Goethes Frauencharakteren wirksam wird; die Männer treiben zum großen Theil nicht vorwärts, sie werden getrieben, und wenn sie ein Interesse beanspruchen, das sie sich auf der Bühne nicht verdienen, so erscheinen sie fast wie werthe Freunde des Dichters selbst, deren gute Eigenschaften nur ihm bekannt sind, während sie in der Gesellschaft, zu welcher er sie geladen hat, nicht ihre starke Seite hervorkehren. Auch was den Faust zu unserem größten Dichterwerk macht, ist nicht die Fülle des dramatischen Lebens, am wenigsten in Faust selbst. Wenn aber die treibende Kraft seiner Helden nicht

stark genug ist, um erhabene Wirkungen, gewaltige Conflictе möglich zu machen, so ist die dramatische Bewegung derselben in einzelnen Scenen doch knapp, weise und höchst bühnengerecht, namentlich ist die Composition seiner Dialoge bewundernswerth, und dem Anfänger ist sehr lehrreich, sich ihren Bau zu zerlegen, z. B. die Gespräche des Carlos im Clavigo. Denn es sind die Scenen, welche zwischen zwei Personen verlaufen, das Schönste in den Dramen Goethes; Lessing weiß auch drei Charaktere in leidenschaftlichem Gegenspiel mit höchster Wirkung zu beschäftigen; Schiller aber beherrscht souverän eine große Zahl auf der Bühne.

Die Methode der Charakterentwicklung ist bei Schiller in der Jugend sehr anders, als in den Jahren seiner Reife. Es ist ein großer Fortschritt, aber er ist auch nicht ganz ohne Einbuße. Von der Empfindungsweise schöner Seelen, welche er in den Räubern ins Ungeheuerliche, später ins Heldenhafte erhob, bis zu einer, dem Shakespeare ähnlichen festen Geschlossenheit der Charaktere im Demetrius, welche Umwandlung! Durch mehr als ein halbes Jahrhundert hat Pracht und Adel der Charaktere Schillers die deutsche Bühne beherrscht, und lange haben die schwachen Nachahmer seines Styls nicht verstanden, daß die Fülle seiner Diction nur deshalb so große Wirkungen hervorbrachte, weil unter ihr ein Reichthum von dramatischem Detail, wie unter einer Vergoldung bedeckt liegt. Das kräftige Leben der Personen ist bereits in seinen ersten Stücken sehr auffallend, ja es hat in *Kabale und Liebe* so bedeutenden Ausdruck gewonnen, daß nach dieser Richtung in den späteren Werken nicht immer ein Fortschritt sichtbar wird. Dem Verse und höheren Styl hat er wenigstens die markige Kürze, den bühnengemäßen Ausdruck der Leidenschaft, manche Rücksicht auf die Darsteller nachgesetzt. Immer voller und beredter wurde ihm der Ausdruck der Empfindungen durch die Sprache. Auch seine Charaktere — am meisten die reichlich ausgeführten — haben jene charakteristische Eigenschaft seiner Zeit, ihr Denken und Empfinden dem Hörer in jedem Moment der Handlung eindringlich zu berichten. Und sie thun es in der Weise hochgebildeter und beschaulicher Naturen, denn an die leidenschaftlichste Empfindung hängt sich ihnen sofort ein schönes, oft ausgeführtes Bild, und der Stimmung, welche so aus ihrem Innern herauströnt, folgt eine Reflexion — wie wir alle wissen, oft von wunderbarer Schönheit —, durch welche die sittlichen Grundlagen des aufgeregten Gefühls klar gemacht werden, und die Befangenheit der Situation in einer Erhebung auf höheren Standpunkt wenigstens für Augenblicke aufgehoben erscheint. Es ist offenbar, daß solche Methode des dramatischen Schaffens der Darstellung starker Leidenschaften im Allgemeinen nicht günstig ist, und sie wird sicher in irgend einer Zukunft unseren Nachkommen höchst seltsam erscheinen, aber ebenso sicher ist, daß sie die Methode zu empfinden, welche den gebildeten Deutschen am Ende des

vorigen Jahrhunderts eigenthümlich war, so vollständig wiedergibt, wie keine andere Poesie, und daß gerade darauf ein Theil der großen Wirkung beruht, welche Schillers Dramen noch jetzt auf das Volk ausüben. Allerdings nur ein Theil, denn die Größe des Dichters liegt gerade darin, daß er, welcher seinen Charakteren auch in bewegten Momenten so viele Ruhepunkte zumuthet, dieselben doch in höchster Spannung zu erhalten weiß; sie alle haben ein starkes, begeistertes, oft rücksichtsloses inneres Leben, einen Inhalt, für welchen sie das Aeußerste wagen. In dieser Befangenheit machen sie zuweilen den Eindruck von Nachtwandlern, denen die Störung durch die Außenwelt Verhängniß wird, so die Jungfrau, Wallenstein, Max, Thekla, oder die wenigstens eines mächtigen Anstoßes an ihr inneres Leben bedürfen, um zu einer That zu kommen, so Tell, selbst Cäsar und Manuel. Deshalb ist die leidenschaftliche Bewegung der Hauptcharaktere Schillers im letzten Grunde doch nicht immer dramatisch, aber auch diese Unvollkommenheit wird wieder verdeckt durch das reiche Leben und die schöne Charakteristik, mit welcher er die helfenden Nebenfiguren ausstattet. Endlich ist der größte Fortschritt, welchen die deutsche Kunst durch ihn gemacht, daß er in gewaltigen tragischen Stoffen seine Personen zu Theilnehmern einer Handlung macht, welche nicht mehr die Beziehungen des Privatlebens, sondern die höchsten Verhältnisse der Menschen, Staat, Glauben, zum Hintergrunde haben. Für junge Dichter und Darsteller freilich wird seine Schönheit und Kraft immer gefährlich sein, weil das innere Leben seiner Charaktere überreichlich in der Rede ausströmt, er thut so viel, daß dem Schauspieler manchmal wenig zu schaffen übrig bleibt, seine Dramen bedürfen weniger der Bühne, als die eines anderen Dichters.

Diese Bemerkungen werden hier zu bestimmtem Zwecke gemacht. Da der junge Dichter bei uns nur schwer in die kleinen Geheimnisse des dramatischen Schaffens eindringt, so ist für ihn eines der besten Hilfsmittel, das Wesen dramatischer Charaktere zu verstehen, wenn er einzelne Rollen unserer großen Dichter sich Satz für Satz, Scene für Scene auseinander legt. Möchte das Wenige, was hier gesagt wurde, aufmerksam machen, wie weit die genannten Dichter Förderung zu geben geeignet sind. Trotz Allem, was uns von Shakespeare scheidet, ist doch er gerade für das Studium der Charaktere die höchste Autorität, für den Anfänger keine seiner großen Rollen lehrreicher, als die des Coriolan und Macbeth; unter den Deutschen aber fördert nach dieser Richtung am meisten Lessing. Außer dem Prinzen und Marinelli sind aber für das Selbststudium von besonderem Interesse die für die Bühne zu breit ausgeführten Charaktere in Sara Sampson.

Ueber einige allgemeine Regeln des dramatischen Charakterisirens und über die Rücksichten, welche die Bühne dem Dichter dabei auferlegt, in der nächsten Nummer.