



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

F., G.: Das Schaffen des dramatischen Dichters. 2. : Die Charaktere auf
der Bühne.

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

Das Schaffen des dramatischen Dichters.

2.

Die Charaktere auf der Bühne.

Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charaktere. Beim Aufbau der Handlung, der Einrichtung für die Bühne helfen andere Eigenschaften, eine sichere Bildung, ein männlicher Zug in der eigenen Natur, gute Schule und Erfahrung; wo aber die Fähigkeit, zu charakterisiren, gering ist, wird vielleicht ein bühengerechtes, nie ein bedeutendes Werk geschaffen werden. Macht dagegen eigenthümliche Erfindung die einzelnen Rollen interessant, da darf man gute Hoffnung hegen, wenn auch das Zusammenwirken der Gestalten zum Gesamtbilde noch sehr mangelhaft ist. Deshalb ist gerade bei diesem Theile des künstlerischen Schaffens durch Regeln weniger zu helfen, als bei jedem andern. Doch soll hier an Einiges erinnert werden.

Jeder Charakter des Dramas soll die Grundzüge seines Wesens so schnell als möglich dem Publicum deutlich und interessant zeigen; auch wo eine Kunstwirkung in verdecktem Spiele einzelner Rollen liegt, muß der Hörer bis zu einem gewissen Grade Vertrauter des Dichters werden. — Je später im Verlauf der Handlung ein neuer Charakterzug zu Tage kommt, desto sorgfältiger muß er schon im Anfange motivirt werden, damit der Zuschauer das überraschende Neue mit dem vollen Behagen genieße, daß es der Anlage des Charakters doch vollständig entspreche. — Der Anfang des Stückes, an welchem die Fähigkeit des Publicums, aufzunehmen, am größten und unbefangenen ist, wird selbstverständlich der Raum, wo die Charaktere sich zu expliciren haben. Auch hier sind kurze Striche Regel, es versteht sich von selbst, daß das charakteristische Detail nicht anekdotenhaft, sondern mit der Handlung verwebt zu Tage kommen muß, ausnahmsweise sind hier kleine Episoden, eine bescheidene Situationsmalerei erlaubt. — Die Scenen des Anfangs, welche das Grundgewebe der Helden darlegen, sollen zugleich die Farbe des Stückes angeben, die Stimmung vorbereiten. Mit ganz ausgezeichnete Kunst verfährt dabei Shakespeare. Er läßt gern seine Helden, bevor sie in die Befangenheit der tragischen Handlung hineingeführt werden, in einer Eröffnungsscene, welche die Grundtöne des ganzen Stückes wie eine Ouverture anzeigt, den Zug ihres Wesens noch unbefangen aussprechen. Romeo hat sogar zwei solche Scenen, er zeigt bei dem Partekampf auf der Straße die vornehme Haltung einer milden Natur, in der darauf folgenden Unterhaltung mit den Freunden den liebesuchenden Träumer. Man vergleiche damit den Feldherrn Macbeth in wilder

Hexengegend, Hamlet als schwermüthigen Träumer in der Hofscene nach dem nächtlichen Zusammenstoß der Wachen mit dem Geiſt, Othello's Gewaltthat in ſtürmiſcher Nachſcene und gleich darauf die ſchöne Darlegung ſeiner biedern Feldherrnnatur. Sehr charakteriſtiſch iſt der Anfang Richard des Dritten. Dieſes Stück iſt mehr auf einen Charakter geſchrieben, als irgend eine Tragödie, alle andern Geſtalten ſind nur Nebenrollen, und da iſt es ſehr ſchön, wie der Dichter die ſouveräne Herrſchaft dieſes Charakters ſchon dadurch andeutet, daß er ihn allein auftreten und in der Einleitungsſcene ſich ſelbſt nach ſo vielen Richtungen expliciren läßt, daß dieſe Scene voll dramatiſcher Bewegung ein ewiges Muſter glänzender Introduction ſein wird. Es iſt kein Zufall, daß Goethe's Helden: Fauſt (beide Theile), Iphigenia, ſogar Götz ſich durch einen Monolog einführen oder in ruhigem Geſpräch, wie Taſſo, Clavigo, — Egmont tritt erſt im zweiten Act auf. Leſſing folgt noch der alten Gewohnheit ſeiner Bühne, die Helden durch ihre Vertrauten einzuführen; aber Schiller legt wieder größeres Gewicht auf charakteriſtiſche Anfänge, ſo iſt in Maria Stuart der Streit um die geraubten Papiere ſchön erfunden, nicht nur als Prolog zu der Geſammthandlung, auch zu dem erſten Ausſprechen der Heldin; ſo in Tell die charakteriſtiſche Rettung Baumgartens, in der Jungfrau das Auftreten der Heldin im hohen Rath*), ebenſo des Demetrius im Reichstag. In der Trilogie des Wallenſtein wird das Weſen des Helden durch das Lager und Act I der Piccolomini zuerſt in zahlreihen Reflexen glänzend dargeſtellt, Wallenſtein ſelbſt aber erſcheint durch den Aſtologen kurz eingeleitet, im Kreiſe ſeiner Familie und der Vertrauten, aus dem er während des ganzen Stückes nur ſelten heraustritt.

Der zweite Theil des Stückes, die Umkehr, in welchem die geſtürzte Welt des Helden gegen das befangene Wollen deſſelben ihren zuletzt ſiegreichen Kampf beginnt, macht oft die Einführung neuer Rollen nothwendig. Solche Rollen verlangen eine beſondere Behandlung. Der Zuſchauer, bereits mit einer großen Anzahl von Eindrücken angefüllt, in ſtark erregter Spannung, iſt geneigt, die Führung der Handlung durch neue Perſonen mit Mißtrauen zu betrachten, der Dichter muß ſich hüten zu zerſtreuen oder ungeduldig zu machen. Deſhalb bedürfen die Charaktere der Umkehr eine reichere Ausſtattung, intereſſante Einführung, wirksamſtes Detail in knapper Behandlung. Um zu vermeiden, daß ſie als Epifoden erſcheinen, muß der Antheil, welchen ſie an der Handlung ſelbſt nehmen, kräftig und eindringlich gemacht werden. Gelingt das dem Dichter, ſo mögen grade ſolche Nebenrollen ein willkommenes Schmuck des Drama's werden, Lieblingsaufgaben ſelbſt für große Schauſpieler. Bekannte Beiſpiele vortrefflicher Ausführung ſind: Riccaut in Minna von Barnhelm; Brangel und der ſchwediſche Hauptmann, ferner Deveroux

*) Vom Prolog, der die durch ihn bezweckte Wirkung, — die Jungfrau menſchlich näher zu rücken — doch nicht erfüllt, ſo wenig er entbehrt werden kann, iſt hier abgeſehen.

und Macdonald im Wallenstein, während Butler in demselben Stück wieder als Muster gelten kann, wie ein Charakter, dessen thätiges Eingreifen für den letzten Theil des Stückes aufgespart ist, als Theilnehmer der Handlung durch die ersten Theile nicht geschleppt, sondern durch seine inneren Wandlungen verflochten wird. Shakespeare liebt es nicht, neuen Rollen im zweiten Theil der Tragödien einen wesentlichen Antheil an der Handlung einzuräumen, nur selten hat er sie mit Liebe behandelt, wie den Todtengräber im Hamlet, allenfalls noch den Apotheker in Romeo, aber nicht immer gönnt er ihnen die Sorgfalt, welche sie zu beanspruchen haben, so ist sein Octavius im Cäsar eine uninteressante Gestalt, die Scene der Lady Macduff im Macbeth eine nicht nachzuahmende Episode. — Endlich wird sich der ungeübte Bühnendichter hüten, wenn er Andere über seinen Helden sprechen lassen muß, großen Werth auf solche Erläuterung des Charakters zu legen, er wird auch den Helden selbst nur wo es durchaus charakteristisch ist, ein Urtheil über sich selbst abgeben lassen, denn Alles, was Andere von einer Person sagen, ja auch was sie selbst von sich sagt, hat im Drama geringes Gewicht gegen das, was man in ihr werden sieht, im Gegenspiele gegen Andere, im Zusammenhange der Handlung. Ja, es mag tödtlich wirken, wenn der eifrige Dichter seine Helden als erhaben, als lustig, als flug empfiehlt, während ihnen in dem Stücke selbst trotz dem Wunsche des Dichters nicht immer vergönnt wird, sich so zu erweisen.

Die Charaktere des Dramas dürfen nur diejenigen Seiten der menschlichen Natur zeigen, durch welche die Handlung erklärt und motivirt wird. — Kein Geiziger, kein Heuchler ist immer geizig, immer falsch, kein Bösewicht verräth seine niederträchtige Seele bei jeder That, welche er begeht; Niemand handelt immer consequent, unendlich vielfach sind die Gedanken, welche in der Menschenseele gegen einander kämpfen, die verschiedenen Richtungen, in welchen sich Geist, Gemüth, Willenskraft ausdrücken. Das Drama aber, wie jedes Kunstgebilde, hat nicht das Recht, aus der Summe der Lebensäußerungen eines Menschen mit Freiheit auszuwählen und zusammen zu stellen; nur was der Idee und Handlung dient, gehört der Kunst. Der Handlung aber werden nur solche gewählte Momente in den Charakteren dienen, welche als zusammengehörig leicht verständlich sind. Richard der Dritte von England war ein blutiger und rücksichtsloser Tyrann, er war es aber durchaus nicht immer, nicht gegen Jeden, wie sich ja von selbst versteht; er war außerdem ein staatskluger Fürst, und es ist möglich, daß seine Regierung dem Geschichtschreiber nach vielen Richtungen ein Segen für England war. Wenn ein Dichter sich die Aufgabe stellt, die blutige Härte und Falschheit einer souveränen, menschenverachtenden Heldennatur in diesem Charakter verkörpert zu zeigen, so versteht sich von selbst, daß er Züge von Wohlwollen, vielleicht von

Weisheit, welche sich sicher auch im Leben dieses Fürsten finden, in seinem Drama entweder gar nicht, oder nur so weit aufnehmen darf, als sie den Grundzug des Charakters, wie er ihn für diese Idee braucht, unterstützen. Und da die Zahl der charakterisirenden Momente, welche er überhaupt auführen kann, im Verhältniß zur Wirklichkeit unendlich klein ist, so tritt schon deshalb jeder Zug in ein ganz anderes Verhältniß zum Gesamtbilde, als in der Wirklichkeit. Was aber bei den Hauptfiguren nöthig ist, gilt vollends von den Nebengestalten, es versteht sich von selbst, daß das Gewebe ihrer Seele um so leichter verständlich sein muß, je weniger Raum der Dichter für sie übrig hat. Schwerlich wird ein Dramatiker darin große Fehler begehen. Auch dem ungeübten Talente pflegt die eine Seite sehr deutlich zu sein, die, von welcher er seine Figuren zu beleuchten hat.

Aber ein anderer Fehler ist schwerer zu vermeiden. Der Antheil, welchen die Charaktere am Forttreiben der Handlung haben, muß so eingerichtet sein, daß ihr erfolgreiches Thun immer auf dem leicht verständlichen Grundzuge ihres Wesens beruht, und nicht auf einer Subtilität ihrer Person, oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint. Vor Allem darf ein entscheidender Fortschritt der Handlung nicht aus Wunderlichkeiten eines Charakters, welche nicht motivirt sind oder aus solchen Schwächen desselben hervorgehen, welche geeignet sind, den imponirenden Eindruck desselben zu verringern. Eine That, welche aus Kurzsichtigkeit, Thorheit, Uebereilung geschieht, wird nicht große tragische Wirkung ausüben, weil sie dem Hörer nicht den Eindruck des Nothwendigen, Bedeutenden gibt. So ist, wie bereits erwähnt, die Katastrophe in Emilia Galotti für unsere Zeit bereits nicht mehr im höchsten Sinne tragisch, weil wir von Emilia und ihrem Vater männlicheren Muth fordern. Daß die Tochter sich fürchtet, verführt zu werden, und der Vater sich muthlos resignirt, statt mit dem Dolch in der Hand sich und seinem Kinde den Ausweg aus dem Schlosse zu suchen, das verlegt uns die Empfindung, wie schön auch der Charakter Odoardo's gerade für diese Katastrophe gebildet ist. *)

*) Zu Lessings Zeit waren die Vorstellungen des Publicums von der Macht und Willkür fürstlicher Tyrannen so lebendig, daß die Situation ganz anders wirkte, als jetzt. Und doch hätte Lessing auch bei solcher Voraussetzung den Mord der Tochter stärker motiviren können. Der Zuschauer muß durchaus überzeugt sein, daß den Galottis ein Ausweg aus dem Schlosse unmöglich ist. Der Vater muß ihn mit letzter Steigerung der Kraft versuchen, der Prinz durch Gewalt verhindern. Dann bleibt freilich immer noch der größere Uebelstand, daß dem Odoardo in der That weit näher liegt, den schurkischen Prinzen, als seine unschuldige Tochter zu tödten. Das wäre viel gewöhnlicher gewesen, aber menschlich wahrer. Natürlich konnte das Trauerspiel solchen Schluß nicht brauchen, und dies ist ein Beweis, daß das Bedenklliche des Stückes tiefer liegt als in der Katastrophe. Noch machte die deutsche Lust, in welcher der starke Geist Lessings rang, das Schaffen großer tragischer Wirkungen unmöglich. Die Besten empfanden, wie es die Römer zur Kaiserzeit, der Tod macht frei! — Es versteht sich, daß auch Emilia Galotti in der Tracht der Jahre (1772) aufgeführt werden muß, in denen das Stück verfaßt wurde.

Leicht ist die Vorschrift gegeben, daß der dramatische Charakter wahr sein müsse, daß nämlich die einzelnen Lebensmomente desselben mit einander in Harmonie stehen und als zusammengehörig empfunden werden, daß ferner der Charakter dem Ganzen der Handlung auch in Beziehung auf Farbe und Costüm genau entspreche. Aber solche Regel wird, so allgemein ausgedrückt, dem modernen Dichter in vielen Fällen keinen Nutzen gewähren, wo ihm der Gegensatz zwischen den letzten Bedürfnissen seiner Kunst und der historischen selbst mancher poetischen Wahrheit geheime Schwierigkeiten bereitet.

Allerdings versteht sich, daß auch der Dichter die Ueberlieferungen der Geschichte treu bewahren wird, wo sie ihm nützen, und wo sie ihn nicht stören. Denn unsere Zeit, so fortgeschritten in historischer Bildung und in der Kenntniß früherer Culturverhältnisse, controllirt auch die historische Bildung ihrer Dramatiker. Der Dichter soll sich hüten, zunächst, daß er seinen Helden nicht zu wenig von dem Inhalte ihrer Zeit gebe und daß ein modernes Empfinden der Charaktere dem gebildeten Zuschauer nicht im Gegensatz erscheine zu den ihm wohl bekannten Befangenheiten und Eigenthümlichkeiten des Seelenlebens der alten Zeit. Die jungen Dichter verleihen ihren Helden leicht ein Verständniß der eigenen Zeit, eine Gewandtheit, über die höchsten Angelegenheiten derselben zu philosophiren, und vor allem solche Gesichtspunkte, wie sie aus modernen historischen Werken geläufig sind. Es ist unbequem, einen alten Kaiser des französischen oder hohenzollernschen Hauses so bewußt, zweckvoll und weise die Tendenzen seiner Zeit ausdrücken zu hören, wie etwa Stenzel und Raumer diese dargestellt haben. Nicht weniger gefährlich aber ist die entgegengesetzte Versuchung, in welche der Dichter durch das Bestreben kommt, die Eigenthümlichkeiten der Vergangenheit lebendig zu erfassen; leicht erscheint ihm dann das Besondere, von unserm Wesen Abweichende der alten Zeit als das Charakteristische und deshalb für seine Kunst Wirksame. Dann ist er in Gefahr, das unmittelbare Interesse, welches wir an dem schnell Verständlichen, allgemein Menschlichen nehmen, zu verdecken, und in der noch größern Gefahr, den Verlauf seiner Handlung aufzubauen auf Absonderlichkeiten jener Vergangenheit, auf Vergängliches, welches in der Kunst den Eindruck des Zufälligen und Willkürlichen macht. Es ist jedem historischen Stoff gegenüber nicht ganz leicht, zwischen solchen Gefahren durchzusteuern.

Und doch bleibt in einem historischen Stück oft ein unvermeidlicher Gegensatz zwischen den dramatisch zugerichteten Charakteren und der dramatisch zugerichteten Handlung. Es lohnt bei diesem bedenklichen Punkt zu verweilen. Da der moderne Dichter bei historischen Stoffen allerdings die Verpflichtung hat, sorgfältig auf das zu achten, was wir Farbe und Costüm der Zeit nennen, und da nicht nur die Charaktere, sondern auch die Handlung aus entfernter Zeit genommen sind, so wird sicher auch in der Idee des Stückes und der Handlung, in den

Motiven, den Situationen, Vieles sein, was nicht nur allgemein menschlich und verständlich ist, sondern außerdem das Besondere und Charakteristische jener Zeit ausprägt. Wo z. B. Königsmord durch ehrgeizige Helden verübt wird, wie in Macbeth oder Richard, wo der Intrigant seine Gegner mit Gift und Dolch angreift, wo die Gattin eines Fürsten ins Wasser gestürzt wird, weil sie ein Bürgerkind ist, in diesen und unzähligen andern Fällen wird die Befangenheit der Individuen aus der dargestellten Begebenheit mehr als aus jeder Lebensäußerung der Rolle sichtbar werden müssen. Gehören nun aber die Individuen einer Zeit an, welche wir hier die epische nennen wollen, wo in der Wirklichkeit die Reflexion noch wenig entwickelt, die Abhängigkeit der Einzelnen von dem Beispiele Anderer, von Sitte und Brauch sehr viel größer ist, wo das Innere des Menschen nicht ärmer an starken Gefühlen, aber viel ärmer an der Fähigkeit ist, dieselben durch die Sprache auszudrücken, so werden die Charaktere des Drama's eine solche Befangenheit in der Hauptsache gar nicht darstellen dürfen. Denn da auf der Bühne nicht die Thaten wirken und nicht die schönen Reden, sondern die Darstellung der Gemüthsprocesse, durch welche das Empfinden sich zum Wollen und zur That verdichtet, so müssen die dramatischen Hauptcharaktere einen Grad von innerer Freiheit, eine Bildung und eine Dialektik der Leidenschaft zeigen, welche in innerlichstem Gegensatz steht zu der thatsächlichen Befangenheit und Naivetät ihrer alten Vorbilder in der Wirklichkeit. Nun würde dem Künstler allerdings leicht verzeihen, daß er seine Gestalten mit einem stärkeren und reichern Leben anfüllt, als sie in Wirklichkeit hatten. Wenn nur nicht dieser reichere Inhalt deshalb den Eindruck der Unwahrheit machte, weil einzelne Voraussetzungen der dargestellten Handlung ein so gebildetes Wesen der Hauptcharaktere gar nicht vertragen. Denn die Handlung, welche doch aus der Geschichte oder Sage entnommen ist, und überall den sittlichen Inhalt, den Grad der Bildung, die Eigenthümlichkeit ihrer Zeit verräth, vermag der Dichter nicht immer ebenso gut mit tieferem Inhalt zu füllen, als den einzelnen Charakter. Der Dichter kann z. B. einem Orientalen die feinsten Reflexionen und zartesten Empfindungen süßer Leidenschaft in den Mund legen, und doch den Charakter so färben, daß er den schönen Schein der Kunstwahrheit erhält; nun aber macht die Handlung vielleicht nothwendig, daß derselbe Charakter die Frauen seines Harems säcken lasse oder ein großes Kopfab schneiden befehle — und die innere Differenz zwischen Handlung und Charakter wird ausbrechen. Das ist in der That eine Schwierigkeit des dramatischen Schaffens, welche zuweilen auch von dem größten Talent nicht ganz überwunden werden mag; dann bedarf es aller Kunst, um bei so spröden Stoffen dem Hörer diese stille Differenz zwischen Stoff und Lebensbedürfniß des Drama's zu verdecken. Goethe's Iphigenie ist ein berühmtes Beispiel. Die vornehme Menschlichkeit, welche in den Charakteren dieses

reizvollen Gedichts, in Ihoas und Iphigenie, zu Tage kommt, steht in einem sehr wunderlichen Contraste zu der letzten Voraussetzung des Stückes, dem kannibalischen Brauch der Menschenopfer im Reich des Ihoas. Daß die Poesie Goethe's uns diese Unwahrheit verhüllt, das ist große Kunst, man empfindet sie aber doch durch. — So sind ferner alle Liebes-scenen in historischen Stücken von besonderer Schwierigkeit. Hier, wo wir die unmittelbarsten Klänge einer holden Leidenschaft fordern, ist es eine besonders schwere Aufgabe, zu gleicher Zeit die Zeitfarbe zu geben. Am besten gedeiht es dem Dichter noch dann, wenn er, wie Goethe bei Gretchen, zu gleicher Zeit andere Besonderheiten des Charakters mit starker Farbe malen und bis an die Grenzen des Genre hinabgehen darf.

Aber noch interessanter ist der Kampf, welchen der Dramatiker in seinen Rollen gegen das führen muß, was er als Natur zu idealisiren hat. Seine Aufgabe ist, großer Leidenschaft auch großen Ausdruck zu geben. Er hat dabei zum Gehilfen den Darsteller, also die leidenschaftlichen Accente der Stimme, Gestalt, Mimik und Geberde. Trotz dieser reichen Mittel vermag er fast niemals, und grade in den Momenten höherer Leidenschaft nicht, die entsprechenden Erscheinungen des wirklichen Lebens ohne große Veränderungen zu verwenden, wie stark und schön und wirksam sich dort bei starken Naturen auch die Leidenschaft ausspreche, und wie sehr sie dem zufälligen Beobachter imponire. Auf der Bühne soll die Erscheinung in die Entfernung wirken. Selbst beim kleinen Theater ist ein verhältnißmäßig großer Zuschauerraum mit dem Ausdruck der Leidenschaft zu füllen, grade die feinsten Accente aber des wirklichen Gefühls in Stimme, Blick, selbst in der Haltung werden dem Publicum schon der Entfernung wegen durchaus nicht so deutlich und imponirend, als sie im Leben sind. Und ferner, es ist die Aufgabe des Dramas, ein solches Arbeiten der Leidenschaft in allen Momenten verständlich und eindringlich zu machen; denn es ist nicht die Leidenschaft selbst, welche wirkt, sondern die dramatische Schilderung derselben durch Rede und Mimik; immer sind die Charaktere der Bühne bestrebt, ihr Inneres dem Publicum zuzufehren. Sie müssen deshalb für die Wirkung auswählen, und wieder verzichten, manches Imponirende zu verwenden. Die flüchtigen Gedanken, welche in der Seele des Leidenschaftlichen durcheinander zucken, Schlüsse, welche mit der Schnelligkeit des Blitzes gemacht werden, die in großer Zahl wechselnden Seelenbewegungen, welche bald undeutlicher, bald lebendiger zu Tage kommen, sie alle in ihrer ungeordneten Fülle, ihrem schnellen Wechsel, oft unvollkommenen Ausdruck, vermag die Kunst so nicht zu häufen. Sie braucht für jede Vorstellung, jede starke Empfindung eine gewisse Zahl imponirender Worte und Geberden, die Verbindung derselben durch Uebergänge oder in scharfen Contrasten erfordert ebenfalls ein zweckvolles Spiel, jedes einzelne

Moment präsentirt sich breiter, eine sorgfältige Steigerung muß unter dem Impo-
nirenden stattfinden, damit eine höchste Wirkung erreicht werde. So muß die
Kunst zwar die Natur beständig belauschen, aber sie darf sie durchaus nicht co-
piren, ja sie muß zu dem Detail, das die Natur ihr abgibt, noch ein anderes
mischen, was die Natur nicht bietet. Zuerst in der Rede. Für den ener-
gischen Ausdruck der Poesie ist eins der nächsten Hilfsmittel der Wig des
Vergleiches, die Farbe des Bildes; dieser älteste Schmuck der Rede tritt mit
Naturnothwendigkeit überall in die Sprache des Menschen, wo die Seele in
gehobener Stimmung ihre Flügel regt, dem begeisterten Redner, wie dem Dich-
ter. Jedem Volk, jeder Bildung sind Vergleich und Bild die unmittelbarsten
Aeußerungen einer souveränen Stimmung, des kräftigen geistigen Schaffens.
Nun aber ist die Aufgabe des Dichters mit der größten souveränen Freiheit
und Gehobenheit seines Wesens die größte Befangenheit seiner Personen in
ihren Leidenschaften darzustellen. Es wird ihm also unvermeidlich sein, daß
seine Charaktere auch in den Momenten hoher Leidenschaft weit mehr von
dieser innern schöpferischen Kraft der Rede, von der souveränen Macht und Herr-
schaft über Sprache, Ausdruck und Mimet verrathen, als sie in der
Natur jemals zeigen. Ja diese innere Freiheit ist ihnen nothwendig und
der Zuschauer fordert sie. Und doch liegt hier die große Gefahr für den
Schaffenden, daß seine Dialektik der Leidenschaft zu künstlich erscheine. Unsere
größten Dichter haben die Kunstmittel der Poesie oft in einer Reichlichkeit
zu leidenschaftlichen Momenten benutzt, welche verlegt. Es ist bekannt, daß
schon Shafespeare bei pathetischem Ausdruck der Neigung seiner Zeit zu mytholo-
gischen Vergleichen und prächtigen Bildern zu sehr nachgibt; dadurch kommt häu-
fig ein Schwulst in die Sprache seiner Charaktere, den wir nur über der
Menge von schönen charakteristischen Zügen, die dem Leben abgelauscht sind,
vergessen. Näher stehen die großen Dichter der Deutschen unserer Bildung,
aber auch bei ihnen, vor allen bei Schiller, drängt sich in das Pathos nicht
selten eine Schönrednerei, welche unbefangener Empfindung schon jetzt unbe-
quem wird.

Wenn solcher Gegensatz zwischen Kunst und Natur bei jedem leiden-
schaftlichen Ausdruck Schwierigkeiten bereitet, so gilt dies am meisten von den
innigsten und herzlichsten Empfindungen. Und so wird hier noch einmal an die
sogenannten Liebeszenen erinnert. In der Wirklichkeit ist der Ausdruck der
holden Leidenschaft, welche aus einer Seele in die andere fällt, so zart, wort-
arm und discret, daß er die Kunst in Verzweiflung bringt. Ein schneller
Strahl des Auges, ein weicher Ton der Rede vermag dem Geliebten mehr
auszudrücken, als jede Rede; gerade die unmittelbarste Aeußerung des süßen
Gefühls bedarf der Worte nur wie nebenbei; auch die Momente der soge-
nannten Erklärung werden häufig wortarm, dem Fernstehenden kaum sichtbar

verlaufen. Dem Publicum kann auch die genialste Kraft des Dichters und Darstellers das beredte Schweigen und die schönsten, geheimen Schwingungen der Leidenschaft nur durch einen größern Apparat ersetzen. Beide müssen gerade hier eine Reichlichkeit der Production von Wort und Mimik anwenden, die in der Natur unwahrscheinlich ist.

Es ist von hohem Interesse, die größten Liebescenen, welche wir haben, mit einander zu vergleichen, die drei Scenen im Romeo auf dem Maskenfest und beim Balcon vor und nach der Brautnacht; und die Scene Gretchens im Garten. In der ersten Romeo-Szene hat der Dichter der Kunst des Darstellers die höchsten Aufgaben gestellt, in ihr ist die Sprache der beginnenden Leidenschaft so wundervoll abgebrochen und kurz, hinter dem artigen Redenspiel, das zu Shakespeares Zeit der guten Gesellschaft geläufig war, scheint das aufglühende Gefühl nur in Blitzen durch. Wol empfand der Dichter, wie sehr darauf ein vollerer Ausdruck Noth thue. Die Balconscene ist immer für ein Meisterstück der Poesie gehalten worden, aber wenn man die hohen Schönheiten ihrer Verse sich analysirt, wird man vielleicht überrascht sein, wie wortreich und souverän genießend die Seelen der Liebenden schon mit ihrem leidenschaftlichen Gefühl zu spielen wissen. Für die Morgenscene ist die Idee alter Minne- und Volkslieder — „der Wächterlieder“ — in reizender Weise verwerthet. Schöne Worte, zierliche Vergleiche sind in den ersten gehäuft, die Gefühle, welche in solcher Situation aus zwei jungen liebenden Herzen herausbrechen, sind so kunstvoll verziert und mit ausgeführten Bildern geschmückt, daß wir zuweilen die Kunst als künstlich empfinden.

Auch Goethe hat in seiner schönsten Liebescene volkstümliche Erinnerungen poetisch verwerthet; er hat die Liebeserklärung in seiner Weise aus kleinen epischen und lyrischen Momenten zusammengesetzt, die er — doch nicht ganz günstig für eine große Wirkung — durch den schneidenden Gegensatz Martha und Mephisto unterbricht. Auch der Umstand erinnert an den großen lyrischen Dichter, daß Faust darin zurücktritt und die Scenen nicht viel Anderes sind, als Monologe Gretchens. Aber jede der drei kleinen Scenen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, ist von wunderbarer Schönheit durch die Einfachheit und den knappen Ausdruck der Empfindung.

Darf man gegenüber solchen Schwierigkeiten, welche der Ausdruck hoher Leidenschaft im Drama darbietet, dem jungen Dichter rathen, so wird ihm das Beste sein, so detaillirend und realistisch als sein Talent erlaubt, die einzelnen Momente zu starker Steigerung zusammen zu schließen, und so wenig als möglich die schmückenden Reflexionen, Vergleiche, Bilder ins Breite auszuführen. Denn während sie der Sprache Fülle geben, verdecken sie nur zu gern Flüchtigkeit und Armuth der poetischen Empfindung. Wenn überall dem dramatischen Dichter genaues, immerwährendes Studium der Natur unentbehrlich

ist, so gilt das am meisten bei Darstellung heftiger Leidenschaften; wol aber soll er sich bewußt sein, daß er gerade hier am wenigsten die Natur nachahmen darf.

Eine andere Schwierigkeit entsteht dem Dichter durch den innern Gegensatz, in welchen sein Schaffen zu dem seines Verbündeten, des Schauspielers, tritt. Der Dichter empfindet die Bewegungen seiner Charaktere, ihr Gegenspiel und Zusammenwirken nicht so, wie der Leser die Worte des Dramas, nicht so, wie der Schauspieler seine Rolle. Gewaltig und zur Production reizend geht ihm der Charakter, die Scene, jedes Moment auf, so, daß ihm zugleich ihre Bedeutung für das Ganze klar vor Augen steht, während alles Vorhergehende und alles Nachfolgende wie in leisen Accorden durch das schaffende Gemüth zittert. Die originellen Lebensäußerungen seiner Charaktere, das Imponirende der Handlung, die Wirkung der Scenen empfindet er als reizend und gewaltig vielleicht lange, bevor sie in Worten Ausdruck gefunden haben. Ja, der Ausdruck, welchen er ihnen schafft, gibt seiner eignen Empfindung oft sehr unvollständig die Schönheit und Macht wieder, in welcher er sie in der Seele trug. Während er so das Seelenhafte seiner Personen von Innen heraus durch die Schrift zu fixiren bemüht ist, wird ihm die Wirkung der Worte, welche er niederschreibt, nur unvollkommen klar, erst nach und nach gewöhnt er sich an ihren Klang; auch den geschlossenen Raum der Bühne, das äußere Erscheinen seiner Gestalten, die Wirkung eines Gest, eines Redetons fühlt er nur nebenbei, bald mehr bald weniger deutlich. Im Ganzen freilich steht er, der doch durch die Sprache schafft, den Bedürfnissen des Hörers noch näher, als denen des Schauspielers, zumal wenn er nicht selbst darstellender Künstler ist. Die Wirkungen, welche er findet, entsprechen deshalb bald mehr den Bedürfnissen des Lesenden, bald mehr denen des Darstellers.

Nun aber muß der Dichter großer Empfindung auch einen vollen und starken Ausdruck durch die Sprache geben. Und die Wirkungen, welche eine Seele auf andere ausübt, werden dadurch hervorgebracht, daß ihr Inneres in einer Anzahl von Redewellen herausbricht, welche sich immer stärker und mächtiger erheben, und an das empfangende Gemüth schlagen. Das bedarf einer gewissen Zeit und auch bei kurzer und höchst energischer Behandlung einer gewissen Breite der Ausführung. Der Schauspieler dagegen mit seiner Kunst bedarf der Dialektik der überzeugenden, verführenden Rede, ja er bedarf des starken Ausdrucks der Leidenschaft durch die Sprache nicht immer. Sein Interesse ist darauf gerichtet, noch durch andere Mittel zu wirken, deren Wirksamkeit der Dichter nicht ebenso lebendig empfindet. Durch eine Geberde des Schreckens, des Hasses, der Verachtung vermag er zuweilen weit mehr auszudrücken, als der Dichter durch die besten Worte. Ungeduldig wird er immer in Versuchung

sein, von diesem höchsten Mittel seiner Kunst Gebrauch zu machen. So werden die Gesetze der Bühnenwirkung für ihn und das schauende Publicum zuweilen andere, als sie in der Seele des schaffenden Dichters lagen. Dem Darsteller wird oft in dem Kampf der Leidenschaft ein Wort besonders geeignet sein, die stärksten Wirkungen daran zu knüpfen, alle folgenden Prozesse seiner Rolle, wie poetisch wahr sie an sich sein mögen, werden darauf ihm und den Zuschauern als Längen erscheinen. So wird bei der Darstellung Manches unnöthig, was beim Schreiben und bei der Lectüre die höchste Berechtigung hat.

Daß der Schauspieler seinerseits die Aufgabe hat, dem Dichter mit Pietät zu folgen, und sich soviel als irgend möglich den beabsichtigten Effecten desselben anzuschließen, selbst mit einiger Resignation, das versteht sich von selbst. Nicht selten aber wird sein Recht besser, als das der Sprache, schon deshalb, weil seine Kunstmittel: Organ, Erfindungskraft, Technik, selbst seine Nerven ihm Beschränkungen auferlegen, die der Dichter nicht als zwingende empfindet. Der Dichter aber wird bei solchem Recht, das der Schauspieler gegenüber seiner Arbeit hat, um so mehr mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben, je ferner er selbst der Bühne steht, und je weniger deutlich ihm in den einzelnen Momenten seiner Production das Bühnenbild der Charaktere ist. Er wird also sich durch Nachdenken und Beobachtung klar machen müssen, wie er seine Charaktere dem Schauspieler für die Bühnenwirkung bequem zurecht zu legen habe. Er wird aber der Schauspielkunst auch nicht immer nachgeben dürfen. Und da er schon beim Schreibtisch die Aufgabe hat, so sehr als möglich der wohlwollende Vormund des darstellenden Künstlers zu sein, so wird er die Lebensgesetze der Schauspielkunst ernsthaft studiren müssen. Es gibt dafür keine bessere Förderung, als den Verkehr mit gebildeten Darstellern, Beobachtung ihrer Details und genaue Analyse ihrer bedeutenden Rollen.

Im Folgenden über die dramatische Handlung und ihren Bau.

G. F.