



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Freytag, Gustav: Das Schaffen des dramatischen Dichters. 3. : Die
Handlung und ihre Theile.

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

das geringste Maas zurückzuführen, was eben geschehen könnte, wenn unsere Schulknaben schon exerciren und unsere Jünglinge von 18 Jahren an schießen lernten.

Das Schaffen des dramatischen Dichters.

3.

Die Handlung und ihre Theile.

In der Seele des Dichters gestaltet sich das Drama allmählig aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne dramatische Momente: der Conflict zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen Lebensbedingungen seiner Umgebung, so lebhaft aus ihrem Zusammenhange hervor, daß sie eine selbständige Bedeutung und einen einheitlichen Inhalt gewinnen. Diese neue Einheit, die Idee des Drama's, wird der Mittelpunkt, an welchen alle freie Erfindung wie in Strahlen anschießt, sie wirkt mit ähnlich bildender Gewalt, wie die geheimnißvolle Kraft der Krystallisation, durch sie wird Einheit der Handlung, Consequenz und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der gesammte Bau des Drama's hervorgebracht.

Dieser erste Fund des Dichters, der stille Mittelpunkt seines Bildens, tritt ihm selbst nicht als Gedanke gegenüber, er hat niemals die farblose Klarheit eines abgezogenen Begriffes; denn nicht kühle Reflexion findet die Idee eines Stückes, erfährt dazu Handlung und Charaktere. Im Gegentheil ist das Eigenthümliche in der ersten Arbeit der Dichterseele, daß die Hauptsache der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja auch die Farbe, zugleich mit der Idee in der Seele aufleuchten, zu einer unauslösllichen Einheit verbunden; und daß sie sofort wie ein Lebendes wirken, nach allen Seiten weitere Bildung erzeugend. So ist möglich, daß dem Dichter selbst die Idee seines Stückes, die er doch sehr sicher in der Seele trägt, niemals während des Schaffens zur Ausbildung in Worten gelangt, und daß er selbst erst später durch Nachdenken seine innere Habe in das geprägte Metall der Rede umsetzt und als Grundgedanken seines Drama's begreift. Möglich sogar, daß er als Schaffender die Idee richtiger nach den Gesetzen seiner Kunst empfunden hat, als er sich selbst den Grundgedanken des Werkes in einem Satze zusammenfaßt.

Für einen Fremden ist es allerdings lehrreich, aus dem fertigen Kunstwerk die Idee zu suchen und — wie unvollständig dies auch immer möglich sei, — in Worten zu beschreiben. Es läßt sich Manches dadurch erkennen, was für die einzelnen Dichter charakteristisch ist. Es sei z. B. die Grundlage von „Maria Stuart“: aufgeregte Eifersucht der Elisabeth treibt zu Tödtung ihrer Gegnerin; und wieder von „Kabale und Liebe“: aufgeregte Eifersucht eines Liebenden treibt zu Tödtung seiner Geliebten; so wird diese nackte Formel zwar der ganzen Fülle des farbigen Lebens enthoben sein, welches an der Idee haftet; trotzdem wird einiges Eigenthümliche an dem Bau beider Stücke schon aus ihr deutlich werden. Z. B. daß der Dichter bei so einfachem Grundgedanken in die Versuchung kam, einen Theil der Handlung dazu zu dichten, welcher das Entstehen der Eifersucht erklärte, woher es also kommt, daß die treibende Kraft in den Hauptcharakteren erst von der Mitte des Stückes aus wirksam wird, und daß die ersten Acte bis zum Höhenpunkt vorzugsweise die Bestrebungen der Nebenfiguren enthalten, diese tödtliche Thätigkeit eines der Hauptcharaktere zu erregen. Er wird ferner verstehen, warum z. B. Mortimer nicht nur als Gegenbild zu Leicester, sondern auch zu Elisabeth so edel gebildet wurde, und warum seine Eifersucht, welche gerade diesem Charakter gegen einen Nebenbuhler so angemessen gewesen wäre, zu wenig sichtbar wird. Er wird ferner bemerken, wie ähnlich in ihrem letzten Grunde Motiv und Bau in den beiden regelmäßigsten Dramen Schiller's sind, wie beide eine überraschende Aehnlichkeit mit Idee und Bau des weit größern Othello haben, u. s. w.

Einen Stoff nach einheitlicher Idee künstlerisch umbilden heißt ihn idealisiren. Die Charaktere des Dichters werden deshalb gegenüber den Stoffbildern aus der Wirklichkeit, denen sie entnommen sind, mit einem bequemen Handwerksausdruck Ideale genannt.*)

Jeder Stoff, gleichviel ob der Geschichte entnommen, einer Begebenheit des wirklichen Lebens, der Sage, einer Novelle, wird für das Drama erst durch

*) Die wenigen technischen Ausdrücke verlangen vom Leser eine unbefangene Aufnahme. Mehre derselben haben auch im Tagesgebrauch seit den letzten hundert Jahren viele Nuancen der Bedeutung durchgemacht. — Nur Einzelnes sei hier bemerkt. Was hier Handlung heißt: der für das Drama bereits organisirte Stoff (bei Aristoteles Mythos, bei den Römern Fabula), das heißt bei Lessing noch zuweilen Fabel, während er den rohen Stoff, die Praxis des Aristoteles, durch Handlung übersetzt. Aber auch Lessing gebraucht schon zuweilen das Wort Handlung sprachlich richtiger, so wie es hier verwendet wird. — Auf die Theorie der Alten über die letzten Gesetze des dramatischen Schaffens zurückzugehen, war kein Grund. Wie viel für das Verständniß des Aristoteles noch zu thun übrig bleibt, ist oft beklagt. Von den Untersuchungen Lessing's über Schuld und Mitleid bis zur glänzenden Abhandlung von Bernays über die Katharsis sind fast hundert Jahre vergangen! — Auch die Umkehr und der Schluß unserer Stücke haben eine andere Bedeutung, als die griechische Peripetie und Katastrophe.

die Krystallisation vermittelt einer einheitlichen Idee brauchbar. Und hierbei ist zu bemerken, daß auch die geschichtlichen Stoffe allerdings schon eine Organisation haben, nur keine künstlerische. Auch in ihnen ist die Erzählung, alles Detail bereits nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet; bereits künstlerisch aber, nur nicht dramatisch, ist die Umformung, welche der Stoff in Sage, Märchen, einer Erzählung erhalten hat. Der Untergang Wallenstein's z. B. wird als geschichtlicher Stoff nach den Zwecken des Historikers gruppiert, er kann bei lebendiger Darstellung der wirklichen Sachverhältnisse ein imponirendes Bild von der allmähigen Entwicklung des Abfalls in Wallensteins Seele geben, und der Totaleindruck der gesammten Erzählung mag ein gewaltiger sein; für den dramatischen Dichter ist diese Organisation des Stoffes nicht zu brauchen, außer sofern sie ihm das Verständniß der Begebenheit erleichtert. Gesezt nun, bei der Lectüre wird ihm durch charakterisirende Züge die Person des finstern Feldherrn interessant, er empfindet aus dem Berichte lebhaft den innern Zusammenhang von Schuld und Strafe, ein menschlich Rührendes oder Erhebendes in dem Charakter und seinem Schicksal; sofort beginnt in ihm der Proceß des Umbildens damit, daß sich ihm über der historischen Idee eine poetische erhebt, welche den Charakter Wallensteins und der übrigen Personen modificirt, die historische Erzählung zu einer Handlung umformt, das Innere des Helden und der ihn umgebenden Charaktere in einzelnen dramatischen Situationen dem Publicum nach außen kehrt. Es wird dabei von der Persönlichkeit des Dichters abhängen, ob den ersten Reiz zu solcher poetischen Production imponirende Charakterzüge der Menschen, oder das Schlagende des tragischen Geschickes, oder vielleicht gar die interessante Zeifarbe abgibt, welche er schon in dem historischen Bericht vorfindet. — Von dem Augenblick aber, wo ihm der Reiz und die Wärme gekommen sind, deren er zum Schaffen bedarf, verfährt er, wie treu er sich auch scheinbar an den historischen Stoff anlehne, doch in der That mit souveräner Freiheit. Er verwandelt alles für ihn brauchbare Material in dramatische Momente.

Das Dramatische nun ist zuerst die Darstellung solcher Seelenbewegungen, welche kräftig in Wort, Mimik, That, aus dem Innern herausbrechen, also Darstellung des geistigen Processes, in welchem der Mensch vom Gefühl zur Leidenschaft, von der Leidenschaft zum Begehren und zum Handeln getrieben wird, ein Ausströmen der Lebenskraft aus dem innersten Gemüth nach der Außenwelt, also das Werden einer Action; — ferner aber die Darstellung der Momente der Action selbst, das heißt die Einwirkung der That auf die Umgebung des Helden. Beide Richtungen, in denen das Dramatische sich äußert, sind allerdings nicht grundverschieden. Auch während der Held in der vollen Spannung und in der Arbeit erscheint, sein Inneres nach außen zu wenden, steht er nicht isolirt, die Umgebung wirkt beständig fördernd und hemmend in seine Leiden-

schaftliche Bewegung. Und wieder, auch während er das innerlich fertig Gewordene in die That umsetzt und diese That auf die Umgebung wirkt, werden gerade durch die Action in der Seele des Helden selbst neue Bewegungen und Wandlungen vorbereitet. Dennoch ist ein Unterschied in der Wirkung beider eng verbundener Proceffe. Den höchsten Reiz hat immer das erste, der innere Kampf des Individuums bis zur That. Der zweite fordert mehr äußerliche Bewegung, ein stärkeres Zusammenwirken verschiedener Kräfte; fast Alles, was die Schaulust vergnügt, gehört ihm an, und doch ist er, wie unentbehrlich er dem Drama sei, nur die Befriedigung erregter Spannung, und leicht eilt über ihn hinweg die Ungeduld des nachschaffenden Hörers, eine neue leidenschaftliche Spannung im Innern der Charaktere suchend. Was wird, nicht was geworden ist oder geschieht, reizt am meisten.

Aus vielen dramatischen Einzelheiten ist die Handlung zusammengesetzt. Sie besteht aus einer Anzahl dramatischer Momente, welche durch die Idee zu innerer Einheit verbunden, durch die Charaktere dargestellt, nach einander in gesetzlicher Gliederung wirksam werden. Die Gliederung aber ist keine zufällige.

Im Anfang des Drama's müssen die Hauptpersonen, die Helden des Stückes so eingeführt werden, daß sich Wesen und Eigenthümlichkeit derselben noch unbefangen ausspricht, gewöhnlich in den Momenten, wo durch eine äußere Anregung oder innere Gedankenverbindung in ihnen der Beginn eines gewaltigen Gefühls oder Wollens zur Darstellung kommt. Diese äußere Anregung oder Gedankenverbindung, welche die Helden veranlaßt, beim Beginn des Stückes ihr Inneres zu öffnen, wird hier das aufregende Moment genannt. — Die innere Bewegung, die leidenschaftliche Spannung, das Begehren der Helden wird immer stärker, neue Momente, fördernd oder hemmend, verstärken ihre Befangenheit und den Kampf, siegreich schreiten die Charaktere vor bis zu einem imponirenden Moment, dem Höhenpunkte des Stückes, in welchem die volle Energie ihres Gefühls und Wollens sich zu einer „That“ concentrirt, durch welche die hohe Spannung des Individuums für den Augenblick gelöst wird. Von da an beginnt eine Umkehr der Handlung; die Charaktere erschienen bis dahin in einseitigem, aber erfolgreichem Begehren, von innen nach außen wirkend, die Lebensverhältnisse, in denen sie auftreten, mit sich verändernd. Von dem Höhenpunkt an wirkt das, was sie gethan haben, auf sie selbst zurück und gewinnt eine Macht über sie; die Außenwelt, welche im Aufsteigen des leidenschaftlichen Kampfes durch die Helden besiegt wurde, erhebt sich zum Kampfe gegen sie, die gestörte sittliche Ordnung macht diese Reaction immer stärker und siegreicher, bis sie sich zuletzt in der Schlußkatastrophe mit unwiderstehlicher Gewalt die Helden unterwirft. Auf solche Katastrophe folgt schnell der Schluß des Stückes, die Situation, wo die Veröhnung

der kämpfenden Gegensätze, die Wiederherstellung der Ruhe nach dem Kampfe sichtbar wird.

Daß der erste Act die Exposition, und Einführung der Hauptcharaktere, also diejenigen Momente enthält, welche zugleich Farbe und Ton des ganzen Stückes anzugeben bestimmt sind, ist bereits früher erwähnt. In ihm gilt es, den Zuschauer schnell mit den Vorbedingungen der Handlung, mit Ort und Zeit bekannt zu machen. Je weniger dafür längere Unterredungen auf der Bühne nöthig sind, und je wirksamer diese Erklärung in einem lebendigen dramatischen Bild zusammengebunden werden kann, desto besser wird es für das Stück sein. Dringend ist vor einer zu breiten Ausführung zu warnen. Wie die Eröffnungsscene vorzüglich geeignet sei, bereits den Charakter des Stückes, Kampf, heftige Bewegung, anzudeuten, ist ebenfalls schon früher gesagt. — Das sogenannte aufregende Moment muß nicht nothwendig ein von außen an die Helden herangetragenes sein, es ist sehr wol möglich, die Anfänge der dargestellten Conflictte schon vor den Beginn des Stückes zu verlegen, dann genügt ein lebendiges Aussprechen derselben durch die Hauptpersonen. — Der dramatische Bau des ersten Actes wird so einzurichten sein, daß im Verlauf desselben wenigstens die Mehrzahl der Theilnehmer an der Handlung dem Publicum vorgeführt wird. — Schon in ihm muß der Beginn des Kampfes in der Art klar werden, daß der Held nicht nur warmen Antheil einflößt, sondern daß zugleich sein Unrecht und eine gewisse Berechtigung der später gegen ihn reagirenden Kräfte ahnungsvoll empfunden wird.

Der zweite Act muß mitten in die Conflictte einführen, zuletzt dieselben bereits in starker Spannung darstellen. Hier ist Gelegenheit, die Personen des Gegenspiels, welche der Stoff im ersten Acte nicht vorzuführen gestattete, in die Handlung zu verflechten. Der Schluß des zweiten Actes erfordert bereits eine Steigerung der scenischen Wirkungen, die Fortschritte, welche die Handlung macht, werden sich günstig für das Drama am Ende des Actes kräftig und imponirend zusammengefaßt zeigen.

Der Haupttheil des dritten Actes wird der sogenannte Höhepunkt der Handlung. Hier, wo die höchste, stärkste Aufregung, eine hohe Steigerung der Lebenskraft des Haupthelden wünschenswerth ist, hat der Dichter die Aufgabe, mit großen Zügen in voller Ausführung die entscheidenden Momente des Stückes herauszuarbeiten. Diese Momente sind die im höchsten Sinne dramatischen des Drama's; für sie ist das Vorhergehende mehr oder weniger eine Vorbereitung, was hier als Resultat des vorhergegangenen Eifers herausbricht, wird verhängnißvoll für die Helden, Alles was noch folgt, erhält durch die sogenannte That Begründung und Berechtigung.

Der schwierigste Theil des Drama's beginnt mit dem vierten Act. Der Antheil, welchen das Publicum an dem Helden genommen hat, muß jetzt

zum Theil wenigstens auch auf die Gegenpartei übergetragen werden. Nicht immer ist es möglich, diese in einem Charakter zusammenzuschließen; es wird häufig von Wichtigkeit, darzustellen, wie nach und nach von verschiedenen Seiten an die Seele des Helden geschlagen wird. Und doch ist bereits der Zuschauer, durch drei Acte beschäftigt und angeregt, auch anspruchsvoller geworden, er fordert starke Wirkungen, eine glänzende Darstellung. Nicht dringend genug kann dem Dichter gerathen werden, den Kampf gegen seine Helden in möglichst kleiner Zahl von Gestalten zusammenzufassen und diese so gut auszustatten, als seine Kraft erlaubt; ferner aber bei diesem Acte alle Sorgfalt auf große Gesamtwirkung zu richten. Auch der Schluß des vierten Actes bedarf noch dringender als der zweite Act kräftiges Zusammenfassen in ausgeführter Scene. — Von dem Höhenpunkte des Stückes bis zur Schlußkatastrophe in ununterbrochener Stufenfolge abwärts zu führen, hat seine Bedenken. Es wird zuweilen nicht leicht sein, den Zuschauer in der Spannung zu erhalten, welche der noch zweifelhafte Ausgang eines Kampfes zu bereiten pflegt. Mächtig lastet die Wucht des Verhängnisses auf dem Helden, lebhaft empfindet bereits der Hörer den wahrscheinlichen Verlauf der Handlung. Da wird dem Dichter ein feines Kunstmittel erlaubt sein, welches bereits den Alten nicht unbekannt war, und das von Shafespeare mehrere Male meisterhaft benutzt wurde: den Weg zum Untergange durch ein dazwischen geworfenes Moment zu unterbrechen, welches die Möglichkeit einer glücklichen Lösung zu enthalten scheint. Es gehört freilich Takt und kluge Erfindung dazu dieses Mittel recht zu gebrauchen. Es darf nicht zu unbedeutend werden, sonst verfehlt es die beabsichtigte Wirkung; es muß sorgfältig aus den Grundbedingungen des Dramas, dem Hauptzuge der Charaktere herausgearbeitet sein; es darf aber auch nicht zu breit ausgeführt und so bedeutend erscheinen, daß es in der That die Stellung der Parteien wesentlich verändert. Ueber der aufsteigenden Möglichkeit einer friedlichen Lösung muß der Zuschauer immer die abwärts drängende Gewalt des Vergangenen empfinden. Es hängt von dem Stoff ab, ob dieses Moment schon im vierten oder im Anfang des fünften Actes seine retardirende Wirkung auszuüben hat.

Der letzte Act des Dramas hat die Aufgabe, die Resultate des Kampfes noch einmal in einer wirksamen Schlußhandlung zu zeigen, in welcher die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine energische Action aufgehoben wird. Je mehr der Kampf ihr ganzes Leben ergriffen hat, desto folgerichtiger wird die Vernichtung desselben sein.

Ueber ihrem Ende aber muß versöhnend und erhebend im Zuschauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Nothwendigen solches Unterganges lebendig werden. Dies ist nur dann möglich, wenn durch das Geschick der Helden eine wirkliche Ausgleichung der kämpfenden Gegensätze hervorgebracht wird. Was

aber diese Versöhnung, und die tragische Wirkung des Drama's hervorbringt, davon soll später die Rede sein.

So organisirt sich bei jedem Drama die Handlung in fünf Theilen, den Acten. Jeder Act umfaßt einen bestimmten Theil der Handlung, jeder hat für das Ganze des Drama's seine besondere Aufgabe.

Act 1. Exposition, das aufregende Moment, Beginn des aufsteigenden Kampfes.

Act 2. Steigerung des Kampfes, die reagirenden Elemente des zweiten Theils werden als Verbündete oder in beginnendem Conflict mit dem Haupthelden dargestellt. Der Schluß des zweiten Actes macht eine groß ausgeführte Scene wünschenswerth.

Act 3. Scheinbarer Steg des Helden, der Höhenpunkt, erste Wirkungen desselben auf die Umgebung.

Act 4. Die Umkehr, der Gegenkampf organisirt sich, starke Steigerung desselben in einer Hauptscene. (Das retardirende Moment).

Act 5. (Das retardirende Moment) Sieg der Gegenpartei. Katastrophe. Schlußsituation. Erhebung.

Nur nebenbei sei bemerkt, daß diese fünf Theile bei kleineren Stoffen und kurzer Behandlung allerdings ein Zusammenziehen in eine kleinere Anzahl von Acten vertragen. Immer müssen die drei Momente: Beginnen des Kampfes, Höhenpunkt, Gegenspiel und Katastrophe, sich stark von einander abheben, die Handlung läßt sich dann in drei Acten zusammenfassen; auch bei der kleinsten Handlung, welche in einem Acte verlaufen kann, sind innerhalb desselben die drei oder fünf Theile erkennbar.

Dies ist der Bau, welchen die meisten der großen Dramen von Shakespeare haben. Unter den deutschen Dichtern, nicht zufällig, die starke dramatische Kraft von Heinrich Kleist zweimal besonders schön.

Allerdings sind diese Gesetze der Handlung keine Schablone, in welche sich jeder Stoff drücken läßt. Neben der Regel steht auch hier die Ausnahme. Zumal eine Abweichung von diesem Bau hat für uns Deutsche besondere Bedeutung gewonnen. Bei mehren Dramen der deutschen großen Dichter ist nämlich das Verhältniß der Hauptfiguren zu der Idee des Drama's ein etwas anderes. Das deutsche Familiendrama legt die treibende Kraft der ersten Hälfte nicht in die Hauptgestalten, sondern in die Gegenspieler, und es sieht fast aus, als möchten die deutschen Helden ruhig in ihrer Stimmung beharren, wenn man sie nur ließe. So wird die Bewegung, welche Shakespeare schon im ersten Act in die Seele der Haupthelden legt, bei den gründlich motivirenden Deutschen häufig erst im Höhenpunkte der Handlung das verhängnißvolle Moment im Leben der Helden. Sie wandeln sich erst von da abwärts in gerader Linie bis zu ihrem Untergange.

Schon von den Shakespeareschen Dramen hat Othello, wie erwähnt, einen ähnlichen Bau. Was aber bei ihm als eine Abweichung von der Regel der tragischen Handlung erscheint, das war im vorigen Jahrhundert in Deutschland gewöhnlich. Selbst Schiller, welcher doch heftige Leidenschaften aufzuregen weiß, liebt es, das Vorwärtsbewegen der Handlung unter die Parteien des Drama's so zu vertheilen, daß die Gegenfiguren in dem ersten Theil, die Haupthelden erst in der Umkehr vom Höhenpunkt abwärts die Führung erhalten. So werden in *Kabale und Liebe* Ferdinand und Louise durch die Intriganten fortgestoßen; von der Scene zwischen Ferdinand und dem Präsidenten, dem Höhenpunkt, übernimmt Ferdinand die Führung bis zur Katastrophe. In *Maria Stuart* hat Maria im ersten und Elisabeth im zweiten Theil die fortbewegende Rolle, denn nach der großen Gartenscene concentrirt sich das dramatische Interesse in Elisabeth, und gerade dieser Theil des Drama's ist in der Arbeit vortrefflich. Die große Tragödie *Wallenstein* dagegen hat einen durchaus regelmäßigen und sehr interessanten Bau, der, wenn man das Lager als Prolog abrechnet, sowol in den *Piccolomini*, als in *Wallenstein's Tod* trotz der breiten Ausführung die Handlung energisch zusammenschließt. In den *Piccolomini* ist das bewegende Moment im ersten Act ein doppeltes, die Versammlung der Generale und Querstenbergs und die Ankunft Thekla's im Lager. Die Hauptpersonen dieses Stücks sind die Liebenden, der Höhenpunkt des Drama's beginnt mit den Worten Thekla's: „Trau ihnen nicht, sie meinen's falsch,“ er bezeichnet die Emancipation der Liebenden von ihrer Umgebung, und die Katastrophe die völlige Lösung des Helden Max von seinem Vater. In *Wallenstein's Tod* ist das bewegende Moment die Gefangennahme Sefina's (welche nur berichtet wird) und die darauf folgende Unterredung zwischen Wallenstein und Wrangel, Höhenpunkt ist die Trennung des Max und seiner Kürassiere von Wallenstein, Katastrophe der Untergang des Wallenstein, des Helden dieser Tragödie. Nun aber sind beide Dramen sehr kunstvoll so verbunden, daß sie zusammen eine einheitliche Doppelhandlung bilden. Deshalb liegen in den *Piccolomini* zwei aufregende Momente: die Unzufriedenheit der Generale und die Aufregung des Max durch seine Liebe, bei einander, und die beiden Dramen sind so combinirt, daß für die Gesammthandlung die Katastrophe der *Piccolomini* und das aufregende Moment von *Wallenstein's Tod* die nebeneinander liegenden beiden Höhenpunkte bilden und wieder eine doppelte Katastrophe, Thekla's Entschluß nach dem Tode des Max, und die Ermordung des Wallenstein den Schluß der letzten Tragödie machen. Die ganze Trilogie ist ihrer Handlung nach das Kunstvollste und Größte, was die dramatische Kunst der Deutschen hervorgebracht hat.

Dem Dichter der Gegenwart aber soll die Handlung, der eigenthümliche Bau deutscher Dramen, wie schön viele ihrer Wirkungen auch sind, nicht

zum Muster dienen, sondern die Methode der großen Stücke Shakespeare's, der Bau von Macbeth, Coriolan, Romeo und Julia, Richard der Dritte u. s. w., eine Construction der Handlung, welche wenig voraussetzt und kurz motivirt, und die Helden sogleich in höchst energischer und leidenschaftlicher Thätigkeit zeigt.

Die Theile der organisirten Handlung sind die Acte. Sie sind durch Einschnitte von einander getrennt. Der Verschluß unsrer Bühne durch den Vorhang und die Pausen mit oder ohne Musik schneiden sehr stark ein. Deshalb wird der Dichter Ursache haben, schon bei der Einrichtung des Stückes den langen Zwischenacten zu zürnen, welche seltener durch die scenischen Veränderungen, häufiger durch den Costümwechsel der Darsteller veranlaßt werden. Es ist im Interesse des Dichters, den Schauspielern die Gelegenheit zu solchem Wechsel so viel als möglich zu beschränken, und wo das Umkleiden nothwendig ist, schon beim Einrichten der Handlung darauf Rücksicht zu nehmen. Ein längerer Zwischenact, — der niemals fünf Minuten überdauern soll, — wird nach Beschaffenheit des Stückes dem zweiten oder dritten Act folgen können. Die Acte, welche in näherem Zusammenhange stehen, dürfen nicht durch ihn auseinandergerissen werden; was ihm folgt, muß noch im Stande sein, von Neuem zu sammeln und zu spannen. Deshalb sind Pausen zwischen dem vierten und fünften Act am allernachtheiligsten. Diese beiden letzten Theile der Handlung sollten selten durch größern Einschnitt getrennt sein, als zwischen den einzelnen Scenen eines Actes geduldet wird. Der Dichter hat sich zu hüten, daß er nicht in diesem Theile des Stückes selbst Schlusseffecte erfinde, welche durch schwer herzustellende Scenerie und Einführung neuer Massen die Zögerung verschulden.

Unsere Bühne hat ferner das Bestreben, auch die Umgebung der auftretenden Personen nicht nur anzudeuten, sondern in ziemlich anspruchsvoller Ausführung durch Comparisen, Malerei und Geräth darzustellen. Dadurch wird die Wirkung des Spiels wesentlich gefärbt, nur zuweilen unterstützt. Auch dadurch werden die einzelnen dramatischen Momente mehr von einander getrennt, als noch zu Shakespeare's Zeit der Fall war. Denn jede Verwandlung der Bühne, während des Actes, macht einen neuen starken Einschnitt, und die Zerstreuung der Zuschauer wird nicht aufgehoben durch den neuen Brauch, die Operation des Scenenwechsels durch Herablassen der Gardine den Augen des Zuschauers zu entziehen. Solche Einschnitte, während des Actes, sind, es ist nicht zu leugnen, ein Uebelstand. Es muß das eifrigste Bemühen des Dichters sein, sie entbehrlich zu finden; und es wird gut sein, wenn der Dichter während der Arbeit sich sagt, daß es in seiner Kraft stehen muß, Alles zu machen, denn häufig hält er solchen Wechsel für ganz unvermeidlich, der doch fast immer durch geringe Veränderungen beseitigt werden

kann. Ist er aber durchaus nicht zu vermeiden, so hüte man sich besonders, ihn in den Acten eintreten zu lassen, welche die größte Ausführung verlangen, namentlich im vierten, wo bei vielen Stoffen ohnehin die volle Kraft des Dichters nöthig ist, zu steigern, und die Umkehr imponirend zu machen. Am leichtesten überwindet man ihn im ersten Acte.

Jeder Act nun muß wieder ein gegliederter Bau sein, welcher kunstvoll seinen Theil der Handlung in zweckmäßiger und wirksamer Anordnung zusammenfaßt. Auch in ihm muß das Interesse des Zuschauers mit sicherer Hand geführt und gesteigert werden; auch er muß seinen Höhenpunkt haben, eine große, kräftige ausgeführte Scene. Enthält er mehre solche ausgeführte Höhenpunkte so werden dieselben durch kleinere Scenen wie durch Verbindungsglieder verbunden sein, in der Art, daß das höhere Interesse immer auf der späteren ausgeführten Scene ruht. Auch jede einzelne Scene, sowol Uebergangscene, als ausgeführte muß eine gewisse Architectur haben, welche geeignet ist, ihren Inhalt in höchster Wirkung auszudrücken. Ein spannendes Moment muß die ausgeführte Scene einleiten, die Seelenproceße in ihr müssen mit einiger Reichlichkeit in wirksamer Steigerung dargestellt werden, das Resultat derselben dann energisch, in treffenden Schlägen angedeutet sein; von ihrem Höhenpunkte aus, auf welchem sie reichlich ausgeführt schwebt, muß schnell und kurz der Schluß folgen; denn ist einmal ihr Resultat erreicht, die Spannung gelöst, dann wird jedes unnütze Wort zu viel. Und wie sie mit einer gewissen Erregung der Erwartung einzuleiten ist, so braucht auch ihr Ende eine kleine Erhebung, besonders kräftigen Ausdruck der Persönlichkeiten dann, wenn sie die Bühne verlassen. Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie von roher Effectsucherei gemißbraucht werden. Der Einschnitt am Ende der Scene und die Nothwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie vielmehr zu einem höchst berechtigten Kunstmittel, natürlich nur bei bescheidener Anwendung, zu meist am Schluß der Acte.

Unter den vielen Beispielen eines guten Baues der Acte ist eines der berühmtesten der fünfte Act von Wallensteins Tod. Er besteht aus drei Theilen, welche bei der Aufführung abweichend von der Intention des Dichters sehr füglich durch dieselbe Scenerie zusammengeschlossen werden können. Die Idee der ersten Scene ist: Butler wirbt die Werkzeuge des Mordes, die der zweiten: die Freunde Wallensteins, voll böser Ahnungen, warnen vergeblich den bethörten Verehrer der Sterne. Daran fügt sich unmittelbar die Katastrophe, die Ermordung. Auf diese drei Theile des Actes, welche ohne verbindende Zwischenscenen zusammengefügt und durch eine schöne Steigerung der einzelnen Wirkungen gegliedert sind, folgt das Moment der Ausgleichung, die Vergeltung an Octavio und die Erhebung des Hörers aus der leidenschaftli-

hen Befangenheit des politischen Kampfes dadurch, daß die befreiende und sühnende Macht des Todes noch einmal in den würdigen Worten der sterbenden Gräfin Ausdruck findet.

In dem Wechsel zwischen ausgeführten und verbindenden Szenen liegt eine große Wirkung. Durch ihn wird jeder Theil des Ganzen von seiner Umgebung kunstvoll abgehoben, die Hauptsache in stärkeres Licht gesetzt, in dem Nebeneinander von Licht und Schatten der innere Zusammenhang der Handlung verständlich. Der Dichter muß deshalb sein warmes Empfinden wohl controliren und bedächtig prüfen, welche dramatischen Momente für seine Handlung Hauptsache, welche Beiwerk sind. Er wird seine Neigung zu Ausführung bestimmter Arten von Charakteren oder Situationen beschränken, wenn sie für das Ganze nicht von Gewicht sind; wenn er aber dem Reiz nicht widerstehen kann, von diesem Geseze abzuweichen und einem unwesentlichen Moment breitere Ausführung zu gönnen, so wird er es mit der Empfindung thun, daß er die Störung des Baues durch besondere Schönheit der Ausführung zu sühnen habe. Solche Unregelmäßigkeit bleibt jedoch immer gefährlich, nicht nur weil sie die Proportionen des Ganzen verschiebt, sondern auch weil sie höchst wahrscheinlich die Zeit für Wesentlicheres beschränkt. Wenn Shakespeare solche episodische Ausführung in seinen Komödien — welche meist lockeres Gefüge haben — begünstigt, so ist fast immer ihr Zweck, dem Hörer gute Laune zu erhalten, so die behagliche Schilderung der Bürgerwache in „Viel Lärm um Nichts,“ welche die herbe Handlung verdecken soll.

Die Nebenszenen aber, mögen sie die Nachklänge einer Hauptscene, oder die Vorbereitung zu einer neuen sein, werden dem Dichter immer noch Gelegenheit geben, bei der größten Kürze ein Interesse an den Rollen zu erweisen, hier ist der Raum für bescheidene Zeichnung, welche mit wenigen Worten einen erfreuenden Einblick in das innerste Leben der Figuren des Hintergrundes zu gewähren weiß.

Noch wird erwähnt, daß Shakespeare für diesen Kreis kleiner Regeln nicht immer als Muster aufzuführen ist. Niemand hat besser den Aufbau und die Spannung großer Szenen verstanden, Niemand besser die Wichtigkeit, welche die Verbindung der großen Szenen durch leicht hingeworfene Nebenszenen hat. Er schrieb aber nicht für unsere Bühne. Die Einschnitte zwischen den Unterabtheilungen der Handlung, unsern Szenen und Acten, waren bei ihm weniger getrennt; sein Publicum, einmal angespannt, hielt länger aus und vermochte leichter kleine Zwischensätze zu ertragen; zuletzt nimmt er zuweilen das Vorrecht des Genies in Anspruch, auch da Episoden und breite Ausführungen zu wagen und durch aneinandergesetzte kleine dramatische Momente zu zerstreuen, wo ein Anderer Aehnliches nicht wagen dürfte. Wenn man aber von einigen solchen genialen Freiheiten und von der veränderten Dekonomie des

Stückes, welche seine weit bequemer eingerichtete Bühne erlaubte, abseht, so erstaunt man über seine technische Weisheit auch im Arrangement der dramatischen Momente, zumal in der ersten Hälfte seiner Dramen. Nur wird ein Anfänger gut thun, sich hierin lieber die Deutschen zum Muster zu nehmen, z. B. Schiller und Lessing, und für diesen Theil der Technik auch die bescheidenen Wirkungen Iffland's, der sein Handwerk vortrefflich versteht.

Gustav Freytag.

Aus Tirol.

Dreizehn volle Jahre wurde in den Sälen des Landhauses nicht mehr getagt, und es wäre für die Ehre Tirols besser gewesen, noch dreizehn Jahre keinen Landtag zu haben, als die Verhandlungen des letzten in seiner Geschichte aufgezeichnet zu sehen. Die Verhandlungen begannen am 5. April; da sie sich mehr auf die innere Administration der Provinz bezogen, lassen wir die Gegenstände derselben völlig unberührt, bis auf einen, wo Deutschland vermöge des sechzehnten Artikels der deutschen Bundesacte ein Wort mitzureden hat. Er betrifft das Ansiedlungsrecht der Protestanten in Tirol. Sie können einwerfen: diese Frage wird ja bereits durch das Patent vom 8. April erledigt. Allerdings für Jeden, der da begreift, daß ein Gesetz, welches für Alle gilt, auch für ihn gelte. Anders fassen unsere Ultramontanen, welche stets die treueste Ergebenheit gegen die Regierung heucheln, die Sache auf; für sie gilt nur ein Gesetz, welches ihre selbstsüchtigen, lichtscheuen Zwecke fördert, jedes andere betrachten sie als nicht vorhanden.

So hat es denn der Bischof von Brixen gewagt, folgenden Antrag zu stellen und die Annahme desselben als Landesgesetz vorzuschlagen:

1. Das Recht der Deffentlichkeit der Religionsübung steht in Tirol nur der katholischen Kirche zu.
2. Die Bildung nicht katholischer Gemeinden ist unzulässig.
3. Die nicht zur katholischen Kirche sich Bekennenden erlangen die Erwerbsfähigkeit unbeweglichen Vermögens nur auf Antrag des Landtages und Bewilligung des Kaisers.

Die Behörden haben die Befolgung dieses Landesgesetzes von Amtswegen zu überwachen.