



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kühne, G.: Dramatisch und Theatralisch.

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



Dramatisch und Theatralisch.

Guzkow und sein Geheimniß. — Laube und Scribe. — Definition der Birch-
pfeifferei. — Hebbel. — Riesen sind nicht Heroen. — Mosen. — Shakspeare
und Sophokles, Charaktere und Fabel. — Die Intrigue als Zeitgeist. — Ma-
gister Ubique. — „Zorff und Schwert“ auf der Dresdener Bühne und „Vor
hundert Jahren“.

„Woran es den jetzt auftauchenden deutschen Dramatikern noch
fehlt?“ — Sie stellen mir, verehrter Freund, diese Gewissensfrage
sehr naïv. Ich will versuchen, sie ebenso naïv zu beantworten. Das
heißt, ich will herumsuchen und anklopfen, wo sich der Instinct, das
Rechte zu finden, verräth oder sich ein Bewußtsein darüber ankündigt.
Und da werden Sie mich wohl vor Allem gleich auf Guzkow
verweisen. Er nahm den ersten Anlauf, die Bühne literarisch zu er-
obern. Sein Sturmdrang, seine gewaltige Schnellkraft hat ihm rasch
Bahn gebrochen. Seine Production ist fast so unermüdtlich wie seine
Betriebsamkeit. Bei All dem ist er durch die Beschaffenheit seiner
Stücke noch nicht zum Bedürfniß der heutigen Bühnen geworden.
Wehe der deutschen Bühne! wenn er zurücktritt, wehe ihr! wenn er
sie aufgibt, das heißt, wenn er es aufgibt, mit ihr zu einem Ziele
zu gelangen. Aber er kann nicht mehr zurück, er hat zu Viel schon in
die Schanze geworfen, er muß über die Leichen vieler seiner Stücke
hinweg das Bollwerk ersteigen und die Mauerkrone erringen. Auch
lebt ein Etwas in ihm, das bedeutender ist als sein Schaffenstrieb,
als sein speculativer Arbeitsdrang. Sein Wissen ist mächtiger als
sein Talent. Ich meine nicht seine Bühnenkenntniß; in der Technik
und Praktik, in der Herbeiführung des Effectes zwischen Lampen und
Coulissen wird er noch lange vergebens mit der Birch-Pfeiffer um
die Palme ringen. Aber Guzkow weiß immer, um was es sich han-
delt. In allen Stoffen, in denen er sich von je seit dem Beginne

seiner literarischen Thätigkeit bewegte, wußte er, was und wo es fehlte. Dieser Spürsinn hat nicht gehindert, daß er oft genug weit abirrte, in geschmacklose Seltsamkeiten gerieth; aber sein Talent, ob es gleich um Vieles schwächer ist als sein scharfsinniges Wissen, wird seiner Einsicht nachtheilen, sein Ziel erreichen. Und was der poetischen Begabung in ihm unmöglich bleiben wird, das wird schließlich die Routine möglich machen.

„Also Gutzkow weiß, warum es sich bei der Wiederbelebung des deutschen Dramas handelt? Und das müßte Geheimniß bleiben? Ein Cabinet'sgeheimniß der Schreibenden?“

Gutzkow spricht nicht über das, was ihn leitet. Er baut Stück auf Stück und will die Sache praktisch erledigen. Er haut nieder, was ihn hindert, drückt die Augen zu und ist nur um seinen Specialfall bekümmert. Er wird so viel erreichen, als die vereinzelt Energie vermag, so viel oder so wenig, als der Streifzug eines Einzelnen möglich macht. Lassen wir noch Geheimniß sein, was er in seiner dramatischen Arbeitsamkeit als Geheimniß behandelt. Wenn er dauernde Wirkungen hinter sich sieht, wird er schon selbst sagen: Seht, so muß ein modernes Drama beschaffen sein, so ist sein Styl, seine Structur! Nicht die Charaktere machen es, nicht die Gewalt der Wahrheiten, die im Stücke zum Ausdruck kommen, nicht der Tief-sinn der Seelenkunde, nicht die feine Ausmeißelung der Gestalten, selbst nicht die Neuheit der Erfindung, sondern — sondern —. Im Nothfall wird er uns die Birch-Pfeiffersche Praktik wenigstens in speculativer Form vortragen. — Lassen Sie uns jedoch erst bei Andern anfragen, ob wir an ihren Fehlern die Tendenz ihrer Dichtungen uns erklärlich machen können.

Laube verhandelt seine Tendenzen, seine Pläne, seine Theorien von der Nothwendigkeit einer besonderen Stylart sehr naiv und offen. Seine Harmlosigkeit ist sogar blank genug, zu sagen, aus der Wiederbelebung des deutschen Theaters könne Nichts werden, wenn die dramatischen Autoren nicht mehr Geld verdienen. Diese schmerzliche Offenbarung macht er mit ganz ruhigem Blute. Furchtbar, zerschmetternd ist diese Wahrheit, wenn sie eine ist. Aber wird diese Wahrheit leitendes Princip, so könnte sie zu dem Entschlus führen, vor der Hand eine Zeit lang zu birchpfeiffern, um nur erst Fuß zu fassen, Raum zu gewinnen, und später — später — sehr

classisch edle Bestrebungen folgen zu lassen. Wer Credit gewonnen, *coûte qu'il coûte*, hätte dann die Macht und das Publicum in Händen. —

Ich spreche hier das Wort *Birchpfeifferei* aus und gebrauche diese Kategorie wie ein Scheusal, wenigstens wie eine Vogelscheuche. — Was heißt das, *Birchpfeifferei*? fragt ein unschuldiger unter meinen Lesern. — *Birchpfeifferei* ist unter den Stylarten des modernen deutschen Dramas die Manier, eine Wurst so voll zu stopfen, daß man in jedem Augenblicke mit Spannung ihrem Plätzen entgegensteht; *Birchpfeifferei* ist die Kunst, einen dicken dreibändigen Bulwerschen Roman in einen einzigen Darm hineinzuzuquetschen und dem Zuschauer dies Stück Arbeit bis auf den letzten Zipfel, wo das Querkhölzchen sitzt, in den Hals zu jagen, dergestalt, daß ihm mindestens der Athem, wo nicht alle Sinne vergehen. Man nennt das stoffliches Interesse, und dem wilden Handgemenge von That auf That, gleichviel ob Schauderthat, ob Schandthat, bleibt der jubelnde Zuruf deutscher Herzen gewiß. Daß das ganze Gewebe des Stoffes, bei Tageslicht besehen, nur ein ganz nüchternes Rechenerempel zwischen erbärmlichen Bösewichtern und lendenlahmen Tugendhelden ist, das stört für den Augenblick beim Lampenlichte nicht die Entzückung. — Doch wozu Kindern bange machen! Die Furcht vor Gespenstern erweckt ja erst den Reiz, welche zu sehen!

Doch Scherz bei Seite! Laube dringt beim Drama auf stoffliches Interesse. Und er ist Mann der Form genug, um nicht bloß das Was, sondern vorzugsweise das Wie, nicht den Stoff, sondern den Gang des Stoffes, nicht die Fabel, sondern deren Faden und dessen Fortführung in's Auge zu fassen. Laube hat sich in seinen Vorstudien offen zur Schule Scribe's bekannt. Und der Franzose ist Meister in der Intrigue des Dramas, er ist es in einer Weise, wie kein Deutscher, kein Engländer. Bei All dem verrieth Monaldeschi in seiner Anlage wenig von der Kunst der Franzosen, die bunte Fülle mannichfacher Anknüpfungen zu einem Hauptknoten zu verschlingen. Der Stoff drängte hier recht eigentlich zu einem Intriguenstück. Und der erste Act gibt uns eine Scene zwischen zwei Nebenbuhlern im Ruhm und im Abenteuer, eine Scene zwischen Monaldeschi und Santinelli, die den Wettkampf Beider anhebt, die Interessen des Stoffes von dieser Seite richtig aufnimmt. Alletn

das Thema verrückt sich, der Stoff fällt auseinander und selbst Christine und ihr Günstling, die uns lediglich im Verlauf beschäftigen, erleben in ihrem Verhalten zu einander nicht die Wendungen, die einen stetigen Faden, einen Knoten, der sich schürzte und entwirrte, noch zuließen. Das Intriguenspiel zwischen König und Cavalier hätte Scribe weit schärfer, entscheidender entfaltet und die dritte Figur dazu nicht fallen lassen. — Laube hat in der Scribe'schen Kunst hier einen Versuch gemacht, auf den gelungenere folgen werden. Vielleicht ist Kokoko von dieser Art, ein Fortschritt in der Architectur des modernen Dramas. Jedenfalls ist es interessant, zu wissen, wo das Drama mit Laube hinauswill, sollten auch Irrwege nicht erspart bleiben, die ihn von seinem eigenen Ziel noch wiederholt entfernten. Möglich, daß für die Wiedergestaltung des deutschen Theaters erst Styl und Technik aufgefunden werden muß, ehe die Nation mit ihren Ansprüchen auftritt und über sachlichen und geistigen Inhalt dieser Versuche eine Frage aufwirft, die alle Vorstudien zunächst wieder beseitigt.

Die Irrungen sollen uns nicht die große Sache verleiden. „Die große Sache?“ — Nun wohl, wie anders soll das Streben bezeichnet werden, die deutsche Bühne, diese Pflanzschule der Bildung für alle Classen, wieder zu einem Nationalausdruck unserer wichtigsten Interessen zu machen!

Lassen Sie uns an einem dritten Dichter seine Irrthümer betrachten, die er praktisch und theoretisch an den Tag gelegt. Ich weiß nicht, ob Irrungen nicht überhaupt nur Nüancen der Wahrheit sind. Hier aber spreche ich von einem wahrhaften Dichter, dessen dramatische Irrthümer mehr werth sind, als alle bisherigen Bühnenerfolge der heutigen Dramatiker. Ich meine Friedrich Hebbel. Seine Gedichte sind bühnemwidrig, aber es sind Gedichte. Die Versuche in Hamburg und Berlin, seine Judith auf den Brettern zur Erscheinung zu bringen, haben deutlich gezeigt, in welchem doppelten colossalen Irrthum Hebbel befangen ist. Er irrt sich in der dramatischen Nothwendigkeit und in den theatralischen Möglichkeiten. Er irrt sich auch noch in vielen andern Punkten, vornehmlich im Publicum, das das Erhabene in der Form des Entseßlichen nicht mehr erträglich findet. Ich weiß nicht, ist die Bildung von heute zu feige, zu weichlich, zu sehr in versteckter Sünde

befangen: Muth hat das Zeitalter nicht, weder das Regiment, das befehlt, noch die Gesellschaft, die gehorcht und duldet. Wie viel oder wie wenig unserm Publicum zuzumuthen, darüber sind wir Alle im Zweifel, aus dem einfachen Grunde, weil wir selbst mehr oder weniger ein Theil dieses Publicums sind. Zur Entwicklung einer freien Großthat haben wir die Befähigung verloren. Und wo sie sich im Gedicht gestalten will, nimmt sie mit schauerndem Entzücken die Larve der Caricatur an. Ich muß fortwährend an Grabbe denken, wenn ich mir die literarisch vereinsamte Gestalt Hebbel's betrachte. Er ist nach seiner innern Empfindung durchaus ein Gegenstück Grabbe's, eben so weich wie jener hart, eben so tiefsinnig zart, wie jener grotesk und barock. Aber in ihrer Weltentfremdung sind sie beide gleich stark und ohne alle Kenntniß der Vorbedingungen zur Wirksamkeit, ohne alle Fähigkeit, das Zeitalter in seinem eigenen Nery zu erfassen. Bei aller Verschiedenheit im Talente und in der dichterischen Stimmung sind sie in unsern Bestrebungen zwei seltene Einsiedler.

Hebbel hat eine kleine Broschüre „Mein Wort über das Drama!“ gegeben. Er beklagt sich über den dänischen Professor Heiberg, der das für die Bühne eingerichtete Manuscript der Judith, das der Theaterdirection von Kopenhagen überreicht wurde, öffentlich, vor der Aufführung, kritisirte. Nun, das ist bei uns gemüthlichen Deutschen nicht neu. Der gründliche Marggraff, um noch mehr als gründlich zu sein, sitzt in seiner Bücherschau auch über Handschriften zu Gericht, die ihm freundschaftlich mitgetheilt wurden, und verwirft den ersten Entwurf zu einem Drama, unbekümmert über die spätere Gestaltung, die dasselbe bereits nach seinen ersten Aufführungen erlebte, um auf dem Wege der Praxis erst der Oeffentlichkeit und seiner Vollendung entgegenzureisen. — Professor Heiberg machte den Holofernes in Hebbel's Judith lächerlich. Dies ist der Punkt, auf den ich hier kommen wollte. „Wie leicht,“ sagt Hebbel in seiner Broschüre, „ist nicht ein Holofernes in einer Zeit lächerlich gemacht, wo es keine römischen Imperatoren mehr gibt, die sich vergöttern lassen!“ — Also leicht? Das ist ja der traurige Fall der Verirrung, in die auch Grabbe gerieth. Das beruht auf Unkenntniß der Zeitgenossen, auf Voraussetzung einer ganz andern Gestitung, ganz andern Denkungsart. Es beruht auf dem Verkennen eines menschlichen Maß-

stabes, auf Fehlgriff in den Mitteln zum Zweck. In der Geschichte der italienischen Kunst gab es eine Epoche, wo man im Gigantischen das Schöne suchte. Michelangelo beherrschte diese Spätperiode. Er gab riesige Leiber und meinte damit menschliche Größe hinzustellen. Holofernes und Judith sind solche Colosse, welche die Menschenmöglichkeit überschreiten. Ihre gigantischen Naturen gehen in's Unmeßbare über. Wir staunen sie an, aber wir erwarten Nichts von ihnen. Die Entscheidung ihres Processes mit einander liegt außerhalb der Kreise menschlicher Empfindung. Ob er sie frist, ob sie ihn würgt; — wir wissen das Letztere aus der Historie im Voraus; — aber die entgegengesetzte Wendung im dialectischen Kampfe beider Naturen läge eben so nahe und würde uns eben so wenig überraschen. Der Maßstab in der Zeichnung beider Gestalten ist von Anfang an ein verrehlter, Riesen sind nicht die echten Heroen; das elementarisch Ungeheure ist nicht das menschlich Große. Aller Tieffinn, aller Schwung, alle Wärme und Größe der dichterischen Empfindung, wie sie Hebbel in seiner Natur hegt und trägt, will nun nicht mehr ausreichen, die maßlos gezogenen Conturen zu füllen, und er müht sich vergeblich ab, die beiden Geburten seiner Phantasie vor dem Lächerlichen zu behüten. Seine Schöpferkraft hat sich hier verschwendet. Er hat nämlich innere Erfindung, tiefe Seelenkunde genug, um das Verhältniß der zwei geschichtlich gegebenen Figuren ganz neu zu fassen und zu stellen. Seine Judith findet diesem Holofernes gegenüber alle übrige Männerwelt kleinlich und widrig elend. Sie hat in ihm allein Größe entdeckt, Wahrheit und Kraft, wenn auch in Form barbarischer Ausartung. Daß sie ihn liebt, während sie den Feind ihres Volkes in ihm mordet, ist ergreifend, ein tiefer Zug. Ich kann mir denken, auch ein Deutscher unserer Zeit hätte Napoleon so im Gemisch von Feindschaft und Bewunderung ermorden können. Holofernes ist aber keine wirkliche Männergröße, wie Napoleon. Er ist das Zerrbild davon, der Popanz der Großheit. Judith nimmt, indem sie ihn liebt, nur Theil an dem Schicksal, mit einem einzigen Schritte vom Erhabenen in's Gegenstück zu verfallen. Und dieser eine Schritt ist ein leichter. Der dänische Professor braucht uns nicht erst zu zeigen, wie leicht es ist, Holofernes lächerlich zu machen. Auch die Darstellung auf der Bühne bewies es. In Berlin gab vor Jahren Madame Krelinger

die Judith, mit Begeisterung, mit der Befähigung zur Größe. Aber die tragischen Spitzen brachen ab, das Berwegene erschien utopisch, das Ungeheuere erweckte Gelächter, Alles schlug in sein Gegentheil um. Daß Judith ihren Helden liebt, während sie ihn mordet, sich ihm hingab, während sie ihn verabscheute, führt weder zu einer Rettung der Gestalten, noch zu einer dramatischen Wendung des Stoffes, gibt nur dem lyrischen Tieffinn Raum zum Ausdruck. — Und dieser lyrische Tieffinn des Dichters färbt noch viel mehr seine Tragödie *Genoveva*. Sie sollte *Golo* heißen; denn sie entfaltet wesentlich die monologischen Momente dieser in Leidenschaft schwelgenden, aus versagter Liebe mit Himmel und Hölle buhlenden Männergestalt.

Wenn die Irrungen der dramatischen Poesie von heute immer solche an sich merkwürdige und bedeutungsschwere — lyrische Gedichte verschuldeten, so könnten wir uns zu diesen Bestrebungen des literarischen Zeitalters Glück wünschen. Aber die Bühne wird nicht damit gerettet. Doch ich wollte auffinden, auf welchen Punkten Hebbel's Irrthümer als Fehler lehrreich sind. Wir wollen sein Glaubensbekenntniß, wie er es in Prosa und nicht sub rosa ausgesprochen, weiter betrachten.

Hebbel verfällt nicht leicht in den Fehler eines andern unserer jetzigen deutschen Dramatiker, dessen Hauptcharaktere zu viel Welt- und Selbstbewußtsein haben, um sie noch als einzelne Creaturen nehmen zu können. Ich meine, so weit ich sie kenne, einige Dramen von *Mosen*. Da sprechen die Gestalten nicht bloß wie heroische Naturen, die dichterisch fühlen, sondern wie der Geist der Weltgeschichte selber, träte er in Person auf und setzte die Tuba an die Lippen. Hebbel's Gestalten haben Entwicklung, haben ihre Genesis, greifen dialektisch ein in den Stoff. Ständen sie in einem dramatischen Ganzen, sie würden dramatisch wirken.

Damit sprech' ich ganz einfach die Meinung aus, daß Charaktere noch nicht das Drama machen. Und das verstößt freilich gegen Shakespeare und den ganzen Glauben, der sich auf diese gewaltige Dichternatur stützt. Shakespeare kehrte die Dekonomie der antiken Tragödie um. Shakespeare befreite die Charaktere von der Oberherrschaft der Fabel. Wer will läugnen, daß der modernen Welt erst mit dem Briten das Drama eröffnet wurde! Es lag das in der gan-

zen Entwicklung der Zeiten bedungen. Das Mittelalter gab alle Stoffe des Lebens an die sich selbst fühlende Naturkraft hin, und das protestantische Christenthum eröffnete die Welt des Individuums, gab die Persönlichkeit frei, schuf Charaktere. Und nimmt nun der großartige, kraftbeseelte Dichter solche Charaktere, wie sie ihm sein Zeitalter gab, und läßt sie mit der ganzen Macht ihrer Schädelstärke an einander prallen: so haben wir das Shakespearesche Drama. Aber das Alles ist doch nur für eben jenes Zeitalter gültig. Mit solchen Elementen fällt auch die Gültigkeit solcher dichterischen Geburten fort, nicht für sich selbst, sondern für uns! Nur mit solchen Charakteren ist die regellose Romantik solcher dramatischen Form möglich und erträglich. Wir haben weder diese heroischen Gestalten, die uns das Zeitalter liefert, noch in uns selbst die Naturkraft, die sich am Spiel der elementarischen Willkür ein Genüge schafft. Die ganze Weltanschauung ist eine andere geworden. Das Christenthum hat nicht mehr die Kraft des ersten Stoßes auf eine ihr noch nie unterthane Welt, das Christenthum macht nicht mehr frei, macht keine Heroen mehr. Wie soll die fessellose Willkür der frei gewordenen Naturkraft noch in unseren Dramen, den Abbildern des Menschenlebens, toben und sprühen! Gespenster gelten nicht, Schatten sind unmächtig. Gestalten der Vergangenheit können nur mit dem Lebensathem von heute uns reizen, das historische Drama kann uns nicht zurückversetzen wollen; selbst Shakespeare's Charaktere aus den ihm entlegensten Zeiten und Orten waren doch immer nur Organe seiner Welt, sprechen wie Genossen seiner Epoche. Und wenn Charaktere von heute unsere Stücke füllen, können sie noch mit dem romantischen Lärm des mittelalterlichen Lebens auftreten?

Ich will keinen Sprung machen und sagen, der ganze Geist unsers Jahrhunderts müsse den dramatischen Dichter zum Intriguenspiel führen. Es sieht immer thöricht aus, mit abstracten Abhandlungen nachhelfen zu wollen. Aber die Franzosen thun, was wir uns erst nach tausend Experimenten, Versuchen und Ueberzeugungen langsam construiren. Die Intrigue ist die Form, in welcher der Weltgeist die heutige Menschheit regiert, nicht die Naturkraft, nicht der Heroismus, nicht die Begeisterung. Scribe beherrscht nicht zufällig diese Epoche. Laube hat Recht; nur darf er Scribe's Form nicht mit Scribe's Inhalt verwechseln, uns nicht diesen statt jener auf-

nöthigen wollen. Und selbst die Form, in der die Franzosen die europäischen Bühnen beherrschen, kann für uns als eine entlehnte nicht angepflanzt werden. Wenn sie sich nicht von selbst aus den uns eigenen Stoffen ergibt, so bleibt sie ohne alle Wirkung, wo es gilt, die heimische Bühne neu zu gestalten, Literatur und Theater in eine neue lebendige Wechselwirkung zu bringen. — „Also dramatische Intriguenspiele thun uns Noth und sind uns Nothwendigkeit! Aus dem Geiste unsers Zeitalters förmlich nachgewiesen? Es ist wahr, an Intriguen, deutsch gesagt: Quertreibereien, fehlt es uns nicht. Nun, dann kämen wir am Ende selbst ohne Freiheit der Presse zum langersehnten deutschen Lustspiel? Auf dem Wege der Intrigue!“ — Spotten wir nicht, mein Freund! Unser Zeitalter ist sehr hilfsbedürftig. Rufen wir seinen Geist nicht auf, blos um ihn zu verhöhnen. Lassen Sie uns aus Erbarmen mit ihm für sein Heil sorgen. — „Wenn Sie so fortfahren, so gerathen wir in einen höchst komischen Dialog. Mit der Miene eines Leichenbitters wollen Sie dem Zeitalter das Lustspiel decretiren!“

Nicht Lustspiel allein! Verstehen wir uns nicht miß! — Im Grunde will ich auch keine ausschließliche Nothwendigkeit nachweisen, nur falsche Möglichkeiten in den Richtungen aufdecken. Hebbel ist der Meinung, die Charaktere machten lediglich das Drama. Das führt in die Shakspeare'sche Form zurück, für welche deutsche Kräfte schon genug Schulübungen geliefert haben. Hebbel will an dem Briten nachweisen, wie wenig man auf die Fabel zu geben habe, um doch dramatisch sein zu können. Shakspeare ist also das Neg, in dem abermals eine großartige Dichterkraft gefangen sitzt! Mittelmaßigkeiten finden sich weit leichter zurecht, um Mittel und Zwecke in Einklang zu bringen. Was auf der heutigen Bühne wirkt, ist in der That die Fabel des Stückes, ihre Erfindung, aber noch weit mehr die Dialektik ihrer Entfaltung, die Schürzung und Lösung eines Knotens. Nicht auf die deutschen und französischen Fabrikanten soll man Hebbel verweisen, selbst auf Scribe nicht, dessen Meisterschaft in der Form und Structur des modernen Dramas uns nicht über den Gehalt seiner Stoffe täuschen sollte. Will Hebbel Autoritäten, und er stützt sich ja selbst auf Shakspeare, so rufe man ihm die Alten in die Schranken; die mit Gewalt und zum Hohne deutscher Production von heute aus dem Grabe heraufbeschworne Antigone

Grenzbeten 1844. 1.

sei uns eine Mahnung! Die Sophokleische Tragödie ist in ihrer Weise und ganz in den Nationalbedingungen der alten Zeit, in Entfaltung der Fabel, in Führung des Fadens, in Vermittelung und Lösung des sachlichen und geistigen Gehaltes ein Meisterstück naiver Kunst. Die fesselnde Kraft der Erwartung, diese Macht der Spannung, diese sittliche und geistige Aufregung des ganzen Menschen, der hier, im Streite göttlicher und irdischer Anregung, der Schlichtung wie einer Entscheidung über sich selbst entgegenharrt: das sind Theatereffecte in classischer Form, es sind die Mittel, die das dramatische Gedicht erst zum wirklichen Drama und ohne Weiteres zum bühnenwirksamen Theaterstück machen. Von gemeinen Hebeln zur Aufreizung der Nerven wird bei Sophokles wohl nicht die Rede sein dürfen, und doch erreicht er die höchste Wirkung auf den Brettern, so weit die beschränkte Welt der Alten eine Wirkung für uns zulässig macht. Sophokles ist so naiv und bornirt wie Hans Sachs. Aber er ist ein Meister in Handhabung der Intrigue seines Stoffes. Ich nenne ohne Scheu Intrigue, was man bei den Alten gern die Fabel des Stückes mit der Dialektik ihrer Entfaltung hieß.

Ist nun das Wort Intrigue vor Ihnen gerechtfertigt? Ich weiß kein anderes.

Welch ein Ideologe zugleich Hebbel ist, beweist er wohl recht eigentlich mit dem, was er über Gutzkow's Dramen äußert. Hebbel verlangt, daß das Drama nicht blos mit den einzelnen Charakteren, sondern auch als Totalität wirke. Diese Totalität liegt aber für ihn nicht in der Sache, nicht im Verlaufe des Stoffes, sondern in der Idee, die ich daraus abstrahire. Er sagt, Gutzkow habe das sociale Thema aufgenommen. Vier seiner Stücke, die gedruckt vorliegen, seien Correlate, die in ihrer Gesamtheit mehr als einzeln befriedigten. Richard Savage zeige, was eine Galanterie bedeute, offenbare in scharfen Gegensätzen den tragischen Kampf zwischen Naturgefühl und Decorum. Je grüßamer, sagt Hebbel, desto besser. — Kann ein Poet thörichter sprechen? Also je schiefer die Annahme im Verhalten von Menschen zu einander, je unwahrer die Stellung der Figuren gegen einander, desto besser? Und kann eine Dichtung mit dem, was sie bedeutet, was sie will, je täuschen über das, was sie sachlich gibt, wirklich und stofflich vorführt? Von abstracten Philosophen ist man gewohnt, daß sie sich mit dem begnügen, was sich aus dem

Stoffe als Extract abfieden läßt. Die Poesie aber gibt Seel und Leib als Eins, sie will nicht das Ergebnis der Sache, sondern die Sache selbst; sind die Factoren falsch, so kann sie uns nicht auf ein richtiges Facit des Rechnenerempels vertrösten wollen. Auch in Gutzkow's Werner werden uns gesellschaftliche und psychische Unmöglichkeiten als Vorbedingungen zur Katastrophe zugemuthet; die Katastrophe selbst, der eheliche Conflict zwischen Werner und seiner Frau, ist allerdings mit einer Macht und einer ergreifenden Wahrheit hingestellt, der nur um so mehr fühlen läßt, wie schief diese Zustände moderner Welt hier herbeigeführt sind und wie unwahr sie vom Dichter gelöst und gesühnt werden. „Werner,“ sagt Hebbel, „genügt am wenigsten.“ Er erkennt also hier den Kern, weil er in einer falschen Umschälung liegt. „Werner,“ sagt Hebbel, „scheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu sein.“ Kann ein Dichter so verblendet sein, dies zu tabeln? Kann eine Dichtung überhaupt mit einer Idee, die sie beweisen soll, für Anwendung falscher Mittel, unwahrer Empfindungen entschädigen? — „Pantul,“ sagt Hebbel, „zeigt, wer an einem Hofe die abhängigste Person ist, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf August den Starken paßt oder nicht.“ Ganz richtig; Porträtähnlichkeit verlangen wir nicht vom historischen Drama, Congruenz mit der Geschichte bezweckt die Poesie nicht. Aber die Zeichnung des Dichters muß, auch wo sein Pinsel das bestimmte Zeitalter verfehlt und nicht trifft, auf Menschen und menschliche Zustände überhaupt passen. Ob Schiller's Wallenstein der historische, Schiller's Philipp in Spanien der wirkliche, bestimmt nicht die Giltigkeit der dichterischen Gestalten, aber daß sie wie große Menschen auf solchem Schauplatz und in solchen Bedingungen fühlen und denken, das macht die Dichtung wahr, gibt ihr eine tiefere Bedeutsamkeit, als die Figuren in der realen Geschichte je für uns haben können. Pantul aber und Gutzkow's August stehen im Stücke, wie Menschen niemals zu Menschen standen. Diese innere Unwahrheit stürzt die scharfsinnigsten Combinationen des Dichters. „Die Schule der Reichen,“ sagt Hebbel, „lehrt —.“ Doch wir kümmern uns nicht um das, was sie lehren will. Zweck und Tendenz machen Verfündigungen gegen menschliche Empfindung nicht wieder gut. Das will ich nicht gegen dies Stück gesagt haben. Es hat einen genialen Entwurf, nimmt einen festen und überraschenden

Anlauf, verläuft aber bis in's Kindische und Sinnlose. In solchen Extremen stürzen sich Gutzkow's Erfindungen hin und her. „Je grausamer,“ sagt Hebbel, „desto besser.“ Hat Hebbel für das poetisch Werthvolle, das menschlich Wahre so wenig Sinn, wie für das dichterisch Häßliche, menschlich oder gesellschaftlich Schiefe und Unmögliche? Hebbel sucht bloß nach, was ein Product beweisen will. Der Tieck'sche Magister Ubique in der „Vogelscheuche“ beweist als Cicerone auf einer Gemäldeausstellung auch an einem Wirthshauschild die tief sinnige Idee eines idyllischen Stilllebens! Von Gutzkow's „weißem Blatt“ spricht Hebbel nicht. Ich weiß nicht, was er an diesem Stücke nachgewiesen hätte. Ich meines Theils kann an diesem, in den ersten zwei Acten vortrefflich gearbeiteten Drama nur bedauern, daß es sich um eine Grille dreht, wie sie im wirklichen Leben unter Menschen niemals von solchem Gewicht ist, als der Autor hier nimmt und uns zumuthet, sie dafür ebenfalls zu nehmen, damit sein Stück nicht die Angel und den Hebel verliere. Man kann nicht mehr Beruf zum modernen Drama haben als Gutzkow. Aber eigen sinnige Zumuthungen, mit denen er seine Figuren und sein Publicum herumquält, sind nirgends störender als im Drama. Er weiß selbst darum, daß das bürgerliche Schauspiel am wenigsten solche aus Utopien herangezogene Annahmen duldet; er weiß darum, sein Wissen, sagt' ich, ist schärfer als sein Talent. — Nachschrift. Gutzkow's „Zopf und Schwert“ ging gestern hier zum ersten Mal über die Bühne. Das neue Theaterjahr wurde in Dresden damit begrüßt. Es konnte nicht glücklicher eröffnet werden. Auch hat Gutzkow wohl nichts Glücklicheres geschaffen. Er greift, wo er rühren will, zu falschen Mitteln. Hier aber, wo er für die Waffen seines Scharffsinns den Schauplatz fand, bewegt er sich wie in seiner eignen Welt. Dies dramatische Zeitgemälde, wie er sein neues Erzeugniß nennt, ist ein höchst gelungenes geistvolles Spiel des Witzes und der Satyre, eben so pointenreich in den Einfällen, als durch die rasche Folge pikanter Gruppen und Scenen effectvoll. Daß manche satyrische Charakteristik an die Possen streift, wolle Niemand rügen, der das Bedürfniß des heutigen Publicums nach starker Würze, wo sie erlaubt ist, kennt. Die Intrigue des Stoffes ist sehr einfach, aber sie hält die belebten Zeitbilder in ihrer raschen bunten Folge hinlänglich fest. In der Erfindung ist hier Nichts erkünstelt, Gutzkow ist hier!

