



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Dramaturgische Vorträge

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



Dramaturgische Vorträge



Im Verlage von C. Konegen in Wien hat kürzlich Freiherr von Berger ein Bändchen *Dramaturgische Vorträge* veröffentlicht.*) Das Buch hat im eigentlichsten Sinne des Wortes sein Schicksal, seine Geschichte, und sie spiegelt sich auch teilweise in seinem Texte wieder. Entstanden ist es aus Vorlesungen, die Berger letzten Winter (1889/90) als Privatdozent an der philosophischen Fakultät der Wiener Universität gehalten hat. Aber in der Zwischenzeit hat sich Bergers Stellung in Wien sehr geändert; er ist aus einem wichtigen Amte, wo er der öffentlichen Aufmerksamkeit ausgesetzt war, unter großer Teilnahme der Wiener Gesellschaft geschieden, ohne doch deshalb ganz in das Dunkel des Privatlebens verschwinden zu können. Berger gehört zu den Erscheinungen, die, ohne es zu beabsichtigen, im guten und im bösen Sinne der Leute Mund beschäftigen, die ein Hauch moderner Romantik umgiebt. Nach dem Rücktritt Wilbrandts von der Führung des Burgtheaters wurde er dem zeitweiligen Leiter des Theaters, Sonnenthal, unter dem Titel eines „artistischen Sekretärs“ als litterarischer Beirat an die Seite gestellt. Ein Sohn des verstorbenen österreichischen Ministers, hatte er bis dahin in aller Stille philosophischen und dichterischen Arbeiten obgelegen, er war als Privatdozent an der Wiener Universität habilitirt, ohne irgendwie weitere Kreise zu beschäftigen. Durch seine Berufung an das Burgtheater trat er mit einem Schlage ins Licht der Öffentlichkeit, man sah in ihm schon den künftigen Direktor des Burgtheaters, dem wohlwollende Gönner aus den höchsten Kreisen in der Stellung eines dramaturgischen Sekretärs (die seit Schreyvogel nicht mehr besetzt worden war) Gelegenheit geben wollten, sich in die Geschäfte des ebenso berühmten wie von den Wienern eifersüchtig geliebten Hauses einzuarbeiten. In dieser Stellung blieb er längere Zeit, ohne viel von sich reden zu machen. Er strebte auch gar nicht darnach, sondern freute sich, im Stillen lernen und helfen zu können. Als dann Sonnenthals Provisorium durch die Berufung August Försters ans Burgtheater abgelöst wurde, behielt Berger auch an der Seite des neuen Direktors die Stellung eines stillen litterarischen Ratgebers

*) *Dramaturgische Vorträge*. Von Alfred Freiherrn von Berger. Wien, Carl Konegen, 1890.

bei; er hatte zunächst den Eingang an Theaterstücken zu prüfen und draus zu wählen, was sich etwa als brauchbar ansehen ließ. Ob seine Einwirkung auf die Führung und die Leistungen des Burgtheaters nicht doch etwas größer war, als es schien, wußte das Publikum nicht, obwohl sich die Zeitungen nicht ungern etwas böshaft mit ihm beschäftigten, so oft sich ein Anlaß dazu bot. Beim Abschied vom alten Burgtheater hatte er sich durch einen fein empfundenen Epilog neue Freunde gemacht, und mit einem im „Verein der Litteraturfreunde“ gehaltenen Vortrag über den Hamletcharakter bei Shakespeare und Turgenjew hatte er großen Beifall gefunden.

Bei Beginn des letzten Wintersemesters war er nun den akademischen Gesetzen gemäß genötigt, wieder einmal ein Kolleg zu halten; denn der Privatdozent verliert seine *venia legendi*, wenn er länger als zwei Jahre seine Vorlesungen unterbricht. Mit dieser Wiedereröffnung seiner Vorlesungen war Berger plötzlich der Mann des Tages geworden. Daß er schön spricht und geistvoll denkt, wußte man schon; daß aber einer der Führer des Burgtheaters seine dramaturgischen Erfahrungen von dem Katheder herab mitteilen wollte, war noch nicht vorgekommen. Man muß wissen, wie sehr die Wiener, namentlich die edlere Jugend Wiens, am Burgtheater hängt, um den Andrang von Männern und Frauen zu Berger's Vorlesungen zu begreifen. Es war, als ob der Genius des Burgtheaters in einem andern, nicht minder geweihten Raume seine Stätte aufgeschlagen hätte: so stark war der Zudrang. Die Zeitungen brachten von jeder Vorlesung Auszüge, sogar Polemiken dagegen druckten sie. Von allen Seiten wurde er mit Einladungen, anderwärts Vorträge zu halten, bestürmt, er folgte auch ein- oder das andermal diesen Ruf, und es sind nicht die am wenigsten gelungenen Vorträge seines Buches, die er außerhalb der Hochschule gehalten hat. Doppelt interessant war er den Wienern dadurch geworden, daß er plötzlich als der Gatte einer der genialsten Schauspielerinnen des Burgtheaters, des Fräulein Hohenfels, erschien, die ihm ihre große Beliebtheit als Hochzeitsgeschenk mitgebracht hatte. Da trat auf der Höhe seines Erfolges ein Ereignis ein, das das Schicksal des Philosophen und Dichters entschied. Zu Weihnachten starb August Förster plötzlich an einem Schlagfluß. Man war kaum der endlich im Burgtheater hergestellten Ordnung froh geworden, man hatte sich gefreut, daß es unter der sachkundigen Leitung Försters wieder seinen alten Glanz und seine Größe wiedergewinnen würde; nun war alle diese Hoffnung mit einem Schlage erschüttert. Natürlich wandten sich nun aller Augen wieder auf Berger, der ja seine Fähigkeit zur Leitung des Burgtheaters genügend erprobt hatte, und nun begann ein gewaltiges Reden für und gegen ihn in allen Blättern. Durch seine Heirat mit der Hohenfels hatte sich die Sachlage sehr verwickelt. Der zukünftige Direktor des Burgtheaters sollte nicht eine der wichtigsten Schauspielerinnen desselben Theaters zur Gattin haben, sonst war eine unparteiische Regierung nicht wahr-

angewiesenen Denker leicht entgehen. Freilich kommt noch seine Kunst in der Deutung, Erklärung und Zergliederung ästhetischer Gefühle hinzu, seine Fähigkeit, den Dichtern nachzuempfinden, mitzudichten, ferner seine Gabe, so zarte Dinge, wie es die dichterische Schöpfung und der ästhetische Genuß sind, in drastischer Klarheit darzustellen, um sein Buch zu dem lebensvollen Werke zu machen, das es geworden ist. Denn, die Wahrheit zu sagen: wir zählen es zu den schönsten, gedankenreichsten und anregendsten Schriften, die seit langer Zeit auf dem Gebiete der Ästhetik erschienen sind. Es bietet eine Fülle von tiefen Bemerkungen über die Kunst im allgemeinen und über bestimmte Dichter im einzelnen.

Alfred v. Berger gehört zu den Denkern, die auch im wissenschaftlichen Leben den Wert des Gefühls über den der Reflexion stellen. Man hat, sagt er, die Wahrheit aller Dinge bezweifelt, die wir wahrnehmen, der Phänomenalismus ist die herrschende Philosophie; allein so weit auch die Zweifelsucht ging, so hat sie doch beim Gefühl von den Dingen Halt machen müssen: das Gefühl ist uns der letzte und allersicherste Beweis für die Existenz der Dinge. Die wichtigste Rolle aber spielt das Fühlen in der Kunst. Was man nicht fühlt, das besteht auch dichterisch nicht für uns. Aus dem Gefühl und nicht aus dem Verstande muß der Dramatiker schaffen. Das macht den Unterschied z. B. zwischen Hebbel und Shakespeare. Hebbel besaß von jeder seiner Gestalten ein staunenswertes psychologisches Wissen; er hatte aber nicht jenes fühlende Gesicht, jenes intuitive Gefühl für sie, das Shakespeare eigen war, der gewiß nicht so tiefinnig wie Hebbel seine eignen Geschöpfe hätte zergliedern können. In der dramatischen Kunst ist aber dieses intuitive Gefühl einzig maßgebend. Der Dichter bedarf seiner, um seine Handlung wahrhaft bühnenfähig zu gestalten, der Schauspieler bedarf seiner, um die Charaktere des Dichters darstellen zu können, und nur das naive Publikum, das die Vorgänge auf der Bühne nicht blasirt zergliedert, sondern mit unmittelbarer Teilnahme verfolgen kann, ist das richtige; zum Schaden der Kunst ist es leider jetzt selten geworden. Mit einem einfachen Gleichnis erklärt Berger diesen Begriff. „Ich erinnere Sie, um Ihnen ganz klar zu machen, was ich meine, an das Verhältnis, in dem Sie zu den Charakteren Ihrer Freunde und Verwandten stehen. Sie wissen oft voraus, was z. B. Ihr Onkel oder Ihre Tante in einem bestimmten Falle thun oder sagen wird. Folgern Sie Ihr prophetisches Wissen etwa aus einer von Ihnen gewußten Psychologie Ihres Herrn Onkels oder Ihrer Frau Tante? Sie haben etwas wie eine intuitive Anschauung des innern Wesens dieser Respektspersonen, und aus dieser Intuition heraus sagen Sie: das wird er sagen und das wird er thun . . . Dieses Gefühl Ihnen in Bezug auf die in ein Drama verflochtenen Personen so zu geben, wie Sie es hinsichtlich Ihrer Freunde und Verwandten besitzen, ist eines der Ziele des dramatischen Darstellers.“

In dem stetigen Rückgang dieser unmittelbaren Art zu fühlen und zu urteilen, der eine Folge der fortschreitenden Zivilisation, der Ausbildung der Verstandesurteile ist, findet Berger eine der Ursachen des Verfalls der dramatischen Litteratur: Dichter und Publikum leiden an diesem Mangel. Er wird aber noch schlimmer dadurch, daß eine krankhafte Neigung zur Selbstbeobachtung verheerend wie der Borkenkäfer im Fichtenwalde um sich greift. In der modernen Romanlitteratur füllen sich die Druckbogen mit langen und langweiligen Bergliederungen seelischer Zustände; der Erzähler berichtet nicht mehr, sondern er analysirt; er stellt nicht dar, sondern er beschreibt seine Charaktere. Da aber unsre begabtesten Dichter sehr selten oder nie in unmittelbarem Verkehr mit den Schauspielern treten, im Gegensatz zu Shakespeare, der gleichsam am Regiepulte dichtete, fern von der Bühne in der Einsamkeit der Studirstube schaffen, so stehen sie in demselben Bann wie die Erzähler. Dies ist für die dramatische Produktion ein großer Schade, denn auf der Bühne ist die psychologische Analyse gänzlich wirkungslos. Es ist ein sehr großer Unterschied, ob der Dichter ein fremdes Ich aus der innern Beobachtung des sich selbst teilenden Ich darstellt, indem er sich in eine fremde Seele innerlich versetzt und von hier aus spricht, oder ob er das fremde Ich aus dessen sinnlich wahrnehmbaren Äußerungen, als da sind: Melodie der Sprache, Gesichtsausdruck, Körperbewegung, unbewußt das Innere verratende Rede u. dgl. m., zur Anschauung bringt. Nur diese mittelbare Darstellungsweise ist dramatisch wirksam. Da sie ist für das Drama so wichtig, daß Berger von vornherein die dramatische Kunst für zusammengesetzt aus drei Künsten erklärt, die in den Persönlichkeiten, die sie ausüben, freilich getrennt sind. Das Buch des Dichters ist nämlich noch lange nicht das dramatische Kunstwerk, wenn es auch sein wichtigster Teil ist; es müssen noch die durchaus kongenialen Künste des Schauspielers und des Regisseurs, der zu den bildenden Künstlern gehört, hinzutreten, um das Drama zum Drama zu machen. Gegen die Unterschätzung der Schauspielkunst wendet sich Berger mit großem Nachdruck, und wie wichtig die Kunst des Inszenirens geworden ist gerade in unsrer Zeit, die sich den Menschen nicht getrennt von seiner Umgebung vorstellen kann, ja in ihrer Einseitigkeit so weit geht, den Menschen nur allzu klein im Verhältnis zur Natur zu betrachten, weist Berger einsichtig nach.

Also zum schauenden Gefühl spricht die Bühne; alle Forderungen ans dramatische Kunstwerk lassen sich von dieser einzigen Erkenntnis ableiten. Gefühl erzeugen ist schließlich sowohl Mittel als Zweck der dramatischen Kunst. Es ist ein Mittel insofern, als die dramatische Illusion durch gar nichts andres so wirksam hervorgerufen wird, als dadurch, daß unser Gefühl für das, was auf der Bühne vorgeht, erregt wird. Wir glauben erst dann an die Menschen da oben, wenn wir mit oder für oder auch gegen sie zu fühlen begonnen haben, und dann ist diese Täuschung so mächtig, daß die Ausstattung des Stückes

gleichgiltig wird; folglich ist hier auch das Maß und das Gesetz für die Ausstattung der Dramen gegeben. Und noch eine andre wichtige Folgerung ergibt sich daraus, nämlich die, daß der Naturalismus unmöglich bühnenwirksam werden kann. Diesem Naturalismus rückt Berger von den verschiedensten Seiten zu Leibe, er bekämpft ihn in glänzenden Gefechten.

Der Naturalismus will sich in der Poesie zur Welt und zu den Menschen gerade so wie die Naturwissenschaft selbst stellen, d. h. er will nicht über die Dinge vom Standpunkt irgend eines über die Erfahrung hinausgehenden Ideals urteilen, sondern die Wirklichkeit kalt nachahmen, wiederholen: sie ist nicht böse, sie ist nicht gut, sondern nur: so ist sie! Ganz abgesehen nun von der Täuschung, die sich der Naturalismus mit dieser Lehre selbst bereitet — denn befolgt kann sie gar nicht werden, und die naturalistische Praxis lehrt das Gegenteil: eine Tendenz haben alle naturalistischen Romane —, ist diese Lehre auch künstlerisch deswegen wertlos, weil ganz nüchtern auf die Bühne hingestellte Figuren den Zuschauer auch nüchtern lassen, und wenn die Illusion ausbleibt, tritt die Langeweile oder das Gelächter ein. Wir müssen für die Menschen auf der Bühne fühlen, nur unsre Teilnahme macht sie lebendig, wie überhaupt alles, was in der Welt da ist, nur für den da ist, der ihm ein Gefühl weicht. Daher auch ein anderer grundsätzlicher Gegensatz zwischen der echten Kunst und dem Naturalismus, den Berger betont: ohne eine ideale Weltanschauung oder Grundstimmung religiöser Art ist gar kein hohes Drama möglich; dem Naturalismus fehlt diese Wurzel, und darum kann er nicht die Bühne gewinnen. Der moderne Naturalismus ist pessimistisch; aber ein Drama, das nicht in dem Glauben an eine sittliche Weltordnung, an das Bestehen einer Gerechtigkeit wurzelt, ist unmöglich, weil unerträglich, von Volkstümlichkeit gar nicht zu reden. Berger ist weit davon entfernt, diesen Glauben in flacher Weise zu fordern; er meint nicht, daß der Dichter von Wonne triefen, daß er sich blind stellen solle gegen das viele unbegreifliche Leid, das besteht; aber das Welträtsel gläubig zu betrachten hält er für eine notwendige Voraussetzung des Gedeihens der dramatischen Kunst, und in der Erschütterung dieser gläubigen Grundstimmung erkennt er einen andern der Gründe, weshalb trotz aller Anstrengungen die dramatische Kunst nicht gedeihen will. Auch die Frage und Suche nach Begriff und Wesen der poetischen Gerechtigkeit hängt für ihn mit dem Mangel an Religion zusammen. So lange der Glaube an ein sittliches Prinzip bestand, haben die Dichter und Ästhetiker nicht nach der poetischen Gerechtigkeit gefragt: sie verstand sich von selbst, sie wurde intuitiv mit Sicherheit geübt. Die Sicherheit schwand mit der Herrschaft des Zweifels; und die Anschauung der Naturwissenschaft, die den Menschen entthront, die alte und unverwüßliche anthropozentrische Weltbetrachtung bekämpft, den Menschen als einen allen andern Organismen gleichwertigen Teil der Natur betrachtet, ist nicht geeignet, die Poesie zu fördern, die ihrem Wesen nach die

Natur zu vermenschlichen bestrebt ist. Das ist der Gegensatz zwischen dem Naturalismus und der Poesie; er haßt, sie kann nur lieben.

Mit dem Mangel an weltfreudiger Grundstimmung der Dichter unsers Jahrhunderts bringt Berger auch die geringe Produktion selbst der besten Dramatiker in Zusammenhang, wenn man sie mit der üppigen Fruchtbarkeit der alten Dichter vergleicht. Der moderne Dichter muß sich erst künstlich in die Stimmung des Dramas hineinarbeiten, während sie dem alten Dichter Lebenselement war. Dazu kommt noch die Verinnerlichung des modernen Lebens, die Ausgleichung der Gegensätze, die Zähmung der Leidenschaften, während das Drama nur in Epochen zu gedeihen pflegt, die am Wendepunkte zweier Zeitalter stehen.

Nach alledem wird man nicht überrascht sein, daß Berger sich öfter gegen die naturwissenschaftliche Methode im Gebiete der Ästhetik ausspricht, auch gegen die Poetik Scherers Stellung nimmt. Scherer leugnete den Wert und die Möglichkeit einer gesetzgeberischen Ästhetik, selbst Aristoteles ist ihm zu wenig Empiriker und zu viel Gesetzgeber. Dem gegenüber weist Berger darauf hin, daß in der Praxis die gesetzgeberische Ästhetik gar nicht zu entbehren oder zu vermeiden sei. Jeder Theaterdirektor, der die Wahl zwischen neuen Werken zu treffen hat, ist ein nichtempirischer, ein idealistischer Ästhetiker; jeder Dichter ist es mehr oder weniger bewußt, insofern er an seinem Werke herum-bessert, bevor er es aus der Hand giebt, und überhaupt fügen wir hinzu, ist eine Poetik, die die dichterischen Erscheinungen nur aufzählen will, ohne sie zu beurteilen, ohne sie ihrem verschiedenen Werte nach abzuschätzen, eine Unmöglichkeit. Es war ein Irrtum Scherers, als er eine Poetik auf rein induktivem Wege schaffen zu können glaubte. Man muß wissen und nicht bloß fühlen, was poetisch mehr- oder minderwertig ist, wenn man die Poesie in allen ihren Gestalten in naturwissenschaftlichem Geiste ordnen will. Scherer hat in seinem reichgebildeten Sinne dieses Wissen auch schon mitgebracht, aber der Methode zuliebe eine philosophische Naivität geheuchelt, die mit Recht angegriffen und verurteilt wurde. Bergers Standpunkt ist der der innern Erfahrung nicht weniger als der der äußern Beobachtung; sein Wissen gelangt durch das, was er aus dem Schatz der eignen philosophischen Begabung dazuthut, erst zur richtigen Bedeutung. Gegenüber dem vorwiegend auf das biographische und geschichtliche Material gerichteten Interesse der modernen Litterarhistoriker erscheint der Wert der „Dramaturgischen Vorträge“ Bergers umso größer, weil sie von den äußerlichen Dingen zu dem Wesen der Kunst führen, der Verflachung entgegentreten und die Dichter tiefer verstehen lehren, weil sie sich vornehmlich um die Erkenntnis ihrer künstlerischen Absichten bemühen. Die Vorträge, die sich nicht mit den allgemeinen ästhetischen Fragen des dramatischen Stils und der Technik, sondern mit der Erklärung einzelner vielumstrittenen Stücke von Shakespeare (Hamlet), Grillparzer (Südin von Grenzboten III 1890

Toledo, Esther) und Hebbel (Der Ring des Gyges) beschäftigen, sind das Beste in seinem Buche und von bleibendem Werte für die richtige Erkenntnis und Schätzung der Dichter, da sie uns zum Teil geradezu ein neues Licht über sie aufstecken. Natürlich können wir den Gedankengang dieser Vorträge hier nicht wiederholen, nur die Bemerkungen über Hamlets Charakter wollen wir in aller Kürze nachschreiben.

Zum „Hamlet“ scheint Berger ein ganz persönliches Verhältnis zu haben, es ist sein Lieblingswerk, worauf er sehr häufig bei verschiedenen Anlässen zu sprechen kommt. Die Brücke zwischen der Dichtung und dem Kritiker schlägt das Thema der Selbstbeobachtung, worauf Berger auch häufig zurückkommt. Der Philosoph, dessen Theorien in solchem Umfange auf der innern Erfahrung beruhen, weiß wohl den Nutzen und Schaden der Selbstbeobachtung zu beurteilen. Gewisse Erkenntnisse, ja die ganze Methode analytischer Kritik sind ohne diesen Trieb der Selbstbeobachtung gar nicht möglich. Den tiefen Gegensatz zwischen Anschauung und Reflexion in der Kunst, kann auch nur ein Geist recht erfassen, der sich seiner Neigung, zu reflektiren, sich selbst zu beobachten, im Gegensatz zu den naiv hinausschauenden andern Menschen bewußt geworden ist. Eine der feinsten Bemerkungen Bergers stammt aus dem Kreise dieser Gedanken: „Auch die Lyrik kennt eine dem Buchdrama verwandte Erscheinung: das unsagbare »lyrische Gedicht,« welches nicht wie das fangbare Lied das naive Ausjubeln und Ausklagen eines Gefühls ist, sondern die versifizirte Schilderung eines von der Selbstbeobachtung festgehaltenen Seelenzustandes. Darin liegt die Eigenart der »Reflexionspoesie,« nicht darin, daß sie Gedanken ausspricht, wie man oft diejenigen sagen hört, die selbst keine haben.“ Wir kennen keine Erklärung, die den Unterschied der genannten zwei Formen der lyrischen Poesie besser beleuchtete, als diese kurze von Berger, die er im Vorübergehen giebt. Darum hat er auch den Hamlet am besten verstanden. Er sagt:

Das tragische Grundmotiv des Stückes ist, daß Hamlet der ihm vom Schicksal aufgezwungenen Aufgabe nicht gewachsen ist, und zwar aus ganz persönlichen, in der Eigenart seines hohen und edeln, der ihn umgebenden Welt überlegenen und dieser daher räthelhaften und geheimnisvollen geistigen Wesens liegenden Gründen. Das Schlagwort, mit welchem Goethe im „Wilhelm Meister“ den Grundnerv der Dichtung streift: „Eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist,“ scheint mir den Gehalt des „Hamlet“ nicht zu erschöpfen. Er ist der Rolle, die ihm das Schicksal zuteilt, nicht gewachsen, aber nicht wegen des einfachen Fehlens einer hierzu erforderlichen Eigenschaft, sondern aus subjektiven Ursachen, welche zugleich sein ganzes Wesen adeln, etwas Leuchtendes um seine trauernd sinnende Stirn ergießen, und ihn auch in den Augen einfacher Leute als den gebornen Vertrauten einer unsichtbaren Welt erscheinen lassen, die für sie stumm ist. Die Schwäche, die Untauglichkeit zu dem, was er zu leisten hat, darf um keinen Preis als ein Gebrechen, als eine beklagenswerte Verstümmelung eines sonst wohlgebildeten Charakters erscheinen, dem zur Vollkommenheit nur ein Stück „sinnlicher Stärke,“ wie Goethe sagt, fehlt. Im Gegenteile, seine Unfähigkeit zu den

Werken, wie sie in dieser verderbten Welt unerläßlich sind, soll geradezu eine Beglaubigung seines höhern Wesens und Wertes sein, er ist dadurch mehr, nicht weniger als andre Menschen. Wie viel hat man von dem an vielen genialen Menschen beobachteten „unpraktischen“ Wesen gesprochen, ohne diese geniale Unfähigkeit mit der alltäglichen Untüchtigkeit zu den Geschäften des Lebens zu konfundieren. Der tragische Gesamteindruck des Trauerspiels besteht darin, daß wir einem großen Menschengestalt zuschauen, dessen natürliche Heimat eine bessere, weichere und reinere Welt wäre, tief verstrickt in die Fäden und den Jammer dieser Erde, mit denen er nicht zurecht kommen kann, wie Millionen anderer dieser im Argen liegenden Welt so recht kongenialer menschlicher Wesen. Hamlet ist von der geheimnisvollen Macht, die ihn schuf, in eine Welt hineingeschaffen, für die er nicht eigentlich geschaffen ist. Ein tiefes Bedürfnis nach einer reineren Sphäre, nach besserer Gesellschaft, nach höhern Angelegenheiten und Beschäftigungen, als diese Erde sie zudringlich bietet, und eine Ahnung einer höhern Ordnung der Dinge, die sich hinter der irdischen verbirgt, geht durch sein Wesen. Er hat das Gefühl eines gebornen Königssohnes, der unversehens in eine Gesellschaft von Dieben und Mördern verzaubert ist und ihr niedriges Treiben, vor dem ihm schaudert und ekelt, mitmachen soll. Ja er ist dazu verurteilt, den Henker zu machen, und con amore kann doch nur Henker sein, wer von einerlei geistiger Rasse mit dem Verbrecher ist. Um ordentlich auf das Pack loszuschlagen, muß man sich unter Umständen auch mit ihm vertragen können, also etwas vom Pack in sich tragen. Das fehlt nun Hamlet gänzlich. Als ein durch und durch adlicher Mensch ist er gezwungen, in einer die Forderungen seines Gemüts verhöhnenden Pöbelwelt zu atmen, sich mit nichtigen und schuftigen Gesellen bis zu einem gewissen Grade einzulassen, mit ihnen Gespräche zu führen, und endlich soll er gar dem Oberhaupt all dieser Schurken, dem König dieser niederträchtigen Gilde, den Garauß machen! Nicht eine That, der er nicht gewachsen ist, sondern eine That, der er [deshalb] nicht gewachsen ist, weil sie unter seiner Würde ist, eine That, die ihm widersteht, ist auf Hamlets Seele gelegt. Das ist die Tragik des Stückes. Wie Hamlet als dichterische Gestalt aus dem Rahmen eines wüsten und bluttriefenden Spektakelstückes für den großen Haufen heraus wehmütig schön dem edlern Zuschauer ins Auge sieht, so steht er als Mensch in einer nicht zu ihm passenden Welt, in der ihn ein dummes und brutales Schicksal, das für das übrige Geschlecht der richtige Zuchtmeister ist, en canaille behandelt. Ein für die Seligkeit reifer Geist im Zuchthause! Hamlet zeigt die typischen Charakterfehler abnorm ideal angelegter Naturen: Mangel an Sinn für die Interessen, welche andern Menschen das Höchste sind, ist die natürliche Folge seiner intellektuellen und moralischen Überlegenheit. Zum Typus überirdisch veranlagter Menschen, wie Hamlet einer ist, gehört auch, daß sich in ihnen sekundäre Eigenschaften entwickeln, welche ihre Willenskraft lähmen. Die wichtigste dieser Eigenschaften ist die habituelle Beschäftigung mit sich selbst, die stets nach innen gekehrte Aufmerksamkeit, das unaufhörliche grübelnde Analysiren der Vorgänge im eignen Bewußtsein, wodurch weder ein eigentlicher Glaube an etwas, noch feste Entschlossenheit aufkommen kann, ja wodurch das physische Phänomen des Willensaktes beinahe zur Unmöglichkeit wird. U. s. f.

Dieser Ausschnitt wird genügen, um Bergers Auffassung klar zu machen. Er geht noch tief auf die Technik des Stückes ein und auf die staunenswerten Mittel, die Shakespeare benutzt hat, um seinen so tief in sich selbst vergrabenen Helden zu charakterisiren. Eine Folgerung, die Berger aus der

Technik zieht, ist zu interessant und geistvoll, als daß wir sie nicht noch hier wiedergeben sollten:

Menschen vom Schlage Hamlets bleiben immer sie selbst. Das, was sie von Natur sind, ihr echtes Selbst, überwiegt so sehr alles, was sie durch Beziehungen zu andern, durch menschliche Konvention u. dgl. sind, daß es ihnen schwer fällt, sich mit einer ihnen vom Weltlauf diktierten Rolle zu identifizieren, was tief unter ihnen stehenden Geistern nicht nur gelingt, sondern was diese gar nicht vermeiden können. Solche Hamlet-Menschen stellen sich daher gar oft schüchtern, steif und unbeholfen an, wenn sie versuchen, auch einmal zu thun, was sie andre so natürlich thun sehen, und werden bei solchen Versuchen das Gefühl, erkünstelt Komödie zu spielen, nicht los. Aus diesem Gefühl heraus wundert sich Hamlet so sehr, daß der Schauspieler nur zu wollen braucht, um sich mit einer Rolle bis zum Vergießen eigener Thränen zu identifizieren. Er selbst bleibt stets wie Hans der Träumer seiner Sache fremd. Es scheint mir zweifellos, daß Shakespeare, da er den „Hamlet“ schuf, eine der eben dargelegten ähnliche Theorie von den menschlichen Charakteren im Kopfe hatte. Nur so ist es zu erklären, daß er die Thatlosigkeit Hamlets durch Kontrastierung desselben mit einem Schauspieler am besten zur Anschauung zu bringen hoffte — ein genial-grillenhaftes Motiv, das jedenfalls höchst subjektiven Reflexionen des Dichters seinen Ursprung verdankt —, und daß er dieser Episode so breiten Raum an so wichtiger Stelle gönnte.

Berger erinnert dabei (nach Otto Ludwig) an Shakespeares Neigung, die Charaktere sich durch den Kontrast gegenseitig erklären zu lassen: „Und so stehen sich im »Hamlet« der König, der Meister der praktischen Schauspielkunst im Leben, der Repräsentationskünstler, der nur ein einzigesmal aus der Rolle fällt, der hitzige Laertes, der die ihm durch die Umstände diktierte Rolle des rächenden Sohnes und trostlosen Bruders ohne Besinnen annimmt und etwas outrirt spielt, der Schauspieler, der Thränen um Hekuba vergießt, und Hamlet, dem nicht gelingen will, was all diese geringeren Seelen fertig bringen, sinnvoll gegenüber. Das den innern Mechanismus dieser Charaktere durchleuchtende Licht geht vom Schauspieler aus, und das ist für mich ein Beweis, daß aus »Hamlet« eine dem Schauspieler natürliche Anschauung menschlichen Wesens spricht, daß also nicht Baco von Verulam ihn gedichtet hat.“

Mit diesem geistvollen Schluß Bergers wollen wir auch diesen Auszug schließen. Wir sagen wohl nicht zu viel, wenn wir seine „Dramaturgischen Vorträge“ den Shakespearestudien von Otto Ludwig, auf die sie öfters liebevoll verweisen, für ebenbürtig erklären.

Wien

M 27

