



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Fokke, Arnold: Die dramatische Kunst E. v. Wildenbruchs. 2.

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

# Die dramatische Kunst E. v. Wildenbruchs.

Von Arnold Joffe.

2.



n der Besprechung des „Harold“ hatte ich vorzugsweise das Gesetz von der Einheit der Handlung als den Gesichtspunkt aufgestellt, von dem aus über den Wert des Stückes geurteilt werden müsse. Wenn es im folgenden die „Karolinger“ sind, die uns beschäftigen sollen, so legt zwar der Titel, welchen Wildenbruch diesem Stücke gegeben hat, von vornherein die Vermutung nahe, als ob es ihm auch hier nicht sonderlich um das Prinzip der Einheit zu thun gewesen sei. Denn der Name der Karolinger stellt für die Zeit, in welche die Handlung fällt, nicht weniger als eine Dreieinheit dar, in der die Söhne Ludwigs des Frommen aus erster Ehe die eine, seine zweite Gemahlin Judith mit ihrem Sohne Karl die andre und der schwache Kaiser selbst, der zwischen den beiden Gegensätzen hin und her schwankt, die dritte Partei darstellt. Indessen ein Titel braucht nicht immer ein direkter Fingerzeig für den Inhalt zu sein, und in den hier auseinanderfallenden Elementen ist leicht eine dramatische Einheit zu schaffen.

Zwar war es eine geraume Zeit, daß den großen Karl das Grab in Aachen aufgenommen hatte, aber frisch und unvergeßlich lebte sein Name, und der Einheitsgedanke, der das große Frankenreich geschaffen hatte, konnte, wenn auch die starken Impulse zu wirken aufgehört hatten, leicht in einem Enkel wieder aufleben und die geplante Teilung in Frage stellen. Wenn dies nun auch nicht der Fall gewesen ist, so liegt doch darin kein Hindernis, den Gedanken zum Motive eines Dramas zu machen. Ein Lothar, der unter dem Vorwande, einen frühern Teilungsvertrag zu schützen, in Wahrheit aber um das Ganze für sich zu nehmen, die Waffen ergreift und in dem von ihm heraufbeschwornen Konflikte erliegt, ist ein so vortrefflicher Held einer Tragödie, wie man ihn nur wünschen kann. Oder man könnte einen andern Gesichtspunkt vorziehen. Es ist bekannt, daß Ludwig der Deutsche sich am längsten gescheut hat, die Waffen gegen den eignen Vater zu erheben, bis auch er durch die Schwäche desselben gezwungen ward, gegen die Verringerung seiner Lande zu protestiren. Für die Notwendigkeit dieser Auflehnung müßte leicht eine ausreichende Begründung gefunden werden können. Als der Teilungsgedanke siegte, fiel den Deutschen die Aufgabe zu, den von Karl dem Großen in ihre Lande gepflanzten Keim des neuen Glaubens und der alten Kultur nach Osten weiter zu tragen. In der Stellung zu den heidnischen Slawen, die den vom Westen sich aufdrängenden Einfluß nicht bloß

feindlich abwehrten, sondern selber aggressiv waren, konnte eine Schwächung des Orestes gewichtige Bedenken erregen. Wenn man sich denkt, daß Ludwig von solchen Erwägungen gedrängt in den Kampf mit dem Vater eintritt, so findet man auch hier des tragischen Stoffes die Fülle. Doch die in diesen Richtungen sich eröffnenden Momente liegen in weiterer Entfernung; in erster Nähe bietet sich ganz von selbst die Verwicklung, welche aus dem Widerstreite des formellen Rechtes der drei erstgeborenen Söhne mit dem natürlichen des nachgeborenen hervorgeht. Es ist das diejenige, welche vom einfachen Verlaufe der Geschichte geboten wird, für den wählenden Dichter insofern leichter, als sie ihn der eignen Erfindung überhebt, aber dadurch schwerer, daß sie ihn zwingt, in Gegebenes die tiefere poetische Motivierung zu legen.

Aber ob näher oder ferner, ob schwieriger oder leichter, von einem Dichter, der mit soviel Emphase sein durchdringendes Erfassen geschichtlicher Vorgänge ankündigt, sollte man erwarten, daß er nach einer oder der andern Richtung den vorliegenden Stoff nicht bloß dramatisirt, sondern auch erschöpfend zur Darstellung gebracht hätte. Dies ist aber nicht der Fall. Nicht als ob Wildenbruch dem durchaus aus dem Wege gegangen wäre. In Wirklichkeit geht er von dem zuletzt angegebenen Gesichtspunkte aus, aber nur für den Anfang und um ihn dann alsbald zu verlassen und seine nur ihm eigentümlichen Pfade zu wandeln. Wer durch den Titel bewogen etwa meint, die Handlung habe irgendeinen der Karolinger zu ihrem Führer, der sieht sich bald völlig getäuscht. Die Karolinger handeln in diesem Trauerspiele überhaupt nicht. Auf der einen Seite bilden sie eine träge und stumpfe Gesellschaft, die für ihr Recht nur mehr oder weniger plumpe Worte reden kann, auf der andern Seite leiden sie an der Unerfahrenheit der Jugend und der Schwäche des Alters. Selbst die sonst feurige Judith mit eingeschlossen, geht ihnen jegliche Initiative zur That ab. Die Handlung geht lediglich von einer Persönlichkeit aus, die ursprünglich mit den Karolingern im Drama kaum etwas zu thun hat. Das ist Bernhard, der Graf von Barcelona, der, als Großer des Reiches zum Reichstage berufen, sofort die Fäden der Intrigue gegen das Recht der ältern Brüder in die Hand nimmt und damit zum Mittelpunkte und Helden des Stückes wird. Mit diesem haben wie gesagt die Karolinger gar nichts oder nur in leidendem Zustande zu thun. Sie könnten unbeschadet der Entwicklung und des endlichen Ausganges ebensowohl hinter den Kulissen bleiben und andre für sich daraus hervortreten lassen. Mit dem besten Rechte kann man fragen, aus welchem Grunde Wildenbruch gerade diesen Titel gewählt und warum er das Stück nicht „Der Graf von Barcelona“ genannt habe. In diesem Falle hätten die Nachfolger Karls des Großen so auftreten dürfen, wie es geschieht, und es wäre nur die Frage, ob sie sich passend in den Gang der Handlung einfügen. Im entgegengesetzten Falle aber ist denn doch ihr Name historisch zu bedeutend, als daß man nicht mit dem besten Grunde erwarten sollte, er werde, wenn man ihn

als Titel eines Schauspielles angegeben sieht, demselben auch den Gang und die Einheit geben.

Indes nicht mit Unrecht könnte man dies als eine Außerlichkeit bezeichnen, und wir wollen deshalb nicht länger mit dem Dichter darüber rechten. Das Schild, welches am Wirtshause angebracht ist, täuscht über den Namen des Weines, der drinnen vorgefetzt wird, aber was macht's aus, wenn der Wein selbst nur feurig ist und Blume hat und dem lechzenden Trinker Erquickung gewährt! Nicht von ungefähr habe ich gerade dies Bild gewählt. Wildenbruch hat in neuester Zeit folgendes Rezept über die Zubereitung eines Dramas ausgegeben:

Jang' ein Meer in einem Becher,  
Größer nicht sei der Pokal,  
Als ihn mühelos ein Becher  
Schlüpfen kann mit einem mal.

Laß den Trunk im Becher gähren,  
Misch' zum Herben Süßes ein,  
Laß verkühlend ihn sich klären  
Und das Drama — es ist dein.

Und so wäre denn die Frage, welchen Trunk er uns in der vorliegenden Tragödie kredenzt hat. Es ist meine Meinung, daß da nur Herbes zur Verwendung gekommen ist, und daß das Süße, welches nach Wildenbruchs Urteil mit unterlaufen soll, von dem Herben verschlungen wird wie ein Tropfen Regenwasser von der Salzflut des Weltmeeres. Das kommt daher, daß der Graf von Barcelona, der, um auch das nebenbei zu bemerken, nicht etwa im Auftrage einer Partei der Karolinger, sondern nur in seinem Interesse handelt, in all seinem Thun und Lassen ein Böfewicht, und nur ein Böfewicht ist.

Es ist immer ein verfängliches Unternehmen, einen Menschen, der zum Schaden seiner Mitwelt die Gebote der Moral nicht achtet, zum Helden eines Dramas zu machen, und zwar deshalb, weil er seine schwer beizubringende Berechtigung nachweisen muß. Shakespeare ist dieser Aufgabe in zweien seiner größten Tragödien gerecht geworden. Von diesen hat man „Richard den Dritten“ angefochten, aber von anderer Seite sind die gewichtigsten Gründe für den hohen Wert der Dichtung beigebracht worden. Schon lange hat man erkannt, daß sowohl die Kraft als auch die Begierde zu herrschen, welche im ganzen Hause der Plantagenets hervortritt, in „Richard dem Dritten“ zum stärksten Ausdruck gelangt. In ihm vollzieht sich abschließend das Verhängnis, das auf dem ganzen Geschlechte ruht und darin besteht, Schuld auf Schuld zu häufen und schließlich in einer maßlosen Häufung von Leiden die der ewigen Gerechtigkeit schuldige Sühne zu zahlen. Persönlich kommt für ihn noch hinzu, daß außer unübertroffener Herrscherkraft die Natur ihm einen häßlichen, mißgestalteten Körper gab. Richard ist in der schlimmsten Lage. Vom Throne hält ihn trotz seiner Regentengaben die Willkürlichkeit des Gesetzes, von heiterm Lebensgenusse die

zwingende Notwendigkeit der Natur ausgeschlossen. Wäre es ihm gestattet gewesen, die ganze Fülle einer überschwänglichen Kraft in der Richtung harmloser Freude am Dasein auszuströmen, so hätten die nach der entgegengesetzten Seite gehenden Gedanken nicht übermächtig zu werden brauchen. Nun aber beherrscht Zorn über die ungerechte Verteilung der Gaben und Neid über das Glück tief unter ihm stehender seine Seele. Da er die von der Natur gesteckten Grenzen nicht überschreiten kann, so sucht er die vom Geseze errichteten niederzuwerfen und wird ein Bösewicht. In dem Monologe Richards, mit dem das Schauspiel beginnt, liegt die Erklärung des Geheimnisses, daß wir bei aller Ungeduld, ihn dem Rächer überantwortet zu sehen, doch in der vorletzten Szene ihm das Pferd gestellt wünschen, das er mit einem Königreich nicht zu teuer bezahlt erachtet.

Etwas ähnliches findet man im „Macbeth.“ Aus dem Dunkel der Zukunft reichen die Schicksalschwester dem sieggekrönten Feldherrn die Hand und halten ihm das verlockende Bild einstiger Königsherrschaft vor. Dadurch wird das böse Gellisten in ihm geweckt und gewinnt mehr und mehr Raum in seinem nach Ehre und Glanz dürstenden Herzen. Was noch unklar in seiner Seele ist, das erhält feste Gestalt durch den Ehrgeiz seiner willensstarken Gemahlin. So wird Macbeth unwiderstehlich auf die Bahn des Frevels gezogen: wir verstehen vollkommen, wie der sonst so wackre Mann im Kampfe mit dem Bösen unterliegt. Hierdurch aber und nicht minder, wenn wir sehen, wie seine bessere Natur immer von neuem wieder den alten Kampf beginnt, weiß der Dichter das tiefe Mitgefühl zu erregen, das trotz aller Verbrechen bis zum letzten Augenblicke nicht aufhört. Aus diesem Grunde ist Macbeth nicht minder als Richard eine echt tragische Figur, und beide werden niemals aufhören, die Herzen denkender und fühlender Menschen zu bewegen.

Mitleid ist überhaupt das Pathos, an das vorzugsweise der tragische Dichter zu appelliren hat. Es ist nicht genug, bloß durch Überraschung, durch plötzlichen Wandel vom Glück ins Unglück, durch Haß, Furcht, Schrecken den Sturm unsrer Seelen zu erregen; am letzten Ende zeigt sich darin die Meisterschaft, ob er mit dem Gefühle des moralischen Unwillens, das die Thaten seiner Personen zur Folge haben, auch das zartere des Mitgeföhls zu entfachen und wachzuhalten versteht. Diese Regung braucht uns nicht ein ganzes Stück hindurch zu begleiten, sie kann lange Zeit völlig zurücktreten, aber wenn sie am Ende hervorbricht, so ist es der untrügliche Beweis, daß der Tragiker mit derjenigen Kenntnis der menschlichen Seele gebichtet hat, die das Gute und Böse in richtiger Abwägung gegeneinander hält und, wenn dieses überwiegt, jenes nicht völlig erstickt. Es giebt keine absoluten Bösewichte, und wenn doch, so dürfen sie nicht die Mitte der tragischen Handlung einnehmen. Selbst Iago, der nicht einmal die Hauptperson ist, handelt nicht bloß aus Liebe zum Bösen, sondern weil er sich in seinem Weibe beleidigt und im

Streben seines Ehrgeizes zurückgesetzt glaubt. Alles dies sind alte Wahrheiten, die von Lessing und andern viel besser erörtert worden sind, als wir es hier vermögen, und doch müssen sie immer von neuem gepredigt werden, weil immer von neuem dagegen gesündigt wird.

Nach von Wildenbruch. Es ist zu verwundern, mit welcher Leichtigkeit er seinen dramatischen Becher aus dem Weltmeere der Geschichte anfüllt und in welcher Mischung er uns den Labetrunk vorhält. Da ist nicht einmal ein Versuch, die infernalische Schlechtigkeit des Grafen von Barcelona psychologisch zu motiviren. Oder man müßte den Umstand dafür geltend machen, daß in irgend-einer frühern Zeit, als der alte Kaiser Ludwig die Judith zur zweiten Gemahlin nahm, der Graf Bernhard in Liebe zu der schönen Welfentochter entbrannt gewesen ist. Aber abgesehen davon, daß sie keine Ahnung von dieser Neigung und nach dem Drama nicht einmal Kenntniß von ihrem Liebhaber gehabt hat, ist dies ebensowenig ein ausreichendes Motiv, um der Kaiserin in der unvermittelten Weise, wie es geschieht, mit seinen Anträgen zu nahen, als seine Siege in der spanischen Mark es sind, um seine Ansprüche auf das Reich Karls des Großen zu erklären. Von diesen seinen Siegen hören wir nur aus seinem eignen Munde, und das ist nicht genug. Wenn wir sie selbst nicht sehen können und doch an sie glauben sollen, so müssen sie sich wieder spiegeln, sei es in den Berichten von Augenzeugen, welche die ganze Vortrefflichkeit des Gefeierten wiedergeben, oder in der Dankbarkeit desjenigen, dem seine Thaten zugute gekommen sind. So wird die Heldenkraft Macbeths aus den Gnadenbeweisen klar, mit denen König Duncan ihn überhäuft, und Othellos Wert zeigt sich in der Anerkennung, die ihm von Freund und Feind gezollt wird. Von all diesem oder ähnlichem ist hier nichts zu sehen. Bernhard von Barcelona drängt sich ganz unvermittelt, ebensowenig gekannt von den Großen des Reiches als vom Kaiser und seinen Verwandten, mitten in die Dinge hinein und macht sich zum Helden des Stückes.

Im ersten Akte erklärt sich auf Zureden des Abtes Wala von Corvey Kaiser Ludwig bereit, am ersten Teilungspakte festzuhalten. Da gewinnt Graf Bernhard aus der spanischen Mark die Liebe der Kaiserin und damit die Zustimmung, ihrem Sohne Karl zum Throne zu verhelfen. Nachdem im zweiten Akte der frühere Vertrag erneuert und der junge Karl vom Throne ausgestoßen worden ist, weiß Bernhard, den der Kaiser kurz vorher zum Kämmerer ernannt hat, durch Vorzeigung einer Botschaft König Pipins an seine Brüder den Beweis der Verrätereï dieser drei zu erbringen und dadurch die ebengefaßten Beschlüsse zunichte zu machen. In stürmischer Verhandlung wird Karl als König gekrönt und seinen Brüdern gleichgestellt. Bis zu diesem Punkte gehen die Interessen Bernhards mit denen des jungen Königs zusammen; von nun an treten sie in den Vordergrund. Im dritten Akte gilt es, die Kaiserin auf dem Pfade ihrer verbrecherischen Liebe weiter fortzureißen. Das geschieht in der

ersten Szene: schon gewöhnt sich Judith an den Gedanken, ihren kaiserlichen Gemahl aus dem Wege zu schaffen, und König Karl erklärt sich bereit, unter Nichtachtung der Rechte seiner Brüder die Krone Karls des Großen aus Bernhards Händen entgegenzunehmen. Doch soll vonseiten des letztern hiermit keineswegs die Sache ihr Bewenden haben. Wenn der Kaiser und die ältesten Söhne aus dem Wege geräumt sind, dann muß auch der jüngste fallen. In der letzten Szene wird Karl von seinen Brüdern Fehde angesagt, und damit sind wir bereits vor der Entscheidung angelangt. Im vierten Akte stehen sich die Parteien bei Kolmar gegenüber. Im Lager der Brüder stirbt Pipin infolge eines Sturzes mit dem Pferde, im andern Lager ist Kaiser Ludwig schwer erkrankt: die Wirkung des Giftes, das ihm vom Grafen mit Hilfe seines maurischen Sklaven beigebracht worden ist. Nur wenige Stunden hat er noch zu leben, da begiebt sich König Karl ins Lager seiner Brüder, wo man eben von jenem Sklaven den Sachverhalt im feindlichen Heere erfahren hat. Weil er augenblicklich sowohl dieses als auch das Verhältnis seiner Mutter zum Grafen erfährt, so ist das der Grund der Aussöhnung zwischen den Karolingern. Vereint begeben sie sich ins Lager des Kaisers, der gerade noch soviel Leben in sich hat, um seinen veröhnten Kindern den Segen zu geben. An seiner Leiche wird endlich die Strafe an dem Schurken vollzogen, der die Verwirrung angerichtet hat. So der Verlauf der Handlung.

Wenn wir schon oben gesagt haben, daß der Dichter aus der Vorgeschichte des Grafen von Barcelona auch nicht ein einziges Moment beigebracht hat, das diesen in irgendeiner Art berechnigte, die Stelle des Helden einzunehmen, so ist auch während der Handlung kein Impuls seines Thuns wahrnehmbar, der darnach angethan wäre, ihn zu dieser Höhe zu erheben, oder auch nur unser Interesse für ihn zu erwärmen. All sein Handeln geht aus der kräftigsten Selbstsucht hervor und hat nicht mehr Entschuldigung als das des gemeinsten Straßenräubers, der sein Opfer niedergestoßen hat und nun die Taschen desselben lehrt. Schon die erste Szene des ersten Aktes läßt ihn ganz als den kalten, berechnenden Bösewicht erkennen, für den nur die Rücksicht auf den eignen Nutzen bestimmend ist. An den Hof von Worms ist ihm Hamatelliwa, die Tochter eines Maurenfürsten, gefolgt. Sie hat ihm einst in harter Todesnot das Leben gerettet und glaubt noch an seine Liebe, während er ihre edle That und zärtliche Anhänglichkeit mit dem schändlichsten Undank lohnt. Alles was er hier vorbringen kann, ich will nicht sagen um sein Thun zu entschuldigen, sondern zu erklären, liegt in den Worten:

Mein Leben ist mein Gut; ich will es mir  
 Zu einem Bau von Macht und Ehre türmen.  
 Dein Werk ist abgethan; du warst die Schwelle.  
 Hier sei die Werkstatt, hier am Hof zu Worms;  
 Dies Haupt der Meister, Werkzeug dieser Arm;  
 Maurin, fahr wohl — mir winken andre Sterne.

Man könnte sich überhaupt wundern, weshalb uns der Dichter mit diesem Subenstreiche bekannt macht oder vielmehr ihn begehen läßt, wenn man nicht nachher merkte, daß die Anwesenheit der Maurin dazu notwendig ist, damit sowohl der sie begleitende Sklave als zwei aus der Heimat entsandte Boten von Wichtigkeit für die Handlung werden können. So hat auch diese That nichts innerlich Notwendiges, sondern sie ist lediglich ein äußerliches Mittel, für das jedes andre ebenso gut wäre, um die Aktion in Gang zu halten.

Wir kommen zu dem Auftritt, in welchem es dem Grafen gelingt, die Kaiserin für seine Absichten zu gewinnen. Es ist schwer, den Charakter des erstern zu schildern, ohne auch schon hier auf den der letztern näher einzugehen. Die Szene muß für jeden, der richtig fühlt und denkt, etwas Verletzendes haben. So leicht läßt sich kein stolzes Weib, geschweige denn eine Kaiserin gewinnen, oder wenn es wäre, so hätte doch der dramatische Dichter, wenn anders er das sittliche Interesse für die betreffende Persönlichkeit wach erhalten will, die Pflicht, die Möglichkeit so fern als nur möglich zu halten. Da ist zwar eine große Versuchung: im letzten Augenblicke wird ihrem Sohne nicht bloß ein Teil des Frankenreiches, sondern die Aussicht auf das ganze geboten. Welches Frauenherz, welches Mutterherz würde nicht bei solchem Angebot erbeben! Aber es geschieht um den Preis ihrer Ehre, und wer ist es, der diesen Preis verlangt? Wenn die Kaiserin ihren stürmischen Bewerber gekannt hätte, wenn sie von jener Zeit her, wo sie dem bereits alternden Ludwig ihre Hand reichen mußte, dem früher geliebten ein treues Andenken bewahrt hätte, so war es ein andres. Der Dichter hätte Gelegenheit gefunden, in ergreifender Schilderung eines zwischen Liebe und Pflicht, zwischen Glanz und Entfagung schwankenden Frauenherzens den Hörer zu gewinnen und ihn, wenn auch nicht von der Moralität ihres Handelns zu überzeugen, doch mit zartem Erbarmen zu erfüllen. Aber hier ist ein völlig Unbekannter, ein Abenteurer, dem für den Zuschauer der Dichter nichts mit auf den Weg gegeben hat, als das Bewußtsein einer höchst unmoralischen That. Die Kaiserin weiß zwar davon nichts, aber im übrigen hat er nichts für sich, als daß er mit feurigen Worten die Blut seiner Liebe und mit mehr als Selbstbewußtsein seine sonst nicht vernommenen Thaten zu schildern vermag. Will uns der Dichter glauben machen, daß immer und überall Frauentugend bloß durch glatte und prahlerische Worte zu Falle gebracht werden? Mag das im einzelnen Falle der Wirklichkeit entsprechen, aber es giebt auch schwerer wiegende Motive, und hier wären sie am Platze gewesen, nicht bloß um an die Kaiserin, sondern auch an ihren Verführer glauben zu machen.

In der That, es fehlt überall an der ausreichenden Begründung. Wenn jemand Ansprüche auf eine in rechtmäßigen Händen ruhende Herrschaft macht, wenn er, um sie zu verwirklichen, vier Könige mit Gewalt aus dem Wege räumen, einen Kaiser ermorden will, dann muß derselbe sehr starke und haltbare Beweise vorbringen, daß nur in seiner Person die Welt, der er andre

Gestalt geben will, Rettung und Gedeihen finden kann. Es kann uns hier nicht beikommen, den Weg anzudeuten, den der Dichter hätte gehen müssen, aber es mußte ein hoher Gedanke sein, der in dem Prätendenten verkörpert wäre, um uns seine Unthaten vergessen zu machen. Es giebt genug Momente in der Weltgeschichte, wo die Entwicklung der Menschheit und ihrer Staategebilde nur möglich ist mit dem gewaltsamen Durchbrechen des formellen Rechtes. Entweder eine solche Notwendigkeit hätte der Dichter an den Dingen und seinem Helden nachweisen, oder wenigstens ihn solche Worte reden, solche Thaten verrichten lassen müssen, daß nicht der mindeste Zweifel an seiner vollkommenen Helden- und Herrschernatur in uns aufkommen kann. Um Beispiele zu haben, so finden wir das eine im „Wallenstein,“ das andre in „Richard dem Dritten.“ In jenem führt Schiller den Beweis, daß nur Wallenstein den Einigungsgedanken auf den Gebieten des Glaubens und des Staates gegen die bestehenden Gewalten erheben durfte, während bei Shakespeare, wo ohne Wechsel eines Systems nur die eine Persönlichkeit die Stelle der andern einnimmt, Richard in einer Weise redet und handelt, daß uns jeden Augenblick seine alles überragende Herrschergröße bewußt bleibt. Aber wir brauchen die „Karolinger“ nicht mit diesen Meisterwerken zusammenzustellen, um zu finden, daß die Worte, mit denen Bernhard von Barcelona seine Handlungen begleitet, in Absicht auf den von ihm gewollten Zweck bloß hohle Phrasen sind. Der Graf kennt nur die Welt des subjektiv Begehrten, wie die des subjektiv Behaupteten. Daß über beide sich das Reich einer objektiven Sittlichkeit erhebt, davon hat er keine Ahnung, oder will er keine haben. In all seinem Thun setzt er sich ohne jegliches Bedenken über das Moralgesetz hinweg, an keiner Stelle, selbst da nicht, wo er von einem jähen Tode ereilt wird, zeigt er, daß auch ein Gewissen in ihm schlägt, „das Zünglein an der Waage der Thaten.“ Damit aber schießt er über das Ziel hinaus, und je höher er in der Leidenschaft seine Worte spannt, umsoweniger erreicht er mit ihnen, was er will. Denn diese Leidenschaft ist keine echte, sie erhebt sich nicht über den realen Boden einer wenn auch durch seine Thaten gelegneten, so doch innerlich auch von ihm anerkannten Moralität. Und so tritt, weil die von ihm verachtete Welt sittlicher Ideen in uns lebendig ist, auf die wir alles Gethane zu beziehen pflegen, das ein, daß seine Worte, da sie keinen Glauben haben und keine Liebe erwecken, uns vorkommen wie „ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.“ Nur einige von seinen Tiraden mögen hier Platz finden. In der zweiten Szene des vierten Aktes, in welcher er die deutschen Großen für seine Pläne gewonnen hat, heißt es:

Und dies Wort Schuld

Ist nur der Seufzer der Ertrinkenden,  
Die in dem Lebens-Ozean der Kräfte  
Zu schwach zum Schwimmen [näml.: sind]. — Du sei meine Göttin,  
Die du den Abgrund zwischen Recht und Unrecht  
Im Löwenprunze überwältigst: That!

Eine andre Stelle ist die, wo er neben der ohnmächtigen Judith knieend in die Worte ausbricht:

Mein ist sie heute, und mein soll sie bleiben  
Diesseits und jenseits, mag der Schlund der Hölle  
Sich vor uns öffnen, jauchzen werden wir &c.

Endlich noch eine Stelle, die so recht dazu angethan ist, den Widerspruch zwischen dem Lärm der Worte und dem Mangel an der ihnen entsprechenden Substanz darzuthun:

Zerrissen von der Karolinger Meute —  
Die Flammen, die die Welt durchloderten,  
Erstickt vom Schwallen der Alltäglichkeit!

Mag es damit genug sein. Wir kommen auf das zurück, wovon wir ausgingen: daß das Böse als solches uns kein andres Interesse abgewinnen kann, als ein negatives, den Wunsch nämlich, daß wir vor ihm behütet werden mögen. So ist es hier. Wenn wir den Grafen von Barcelona im letzten Akte unter den Streichen seiner Feinde fallen sehen, so geschieht es mit dem ganz besondern Gefühle der Genugthuung, daß wir nicht nötig haben, uns noch in einem weitem Akte mit seinem Unwesen zu befassen.

Von den andern Personen des Dramas, die wir zu betrachten haben, tritt am meisten Judith hervor. Ich habe schon von der Szene gesprochen, in welcher Bernhard zuerst mit ihr zusammentrifft. Ein ähnlicher Auftritt, aber von noch widerwärtigerem Charakter, ist derjenige, in welchem sich die Kaiserin ganz ihrem Verführer hingiebt. Es ist mir unbegreiflich, wie der Dichter solche Vorgänge auf die Bühne bringen kann. Wenn er in dem bekannten Motto sagt, daß der Historiker nur die Beilen lese, der Poet auch den Sinn derselben erkläre, so muß ich ihn auf etwas aufmerksam machen, was er ohne Zweifel weiß, aber für den Augenblick vergessen zu haben scheint, daß schon auf unsern Schulen die Geschichte pragmatisch behandelt wird. Jeder Geschichtslehrer belehrt seine Schüler über den Charakter der Judith: mit ihrer ehelichen Treue war es nicht zum Besten bestellt, aber er hütet sich, darüber wie über andre ähnliche Dinge den Schleier weiter zu lüften, als der Zusammenhang und die geforderte Objektivität im Geschichtsunterrichte verlangen. Auch in der Thätigkeit des dramatischen Dichters ist ein hervorragendes Moment das erziehlische. Aber nicht bloß Erwägungen von der Moral hergenommen, sondern auch ästhetische hätten ihn veranlassen sollen, vorsichtiger zu sein. Wie kommt es, daß er sich soweit gehen läßt und auf offener Bühne die Kaiserin zur Meike macht? Heißt das den Sinn der Geschichte erklären? Eine innere Notwendigkeit liegt nicht vor, sie von der Seite ihres schlafenden Sohnes hinweg in den Garten zu locken, denn mit den politischen Absichten des Grafen hat es nicht das mindeste zu thun. Außer dem Bedürfnis des Effekts also und die Sinne zu erregen kann kein andrer Grund für die Szene vorliegen, als um durch sie den Tod der

Hamatellina herbeizuführen. Da nämlich die Maurin die Liebeszene im Garten bemerkt hat und, wenn sie auch die Kaiserin nicht erkannte, eine Entdeckung herbeizuführen droht, so fällt sie von der Hand ihres frühern Geliebten. Indes auch ihr Tod ist durch nichts motivirt. Fordert es auch die poetische Gerechtigkeit, daß sie nicht weiter leben darf, so braucht sie doch nicht in dieser Weise zu fallen. Ihr treuer Sklave Abdallah, der sie vom Vaterhause her begleitet hat, hat in der Treulosigkeit des Grafen Beweggrund genug, die schwerste Rache an ihm zu nehmen.

Es ist überhaupt schwer zu sagen, was die ganze Maurengeschichte in Wildenbruchs „Karolingern“ soll. Daß sie in einen organischen Zusammenhang mit dem Streite derselben um das Frankenreich gebracht wäre, läßt sich nicht behaupten. Hamatellina ist in Worms, damit der sie begleitende Sklave einst Rache für sie nehmen und durch den Tod des Grafen das Stück zu Ende bringen kann. Noch eine andre Notwendigkeit für ihre Anwesenheit ist da. Von ihrem Vater werden der Unglücklichen Boten nachgesandt, um sie vom Grafen zurückzufordern; aber da diese Gesandtschaft viel passender schon im Spanierlande selbst geschickt worden wäre, so kommt man auf den Gedanken, daß der angegebene Grund nur ein Vorwand ist, und daß die Mauren in Wirklichkeit in einer ganz andern Absicht vom Dichter nach Worms geschickt werden. Bernhard hat jene Botschaft Pipins an seine Brüder nötig, damit er den Reichstag sprengen kann. Die Mauren geben sie ihm gegen die Herausgabe Hamatellinas preis und werden so das rein äußerliche Mittel, um die Dinge in Fluß zu erhalten. Auch darüber könnte man sich wundern, daß Pipin gerade den Sarazenen, deren Treue mindestens noch nicht erprobt war, zu Ueberbringern eines so wichtigen Geheimnisses macht.

Schon mehrfach ist die Rede darauf gekommen, daß es den „Karolingern“ an einer leitenden Idee fehle; nur wäre es unrecht zu behaupten, daß dergleichen überhaupt in dem Stücke nicht zu finden sei. Erstens ist da der Gegensatz zwischen den Franken und den Deutschen, der sich in der Parteilstellung der letztern für den Grafen von Barcelona kundgiebt, zweitens der Einheitsgedanke Karls des Großen, der vom Abte Wala von Corvey betont wird. Aber so schroff die Parteinahme der Deutschen auch ist, so vollzieht sich doch die Handlung in dem Maße ohne die individuelle Färbung ihres nationalen Charakters, daß sie kaum Geltung erlangt und ohne eigentliche Wirkung vorübergeht. Auch hier schallt mehr das lauttönende Wort ins Ohr, als daß der Grund desselben Herz und Verstand durchdränge. Gleiches ist auch von dem zweiten Punkte zu sagen. Der Abt redet in den schönsten Worten für die Notwendigkeit des Zusammenhaltens, aber so warm sie dem Munde des Alten entströmen, so wollen doch auch sie keinen rechten Glauben erwecken. Denn wie ist es zu verstehen, daß eine Teilung unter dreien die Einheit, diejenige unter vieren die Zerspaltung bedeute? Man kann immerhin die letztere als eine Neuerung hinstellen, welche eine kaum eingetretene Beruhigung der Gemüter wieder in Frage stellt, aber ein Abweichen von den Grundsätzen des großen Karl war die erste nicht minder als die zweite.

So entspricht denn auch nach dieser Seite das Drama nicht den Erwartungen, die das an die Spitze gestellte Motto erweckt. Es ist überhaupt mit dieser Tragödie ein wunderliches Ding. Wenn uns Wildenbruch doch sagen wollte, was er eigentlich mit dem Stücke will! Was hat er im Buche der Geschichte von Ludwig dem Frommen und seinen Söhnen gelesen, und was will

er, daß wir darin finden? Sollen wir an dem Beispiele der einen sehen, daß Uneinigkeit nie zu etwas Gutem führt, oder an dem des andern, daß unmoralisches Handeln schon in diesem Leben Strafe nach sich zieht? Doch wer möchte glauben, daß es dem Dichter, der so tief in den Zeilen der Geschichte zu lesen vermag, um so triviale Wahrheiten zu thun gewesen sei? Mit dem Motto dürfte es ihm also nicht ganz ernst gewesen sein, und so müssen wir wohl eine andre Richtung einschlagen, um den tiefern Grund der Dichtung zu finden. Vielleicht entdecken wir ihn in der Vorrede? Nein, auch dort lesen wir nirgends etwas von der Geltendmachung oder Durchführung einer Idee. Dagegen ist umfomehr von der eigentlich technischen Kunst des Dichters die Rede, der bemüht sein soll, „alles, was an dramatischer Wirkungsfähigkeit in ihm schlummert, zu nachdrücklichstem Leben hervorzurufen.“ „Dies Bedürfnis, heißt es, erscheint mir als ein so entscheidendes Merkmal wahrhaft dramatischer Begabung, daß ich nicht anstehe zu behaupten, daß aus dem Maße der Schonungslosigkeit, mit welcher der Dichter sein eignes Gebilde wieder und immer wieder in die gestaltenden Hände nimmt, ein unmittelbarer Rückschluß auf das Maß seiner dramatischen Fähigkeit überhaupt gezogen werden kann.“

Darnach ist also das, worauf der dramatische Dichter in erster Linie sein Augenmerk zu richten hat, die formale Gestaltung. Stellt ein Ding in die richtige „perspektivische Entfernung,“ das heißt hier, setzt es euch vom Zuschauer-raum an! Ist es zu lang, so schneidet es zurecht, oder zu kurz, so rekt es. Die Handlung als solche, das ist die große Frage, also nicht so sehr, wie sie zustande kommt, als daß sie überhaupt zu stande kommt, nicht wie sie sich entwickelt, als daß sie überhaupt im Gange bleibt. Daher bei Wildenbruch der rasche Wechsel der Szenen, ein aufs knappste gespannter und darum selbst spannender Dialog, daher die prickelnden und pikanten Vorgänge, die voll Heftigkeit und Leidenschaft die Sinne tumultuieren und die Lusternheit erregen, daher endlich eine stets bewegte und belebte Handlung, die nicht im Raisonnement hängen bleibt, sondern stets von dem Gedanken getrieben erscheint, zu Ende zu kommen. Kurz, im einzelnen und im ganzen ist alles auf die Wirkung berechnet, und die erfährt man nicht im bedächtigen Abwägen der einschlagenden Momente, sondern „in der Berührung mit der Bühne,“ das heißt unter dem Tumulte des Beifall spendenden und Mißfallen bezeugenden Publikums. „Unter der lebendigen Mitwirkung der Zuhörerschaft soll sich das dramatische Werk zu voller Körperlichkeit entwickeln.“ Dagegen brauchte man nun nichts zu haben, wenn nur an irgendeiner Stelle auch von einem die Handlung tragenden Gedanken die Rede wäre. So aber wird hier das ganze Geschäftsgeheimnis Wildenbruchs, das vor allem den äußern Schein ins Auge faßt, verraten. Körperlichkeit? Unter andern Umständen könnte man darunter verstehen, was man wohl ein in sich abgeschlossenes, lebensvolles Ganzes nennt, hier muß man sie als den Gegensatz zu Geist und Seele auffassen. Was braucht es auch der letztern, warum eine Idee, um aus ihr das Drama zu gestalten? Die Alten, Aristoteles, Lessing haben lange genug geherrscht, endlich ist es Zeit, frei und selbständig zu werden. Der Liberalismus hebt die Parlamente, Wildenbruch das große Publikum auf den Thron. Anstatt die Menge zu sich emporzuheben, setzt er sich mitten unter sie, um sich von ihr hinunterziehen zu lassen. Die „Karolinger“ sind ein Produkt der höhern Mache, in seiner Vorrede sagt es der Dichter selbst.