



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Fokke, A.: Die dramatische Kunst E. v. Wildenbruchs.

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

um das Kastell wegzunehmen. Jan Wynen, der die Weiber und Kinder hatte wegschaffen lassen, verteidigte sich aufs tapferste. Der Kampf dauerte vom 23. Februar bis zur Nacht vom 9./10. März, in welcher Jan Wynen mit der Besatzung über die Bresche das Kastell verließ. Er hatte ebenso wie der unbeugsame Jan Cuny treu bis zum äußersten die Flagge seines Königs verteidigt, ehe dieselbe gänzlich von den Bollwerken an der Küste Westafrikas verschwand.*)

„Die Ursachen, welche den Untergang jener Niederlassungen herbeigeführt haben, lagen im großen und ganzen weniger in dem Verhalten Einzelner, als in dem engherzigen Geiste einer Zeit, die für große nationale und politische Aufgaben, wie sie dem Großen Kurfürsten bei seinen Kolonialbestrebungen vorgeschwebt, kein Verständnis mehr hatte. Damit war zugleich der Wille und die Fähigkeit verloren gegangen, diesen Unternehmungen einen gesicherten Bestand zu sichern.

Der neuen Zeit und der aufstrebenden Macht Deutschlands war es vorbehalten, die Hemmnisse zu beseitigen, welche seither der Wiederaufnahme der Pläne entgegenstanden, die vor zwei Jahrhunderten zur Errichtung der Forts auf der Westküste von Afrika geführt haben, deren Geschichte lehrreiche Mahnung genug enthält für Gegenwart und Zukunft.“

Diesen Schlußsätzen des besprochenen Werkes können wir uns nur vollkommen anschließen. Der historische Sinn unsers Volkes möge aber nicht nur die Thatsachen aus jener interessanten Periode registriren, sondern es möge auch die ewig wahre Lehre daraus ziehen, daß Großes nur durch großartige Auffassung der nationalen Pflichten geschaffen und erhalten werden kann.



Die dramatische Kunst E. von Wildenbruchs.

Von A. Fokke.



n der Vorrede zur zweiten Auflage seiner „Karolinger“ rechtfertigt sich E. von Wildenbruch gegen Ausstellungen, die man an einer Veränderung der ersten Ausgabe derselben entweder gemacht hatte oder zu machen sich versucht fühlen könnte. Nur derjenige, heißt es am Schluß, der das Feuer des Prometheus in seiner Hand empfinde, dürfe es wagen, die eignen Gestalten zu vernichten, um neue, bessere an ihre Stelle zu setzen.

*) Wie uns aus bester Quelle mitgeteilt wird, ist das ehemalige brandenburgisch-preussische Gebiet von Arguin heutzutage von keiner europäischen Macht in Besitz genommen.

D. Red.

Es hält schwer, diese Verteidigung zu verstehen. Darüber brauchte doch wohl kein Wort verloren zu werden, daß jeder Autor das vollste Recht hat, mit den Produkten seines Geistes zu beginnen, was er Lust hat. Wer wollte so thöricht sein, von einem Dichter zu verlangen, er müsse die Kinder seiner Phantasie in der Gestalt, die sie zuerst hatten, unverändert bestehen lassen! Selbst wenn sie bereits den Beifall des großen Publikums gewonnen hätten, dürfte doch dieser Umstand den Verfasser nicht abhalten, stets die bessernde Hand an seinem Geschöpfe zu halten, und erst dann, wenn dasselbe völlig seinem Ideale entspräche, es endgiltig aus der Werkstatt seines Geistes zu entlassen. Oder wird nicht gerade der genialste Bildner, stutzig geworden durch das ihm entgegengebrachte Lob, umsomehr Veranlassung nehmen, immer tiefer in sich selbst hinabzusteigen und zu prüfen, ob nicht der gegebene Beifall ein Zeichen sei, daß er an irgendeiner Stelle an den ewigen Gesetzen der Wahrheit und der Schönheit, welche die der Kunst sind, Verrat geübt habe? Dem Dichter sowohl als dem Künstler ist soviel Umgestaltung, ja selbst Neugestaltung erlaubt, als ihm gut erscheint; nur muß die Änderung auch eine wirkliche Besserung sein, vorgenommen nicht nach subjektivem Ermessen und dem Bedürfnis irgendeines dramatischen Effekts, sondern nach jenen unumstößlichen Regeln der göttlichen Kunst, die nur dem stümpernden Handwerker als eine Beschränkung erscheinen. Über diesen Punkt also kann Wildenbruch durchaus beruhigt sein. Mag er immerhin zerstören und ummodelln: je mehr Verbesserungen er anbringt, umso größere Befriedigung wird das denkende und urteilsfähige Publikum von seinem Schaffen haben.

Oder bergen seine Worte etwa die Meinung, daß nur der dramatische Dichter selbst ein Urteil darüber habe, ob eine Änderung auch eine Vervollkommnung zu nennen sei, und daß alle andern, die an dem Werke nicht geschaffen, deshalb auch von vornherein sich einer Vergleichen seines frühern und spätern Wertes zu enthalten hätten? Das wäre denn freilich eine andre Sache. Offne und ehrliche Kritik ist von jeher zulässig gewesen, und wenn sie sich an die Sache hielt, gerade den Besten erwünscht gewesen. Wer möchte sie sich verkümmern lassen?

Es ist ein stolzes Wort Wildenbruchs vom Feuer des Prometheus. Nach der griechischen Göttersage bildete dieser Titane die Menschen nach dem Ebenbilde der Himmlischen aus Thon, und um sie zu beselen, stahl er vom Sonnenwagen das göttliche Feuer, wodurch sie erst das wurden, was sie sein sollten, gottähnliche Wesen, mit Willen und sich selbst denkender Vernunft begabt. Nun sind zwar die Gebilde Wildenbruchs keineswegs auf thönerne Füße gestellt. Im Gegenteil, sie bewegen sich mit aller der Lebendigkeit und dem Maße von Kraft, das den bewegenden Impulsen entsprechend ist. Aber dennoch dürfte man mit allem Rechte die Frage aufwerfen, ob er wie Prometheus das in seiner Hand brennende Feuer direkt vom Himmel geholt, oder ob er es vom Wagen eines

andern Erdgebornen entlehnt habe, der titanenhaft die Welt durchstürmte und mit seinen Werken Unsterblichkeit gewann. Nicht als ob ihm ein Vorwurf daraus gemacht werden sollte, daß er nicht mit der ursprünglichen Kraft des höchsten Genies zu schaffen vermag. Lessing, obgleich er nach seinem eignen Geständnis in der „Hamburgischen Dramaturgie“ nicht jene poetische Gestaltungskraft in sich fühlte, die unbewußt und doch im Einklang mit den Gesetzen der Kunst ihre Werke aus sich herausstellt, hat doch Dramen geschrieben, die, wenn nicht der Dichter selbst es sagte, niemals verraten würden, daß sie auf dem Umwege durch die Kritik entstanden und nicht unmittelbar dem lebendigen Duell dichterischen Schaffens entfloßen sind. Was, wenn der unvermittelte göttliche Anhauch nicht vorhanden ist, durch Pumpen und Röhrrwerk geschaffen werden kann, das beweisen Schauspiele wie „Nathan der Weise,“ „Emilia Galotti,“ „Minna von Barnhelm“ noch alle Tage, und selbst wenn es nicht möglich ist, einen Lessing zu erreichen, so müßte man doch mit Dankbarkeit die Thätigkeit begrüßen, welche, dem innern Drange folgend, den Schatz unsrer nationalen Literatur bereichert und in anerkanntswerten Leistungen verhindert, daß die Flamme, welche auf dem Altare Apollos brennt, verlösche.

Noch leben wir in der Zeit der Epigonen, und das ist gut so. Am Ende des vorigen und im Beginne des laufenden Jahrhunderts, als das Elend nationaler Zersplitterung am größten war, flüchtete sich der Genius des deutschen Volkes in die ruhige Zurückgezogenheit des abstrakten Denkens und der Poesie. Jetzt ist ein Rückschlag eingetreten: augenblicklich beweist er seine ganze unermessliche Kraft in den glorreichen Thaten einer nicht dagewesenen Staatskunst. Wir haben alle Ursache, uns darüber zu freuen. Richten wir zuerst unser Haus ein, es sei sicher und fest nach außen, wohnlich im Innern. Ist dies aber geschehen und haben sich die Lebenstriebe, die früher einer den andern überwogen, ins Gleichgewicht gesetzt, dann wird neben allseitiger praktischer Thätigkeit auch ein idealer Aufschwung sich geltend machen. Aus den Tiefen der Volkskraft wird das Genie erstehen, das mit Beachtung der alten Gesetze neue Formen schaffen, dem Drängen der Geister neue Bahnen eröffnen wird. Bis dahin aber wollen wir uns an jeder Flamme erwärmen, die auf dem heiligen Herde nationaler Dichtkunst entzündet wird, jeder Dichter sei freudig begrüßt, der die Zahl und das Drängen auf dem deutschen Parnasse vermehrt. Mögen alle mit Eifer bemüht sein, die hohen Gedanken einer eben vorübergerauschten großen Literaturepoche in immer weitere Kreise des Volkes zu tragen, und dadurch Bildung und Kraft desselben zu steigern. In diesem Sinne bewillkommen wir auch die Werke Wildenbruchs.

Wir haben es hier nur mit seinen Dramen und zwar den Erstlingen seiner Muse zu thun. Fassen wir bloß diese ins Auge, so dürfen wir seinen Namen unbedenklich neben die ersten der Gegenwart stellen. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, daß er sich einen andern Prometheus nennt: jeder, der es

unternimmt, ein Gebilde der Kunst aus der Welt seiner Gedanken zu schaffen, fühlt etwas in sich von jenem mythischen Vater der Menschheit. Aber wenn er damit sagen will, daß mit ihm das neue Gestirn aufgegangen sei, welches aus dem unvermittelten Verkehr mit der ursprünglichen Quelle sein Licht empfängt, um es leuchtend wiederzugeben auf die Pfade, die wir von nun an in ungemessene Zukunft weiterwandern sollen, so können wir dem nicht beistimmen. Nicht daß es Wildenbruch an dichterischer Ursprünglichkeit fehlte; die hat in höherm oder geringerem Grade jeder, der poetisch empfindet. Aber wem ist es gegeben, sich dem Banne zu entziehen, den nun einmal Meister wie Shakespeare, Goethe, Schiller und andre auf uns gelegt haben? Das Licht, welches in den Tragödien Wildenbruchs leuchtet und wärmt, ist vorzugsweise dem Feuerwagen entnommen, mit welchem der englische Altmeister das Weltall durchglüht. Das wird einem sofort klar, wenn man nur ein paar Seiten seiner Dichtungen liest.

Was ist es, das uns vor allem an den Dramen Shakespeares entzückt? Da ist zunächst die gedankenschwere epigrammatische Kürze, die unübertroffene Kunst, die Menge der Einzelercheinungen im Sinnspruche zusammenzufassen und wie mit dem Strahl des plötzlich aufleuchtenden Lichtes das In- und Durcheinander unsrer Vorstellungen zu entwirren. Da ist ferner jene Fülle von Bildern und Vergleichen, die trotz ihres Reichthums deshalb niemals den Eindruck des Überladenen und Geschraubten machen, weil sie mit selbst-eigner Kraft empfunden und gleichsam aus dem unmittelbaren Erleben heraus genau der Ausdruck dessen sind, was gesagt werden soll. Da ist die Sprache, in welcher mit elementarer Gewalt der Vorgang aus der Seele des Dichters hervorbrechend sich auf diejenige des Hörers wirft und sie in dieselbe Schwingung versetzt. Da ist endlich all das andre Material und Handwerkszeug, womit der Dichter auf uns einwirkt. In diesen Dingen, und es ist nichts, was man davon ausnehmen könnte, steht Wildenbruch im Lichte der shakespeareischen Sonne. Man könnte sagen, daß die aus ihnen sich ergebende Gestaltung der Gedanken bei allen Dichtern zu finden sei, und in der That keiner derselben wird ohne sie fertig, gerade durch sie ist er, was er ist. Aber hier kommt es auf etwas andres an. Auch Schiller und Goethe und andre haben, wie Shakespeare, in farben- und bilderreicher Sprache gedichtet, aber sie haben es in der ihnen angeboren, gleichsam göttlichen Eigenart gethan, die keine Vermittlung kennt zwischen ihrem Denken und Fühlen auf der einen und ihrem Handeln, das heißt ihrem poetischen Schaffen, auf der andern Seite. Das sind die Helden des Geistes, die mit dem Scheitel die Gestirne berühren und mit starkem Fuße auf der Erde stehen. In ihren Worten spricht erhabene, himmlische Begeisterung, wie der Erdgeruch und der naive Ausdruck des Volksliedes. Noch einmal verwahren wir uns dagegen, als ob es darauf abgesehen wäre, Wildenbruch die Unabhängigkeit dichterischen Empfindens abzusprechen. Das

ist es nicht. Die Erfindung ist durchaus selbständig, ebenso geht auch der einzelne Vorgang durch seine freie, selbstthätige Seele, aber beim Heraustreten nimmt er jene Färbung an, welche die shakespeareische genannt werden muß. Wildenbruch wird die Vermittlung, wie sie oben bezeichnet wurde, nicht los. Die Kunst des größern Meisters liegt in und auf ihm, und so trägt er die Gaben, mit denen er das Feuer auf seinem Altar entflammt, alle in derselben Weise heran. Die Manier seiner dramatischen Sprache ist es, die ihn charakterisirt und von einem Höhern abhängig erscheinen läßt.

Soll das nun ein Tadel sein? Nichts weniger als das. Wer im Gefolge eines so Mächtigen steht und so tief in seinen Geist eingedrungen ist, daß ein nicht scharfblickendes Auge das Produkt des einen für das des andern halten könnte, der ist ein leuchtender Stern am Himmel unsrer Dichtkunst. Auch andre sind in der Spur jenes gewaltigen Geistes gefahren, ich erinnere nur an Heinrich von Kleist, dessen Werke mit Recht in neuerer Zeit wieder mehr hervorgezogen worden sind. Aber wenn man bloß die Sprache ins Auge faßt, so ist, abgesehen vom „Prinzen von Homburg“ und etwa dem „Rädchen von Heilbronn,“ Wildenbruch weit über diesen zu stellen. Wie Kleist schließlich das Opfer jener innern Disharmonie wurde, die sein ganzes Leben durchkrankte, so vermag er auch in der Mehrzahl seiner Schauspiele nicht den Widerspruch zu lösen, der zwischen Form und Inhalt besteht und eine harmonische Wirkung nicht aufkommen läßt. Ganz anders ist das nach unserm Dafürhalten bei Wildenbruch. Man begegnet Gedanken in seinen Werken, welche die Höhen und Tiefen des Menschenlebens umspannen, aber mit wie schwierigen Problemen sie es auch zu thun haben, so bewegen sie sich doch mit ebensoviel Klarheit, als Kraft und Sicherheit. Das ist ein hohes Lob, wenn auch nicht das höchste. Aber wie viele können im Laufe der Jahrhunderte sich rühmen, alles zu besitzen? Augenblicklich giebt es in Deutschland fast auf allen Gebieten der Poesie hervorragende Männer, von denen man mit Recht sagen kann, daß sie der Vollkommenheit nahe sind. Allein wer von ihnen kann behaupten, daß sie auch nur in der Sprache jene shakespeareische Universalität erreicht haben? Vielleicht giebt es nur einen Mann der Gegenwart, der ihm darin zur Seite gestellt werden könnte, aber den hindert die Praxis des Lebens, auch hier die Palme zu erringen.

Und nun zu etwas anderm. Wie in der Sprache, so scheint auch in dem eigentlich technischen Teile seiner Dramatik Shakespeare von wesentlichem Einflusse auf Wildenbruch gewesen zu sein. Wie man weiß, gingen die Dramen des englischen Dichters nicht aus der mehr oder weniger von der Welt zurückgezogenen Studirstube hervor, sondern sie standen im lebhaftesten ununterbrochenen Kontakte mit jener. Shakespeare war selbst Schauspieler, er dichtete und arrangirte seine Stücke unmittelbar für die Aufführung. Daher die außerordentliche Bühnengerechtigkeit derselben ohne Ausnahme und der Unter-

schied von vielen Werken unsrer großen Meister, worin sie wesentliche Vorteile vor diesen voraus haben. Denn wenn man gleich nicht glauben darf, daß Schiller und Goethe durchaus ohne Rücksicht auf die realen Bedürfnisse des Theaters gedichtet haben, so waren doch andrerseits die Anforderungen von dieser Seite häufig derart, daß jene Männer sie nicht erfüllen zu dürfen glaubten, ohne wichtige Ehrenrechte des Dichters zu gunsten eines andern, den sie tief unter sich sahen, zu opfern. Es fehlte eben damals in Deutschland nur zu oft an der geeigneten Vermittlung, um in möglichst objektiver Abwägung der idealen und realen Momente beide ins richtige Verhältnis zu einander zu setzen. Die örtlichen und zeitlichen Bedingungen, welche die Bühne nicht bloß in Rücksicht auf das Publikum und die Kräfte des Schauspielers, sondern auch in Absicht auf den Effekt stellen muß, wurden deshalb vielfach weniger berücksichtigt, und so kommt es, daß nicht wenige Bühnenstücke aus der Blütezeit unsrer Literatur, und häufig gerade diejenigen, denen wir den höchsten Wert beilegen, nur auf das Ziel der vollsten Ausgestaltung der zu grunde liegenden Idee hin geschaffen zu sein scheinen. Auch diese Werke, aus dem deutschen Volke hervorgegangen, tragen die Signatur jener Periode unsers nationalen Lebens an sich, selbstvergessenes Versinken in die Welt der Gedanken und des Empfindens, beklagenswerter Mangel an Praxis den Anforderungen des wirklichen Lebens gegenüber. Das ist nun anders, und wie das deutsche Volk bei aller möglichen Pflege des Idealen doch nicht mehr gewillt ist, die auf dem Markte des Lebens ausgestellten realen Güter sich von andern vorwegnehmen zu lassen, so hat auch speziell die Arbeit auf dem Gebiete der Ideen einen auf das Praktische gerichteten Zug erhalten. Man kann dies in der That auch an Wildenbruchs Dramen beobachten, und ihm sowohl selbst als auch uns dürfen wir Glück wünschen, daß er, wenn es ihm überhaupt um ein Vorbild zu thun war, nicht bei Schiller, sondern bei Shakespeare in die Schule gegangen ist. In der Anlage seiner Stücke liegt vor allem die Stärke Wildenbruchs. Der Aufbau der Szenen ist ein durchaus folgerichtiger, der Fortgang der Handlung wird durch nichts unterbrochen, was nicht streng in den logischen Zusammenhang der Dinge gehörte. Da ist überall der knappste Zuschnitt. Nicht mehr Personen als notwendig sind, und diese sprechen nicht mehr als hinreicht, um ihre Stellung im Ensemble der wirkenden Kräfte zu kennzeichnen. Aber auch nicht weniger. Der Gedanke, die Empfindung, die Stimmung finden überall den ausreichendsten Ausdruck, und das in jener Sprache, von der des Rühmens genug geschehen ist. So geht die Handlung ihren bald ruhigen, bald stürmischen, aber immer sichern Gang dem Ziele zu, das ihr der Dichter gesteckt hat. Dadurch wird das Interesse des Lesers oder Hörers immer rege gehalten und steigert sich im anhebenden Wirbel der Leidenschaften bis zur höchsten Spannung. Wildenbruch gebietet über ein außerordentliches Maß von Pathos. Wenn Erwartung, Furcht, Schrecken, wenn Mitleid, Liebe, Haß in wilder Entfesselung

einherstürmen, dann kann es einem selbst beim bloßen Anhören begegnen, daß man voll innerer Erregung von seinem Stuhle auffährt und in atemloser Spannung den Ausgang von den Lippen des Rezitators zu lesen sucht. Ist aber eine solche Wirkung schon unter den denkbar einfachsten Umständen möglich, wie vielmehr muß sie da auf der Bühne zutage treten, wo die Handlung unter Mitwirkung der die Illusion erhöhenden Szenerie in voller Entfaltung ist. In Wahrheit, in diesem Ineinandergreifen der einzelnen Momente der Handlung, in ihrem rastlosen Vorwärtsdrängen, das mit oder ohne Willen den Hörer mit fortreißt, liegt die Ursache zu dem außerordentlichen Erfolge, den die Wildenbruchschen Stücke gehabt haben.

So erweist sich denn auch nach dieser Seite die Bedeutung des Dichters. Freilich erhebt sich nun eine andre Frage. Der geschilderte Effekt beruht zunächst nur in der Erregung unsrer Sinne; es ist eine gewaltige Erschütterung unsrer Nerven, die eine gewisse Zeit gebraucht, um sich zu beruhigen. Aber entspricht dem auch der Affekt, durch welchen unser feineres seelisches Empfinden, unser Verstand und vernünftiges Urtheil berührt wurde? Wir befinden uns in einem wahren Aufruhr der gröberen Organe unsers inneren Menschen, aber ist es nur Zweck des Dramas, bloß diese zu reizen, hat es nicht auch den, uns zu belehren und zu bessern? Oder um die Sache von einem andern Standpunkte aus zu betrachten: Die große Masse des Publikums ist über eine Bühnenvorstellung in voller Ekstase, laut erschallt das Lob des Dichters, der unübertreffliches geleistet habe, Beweis sei die Wirkung, die in allen Kreisen erzielt worden sei. Aber ist denn damit die Sache abgethan, oder haben wir nicht erst auch den Kritiker zu hören, der die Wirkung eines dramatischen Vorganges auf ihre Ursache zurückzuführen und darzuthun vermag, ob dieselbe bloß bei der äußern Wahrnehmung stehengeblieben oder ob sie auch zur tiefern Erkenntnis des Verstandes, zum sichern ästhetischen und moralischen Urtheile durchgedrungen ist? Erst wenn dies letztere, fern von aller sinnlichen Erregung und abgegeben nach den unabänderlichen Gesetzen der Wahrheit und der Schönheit, mit dem Urtheile unsrer Nerven übereinstimmt, erst dann ist das darüber entscheidende Wort gesprochen, ob ein Kunstwerk zu den Produkten einer niedern Gattung zu stellen sei, oder ob es den höchsten Preis verdient, den menschliche Thaten erringen können.

Wenn es bloß darauf abgesehen sein könnte, eine Bewegung an der Oberfläche unsers Seelenlebens hervorzurufen, dann müßten Trauerspiele wie Grillparzers „Ahnfrau“ zu den besten unsrer Repertoirestücke gehören. Allein so große Zugkraft dieses und ähnliche Schauspiele voraussichtlich noch lange deshalb üben werden, weil sie dazu berufen sind, die Massen der Theater zu füllen, so ist doch das Urtheil über sie gesprochen. Ein Drama soll den höchsten Anforderungen entsprechen, die nicht nur im Hinblick auf ein äußeres Ergötzen, sondern ganz besonders in Absicht auf die Belehrung unsers Geistes und die Vereblung unsers Herzens gestellt werden können. An diesem Grundsätze läßt

sich nicht rütteln. Ihn haben die Alten, die, wie in allen Dingen, so auch hier unsre Lehrer waren, zuerst aufgestellt, und haben darnach Tragödien geschaffen, die noch jetzt mustergiltig sind. Befolgt haben ihn dann alle modernen Nationen, jedes Volk, wie es die spezieller von Aristoteles aufgestellten Gesetze verstanden hat. Sind somit auch wir gehalten, nach ihm den Wert der Wildenbruchschen Tragödien zu bemessen, so mag zunächst der „Harold“ einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden, und zwar deshalb, weil diese Tragödie einen der interessantesten und bedeutungsvollsten historischen Vorgänge der mittleren Zeit behandelt.

Der Name Harold ruft uns den folgewichtigen Übergang der Beherrschung Englands aus den Händen des angelsächsischen Stammes in die des normännischen ins Gedächtnis. Dieser Herrschaftswechsel ist für die Geschichte des englischen Volkes von den segensreichsten Folgen gewesen, denn nach dem Urteile der Historiker bedeutet er die Vermischung zweier teutonischen Stämme, die in ihrer Trennung jeder ein starkes Volk, aber in der Vereinigung unwiderstehlich waren. Das konnten nun freilich die damaligen Angelsachsen nicht wohl begreifen, und deshalb haben sie sich mit aller der Tapferkeit und dem Unabhängigkeitsgefühl, das der germanischen Rasse eigen ist, gegen den Einfall des Eroberers gewehrt. Aus diesem Kampfe, so kurz er war, leuchtet König Harold's Name durch die Jahrhunderte. Hastings und die Niederlage der Sachsen, nur herbeigeführt, wie es scheint, durch den Tod ihres Königs, ist ein tragischer Stoff, wie er sich erhabener so leicht dem Dichter nicht bietet. Wie hat Wildenbruch ihn seinen dichterischen Zwecken dienstbar gemacht?

Um dies endgiltig zu beantworten, wollen wir die eben berührten, von Aristoteles aufgestellten Regeln, die er aus den Tragödien der großen attischen Meister abstrahirte, für einen Augenblick näher betrachten. Es sind die drei Forderungen der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, mit andern Worten die Forderung, daß eine Handlung erstens an einem und demselben Orte, zweitens, daß sie sich in einer durch nichts unterbrochenen Zeit abspielen und drittens, daß sie selbst auch einen einfachen, das heißt aus einem einzigen Prinzip und durch dieses selbst sich entwickelnden Vorgang darstellen müsse. Nun ist allgemein bekannt, daß Shakespeare sich um die beiden ersten Forderungen nicht im geringsten bekümmert hat, während selbst die ersten französischen Tragiker ihnen zuliebe und sie für die Hauptsache haltend häufig die Handlung so malträtirt haben, daß sie, um der zweiten Forderung gerecht zu werden, beispielsweise die unwahrscheinlichste Folge der Dinge in die Dauer eines einzigen Tages zusammengedrückt haben. In diesem Widerstreite der Meinungen stellt sich Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ auf die Seite der Engländer. Es ist nicht nötig, des weiteren hier zu erörtern, wie er im einzelnen und ganzen seine Polemik geführt hat. Nur soviel soll erwähnt werden, daß er einleuchtend und unwiderleglich ausführt, daß die beiden ersten

Gesetze im wesentlichen nichts anders als Ergebnisse aus dem letzten sein. Je einheitlicher in sich eine Handlung ist, umso einfacher gestalten sich auch die Verhältnisse der Zeit und des Ortes. Eine nur aus einem Motive hervorgegangene Handlung kann mit ihren Folgen verhältnismäßig leicht nicht nur auf einen Ort, sondern auch auf eine Zeit, welche die Dauer eines Tages nicht überschreitet, beschränkt werden. Da nun die Alten in ihren Dramen nur eben dies einheitliche Prinzip des Handelns kannten, so ergab sich daraus das übrige von selbst.

Und damit hätten, führt Lessing aus, die Alten die Richtschnur gefunden, in deren Anwendung sie nicht bloß für sich die größten Vorteile in bezug auf die erzielte ästhetische und moralische Wirkung gewannen, sondern die auch ihrem Publikum den leicht zu handhabenden sichern Maßstab für die Beurteilung gewährte. In der That ist dies Gesetz die Grundlage und der Angelpunkt aller antiken Tragödien und kehrt in jeder einzelnen so sicher wieder, wie die Sonne an jedem neuen Morgen Licht und Wärme in alle Teile der Welt versendet. Aber nicht bloß für sich, sondern auch für uns und für alle Zeit haben sie damit die Regel hingestellt, die jeder befolgen muß, der durch dramatische Dichtung auf uns wirken will. Mag er es mit Zeit und Ort halten, wie es ihm beliebt, obwohl auch in diesen Punkten die möglichste Befolgung der antiken Vorschrift nur Vorteil bringen kann, aber von jenem dritten Grundsatz kann er sich niemals ungestraft abwenden. Seine Befolgung bedeutet Ordnung, Klärung, Vertiefung, seine Nichtbefolgung Unordnung, Verwirrung, Trübung; sie kann zwar Verbreiterung herbeiführen, aber damit auch Verflachung.

Sehen wir nun zu, wie sich dem gegenüber Wildenbruchs „Harold“ verhält. Wenn wir aus dem Inhalte des Stückes die betreffenden Momente herausnehmen, so müßte Harold entweder aus Liebe zu seinem Vaterlande, oder aus der zu Bruder und Mutter, oder drittens aus dem Impulse handeln, den man mit dem Worte Liebe in prägnantem Sinne bezeichnet. Freilich thäte der Dichter, welcher die beiden letzten Motive unterlegen wollte, gut, eine Namensänderung vorzunehmen, denn der königliche Name Harold würde sich schwerlich zum Titel eines bürgerlich romantischen Schauspielers eignen. Aber noch ein viertes wäre möglich: man könnte alle drei Momente zu einem großen Ströme in einem Bette vereinigen, und zwar so, daß die beiden, welche das geringere Gewicht hätten, zur Verstärkung des mächtigeren verwandt würden, und so die Einheit der Handlung erhalten bliebe. Von diesem Gedanken scheint Wildenbruch geleitet worden zu sein, und wenn er es ist, mit dem vollsten Rechte. Man lasse den Helden für das Wohl und den Ruhm seines Volkes die herrlichsten Thaten verrichten, man lasse ihn zur Vollbringung derselben Kraft und Mut aus einer zärtlichen Liebe schöpfen, die ihn mit seinen nächsten Blutsverwandten verknüpft, man stelle ihm ein Weib zur Seite, das ihn, wie Thuzuelba den Hermann,

zur höchsten Begeisterung entflammt. Oder man thue noch mehr und lasse ihn zu gunsten des Vaterlandes einer solchen Liebe entfagen und ihn in dem reinen Lichte erhabenster Tugend strahlen. Dergleichen Thaten lieben wir nun einmal zum Unterschiede von den Alten, und weshalb sollten wir nicht, da es unser Recht ist? Ja man füge, wenn man kann, noch mehr hinzu, man lasse den Strom anschwellen, soweit es mit den Vorschriften einer weisen Mäßigung vereinbar ist. Aber was auch immer der Dichter angiebt, jedenfalls muß er dafür sorgen, daß derselbe starke, auf dasselbe Ziel gerichtete Zug, der in der ursprünglichen Quelle war, auch der vermehrten und vertieften Flut erhalten bleibe. Ist dies nun, wenn es überhaupt seine Absicht war, dem Dichter gelungen? Wir glauben schwerlich.

Gleich in der ersten Szene tritt Harold mit allem Mut und Begeisterung gegen den schwachen König Eduard, der von Normannen umgeben auftritt, für die vaterländische Sache ein. Als dann der Konflikt mit dem Könige ihn selbst in die Verbannung treibt, während sein jüngerer Bruder gewaltsam als Geisel entführt wird, legt der Dichter ihm die zweite Verpflichtung, neben der heiligen Sorge für das Vaterland auch die für den Bruder auf. Mit einem starken Eide verspricht Harold der Mutter, das geraubte Kind ihr zurückzubringen. Nun ist zwar bis dahin, außer daß der Dichter sich selbst eine größere Schwierigkeit und den Zuschauern eine geteilte Aufmerksamkeit aufgenötigt hat, noch nichts versehen. Noch liegt alles in einer und derselben Richtung, und noch kann die Rettung des Vaterlandes die des Bruders umschließen. Aber der Dichter hat keineswegs die Absicht, die Dinge in dieser Lage zu lassen, oder sagen wir lieber, daß die Logik der von ihm geschaffenen Thatsachen unweigerlich zur Änderung hindrängt. Die der Mutter genommene Geisel kann nicht in den Händen des schwachen Königs bleiben, sondern geht, und eine andre Möglichkeit giebt es nicht, in die Haft Wilhelms von der Normandie über. Nach seiner siegreichen Rückkehr aus Flandern sieht sich daher der Held des Stückes gezwungen, in das Land seines Todfeindes hinüberzufahren. Und nun sehe man, wie verhängnisvoll die dem Sohne auferlegte Verpflichtung für das Schauspiel wird: der Held, dem die erhabene und heilige Sorge für sein Volk aufgetragen ist, zugleich in der Ausführung eines Dienstes, der zwar an und für sich edel und gut ist, aber neben jener höhern Aufgabe keine Bedeutung hat, eines Dienstes, der diese Aufgabe nicht fördert, sondern in direkte Gefahr bringt! In diese Lage durfte der Dichter seinen Helden nicht bringen. Wie will der Dichter es erklären, daß eine Mutter, die in ihrem ältesten Sohne den Hort nationaler Errettung sieht, die in seiner nationalen Gesinnung ihre heißesten und besten Wünsche erfüllt sieht, nicht bloß zuläßt, sondern sogar fordert, daß jene erste Pflicht durch eine untergeordnete gefährdet werde? Wo ist da die Konsequenz? Setzt kann man sehen, was oben von einer Trübung des klaren Verlaufs der Dinge gesagt wurde, wenn man nicht die Einheit des Motivs beibehält. Man

sage nicht, daß durch die Sorge für den Bruder der moralische Wert Haralds gesteigert werde. Wer das glaubt, läßt sich durch die schönen Worte des Dichters täuschen. Der That nach findet eine Minderung statt. Denn wer die Pflichten, die er für das Ganze übernommen hat, mit solchen von inferiorer Art durchkreuzt, der hält sich nicht auf jener reinen Höhe, der unsre höchste Bewunderung gilt. Auch wende man nicht ein, daß das Leben Haralds durch einen ihm vom Könige mitgegebenen Schutzgeist, das Bildnis der Tochter des Normannenherzogs, gesichert gewesen sei. Das Leben wohl, aber nicht die Seele. Um diese zu schützen, hätte der König ihm lieber den andern Talisman, das Geheimnis von der Abtretung Englands, anvertrauen sollen. Freilich wäre es dann mit der Wildenbruchschen Tragödie zu Ende gewesen, und diese verlangt noch weitere Komplikationen.

Ohne Liebesintrigue geht es nun einmal im modernen Schauspieler nicht ab. Das zärtliche Sentiment will sein Teil haben, und so mag es denn sein. Aber warum denn nun gerade die Liebe zu der Tochter seines Todfeindes, die mehr als alles andre seiner obersten Pflicht gefährlich werden muß? Und wenn es nun schon diese Liebe und keine andre sein soll, warum kann sie nicht zu einem Akte edelster Selbstüberwindung benutzt werden, warum muß sie den wackern, den heldenhaften Harold so ganz umwandeln? Zwar wissen wir, daß auch bei Königen und Helden die Liebe arges Unheil angestiftet hat, aber auch nach Anlage des Wildenbruchschen Stückes hat Harold die Bestimmung, bis zu seinem Tode ein Held zu bleiben, und Sinnentaumel ist es nicht, der ihn berückt. Zwischen ihm und Adele ist die keuscheste, die reinste Neigung. Auch eine solche kann in ihrem ersten Entstehen die Sinne wirbeln machen, aber wenn sie zum Begriff ihrer selbst kommt, wird sie die guten Eigenschaften dessen, der sie hat, erhöhen und veredeln. Oder wenn dies bei indolenten und unbegabten Naturen nicht stattfindet, warum muß sie die entgegengesetzte Wirkung bei einem Manne haben, der durch die vortrefflichsten Eigenschaften und das Vertrauen der Seinigen an die Spitze des Volkes gestellt ist? Womit will es Wildenbruch motiviren, daß Harold, der im Kampf mit seinen Feinden Mut mit kluger Vorsicht gepaart, der eine genaue Kenntnis ihrer Unzuverlässigkeit und Doppelzüngigkeit gezeigt hat, den nicht bloß individuelle, sondern die in ihm potenzierten Eigenschaften seiner Nation als den markirtesten Gegensatz zu allem normännischen Wesen hingestellt haben, womit will er es motiviren, daß dieser Harold jetzt, wo er sich mitten unter den Normannen befindet, allen seinen frühern Argwohn vergißt, jede Vorsicht außer Acht läßt und wie ein Gimpel auf die Leimrute geht, welche der plumpte Plan ihm vorhält? Die Liebe macht den ersten angelsächsischen Helden zu dem thörichtesten Knaben seines Volkes, den man in der Sicherheit des eigenen Landes zu keinem Botengange benutzen würde. Harold hätte besser gethan, zu Hause zu bleiben und für seine Sachsen zu sorgen. Aber da er sich einmal hat bestimmen lassen, per-

fönlich den Bruder zu befreien, wie kann er dieses und seine noch höhern Ziele so ganz und gar aus den Augen verlieren? Er stürzt sich in das Turnier, als wenn ein Kuß von seiner Geliebten die für das Wohl seines Volkes unerläßlichste Aktion wäre, er schwört seinen Feinden Eide mit einer Leichtfertigkeit, als ob es um ein Spiel und nicht um Königreiche ginge. Diese thörichte, unglückselige Intrigue! Aber sie paßt in den Plan des Dichters, um die hohen vaterländischen Absichten Haralds nicht zu unterstützen, sondern zu vernichten. Der Sachse muß den Eid schwören, den er nicht hält, damit sein Untergang motivirt werde.

Indessen dieser Eid ist gar kein Eid. Harald bezieht sich mit seinem Schwur nur auf die in der Normandie gelegenen Güter des englischen Königs, keineswegs auf dessen Reich selbst. Sonst hat wohl ein Schwörender den übrigen Kontrahenten gegenüber seine *reservatio mentalis* gemacht und, obgleich er der Betrüger war, sich zu den Forderungen seines Gegners nicht verpflichtet erachtet. Hier ist der umgekehrte Fall. Harald ist nicht der Täuschende, sondern der Getäuschte. Kein Mensch würde die ihm aus einem solchen Schwur auferlegte Verpflichtung anerkennen, und auch Harald sollte sich freuen, daß er bei aller seiner Thorheit nicht schlimmer wekommt. Als ihm gleich nach der Leistung des Eides die Bosheit des Feindes bekannt wird, da ist es Zeit, den Fehler wieder gutzumachen. Er hätte List mit List überbieten und den Normannen seine wahre Meinung verbergen sollen. Das beste Recht war auf seiner Seite: mit gutem Gewissen hätte er Bruder und Braut in die Heimat geführt, was die Zukunft brachte, konnte er sorgloser erwarten als die treulosen Feinde. Allein Wildenbruch sieht auch hier seinen Vorteil nicht ein. Von allen Dingen, die sein Held thun kann, läßt er ihn gerade das thörichteste wählen und unter wütenden Anklagen gegen die Feinde, welche ihn in der Gewalt haben, sein ganzes Innere offenbaren. Der Held Harald, der schon lange kein Held mehr ist, überbietet seine frühern Verfehrtheiten nun mit Tollheiten. Ein Rasender verläßt er Frankreich, ein Rasender kommt er in London an, und so raft er sich und sein Volk ins Verderben.

Was hat Wildenbruch, indem er das Gesetz über die Einheit der Handlung außer Acht gelassen hat, aus dem historischen, dem im Glanze höchsten Heldentums strahlenden Harald gemacht! Vergewärtigen wir uns einmal, wie ihn Geschichte und Dichtung überliefern. Wilhelm von der Normandie und Harald, Graf Godwins Sohn, machen für den Fall des Ablebens König Eduards Ansprüche auf den englischen Thron. Da will es der Zufall, daß der letztere eines Tages, an der Küste von England entlangfahrend, vom Sturme an den Strand der Normandie geworfen wird. In die Gefangenschaft seines Gegners geraten, wird er durch grausame Haft gezwungen, mit einem Eide auf den Besitz von England zu verzichten. Harald leistet den Eid, ohne einen Augenblick daran zu denken, ihn auch halten zu wollen. Nach England zurückgeführt,

tritt er beim Tode Eduards ohne Bedenken die Regierung an; sein Gewissen mahnte ihn so wenig ab, als das englische Volk, welches den Vorgang kannte, in dem aufgezwungenen Eide ein Hindernis erblickte. Nachdem er unter begeisterter Zustimmung aller Teile seines Volkes die Krone aufgesetzt hat, trifft er alsbald die notwendigen Maßregeln zur Sicherung derselben. Im Bunde mit Wilhelm von der Normandie standen Harald Hardrada, der König von Norwegen, und Tofti, Graf von Northumberland, der eigne Bruder Haralds, der seiner Herrschaft verlustig gegangen, sich dessen Feinden zugesellt hatte. Ihnen, die England von Norden her bedrohten, zog der König nach York hin entgegen. Bevor es zur Schlacht kam, traten die Parteien in eine letzte Unterhandlung. Auf die Frage Toftis, was ihm der König von England, wenn er Frieden halte, zu bieten habe, erwiderte dieser: „Die schöne Grafschaft Northumberland und die Verzeihung eines Bruders.“ Als dann die zweite Anfrage erging, was seinem Verbündeten, dem Könige von Norwegen, zuteil werden solle, lautete die Antwort: „Sieben Fuß englischer Erde zu einem Grabe, doch da es heißt, daß Harald Hardrada ein Riese ist, so geben wir noch einen Fuß zu.“ Das waren stolze Worte, würdig eines Königs und Helden, und verraten nicht den Schatten eines Gewissenskrampels. Nachdem Harald seine Feinde in einer glänzenden Schlacht besiegt hatte, eilte er nach Süden, wo nach kurzer Zeit die Entscheidung bei Hastings fiel.

So der einfache Hergang in der Geschichte. Ich glaube, Wildenbruch hätte gut gethan, wenn er sich an ihn gehalten hätte. Auch hierin würde er ein Vorbild an Shakespeare gehabt haben. Dessen historische Schauspiele sind im wesentlichen nichts anders als dramatisirte Geschichte, wozu allerdings noch der sehr wichtige Umstand kommt, daß er den geschichtlichen Vorgängen in glänzender poetischer Sprache die feinste psychologische Vertiefung gegeben hat. An eine solche Vertiefung seiner Stoffe scheint auch Wildenbruch zu denken, wenn es im Motto zu seinen „Karolingern“ heißt:

Der Historiker liest im Buch der Geschichte die Zeilen,
Zwischen den Zeilen den Sinn liest und erklärt der Poet;

allein wenn dies in Wirklichkeit seine Meinung ist, so können wir es für „Harold“ nicht zugeben.

Als auf dem Felde von Hastings die Schaaren der Sachsen unter dem persönlichen Befehle ihres Königs sich zur Schlacht ordneten, da ritten die Brüder desselben an ihn heran und beschworen ihn, seine Person vom Kampfe fern zu halten. Es war der Aberglaube der damaligen Zeit, der auch aus ihnen sprach, daß der, welcher einen Eid gebrochen hatte, auch wenn er dazu das beste Recht hatte, sich nicht in persönlichen Kampf mit dem einlassen sollte, dem er ihn einst geleistet hatte. Wie es vom Könige zu erwarten war,kehrte er sich an diese Vorstellungen nicht, sondern wie er als Feldherr die Schlacht leitete, so war er bis zu seinem Tode im Kampfe allen voran. Hier nun liegt der

Ansatz zu dem tragischen Konflikte. Harold hat einen Eid geleistet, aber nur gezwungen, und wenn er es auch nur um seiner selbst willen möchte, so kann er ihn doch im Interesse seines Volkes nicht halten.

Aber hier tritt die hohe nationale Pflicht in Widerstreit mit einer andern Forderung. Damals lag religiöses Fühlen und Denken der Menschen noch ohne Widerspruch in den Fesseln der römischen Hierarchie. Das Urteil war wenig geklärt, kaum angeregt, nur selten daß hier und da ein energischer Wille sich regte; die Satzungen, die vom päpstlichen Stuhle ausgingen, fanden in stummem Gehorsam Befolgung. Über diese im engsten geistigen Banne liegende Welt hebe der Dichter seinen Harold hinaus. Er lasse den König mit freiem Blicke seiner Zeit Jahrhunderte vorausseilen und nicht als Verächter der Religion überhaupt, sondern einer willkürlich interpretirten den Kampf mit der Kirche aufnehmen. In diesem Kampfe mag er seinen Tod finden. Derselbe wird umso tragischer wirken, je geringer die Schuld des Helden ist, aber auch einen umso versöhnlicheren Abschluß haben, je klarer zutage tritt, daß zwar der Leib desselben seinen Feinden unterliegt, daß aber seine Seele sich siegreich zu reineren Höhen empor-schwingt. Zu einem solchen Schluß hat zwar Wildenbruch den Anlauf genommen, aber er kommt damit nicht zu Ende, denn was er will, bleibt verschwommen und unklar. Wie in der Tragödie Harold seinen Eid leistet, ist er selbst nach der strengsten Auffassung der Kirche schuldlos. Eine Sühne kann deshalb mit seinem Tode auch garnicht stattfinden. Und doch ist die Art, wie der Held einer Tragödie denselben als Buße für begangene Schuld auf sich nimmt, das einzige Mittel, um uns mit seinem traurigen Ende zu versöhnen. Wildenbruch fühlt selbst, daß hier ein großer Mangel seines Werkes liegt, und sucht ihn auf anderm Wege zu ersetzen. Bei ihm spitzt sich der Konflikt in der Frage zu, ob Harold in geweihter Erde begraben werden soll oder nicht. Als wenn wir Sorge darum hätten, wie seine Bestattung ausfällt, und als ob uns eine Tröstung noch nach seinem Tode zuteil werden könnte! Nur in und mit diesem kann uns dieselbe zufallen. Wenn das Leben edel und gut war, so muß es auch das Ende sein, und wenn ein Makel auf ihm haftete, so wäscht ein edler Tod ihn hinweg. Selbst Othello tilgt mit seinem freiwilligen Hingang die entsetzlichste Schuld. Mag das Ende mit allen Schrecken über den Helden hereinbrechen; wenn es in Übereinstimmung ist mit seinem Leben, so schreit unser Schmerz doch nicht hoffnungslos zum Himmel, und sind wir auch aufs tiefste erschüttert, so fehlt doch jene aus der Tiefe unsrer Seele aufsteigende Befriedigung nicht, welche beweist, daß durch den versöhnlichen Abschluß die gestörte Harmonie wiederhergestellt ist.

Wir haben vielfach das Urteil über die Wildenbruchschen Stücke gehört, daß sie bei aller äußern Aufregung diese innere Befriedigung nicht gewähren. Der Grund für „Harold“ liegt darin, daß unser ästhetisches und moralisches Urteil ihr Genügen nicht finden.