



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Weiteres über Ibsen : (Fortsetzung) : Grüblerdramen

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

einst das Erbe des Vaters antreten und mehren soll. Ob er aber zu beneiden ist? Wen gelüftet, nach diesem Schutzgebiete Deutschlands als Vorkämpfer westlicher Kultur zu ziehen? Der Weg ist frei, und das Gebiet ist weit!



Weiteres über Ibsen

(Fortsetzung)

Grüblerdramen



an mag die Aufgabe des Dramas darin sehen, daß es uns den menschlichen Makrokosmos im Mikrokosmos einer einzelnen Begebenheit, oder darin, daß es uns einen bedeutenden Charakter in den bedeutendsten Augenblicken seines Lebens zeigt, in jedem Falle geben Revolutionen dankbare Stoffe ab; verläuft doch die Weltgeschichte als eine Kette von Umwälzungen, und bieten doch gerade die gewaltsamsten Umwälzungen den Charakteren die reichlichste Gelegenheit dar, sich im Handeln und Leiden zu bewähren. Trotzdem giebt es nicht viele Revolutionsdramen, die der Aufnahme in die Weltliteratur würdig gewesen wären. In Shakespeares Königsdramen finden wir wohl Empörung der Großen und Volksaufstände, aber nur als Hintergründe und Begleitererscheinungen, ohne daß auf den aufrührerischen Charakter dieser Begebenheiten Gewicht gelegt würde. In Macbeth ist der Mord Duncans und Banquos wichtig als Verbrechen, nicht als Mittel der Staatsumwälzung. Unser heutiger Begriff von Revolution war eben früher noch gar nicht vorhanden; er konnte nicht aufkommen, weil Staatsumwälzungen im Altertum — die paar Jahrhunderte römischer Kaiserherrschaft abgerechnet — und im Mittelalter die alltägliche und sozusagen ordnungsgemäße Form des politischen Lebens, deshalb gar keine auffälligen Erscheinungen und keine von Krieg und Fehde verschiedene Kategorie waren. Erst nachdem der moderne Staat mit seinem absoluten Königtum entstanden und als eine göttliche Ordnung anerkannt worden war, die umzustürzen Frevel sei, erst nachdem die Gelehrten angefangen hatten, die Frage zu erörtern, ob es einem Volke erlaubt sei, sich eines Tyrannen zu entledigen, erst da konnte der moderne Begriff der Revolution entstehen und mit ihm die Revolution selbst und das Revolutionsdrama.

Der großen Revolutionszeit verdanken wir den Figaro von Beaumarchais und Schillers vier oder fünf Revolutionsdramen. (Fiesko ist am Ende mehr Intrigenstück, dagegen muß man Kabale und Liebe dazu rechnen, weil es, wie Figaro, zwar nicht von Revolution spricht, aber sehr kräftig zu einer solchen anreizt.) Seitdem hat sich die Welt wieder bedeutend geändert. Wie

in der Geologie, so ist in der Politik die Katastrophentheorie von der Entwicklungslehre abgelöst worden. Der europäische Kulturkreis hegt eine große revolutionäre Partei in seinem Schoße, die sozialdemokratische, aber diese ist die einzige, und sie hat, aus der Not eine Tugend machend, feierlich erklärt, daß sie nichts Gewalttames plane und allemal, wo sie Revolution spricht oder schreibt, Evolution meine. Nichts könnte die Herren Singer, Bebel und Millebrand mehr entsetzen, als wenn ein junger Feuerkopf, der zugleich ein poetisches Genie wäre, durch ein packendes Drama eine unzufriedne Volksmenge zu einem Putsch fortrisse — mehr als ein Putsch ist ja im modernen Militärstaat nicht denkbar. Die Weltgeschichte läßt sich eben ganz marxisch an (abgesehen von der irrtümlich in die Theorie hineingekommenen Schlußkatastrophe) und zugleich darwinisch; sie verläuft als eine Wechselwirkung zwischen dem Riesenpanzertier Militärstaat und dem umbildenden wirtschaftlichen Milieu, das seine Panzer und seine Fangarme beständig verstärkt und vermehrt, ein Gleichnis, das nur insofern hinkt, als das Milieu in dem Tiere drin steckt und der Panzer mehr nach innen als nach außen schützend wirkt. Auch wird bei der Solidarität der kapitalistischen und der monarchischen oder Regierungsinteressen die Einzahl, das Tier, bald keine Redefigur mehr sein; die Einzelstaaten verschmelzen trotz alles gelegentlichen Zoll- und Kolonialgezänks — das sind die beiden einzigen noch übrigen Streitgegenstände — mehr und mehr in einen einzigen ungeheuern Körper, dessen Blut — das Geld ist. Legt sich diesem Ungeheuer ein äußeres Hindernis wie der südafrikanische Bauernstaat in den Weg, so wird es langsam aber sicher zermalmt. Wenn bei solcher Alleinherrschaft der Massenwirkung der Einzelne nur noch als dienendes Glied in einer Kette von „Entwicklungen“ zu wirken vermag, so scheint es nicht allein mit dem Revolutionsdrama, sondern mit dem Drama überhaupt vorbei zu sein, da dieses ohne selbständige Charaktere und ihr freies Handeln nicht denkbar ist. Der Lärm, den „die Moderne“ mit ihrer Umwertung aller Werte verführt, hat nichts zu bedeuten, denn das ist Litteraturgeschwätz, Geschwätz von Leuten, die, ohne je zu handeln, für ihren eignen engen Kreis schwätzen und auf die „Entwicklung“ keinen Einfluß üben.

Aber hoffentlich geht diese Periode einer rein im Materiellen ganz mechanisch verlaufenden Entwicklung vorüber und kommen später einmal Individualgeist und Charakter wieder zu ihrem Recht. Dann werden ohne Zweifel neue Ideen oder wenigstens neue Kombinationen der alten Ideen zur Herrschaft gelangen, nicht ohne Konflikt natürlich mit den alten Kombinationen, und unter den Litteraturerzeugnissen, die diesen zukünftigen Zustand anbahnen, könnten immerhin auch Dramen sein, die den Konflikt des Neuen mit dem Alten darstellen und daher, als Vorbereiter einer Umwälzung, Revolutionsdramen genannt zu werden verdienten. Solche Stücke zu schreiben, den Kampf und Sieg lebensfähiger neuer Ideen darzustellen, ist nun aber gerade Ibsen am wenigsten befähigt. Nicht bloß aus dem Grunde, der im 34. Hefte in dem Aufsätze „Umsturzdramen“ angeführt wurde, weil er nämlich als Pessimist keinen Reformplan, daher auch keinen Plan zu einer vernünftigen und be-

rechtigten Revolution haben kann, sondern auch darum, weil er den Blick für die großen Weltbegebenheiten, den er anfänglich hatte, verloren und sich in sein eignes verbittertes und grüblerisches Innere eingesponnen hat. Die „Helden“ der vier Stücke, die wir jetzt betrachten wollen, sind meistens reine Erzeugnisse eines grüblerischen Gehirns; die, die von ihnen etwa psychologisch möglich sind, deshalb als in der Wirklichkeit vorkommend angesehen werden können, eignen sich gar nicht zu dramatischen Helden, und ihre Modelle werden niemals eine Wendung der Weltgeschichte, weder zum Guten noch zum Schlimmen, herbeiführen. Die Grübelelei ist gleich allen Lastern die Übertreibung einer guten Anlage oder Eigenschaft, und zwar einer deutschen. Während es dem Romanen nahe liegt, die dramatischen Katastrophen aus äußern Begebenheiten oder aus konventionellen Verhältnissen und Vorurteilen, wie Standesehre, entstehen zu lassen, was der spanischen und französischen Bühnentechnik sehr zu gute gekommen ist, verlangt der Germane, daß das Schicksal des tragischen Helden aus seinem Charakter erwachse. Nun reflektiert natürlich ein Mensch von Charakter, reflektiert um so anhaltender und ernster, je tiefer und gediegener er ist; er kann also ein Grübler werden; aber so lange seine Schicksale Folgen seiner Leidenschaften sind, stempelt ihn seine Reflexion über Leidenschaft und Schicksal noch nicht zum Kranken; krank, und demnach zum dramatischen Helden ungeeignet, ist er erst dann, wenn er nicht mehr aus Leidenschaft, sondern aus grüblerischer Einbildung handelt.

Ibsen darf sich ja auf große Vorbilder berufen. Hamlet gilt als unpraktischer Grübler, und darum muß auch sein Schöpfer zu Zeiten gegrübelt haben. Man kann ihn freilich auch anders auffassen. Ereignisse wie die in seinem Hause vorgegangnen können auch einen ganz gesunden Menschen tiefsinnig machen, ja es müßte schon ein sehr leichtsinniger sein, den sie nicht zu ernstem und anhaltendem Nachdenken zwingen, und daß er nicht sofort das ihm aufgetragne Strafgericht vollzieht, kann durch seine Gewissenhaftigkeit entschuldigt werden: er will nicht eher handeln, als bis er sonnenklare Gewißheit hat. Indes, die Mehrheit der Erklärer läßt diese Entschuldigungen nicht gelten, und so mag er als Grübler der Verdammnis preisgegeben bleiben, die das zuständige Richterkollegium über ihn verhängt hat: Shakespeare wird von diesem Urteil nicht betroffen; auf den einen kranken Mann, den er zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht hat, kommen die Hunderte von gesunden Menschen, die sich in bunter Mannigfaltigkeit auf seiner Bühne tummeln, und das Drama Hamlet entspricht allen übrigen Anforderungen der Ästhetik, indem jede Person darin erntet, was sie gesät hat. Zweifellos ein Grüblerdrama ist Tasso; ein peinlich wirkendes Stück, dessen ganzer Inhalt darin besteht, daß zwei eitle und eigensinnige Männer einander ärgern, sich selbst Dual und ihrer Umgebung Unbehagen bereiten. Aber Goethe hat so viel Gutes geschaffen, daß man ihm dieses Kind einer wunderlichen Laune verzeihen muß.

Vielleicht darf man Hebbel anklagen, daß er das Grüblerdrama als Kategorie eingeführt habe. Wischer hat etwas ähnliches schon 1847 in den

„Zahrbüchern der Gegenwart“ gesagt. Er schreibt von ihm: „Gleich in seinen ersten Versuchen zeigte er sich als einen Geist, der berufen ist, seinen Stoff zur Tiefe einer Seelengeschichte zu durchdringen, den Gang des Schicksals zu den innersten Quellen des verborgnen Knotens zu verfolgen, der sich aus geheimnisvoller Verwicklung der Motive in den Tiefen der Persönlichkeit schürzt. Er griff aber im Stoff fehl und gab dadurch einen eigentümlichen Mangel seines Blicks zu erkennen, von dem er sich auch in einer ungleich reifern letzten Leistung keineswegs befreit hat: Mangel an Verständnis der Sitten. Hebbel versteht den Charakter und versteht das Spannende, tief Wirkende in der Aufeinanderfolge der Begebenheiten, aber er versteht die Sitten nicht, das einfach Herrschende, die untersuchungslos gegebene, von der Natur und Gewohnheit gebildete, daher immer naive Norm, worin sich die Zeiten, die Völker, die Stände bewegen. Durch und durch modern, macht er Irrgänge des Seelenlebens zu seinem Thema und fragt nicht, ob das Thema nicht mit der Einfachheit der gediegenen und zweifellosen Zustände der Menschen, in die er sie wirft, in schreienden Widerspruch tritt. Seine Phantasie ist durch und durch auf das innerlich verwickelte gerichtet und dem Einfältigen so fremd, so ägend korrosiv, so geistig durchlöchernd, zernagend, durchbohrend, daß ein klaffender Bruch zum Vorschein kommen muß, wo er sich in antiken oder mittelalterlichen Lebensformen bewegt.“ In der That, die Gespräche, die Judith mit ihrer Mirza führt, passen wohl in das Boudoir einer heutigen Pariser Welt dame, die Romane liest und lebt, aber nicht in ein jüdisches Frauengemach der Zeit Nebukadnezars. Sind nun Hebbels Personen bloß mehr, als zum Milieu paßt, von Reflexion angekränkt,*) so bestehn die Personen der spätern Stücke Ibsens**) sozusagen aus lauter Reflexion und Grübeleien.

Aber: haben wir denn überhaupt das Recht, an den Dichter Forderungen zu stellen? Darf, ja soll und muß er nicht singen und schreiben, wozu sein Geist ihn treibt? „Nicht gebieten werd ich dem Sänger, spricht der Herrscher mit lächelndem Munde; er steht in des größeren Herren Pflicht, er gehorcht der gebietenden Stunde.“ Das mag für den lyrischen Sänger gelten, der seine persönlichen Empfindungen ausströmt, und den man ja nicht anzuhören braucht oder in seinem bunten Röcklein beim Sortimenten stehn lassen kann; eigentlich muß es ihm sogar lieb sein, wenn er ungekauft bleibt, denn das Ausströmenlassen der Gefühle, die Erleichterung des Herzens, ist ja sein einziger Zweck, und es kann ihm gar nicht angenehm sein, wenn ein indiscretos Publikum in sein Herz hineinschaut. Aber der Dramatiker, den sich ein paar hunderttausend Theaterbesucher kaufen müssen, wenn er seinen Zweck erreichen soll, der hat

*) Die im „Gyges“ auch von einer dem Altertum fremden Sentimentalität; außerdem macht ihm Otto Ludwig das gräßliche Ende der Klara in „Maria Magdalena“ (der Titel ist, nebenbei bemerkt, unpassend) zum Vorwurf: der Dichter solle der Richter, nicht der Genfer des Schuldigen sein. Moral und Weltanschauung sind übrigens bei Hebbel gesund, wie besonders sein schönes Epos „Mutter und Kind“ beweist.

**) Siehe den Aufsatz: „Umsturzdramen“ im 34. Heft.

doch Rücksichten zu nehmen. Auf den Zweck kommt es nun an; der bestimmt, welcherlei die Rücksichten sein sollen. Hat das Theater keinen andern Zweck, als den von Langerweile geplagten Müßiggängern und den der Aufheiterung bedürftigen abgerackerten Geschäftsleuten und Arbeitern ein paar angenehme Abendstunden zu bereiten, so hat sich der Theaterdichter, der dann weiter nichts als Berufsgenosse des Zirkusdirektors und der „Künstler“ des Variététheaters ist, nach dem Geschmack seines Publikums zu richten und diesem zu liefern, was es fordert, mögen es Schnurren und Schnaken sein, oder Mährstücke, oder Schauerstücke, oder Glendstücke, oder Ausstattungstücke und Zauberpossen; und finden seine Käufer an der Sektion von Seelenleichen Gefallen, so mag er, soweit es die Polizei erlaubt, auch damit unterhalten. Faßt er aber seine Aufgabe im Sinne der Alten und Schillers, will er der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts oder wenigstens seines Volks dienen, so muß er die Gesetze der Ästhetik befolgen. Von Ästhetik und ästhetischen Gesetzen kann nun ebenso wie von Ethik und Sittengesetz und von Geist und Denkgesetzen nur dann die Rede sein, wenn man an ein Reich des Geistes glaubt, das seine eignen Gesetze hat, von ästhetischen Gesetzen insbesondre nur dann, wenn man an ewige und unveränderliche Ideale glaubt. Sind die Ideen veränderliche Entwicklungsprodukte, gibt es z. B. keine Schönheit im alten ästhetischen Sinne, und ist das, was bisher menschliche Schönheit genannt worden ist, weiter nichts als das äußere Kennzeichen der Angemessenheit des Leibes für das Fortpflanzungsgeschäft, das die Aufmerksamkeit und Begierde der Individuen des andern Geschlechts erregt, sodaß zwischen der Schönheit der Venus und den Zeichen der Geschlechtsreife eines Frosches kein wesentlicher Unterschied besteht, dann kann von ästhetischen Gesetzen ebensowenig mehr die Rede sein wie von moralischen. Diesen Standpunkt nehmen wir nun nicht ein, sondern glauben mit den alten Dichtern und Ästhetikern, daß es ästhetische Gesetze giebt, und daß sich der dramatische Dichter an sie zu halten verpflichtet ist, da er einen Beruf zu erfüllen hat, den er nur im Einklang mit diesen Gesetzen erfüllen kann.

Nach Schiller soll uns die Tragödie Lust aus Schmerz bereiten, dadurch läutern und erheben. Nach ihm giebt es keine höhere Lust, als die aus der Betrachtung eines erhabnen Charakters entspringt, der seine sittliche Freiheit bewährt. Solche Bewährung sei aber nicht möglich ohne Leiden, denn wie anders solle der sittliche Charakter seine Erhabenheit zeigen als dadurch, daß er sich durch die Schmerzen, die ihm der Weltlauf, die Naturkausalität zufügt, weder brechen noch beugen läßt? So könne also der Zuschauer das Schauspiel des großen Charakters nicht anders genießen, als indem er den Schmerz des Mitleids mit in Kauf nimmt. Als zweite, untergeordnete Quelle des ästhetischen Genußes im Drama bezeichnet Schiller die Erregung lebhafter Affekte; denn der Affekt, worin der Mensch sich selbst fühlt, sei immer angenehmer als der affektlose, also eigentlich unlebendige Zustand; namentlich aber werde unser Gefühl angenehm erregt, wenn wir Kraft sich bekunden sehen, die

unser eignes Kraftgefühl erweckt. Daß wir andre Menschen Tugend üben sehen, das bessere uns nicht, wohl aber, daß wir sie Kraft üben sehen; denn das erhöhe unsre eigne geistige Kraft, bringe uns unsre Freiheit zum Bewußtsein. Können wir überhaupt handeln, so können wir auch gut handeln. Aber unserm Willen die rechte Richtung zu geben, das sei nicht mehr Sache der Ästhetik; diese habe nur in eine solche Verfassung zu versetzen, daß wir uns zum Handeln aufgelegt und fähig fühlen. „Offenbar kündigen Laster, die von Willensstärke zeugen, eine größere Anlage zur wahrhaft moralischen Freiheit an als Tugenden, die eine Stütze von der Neigung entlehnen, weil es dem konsequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen kostet, um die ganze Konsequenz und Willensfreiheit, die er an das Böse verschwendete, dem Guten zuzuwenden. Woher sonst kann es kommen, daß wir den halb guten Charakter mit Widerwillen von uns stoßen und dem ganz schlimmen oft mit schauernder Bewunderung folgen? Daher unstreitig, weil wir bei jenem auch die Möglichkeit des absolut freien Willens aufgeben, diesem hingegen es in jeder Äußerung anmerken, daß er durch einen einzigen Willensakt sich zur ganzen Würde der Menschheit aufrichten kann.“

Wir wollen nicht untersuchen, ob sich der Kant-Schillersche Freiheitsbegriff halten läßt. Darin hat Schiller zweifellos Recht, daß die angeschaute Kraft nicht allein eine Quelle ästhetischen Vergnügens ist, sondern auch unser eignes Kraftgefühl erhöht und Lust zur Kraftbethätigung einflößt — wie denn Tugenden, die im Zirkus gewesen sind, sofort die Zirkuskünste nachmachen —, und diese Krasterhöhung kommt dem Guten schon aus dem Grunde mehr zu statten als dem Bösen, weil man für jenes gewöhnlich mehr die Bahn frei findet als für dieses. Der Anblick von Kraftlosigkeit erregt bei Gesunden ästhetisches Mißfallen; stellt sich beim Zuschauer Wohlgefallen ein, so beweist das, daß er krank, verdorben ist, und das Anschauen oder Lesen von Stücken, deren „Helden“ Schwächlinge sind, verschlimmert den Zustand solcher Kranken; sie kokettieren mit ihrem Zustande und verlieren den letzten Rest der Kraft, der ihnen dazu hätte dienen können, sich herauszuarbeiten. Darum ist es verwerflich, Schwächlinge und irgendwie angekränkelte Charaktere zu Dramahelden zu machen. Die Art und Weise, wie das Schauspiel moralisch wirken kann und soll, ist in den angeführten Worten Schillers so deutlich ausgesprochen, daß es weiterer Erklärungen nicht bedarf. Nicht durch Moralisieren und nicht durch die Vorführung von Musterknaben wirkt das Drama wohlthätig auf die Volksfittlichkeit ein, sondern indem es sich auf die rein ästhetische Wirkungsweise beschränkt, das Wohlgefallen am Kräftigen, Gesunden, Erhabenen, Schönen erweckt.

Aus Emanuel Geibels Nachlaß hat voriges Jahr die Deutsche Rundschau dramaturgische Aphorismen veröffentlicht. Darin lesen wir: „Die Aufgabe des Dramas ist die Darstellung eines Menschengeschicks in einer zusammenhängenden, abgeschlossenen, durch die Charaktere bedingten und aus ihnen hervornwachsenden Handlung. Eine solche Handlung liegt aber nur vor, wo das menschliche Thun kein zufälliges und bedeutungsloses ist, sondern, auf

ein bestimmtes Ziel gerichtet, mit einer Gegenwirkung in Konflikt gerät und durch diese Verwicklung zum Abschlusse oder, dramatisch gesprochen, zur Katastrophe geführt wird. Alle wahre Tragödie ist in gewissem Sinne Schicksals-
tragödie, denn das letzte und höchste, was vom tragischen Dichter dargestellt werden soll, sind nicht sowohl die leidenschaftlichen Handlungen selbst, als das aus ihrer Verwicklung hervorgehende Resultat (Schicksal), in welchem sich das ewige Gesetz der sittlichen Weltordnung offenbart. Darin liegt der religiöse Charakter, die versöhnende Kraft des ernstesten Dramas. Tragödien, die bei noch so glänzender Behandlung des leidenschaftlichen Elements doch der reinen Lösung entbehren — d. h. einer solchen, bei welcher die sittlichen Mächte zu ihrem Rechte kommen —, werden uns immer ein peinliches Gefühl tiefer Unbefriedigtheit zurücklassen. . . . Nicht die Schürzung des Knotens ist die Hauptsache, sondern seine schicksalsmäßige, d. h. eben der sittlichen Weltordnung vollkommen entsprechende Lösung. . . . Nichts ist unstatthafter auf der Bühne als ein Austausch bloßer Gefühle, der keine Folgen hat.“

Auch Otto Ludwig, selbst ein großer Dramatiker, nimmt diesen altmodischen Standpunkt ein. Seine Shakespearestudien (im fünften Bande der im Grenzbötenverlag erschienenen Ausgabe seiner Werke) verdienen, als Fortsetzung und Ergänzung von Lessings Hamburgischer Dramaturgie empfohlen zu werden, die sie in mancher Beziehung berichtigen und überragen. Ludwig sieht es mit Recht für ein Unglück an, daß die modernen Dichter zu viel und zu jung Philosophie treiben, „die Dinge früher durch das Glas der Abstraktion als durch das natürliche Auge kennen“ lernen. Das schade jedem Menschen, ganz besonders aber dem Künstler, „dessen Stärke im natürlichen Auge liegt.“ Es liege in der Natur der Sache, „daß der Geist der lyrischen Dichtung am wenigsten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und soll der Dichter ja nur seine eignen Gedanken und Gefühle geben; er hat besonders in Goethe und Schiller Blüten getrieben, die unverwundlich aller Zeit trogen werden; ich sage, der lyrische Geist, nicht bloß die lyrische Gattung, denn viele der besten seiner Leistungen finden wir, wo man sie nicht suchen sollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor allem Schaden bringen, da in ihm die Poesie am meisten Poesie, am meisten unmittelbare Anschauung, sinnlich begrenzte Darstellung sein muß. Denn die Gestalten der andern Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren innern Sinn, zum Maßstabe lediglich die Phantasie; die Gestalten des Dramas werden von wirklichen Menschen reproduziert und gemessen von den unbestechlichen äußern Sinnen, vom Auge und Ohre.“ Die philosophische Grübelelei habe aber weit über den Kreis der Dichter hinaus Unheil angerichtet; mehr und mehr werde die Männerwelt lyrisch und weibisch und nehme die Geschlechtslaster der Weiber an, namentlich die Eitelkeit, sodaß man sich nicht wundern dürfe, wenn die Weiber die von den Männern leer gelassene Stelle einzunehmen strebten. Die Helden des Dramas sollten keine Tugendhelden und überhaupt keine Ausnahmeerscheinungen, aber ganze Menschen sein, Typen, aber kräftige Ver-

treter ihres Typus. Solche Menschen stelle Shakespeare dar. Es sei ihm, bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche Charaktere zu thun; seine Helden seien keine Ideale, stünden nicht über dem Durchschnitt, aber sie seien wirkliche Menschen; die der Neuern aber seien nicht einmal Menschen, „nicht Menschen, die Gott oder die Natur, sondern die ein Glückschneider gemacht hat, wie Kent sagt.“ Der Charakter sei übrigens für Shakespeare „bloß der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Das Handeln der Hauptperson ist allemal das wenigste [wer die »Studien« ganz durchgelesen hat, wird hier keinen Widerspruch mit der zuletzt angeführten Forderung Geibels finden]; die Hauptsache ist ihr Leiden, die Leidenschaft. Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigend vom leisen Anfange bis wo sie ihren Träger tötet ausmalen; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichsten ist, und zwar einer hingebendsten. Er sucht für sein Feuer allemal das Holz, an dem jenes seine Erscheinung am kräftigsten und vollständigsten erzeugen kann. Der Charakter macht die Leidenschaft möglich, dann aber bildet die Leidenschaft den Charakter weiter. Wir sehen zuerst das Stück Holz als ein zur Feuernahrung wie ausdrücklich gemachtes; dann sehen wirs ergriffen und zuletzt mehr, was das Feuer mit dem Holze anfängt als das Holz selber.“ Dadurch erfüllt das Drama seinen Zweck; es zeigt, was wirklich immer und überall in der Welt geschieht: daß der Mensch zu Grunde geht, wenn eine seiner Leidenschaften über alle andern Antriebe zum Handeln und über die Vernunft hinauswächst.

Selbstverständlich hat der Dichter für diesen Zweck kein andres Material, als was ihm seine Zeit darbietet, und so ist Shakespeare der Spiegel seiner Zeit geworden. Ihr Spiegel, nicht ihr Spiegelbild. „Er zeigt uns die Leidenschaften seiner Zeit dramatisch in den Kämpfen handelnder und leidender Menschen; aber nirgends ist er selbst lyrisch in den Kampf hineingerissen. Das Publikum ist seine berufne Jury. Der ganze Fall wird von den Geschwornen vernommen, die ganze Handlung ereignet sich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund ist es, der dem Handeln das Urteil spricht; nichts wird beschönigt, nichts halb gezeigt, um das Urteil der Geschwornen zu irren; wir sehen, wie der Schuldige war, ehe er schuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporsteigt, den Samen der Leidenschaft, wir sehen ihn wachsen, bis er die Vernunft überwächst. Wir sehen den Menschen schuldig werden, wir sehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren und endlich an ihr untergehn. Mitleid mit der menschlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponiert selbst noch am Gefallen.“ Hamlet geht zu Grunde am Überwiegen der Reflexion und gehört, da es ja auch Grübler giebt, in die Welt Shakespeares, die ein Abbild der wirklichen Welt ist. Aber was Hamlet philosophiert, das ist nicht Shakespeares Philosophie, sondern die irgend eines Hamlet jener Zeit, vielleicht Montaignes.

Shakespeare ist nicht selber Hamlet, sondern er hat den Hamlet gedichtet. Dagegen steckt ein Stück Hamlet im Faust und im Wallenstein und in den Dichtern dieser Stücke. Schiller und Goethe sind ihres grüblerischen Jahrhunderts Spiegelbilder. „Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu schrecken. Zum Schimpfworte ist er geworden da, wo Reflexion die ganze Poesie sein will, und der Dichter uns überall seine Reflexion giebt. Wo sie eine dargestellte ist, da ist sie poetisch berechtigt.“

Im Drama der Neuern herrscht nun die unberechtigte Reflexion vor. „Im neuern Drama wie fast in der ganzen neuern Litteratur ist der Dichter selten der Spiegel, meist das Spiegelbild der Zeit, sind die Leidenschaften der Zeit nicht der objektiv behandelte Stoff, sie sind nicht der Gegenstand seiner Darstellung, sondern die maßgebenden Mächte derselben, es erscheinen die Mächte und Verhältnisse nicht in eigener Gestalt und Farbe, sondern durch das parteiisch gefärbte Glas einer herrschenden Leidenschaft angeschaut. Der neuere Dichter ist nicht mehr der Richter des Falles, er ist der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die Ausnahme zur Regel, bemäntelt und beschönigt hier, entschuldigt und verdächtigt dort, schiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter selbst, macht aus dem Helden, um ihm nur unser Mitleid zu sichern, ein Ding; zu Hilfe nimmt er die Leidenschaften des Tags, die menschlichen Schwächen der Geschwornen, um sie in die Parteinahme für seinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, sondern ein Opfer der materiell mächtigern Gegenpartei; sein Ausgang ist nicht die Folge seiner Schuld, sondern das Los des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schicksal, das Ideal an der schlechten Wirklichkeit rächen; und so ist es nur zu loben, daß in dem Stück eigentlich niemand spricht als der Dichter selbst, denn es ist in der That niemand anders der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geschickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Verteidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in seiner eignen vor Vortrefflichkeit glänzenden Person.“

Bei Shakespeare ist der Untergang des Helden die Folge seiner Schuld. Wir finden bei ihm, „wie bei den Griechen, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel andre, die nahe stehn, mit in sich hineinreißt. Denn das Böse, das sittlich oder intellektuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, sondern es reißt auch andre in den Wirbel hinein und zwingt sie, was sie von Reimen zur Schuld in sich haben, durch seine Brutwärme, sich zu verschulden, dann straft eine Schuld die andre.“ Wir sehen bei Shakespeare, „die Welt, aber ohne die Widersprüche, die uns in der wirklichen Welt irren.“ Das soll aber bei jedem Drama so sein. Darum muß das Problem des Dichters „ein allgemeines sein, eines, das womöglich sprichwörtlich und der Vorstellung des Publikums geläufig ist, es muß eine Regel sein und keine Ausnahme. Schillers Spruch: »Was sich nie und

nirgends hat begeben, das allein veraltet nie«, läßt sich auch so umstellen: nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich.“ Deshalb, um hier noch ein Wort Geibels einzuschalten, dürfen Stoffe einer entlegnen Zeit nicht als fernliegend abgelehnt werden, wenn sie allgemein menschlicher Art sind; fernliegend sind für uns nationale Besonderheiten, z. B. der spanische Ehrbegriff, den wir Deutschen nicht gelten lassen, mag er auch heute noch in Spanien herrschen. Daß Ludwig das Tendenzdrama ablehnen muß, versteht sich nach dem schon Angeführten von selbst. Die Heiterkeit namentlich, schreibt er an einer andern Stelle, „die auch das Tragische als Kunstgenuß haben soll, ist damit nicht zu vereinigen. In der guten Tragödie kämpft eine Leidenschaft gegen ein Bestehendes an, dessen Recht von den Leidenschaftensträgern anerkannt wird. So selbst im Julius Cäsar. Brutus und Cassius machen in der Freiheitsliebe, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb, den Trieb mannhafter Naturen — und solche wollen sie sein —, nicht als Usurpatoren eines Rechts, das ihnen gehöre, sondern nur eines Besitzes, den sie begehren.

„Die Shakespearischen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel durchsetzen. Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Überhebung zu Grunde, im bewußten Wagnis. Das Mächtigere muß uns sichtbar als solches dargestellt werden, sei es nun eine Natur- oder sittliche Macht — wie das Gewissen in Macbeth —, nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine sittliche Macht ist und einer unsittlichen unterliegt; darum muß die Leidenschaft des Helden — sei auch ihr Objekt ein sittliches — durch ihr Übermaß und durch die Unmacht des Trägers in Schuld verfallen, d. i. unsittlich werden.“ Der Vorwurf von Shakespeares Kunst sei „der stilisierte gemeine Weltlauf, ihre Seele das innere Gesetz des Weltlaufs. In seiner Welt, die ganz die wirkliche ist, nur geschlossener und im Zusammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böse, was man in der Wirklichkeit so nennen würde, schön, häßlich dergleichen. Diese Poesie ist versöhnend, während man im wunderlichen Mißverstände jetzt die Poesie eine versöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem sie unsern Wünschen schmeichelt. . . . So ist bei Shakespeare ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann, derselbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächst, den jeder Mensch, der höchstgebildete wie der roheste, verstehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und Überbildeten trivial erscheinen mag. Der Zuschauer braucht in das Theater nicht einen besondern Maßstab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern ist nach dem Maße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, so oft er über Handlungen urteilt: solches Thun, solche Menschen nehmen kein gutes Ende! Und er

braucht nichts als seine eignen Augen, seinen eignen unverbognen Menschenverstand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irreführt, er sieht alle Bedingungen seines Urteils in anschaulichem Leben vor sich."

Die Leidenschaft, die im Drama die wichtigste Rolle spielen soll, ist nicht mit augenblicklichen Gefühlsregungen, mit Affekten zu verwechseln. Ludwig giebt Kant Recht, der meint, wo viel Affekt sei, da sei wenig Leidenschaft. Shakespeare, der die menschliche Natur von Grund aus kenne, mache sich dieser Verwechslung niemals schuldig. Was Hegel Pathos nenne, sei nichts andres als die Bemäntelung der Motive, „die wir oft praktisch bei Schiller finden [man denke nur daran, wie er den Tell seinen Muehelnord rechtfertigen läßt!], das Kunststück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenschaften verherrlicht und sophistisch zurechtlegt, um thun zu dürfen, wozu sie Lust hat, und doch von Selbstvorwürfen befreit zu sein. Bei den Alten finden wir diese Sophisterei nicht; wo sie bei ihnen vorkommt, ist sie nicht Sophisterei des Dichters, sondern dargestellte der Personen, denen der Autor aus dem Munde anderer sein eignes unbestochenes sittliches Urteil entgegenstellt. Klytämnestra beim Aischylus sucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Aischylus selbst aber thut es nicht, denn er stellt ihr verbrecherisches Verhältnis zum Agisth mit dar und darin ein Motiv, welches Klytämnestra verschweigt, und dem Chore, sehen wir, scheint sie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenschaftlichkeit hängt eine Nuance des Geringsen, Verächtlichen an, nicht der Leidenschaft. Wir verachten die Leidenschaftlichkeit deshalb, weil sie Charakterschwäche ist, weil die Natur in ihr den Geist völlig überwiegt; sie ist Unmacht des Menschen über sich selbst. Die Leidenschaft ist es aber gerade, die dem Menschen die ungeheuerste Macht über ihn selbst giebt. Die große Leidenschaft ist, selbst wenn sie auf das Böse geht, imponant, denn sie bringt in das Thun und Denken des Menschen jene grandiose Konsequenz, welche die Vernunft nach ihren eignen sittlichen Forderungen bewirken sollte, aber nie bewirkt."

Wenn sich nun auch Otto Ludwigs Kritik zum Teil, man darf vielleicht sagen vorzugsweise, gegen Schiller richtet, so sind die beiden großen Dichter und Ästhetiker doch in den zwei wichtigsten Stücken einig. Einmal darin, daß Schwäche ästhetischen Widerwillen einflößt, daß daher der Schwächling nicht ins Drama gehört und am wenigsten zum Helden einer Tragödie erwählt werden darf. Dann darin, daß in der Tragödie die sittliche Weltordnung siegen muß. Bei Schiller siegt sie, indem der Held, als ihr Vertreter, im Untergehn seine Freiheit behauptet. Die Lösung des Widerspruchs, die Begründung des Wesens der tragischen Schuld, würde eine lange philosophische Abhandlung erfordern. Hier genügt es, daran zu erinnern, daß im wirklichen Leben beides vorkommt: manchmal geht der von einer Leidenschaft zum Frevel Fortgerissene unter, manchmal aber auch der Vertreter der Sittlichkeit und des Rechts. Ludwig hat vergessen, daß das zweite, wenn es auch nicht die Regel ist, dennoch notwendig in den Weltlauf gehört, weil, wie Schiller richtig

ausführt, die sittliche Freiheit sich gar nicht bewähren könnte, wenn sie keine Gelegenheit dazu hätte, wenn nie von einem gerechten Manne gesagt werden könnte, daß ihn weder die Wut eines Unrecht fordernden Pöbels, noch das Drängen des Tyrannen zum Wanken bringe und: *si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae*; der Kreuzestod Christi bleibt die große Welttragödie, aber natürlich nur unter der Bedingung, daß man die Auferstehung und die Verherrlichung Christi in der Weltgeschichte darauf folgen läßt.

Wer die Welt für einen Mechanismus und den Menscheng Geist für eine Gehirnausschivigung hält, für den hat die Tragödie, die wir meinen, so wenig einen Sinn, wie die ganze alte Ästhetik. Es ist aber interessant zu sehen, wie sich die Anhänger der materialistischen Geschichtskonstruktion abmühen, ein Stückchen Idealismus zu retten. In Wien ist am 7. April das Elendsdrama: *Der letzte Knopf*, vom Publikum abgelehnt worden. Der Rezensent der Wiener Arbeiterzeitung schreibt in der Einleitung seiner Kritik: „Der grandiose Umbildungsprozeß des ganzen gesellschaftlichen Seins zerreißt vor allem das alle Lebenskreise umfassende Band einer widerspruchlosen Sittlichkeit. Das sittliche Gesetz, in der Wirklichkeit in Splitter geschlagen, die sich im Kampfe miteinander weiter zersplittern, findet sich als Einheit nur in der Idee, im historischen Prozeß wieder. Die moderne Tragödie kennt darum die Schuld des Individuums nicht mehr als bewegende Kraft, wie sie die Antike in ihrer religiös befestigten Moral und das beruhigte Protestantentum Schillers wirkend sah. Im Chaos der gesellschaftlichen Revolution gelangen die natürlichen Triebe und Instinkte in den Individuen zu unhemmbarer Gewalt, das Sittliche wird für sie ein bloßes Material, und seine höhere Realität kündigt sich nur den Feinhörigen im Bewußtsein einer allgemeinen Schuld an.“ Wenn der Verfasser mit der Zersplitterung des Sittlichen meint, daß dieses für den Kaufmann zum Teil ein andres ist als für den Offizier, und daß Weib und Mann verschiedene sittliche Typen auszubilden haben, so ist das keine Eigentümlichkeit unsrer Zeit, sondern immer so gewesen, meint er aber etwas andres, so wissen wir nicht, was er meint. Vom übrigen ist so viel wahr, daß heute das Handeln des Einzelnen mehr von der Gesellschaft abhängt als ehemals, und daß dadurch namentlich in den untern Ständen die sittliche Verantwortung vermindert wird. Aufgehoben wird sie nicht. Auch der ärmste Arbeiter hat noch die Wahl, ob er sich rechtschaffen bis an sein Ende placken und elend aber ohne tragische Katastrophe aus dem Leben scheiden, oder ob er sich durch ein Verbrechen die Mittel zu kurzem üppigem Genuß verschaffen und dann durch das Beil des Henkers enden will. Aber seine Handlungsfreiheit bewegt sich in sehr engen Grenzen, und selbst die der höher Stehenden wird durch die Konvenienz enger eingeschnürt als je in einer frühern Zeit.

Die zum Dogma gewordne Ansicht, daß erst die neuere Zeit das Individuum entfesselt oder wohl gar die Persönlichkeit geschaffen habe, während ehemals der Einzelne nur Knospe an einem Polypenstock gewesen sei, beruht auf der Verwechslung der Gedankenwelt mit der äußern Welt. Was in den

ältern Zeiten gebundener war als heute, das war das Denken; die meisten Menschen huldigten dem Glauben der Väter, zweifelten nicht daran, und ihr Denken bewegte sich in den Grenzen, die von diesem Glauben und von der Unwissenheit gezogen wurden. Aber im Handeln waren sie freier als heute; sie durften, ohne ihre gesellschaftliche Stellung zu gefährden, maßlos ihren Leidenschaften fröhnen, durften mittellos in der Welt umherschweifen, ohne als Lumpenproletarier verachtet zu werden, konnten sich aus dem niedrigsten Stande zum höchsten Range emporheben, wie heute noch im Orient der Sklave oft erster Minister wird, während bei uns der Assessor nicht einmal Reserveleutnant oder Landrat werden kann, wenn sein Vater ein Ackerhändler ist. Die Einbildung größerer Freiheit und eines vorherrschenden Individualismus rührt heute daher, daß wir als Erben aller ältern und als mit großem Wissen ausgerüstete Schöpfer neuer Gedankenkreise frei in einer weiten Gedankenwelt wandern und uns ein jeder seinen eignen Glauben zurecht schustern oder uns von den im internationalen philosophischen Schuhbazar lagernden Schuhen ein beliebiges Paar auswählen können. Aber der glückliche Eigentümer eines solchen individuellen, originellen und allerpersönlichsten Glaubens tritt Tag für Tag Punkt acht Uhr morgens in seinem Bureau, Punkt acht Uhr abends in seiner Stammkneipe an und ist ängstlich darauf bedacht, in keinem Punkte, und wäre es ein so unbedeutender wie die Farbe seiner Halsbinde, von der Regel abzuweichen, die ihm Amt, Gesetz und Sitte vorschreiben.

Soweit nun der moderne Mensch in solcher Gebundenheit lebt, kann er nicht tragischer Held sein; versucht er aber, sich daraus zu befreien, so kommt er ins Zuchthaus oder versinkt ins stinkende Elend. Beides ist unästhetisch und daher kein Dramenstoff. Für das moderne Massenelend kann zweifellos nicht der einzelne Proletarier, sondern nur eine Massenverschuldung verantwortlich gemacht werden, aber diese allgemeine Verschuldung läßt sich auf der Bühne weder verkörpern noch bestrafen — eine Strafe müßte etwa so aussehen, wie der Untergang der französischen Aristokratie und des Königtums in der großen Revolution —, darum ist sie ästhetisch nicht zu gebrauchen. Gar keinen Sinn hat es, bloß die Wirkung dieser allgemeinen Schuld im Elend und in den Verbrechen einer einzelnen Familie zu veranschaulichen, wie das unter anderm im „Letzten Knopf“ geschieht. Die Kunst soll uns die ideale Welt darstellen, in die wir uns von Zeit zu Zeit flüchten, um uns von dem niederdrückenden Gefühl zu befreien, das die Mängel der wirklichen Welt erzeugen. Was hätte es für einen Sinn, den Schmutz und Gestank der wirklichen Welt, dem wir auf einige Augenblicke entfliehen wollen, in die ideale ästhetische Welt hineinzuschleppen? Glaubt man etwa, dadurch die Zuschauer zu sozialen Reformen begeistern zu können? Da irrt man sich; solche Entschließungen kommen allenfalls in der Kirche oder beim ernstesten Studium, am häufigsten bei leiblicher Berührung mit dem wirklichen Elend, aber niemals im Theater und beim Romanlesen. Beides ist Erholung und kann nur mittelbar, auf dem von Schiller beschriebenen Wege, zu sittlichen Thaten führen.

Es ist also nur ein ganz unnützer grober Unfug, wenn das Theater und überhaupt die Kunst für Zwecke gemißbraucht werden, für die der Gerichtssaal, die Kirche, die parlamentarische und die Vereinsrednerbühne, die politische und die Fachpresse der Ort sind. Die Kunst hat zu reinigen, zu erheben, zu erquickern, zu erfreuen, ihre Werke dürfen darum niemals einen peinlichen Eindruck machen. Und wenn sie schon im allgemeinen die Illusion der Wirklichkeit zu fliehen hat — Wachsfiguren sind nicht Kunstwerke im ästhetischen Sinne, sondern unheimliche Gespenster —, so muß sie das mit doppelter Sorgfalt vermeiden, wo sie einmal das Gemeine, Häßliche, Schmutzige nicht umgehen kann. Richard III., meint Ludwig, würde unerträglich sein, wenn er nicht in Versen geschrieben wäre, Verse schließen jeden Gedanken daran aus, daß das, was auf der Bühne vorgeht, Wirklichkeit sein könnte. Dieselbe Wirkung übt die Musik. Gesprochen wäre die Registerarie im Don Juan nur eine durch nichts zu entschuldigende abscheuliche Frechheit, aber sie ist eben eine Arie, und nur als solche gefällt sie uns. (Wenn man diesen Gedanken weiter verfolgt, wird man finden, daß die Idee des Musikdramas eine falsche Idee ist.) Bietet also die moderne Welt keine passenden Tragödienstoffe, so folgt daraus nicht, daß die alte Ästhetik abzuschaffen sei, sondern daß wir auf neue Tragödien solange verzichten müssen, bis eine andre Zeit neue Stoffe und mit ihnen vielleicht auch einen großen Dichter erzeugt; die Menschheit kann ganz gut ein paar hundert Jahre ohne neue Trauerspiele leben. Will man mittlerweile das Publikum mit neuen Schauspielen unterhalten, die nichts als Photographien der Wirklichkeit und meist einer wenig erfreulichen Wirklichkeit sind, so ist dagegen nichts einzuwenden, nur sind das dann nicht mehr „Leistungen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst und Wissenschaft obwaltet.“

Was nun die vier Stücke Ibsens betrifft, die wir zunächst betrachten wollen, so wird der Leser finden, daß sie allen Forderungen der Ästhetik widersprechen, wenn sie auch als Erzeugnisse des Kunsthandwerks Meisterstücke sind; in Beziehung auf gewandten, fesselnden Dialog, Spannung, Überraschungen, sorgfältige Charakterzeichnung, geschickte Anlage und Durchführung lassen sie nichts zu wünschen übrig.

(Fortsetzung folgt)

