



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Technik des Dramas.

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

wiesern die großdeutschen Intriguen, geleitet durch den bairischen Minister v. d. Pfordten, der den 12. Juni nach Wien, von da nach Berlin abreiste, hinreichen werden, das auf militärische Ueberlegenheit gestützte Separatbündniß zu brechen, wird die nächste Zukunft lehren.

Die Technik des Dramas.

In letzter Zeit wurden den Grenzboten einige historische Dramen im Manuscript für den Abdruck eingesandt, das Wohlwollen der Dichter berief sich dabei auf einen frühern Aufsatz dieser Blätter über deutsche Kunst. Wir haben diese Dramen nicht abgedruckt und die Absender mögen die Gründe dafür in dem Folgenden finden; unsern Lesern aber, welche die Ueberzeugung theilen, daß unter den Kunstgattungen der Poesie vorzugsweise das Drama berufen sei, in unsrer nächsten Zukunft das ideale Empfinden der Nation darzustellen, sollen diese Zeilen einige Wahrheiten in verständlicher Sprache zusammenstellen.

Das Drama hat die Aufgabe, unserm Auge und Ohr Personen vorzuführen, welche durch den Antheil an einer Begebenheit, die von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende übersichtlich ist, verbunden sind. Die Begebenheit muß uns durch die Worte und Thaten verschiedener Personen klar werden, die Personen müssen uns ihrer Eigenthümlichkeit nach durch und durch verständlich und interessant sein, oder, wie man zu sagen pflegt, sie müssen Charaktere werden. Deshalb hat jedes Drama einen geschlichen Verlauf, feste Abtheilungen und Einschnitte. Der Anfang führt uns die Hauptpersonen, die Helden des Stückes so vor, daß sich ihr Wesen und ihre Eigenthümlichkeit noch frei und unbefangen ausspricht, gewöhnlich grade in dem Augenblick, wo durch eine äußere Anregung oder eine innere Gedankenverbindung der Anfang von einem großen Gefühl oder Willen sich in ihnen ausdrückt. Dies ist die Einleitung eines jeden Dramas, in der Regel der erste Akt. Die beiden folgenden Akte zeigen, wie in den Helden des Stückes nach und nach die Leidenschaft immer heftiger aufgeht, wie ihr Verlangen durch äußere Umstände begünstigt oder durchkreuzt wird, bis endlich, in der Regel im dritten Akt, die volle Gluth ihres Gefühls und Willens sich in einer That concentrirt. Dieser Moment ist der Höhenpunkt des Dramas, von ihm beginnt die „Umkehr“, die Charaktere erscheinen bis dahin in einseitigem aber in erfolgreichem Begehren, von Innen nach Außen wirkend und die Lebensverhältnisse, in welchen sie auftreten, mit sich verändernd. Jetzt aber tritt der Punkt ein, wo das, was sie gethan haben, auf sie selbst zurückwirft und eine Macht über sie gewinnt, welche immer

größer und größer wird und neues Thun veranlaßt, bis zuletzt die gestörte Harmonie der Welt, in welcher die Helden dargestellt werden, dieselben bestiegt und in der Schlußkatastrophe sich mit voller Macht die handelnden Personen unterwirft. Auf diese Katastrophe folgt schnell der Schluß des Stückes, die Situation, wo die Versöhnung der kämpfenden Gegensätze, die Wiederherstellung der durch die Helden gestörten ethischen Ruhe eintritt, dies ist der Moment, wo die Grundidee des Stückes am klarsten hervorkommt und der Seele des Zuschauers Erhebung und Frieden bringt. Dieser Inhalt des Dramas, in jedem einzelnen als Lebensbedingung vorhanden, tritt natürlich bei den Dramen hohen Stils am deutlichsten hervor. Macbeth z. B. erscheint zuerst als treuer Feldherr, in der Hexenscene wird der Keim zu ehrgeizigem Wunsch in seine Brust gelegt, dieser Wunsch treibt ihn durch den zweiten und dritten Akt, durch den Sturm der Leidenschaft bis zur Ermordung seines königlichen Freundes und zur Occupation der Königswürde. Durch diese That ist die sittliche Ordnung seiner Welt furchtbar gestört und beginnt gegen ihn zu wirken. Das Mißtrauen, der Verdacht seiner Edlen und vor Allem die sittliche Veränderung, welche die That in ihm selbst hervorgebracht hat, kämpfen gegen ihn, treiben ihn von einem neuen Unrecht zum andern, bis endlich die gegen ihn arbeitenden Kräfte so stark werden, daß sie in der Katastrophe, in dem Kampf mit Macduff ihn vernichten.

Denselben innern Verlauf haben fast alle großen Dramen Shakespear's, Romeo und Julie, Julius Cäsar, Coriolan, auch Othello, wo der Keim der That die Entführung der Desdemona, der Höhenpunkt der Handlung aber (im 3. Akt) das Unterliegen des edlen Othello unter die Leidenschaft der Eifersucht ist, auch Antonius und Cleopatra, Timon &c. und von den Dramen aus der englischen Geschichte die meisten. Die antike Tragödie der Griechen ist diesem organischen Gesetz des Dramas zuerst mit künstlerischem Bewußtsein gefolgt, die französischen Tragiker haben oft pedantisch den Griechen nachgeahmt; Shakespear's ungeheure Schöpferkraft steht auch darin einzig da, daß er diese Gesetze ohne ästhetische Schulbildung viel genauer beobachtete und sicherer inne hatte, als irgend einer unsrer deutschen Dramatiker, Lessing ausgenommen. Von den großen Dichtern der Deutschen hat Göthe dieselben am wenigsten verstanden, Schiller aber, der sich allerdings von ihnen bestimmt fühlte, wurde durch die große Ausdehnung, welche bei ihm die Episoden in der Ausführung gegenüber seinem ursprünglichen Plan bekamen, zuweilen in der richtigen Handhabung derselben gestört. Shakespeare ist auch deshalb der größte dramatische Dichter, weil er der gesetzmäßigste ist, und weil bei aller Freiheit, die er sich im Detail erlaubt, das Hauptgewebe seiner Dramen den höchsten Gesetzen der Kunst am genauesten entspricht. Denn die Grundnothwendigkeiten des Dramas sind zu gleicher Zeit für die Wirkung eines Stückes auf der Bühne unentbehrlich. Die Bühnenwirksamkeit eines Dramas hängt nämlich in Beziehung auf die Begebenheit des Stückes, auf das,

was wir „Handlung“ nennen, zumeist von folgenden Punkten ab. Erstens, ob der erregende Moment des Anfanges die Aufmerksamkeit spannt und in dem Zuschauer die Empfindung einer ahnungsvollen Theilnahme hervorrufft. Zweitens, ob der Moment der concentrirten That, jener Höhenpunkt der Handlung, psychologisch richtig angebahnt wird und mächtig und erschütternd heraustritt. Drittens, ob in den letzten Akten die Rückwirkung der Außenwelt auf die Seele der Helden, d. h. die Folgen seiner That, in wirksamen Situationen, deren Effecte sich gegen das Ende steigern, zur Darstellung kommen und viertens, ob die Katastrophe des Stückes auch ausreicht, die Harmonie der gestörten Verhältnisse wiederherzustellen und das ethische Gefühl der Zuschauer zu befriedigen. Es sind verschiedene Eigenschaften einer dramatischen Dichternatur, welche bei diesen vier Punkten, auf denen der kunstgerechte Bau zum großen Theil beruht, gefordert werden. Eine gute Einleitung für das Stück und ein interessantes Moment zu finden, welches die Seele des Helden im Anfang des Stückes auf die Handlung vorbereitet, ist Sache des Scharffinns und der Routine: daher sind Gogkows erste Akte das Beste an seinen Stücken. Den Höhenpunkt des Stückes künstlerisch vorzubereiten und denselben mächtig herauszutreiben, ist vorzugsweise Sache der productiven Kraft des Dichters; die Schlußkatastrophe gut zu machen, dazu gehört außer dem Dichtertalent auch Lebensbildung, ein feines und sicheres ethisches Fühlen; den vierten und fünften Akt aber wirksam zu schaffen, jenen Theil des Dramas, wo nicht mehr die Gefühle und Forderungen der einzelnen Heldenpersonen die treibende Kraft sind, sondern wo die Welt des Helden, die Folge seiner That, selbst gegen ihn arbeitet, und sich mit immer größerer Macht über ihn erhebt, diesen Theil gut zu machen ist am schwersten. Hier kann weder Routine, noch Reichthum poetischer Anschauungen, noch weise Klarheit des Dichters das Gelingen verbürgen, es gehört dazu eine Vereinigung von allen diesen Eigenschaften und außerdem ein guter Stoff und ein guter Griff, d. h. gutes Glück. Junge Dramendichter fallen in der Regel schon beim Anfang des Stückes; ihnen ist der Stoff, den sie darstellen wollen, so lieb, und der jungfräuliche Genuß, den jeder Dichter bei seinem ersten Schaffen hat, noch so groß, daß sie im Publikum ein gleiches Interesse voraussetzen; darüber versäumen sie zu spannen und zu reizen. Und doch ist dies zweckmäßig und unentbehrlich. Nach dem Aufziehen des Vorhangs ist die erste Nothwendigkeit, das Publikum aus der Alltagsstimmung herauszureißen, und ihm die Welt der künstlerischen Wahrheit, in welche es so plötzlich versetzt worden ist, imponirend zu machen, zu gleicher Zeit aber in der Exposition des Stückes den Grundton des ganzen Dramas vorzuklingen zu lassen. Deshalb müssen die Anfangsscenen das Charakteristische der Zeit, der Nationalität, der Familien, welche dargestellt werden sollen, andeuten. Ja, noch mehr, es wird vortheilhaft sein, wenn auch das erwähnte Motiv der ganzen Handlung, welches hier das erregende Moment genannt

worden ist, bei seiner dramatischen Entwicklung die Grundfarbe des Stückes trägt, und je nach dieser, Grauen, bange Furcht, heitere Laune zc. erregt.

Wenn hier wieder die meisten Beispiele aus Shakespeare genommen werden, so sei auch bemerkt, daß Shakespeare noch mehr Ursache hatte, durch starke Reizmittel in den Einleitungsscenen zu spannen, weil sein Publikum viel unruhiger und aufgeregter war, als das unsrige, und schwer zu Ruhe und Aufmerksamkeit kam. Er versteht deshalb durch kurze, starke Schläge auf die Seelen der Zuhörer dieselben sich zu unterwerfen. Im Hamlet ist es die nächtliche Ablösung der Wachen auf der Terrasse, die soldatischen Comandoworte, der Rapport über das Erscheinen des Geistes, welche Aufmerksamkeit erzwingen und zu gleicher Zeit das aufregende Moment des Stückes, die Unterhaltung Hamlets mit dem Geist vorbereiten. Dies Motiv selbst gibt dem ganzen Stück seine Farbe und Haltung. Eben so ist es in Macbeth, die kurze Hexenscene auf öder Haide nach dem Aufgehn des Vorhangs wiederholt sich in dem erregenden Moment des Stückes, in der Unterhaltung der Feldherrn mit denselben Hexen, und das Grauen, welches aus dieser Unterhaltung in die Seelen der Zuhörer rieselt, gibt die Grundstimmung für die gesammte Tragödie. Ebenso im Romeo, im Lear, im Coriolan und in den übrigen regelrechten Dramen des großen Dichters, welcher es liebt, das erregende Moment seiner Stücke mit genialer Kühnheit, ohne lange Auseinandersetzungen hervorspringen zu lassen. Er hatte ein gläubiges Publikum, welches einmal angespannt, sich mit naiver Frische von dem Zauber der dargestellten Welt fassen ließ, und deshalb war es für ihn Nebensache dies Moment weitläufig zu motiviren. Daß Lear, der Greis den kindischen Gedanken hat, die Liebe seiner Töchter nach ihren officiellen Redensarten zu messen und wieder die Festigkeit, nach dem Eindruck, welche ihre Worte auf ihn machen, ihre und seine Zukunft zu bestimmen, das ist dem englischen Dichter eine Thatsache, vor welcher er seinem Publikum gegenüber ausgehn konnte, ohne sie weiter psychologisch zu erklären. Wir Deutsche würden das niemals wagen. Bei uns sind die Expositionen in der Regel weitläufig und die deutsche Gründlichkeit zeigt sich, nicht immer zum Vortheil für das Stück, auch darin, daß wir schon im Anfange stark motiviren. Am geistreichsten ist auch hierin Lessing. Seine Einleitung zum Nathan ist ein Meisterstück. Göthe und Schiller liebten ebenfalls ausführliche Expositionen. Die beste von Göthe ist die Volksscene im Egmont; allein Göthes Stücke haben fast alle den großen Mangel, daß ihnen ein starkes erregendes Moment fehlt, oder daß er, wo dies vorhanden ist, wie z. B. die Erscheinung des Mephistopheles in Faust's Schreibstube, dasselbe nicht schnell genug bringt. Schiller ist ihm darin bei weitem überlegen, z. B. im Tell, der Stuart, dem Karlos. Sicherer aber und auspruchloser als Beide weiß Zflland dies Moment zu finden. Von den neuesten Dichtern ist Guklow am geschicktesten in guten Anfängen, so ist z. B. die Einleitung in eins seiner schwächsten Stücke, „die Schule der Reichen“ ganz vortrefflich, nur

bricht das treibende Moment, welches in dem Aerger des alten Handelsherrn über seine Familie liegt, sehr ungeschickt dem Haupthelden Cäsar gegenüber erst in der Mitte des Stückes heraus. Dadurch wird die Einleitung des Stückes drei Akte lang und wo das dramatische Leben anfangen soll, bei der psychologischen Veränderung des Sohns, da ist nur noch Raum für sehr schwache novellistische Skizzen.

Die zweite Klippe, an welcher mancher Bau in dramatischer Form scheitert, ist die Concentration des Stückes in der Mitte. Wenn ein Bühnenstück dritthalb bis drei Stunden die gespannte Aufmerksamkeit eines oft zerstreuten Publikums in Anspruch nehmen will, so darf es der Regel nach nicht aus Fäden zusammengesetzt sein, welche neben einander herlaufen und sich in der Katastrophe verbinden, sondern es muß, bildlich dargestellt aus zwei Linien bestehen, welche in einem spitzen Winkel aus einander laufen, von denen die eine den steigenden Theil der Handlung, die zweite die „Umkehr“ darstellt. Der Höhenpunkt der Handlung, welcher so ziemlich in die Mitte des Stückes fällt, ist wie wir gesehn haben, der Moment, wo die Leidenschaft der Hauptpersonen sich in einer starken That zusammenfaßt, welche als Verhängniß auf sie und ihre Mithandelnden fortzuwirken hat. Das poetische Schaffen ist bis zu diesem Augenblick vorzugsweise eine psychologische Darstellung der innern Veränderungen, welche in der Seele der Helden vorgehn müssen, um die That glaublich und nothwendig zu machen. Was bis dahin im Stücke geschieht, dient fast Alles dazu, die Helden in der, durch das anregende Moment geöffneten Bahn vorwärts zu treiben, und die Metamorphose ihres Innern bis zum Augenblick der That zu motiviren. Soll ich erst sagen, daß das, was hier That genannt ist, nicht nothwendig eine Action mit Händen und Füßen, ein Mord, ein Raub oder etwas Aehnliches sein muß? Das Aussprechen eines großen Gefühls kann eben so sehr eine dramatische That sein. Die Hauptsache ist, daß die hohe Spannung des Individuums sich kräftig lösen, und das Resultat derselben effectuell heraustreten muß. Lyrische und epische Dichternaturen haben selten das Glück ihren Stoff auf diese Weise im Innern ihrer Heldenpersonen zusammenschließen und binden zu können, und deshalb sind die deutschen Bühnenstücke so selten wirksam, d. h., gut.

Den Dichtern mit epischer Begabung ist der Zusammenhang der Begebenheit das Interessanteste, und deshalb treten in ihrer Phantasie die Personen des Stückes nicht als souveräne Charaktere hervor, sondern sie erscheinen als einseitige Theilnehmer an der gemeinsamen Handlung, viel mehr durch das Ganze der Begebenheit fortgetrieben, als dieselbe aus sich heraus entwickelnd. Daraus sind zwei auffallende Erscheinungen bei neuen deutschen und manchen französischen Dramen erklärbar, erstens daß die dramatische Verbindung der einzelnen Scenen eine lockere ist und die Wirkung der Scenen in dem Staunen oder Behagen beruht, welches der jezeitige Zustand, die Lage der Helden hervorbringt (Situationsmalerei), und zweitens, daß die Haupthelden durch das ganze Stück nicht sowohl

ihre Umgebung vorwärtstreiben, als durch diese getrieben werden: Clavigo, Egmont. So ist Clavigo kein guter Dramenstoff; das Schwanken des Helden zwischen Carrière und Liebe, sein Entschluß und dessen tragische Folgen sind nur der vierte und fünfte Akt, die Umkehr, eines dramatischen Ganzen, der erste Theil würde Clavigo'n in der Zeit darstellen, wo eine verhängnißvolle, zu seinem Wesen nicht stimmende Liebe in ihm aufsteigt und ihn zu einer Verpflichtung fortreißt, gegen welche dann seine Stellung, seine Gefühle, Carlos u. s. w. in richtiger Steigerung reagiren bis zu blutiger Katastrophe; so würde etwa Shakespeare diesen Stoff gefaßt haben, wenn er ein Herz dafür gehabt hätte. Derselbe Stoff läßt sich aber auch anders fassen. Exposition: Clavigo liebt warm und ehrlich, das erregende Moment ist ein Funken von Ehrgeiz, welcher in seine Brust geworfen wird; zweiter und dritter Akt, der Ehrgeiz erhebt sich gegen seine Liebe bis zum Höhenpunkt, Akt drei, wo der Geliebten gegenüber die Entfremdung zu Tage kommt und der Keim zu ihrem Tode gelegt wird, oder auch nur der Entschluß gegen Karlos ausgesprochen wird, sie zu verlassen. Darauf in Akt vier Reaction und weiterer Kampf, in Akt fünf Beaumarchais und die Katastrophe. In dieser letzten Auffassung, welche eine feine und detaillirte Darstellung mehr begünstigt, könnte Goethe selbst den Stoff bearbeitet haben, wenn es ihn jemals gekümmert hätte, dramatisches Leben in seine Stücke zu bringen. Die erstere Auffassung ist schwerer, aber sie macht ein größeres Stürmen der Leidenschaft möglich und stärkere Contraste in den Stimmungen, und deshalb ist sie für einen kühnen Dichtergeist vielleicht lockender. Dies Beispiel statt vieler, welche aus schlechteren Stücken gezogen werden müßten. — Aehnlich steht der Dichter, dessen natürliche Begabung lyrisch ist, zu der dramatischen Concentration; aber ihm gelingt sie deshalb nicht, weil er sich nicht aus dem Innern der Personen herausfindet. Seine Helden sprechen Gefühle aus, ohne zur That zu kommen, ihre Seele steckt ganz in der Zunge und sie befriedigen ihre Leidenschaft durch Klagen oder Ergüsse, in denen sie das Außerordentliche ihres Zustandes gegenüber der Welt und dem gesunden Menschenverstand mit einem gewissen Behagen empfinden; bei solcher Darstellung werden gelegentliche dramatische Aktionen, z. B. Erstechen, zur Nebensache, zu einer Art von symbolischem Beiwerk; sie sind wirkungslos, weil durch das vorwiegend lyrische Ergießen der Gefühle eine feste Charakterbildung der Helden gestört wird, so daß es zuletzt ziemlich willkürlich ist, was die Personen thun; wenn sie es nur vorher mit Gefühl und Lebhaftigkeit anzeigen. Ein solches Stück z. B. ist Ernst von Schwaben von Uhland, keine Bereicherung unserer Literatur; sein Ludwig der Baier ist nicht besser. — Es ist schwer, über solche Dichtungen nicht bitter zu werden, denn sie sind ein Fluch unserer deutschen Literatur, und werden noch jetzt alljährlich in großen Massen angefertigt. Seit Raumer's Hohenstaufen gab sehr häufig Konradin's Geschichte den Stoff zu Trauerspielen. Schreiber dieses kennt ein halbes Duzend gedruckte und wenigstens ein Duzend ungedruckte

persönlich; aber grade, was den Stoff all' diesen Dichtern lieb und imponirend gemacht hat, die elegische Trauer über das Schicksal eines edlen Jünglings, der die Buße zahlt für die Kämpfe seiner Vorfahren, grade das macht den Stoff undramatisch und ohne große Veränderungen ganz unbrauchbar für die Kunst. Der Verlauf fast aller Konradinstücke ist dieser. Akt 1: Konradin und Friedrich von Oestreich wollen in Italien einrücken, Lagerscene; Konradin verliebt sich in eine junge Italienerin. Akt 2: Die Helden rücken in Italien ein, Konradin als gefühlvoller Hohenstaufe, Friedrich als lustiger Bruder. Akt 3: sie werden geschlagen, der Vater der Geliebten verräth die Hilfsuchenden. Akt 4: sie sind gefangen, die Geliebte macht, sie zu befreien, Anstrengungen, die natürlich erfolglos sind, wie wir aus der Geschichte wissen. Akt 5: sie benehmen sich im Gefängniß sehr brav — die Schachspielszene, eine Anzahl Abschiede, sie gehen zum Tode und ziehen das ganze Stück mit sich ins Verderben. Bei diesem Stoff ist episch, daß die Steigerung und der Höhenpunkt des Stückes nicht durch innerliche Entwicklungsprozesse der Helden hervorgebracht worden, sondern ganz äußerliche politische Ereignisse sind, welche aus dem bereits gefaßten Entschluß, Italien zu erobern, ohne weiteres folgen, und deshalb nicht das geringste dramatische Interesse haben; lyrisch aber wird die Behandlung dieses Stoffes dadurch, daß die Helden sich in den gegebenen Verhältnissen, durch welche sie für uns von Anfang an zu Boden gedrückt werden, so tapfer, liebevoll und hoffnungsvoll als möglich aussprechen. Konradin ist nach der verlorenen Schlacht und von Frangipani verrathen ganz derselbe brave, jugendliche Held wie im Anfange, er könnte eben so gut nicht verrathen werden, oder im vierten Act von seiner Geliebten gerettet werden, oder im fünften seine Wächter rühren und erschlagen und fortlaufen und König werden und heirathen; er könnte dies Alles, und das Stück würde nicht schlechter werden, — weil es keine dramatische Nothwendigkeit hat, mit andern Worten keinen Entwicklungsprozeß der Charaktere, welcher von der Heerstraße der Allerweltsempfindungen abweicht und durch die Concentration zur That ein großes Verhängniß heraufbeschwört, welches nach unserer vernünftigen Ueberzeugung einen ganz bestimmten ethischen Verlauf und Schluß haben muß. Das Verhängniß, welches über Konradin schwebt, ist nicht durch seine eigene freie That, sondern durch seine Vorfahren erregt, er ist selbst nur der letzte Gesang eines Epos, oder meinetwegen auch der letzte Akt einer Geschichtstragödie, welche die entgegengesetzten Lebensbedingungen hat, wie eine Tragödie der Kunst. — Das Eigenthümliche der dramatischen Gestaltungskraft ist, die Wandlungen und Entwicklungen der Gefühle und Personen zu empfinden, Charaktere und Leidenschaften in der Bewegung zu schauen, den Prozeß des individuellen Lebens in seiner vernünftigen Nothwendigkeit darzustellen. Diese höchste Eigenthümlichkeit einer Dichterkraft wird bei dem Theil des Dramas natürlich am meisten in Anspruch genommen, wo es darauf ankommt, die geheimsten Regungen und Wandlungen der Seele darzustellen vom Augenblick ihres Entstehens,

bis zum Moment, wo sie mit fortbrechender Stärke herausbrechen; je großartiger und detaillirter die Anschauungen und Empfindungen des Dichters sind, desto kräftiger und stärker wird die Steigerung der Leidenschaft, je größer seine Bildungskraft, desto stärker wird die Concentration werden. Verschieden, wie die Individualität der Dichter, ist auch die Methode ihrer Concentration. Am großartigsten ist sie wieder bei Shakespeare. Scenen wie die Nacht der Ermordung in Macbeth, die Bewerbung und Verbannung Coriolan's, der Mord Cäsar's, die Verhörszene der Hütte im Lear, die Balkonszene im Romeo sind Meisterstücke von Arbeit, weniger ihrer Effekte wegen, die Shakespeare selten sucht (im Lear z. B. hat er's doch gethan), und die er in der Regel kühn und kurz hinwirft; sondern der sehr detaillirten und sorgfältigen Vorbereitung wegen. Der psychische Prozeß im Brutus, Othello, Lear, Romeo, Macbeth u. s. w. sind das Höchste und Gewaltigste, was die Poesie je geschaffen hat. Die Größe hat kein Deutscher erreicht, aber wir können bei Lessing, Schiller, Iffland und Kleist eine ähnliche dramatische Gestaltungskraft in sehr verschiedener Weise wirken sehn, wenn man sich die Mühe geben will, den Höhenpunkt im Nathan — das Gespräch Nathans mit dem Kalifen — mit der Scene zwischen Philipp und Posa in Don Karlos, den Zank zwischen dem Oberförster, seiner Frau und seinem Sohn in den Jägern und dem Besuch des Prinzen von Homburg bei der Kurfürstin zu vergleichen. Die weise Ruhe Lessings, die wenig motivirende Pracht Schillers, die beschränkte Tüchtigkeit Ifflands und die seltsame, springende Unruhe Kleist's treten in diesen Theilen mächtig hervor. Eine gemeinsame Eigenthümlichkeit der dramatischen Concentrationskraft bei unsern deutschen Dichtern ist die, daß die Affecte der Hauptcharaktere, welche das Stück bis zu seinem Höhenpunkt hinaufstreifen, nicht gewaltig und rücksichtslos genug auftreten, um den Charakter, das ganze Leben der Individuen zu füllen und umzubilden. Was wir gern schildern, sind festgeformte, fertige Menschen, bei denen weniger die Leidenschaft, mehr die Reflexion oder das Behagen in eine bestimmte, verhängnißvolle Bahn treibt. Man vergleiche Nathan, Tellheim, Egmont, Wallenstein, Tell, u. s. w. mit Othello, Lear, Macbeth, Romeo. Das ist bei einer durch Lectüre und methodisches Denken „gebildeten“ Nation natürlich, für die Kunst ist es kein Gewinn.

Als der schwierigste Theil des Dramas war oben die „Umkehr“ genannt worden, jene zweite Hälfte der Handlung, welche auf den Höhenpunkt der Mitte folgt. Die Schwierigkeiten derselben sind leicht einzusehn. Bis zum Höhenpunkt des Stückes war das Interesse des Zuschauers an die eingeschlagene Richtung der Hauptcharaktere gefesselt. Nach der That tritt eine Pause ein. Die Spannung des Zuschauers muß auf's Neue erregt werden, dazu müssen neue Kräfte, neue Personen vorgeführt werden, oder doch in den Vordergrund treten, an denen er Theilnahme erst gewinnen soll. Schon dadurch wird eine gewisse Zerstreung und Zersplitterung der Scenen oft unvermeidlich. Aber noch mehr, die Aufgabe die-

ses wichtigen Theils im Drama ist, die Angriffe der Opposition zu zeigen, welche sich aus der dargestellten Welt gegen die Helden erhebt. Diese Opposition kann nur selten in einer Person und einer Situation sich vereinigen, sehr häufig ist es wichtig darzustellen, wie nach und nach, von verschiedenen Seiten an die Seele des Helden geschlagen wird. Auch dadurch werden, gegenüber der Einheit und dem festen Zusammenhang der drei ersten Akte, die beiden letzten sehr häufig zerrissen, vieltheilig, unruhiger und deshalb weniger wirksam. Diese Uebelstände treten sehr auffällig hervor in den sogenannten historischen Stücken, solchen Handlungen, wo der Staat selbst mit seinen großen Parteien und Gegensätzen die dargestellte Welt der Helden bildet. Hier ist der Verlauf z. B. folgender: Ein Held hat sich zum König gemacht, er regiert schlecht, d. h., er gibt schlechte Gesetze, sündigt gegen die bestehenden, führt Kriege, schließt Frieden zc. Alle diese großen Actionen des Staatslebens sind unendlich schwer zu dramatisiren, Rathsversammlungen, Gefechte auf der Bühne zc. sind dabei nicht zu vermeiden und die technischen Schwierigkeiten, welche solche Momente darbieten, drücken das Stück. Viel besser steht darin das Familienstück, wo der Kampf gegen die Haupthelden bequemer in einen Charakter, welcher die Gegenseite darstellt, zusammengebunden werden kann. Selbst Shakespeare ist in der Behandlung der „Umkehr“ nicht immer glücklich. Und selbst wo sein Genie die Sprödigkeit des Stoffes vollständig besiegt hat, unterliegt die Darstellung auf unsern Bühnen allerlei Hindernissen. Er durfte noch eine Menge von kleinen Scenen hintereinander setzen, welche an verschiedenen Orten und zu verschiedener Zeit spielten, weil seine Bühne die Einschnitte, welche bei uns durch den Coullissenwechsel hervorgebracht werden, nicht kannte. Der zweite Theil des Lear, Cäsar, Hamlet ist entschieden schwächer als der erste; das sind nicht überwundene Uebelstände des Stoffes; dagegen sind der zweite Theil des Othello und des Coriolan Muster von Compositionen, weil es bei diesen Stoffen möglich war auch die Umkehr vorzugsweise in die Seelen der Haupthelden zu legen und die Reaction der Welt gegen dieselben in wenigen Personen, in den Jago und beim Coriolan in die Familie des Helden und seinen Gegner Aufidius zu legen. Für den Coriolan noch die Seitenbemerkung, daß seine Aufführung auf unsern Bühnen zwei Veränderungen nothwendig macht, eine Vereinfachung der Kampfszene mit Aufidius im ersten Akt, welche aber unter keinen Umständen ganz wegbleiben darf, und ein Zusammenwerfen der kleinen Scenen des Aufidius in eine Zwischenscene des dritten Aktes, wo der finstere Held der Volksker verkleidet nach Rom kommen kann, grade vor der Candidatur des Coriolan, um im Gespräch mit einem dort lebenden Spion seinen Grimm gegen Rom und Coriolan auszusprechen. —

Unsre deutschen Dichter sind, wo sie Familienstoffe behandeln, den Gefahren der Umkehr oft glücklich aus dem Wege gegangen, bei historischen Stoffen aber zeigt sich der Mangel an Herrschaft über dieselben oft peinlich. So im Egmont, im

Tell, der Jungfrau. Ausgezeichnet ist dagegen dieser zweite Theil im Wallenstein und im Prinzen von Homburg. Beide Stücke sind in dieser Beziehung Muster für unsre jungen Dichter, ohne vielen Scenenwechsel concentriren sie die reagirenden Elemente in höchst wirksamer Steigerung. Der Abfall der Truppen von Wallenstein, bis zur Abreise des Max, und wieder Natalie, Dörffling, Kottwitz, die Offiziere und der Prinz von Homburg selbst im Zimmer des Kurfürsten, sind vortreffliche Verbindungen von Effekten. Wenn es erlaubt ist, für diesen schwierigen Theil des Dramas eine allgemeine Vorschrift zu geben, so muß es diese sein: Man vermeide so viel als möglich den Scenenwechsel, versuche die einzelnen Theile des Kampfes gegen den Helden in möglichst wenig Personen darzustellen und die Momente, in welchen die Einzelnen derselben thätig sind, entweder zu einem Ganzen zusammenzubinden, wie im Homburg durch die Person des Kurfürsten geschieht, oder schnell und ununterbrochen in einer fortdauernden Steigerung bis zur wirksamsten aufeinander folgen zu lassen. Es läßt sich voraussagen, daß dies bei vielen großen Stoffen unmöglich sein wird, und in diesem Fall muß man jedem Dichter, der nicht mit souveräner Kraft seinen Stoff beherrscht (und wir haben keinen solchen in Deutschland), den Rath geben, dergleichen Stoffe ganz fallen zu lassen. Natürlich ist ein solcher guter Rath ohne Erfolg.

Unsren modernen Dichtern pflegt die Katastrophe, der Schluß des Stückes, große Schwierigkeit zu machen. Das ist kein gutes Zeichen. Wohl gehört ein richtiger Takt dazu, die Versöhnung zu finden, welche dem Gefühl des Schauenden nicht widerstrebt und doch die Nothwendigkeiten des Stückes alle umschließt; Rohheit des Dichters und weiche Sentimentalität verletzen natürlich grade da am meisten, wo die Grundstimmung des ganzen Bühnenwerks ihre Rechtfertigung und Bestätigung finden soll. Aber die Katastrophe enthält doch nur die Consequenzen der Handlung und der Charaktere; wer beide fest in der Seele trägt, einen detaillirten Plan durchempfunden hat und die dramatische Fähigkeit hat innerhalb der Eigenthümlichkeit der dargestellten Charaktere zu empfinden, dem kann von dem Ende seines Dramas nur sehr wenig zweifelhaft sein. Ja, da der ganze Bau auf das Ende losarbeitet, mag ein kräftiges Talent eher in die entgegengesetzte Gefahr kommen: das Ende zu früh auszuarbeiten und fertig im Kopf oder auf dem Papier zu tragen, wodurch das Ende mit den Nuancen, welche während der späteren Arbeit die vorhergehenden Theile bekommen, hier und da in Opposition kommen kann. Man empfindet so etwas im Prinzen von Homburg, wo das dem Anfang entsprechende, allerdings wirksame Ende, welches offenbar dem Dichter sehr fest in der Phantaste saß, mit dem schönen klaren Ton und der breiten Ausführung des 4ten und 5ten Actes durchaus nicht stimmt. Ähnlich im Egmont, wo man den Schluß auch für eher geschrieben halten muß, als die letzte Scene Klärchens, zu der er so wenig paßt, daß er einen gradezu peinlichen Eindruck macht. Das kam aber daher: der Charakter Klärchens war dem Dichter bei der Eintheilung

des Stoffes noch nicht detaillirt genug, ihn lockte aber der romantische Effect der Traumscene, er arbeitete sie sich durch. Während der spätern Ausführung wurde ihm Klärchen in den Scenen mit der Mutter, Brackenburg und Egmont eine andere, sie nahm mehr von der Natur des Dichters an und wurde gesünder und robuster, als die ursprüngliche Anlage. — Im Allgemeinen gilt für die Katastrophe der Satz, je mächtiger der Höhenpunkt des Stückes hervorgetrieben ist, und je stärker die Reaction des 4ten und 5ten Actes gegen die im Anfang eingeschlagene Richtung ist, desto leichter wird die Katastrophe; je geringer die dramatische Kraft, die Dynamis des Dichters in der Mitte des Stückes ist, desto mehr wird er am Ende raffiniren und Effecte hervorsuchen. Shakespears thut das letztere in seinen regulären Stücken gar nicht. Leicht, kurz, wie nachlässig wirft er die Katastrophe hin, ohne dabei durch neue Effecte zu überraschen, sie ist ihm so nothwendige Folge des gesammten Stückes und der Meister ist so sicher, seine Hörer mit sich fortzureißen, daß er über die Nothwendigkeiten des Schlusses fast eilt. Der geniale Mann empfand sehr richtig, daß die Katastrophe dem Publikum in der Hauptsache nicht überraschend kommen dürfe, ja daß es nöthig sei, bei guter Zeit die Stimmung dafür vorzubereiten; deshalb erscheint dem Brutus Cäsars Geist, deshalb sagt Edmund dem Soldaten, er solle unter gewissen Verhältnissen Lear und Cordelia tödten, so muß Romeo vor der Gruft Juliens noch den Paris erschlagen, damit das Publicum, welches in dem Augenblick nicht mehr an Tybalts Tod denkt, ja nicht die Hoffnung aufkommen lasse, das Stück könne noch gut endigen, deshalb muß der tödtliche Neid des Aufidius gegen Coriolan sich schon vor der großen Scene stark äußern und Coriolan die berühmten Worte sagen: Du hast deinen Sohn verloren; deshalb hat der König mit Laertes die Ermordung Hamlets durch ein vergiftetes Rappier vorher zu besprechen. Das bescheidene und kunstvolle Mittel, welches er zuweilen gebraucht, um trotz der direkten Andeutung des Schlusses doch noch zu spannen ist, daß er ein leichtes Hinderniß, eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung dem angedeuteten Gange der Katastrophe später noch in den Weg wirft. Brutus muß erklären, daß er sich selbst zu tödten für zu feig halte, der sterbende Edmund muß den Mordbefehl gegen Lear widerrufen, Pater Lorenzo kann bis zum Augenblick, wo Julie sich tödtet, wieder eintreten, selbst Coriolan kann von den Richtern noch freigesprochen werden; Macbeth ist noch unverwundbar durch jeden, den ein Weib geboren, als schon der grüne Wald gegen seine Burg heranzieht. Unsere Dichter gerathen nur deshalb am Schluß auf die Sandbank, weil die dramatischen Charaktere, durch welche sie den Schluß bestimmen lassen, fehlerhaft sind. Entweder sind sie ganz unwahr, ein Gemenge von willkürlichen Einfällen, welche keine vernünftigen Consequenzen haben, wie im Werner, Dtfried u. s. w. oder der Seelenproceß, welchen die Charaktere durchzumachen haben, wird mit großer geistiger Freiheit durchgemacht und läuft auf nichts, als auf vermehrte Selbsterkenntniß und ein richtiges Verstehen

ihres Lebens hinaus, und in diesem Fall ist es ebenfalls ziemlich willkürlich, wie man sie im Stück enden läßt. Ich denke hier nicht an Tasso und Nathan, sondern an einige neue Schauspiele. In beiden Fällen ist im Stoff selbst, oder in der Behandlung der Charaktere etwas Unkünstlerisches.

Was hier gesagt wurde, ist so wenig als möglich schematisirt; es kam darauf an, grade das zu sagen, was in unsern ästhetischen Lehrbüchern nicht zu lesen ist. Außer der „Handlung“ in einem Drama, über deren Beschaffenheit und Eintheilung hier gesprochen ist, lassen sich ähnliche technische Bemerkungen über die dramatischen Charaktere, die Situationen, die Form der Stücke machen; nehmen unsere Leser diese Zeilen wohlwollend auf, so werden die Grenzboten den Muth bekommen, mehr darüber zu bringen.

Zum Schluß noch eine Erklärung. Die Ausdrücke wirksam und gut sind zuweilen als gleichbedeutend gebraucht, vom Standpunkt der Kunst ist kein großer Unterschied zwischen beiden. Allerdings kann ein Stück sehr wirksam sein und doch noch keinen Kunstwerth haben, aber umgekehrt ist kein Stück gut, wenn es nicht bei erträglicher Darstellung — wirksam ist. Wir Deutsche sind vielleicht das einzige Volk, welches gegen diese einfache Wahrheit protestiren wird. Auch sie sollte durch das, was hier gesagt ist, bewiesen werden.

Was hier dargestellt wurde, sind organische Geseze; Lebensbedingungen des Dramas. Wo sich im Reiche lebendiger Organismen ein Gesez findet, steht die Ausnahme dicht daneben. Es ist möglich, daß ein Theaterstück wirksam und vorzüglich werde, wenn es auch ein oder den andern dieser Grundsätze nicht darstellt; wir haben z. B. viele Stücke ohne erregendes Moment, ja sogar einige ohne oder mit sehr schwacher Umkehr, welche in grader Linie bis zum Ende fortgehen und doch zu fesseln wissen. Diese haben natürlich andere glänzende Seiten, welche solchen Mangel vergessen machen. Wer aber den Dichterorganismus des Dramas verstehen will, der studire die Geseze desselben, und nicht die Ausnahmen in Shakespeare, Lessing und Zffland, die drei Dichter sind für uns Deutsche die größten Techniker.

Der junge Kaiser und sein Volk.

Aus Böhmen.

Es ist jetzt einen Monat her, da sandte der junge Kaiser von Oestreich ein Handschreiben an den Fürsten Paskewitsch, ein Billet voll von herzlichster Hochachtung und gütiger Freundlichkeit. Es war nach seiner Reise nach Warschau, und das Schreiben wurde durch ein Ordenskrenz in Brillanten begleitet.

Ja, es war das liebevollste, freundlichste Wort, welches die östreichischen Völker bis jetzt von Franz Joseph gelesen haben. Es war an einen Fremden, einen