



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

2705
12

Erman

Dramaturgie der Classiker.

Von

Heinrich Vulthaupt.

*

Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.

Oldenburg, 1882.

Schulze'sche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
C. Berndt & A. Schwarz.

bezorgen voor

NOV. 1918

GESCHENK

MR. J. N. VAN HALL

1918

bezorgen





PN 1667

28

vi

Dramaturgie der Classiker.

Von

Heinrich Bulthaupt.

//

I. Band.

Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.



Oldenburg, 1882.

Schulzefche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
E. Berndt & A. Schwarz.

MEH

Dramaturgie der Classiker.

Von

Heinrich Bulthaupt.

*

Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.

Oldenburg, 1882.

Schulzefche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
C. Berndt & A. Schwarz.

AFGESCHREVEN

1000
1000
1000

Vorwort.

Das hiermit veröffentlichte und der Gunst und Nachsicht der Leser empfohlene Buch bildet den ersten, selbstständigen Theil meiner „Dramaturgie der Classifier“. Der zweite, im Manuscript bereits vollendete, der sich ausschließlich mit Shakespeare beschäftigt, wird ihm demnächst folgen. Der Umfang des Buches könnte, wenn man es nach seinem Titel beurtheilen wollte, sicherlich mit Leichtigkeit erweitert werden, und der Verfasser glaubt sich durch dies Zugeständniß hinlänglich vor dem Verdacht bewahrt zu haben, er wolle für den Begriff der „Classicität“ peinlich enge Grenzen festsetzen. Dieser Begriff ist vielmehr, faßt man ihn nun im Gegensatz zur Romantik, zum Modernen, oder im Sinne einer „Mustergültigkeit“, die wohl immer zu den Idealen gehören wird, beständigen Schwankungen unterworfen. Mit der Kunst, mit dem Leben neuer Jahre und Jahrhunderte wird er immer voller und reicher, anstatt, wie der pedantische Verstand möchte, immer enger und ärmer werden. Es lag jedoch dem Wunsche, aus dem vorhandenen, zum größten Theil so herrlichen Material allgemeine Vorstellungen und Gesetze zu entwickeln, nahe, zunächst die anerkanntesten Schöpfungen in den Bereich seiner Betrachtung zu ziehen. Denn sie weisen vor Allem, wenn die allgemeine Schätzung nicht gänzlich irre gegangen ist, der kommenden dramatischen Kunst, der producirenden und reproducirenden, Bahn und Richtung.

Wohl aber versuchte der Verfasser das Terrain nach einer

VI

anderen Seite hin genauer zu bezirken. Es lag ihm daran, die dramatische Kunst auch in ihrer Verbindung mit der Bühne zu beleuchten. Er beschäftigte sich darum in erster Linie mit denjenigen Werken, die durch ihre Aufnahme auf dem deutschen Theater in beständigem, lebensvollem Bezug zu der Entwicklung des deutschen Dramas und der deutschen Bühne stehen, und wenn er einige, die mehr durch den Eigensinn oder die Experimentirlust der praktischen Dramaturgen, um ihres poetischen Werthes willen oder aus Gründen einer schätzenswerthen Pietät auf die Bühne gebracht wurden, nicht ausschloß, so geschah es, weil ihre Besonderheiten und Fehler die Vorstellung vom Dramatischen nur um so mehr zu klären und zu befestigen im Stande sind. Gewiß verstatet die vom Verfasser getroffene Beschränkung einen Schluß auf das, was er an den hier nicht behandelten Dramen unserer großen Meister für undramatisch, untheatralisch oder für die Entwicklung des Dramatischen und seines Ressorts unfruchtbar hält, und er erwartet gerade von fachkundiger Seite den Einwurf, daß dies oder jenes Werk in die Sammlung nicht taue, ein anderes aber seinen Platz hier habe finden müssen u. dergl. Aber ein solcher Schluß würde nicht immer richtig sein. Dem Einen ist eine Dichtung ans Herz gewachsen, die den Anderen bislang nicht bewegt hat. Auch in dieser Beziehung müssen Ergänzungen einer Zukunft vorbehalten bleiben, die der Verfasser seinem Werke natürlich auf das Lebhafteste wünscht.

Die Gewöhnung unserer Gebildeten, ein dramatisches Kunstwerk dramaturgisch zu betrachten, ist trotz Lessings unvergleichlicher Dramaturgie und einiger vortrefflicher Aphorismen und Abhandlungen von Tieck, Rötcher, Gutzkow, Laube, Freytag, Frenzel u. A. immer noch gering. Zwar hat die Shakespeare-Literatur eine stattliche Reihe vielgelesener Commentare aufzuweisen, aber den meisten der mehr oder weniger gelehrten oder geistreichen Erklärer des großen Dichters fehlt die, allerdings auch nicht vorauszusetzende, Kenntniß des Theaters, die mir für die Beurtheilung eines für das Theater bestimmten Werkes denn

doch nicht überflüssig zu sein scheint. Unsere deutschen Dichter aber haben selbst auf eine halbwegs sorgfältige Betrachtung lediglich des Dramatischen ihrer Werke mit wenigen Ausnahmen Verzicht leisten müssen — die Literaturgeschichten konnten sich schon aus räumlichen Gründen nicht weiter über sie verbreiten; Monographien sind selten geblieben. Sollte darum dies Buch nicht willkommen sein? Nicht etwa nur den Bühnengehörigen und dem Theaterpublikum (die Habitués werden es wahrscheinlich sogar sehr bald aus der Hand legen) — es möchte Jedem angehören, der im Drama die Krone der Kunst und in den Gebilden der Unsterblichen, die sich uns hier darstellen, eine Quelle wunderbarer Offenbarungen erblickt, die den großen Organismus des Daseins und die Ideen des Menschenlebens heller und reiner darstellen als es die durch den widerstrebenden Stoff gebundene und um den unverfügbaren Ausdruck der göttlichen Ideen betrogene Wirklichkeit vermag. Es setzt durchaus kein Fachinteresse voraus und dient zunächst keinem solchen. Seine Voraussetzungen gehören allen Gebildeten gemeinjam. Daß es aber wiederholt vom Dramatischen auf das Theatralische hinweist, damit glaube ich nicht nur den Regisseuren und Schauspielern, sondern gerade denen einen Dienst erzeigt zu haben, die zu der bunten Welt der Coullissen in keinerlei Beziehung stehen. Ich halte es nicht für möglich unsere Classiker ohne Rücksicht auf die Bühne vollständig richtig zu würdigen. Shakespeare war, soviel wir wissen, Schauspieler und Theaterdirector, Lessing stand in Leipzig und Hamburg als Dramaturg mit der Bühne in directer Beziehung, Goethe leitete die Weimarer Hofbühne und Schiller brachte nicht eine einzige seiner Tragödien auf die Bretter, ohne die theatralischen Erfordernisse sorgfältigst zu erwägen und die Auffassung der Schauspieler wie die *mise-en-scène* (in Mannheim und Weimar) thätig zu beeinflussen. Jeder von ihnen war auf das Genaueste mit dem theatralischen Apparat vertraut und blieb durch lange Jahre mit diesem vielgestaltigen Organismus in unmittelbarem Rapport.

VIII

Also gerade unsere Größten (und außer ihnen noch viele vor=treffliche Dramatiker) entwickelten ihre Kunst unter den Bedin=gun gen des Theaters. Andere, denen diese Schule verschlossen blieb, drängten doch, wie es selbst der subjectivste aller Poeten, Heinrich von Kleist, that, mit leidenschaftlicher Sehnsucht dem Ziele zu, ihre Schöpfungen auf dem Podium verwirklicht zu sehen. Gewiß giebt es werthvolle Dramendichtungen, die nicht für das Theater taugen, aber das „Buchdrama“ war noch nie der Stolz der Genies und echter und reifer Talente. Zwar gehört nicht Alles dahin, was der praktische Calcül eines Theater=directors dafür erklärt — aber es giebt Autoren, die glauben, dem Theater geringschätzig den Rücken wenden zu können, die, von der Oberflächlichkeit und Rohheit, mit der die Kunst auf den Brettern sehr oft tractirt wird, angewidert, ihre eigenen Bahnen wandeln, ohne doch einzusehen, daß gerade die vollkommenste Kunst, die sich zu beschränken weiß, mit der Bühne in engem, klugem Bunde steht und in der Aufführung in ihrem Sinne, nicht in dem einer kritiklosen, genußsüchtigen Masse, die Probe ihres Exempels erblickt. Daß es Allen gelungen sei, die Gesetze des Dramatischen und Theatralischen in ihrer Beschäftigung mit der Bühne zu finden, ist damit freilich nicht gesagt; aber daß sie nicht irgendwie in ihren Schöpfungen sichtbar werden oder Spuren zurückgelassen haben sollte, wäre ganz undenkbar.

Damit habe ich nun vielleicht die irrige Erwartung erweckt, als seien diese Abhandlungen die Ausflüsse eines gewiß schätzens=werthen Schematismus, als behandle eine jede das zu betrach=tende Werk mit immer wiederkehrender Genauigkeit zuerst aesthetisch, dann theatralisch. Dieser Gewissenhaftigkeit kann ich mich — soll ich sagen, zu meinem Bedauern? — nicht rühmen. Von allen hier und in dem demnächst erscheinenden zweiten Theil vereinigten und unter einen Gesichtspunkt gestellten Aufsätzen ist keiner geschrieben nur um geschrieben zu werden. Sie sind (und ich glaube, es müßte mit allen Arbeiten, die künstlerische Dinge behandeln, so geschehen) mehr entstanden als gemacht. Daher

schreibt sich eine gewisse Ungleichheit. Bald ist das rein Aesthetische, bald das Technische des Dramas, bald das Theatralische stärker betont. Jedenfalls ist kein einziger ohne eine reiche theatralische Erfahrung und ohne genaue Fühlung mit allen Einzelheiten des Dramas und seiner scenischen Wirkung concipirt.

Dasselbe Gefühl widerrieth mir auch, in einem sogenannten „allgemeinen Theil“ gewissermaßen eine Codification dramaturgischer Geseze zu versuchen. Derartige Abstractionen sind fast immer gefährlich. Nur in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks erkennt man das Allgemeine, vermag man es auszusprechen. Es ist von ihm unzertrennlich. Gewiß giebt es große und unumstößliche Normen für das Drama wie für jedes andre Werk der Kunst. Aber solche, die einer Kunstgattung bei allen Völkern übereinstimmend zukommen, sind außerordentlich gering, denn Nationalität und Individualität spielen mit ihnen und umhüllen sie wie das blühende Fleisch das Skelet. Vollends auf unserem Gebiete sind wir meinem Dafürhalten nach noch nicht dahin gedrungen, ohne Bezugnahme auf einzelne Beispiele mit Nutzen eine „allgemeine Dramaturgie“ schreiben zu können. Fehlt es uns auch nicht an den scharfsinnigsten und überzeugendsten Definitionen des Dramatischen und der Geseze von der Structur eines Dramas, so sind doch andere Gebiete des Dramaturgischen (worunter außer dem Aesthetischen und Technischen des Dramas auch seine Umsetzung in die theatralische Erscheinung und die Kenntniß aller dazu erforderlichen Mittel begriffen ist) noch nicht so allseitig durchgearbeitet, daß man ihre Geseze von dem einzelnen Fall trennen könnte, ohne Gefahr zu laufen, dunkel oder einseitig und schablonenhaft zu werden. Da diese Geseze aber nur auf dem Wege der Induction gefunden werden können, so werden sie auch durch die Induction erst den Gültigkeitsstempel erlangen, einleuchten und überzeugen. Aus dem Beispiel entwickelt sprechen sie mit sinnlichster Wahrnehmbarkeit; getrennt von ihrem mütterlichen Boden sind sie blaß und schwach, in Berührung mit ihm lebensvoll und kräftig.

Wie es die Gelegenheit brachte, sind die Betrachtungen verallgemeinert. Man wird z. B. bei Erwähnung der „Sphigenie“ einen Excurs über die poetische Sprache im Drama, bei der „Braut von Messina“ eine Abhandlung über den Begriff des Tragischen finden. Im Uebrigen aber hat der Verfasser sich nach Kräften davor gehütet, allzu abstract und doctrinär zu werden. Gerade die philosophischen Neigungen unserer Aesthetiker seit Hegel sind der Verderb für unsere Kunst und Kunstbetrachtung geworden. Man construirte Gesetze und zwängte den einzelnen Fall hinunter, er mochte wollen oder nicht. Man rechnete mit Vorstellungen, die dem antiken Drama zukamen, und maß nach ihnen die moderne Tragödie. Derartige „Allgemeingültigkeiten“ wagt der Verfasser nicht zu verheizen. Er wäre froh, wenn seine Beobachtungen einige brauchbare Fingerzeige für eine späteren Zeiten aufzubehaltende Aesthetik des germanischen Dramas liefern oder wenn sie auch nur den vom Tagwerk Ermüdeten, nach dem Quell der Schönheit Verlangenden in seinem künstlerischen Genießen förderten, zu eigenem Urtheil anregten.

Das historische Material des Buches ist größtentheils notorisch. Wo ihm dies nicht der Fall zu sein schien, hat der Verfasser die von ihm benutzte Quelle namhaft gemacht. Dies ist natürlich stets in den wenigen Fällen geschehen, in denen er das dramaturgische Urtheil eines Anderen zu dem seinigen gemacht hat. Im Uebrigen ist gerade dies sein Eigenstes und hoffentlich ausreichend, das Buch und seine Nachfolger zu empfehlen. Nur möge man die Resultate der Untersuchung nicht mit dem allgemeinen Urtheil messen, das sich bei Vielen über die klassischen Werke und ihre Autoren ohne genaue Kenntniß derselben, bei den Meisten sogar nur nach flüchtigen Jugendeindrücken festzusetzen pflegt. Gerade wo sie von der landläufigen Auffassung abweichen, bittet der Verfasser den Leser auf den Dichter zurückgreifen zu wollen, um sich, wenn auch nicht überzeugen zu lassen, doch den Weg seiner Deduction klar zu machen. Auch ist bei der Beurtheilung eines dramatischen Werkes stets in Erinnerung

zu bringen, daß das Poetische und das Dramatische nicht schlecht- hin das Nämliche ist, daß eine Dichtung ein poetisches Meister- werk und doch ein schlechtes Drama sein kann. Was wir von dem Drama verlangen, hat uns Lessing in einer meisterhaften Formel an die Hand gegeben: „Begebenheiten als Handlungen.“ Ueber jenen anderen Punkt, das Verhältniß des Dramatischen zum Poetischen, giebt uns Schiller in einem Briefe an Goethe vom 12. December 1797 eine wundervolle Aufklärung: „Ich glaube, daß bloß die strenge gerade Linie, nach welcher der tra- gische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freien Gemüthlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, genirt Sie und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maß, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen.“ Das ist so klar wie möglich und hellt zur Genüge auf, warum ein gutes Theaterstück, ja selbst ein gutes Drama, trotz seiner theatralischen und dramatischen Qualitäten doch kein dichterisches chef d’oeuvre zu sein braucht und warum der herrlichsten Dich- tung die theatralische und dramatische Wirkung abgehen kann.

Ueber einige der hier behandelten Dramen hat sich der Autor schon in seinen „Dramaturgischen Skizzen“ und „Streif- zügen“ ausgesprochen, auch einige Particen aus den im Wesent- lichen völlig veränderten, in den genannten Sammlungen befind- lichen Auffätzen herübergenommen, wenn sie ihm den auch jetzt noch für ihn gültigen adäquaten Ausdruck seiner Ueberzeugung zu bieten schienen. —

Eine kurze Bemerkung über den Titel. Es ist eine kleine grammatische Ungenauigkeit darin, etwa als wollte man statt

„das Krauschen der Blätter der Linde“ das „Blätterrauschen der Linde“ sagen. Der Verfasser wählte ihn trotzdem, weil es für das Wort „Dramaturgie“, das sich ohnedies nicht zerlegen läßt, keinen erschöpfenden deutschen Ausdruck giebt und weil er seiner Meinung nach den Inhalt des Buches am Deutlichsten bezeichnet. —

Wenn das Buch, das hiermit seinen Weg antritt, sich selbst keine Freunde zu erwerben vermöchte, so wünscht der Verfasser nur, daß es den großen Meistern, mit denen es sich beschäftigt, neue Bewunderung gewinnen und zur Erkenntniß ihres Wesens, wie es sich in ihren Schöpfungen spiegelt, anregen möge — sei es selbst auf seine eigenen Kosten!

Bremen, November 1881.

Dr. Heinrich Bulthaupt.

Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
Lessing.	
Miß Sara Sampson	3
Minna von Barnhelm	8
Emilia Galotti	21
Nathan der Weise	32
Goethe.	
Götz von Berlichingen	65
Clavigo	77
Stella	89
Die Geschwister	92
Egmont	99
Iphigenie auf Tauris	112
Corquato Tasso	128
faust	141
Schiller.	
Die Räuber	185
Fiesco	204
Kabale und Liebe	217
Don Carlos	229
Die Wallensteintrilogie	244
Maria Stuart	264
Die Jungfrau von Orleans	276
Curandot	292
Die Braut von Messina	297
Wilhelm Tell	321
Demetrius	341
Heinrich von Kleist.	
Das Käthchen von Heilbronn	353
Prinz Friedrich von Homburg	364
Der zerbrochene Krug	379



Lessing.

Miß Sara Sampson.

Miß Sara Sampson lebte lange schon nur noch in den Literaturgeschichten und der Kenntniß einiger weniger Gebildeter, bis sie in neuerer Zeit wieder auf die Bühne gebracht wurde. Nicht aus einer literarischen Grille oder in der redlichen Absicht, einem verkannten Drama auch auf den Brettern Geltung zu verschaffen. Vielmehr ist das Einzige, was dem Werke seinen Platz auf dem Podium verschafft und wenigstens einige Jahre bewahrt hat (auf wenigen Bühnen zwar) seine Eigenschaft als Theaterstück. Ein solches ist dies erste Trauerspiel Lessings und zwar ein gutes oder doch effectvolles. Sein dramatischer Werth ist dagegen gering. Daß sich das Dramatische mit dem Theatralischen oft so gar nicht deckt, liegt in der Natur der Sache. Die Theaterwirkung ist auf wenige Stunden angewiesen. Sie gestattet, da Worte und Bilder ohne Wiederkehr vorüberrauschen und ziehen, keine wiederholte, genauere Prüfung der Details, der Motive, des Zusammenhangs der Charaktere und der Handlung. Sie kann darum blenden, durch starke Contraste imponiren, ohne uns Zeit zu lassen, über die Berechtigung derselben zu reflectiren. Sie liebt es, ihre Personen auf den höchsten Höhen des Affects zu zeigen, ohne daß sie uns über die Möglichkeit, wie sie dahin gelangt

sind und ob sie überall dahin gelangen konnten, aufklärte. Sie täuscht uns gern über das Werden und zeigt uns mit Vorliebe das schon Gewordene. Sie giebt uns, wie im Bouquet, Blumen an künstlichen Stielen. Man darf ihr nicht hinter die Coulissen sehen, sie ist nur für den Schein vorhanden. Sie wird, mit Rücksicht auf die Genußfähigkeit des Publicums, die angeregt wird, einen Höhepunkt erlangt, und dann ermattet, ihre höchsten Wirkungen in die Mitte des Stückes verlegen, ohne daß diese Effectstellen mit einer dramatischen Krisis etwas zu thun zu haben brauchten. Das Theatralische verhält sich zum Dramatischen, wie die Dialektik zur Logik. Jene überrascht und packt, diese überzeugt. Nun kann sich freilich Beides vereinigen, und wir haben Gott sei Dank vortreffliche Dramen, die die augenblicklich zündende Wirkung des Theaterstücks mit der unvergänglichen des organischen Kunstwerks verbinden. Zu diesen zählt „Miss Sara Sampson“ nicht, so vortrefflich manches Einzelne ist. Um gleich das eclatanteste Beispiel eines bloß theatralischen Effects hervorzuheben, sei die Begegnung der Sara mit Marwood genannt. Es war gewiß äußerst verlockend für den Dichter, die beiden Frauen zusammenzuführen und es mußte, wenn es irgend ging, ein Grund, der diese Zusammenkunft ermöglichte, gefunden werden. Der wäre aber nur darin zu finden gewesen, daß Mellefont dem Besuch der Marwood nicht zuvorgekommen wäre, sondern diese selbst in das von ihm bewohnte Gasthaus hätte eindringen lassen. Dies hätte dem Dichter jedoch für ein fünfactiges Drama schlecht getaugt. Ueberdies bedurfte er einer Unterredung Mellefont's allein mit seiner früheren Geliebten und der Scene mit dem Kinde. So läßt er denn den Liebhaber in das Hotel der Marwood gehen. Damit war aber auch die Möglichkeit einer Begegnung der Rivalinnen so gut wie geschwunden; jedenfalls hat der sonst so planvolle, scharfsichtige Lessing eine schickliche nicht gefunden. Es ist ganz widersinnig und jedenfalls völlig überflüssig, daß ein Mensch wie Mellefont, der das Naturell der Marwood zu-

verlässig kennt, den zwecklosen Besuch der „Lady Solmes“ bei der Sara Sampson, von dem er sich Schlimmes versehen konnte und der ihn überdies in die peinlichste Lage von der Welt brachte, hätte zugeben sollen. Es spricht Nichts dafür und Alles dagegen. Und noch unmöglicher und undramatischer ist es, daß Mellefont die Damen im vierten Act gar allein läßt, gegen sein eigenes Gefühl eine endlos lang scheinende Zeit allein läßt — nur um die große Scene und das Giftattentat zu ermöglichen. Der größte Dummkopf hätte nicht so wie dieser Mellefont gehandelt. Und wenn auch, es bliebe durch und durch undramatisch, dem tragischen Schicksal durch ein leichtsinnig geöffnetes Zufallspfortchen Eingang zu verschaffen. Auffallend ist es, daß in der hoch über der „Sara“ stehenden „Emilia Galotti“ sich eine ähnliche Schwäche findet, eine Stelle, die dem Gegenpiel den Sieg dadurch leicht macht, daß der Spielende ohne allen Grund die Waffen aus der Hand giebt. Es ist die Stelle, in der Marinelli der Gräfin einen „Theil der Wahrheit“ sagt. Und sonderbarerweise motivirt Marinelli, bei dessen Raffinement der Leichtsinn übrigens noch bedenklicher als bei dem sanguinischen Naturell Mellefont's erscheint, sein Entgegenkommen gerade wie dieser damit, daß die Feindin (Orsina hier, Marwood dort) gehen will. („Miß Sara Sampson.“ II., 8. Diese Bitte, Marwood, — — könnte ich Ihnen gewähren. Wollen Sie aber auch alsdann gewiß diesen Ort verlassen? — Marwood: Gewiß. — „Emilia Galotti.“ IV., 5. Orsina: — — — Sagen Sie mir, was Ihnen zuerst in den Mund kommt — und ich gehe. Marinelli: Mit dieser Bedingung kann ich ihr ja wohl einen Theil der Wahrheit sagen.) Auch der Kniefall der Sara, der die Entscheidung des großen wirkungsvollen Auftritts herbeiführt (erst nach dem Kniefall giebt sich Marwood ihrer Feindin zu erkennen), ist gewaltsam und ohne rechten Sinn. Die feine, zwar gefühlvolle, aber auch kluge Sara kann, nachdem sie die Lady durchschaut und in gerechtem Zorn zurechtgewiesen hat, unmöglich sich zu einem Satz, wie dieser es

ist, versteigen: „Lassen Sie mich, Lady, lassen Sie mich fußfällig darum bitten — um Ihre Freundschaft, Lady — und wo ich diese nicht erhalten kann, um die Gerechtigkeit wenigstens, mich und Marwood nicht in einen Rang zu setzen.“ Auch in der „wilben Stellung“, mit der Mellefont im zweiten Act in Marwoods Zimmer tritt, in den grellen Gegensätzen der dritten Scene des dritten Actes, dem unmotivirten Glauben Saras, ihr Vater sei todt, ihrem Wehklagen, das dann mit der Freude bei der Nachricht, er lebe, contrastirt wird, wird man schwerlich etwas Anderes als das Aufsuchen theatralischer Effecte erblicken wollen.

Der große Dichter kommt eben in dem Stücke noch nicht recht heraus. Er ist noch unfrei, noch nicht er selbst. „Miss Sara Sampson“ ist die Vorläuferin von „Emilia Galotti“ und „Kabale und Liebe“, Marwood die Ahne der Orsina und der Milford. Die auf das Gift bezügliche Wendung im letzten Monolog der Marwood ist sogar die ganze Orsina. Aber „Miss Sara Sampson“ besitzt weder die Kunst des Planes, die Schärfe und Straffheit der Charakteristik in der „Emilia“, noch den hinreißenden Schwung, die dämonische Kraft der Schillerschen Tragödie. Die Personen sind nicht umsonst Engländer. Die sentimental englischen und anglisirenden Romane spuken in ihnen. Eine gar nicht Lessingsche, weiche Rührseligkeit macht sich unangenehm breit. Der alte Sampson, Mellefont, Waitwell, Sara, Arabella, Betty — Alle weinen und weinen oft. Die Charakteristik ist auch noch nicht meisterlich. Am Festesten sind zwei der kleineren Rollen, Norton und der Wirth (ein Bruder des köstlichen Gefellen in der „Minna von Barnhelm“) gezeichnet. Marwood ist von großem Wurf, leidenschaftlich und raffinirend, aber unästhetisch übertrieben, ohne den unheimlichen Reiz der philosophirenden Gräfin. Sara selbst ist oft von rührender Innigkeit und Zartheit der Empfindung. Bitte nur auch ihr Bild nicht unter den ewig fließenden Thränenströmen. Mellefont wird einzig in seinem kurzen Monolog im vierten Act trefflich individualisirt. Eine arge Verirrung ist die Zeichnung des Kindes.

Trotz Allem aber hat das Stück namhafte Vorzüge: in dramatischer Beziehung die große Einfachheit der Handlung, in theatralischer die starke Farbengebung, die bei discreter Behandlung des Textes, der von manchen Auswüchsen befreit werden kann, eine überraschende Bühnenwirkung erzielt. Es trägt trotz Allem, besonders in der oft so edlen und geistvollen Sprache, Lessingsche Züge.

Auch beweist es für mich gerade seiner Fehler wegen eins: Lessings Dichterthum. Wäre er nur der Mann des scharfen Verstandes gewesen, er hätte in seinen früheren Werken vielleicht wirkungslos, aber doch ordentlich geschrieben und componirt. Statt dessen geht seine Phantasie und sein schaffender Drang mit seiner Kritik durch. Ein Stück so voll von Fehlern und Unarten schreibt nur ein wirklicher Poet. Doch ist er als Dichter nicht so originell wie als Kritiker, sein Darstellungsgebiet bleibt in engen, man möchte sagen bürgerlichen Grenzen. Ueber Shakespeareschen Reichthum verfügt er nicht entfernt. Er geht darum auch nicht so sicher vor wie dieser und nicht so waghalsig wie Schiller. Er tastet sich erst zurecht und bleibt, ehe ihm die „Sara“ gelingt, der Herrschaft des französischen Geschmacks in der Comödie lange unterworfen, ohne auf diesem Gebiet etwas Erhebliches schaffen zu können. Aber der Bühnenerfolg der „Sara“ gab ihm Sicherheit, und von nun an entwickelte er seine dramatische Form zu immer größerer Vollen dung und Festigkeit und füllte sie mit immer echterem, gedrungenerem Leben. Auf dem Gipfel seiner Kraft durfte er auch ein Wagniß unternehmen: den „Nathan“, der als Drama ein Wagniß ist und bleibt. Aber welch' reich entwickelte, innige Charaktere bewegen sich auf dem dürftigen Raum seiner Handlung, und wie so ganz vermag Lessing nun als vollkommener Dichter uns die fehlenden äußeren Vorgänge durch die innere Bewegung der Charaktere mehr als reichlich zu ersetzen!

Minna von Barnhelm.

Minna von Barnhelm und die heutige deutsche Lustspiel-
literatur! Die erste, die größte unserer deutschen Comödien,
die auch nicht einen Dent von ihrer enormen Wirkungsfähigkeit eingebüßt hat — und die flüchtigen Productionen aller der großen und kleinen Talente, die mit Zufällen, Verwechslungen und Zweideutigkeiten arbeiten und ein Decennium nicht überdauern! Bei diesen lautes homerisches Gelächter, dem man sich anschließen muß, ausgelassene Heiterkeit über die tollen Einfälle des Autors, eine wohlthätige Erschütterung des Zwerchfells, aber nichts Nachhaltiges, kaum etwas, was den Genuß des Augenblicks überdauert — bei jener nur ein ruhiges, leises Lächeln, eine stille Freude, die sich mit der tiefsten Rührung paart, und im Herzen das Nachgefühl des Segens, der das wunderliche junge Paar endlich eint, der Wiederschein der schönen Sonne, in deren warmen Strahlen diese guten Menschen leben, leiden und glücklich sind.

Die deutsche Lustspielliteratur hat seit dem Erscheinen der „Minna von Barnhelm“ nur Rückschritte gemacht. Ueber Stagnation war freilich nicht zu klagen; im Gegentheil, es war und ist noch heute eine Lust, zu sehen wie die Deutschen Lustspiele aus dem Aermel schütten, wie sie der Mode folgen. Sie moralisirten mit Schröder und chargirten mit Tffland, sie steckten sich mit Kozebue in das harmlose Gewand deutscher Kleinstädter und bedeckten das Gesicht mit der Tugendlarve, unter welcher der abscheuliche Bocksbart hervorstarre, sentimentalisirten mit Frau von Weißenthurn, waren mit dem vortrefflichen Töpfer freundlich und behäbig, haschten mit Benedix nach Verwechslungen und plauderten mit ihm in freundlicher poetischer Philistrosität, imitirten die französische Pudercomödie und lernten sich in den Antichambres der Könige bewegen, machten Schwänke mit Moser,

Rosen und Schweizer, bis Paul Lindau kam, über Publikum, Theaterkritiker und Agenten zugleich den Stab brach und die Autoren mit Scorpionen züchtigte — um es Anfangs selbst nicht besser zu machen. Anfangs — denn er hat viel gelernt und in dem novellistischen, aber sehr feinen und zarten „Johannis- trieb“ bewiesen, wie gut er es vermag, die Herzenssaiten vibriren zu lassen. Arronge hat uns das bürgerliche Zimmer wieder geöffnet und unsere Familien glücklich photographirt. Sind dies die Anfänge einer neuen Entwicklung? So sollen sie gesegnet sein! Uebrigens verdienen auch die Hunderte, die der Bühne verwendbares Material brachten, ohne für die Ewigkeit zu schaffen, immer noch Dank. Wir haben uns mehr als einmal sehr gut dabei amüfirt und wollen es den Dichtern nicht übel nehmen, wenn sie sich Angesichts der vollen Häuser und der vielen Vorstellungen auf „allgemeines Verlangen“ stolz in den Busen greifen und das Schiller'sche Wort citiren: „Es hat die Ohnmacht die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.“ Sie thun das Thrige und helfen den vom Tag Ermüdeten mit ihrer lustigen Mummerei über die Schwere des Daseins hinweg. Sie kommen einem täglichen und immer wieder gefühlten Bedürfniß entgegen, man stellt ihre Elaborate nicht auf Consolen und unter Glas, denn „für's Besehen“ sind sie nicht gemacht, man genießt sie — wie ein gutes Getränk. Damit ist Vielen schon Genüge geschehen, denen ganz gewiß, die mit Brachvogels Narciß Rameau den Consum für die causa movens des Weltbaus halten. Der Director im Vorspiel zu Goethes „Faust“ ist gewiß ein entschuldiglich prosaischer Mensch, dem die Kunst keinen Pfifferling gilt, aber er kennt seine Leute, und man kann ihn kaum tadeln, wenn er dem alten Poeten seine noch immer jungen Illusionen mit ein bißchen kräftigen Worten vertreiben will.

„Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und was das Allerschlimmste bleibt,
Gar Mancher kommt vom Lesen der Journale.“

Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
 Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt,
 Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten
 Und spielen ohne Gage mit.

— — — — —
 Der nach dem Schauspiel hofft ein Kartenspiel — u. s. w.

Wie himmelhoch schwingt sich das Lessingsche Werk über die Sphäre dieser Eintagsfliegen, und selbst die zu längerem Leben berufenen feinen und schönen Schöpfungen eines Bauernfeld, Freytag, Wilbrandt und Anderer. Und wie deutsch ist dies classische Lustspiel! Lessing war ein begeisterter Verehrer Shakespeares, aber seine „Minna“ hat Nichts von der phantastischen Ueberfülle und Buntheit des Materials, die sich in sämtlichen Lustspielen des großen englischen Dichters oft zum Schaden des Ganzen geltend macht. Er war kein Freund der Franzosen, aber was die classischen Poeten unseres Nachbarvolkes vor Allem auszeichnet, die stilvolle Einfachheit der Composition, das hatte er trotz ihnen, nur nicht bis zu jenem Grade, auf welchem die Befolgung der Aristotelischen Einheitsregeln zur Bedanterie und die Einfachheit Schablone wird. Mit geringem Apparat, aus einer bis zur Dürftigkeit simplen Fabel schuf er, von seinen Lebenserfahrungen und der bewunderungswürdigen Schärfe seines Geistes sicher geleitet, ein Drama, das im eminentesten Sinne eine Charaktercomödie wurde, deren Figuren sich um eine, ne tendenziös und arrogant hervortretende Idee prächtig gruppieren. Auch Molière thut das, aber in wie anderer Weise: der große Menschenkenner erschöpft in einer einzigen Figur, welche er typisch zum Vertreter einer menschlichen Thorheit oder Schwäche macht, das Gedankliche seines Dramas; um dieser einen Figur willen, mag sie nun Argan, Harpagon oder Tartuffe heißen, sind alle übrigen da, und sind sie auch nicht bloß Staffage, so sind sie doch als Charaktere trotz aller Zinessen der Molièreschen Sprache von untergeordnetem Interesse, und selbst bei der Bewunderung der Hauptfiguren wird man oft das Gefühl nicht

los, daß sie um der Idee willen gezeichnet sind. Lessing giebt Jedem seinen Platz, steckt Keinem ein Schild an den Hut, worauf zu lesen: „der Offizier, dem die Ehre über Alles gilt“, „der neugierige Wirth“ — zunächst sind es Menschen, keine Typen, uns mit allen Zügen nahe verwandt und dennoch Alle in der eigenthümlichen Begrenztheit ihres Wesens. Aus dem Zusammenreffen der Charaktere resultirt die Handlung. Mit peinlicher Sorgfalt ist der Zufall fern gehalten, Confusion und Irrthum möglichst vermieden, der Situationskomik nirgends eine Stelle gegönnt. Ernst und schwer scheint der Conflict zu werden, aber niemals belastet er; das reizende Spiel der Liebe gegen den zugespitzten Ehrbegriff, der in seiner Uebertriebenheit einen leisen Weigeschmack von Komik hat, ist ebenso erheiternd, wie fein psychologisch berechnet und ein glänzendes Muster dafür, daß auf dem Gebiete des Lustspiels alle Conflicte des Herzens und der Leidenschaften mit den spielend gehandhabten Waffen des Verstandes gelöst, alle aufziehenden Wolken durch ein heiteres Sonnenlächeln verschleucht werden. Dies ist so sehr auch die Art der besseren modernen französischen Lustspieldichter, ihre Stoffe zu handhaben, daß man, vergleicht man einmal die „Minna“ etwa mit einem Stücke Scribes (nehmen wir „Die Erzählungen der Königin von Navarra“), über die Aehnlichkeit ihrer Technik mit der französischen erstaunt. Dieselbe Geschlossenheit des Personenverbandes, derselbe Pointenreichtum des Dialogs, die Neigung zur großen Episode (Miccant), das Entwickeln der Handlung aus dem einfachsten Keime — nur bei Lessing die noch viel größere Kunst, fast nur aus den Charakteren die komische Handlung resultiren zu lassen, ohne diese, wie es der Franzose thut, durch allerlei kleine Liaisons in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältniß zu bringen, und das Eine, was nur wir ganz zu empfinden vermögen: der deutsche Charakter, das deutsche Herz. Wenn die Leidenschaft überkochen will, gießt der Verstand auf die erregten Wogen linderndes Del. Er maßt sich der Führung der Handlung an und ermöglicht es, daß

selbst so ernste Bortwürfe, wie bei Scribe der Vorsatz des Königs von Frankreich, Hungers zu sterben, scherzhaft behandelt werden können. Sein leidenschaftloses, kühles Gebiet hat keine versenkenden Sonnenstrahlen, keine tragischen Untiefen. Wie das Leben selbst über tausend geknickte Hoffnungen leichten Schrittes hinweg-eilt, führt uns hier ein leichtes Wort auch an brechenden Herzen vorüber, und die Grazie ist es, die den Schmerz zurückscheucht und uns genießen läßt, weil wir keine Zeit haben Mitleid zu empfinden. Fast ein jeder künstlerische Genuß ist ungemischt. Das Leben denkt nicht daran, sich so ausschließlich ernst zu geben, wie wir es in der Tragödie, so ausgelassen, wie wir es im Lustspiel sehen. Die Kunst aber darf sich aus dem launischen Reich der Zufälle in das Reich des schönen Gesetzes retten und aus dem Mannichfaltigen, das sich im Stoffe findet, ausscheiden, was ihren läuternden Zwecken nicht taugt. Aber einige der Allergößten können uns die seltsame Mischung des Lebens credenzen, ohne uns abzustößen oder uns zu verwirren, können uns in der Tragödie lachen, im Lustspiel weinen machen — ein Lachen der Rührung, eine Thräne aus freudigem Auge. „Kabale und Liebe“ und „Minna von Barnhelm“, die Gestalt des alten Miller, die Einführung der Dame in Trauer, deren ernste Erscheinung gleichwohl mit den komischsten Pointen in den Scenen des Werner in engem Zusammenhange steht. Diese geniale Fähigkeit ist es, die Lessing so hoch über alle französischen und deutschen Lustspieldichter erhebt, die seine Minna so einzig macht. Der Unverstand hat sich dieserhalb denn auch gewundert, daß „Minna von Barnhelm“ ein Lustspiel genannt wird. Freilich speculirt Lessing nicht auf das dröhnende Lachen, aber nur die Oberflächlichkeit kann die Laune verkennen, die trotz aller in die Handlung fallender Schatten dominirt. Die feine Art, wie jede Figur in das Gebiet der Schwächen und Thorheiten, das eigentliche Revier des Lustspiels hinüberspielt, ist bewunderungswürdig. Das Mzuviel der Freiheit, die das muntere ablige Mädchen sich erlauben zu können glaubt, Tellheims Peinlichkeit in Geld-

sachen, sobald es sich um ihn selbst handelt, seine fast leichtsinnige Sorglosigkeit, wenn es gilt für Andere zu sorgen, die deutsche Grobheit des Lust und die französische Geschmeidigkeit des Elegants in Lumpen sind eben so köstliches Material für das Lustspiel wie die martialischen Phrasen Werners und Franziskas feste Zunge, die von dem alten Bedienten so derb abgestraft wird. Mit jener scheinbar außerhalb dieses Kreises stehenden Erscheinung aber, der trauernden Wittwe des Rittmeisters Marloff, die die Erinnerung an das ganze Elend des Krieges in einer wundervollen Scene wachruft, verknüpft sich eng das nationale Element des Stückes. Die Leute, die vor unseren Augen reden und handeln, sind nur ein kleiner Theil des Ganzen, hinter ihnen öffnet sich die Perspective in die großen Ereignisse, die eben die Geschichte der Völker bewegen. Im engen Anschluß an das Gegebene, im richtigen Gefühl, daß das Lustspiel als der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters das Vorhandene portraituren und künstlerisch erheben soll, bringt Lessing selbst die für alle Deutschen populäre Persönlichkeit Friedrich des Großen in die Action und führt einen Theil der Lösung durch denjenigen herbei, der seinen Gerechtigkeits Sinn selbst auf Kosten der Justiz bekundet und gewiß nicht gedacht hat, daß er noch einmal in die Lage kommen würde, poetische Gerechtigkeit zu üben. Dies ist von Lessing, dessen politische Ansichten die weitesten waren, doppelt auffallend. Preußen war und ist nicht Deutschland und die Vaterlandsliebe war für den Dichter keine sonderliche Tugend. Auch hat an sich das Nationale Nichts mit dem Künstlerischen zu thun — und dennoch hat er das Richtige getroffen, als er zum ersten Male eine große historische Bewegung dramatisch verwerthete, als er nicht bloß Menschen, sondern Kinder einer bestimmten Zeit und in diesem Sinne ein neues historisches Lustspiel schuf. Für die besseren Lustspiel-dichter ist diese Errungenschaft auch nicht verloren gegangen, und wenn ein vortreffliches Beispiel genannt werden soll, wie zeitbewegende Ideen oder herrschende sociale Verhältnisse dem

Lustspiel nutzbar gemacht werden können, so braucht nur an Freytags „Journalisten“ erinnert zu werden. So war Lessing der Vater eines völlig neuen deutschen Lustspiels geworden, des einzigen, das von allen seinen Nachfolgern auf der Höhe des Kunst dramas steht. Zwar Nachfolger sollte man nicht sagen; es hat keine Nachfolger und ist einzig geblieben, wie der Dichter in der Eigenart seines Schaffens auch.

Von dem ersten Erscheinen des Stückes an bis auf den heutigen Tag hat „Minna von Barnhelm“ immer den gleichen mächtigen Zauber ausgeübt. Sind auch die nahen Beziehungen zu den großen Ereignissen jener Tage durch mehr als ein Jahrhundert gelockert — seine Wirkung ist immer noch von seltener Kraft und Frische. Selbst seine drastischen Scenen, die Fremdenbuchscene, das Verhältniß des Werner zur Franziska, sind von einer jugendlichen Laune, als wären sie gestern geschrieben. Jede seiner Rollen ist für einen echten Künstler eine Freude. Mit größter Hingebung spielten sie diejenigen, die sie zuerst zu verkörpern hatten; sie fühlten, sie wußten, daß es sich lohnen würde, den Schweiß des Edlen an eine solche Aufgabe zu setzen. Die erste Aufführung der „Minna von Barnhelm“ in Berlin, am 21. März 1768, war ein glänzender, fast unerhörter Erfolg. Das deutsche Drama hielt mit ihm seinen siegreichen Einzug in die preussische Hauptstadt und damit in ganz Deutschland. Nach dem Abgang der „Dame in Trauer“ entlud sich der bis dahin zurückgehaltene Beifall des Publikums in lautem Jubel und stillen Thränen. Neunzehn Mal in sechs Wochen konnte der alte Comödiant und Director Döbbelin das neue „Zugstück“ geben und sich mit ihm aus der Misère seiner Schulden emporarbeiten. Neunzehn Mal in sechs Wochen! Man erwäge, was das in jener Zeit bedeuten will. Mit stolzer Genugthuung, wie sie das Schicksal nicht oft gewährt, konnte die Muse auf diesen seltenen Triumph blicken. Ein gutes Werk fand allgemeine Gunst, das neidische Glück lohnte diesmal dem Verdienten, dem Würdigen. Wohl schreibt Brachvogel in seiner Geschichte des

Berliner Theaters mit Recht einen Theil der ersten Wirkung dem patriotischen Gefühl zu. „Wie viele solcher Damen in Trauer gab es damals nicht in Berlin? Wie viele solcher wackeren Tellheims zählte nicht die Garnison der Residenz, die in dieser Figur Lessings das Vorbild preussischer Offizierszucht und soldatisch ritterlicher Tugend erblickten.“ Der Grund aber, daß das Stück auch jetzt noch eben so stark wirkt, liegt darin, daß das Politische und Patriotische nie mit wohlfeilen Phrasen in den Vordergrund gerückt und zur Hauptsache gemacht wird, daß es immer nur der Hintergrund bleibt, auf welchem die Handlung sich abspielt, die Personen sich bewegen, der Canovas gleichsam zur Aufnahme der Stückeri. Der unvergängliche Werth der Dichtung beruht eben in der Handlung, in den Personen.

Es charakterisirt den Unterschied in der Art zu empfinden in unserem Jahrhundert und dem vorigen, daß selbst bei dem männlichen, ehernen Lessing alle seine Menschen das Gefühl, die Rührung, die Thränen so offen, so unverhohlen zur Schau tragen. Nicht nur die Wittwe, nein, auch die Männer, Soldaten, und gerade sie, sind bei aller Straffheit und Kernigkeit von einer schönen Weichmüthigkeit des Empfindens, die heutzutage kaum mehr als Norm, nicht einmal als anständig gelten dürfte. Es liegt darin mehr als der sentimentale Zug des vorigen Saeculums: eine Geradheit, eine Ehrlichkeit, die auf die Indianertugenden in der äußerlichen Befiegung aller Anfechtungen der Seele und des Leibes keinen Werth legt, sondern sich zeigt, wie sie ist. Gewiß wird Niemand Lessing sentimental oder weichlich schelten wollen. Und Niemand, der offene Augen hat, wird in den Augenblicken der Rührung, die die Männer überkommt, etwas anderes als ein starkes und gesundes Gefühl erblicken. Tellheim erwiedert der Wittmeisterin, die ihn mit ihrem Unglück bekannt macht: „Hören Sie auf, Madame, weinen wollte ich mit Ihnen gern, aber ich habe heute keine Thränen.“ Just kehrt mit verweinten Augen aus der Küche zurück, und selbst der gute Paul Werner muß sich, nachdem der Major sich

ihn verhöhnt, allein mit der Franziska, die Augen wischen. Den ersten, den Tellheim betreffenden Passus pflegen die Schauspieler regelmäßig fortzulassen, wahrscheinlich, weil er ihnen in ihre Auffassung des Charakters entweder nicht paßt oder weil sie ihn schlechthin für unmännlich und unsoldatisch halten. Und doch ist auf ihn Gewicht zu legen, denn er würde, wenn der Darsteller ihn zu sprechen gezwungen wäre, manche Fehler in der Wiedergabe der Rolle zu verhüten geeignet sein. Man sieht zu viel Tellheims, die zu rauh und barsch, zu viele, die zu verbittert sind. Beachtet man aber diesen Zug, bemerkt man, mit wie feiner Schonung Tellheim die Wittve behandelt und wie sympathisch diese Schonung anmuthet, dann stellt sich die Vergällung dieser edlen und im schönsten Sinne mannhaften Natur nur als ein vorübergehendes feilisches Leiden dar, das den Kern seines Wesens nicht ergriffen hat und das, wenn es so eben noch beängstigend hervorbricht, im nächsten Augenblick schon vergessen sein und einer hellen Fröhlichkeit weichen kann. Im vierten Act erschreckt er seine Verlobte durch das verzweifelte „Rachen des Menschenhasses“ — sobald ihm aber das Märchen von Flucht und Enterbung aufgebunden wird, bekommt seine „ganze Seele neue Triebfedern“, er wird frei und heiter. Auf die bloße Nachricht, „das Fräulein von Barnhelm habe den Ring, welchen Just bei dem Wirth versetzt, zu sich genommen“ u. s. w., bricht er los und geberdet sich wie ein fertiger Misanthrop, aber schon bei der Ankunft des Grafen ist er verwandelt, um bei der Einsicht in sein Unrecht wieder leicht und übergücklich zu werden. Es ist eine wesentliche Eigenschaft seines Charakters, in seinen Stimmungen rasch zu wechseln. Er nimmt Alles extrem. Er nennt sich einen Bettler, einen Krüppel! Eine militairische Natur ist er im Grunde nicht. Er selbst äußert sich darüber klar und bestimmt: „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze, und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen und sich mit Allem, was Gefahr heißt,

vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen. Nur die äußerste Noth hätte mich zwingen können, aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen.“ Er hat darum wohl die knappen und exacten Formen seines Standes, aber der Soldat schaut bei ihm nicht überall hervor. Rauh und hart ist er nur gegen solche, die eine bessere Behandlung nicht verdienen: gegen den Wirth besonders, dem Just bekanntlich noch etwas Anderes als nur harte Worte wünscht. An die Seite dieses trefflichen Mannes tritt nun die liebenswürdige Gestalt der Minna, die fast in Allem sein Gegentheil und darum die wohlthueendste Ergänzung seines Wesens ist. Nimmt er die Dinge schwer und ernst, so sieht sie Alles im rosigsten Lichte. Er ist ein wenig pedantisch, sie fröhlich und ausgelassen. Wenn ihn die Ehre ungalant und treubruchig macht, so treibt sie die Liebe über alle gewöhnlichen Grenzen der Convenienz hinaus: sie macht sich Nichts daraus, im sicheren Gefühl ihrer Reinheit, die Werbende zu sein und sich dem geliebten Manne einfach an den Kopf zu werfen. Ihre Liebe zu Tellheim ist ihr Stolz, ihr Glück, um das sie kein Zufall und kein point d'honneur bringen soll. Und scheint es wirklich, als solle sie seiner verlustig gehen, da hilft ihr feiner Geist und schafft Rath; in einem bis an die Grenze gehenden kecken Spiele, für das die Strafe nicht ausbleibt (Franziska findet das mit ihrem „Nun mag sie es haben“ ganz in der Ordnung), entlockt sie dem Tellheim das kräftigste, wärmste Geständniß seiner Liebe in Wort und That und erreicht endlich, was nicht nur sie, was ja auch Tellheim, was das Schicksal will. Denn diese beiden edlen Menschen sind wirklich für einander bestimmt. Wenn je die gegenseitige Ergänzung der Eigenschaften des Herzens und des Kopfes eine glückliche Ehe verbürgt, so ist es gewiß hier der Fall. Wie freundlich wirkt es nun, daß auch bei dem Baare, das dem Helden und der Heldin am Nächsten steht, ein ähnliches Verhältniß stattfindet: bei Franziska und Werner. Franziska hat einen hellen Verstand

ihn verhöhnt, allein mit der Franziska, die Augen wischen. Den ersten, den Tellheim betreffenden Passus pflegen die Schauspieler regelmäßig fortzulassen, wahrscheinlich, weil er ihnen in ihre Auffassung des Charakters entweder nicht paßt oder weil sie ihn schlechthin für unmännlich und unsoldatisch halten. Und doch ist auf ihn Gewicht zu legen, denn er würde, wenn der Darsteller ihn zu sprechen gezwungen wäre, manche Fehler in der Wiedergabe der Rolle zu verhüten geeignet sein. Man sieht zu viel Tellheims, die zu rauh und barsch, zu viele, die zu verbittert sind. Beachtet man aber diesen Zug, bemerkt man, mit wie feiner Schonung Tellheim die Wittve behandelt und wie sympathisch diese Schonung anmuthet, dann stellt sich die Vergällung dieser edlen und im schönsten Sinne mannhaften Natur nur als ein vorübergehendes feilisches Leiden dar, das den Kern seines Wesens nicht ergriffen hat und das, wenn es so eben noch beängstigend hervorbricht, im nächsten Augenblick schon vergessen sein und einer hellen Fröhlichkeit weichen kann. Im vierten Act erschreckt er seine Verlobte durch das verzweifelte „Lachen des Menschenhasses“ — sobald ihm aber das Märchen von Flucht und Enterbung aufgebunden wird, bekommt seine „ganze Seele neue Triebfedern“, er wird frei und heiter. Auf die bloße Nachricht, „das Fräulein von Barnhelm habe den Ring, welchen Just bei dem Wirth versetzt, zu sich genommen“ u. s. w., bricht er los und geberdet sich wie ein fertiger Misanthrop, aber schon bei der Ankunft des Grafen ist er verwandelt, um bei der Einsicht in sein Unrecht wieder leicht und überglücklich zu werden. Es ist eine wesentliche Eigenschaft seines Charakters, in seinen Stimmungen rasch zu wechseln. Er nimmt Alles extrem. Er nennt sich einen Bettler, einen Krüppel! Eine militairische Natur ist er im Grunde nicht. Er selbst äußert sich darüber klar und bestimmt: „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze, und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen und sich mit Allem, was Gefahr heißt,

vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen. Nur die äußerste Noth hätte mich zwingen können, aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen.“ Er hat darum wohl die knappen und exacten Formen seines Standes, aber der Soldat schaut bei ihm nicht überall hervor. Rauh und hart ist er nur gegen solche, die eine bessere Behandlung nicht verdienen: gegen den Wirth besonders, dem Just bekanntlich noch etwas Anderes als nur harte Worte wünscht. An die Seite dieses trefflichen Mannes tritt nun die liebenswürdige Gestalt der Minna, die fast in Allem sein Gegentheil und darum die wohlthueendste Ergänzung seines Wesens ist. Nimmt er die Dinge schwer und ernst, so sieht sie Alles im rosigsten Lichte. Er ist ein wenig pedantisch, sie fröhlich und ausgelassen. Wenn ihn die Ehre ungalant und treubruchig macht, so treibt sie die Liebe über alle gewöhnlichen Grenzen der Convenienz hinaus: sie macht sich Nichts daraus, im sicheren Gefühl ihrer Reinheit, die Werbende zu sein und sich dem geliebten Manne einfach an den Kopf zu werfen. Ihre Liebe zu Tellheim ist ihr Stolz, ihr Glück, um das sie kein Zufall und kein point d'honneur bringen soll. Und scheint es wirklich, als solle sie seiner verlustig gehen, da hilft ihr feiner Geist und schafft Rath; in einem bis an die Grenze gehenden tückischen Spiele, für das die Strafe nicht ausbleibt (Franziska findet das mit ihrem „Nun mag sie es haben“ ganz in der Ordnung), entlockt sie dem Tellheim das kräftigste, wärmste Geständniß seiner Liebe in Wort und That und erreicht endlich, was nicht nur sie, was ja auch Tellheim, was das Schicksal will. Denn diese beiden edlen Menschen sind wirklich für einander bestimmt. Wenn je die gegenseitige Ergänzung der Eigenschaften des Herzens und des Kopfes eine glückliche Ehe verbürgt, so ist es gewiß hier der Fall. Wie freundlich wirkt es nun, daß auch bei dem Paare, das dem Helden und der Heldin am Nächsten steht, ein ähnliches Verhältniß stattfindet: bei Franziska und Werner. Franziska hat einen hellen Verstand

ihn verhöhnt, allein mit der Franziska, die Augen wischen. Den ersten, den Tellheim betreffenden Passus pflegen die Schauspieler regelmäßig fortzulassen, wahrscheinlich, weil er ihnen in ihre Auffassung des Charakters entweder nicht paßt oder weil sie ihn schlechthin für unmännlich und unsoldatisch halten. Und doch ist auf ihn Gewicht zu legen, denn er würde, wenn der Darsteller ihn zu sprechen gezwungen wäre, manche Fehler in der Wiedergabe der Rolle zu verhüten geeignet sein. Man sieht zu viel Tellheims, die zu rauh und barsch, zu viele, die zu verbittert sind. Beachtet man aber diesen Zug, bemerkt man, mit wie feiner Schonung Tellheim die Wittve behandelt und wie sympathisch diese Schonung anmuthet, dann stellt sich die Vergällung dieser edlen und im schönsten Sinne mannhaften Natur nur als ein vorübergehendes feilisches Leiden dar, das den Kern seines Wesens nicht ergriffen hat und das, wenn es so eben noch beängstigend hervorbricht, im nächsten Augenblick schon vergessen sein und einer hellen Fröhlichkeit weichen kann. Im vierten Act erschreckt er seine Verlobte durch das verzweifelte „Lachen des Menschenhasses“ — sobald ihm aber das Märchen von Flucht und Enterbung aufgebunden wird, bekommt seine „ganze Seele neue Triebfedern“, er wird frei und heiter. Auf die bloße Nachricht, „das Fräulein von Barnhelm habe den Ring, welchen Just bei dem Wirthe versetzt, zu sich genommen“ u. s. w., bricht er los und geberdet sich wie ein fertiger Misanthrop, aber schon bei der Ankunft des Grafen ist er verwandelt, um bei der Einsicht in sein Unrecht wieder leicht und übergücklich zu werden. Es ist eine wesentliche Eigenschaft seines Charakters, in seinen Stimmungen rasch zu wechseln. Er nimmt Alles extrem. Er nennt sich einen Bettler, einen Krüppel! Eine militairische Natur ist er im Grunde nicht. Er selbst äußert sich darüber klar und bestimmt: „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze, und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen und sich mit Allem, was Gefahr heißt,

vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen. Nur die äußerste Noth hätte mich zwingen können, aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen.“ Er hat darum wohl die knappen und exacten Formen seines Standes, aber der Soldat schaut bei ihm nicht überall hervor. Rauh und hart ist er nur gegen solche, die eine bessere Behandlung nicht verdienen: gegen den Wirth besonders, dem Just bekanntlich noch etwas Anderes als nur harte Worte wünscht. An die Seite dieses trefflichen Mannes tritt nun die lebenswürdige Gestalt der Minna, die fast in Allem sein Gegentheil und darum die wohlthueendste Ergänzung seines Wesens ist. Nimmt er die Dinge schwer und ernst, so sieht sie Alles im rosigsten Lichte. Er ist ein wenig pedantisch, sie fröhlich und ausgelassen. Wenn ihn die Ehre ungalant und treubruchig macht, so treibt sie die Liebe über alle gewöhnlichen Grenzen der Convenienz hinaus: sie macht sich Nichts daraus, im sicheren Gefühl ihrer Reinheit, die Werbende zu sein und sich dem geliebten Manne einfach an den Kopf zu werfen. Ihre Liebe zu Tellheim ist ihr Stolz, ihr Glück, um das sie kein Zufall und kein point d'honneur bringen soll. Und scheint es wirklich, als solle sie seiner verlustig gehen, da hilft ihr feiner Geist und schafft Rath; in einem bis an die Grenze gehenden trefen Spiele, für das die Strafe nicht ausbleibt (Franziska findet das mit ihrem „Nun mag sie es haben“ ganz in der Ordnung), entlockt sie dem Tellheim das kräftigste, wärmste Geständniß seiner Liebe in Wort und That und erreicht endlich, was nicht nur sie, was ja auch Tellheim, was das Schicksal will. Denn diese beiden edlen Menschen sind wirklich für einander bestimmt. Wenn je die gegenseitige Ergänzung der Eigenschaften des Herzens und des Kopfes eine glückliche Ehe verbürgt, so ist es gewiß hier der Fall. Wie freundlich wirkt es nun, daß auch bei dem Paare, das dem Helden und der Heldin am Nächsten steht, ein ähnliches Verhältniß stattfindet: bei Franziska und Werner. Franziska hat einen hellen Verstand

und einen praktischen Sinn. Sie bleibt Herrin aller Situationen, einerlei ob sie mitzuspielen oder nur zu beobachten hat. Sie durchschaut Menschen und Dinge schnell und richtig und führt, was sie will, kurz und entschlossen aus. Dabei ist sie wortgewandt und witzig, oft vorlaut, einmal so sehr, daß ihre Herrin und Gespielin sie sehr ungütig in ihre Schranken weisen muß („Ohne dich in unser Spiel zu mengen, Franziska, wenn ich bitten darf“). Bisweilen ist sie ein wenig obenhin. Sie hat ihre Freude am äußerlich Imponirenden und Gewandten. Sie setzt die Ehrlichkeit zu tief herab und findet — einen Mann, der die Ehrlichkeit selbst ist, der mit der einzigen Lüge, die er dem Major aufzuschwätzen versucht, ein rührendes Fiasco macht. Ihr gutes Herz im Bunde mit der Sicherheit ihres Urtheils machen sie zur verlässlichen Rathgeberin ihres Fräuleins. Sie ist es, die sofort combinirt, daß Tellheim sich in einer üblen Lage befinden muß („Er muß unglücklich sein, das jammert mich“), den Riccaut hat sie alsbald weg, und als Minna einfieht, mit dem Ringspiel zu weit gegangen zu sein, gesteht sie der Franziska offen: „Ich hätte Dir folgen sollen.“ Paul Werner hat Nichts von dieser überlegenen Klugheit. Irgend Jemand hat ihm vom „Prinzen Heraklius“ vorgefabelt — gleich ist er auch mit vollen Segeln dabei und plant einen Feldzug nach Persien. Er hat sogar einen kleinen Anflug vom miles gloriosus („Unsere Affaire bei den Rakenhäusern“ —). Franziska ist zuverlässig eine gute Wirthschafterin. Das Geldgeschenk, das ihr Minna in der Freude des Herzens aufzwingt, will sie bescheiden zurückweisen („Ich stehle es Ihnen, Fräulein“), und über den Beutezug des Riccaut ist sie so außer sich, daß sie ihm sogar das Geld wieder abnehmen will. Eine solche Frau thut dem Herrn Wachtmeister noth, der auf den Fall des Prinzen Heraklius hin sein schönes Schulzengericht zum Verdruß des Majors und zu Just's großer Verwunderung zu Gelde gemacht hat. So ergänzt sich auch hier Alles! Und damit die Parallele in der Hauptsache nicht fehle, ist auch bei diesen Weiden die Frau diejenige, die wirkt:

„Herr Wachtmeister — braucht er keine Frau Wachtmeisterin?“
Es ist eine Gruppierung, wie sie dem größten Maler nicht glücklicher hätte gelingen können.

Auch über den die beiden Paare umgebenden Personen waltet die sicherste künstlerische Hand. Wo sie mit der Handlung nicht fest verbunden sind, dienen sie doch den Uebrigen als Folie und illustriren das Thema des Stückes Jeder auf seine Weise. Bei dem Just wird die Ehrlichkeit zur Grobheit, bei dem französischen Glücksritter die Ehre zum hohlen Scheinbild. Riccaut hat nur die Aufgabe, den Tellheim zu heben, denn die Nachricht, die er bringt, richtet der Feldjäger später bestimmter und bindiger aus — für die Action wäre er somit überflüssig. Aber mit welcher Kunst ist es verdeckt, daß dieser Riccaut im Grunde nur dazu da ist, über den Stillstand, den ja der vierte Act (dieser böse Act) zu bringen pflegt, hinwegzuhelfen. Welch eine Persönlichkeit ist aus diesem Lückenbüßer geworden. Wie wahrst seine Verlogenheit doch immer einen Schimmer von Noblesse und Mitleidswürdigkeit, genug, um die arglose Minna zu täuschen! Und welch kostbare Zeichnung ist endlich der niedrigste Charakter im Stück, der Wirth! Immer bleibt er trotz all seiner jämmerlichkeit komisch. Im ganzen Hause streift er umher, wo nur eine Neuigkeit auszuwittern ist, ist er da. Jede Minute hält er zu Rathe, ein geschäftiger Ueberall und Nirgend's — denn vermuthlich hat er noch andere Gäste als Minna und den Major und vermuthlich ist er nach den Geheimnissen dieser eben so neugierig wie nach denen des Majors und des Fräuleins von Barnhelm. Eine verwandte Seele findet er in jenem Lafaien der Minna, der nicht einmal weiß, wie seine Herrschaft heißt. Dazu ist er das Echo Anderer, ein Kerl, „als hätte ihn irgend ein Schleichhändler in die Welt gesetzt“.

Fast jede Rolle ist lohnend und im theatralischen Sinne dankbar. Nur verfährt Lessing mit den Actschlüssen hie und da gegen das Interesse der Schauspieler. Weder der erste noch der zweite Act schließen gut, mit einer starken Wirkung ab, die in

den Hörern fortklingend, zum nächsten Acte bequem hinüberleiten könnte! In der Emilia Galotti ist es ähnlich. Die fatale Rolle des Camillo Rota mit ihrem so unerhört schwer zu sprechenden „Recht gern“ befremdet am Schlusse des ersten Actes, im zweiten wäre das Gespräch des Appiani und Marinelli ein vortrefflicher Schluß; die Ankunft der Claudia verwischt einigermaßen den Eindruck. Im Uebrigen können die Darsteller dem großen Dichter nur dankbar sein. Er hat so viel für sie gethan, daß ihnen Nichts zu thun übrig bleibt, als seinen Spuren auf das Genaueste zu folgen.

Der Regie bereitet er keinerlei Schwierigkeiten. Aber sie sollte sich ihre Aufgabe auch nicht gar zu leicht machen. Es ist lohnend und dankbar das Stück genau im Geschmack der Zeit auszustatten. Es giebt in kleineren Städten noch Gasthäuser aus dem vorigen Jahrhundert. Wer kennt sie nicht, ihre vier Fuß dicken Mauern, ihre weitläufigen Säle und Corridore, ihre Stuckdecken, ihre Riesenöfen, ihre mächtigen Glockenzüge? Der neutrale Saal liegt im ersten Stock. Durch seine breite geöffnete Flügelthür erblickt man die weitausgebuchtete Treppe, die hinauf- und hinabführt. Von dort kommt der Wirth, der den Danziger bringende Kellnerbursche. An den Treppentwänden hängen Gemälde, stehen Vasen, Karitäten, ausgestopfte Vögel, große Büschel getrockneter Blumen und dergleichen. Dies ist keineswegs müßige Erfindung. Aus der dritten Scene des dritten Actes, der Erzählung des Wirths geht klar hervor, daß man von Minnas in den Saal führendem Zimmer aus sofort zur Treppe gelangt. Eine Thür, die etwa zu öffnen wäre, wenn man zur Treppe will, wird nicht erwähnt. Der Saal liegt aber nicht parterre, weil der Wirth zu sagen hat: „Mir war schon bange, er würde sie mit hinabreißen“ und „Das Fräulein blieb an der obersten Schwelle stehen.“ Sieht man nun diese Treppe, dann wird die Scenerie, die, wenn die Vorgänge sich in einem geschlossenen Zimmer abspielen, unklar bleibt, sofort verständlich. Diese kleine Hülfe wird die unsterbliche Dichtung doch wohl werth sein?

Emilia Galotti.

Emilia Galotti, später ausgeführt als „Minna von Barnhelm“, deren Entstehungszeit in das Jahr 1765 fällt, ist jedoch bedeutend früher, schon 1759 entworfen; vollendet wurde sie erst 1772. Vergleicht man sie mit der Minna, so erscheinen die Charaktere dieser freier, zwangloser. Es scheint, als verrathe sich das frühere Keimen des Planes auch in seiner Entfaltung. Mit der „Sara Sampson“ theilt „Emilia Galotti“ das antike Modell: für jene ist es die Medea (Jason-Mellefont, Medea-Marwood, Sara-Kreusa, das Kind), für diese die Virginia; im Uebrigen ist sie ihr weit überlegen, und ob auch minder frei als die „Minna“, ist sie doch ein meisterliches Drama, und nur ein Blinder kann Lessings Dichterthum in ihr verkennen.

Dachte er selbst von seinem Schaffen auch gering: was thut das? Figuren wie der Tempelherr, wie Tellheim, wie Minna und die Orsina, hat nicht der grübelnde Verstand Stück für Stück zusammengesetzt — sie sind organisch, sie sind, wenn auch langsam und unter der aufmerksamen Pflege des klugen Kopfes geworden und erwachsen. Das schließt nicht aus, daß die Kinder seiner reifen Jahre alle die Züge des Vaters tragen, eines der erleuchtetsten Geister aller Zeiten, daß die Dialektik in ihnen die Fähigkeit ein großes Gefühl voll und hinreißend zu äußern zurückdrängt und daß ihr großer Erzeuger sie am Liebsten in feinen Antithesen sich bewegen und ein geistiges Schachspiel ausführen läßt. Der Kopf nimmt das Herz gefangen. Geschieht das Gegentheil, geht das Herz mit dem Verstande davon, dann giebt es fast immer ein Unglück — in der „Emilia Galotti“ immer. Dies Stück hat wie kein anderes den Verstand zur Voraussetzung, ist wie kein anderes auf den Verstand basirt. Was geschieht denn? Der Kammerherr Marinelli will seinem Prinzen die Braut des Grafen Appiani zuführen; um den Plan

auszuführen bedient er sich eines italienischen Mittels: der Briganten. Das ist sehr einfach, und der ganze Vorfall wäre wahrscheinlich ohne viel Aufsehen zu erregen abgelaufen — wenn nicht der Prinz selbst durch einen Streich der Leidenschaft dafür gesorgt hätte, das ganze Gebäude über den Haufen zu stürzen. Ohne seinem Helfershelfer etwas davon mitzutheilen, besucht er die Messe bei den Dominikanern. Dort hofft er Emilia zu versichtlich zu finden, und er findet sie wirklich. Er verräth ihr seine Absichten, unzweideutig, dringlich, ungestüm. Aus diesem Begegniß entspringt das erregte Auftreten der Emilia. Sie und die Mutter wissen jetzt, was sie von dem Prinzen zu fürchten haben. Darum ist ihnen Beiden auch der Zusammenhang jenes Angriffs auf den Wagen und der Ermordung des Appiani mit der Vergung der Geretteten auf dem Schlosse Dosalo sofort schrecklich klar, darum kann Claudia dem Marinelli das Wort „Kuppler“ ins Gesicht schleudern, und als der Vater die Tochter fragt „Was nennst Du Alles verloren? — Daß der Graf todt ist!“ kann diese antworten „Und warum er todt ist.“ Man streiche jene Scene in der Kirche, und dieser Verdacht mag vielleicht einmal auftauchen, nie aber kann er eine so furchtbare Gewißheit annehmen. Der Prinz war seinem Gefühl, seiner Leidenschaft gefolgt; er brachte das Herz in das Spiel, das nur der kalte Calcül hätte leiten dürfen, und verdarb dadurch Alles, Alles, ja, er führt dadurch das Ende indirect selbst herbei. Denn noch mehr: wäre jene Begegnung ungeschehen geblieben, so hätte die kluge Orsina kein Mittel, um den Tod des Grafen und die Anwesenheit der Galotti's auf dem fürstlichen Schlosse zu verknüpfen. Sie ahnt nicht das Mindeste, als sie nur erst von Appianis Tode weiß. Kaum hört sie aber den Namen der Emilia nennen, da erhellt sich ihr Alles blitzartig. „Der Prinz ist ein Mörder, des Grafen Appiani Mörder“ — denn: „mit dieser Emilia Galotti hat der Prinz heute Morgen in der Halle bei den Dominikanern ein Langes und Breites gesprochen. Das weiß ich; das haben meine Kundschafter gesehen. Sie

haben auch gehört, was er mit ihr gesprochen.“ Diese Entdeckung führt aber noch weiter: durch die Orsina erfährt der alte Odoardo, was geschehen, und was ihm, um das Uebel nicht noch schlimmer zu machen, weder Mutter noch Tochter mitgetheilt haben würden. Sie faßt es prägnant dahin zusammen „Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe, des Nachmittags hatte er sie auf seinem Lust — Lustschlosse“. Diese Enthüllung bringt den Alten außer sich, er sucht nach einer Waffe, Orsina giebt ihm ihren Dolch, denselben Dolch, der Emilien durchbohrt. Alles dies bliebe ohne den einen übereilten Schritt der Leidenschaft seitens des Prinzen ungeschehen.

Aber noch Andere stürzt das brausende Herzblut in's Verderben. Appiani vermag nicht, den Hohn des Marinelli mit der kalten Verachtung auszuhalten, die dieser Sorte Menschen gegenüber einzig und allein am Plage ist. Als der Höfling in unverschämter Nonchalance von dem Aufschub der Ceremonie, von den guten Eltern zc. spricht, läßt er sich hinreißen. Der Beleidigung („Sie sind mit Ihrem Ja wohl — ja wohl ein ganzer Affe“) folgt die Ausforderung. Der Zweikampf schiebt sich freilich hinaus, aber die Kränkung hat der feige und boshafte Marinelli ihm nicht vergessen. Er kommt sogar in der zweiten Scene des dritten Actes auf das Wort zurück. („Wer hatte Sie die Affen so kennen gelehrt?“) So gewiß es nun vorab nicht in Marinellis Plane lag und liegen konnte, den Grafen bei dem Angriff auf den Wagen aus dem Wege räumen zu lassen, so gewiß wurde es sein Plan, nachdem Appiani ihn beleidigt. Als er die Schüsse hört, weiß er: draußen fällt mein Feind. „Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Massa wollten und nun noch einen weitem Weg müssen.“ Ein Gran Mäßigung auf des Grafen Seite — und der ganze tragische Ausgang wäre nicht da. — Am Verderblichsten aber wirkt die Leidenschaft im Odoardo, und seine That, der Tochtermord, ist seit dem Erscheinen des Werks der Gegenstand mannichfacher, oft sehr scharf-

sinniger und eingehender Untersuchungen und schwerer Zweifel gewesen. Es muß in der That auffallen, daß der Mann, der sich die zerrüttete Ordnung wiederherzustellen anheißig macht, das Messer anstatt auf den Schlächter auf das Opfer zückt. Denn daß er bei einiger Ueberlegung keine andere Möglichkeit als die Schande oder den Tod seines Kindes vor Augen sehen sollte, ist nicht denkbar. Emilia selbst setzt ihm in ihrer ruhigen Art auseinander, um was es sich allein handeln kann: um Gewalt oder Verführung. Der Gewalt ist sie selbst auf's Aeußerste zu widerstehen entschlossen. Auch handelt es sich nicht etwa um eine momentane Gewalt, der die Tochter wie der Vater hätte weichen müssen. „Er reißt dich aus unsern Armen“ sagt Odoardo, „und bringt dich zur Grimaldi.“ Emilia: „Reißt mich? bringt mich? — Will mich reißen, will mich bringen: will! will! — Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!“ Es bliebe also nur die Verführung. Sehen wir einmal davon ab, was Emilia selbst von ihrer Widerstandsfähigkeit hält und versehen wir uns lediglich auf den Standpunkt des Odoardo. Ist denn jeder Ausweg verschlossen? Gibt es denn in Guastalla nicht auch noch ordentliche Menschen, die das Hofleben noch nicht corrumpt hat, unter deren Obhut Emilia hätte bleiben können? Muß sie denn durchaus der Verführung ausgesetzt sein? Ja, muß sie denn durchaus länger, als die Farce der gerichtlichen Untersuchung dauern kann, in Guastalla bleiben? Ist kein Weg zur Flucht offen? Alles offene Fragen und nirgends die Unmöglichkeit der Rettung, wohlverstanden die Rettung vor der Verführung — da die Gewalt nach Lessing selbst nun einmal ausgeschlossen ist. Tödtet Odoardo die Tochter gleichwohl, um sie vor einer problematischen und unwahrscheinlichen Schande zu bewahren, so begeht er damit auf alle Fälle eine Uebereilung, eine rasche Jünglingsthat, die der Dichter aus der Gemüthsanlage des Mannes, der ein alter Brausekopf ist, zwar vortrefflich motivirt hat, die aber nicht hindern würde, das Ende als ganz untragisch hinzustellen, wenn nicht etwa Emilia selbst

sich schuldbewußt fühlte und damit ihren Tod rechtfertigte. Hier ist der springende Punkt, und es ist für mich nicht im Mindesten zweifelhaft, daß, so wenig Lessing dies auch herausgearbeitet hat, Emilia den Prinzen liebt. Es ist schon fraglich, ob ein Mädchen in der Kirche, am Hochzeitstage es ruhig ertragen hätte, von einem Zubringlichen, er sei auch wer er sei, belästigt zu werden, ob sie nicht ihre Scheu vor dem Scandal überwunden und die Nächststehenden, wenn sie sich nicht zu schützen wußte, um Hülfe angegangen oder den frechen Menschen selbst gebührend in seine Schranken zurückgewiesen hätte, es ist aber vollends unglaublich, daß dasselbe Mädchen sich zum zweiten Male insultirt sehen und sich „in der Halle bei der Hand ergriffen fühlen sollte“, ohne, wenn sie anders ihren Bräutigam wahrhaft liebt und auf Ehre hält, sich dieser offenbaren Schmach energisch zu erwehren — wenn nicht dieser Zubringliche Eindruck auf die Seele des Mädchens gemacht hat, wenn sie nicht wollend oder nicht unter seinem Banne steht. Und wie spricht Emilia Galotti von ihrem Angreifer zur Mutter? „Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblicke —“. Claudia: „Wen, meine Tochter?“ — Emilia: „Rathen Sie, meine Mutter, rathen Sie. Ich glaubte, in die Erde zu sinken. Ihn selbst.“ — Claudia: „Wen ihn selbst?“ — Emilia: „Den Prinzen.“ — Wie bezeichnend ist dieses: Ihn selbst! Der Geliebte, der Bräutigam mag „er selbst“ sein; aber der Prinz von Guastalla, der dieses Mädchen, den dieses Mädchen ein einziges Mal, in jener Beggia bei dem Kanzler Grimaldi gesehen hat? Würde Graf Appiani für Emilia Galotti „er selbst“ gewesen sein? Sie nennt ihn „Herr Graf“, sie spricht von ihm als ihrem „guten Appiani“, es herrscht zwischen den beiden Verlobten ein Ton ehrerbietiger Reserve, aber niemals flammt Herz in Herz. Auch ist Appiani, der ernste, edle Mann, kein feuriger Liebhaber. Wenn diese Verbindung Emiliens ganzes Glück ausmachte, wenn dieser Mann ihr ganzes Herz ausgefüllt haben würde, konnte sie nach seinem Tode so ruhig sein, wie sie es in Wirklichkeit ist? In der ersten

Bestürzung spricht sie mehr von ihrer Mutter als ihrem Verlobten. Und als nun der Prinz sie in Empfang nimmt und die feinen, bestrickenden Worte an sie richtet, da folgt sie demselben Manne, der sie zweimal beleidigt hat, wie es heißt „nicht ohne Sträuben“ in's Gemach. Sie folgt ihm. Auch hier wieder so ruhig, so ergeben? Hätte nicht eine Andere Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, nur um diesem Menschen zu entgehen? Es ist nicht anders: er, der liebenswürdige, schöne junge Prinz hat sie fascinirt, sie folgt ihm wie der bezauberte Vogel der Schlange. Sie fühlt sich ihm gegenüber wehrlos; was Odoardo nicht wissen konnte, sie weiß es. Als der Vater ihr bekent: „Ich ward auch so wüthend, daß ich schon nach diesem Dolche griff, um Einem von Beiden — Beiden! — das Herz zu durchstoßen“ — da fällt sie rasch ein „Um des Himmels willen nicht, mein Vater!“ — Um des Himmels willen nicht! Wozu nun plötzlich diese Bewegung? Was liegt ihr an dem Leben dieses Lasterhaften? Warum will sie ihn schonen? Warum schiebt sie sich als Opfer vor? Der Abend bei den Grimaldi kommt ihr in die Gedanken, an dem sie ihn zuerst sah. „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für Nichts, ich bin für Nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter — und es erhob sich in meiner Seele so mancher Tumult, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen befänstigen konnten.“ Odoardo Galotti hat zwar, wenn er die Tochter erdolcht, nicht dasselbe Recht für sich, wie der alte Virginius, der „seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte“, aber für Emilia Galotti ist dieselbe Nothwendigkeit zu sterben vorhanden wie für die römische Virginia, aus der sich, wie bekannt, die moderne Heldin unter den Händen des Dichters entwickelt hat. Und so bliebe nur der Fehler übrig, daß diese Liebe nicht noch deutlicher ausgesprochen, daß Odoardo nicht von ihr

unterrichtet ist, ein Fehler, der Nichts bedeutet gegen den andern, daß Emilia ohne alles Schuldgefühl als Opfer der „rauhem Tugend“ ihres Vaters fallen sollte.

Die dramatische Oekonomie, die Geschlossenheit der Handlung, die übersichtliche Führung der Intrigue ist über jedes Lob erhaben. Nur zweierlei erscheint mir zufällig und unüberlegt: daß der Bediente Pirro dem Angelo, dem er doch nicht über den Weg traut und von dem er das Schlimmste vermuthen darf, dennoch ausplaudert, ohne doch Mitschuldiger des Verbrechens werden zu wollen, und erst, nachdem Alles bereits gesagt ist, fragt, warum denn Angelo diese Erkundigungen eingezogen; zweitens, daß Marinelli sich bereit findet, der Orsina, die gehen will, „mit dieser Bedingung einen Theil der Wahrheit zu sagen“, was gar nicht nöthig gewesen wäre und für das Stück die weittragendsten Folgen hat. (Vergl. „Mit Sara Sampson“.) Daß die ursprünglich in dem Plan völlig fehlende Gestalt der Orsina ihm nachträglich eingefügt ist, ist mit der größten Kunst verdeckt. Lessing versteht es, ein Drama auszudehnen und gerade wo die Handlung zu ermatten droht, einen neuen Hebel des Interesses anzusetzen. Wie er den einfachen Stoff des „Nathan“, der nicht einmal eine neue Handlung bringt, sondern sich nur mit der Erklärung und Enträthselung früherer Begebenheiten beschäftigt, für die breite Dauer eines fünfactigen Dramas behandelt hat, ist wahrhaft staunenswerth. In der „Minna von Barnhelm“ füllt die lediglich episodenhafte Figur des Riccaut den vierten Act, in der „Emilia“ die in die Geschichte bedeutungsvoll eingreifende und das Drama zum Ende fördernde Orsina, die aus den Händen des um eine Aushülfe verlegenen Dichters nicht als matte, armselige Lückenbüsserin, sondern als eine der fesselndsten, interessantesten Frauengestalten des deutschen Dramas hervorgegangen ist. Die noch etwas starren Züge der Marwood gewinnen in der Orsina individuelles Leben, und so ist sie das Vorbild der zahllosen weiblichen Doppelnaturen unserer dramatischen Literatur

geworden, der Gefallenen mit dem guten Herzen, der Messalinen mit zwei Seelen in der Brust, der Bühlerinnen, die es eigentlich nicht sein wollen, von der Milford herab bis zur Fürstin Ubaschin des Freytagischen „Waldemar“ und der Pompadour des Brachvogelschen „Narcis“. Orsina hat das Unglück eine durch und durch unharmonische Natur zu sein. Wie mit ihrer scharfen Logik, ihren geistvollen Paradoxen so verläßt sie auch mit der furienhaften Wildheit ihrer Leidenschaft, der natürlichen Folie ihrer Verstandesschärfe, den dem Weibe bestimmten Kreis des Empfindens. Sie bewegt sich unaufhörlich in Gegensätzen. „Mit dem lustigsten Wesen sagt sie die melancholischsten Dinge und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene.“ Vom Lachen zum Weinen, vom Stolz zur Schwermuth ist bei ihr nur ein Schritt. Ein solches Weib kann einen jungen, temperament- und geistvollen Lüftling wie den Prinzen wohl auf kurze Zeit blenden, nie aber auf die Dauer fesseln. Das weiß sie sehr wohl. Sie ist eine unheimliche Natur, sie stößt ab. Es liegt eine fäkenartige Grausamkeit in der Art, wie sie dem Odoardo die Wahrheit enthüllt: Appianis Tod und die Gefahr seiner Tochter. Sie „schüttet ihren Tropfen Gift in einen Eimer“, sie läßt es ihn „zusammenbuchstabiren“. Und in diese widrigen Züge, in denen sich der ganze Triumph über ihren eigenen Scharfsinn ausdrückt, mischen sich die edelsten Regungen des Herzens, große Gefühle, feine und tiefe Gedanken. Es hat etwas Erschütterndes, die Frau, die mit philosophischem Geiste den Plunder der Eitelkeit verachtet, im Glanz der kostbarsten Stoffe, der Perlen und Edelsteine auf Dosalo ihren unbeachteten Einzug halten zu sehen. Denn so, Willens oder doch versuchend, den Prinzen auf's Neue als Weib zu fesseln (nicht als Philosophin) hat sie zu erscheinen. Es wäre grundverkehrt, ihre Wangen in des Gedankens Blässe, ihre Gestalt in das Schwarz der Lebensverachtung zu kleiden — die capriciöse Verirrung einer klugen Schauspielerin. Die Rolle verlangt eine durchgreifste Kunst. Nie darf die Anfängerschaft und die bloße Routine in ihr auf

der Bühne herumtasten oder sich spreizen. Der Dialog hat tausend Fallstricke, in denen sich Ungeschick und Dummheit verfangen können. — Auch die „Emilia“ ist die Zeichnung eines Meisters, lebhaft und natürlich, in ihrer italienischen Sinnlichkeit mit sicherer Hand von der empfindsamen Sara, der deutsch-gemüthvollen Minna geschieden. Daß sie bei ihrer letzten großen Scene mit dem Vater über „Ruhig sein können und ruhig sein müssen“ wie über die Nothwendigkeit ihres Sterbens philosophirt, ist ein specifisch Lessingscher Zug. Immer kühlen die Gedanken bei ihm auch die heißesten Wogen der Leidenschaft, nie ergießt sich der Strom der Empfindung, ohne durch den Verstand in Weg und Richtung gewiesen zu werden. Die Mutter nennt sie die Furchtsamste und Entschlossenste ihres Geschlechts — das Letztere pflegen die jungen Schauspielerinnen zu übersehen. Es sind die Züge von Vater und Mutter, Odoardos Raschheit im Handeln, die Verzagtheit der Claudia, die nur das natürlichste, das Muttergefühl, aus ihren engen Grenzen zu bewegen vermag. Das Bild Appianis ist ein wahres Cabinetstück. Trotz des bescheidenen Platzes, den es in der Dekonomie des Stückes einnimmt, ist es mit der größten Vollständigkeit ausgeführt. Nicht ist einseitig nur der Melancholiker betont, auch Appianis Verbindung mit der Familie Galotti ist vortrefflich motivirt; es geht durch sein Wesen der Posazug des achtzehnten Jahrhunderts: „Ich kann nicht Fürstendiener sein.“ Er hält sich vom Hofe fern, ist sein eigener Herr, ein Mann republikanischer Ideale, minder rauh aber nicht weniger ernst als Odoardo, der seinerseits jede Berührung mit der Hoffphäre wie die Pest scheut. Die beiden Männer verstehen und lieben sich. „Was sollte der Graf hier?“ jagt Odoardo. „Sich bücken und schmeicheln und kriechen und die Marinellis auszustecken suchen?“ und „Welch' ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater“, ruft Appiani aus. Ist aber Odoardo ein Parvenü, der Mann seiner Verdienste, demokratischen Schlages, etwas derb, so ist Appiani Aristokrat, fein, vornehm, zurückhaltend, voll kalter Verachtung

der „Marinellis“. Der Selbständigkeit und Zurückgezogenheit seiner Stellung und seines Handelns entspricht es, daß er „seine Gebieterin nach seinen Thälern von Piemont führen“, eine idyllische Einsamkeit aufsuchen will, daß er die Geliebte, „so wie sie da ist“, ohne Kuß, „das Haar in seinem eignen braunen Glanze“, sehen will — Züge, aus denen sich seine eigne Erscheinung schaffen läßt: ohne Pracht, das Haar ungepudert. Seinem weichen Gange zur Melancholie anderseits entspricht die Nachgiebigkeit gegen seine Freunde, sein Versprechen, den Prinzen von der Heirath zu benachrichtigen. Und es ist für den Hypochonder charakteristisch, daß er, einmal um seine Ruhe gebracht, sogleich auch sehr leidenschaftlich wird und kurz vor der Hochzeit ein Duell zu beschließen die Uebereilung begeht. Die vollkommensten Gegensätze dieser beiden vortrefflichen, aber jeder in den Schwächen seines Temperaments befangenen Charaktere sind der Prinz und Marinelli, die eigentlichen Vertreter des Hoflebens. Appiani ist der Verlobte der Emilia, der Prinz ist der Mann, der ihr Herz bestrickt hat. Ist jener ernst und schwer, sogar am Tage der Hochzeit, so blüht der Prinz in elastischer Jugendlichkeit und stiehlt sich mit unwiderstehlicher Schmeichelkraft der Rede in die Herzen der Weiber. Er ist der geborene Verführer. Dem Zauber seiner Erscheinung hilft sein Esprit, sein künstlerischer Anhauch, seine Noblesse, bei niedrigen Seelen wohl auch sein Rang nach. Er ist ein Freund und Kenner alles Schönen und, wie die Scene mit Conti beweist, ein leutseliger Herr. Nur achtet er Nichts, wenn seine Leidenschaft ihn übermannt. Dann verliert er den Kopf, die Sicherheit seines Auftretens, und schwankt haltlos von einem Extrem zum andern. Die Gewährung des Bittgesuchs der armen Emilia Bruneschi, eine Eingebung seiner verliebten Laune, wird hinfällig, sobald die Aussicht auf die Erfüllung seiner neuen leidenschaftlichen Wünsche sich trübt; das furchtbare „Recht gern“ eröffnet uns einen grauenvollen Blick in eine von frechem Leichtsinne geleitete Regierung, für die das Leben ihrer Unterthanen nicht viel

mehr ist als „Fliegen in der Hand des müß'gen Knaben“. Schiller hat seinem Haß gegen die Despotenwillkür in „Kabale und Liebe“ glühendere Farben geliehen — aber auch Lessing führt in der „Emilia“ schneidende Waffen. Dort verderben der Präsident und die Kalb und Wurm das arme Land, hier thun es ein liebenswürdiger junger Mann und ein gewöhnlicher Durchschnittshofmann, kein „Teufel“, wie der Prinz ihn zu seiner Entschuldigung nennt, kein Mann tiefer schwarzer Pläne — eine feile Seele wie hundert andere auch, eine Maulwurfsnatur, ein stiller Minister. Marinelli ist weder übertrieben klug noch ein außerordentlicher entschlossener Bösewicht. Wie viele seines Gleichen, die um den Thron kriechen (Doardo spricht, wohlbemerkt, von „den Marinellis“, er macht einen Gattungsbegriff aus dem Namen), ist er niederträchtig, bözartig, heuchlerisch, kriechend, feige. Alle Ecken und Kanten, alles eigentlich Charakteristische abzustreifen ist bei der Darstellung dieser Rolle das anzustrebende Ziel des „Charakter“-Darstellers. Eine heilsame Resignation, die nicht oft geübt wird. Wenn ein Schauspieler, um Abwechslung in die Rolle zu bringen, nach dem Schuß und beim Anblick von Emiliens Leiche Gewissensbisse verräth, so ist das eben so verkehrt, als wenn ein anderer, nachdem er von Angelo Appiani's Verwundung erfahren, ruhig wie ein Stoiker bleibt. Marinelli hat weder ein empfindliches Gewissen noch hat er Muth. Darum überfällt ihn nach der Nachricht doch eine gewisse Angst. „Dieser Tod! Was gäb' ich um die Gewißheit!“ Denn ist Appiani nur verwundet, so würde es, da dieser ohnehin Verdacht hatte, da er den Hauptbanditen, den Angelo, kennt, ein Leichtes sein, den ganzen Plan zu entdecken und den Thäter, trotz der schlechten Justiz der italienischen Duodezstaaten des vorigen Jahrhunderts, an's Messer zu liefern. Das würde dem Marinelli wenig taugen. Der ganzen Niedrigkeit seines Charakters entspricht auch sein Ausgang im Stücke. Lessing würdigt ihn keiner ergreifenden Buße. Er läßt den elenden Gefellen, der mit seiner gemeinen Klugheit seine erbärmliche

Existenz pouffirt und andere verderbt hat und der eines tragischen Todes nicht werth ist, kleinlaut hinwegschleichen. Nach der „poetischen Gerechtigkeit“, einer wahrhaften Sühnung der Schuld wird man vergebens suchen. Sie ist freilich für zahllose Aesthetiker und Litterarhistoriker ein Dogma. Aber wozu soll sie die Kunst üben, da doch das Leben sie nicht übt?

Die sehr verbreitete Neigung unserer Schauspieler, zu rasch und zu leise zu sprechen, ist bei Lessing ganz besonders vom Uebel, am Meisten bei der „Emilia Galotti“. In diesem sorgfältigsten aller Dialoge, in dem Nichts überflüssig ist, in dem der Dichter mit jedem neuen Wort auch schon eine neue Position in der Entwicklung des Dramas einnimmt, können wir nur langsam alles Einzelne genießen. Wie albern und geistlos erscheint es, in einem solchen Werke in flottester Conversationsmanier den ersten, in kurzen Absätzen vorrückenden Monolog pausenlos herunterplappern oder den Prinzen etwa, nachdem er auf das Bild der Orsina einen secundenlangen Blick geworfen, sofort auch sein Urtheil abgeben zu hören. Die Marionetten unserer Tagesschwänke mögen das können — Lessingsche Menschen vermögen es nicht. —

Nathan der Weise.

Nathan der Weise hat eine fast unabsehbare Literatur hinter sich. Von allen Seiten ist er beleuchtet, religiöse und kirchliche Fehden sind über ihm ausgefochten worden, die Kritik hat ihre Waffen zu seinen Füßen niedergelegt, der Hohn und der Ingrimm haben ihre Hunde auf ihn gehehrt, Philosophen, Moralisten und Dramaturgen gab er einen unerschöpflich scheinenden Stoff. Wer das Drama „Nathan“ zu untersuchen

unternahm, wer sich vorsetzte seine Charaktere nur unter dem künstlerischen Gesichtswinkel zu betrachten, wurde, ohne es zu wollen, von seinem Ziel verschlagen und verweilt, dieser grollend, jener mit heißer Verehrung und glühender Bewunderung bei dem großen Evangelium, das einer der erleuchtetsten Geister, eins der größten Herzen unseres Volks in seinen Blättern niedergelegt hat. Es ist auch unmöglich eins von dem andern zu trennen. Es ist allbekannt, daß Lessing in einem Briefe an die Meimarus vom 6. September 1778 den Ausspruch gethan: „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört will predigen lassen.“ In Correspondenzen an Friedrich Heinrich Jacobi und den Staatsrath von Gebler nennt er den Nathan einen Sohn seines eintretenden Alters, „den die Polemik entbinden helfen“ und „mehr die Frucht der Polemik als des Genies“. Wären aber selbst diese seine eignen Zeugnisse, die übrigens cum grano zu verstehen sind, nicht, so würde man aus jedem Wort, jeder That der Charaktere des Nathan die Idee hervorschimern sehen, die das Stück geboren. Man kann den Charakteren nicht gerecht werden, ohne sich mit der Idee, wenn man will, mit der Tendenz des Stückes zu beschäftigen. Das aber ist ein Glück. Es beweist, daß die Tendenz ihnen nicht angeklebt ist, daß sie, wenn auch schon nicht mit der Handlung, doch mit den Motiven der Figuren eng verwebt und verwachsen ist, daß sie nicht von ihnen zu entfernen, sondern die Sonne des Stückes ist, die Alle bescheint und aus Aller Augen wiederstrahlt. Die Beurtheilung hat denn auch sehr charakteristischer Weise das Dramatische mit der Idee des Nathan entweder zusammen bewundert oder zusammen verdammt. Ein gewisser Bone, der in Cöln bei DuMont-Schauberg ein „Deutsches Lesebuch für höhere Lehranstalten“ herausgegeben hat, kommt, nachdem er weiblich über den selbst von poetischer Seite emporgeschraubten Ruf des Stückes rasonnirt, dahin, „daß ihm alle dramatische Entfaltung und Concentrirung fehle“ und daß „seine Einzelheiten in Sprache und

Motivierung es besonders geeignet machen zur Nachweisung der Unpoesie“. Hengstenbergs „Evangelische Kirchenzeitung“ (1864, Nr. 64, 65, 66), die Lessing wie den Antichristen haßt, findet ganz harmlos, daß „die Mängel dieses dramatischen Produktes so sehr auf der Oberfläche liegen, daß es zur Einsicht in dieselben einer eingehenden Kritik in keiner Weise bedarf“. In begeistertem Aufschwunge nennt dagegen Spielhagen, also Einer, der auch am Webstuhl künstlerischen Schaffens sitzt und alles Poetische in leicht erregbarer Seele nachzuempfinden vermag, den Nathan „das hohe Lied der Versöhnung des Welt Schmerzes, den Krisbogen, der sich leuchtend über den Abgrund spannt“. „Großer herrlicher Mann! wandeltest du unter Palmen, während der Wintersturm durch die engen Gassen heulte und dir die Schneeflocken gegen dein niederes Fenster trieb? und liebest du deinen Al-Hafi nach dem Ganges pilgern, weil du selbst gefangen warst? . . . Und waren deine Verse so sonnig, weil es um dich her so dunkel? Und ist dein Nathan so edel, so groß, so mild und gütig, weil du selbst so tief unglücklich warst? — Gewiß, gewiß! Denn um die höchste Seligkeit zu schildern, muß der Dichter das tiefste Weh erfahren haben.“ — Und Laube: „Was sich Weiches, poetisch Versöhnendes über den harten Sinn Lessings legen konnte, das liegt in diesem Nathan, eine Wolke wenigstens, wenn der Himmel selbst von Poesie ihm versagt war, ein sonniger Herbstnebel, der auf die Erde herabfällt, liegt auf dem theologischen Grolle dieses Nathan, und nur selten rieselt solch ein rascher Mergerbach hervor. Im Munde des Laienbruders erkennt man den Pastor Goeze, wenn der Patriarch geschildert wird, um die Lippen Nathans spielt der wehmüthige Zug des kranken Moses. . . In Nathans schmerzlichem Lächeln ist dem schon todeskranken Löwen jener Hauch der Poesie gekommen, nach welcher ein spröder, scharfer Geist ein ganzes Menschenalter gefochten, in allerlei Heeren gefochten hatte.“ — Und über die Idee der Dichtung möchte ich einen der Größten sprechen lassen, Herder: „Die Grundidee dieses Werkes ist das höchste Wort des

reinsten Schicksals, ihr Völker, duldet euch, ihr Menschen verschiedener Sitten, Meinungen und Charaktere, helft, vertragt euch, seid Menschen! Die Menschenvernunft und Menschengüte, die in diesem Drama die Wage halten, bleiben die höchsten Schutzgöttinnen der Menschheit."

So stellt sich in jedem Kopfe, in jedem Herzen Wesen und Gedanke des Gedichtes anders dar. Diese wenigen Urtheile seien hier nur angeführt, weil sie einige der schärfsten Gegensätze markiren und weil sie sich, an dieser Stelle, wenn ich von ihnen abweichen oder ihnen zustimmen muß, gebrauchen lassen können.

Die Polemik „habe das Werk entbinden helfen“, sagt Lessing selbst, er nennt es die „Frucht der Polemik“. Das ist in gewissem Sinne richtig. Als die Fragmentenstreitigkeiten und die Goezefchen Kämpfe durch das Braunschweigische Ministerium im Jahre 1778 interdicirt wurden, keimte in Lessings Geist ein schon vergessener Plan neu und schnell empor. „Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen jetzigen Streitigkeiten hat“, schreibt er an seinen Bruder. Das war es. Rasch ging er an die Ausföhrung, die in kürzester Zeit vollendet wurde. Aber er war, innerlich ein ganz Anderer als bei seinen polemischen Flugschriften, an sie hinangetreten und bei ihr verweilt. Dort galt es zu vernichten, zu verneinen, im Kampfe seinen Mann zu stehen, hier aufzubauen, ein Friedenswerk zu vollenden. Er war nicht mehr der Heißsporn der Kritik, der den Kampf um des Kampfes willen liebte. Er hatte tiefes Weh erfahren. Er vereinsamte. Seine Gesundheit wankte. Aber in der trüben Wolfenbütteler Amtswohnung, fern von allem Verkehr, wie er ihn hätte verlangen dürfen, kam ihm die Ruhe und der Friede. Nicht das Kriegsschwert, den Delzweig trug seine Poesie. Jetzt konnte er beweisen, daß er im Grunde seiner Seele nie etwas anderes gewollt als Liebe und Duldung und daß all sein leidenschaftliches Kämpfen nur der Gerechtigkeit gegolten hatte. Diese große, reine Milde hatten selbst diejenigen, die ihn am Besten kannten, nicht

Motivierung es besonders geeignet machen zur Nachweisung der Unpoesie“. Hengstenbergs „Evangelische Kirchenzeitung“ (1864, Nr. 64, 65, 66), die Lessing wie den Antichristen haßt, findet ganz harmlos, daß „die Mängel dieses dramatischen Produktes so sehr auf der Oberfläche liegen, daß es zur Einsicht in dieselben einer eingehenden Kritik in keiner Weise bedarf“. In begeistertem Aufschwunge nennt dagegen Spielhagen, also Einer, der auch am Webstuhl künstlerischen Schaffens sitzt und alles Poetische in leicht erregbarer Seele nachzuempfinden vermag, den Nathan „das hohe Lied der Versöhnung des Welt Schmerzes, den Srisbogen, der sich leuchtend über den Abgrund spannt“. „Großer herrlicher Mann! wandeltest du unter Palmen, während der Wintersturm durch die engen Gassen heulte und dir die Schneeflocken gegen dein niederes Fenster trieb? und liebest du deinen Al-Hafi nach dem Ganges pilgern, weil du selbst gefangen warst? . . . Und waren deine Verse so sonnig, weil es um dich her so dunkel? Und ist dein Nathan so edel, so groß, so mild und gütig, weil du selbst so tief unglücklich warst? — Gewiß, gewiß! Denn um die höchste Seligkeit zu schildern, muß der Dichter das tiefste Weh erfahren haben.“ — Und Laube: „Was sich Weiches, poetisch Versöhnendes über den harten Sinn Lessings legen konnte, das liegt in diesem Nathan, eine Wolke wenigstens, wenn der Himmel selbst von Poesie ihm versagt war, ein sonniger Herbstnebel, der auf die Erde herabfällt, liegt auf dem theologischen Grolle dieses Nathan, und nur selten rieselt solch ein rascher Nergerbach hervor. Im Munde des Laienbruders erkennt man den Pastor Goeze, wenn der Patriarch geschildert wird, um die Lippen Nathans spielt der wehmüthige Zug des kranken Moses. . . In Nathans schmerzlichem Lächeln ist dem schon todeskranken Löwen jener Hauch der Poesie gekommen, nach welcher ein spröder, scharfer Geist ein ganzes Menschenalter gefochten, in allerlei Heeren gefochten hatte.“ — Und über die Idee der Dichtung möchte ich einen der Größten sprechen lassen, Herder: „Die Grundidee dieses Werkes ist das höchste Wort des

reinsten Schicksals, ihr Völker, duldet euch, ihr Menschen verschiedener Sitten, Meinungen und Charaktere, helft, vertragt euch, seid Menschen! Die Menschenvernunft und Menschengüte, die in diesem Drama die Wage halten, bleiben die höchsten Schutzgöttinnen der Menschheit.“

So stellt sich in jedem Kopfe, in jedem Herzen Wesen und Gedanke des Gedichtes anders dar. Diese wenigen Urtheile seien hier nur angeführt, weil sie einige der schärfsten Gegensätze markiren und weil sie sich, an dieser Stelle, wenn ich von ihnen abweichen oder ihnen zustimmen muß, gebrauchen lassen können.

Die Polemik „habe das Werk entbinden helfen“, sagt Lessing selbst, er nennt es die „Frucht der Polemik“. Das ist in gewissem Sinne richtig. Als die Fragmentenstreitigkeiten und die Goezeschen Kämpfe durch das Braunschweigische Ministerium im Jahre 1778 interdicirt wurden, keimte in Lessings Geist ein schon vergessener Plan neu und schnell empor. „Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen jetzigen Streitigkeiten hat“, schreibt er an seinen Bruder. Das war es. Rasch ging er an die Ausführung, die in kürzester Zeit vollendet wurde. Aber er war, innerlich ein ganz Anderer als bei seinen polemischen Flugschriften, an sie hinangetreten und bei ihr verweilt. Dort galt es zu vernichten, zu verneinen, im Kampfe seinen Mann zu stehen, hier aufzubauen, ein Friedenswerk zu vollenden. Er war nicht mehr der Heißsporn der Kritik, der den Kampf um des Kampfes willen liebte. Er hatte tiefes Weh erfahren. Er vereinsamte. Seine Gesundheit wankte. Aber in der trüben Wolfenbütteler Amtswohnung, fern von allem Verkehr, wie er ihn hätte verlangen dürfen, kam ihm die Ruhe und der Friede. Nicht das Kriegsschwert, den Delzweig trug seine Poesie. Jetzt konnte er beweisen, daß er im Grunde seiner Seele nie etwas anderes gewollt als Liebe und Duldung und daß all sein leidenschaftliches Kämpfen nur der Gerechtigkeit gegolten hatte. Diese große, reine Milde hatten selbst diejenigen, die ihn am Besten kannten, nicht

erwartet. Sie ergriff um so wunderbarer, je mehr man sich den Dichter, wie er sonst erschienen war, vergegenwärtigte, sobald man ihn sich in seiner trotzigen Männlichkeit noch vor Augen führt. Menschen, die wir gewöhnt sind, als kühle, leidenschaftslose, unbarmherzige Denker anzuschauen, rühren uns desto stärker, sobald wir sie weich werden sehen. Die kleinste Wendung des Gefühls erreicht bei ihnen, was der ausgiebigste Schwall solcher, deren Herz wir leicht sich öffnen sehen, nicht vermag. Stände, deren Material mit dem Gefühl wenig zu thun hat, erscheinen uns schon rührend, wenn wir nur einen leisen Schimmer von Bewegung an ihnen erblicken. Ein warmes Wort des operirenden Arztes, eine Aeußerung herzlichen Mitleids des im trockenen Actenstoff arbeitenden Juristen verfehlen nie ihren Effect, der denn auch künstlerisch oft genug verwerthet ist. Und hier im „Nathan“ sehen wir den unvergleichlichen Meister der Kritik, der seine Gegner kalt und sachlich widerlegt, um sie, wenn sie seine reinen unpersonlichen Angriffe mit Schmähungen erwidern, zornig mit löwengleichem Schlag zu Boden zu strecken und sie zerfehzt und übel zugerichtet dem öffentlichen Hohn preiszugeben — hier sehen wir Lessing fern vom Revier der Kämpfe die schönen Thaten der Liebe üben, hören ihn Worte der Duldung reden, die kein deutscher Poet gleich eindringlich, gleich überzeugend und herzlich zu finden vermocht hat. Es weht eine stille warme Luft durch das Werk, etwas wie ein Abend unter Palmen, aber nicht ermattend und einschläfernd; eine kühle Quelle durchrieselt erfrischend den Grund. Unsere christlichen Riten geben nirgends einen Anhalt für die Stimmung des Werkes: der protestantische ist zu nüchtern, der römisch-katholische zu pomphaft, der griechische zu kalt. Am ehesten möchte ich den Eintritt in seine reine Sphäre noch mit dem Eintritt in eine Moschee vergleichen, etwa die großartige, einfache des Achmet in Constantinopel. Draußen plätschern die Brunnen, der Beter legt die staubigen Sandalen ab und wäscht Hand und Fuß, und drinnen athmet man rein und frei, freier noch als im Freien, unter der mächtigen Kuppel-

wölbung. Aber der Nathan steht ja über allen Religionen und so reicht auch dieser Vergleich nicht aus. Ueber allen Religionen, in der That! Es ist unwahr und ein gehässiger Vorwurf, wenn man behauptet, Lessing sei gegen die Christen ungerecht gewesen; denn alle Repräsentanten des christlichen Glaubens hätten ihr tüchtiges Päckchen Fehler: der bigotte Pharisäer, der Patriarch, die kleinliche, geschwägige Daja, der voreilige, ungestüme Tempelherr; der Klosterbruder sei zwar ein guter Kerl, aber Nichts als pffiffige Beschränktheit — Muselman und Jude strahle dagegen in fehlerlosem Glanze. Abgesehen davon, daß dies Letzte eine Uebertreibung ist, scheint mir aber in dieser Vertheilung der Typen gerade die große Gerechtigkeit des Dichters zu liegen. Das Werk ist in christlichen Landen, in christlicher Umgebung geschrieben, es ist ein christliches Werk. Es verstand sich ganz von selbst, daß in derjenigen Religionsgemeinschaft, der der Dichter selbst angehörte, die stärksten Vorurtheile zu überwinden waren, daß man ihr gegenüber am wenigsten geneigt war, unbefangen zu sein, daß selbst ein unbefangener Christ die Neigung nicht so leicht aufgeben mochte, den christlichen Ring für den echten zu halten. Um dies Uebergewicht zu paralysiren, bedurfte es kleiner Gegengewichte, bedurfte es einer stärkeren Idealisierung der beiden anderen Elemente, für die blind Partei zu ergreifen in Deutschland Niemandem einfallen konnte, die im Gegentheile gegen das religiöse Vorurtheil der Christen schwer zu kämpfen hatten und noch haben. Und auch da war es wieder nur eine Consequenz des Gerechtigkeitsgefühls und der humanen Idee des Werkes, daß die am meisten exponirte und gehaßte Religion, die jüdische, die idealsten Vertreter erhielt. Der den deutschen und christlichen Leidenschaften nicht ausgesetzte Mohammedanismus bekam naturgemäß den mittleren Platz. Lessing würde geradezu gegen den Zweck seines Gedichtes (wenn man vom Zweck reden darf) gehandelt haben, wenn er die Juden oder etwa die Moslem in's Kleinliche gezogen hätte. Die Christen konnten es am besten vertragen, weil der Dichter der Sympathie

für sie immer gewiß blieb. Nun vollends von einer Gehässigkeit Lessings gegen das Christenthum vermag nur der Fanatismus oder die Dummheit zu reden. Gewinnt man sie denn nicht Alle lieb, diesen treuherzigen Laienbruder, die gutmüthige Profelytenmacherin Daja, diesen heißblütigen Ritter, und hat nicht selbst der fanatische Patriarch einen versöhnlichen Beigeschmack von Romik? Gerade in der liebevollen Ausarbeitung dieser prächtigen Figuren erscheint die dichterische Kraft Lessings besonders hell, und nur etwa die Gestalt des Dertwisch kommt ihnen gleich. In ihnen tritt auch am wenigsten jener silbentecherische Zug hervor, unter dem alle Andern auf Augenblicke zu dulden haben, das Lessingsche erkältende Pointiren einzelner Ausdrücke und Wörter, das in der Prosa den Eindruck der Schärfe und Knappheit zwar bewunderungswürdig zu erhöhen im Stande ist, in den lose und locker behandelten, oft eher zum Ueberfluß wiederholenden, als einschränkenden Versen aber den Eindruck des Gefünstelten macht. Nur auf kurze Zeit. Der reine große Strom der Dichtung überfluthet diese Hindernisse bald wieder.

Wenn aber doch die Polemik zwar den Nathan nicht geboren, aber ihn doch hat entbinden helfen, wenn Lessing mit dem Nathan seinen Gegnern und dem Ministerium ein für alle Mal seine Stellung zu dem Vielerlei der in dem Fragmentenstreit angeregten religiösen Fragen klar bezeichnen, das, was er als ewige Wahrheit erkannte, bekennen wollte — was war denn diese Wahrheit? War es ihm nur darum zu thun, auszudrücken, daß die drei Religionen gleichberechtigt, aber keine die Religion an sich sei? Und wie deckt sich mit seiner Idee die Handlung? Oder ist eine vollkommene Deckung nicht erreicht und nicht möglich?

Boccaccios „Decamerone“ gab Lessing den Stoff nicht der Handlung aber der berühmten Parabel, die in der Mitte des Stückes stehend seinen Inhalt zu repräsentiren scheint und in der Regel auch schlechtweg als seine Quintessenz bezeichnet zu werden pflegt. Wie ich glaube, mit Unrecht. Bei Boccaccio

stellt Saladin, der sich aus einer Geldverlegenheit dadurch zu retten trachtet, daß er den reichen Juden Melchisedek in seine Gewalt bringt, diesem dieselbe verfängliche (ihn zu verderben berechnete) Frage wie Lessings Sultan dem Nathan. Melchisedek löst sich ganz in derselben Weise wie Nathan, nur ist, wie Kuno Fischer in seiner trefflichen Schrift: „Lessings Nathan der Weise“ (Stuttgart 1864) als charakteristisch hervorhebt, in seiner Fabel der Besitzer des echten Ringes nur Herr und Erbe des Hauses, bei Lessing hat der Ring dagegen noch „die geheime Kraft beliebt zu machen, vor Gott und Menschen angenehm, wer in dieser Zuversicht ihn trägt“. Mit diesem Zusatz kommt die erste Verwirrung in die Sache, die bedenklicher wird, sobald die drei Söhne vor dem Richter erscheinen. Boccaccios schlauer Jude zieht sich nur gewandt aus der Affaire, er umgeht die Hauptfrage; Lessings Nathan will mehr, er will die Frage beantworten, zwar nicht in dem von Saladin provocirten, aber in einem höheren Sinne, der den Streit ein für alle Mal zu entscheiden im Stande ist. Das ließe sich, sollte man denken, ganz einfach dadurch erreichen, daß der Vater den echten Ring für sich behielte und seinen drei Söhnen sämmtlich nur eine Nachbildung hinterlasse. Unschwer wäre dafür die Deutung zu gewinnen, daß die Religion an sich, die absolute Wahrheit, für die Menschen überhaupt nicht bestimmt, sondern nur des Vaters (Gottes) sei, während wir Nichts als irdische Abbilder des Ewigen in unseren Ringen (den drei Religionen) besitzen. Abglanz des Höchsten sind sie, aber die Wahrheit selbst sind sie nicht. Zwar bliebe, auch wenn die Sache so gewandt wäre, die wunderliche Incongruenz des Gleichnisses mit dem Gedanken bestehen. Wer ist der Mann im Osten? Gott? Aber wer sind dann seine Erben bis auf jenen Vater von drei Söhnen? Oder ist Gott dieser Vater? Wer sind dann seine Väter und wer ist der Mann im Osten? Und ist Gott der Vater — darf er seine Kinder betrügen? Und darf er es, thut er es — wer ist der Künstler, der die falschen Ringe verfertigt? So fehlt schon bis

dahin fast überall das tertium, und doch ist damit nur erst die meiner Meinung nach beste Lösung der Frage als von Lessing gegeben angenommen. Lessing verfährt aber anders. Er giebt den Söhnen neben dem echten Ringe zwei falsche. Deutet man das Gleichniß, wie man es zu thun gezwungen ist, dann ist also eine Religion doch die echte und zwei sind falsch, nur daß keiner der Empfänger weiß, wie er dran ist. In wie augenfälligem Widerspruch steht aber dieser Sinn mit dem aus jedem Worte der Dichtung sprechenden Gedanken, daß keine die ausgewählte, die ausschließlich wahre ist! Was soll also der echte Ring zwischen den falschen und was bedeutet seine Echtheit? Man könnte seine „geheime Kraft“ in's Treffen führen. „Er hat die Gabe vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wer in dieser Zuversicht ihn trägt.“ Nun, diese Zuversicht, sollte man denken, würde jeder Sohn, in gutem Glauben, den echten Ring zu besitzen, mit Freuden hegen, denn jeder wird wünschen wollen, „vor Gott und Menschen angenehm zu sein“. An dem Besitzer des echten Ringes müßte sich diese ihm zugeschriebene Kraft also äußern. Warum thut sie es nicht? Und was will diese wunderbare Eigenschaft überhaupt bedeuten, wenn es nach dem Ausspruch des Richters doch wieder der selbstthätigen Liebe des Besitzers bedarf, um sie an das Licht zu fördern? So besaß also der Ring an sich diese Kraft nicht. Kommt es aber nur auf Liebe und Demuth an, so hat der Besitzer des echten Ringes in der That Nichts vor den beiden andern voraus. Alle drei müssen, um geliebt zu werden, selbst lieben, um Gutes zu wollen, selbst Gutes thun. Diese schöne Wahrheit zu erhärten war aber weder der echte noch die beiden falschen Ringe erforderlich. Wäre die Wunderkraft des echten Ringes und dieser selbst ganz aus dem Spiele geblieben, so gäbe sich das Ganze einfacher und natürlicher. Das Letzte der Parabel wäre, daß vielleicht keiner der Ringe der echte sei und daß der Glaube, der ihn dazu mache, die Möglichkeit, daß auch einer der beiden anderen der echte sein könne, nie außer Acht lassen dürfe. Das

wäre die Toleranzidee, die das ganze Stück so beredt verkündet. Mehr als dieser Glaube und eng verschwifert mit dieser Toleranz würde aber die „Sanftmuth, die herzliche Verträglichkeit, das Wohlthun, die innigste Ergebenheit in Gott“, kurz die Liebe sein, die über allem Glauben und Wissen steht:

„Es eifre jeder seiner unbefleckten,
Von Vorurtheilen freien Liebe nach.“

Dieser Gedanke, den ich für den Kern des Gedichtes halte, würde mit Fug und Recht in der Mitte des Dramas, an exponirter Stelle, zu besonders deutlichem Ausdrucke gebracht werden dürfen. Aus der Parabel entwickelt er sich aber nicht organisch und auch der Gedanke der Gleichberechtigung der Religionen wird im Verlauf der Dichtung an hundert Stellen schöner und knapper als in dieser, in Einzelheiten so ergreifenden, aber im Ganzen confusen Erzählung wiedergegeben. Daß diese Undeutlichkeit bei dem serenem Geiste Lessings möglich war, vermag ich mir nur aus dem Zwange, den ein fremder Stoff (die Erzählung Boccaccios) auf den Aneigner unwillkürlich ausübt, und aus der kurzen Werbezeit des Nathan (vier Monate) zu erklären. Hätte Lessing die Parabel völlig frei und bei größerer Muße geschaffen, ihm wäre sicher nicht die mindeste Ungenauigkeit untergelaufen. So aber hat selbst ein so klarer Kopf, ein so großer Dichter von dem fremden Tropfen in seinem Blute zu leiden. Auch in rein dramatischer Beziehung. Alles sonst entwickelt sich im „Nathan“ einfach und ungezwungen — die Parabel aber ist ein gezwungen herbeigeführtes Intermezzo. Gezwungen, ja. Der Märchensultan des Boccaccio mag die Frage nach den drei Religionen stellen. Lessings Saladin sollte darüber hinaus sein. Die List und die Absicht, den Juden Melchisedek zu fangen — wie schlecht stimmt sie zu dem freien und großen Geist Saladins dem Nathan gegenüber. Die ganze unorganische Absichtlichkeit der Parabel fällt, schon peinlich bei ihrer Vorbereitung, die den Nathan kleiner und kleinlicher zeigt, als er sonst je im Stücke ist (eben auch als schlauen Melchisedek der

Novelle), vollends peinlich in die Augen, wenn nach ihrer Beendigung plötzlich die einfache und schlichte, so lange unterbrochene Handlung wieder angesponnen wird. „Und weiter hätte Saladin mir Nichts zu sagen“, erst damit sind wir wieder im rechten dramatischen und idealen Fahrwasser.

Die Parabel erschöpft also die Hauptidee des Stückes in keiner Weise und mit dem Gedanken der Gleichberechtigung der Religionen tritt sie sogar in Widerspruch. Aber soviel ist dennoch klar: das verwirrte Bild verhinderte allein, daß dieser letzte Gedanke so rein zum Ausdruck gelangte, wie Lessing ihn gehegt und darzuthun Willens war, der Schluß der Parabel aber, so wenig er auch aus ihr hervorstößt, giebt uns einen Hinweis auf das, was Lessing als die Hauptsache betrachtet wissen will. Wie in den Schlußworten des bescheidenen Richters klingt es hell durch das ganze Drama: und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete! Die Liebe thront in seiner Mitte. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Nicht, ob dieser so, jener so glaubt, ist das Entscheidende. Höher als der stolzeste Dogmenbau prangt in der Schätzung des Himmels der Sitz der frommen Einfalt, die allein versteht, was sich der gottergebene Mensch für Thaten abgewinnen kann. Aller Hader der Parteien verstummt vor der Macht der Liebe, vor der Selbstverleugnung, der Opferfreudigkeit, der Demuth. Muselmänn, Christ und Jude reichen sich die Hand und im Geiste ist auch der „Gute, Wilde“ mit ihnen verbunden, der fern auch von den Bekennern dieser drei Religionen am Ganges leben will, wo es allein „Menschen giebt“. Diese Toleranz ist nur ein Theil, nur eine Frucht dieser Liebe. Aus dem Positivsten entspringt sie, von der bloßen Verneinung alles Bestehenden, alles Glaubens ist sie eben so weit wie vom Indifferentismus entfernt. Jeder hat sich, wenn er leben will, ein Stück Erde zu erobern, auf welchem er festen Fuß faßt. Ganz können wir uns von der Macht dieser Tradition nicht befreien. Ein Restchen Glauben hat ein Jeder, ob dieser Glaube nun einem persönlichen Gott, dem großen Pan,

einem ewigen Gesetze oder einer naturwissenschaftlichen Hypothese gilt. Man würde in der Luft schweben, ohne Zusammenhang mit dem Leben sein, wenn alles Glauben fallen sollte. So oder so, ist im Grunde einerlei, wenn der Glaube nur ehrlich ist. Und darum kann der stolze und rücksichtslose Freidenker Lessing seinen Nathan die einfache Frage thun lassen:

Wessen Treu und Glauben zieht man denn
Am Wenigsten in Zweifel? Doch der Seinen?
.....
Wie kann ich meinen Vätern weniger,
Als du den deinen glauben?

Die Toleranz bei der positiven Meinung bestehen, sie Hand in Hand mit ihr gehen zu lassen, ja, sie aus ihr zu entwickeln, das ist einer der wahrhaft großartigen Gedanken des wunderbaren Gedichts, ein Gedanke, der im Herzen, in der Liebe wurzelt. Nur der Dünkel wird sich vermessen wollen, die eine Wahrheit zu besitzen und alle Anderen für Dummköpfe oder Betrüger zu halten. Es muß ja Alles „auf Treu und Glauben hingenommen werden“. Der Dünkel aber ist nicht Liebe, er ist der Eigenwille, der Egoismus. Jeder Intolerante hat „der Liebe nicht, er ist ein tönendes Erz und eine klingende Schelle“. Mensch sein heißt aus der Liebe entsprungen sein. Menschen sein zu wollen, das ist der Ehrgeiz Nathans und aller reinen und freien Seelen um ihn her. Das Menschenthum ist es, das über Sitte, Gewohnheit, Glauben und Wissen, über alle Unterschiede des Standes und der Confession den großen entscheidenden Sieg davon trägt.

„Ach! wenn ich Einen mehr in Euch
Gefunden hätte, dem es g'nügt, ein Mensch
Zu heißen!“

sagt Nathan zum Tempelherrn. Und dieser, der noch mit manchem Vorurtheil zu kämpfen hat, fällt ihm begeistert bei: „Ja, bei Gott, das habt ihr, Nathan!“

Zu dieser seiner Idee, die er im Kunstwerke verkörpern wollte, erfand nun Lessing seine Handlung, die Haupthandlung (nicht Episode, wie Lessing selbst, als wäre die Parabel die Hauptsache, sagt) und seine neun und einige dramatischen Personen. Die Handlung, zur Zeit der Kreuzzüge in Jerusalem spielend, also in einer Zeit und in einem Ort engster Verührung des Christenthums, des Judenthums und des Islam, liegt zum größten, wichtigsten und dramatisch bewegtesten Theil vor dem Beginn des Stückes. Sobald es seinen Anfang nimmt, haben wir es nur noch mit Erzählung und Aufklärung längst und jüngst vergangener Dinge zu thun. Aber mit welcher Kunst, mit welcher Feinheit wird ein Faden nach dem andern spannend herbeigeholt, bis sich aus ihrem Gewirke das kleine Familiendrama zusammensetzt, das wir in der letzten Scene zu so harmonischem Abschluß gelangen sehen. Assads Flucht, sein Uebergang zum Christenthum, sein Tod bei Ascalon; des Tempelritters Erziehung in Deutschland, Rechas Aufnahme in Nathans Hause — langsam, ohne daß wir über dem Warten ermüden, wird uns Alles erhellt. Auch des Tempelherrn Befreiung durch Saladin, der Hausbrand, Rechas Rettung durch ihren Bruder muß vor dem Stücke liegen, damit keine leidenschaftliche, mehr nach außen als nach innen wirkende Action uns die contemplative Ruhe raube, deren wir zum Genuß der Charaktere, zu inniger Aufnahme des Gedankens der Dichtung bedürfen. Nie hat ein Dichter es in ähnlicher Weise verstanden unsere Theilnahme auch an den bloßen Vorkommnissen seines Dramas rege zu halten, wie Lessing im „Nathan“. Hauptsache ist die Handlung nicht. Daß sein Werk in den vier Wänden eines Hauses Abschluß und Ende finde, war nicht Lessings Wille. Auch in den zufälligen Verschlingungen der Handlung spiegelt sich wie in ihren dramatischen Voraussetzungen der Gedanke des Ganzen. Die Religionen verbünden sich friedlich im Kreise des Assad, des Saladin, des Nathan. Assad ist Muselman von Geburt, sein Weib eine Christin. In Nathans, seines vertrauten Freundes, eines Juden,

Hause findet seine Tochter, ein Christenkind (denn Assab ist getauft), ihre Heimath. Eine Christin wird Pflegerin des jüdisch erzogenen Kindes. In demselben Hause geht ein Derwisch, ein vertrauter Freund ein und aus. Saladin begnadigt einen Templer. Der Ausgang sieht Juden, Christen und Moslem in engster herzlicher Vereinigung. Die Selbstlosigkeit, die Liebe aber, in einfacherer Erscheinung in der Rettung der Kecha, in der Begnadigung des Tempelherrn auftretend, feiert ihren größten Triumph in der Aufnahme des verlassenen Christenkindes durch denselben Nathan, dem die Christen in Gath wenig Tage zuvor sein Weib mit sieben hoffnungsvollen Söhnen schmählich ermordet hatten.

Den Nachdruck hat Lessing aber nicht auf die Handlung, sondern auf die Charaktere gelegt, die für sich genommen ebenso große Meisterwerke sind, wie sie im Verhältniß zu der Idee betrachtet zu dieser sammt und sonders einen ganz bestimmten Standpunkt einnehmen, der ihnen in der Dekonomie des Stückes erst ihre tiefere Bedeutung giebt. Runo Fischer bezeichnet diesen Standpunkt sehr richtig dahin: „Alle Charaktere haben genau so viel Licht, als sie diese Idee in sich darstellen, und so viel Schatten, als sie nicht davon durchdrungen werden.“ Diese Idee präcisirt er im Allgemeinen in dem auch hier angenommenen Sinne, wenn schon er für die Ringerzählung eine unverhältnißmäßige Bedeutung in Anspruch nimmt, sie für den natürlichen Mittelpunkt des Ganzen hält und ihre Widersprüche und sonstigen Mängel gänzlich verkennt.

Nathan selbst ist der reinste Vertreter dieser Idee. In ihm ist das Menschenthum zu schönster, freiester Blüthe gelangt. Was im Tempelherrn in pessimistischen und leidenschaftlichen Umwandlungen wankt und zu Zeiten völlig untergeht, was in Saladins freier und stolzer Natur den herrischen Regungen ausgesetzt ist, denen auch dieser vorurtheilsloseste aller Herrscher wohl unterliegen mag, und die sich in so kleinen Zügen wie seinem „Matt sein wollen“ im Schachspiel, seiner so überaus

sympathischen aber maßlosen Geldverachtung liebenswürdig und überraschend ausspricht, das hat sich in Nathans Seele durch Leid und Verfolgungen, in Freude und Trübsal zu einer Tugend geläutert, die sich gegen alle Anfechtungen gesichert weiß. Immer klug, immer gut, immer bereit, für Andere zu sorgen, sein eignes Wohl und Wehe gering zu achten, bewahrt er eine goldene Harmonie im Denken und Thun, die ihm alle Menschen von Herzen unterordnet und die ihm zugleich aller Menschen Herzen gewinnt. Wie er geworden zeigt deutlicher als Alles die ganz herrliche Erzählung „Ihr tragt mich mit dem Kinde zu Darun“. Sie enthüllt das tiefste, zitternde Mark dieser großen Natur. Hier regen sich die Federn der stillen, gewaltigen Kräfte, die Alle in den Bann seiner Persönlichkeit zwingen, hier sprießen all die schönen Blüten seiner Seele. Er hat sie noch Keinem erzählt. Welch einfache und ergreifende Vorbereitung! Und wer erfährt sie einzig und allein? Einer, der sie gewiß nicht auf dem Markte ausrufen, der sie mit ins Grab nehmen wird: der gute weltcheue Alte, der Klosterbruder, der je eher je lieber die Siedelei auf Tabor beziehen möchte, die der Patriarch ihm so lange versprochen. Und wie erzählt er! Wie ganz nur als der „gottergebene Mensch“, wie fern von allem Prunk, aller Gefallsucht. Er verbirgt nicht, daß er mit Gott gerechtet, gezürnt, getobt, sich und die Welt verwünscht, der Christenheit den unverföhnlichsten Haß geschworen. Und die rührendste, großartigste That, die die reine Liebe je geboren, die Annahme des Kindes — für ihn hat sie nichts Heroisches. Sie ist ihm nur eine Frucht der „Vernunft“. Aus seiner schmerzdurchwühlten Seele rang sich ein muthvolles „Ich will“ los. „Ich will! Willst du nur, daß ich will.“ Aus leidenschaftlichem Ringen entfaltet sich seine Weisheit, sie ist theuer erkauft. Er hat gewollt, seine Menschenliebe, sein Opfermuth sind seine Wahl. Nicht leicht vom Himmel sind sie ihm in den Schooß gefallen. Er hat um sie kämpfen müssen. Nicht Mattigkeit, nicht Indifferentismus ist seine Gerechtigkeit, sein Wohlwollen, seine

Toleranz, sondern höchste Stärke und Einsicht. Die ungewollte, instinctive Vorurtheilslosigkeit, die unerämpfte Herzensgüte und =Größe kann vielleicht sympathischer, frischer, natürlicher anmuthen; aber idealer, im sittlichen Sinne und im Sinne der Lehre des Gedichts großartiger und verehrungsvoller, kann Nichts sein als diese Weisheit des Nathan. Nicht im Kopfe, im tiefinnersten Grunde eines keuschen Herzens wurzelt sie und ohne auf diesen Grund hinabzusteigen wird Niemand im Stande sein der seltenen Gestalt gerecht zu werden. Und wie fern ist seine Tugend, seine Lehrhaftigkeit, sein pädagogischer Trieb (er erzieht Alle um sich herum) von Langweiligkeit, von physiognomieloser Monotonie! Er ist eine ausgesprochene Individualität. Die Mittel, die er zur Erreichung seiner reinen Zwecke wählt, haben Viel von der Eigenart seines Stammes. Er weiß sich in das Herz seiner Gegner einzuschleichen, Allen so zu begegnen, wie es gerade richtig ist. Er hat seine starke Freude an Wiß und Neckereien, er liebt es (ein Lessingscher Zug) seinen Mitmenschen Geduldproben aufzulegen. Wie gut weiß er die Daja mit dem „Stoff aus Babylon“ von ihrem Thema abzulenken, aus wie guter Laune entspringt seine Frage an die redselige Alte: „Bist du denn Braut?“ Diese Bemerkungen sind eben so viele Winke für den Schauspieler, die Rolle vor einer bloß rhetorischen Wirkung zu bewahren, das jüdische Element zwar nicht vordringlich zu betonen, aber doch leise anzudeuten, kurz, die eigene feinschimmernde Schale zu dem großen, edelmenschlichen Kern zu schaffen.

Bei Dörings im Uebrigen so bewunderungswürdiger Leistung trat das Ideale allzusehr in den Hintergrund. Dies ist eben so wohl ein Fehler wie das ausschließliche Hervorheben des Pathetischen, welches, um ein Beispiel anzuführen, den Nathan des Herrn Lewinsky von der Wiener Hofburg charakterisirt. Ich kenne Dörings Nathan nur aus seinen letzten Jahren. 1870 sah ich ihn zuerst. So gern man es auch vertuschte: Gedächtniß und Kräfte ließen den großen Meister schon im Stich, aber

trotzdem lebt das Bild jenes Charakters noch als eines großen und lebensvollen in mir. Das helle, kluge etwas verschmizte Auge strahlte neben der Pfiffigkeit der Race einen klaren nicht zu täuschenden, seine Umgebung durchschauenden und lenkenden Geist wieder, in der freundlichen Stimme pulsrte die mildeste Herzensgüte, einfach wie die Sprache und die Bewegung war der ganze Mann. Jeder Pomp war Döring fremd, kein Wort wurde bei ihm zum rhetorischen Prunkstück, klug und praktisch hielt sich dieser Nathan immer an das Nächstliegende, Erdische — mit Geistern aus einer andern Welt schien er keine Zwiesprach zu pflegen, selbst in dem gewaltigen Ende der Ring-erzählung kam es nicht wie eine Erleuchtung über ihn. Er sprach tüftelnd, ab und an etwas kleinlich, wozu ja der Dialog verführt, und man hätte sich über diesen Allerteltsjuden, der Alles besser weiß als Andere, der den Sultan, den Ritter, seine Tochter, die Daja auf seine wohlmeinende Art hänselt und ad absurdum führt, ärgern mögen, wenn die milde Rede, der freundliche Blick uns nicht alsbald wieder entwaffnet hätte: man gab sich dem guten Menschen rüchhaltlos gefangen. Hätte man diesem Nathan aber sein Epitheton erst zu geben gehabt, so würde man ihn vielleicht den „klugen“, kaum aber den „weisen“ Nathan genannt haben: es fehlte der Tropfen prophetischen Oels, der den klugen Mann zum Weisen gemacht hätte. Stellt man nun neben diesen, im Uebrigen so meisterlich individualisirten, so consequent gezeichneten Nathan den Lewinskys, so scheint der letztere, ruft man sich den Höhepunkt seiner Leistung, den Richterspruch der Fabel, in die Erinnerung, eben das zu besitzen, was Döring fehlte: einen gewissen großen, inspirirten, pathetischen Zug. Allerdings wird die Erzählung von ihm vortrefflich wiedergegeben, mit einem fast erhabenen rhetorischen Schwunge, annähernd wie wir ihn uns an den Sehern des alten Bundes denken. Keine Manier, keine Absichtlichkeit störte den freien Fluß der breiten Recitation, ein aller Effecthascherei abholder Künstler zeigte sich gerade an dieser Stelle in seinem Wollen von seiner würdigsten

und besten Seite. Was aber hier am Platze war und Wirkung übte, ist es nicht immer. Schon von Seiten der Sprache nicht. In einem Lessingschen Dialog liegt eine Fülle von Schätzen, die gehoben werden müssen, zahllose kleine, oft überfeine Pointen, die wir hören wollen, die sorglichste Nuancirung ist hier gebieterisch an Stelle einer Grau in Grau arbeitenden gleichmäßig rhetorischen Diction geboten. Dann aber auch von Seiten der Charakterisirung nicht. Die klugen Reden fallen zum gewichtigsten Theil dem Nathan selbst zu, sie sind einer seiner Charakterzüge, er hat eine Freude am Geistreichen, die wir bethätigt sehen wollen. Der Mann, der sich aus dem Jammer der qualvollen Nacht in Darun zu der Größe der Menschenliebe emporzuschwingen kann, die so mächtig ergreifend wirkt, soll rührend zu unserm Herzen sprechen; der Nathan, der mit der Daja seinen Spott treibt, der den ungestümen Tempelherrn vor dem Gange zum Saladin so humoristisch neckt, soll uns erfreuen und lächeln machen — mit andern Worten, wir wollen die ganze reiche Individualität sehen, die Lessing gezeichnet, und dies Gefühl, eine bestimmte Persönlichkeit vor mir zu haben, die nur einmal, ebenso und nicht anders und nicht wieder zu denken ist, hat Lessing mit seinem Nathan in mir nicht zu erwecken vermocht. Diese Ausführungen nur, um an Beispielen darzuthun, wohin der Schwerpunkt der Rolle zu verlegen ist, ohne daß ihre Vielseitigkeit dabei Schaden erleidet.

Saladin kommt dem Nathan am Nächsten. Mit starkem männlichem Geiste herrscht er wie über seinem Volke über seinen Leidenschaften und allen Vorurtheilen, ein wahrhafter Fürst, der auf alle äußeren Vorzüge seiner Stellung ruhig verzichten kann, weil er alle inneren in sich vereint. Ein Sultan, der das große Wort sagen kann: „Ein Kleid, ein Schwert, ein Pferd, einen Gott! Was brauch' ich mehr? Wann kann's an dem mir fehlen?“ — Welch' eine Erscheinung! Wie zwanglos, wie frei von aller Herablassung verkehrt er mit seiner ganzen Umgebung. Wie quillt er von Bärtlichkeit über für seinen Assad,

wie sorgt sich seine Liebe für den Vater, mit wie herzlicher Galanterie bald, bald mit wie brüderlicher Herrschaft begegnet er der Schwester! Seine Mamelucken sogar stehen auf vertrautem Fuße mit ihm. Und wie nimmt er die liebenswürdige Dreistigkeit der ersten Beiden auf, die ihren guten Herrn gründlich kennen und in seiner Schule etwas gelernt haben. Der erste thut es ihm an Edelmuth zuvor und schlägt die beiden Beutel aus, die Saladin ihm nach einigem Zaudern geben will, der andere will seine schlau gewonnenen drei mit dem armen Schächer theilen, der auf dem heftigen Ritt gestürzt. Und wie sorgt Saladin für diesen! „O der Gestürzte! Freund, der Gestürzte! — Reit' ihm doch entgegen.“ — Und als der dritte erscheint, unterbricht er seinen angefangenen Bericht hastig: „Bist du's, der stürzte?“ Seine Stirn kann auch drohen, seine milde Stimme scharf und streng werden. Mit allem Nachdruck weist er den Tempelherrn in seine Schranken zurück. Seine Toleranz wurzelt in seinem großartigen Naturell — jede intolerante Regung ist ihm antipathisch, er widerlegt sie nicht, er heißt sie mit einem Machtwort schweigen. „Ruhig, Christ.“ Diese angeborene Freiheit seines Wesens ist seine Größe und zugleich seine Schranke. Seine rasche, starke, feurige Art ist vor dem Unmaß und der Ueber-eilung nicht immer sicher. Er ist ein herrlicher Mensch, intellectu-ell so hoch gestellt, daß er der Belehrung durch die Ring-parabel nicht mehr bedürftig ist, als Charakter so verehrungs- und vertrauenswürdig wie wenige, aber an die Idee des Stückes und das Muster des Nathan gehalten fehlt ihm zur menschlichen Vollkommenheit die ruhige gleich und gerecht wägende Ein-sicht. Er thut zwar im Stück nur wenig, was darauf schließen ließe. Aber es ist mit Recht auf die maßlose Freigebigkeit hingewiesen, die mehr die großartige Befriedigung einer fürst-lichen Neigung, fast einer Grille, als die sorgliche, freudige Er-füllung einer sittlichen Pflicht ist. Das ist wunderschön, aber es ist nicht weise. Er hat sich in dieser Neigung nicht selbst erzogen. Der Unwürdige empfängt vielleicht aus vollem Säckel

von ihm, während, wenn er selbst Nichts hat, der Würdige mit leerer Hand von seiner Thüre gehen muß. Auch in so kleinen Zügen würde Nathan anders erscheinen. Und so beruht auch seine Duldsamkeit mehr in seinem richtigen Gefühl als in einer ruhigen Abwägung der für sie sprechenden Gründe. Er würde nach seiner ganzen Art nie dazu kommen, sich und Andere bedächtig oder listig nach diesen Gründen zu fragen, da sein Herz und sein Kopf hier die Antwort schon vorweg gegeben haben. Trifft er hierin das Richtige, so sichert ihn gleichwohl Nichts, daß er auf anderen Gebieten irren und sich vergessen kann. Jede Neigung ist blind. Aber die tiefe Sittlichkeit und der Adel seiner Natur bürgen dafür, daß er bald wieder den richtigen Weg finden werde.

Saladin ist so recht der Mann, ein Vorbild für den Tempelherrn zu sein. Nathans abgeklärte, reine Weisheit ist diesem zu fern, aber Saladins heldenhafte Persönlichkeit lockt ihn in jedem Zuge zur Nachahmung. Ein Vorbild freilich, das dem Ritter zu erreichen schwer fallen möchte. Weder in der Einsicht noch in seinem Herzen steht er dem hohen Ideale des Gedichtes, der Duldung, der Liebe sonderlich nahe. Er hält sich für frei von allen Vorurtheilen des Glaubens und fühlt sich doch als Christ über dem Juden und dem Muselman erhaben. „Ein Judenmädchen aus dem Feuer zu retten.“ — „Wenn's auch nur das Leben einer Jüdin wäre.“ — „Was, Jude, was?“ — „Aber Jude.“ — So betont er immer den ihm im Grunde der Seele verhaßten Stamm, verhaßt nicht seiner Eigenthümlichkeiten, als vielmehr der frommen Raserei willen, „nur sein Gott sei der rechte Gott“. Er hält sich für tolerant, für gut, und begeht doch die Thorheit und Schlechtigkeit zugleich, Nathan bei dem Patriarchen zu verklagen. Er ist so wenig seiner Herr, daß er sich in Saladins Gegenwart zu Schmähungen gegen „den jüdischen Wolf im philosophischen Schafpelz“ hinreißen läßt, die dem Patriarchen alle Ehre machen würden. Seine Leidenschaftlichkeit, seine innere Unzufriedenheit mit seinem

Stande, die fast zur Weltverachtung wird, spielen seiner besseren Natur schlimme Streiche. Aber auch in diesem verworrenen Gemüth spiegelt sich das Grundthema des Stückes wieder. Die Rettung der Recha ist und bleibt eine That der Selbstverleugnung. Auch er will eher Mensch als Christ sein. Er ist durch und durch wahr. Doch war es gerade Zeit, daß er dem Nathan und Saladin nahe trat. Er fing schon an sich zum Charakter zu festigen. Seine guten und schlechten Eigenschaften fingen schon an mit einander zu verwachsen. Er macht trotz seiner Jugend schon den Eindruck eines Mannes. Auf seine Weise, mit derbem, oft grobem Humor lernt er es, sich in das Leben zu schicken, sein Pessimismus wird witzig. Da kommt er in die Kreise edler, großer, hoch über ihm stehender Menschen. Sein ganzes Wesen tritt auf's Neue in Gährung. Die edleren Elemente sondern sich allmählich von den minder reinen, und nach kurzem, schwerem Kampfe gewinnt er es über sich, die Geliebte als Schwester zu umarmen und Nathan zu bitten, ihr den jüdischen Namen zu lassen, den er noch vor Kurzem so leidenschaftlich mit dem christlichen vertauscht wissen wollte. Seine völlige Läuterung liegt jedoch erst jenseits des Stückes; so lange wir ihn sehen, brodelt noch Edles und Uedles in ihm durcheinander. Aber der brausende Most verspricht einen guten Wein, und rein ästhetisch, nicht moralisch betrachtet, muthet uns seine „rauhe Tugend“ entzückend frisch und kräftig an. Er ist ein „plumper Schwabe“, ein „deutscher Bär“, und seine Darstellung auf der Bühne darf durchaus nicht in dem Typus des allgemeinen idealen Jünglingthums stecken bleiben. Er liebt es, seinen herben Troß und Stolz zu übertreiben, weniger um zum Widerspruch zu reizen als um eine sentimentale Anerkennung seiner That, die ihm innerlich zuwider ist, von sich abzuwehren. Nathan findet ihn leicht aus. „Die bescheidene Größe flüchtet sich hinter das Abscheuliche.“ Er sieht den von Unkraut überwucherten edlen Kern und ist gütig genug das, was dieser Kern verspricht, schon als entfaltet anzusehen. „Wir müssen, müssen Freunde werden“,

ruft der Tempelherr im Ueberströmen des Gefühls aus, als ihm Nathans ganze Größe plötzlich aufgeht — „Sind es schon“, erwidert dieser.

Nathan, Saladin und der Tempelherr sind eminent active Naturen. Sie müssen sich unter Menschen bethätigen. Schon die äußere Lebensstellung gebietet das dem Sultan und dem Ritter. Sie Beide stehen exponirt. Und Nathan, der ein stilles zurückgezogenes Leben führen könnte, wandert von Jerusalem nach Babylon, über den Jordan, den Euphrat und Tigris, und kassirt Schulden ein. Sie verlangen unter Menschen. Psychologische Räthsel zu lösen ist ihnen die willkommenste Aufgabe. Nathan und Saladin vor Allen müssen mit dem edelsten Material, dem des Menschenherzens, arbeiten können, um sich wohl zu fühlen. Bei Saladin ist es Interesse, bei Nathan ein pädagogischer Trieb. Bei dem Tempelherrn ist es auf dem Wege nur Pflicht zu werden. Sein Leben wird ihm lästig, er hat Anwandlungen, die ihn der Welt entfremden. In dieser, offenbar nur momentanen und durch den Zwiespalt seiner Natur mit den Geboten des Ordens, die er keineswegs blind zu befolgen vermag, hervorgerufenen Weltflucht bildet er den Uebergang zu den beiden Charakteren, in denen sich die Selbstverleugnung lediglich passiv darstellt: dem Dervisch und dem Klosterbruder. Trotz der gründlichen Verschiedenheit ihres Temperaments und ihrer geistigen Anlagen ähneln sich diese köstlichen Menschen in diesem Hauptzuge. Sie wollen fort, auf Tabor der eine, der andere an den Ganges. Aber die Quelle ihrer Wünsche ist nicht dieselbe. Der Bruder Bonafides ist nach einem bewegten Leben der Welt, in der er sich sein reines, gläubiges, demüthiges Herz bewahrt hat, satt geworden. Nicht daß er sie verwünschte — er kennt kein Gefühl der Bitterkeit. Aber er fühlt sich den Pflichten nicht gewachsen, die das Leben ihm auferlegt, und es ist ihm nicht zu verargen, wenn man an die Aufträge denkt, mit denen der Patriarch seine Einfalt beehrt. Er saß schon „als Eremit, auf Quarantana, unweit Jericho“, ehe er nach

Jerusalem kam. Von hier verlangt er nun mit immer lebhafter Sehnsucht fort nach dem „Plätzchen, allwo er seinem Gott in Einsamkeit bis an sein selig Ende dienen könne“. Dort will er sich demüthigen und die Welt vergessen. Er fühlt sich schwach und unfähig geistig noch zu erstarken. Anders der Derwisch. Er ist im Besitz aller Kräfte, feinen Geistes, von lebhaftem Naturell, ohne Leidenschaften, ohne Vorurtheile wie der gute Bruder, aber nicht menschenfleh wie dieser. Sein ehrlicher Sinn stößt überall an, sein Ideal vom Menschen, das er im Herzen trägt, verkümmert ihm die Freude an dem wirklichen Menschen. Er taugt nicht für die Welt des Scheins. Darum verlangt ihn dahin, wo Bedürfnislosigkeit und reine, heitere, freie Menschlichkeit zur That werden, an den Ganges. „Am Ganges nur giebt's Menschen.“ Dort wird er erstarken, die ganze Ungetrübtheit und Frische seines Gemüthes wieder finden. Dort wird er, der unter Menschen verlernen könnte Mensch zu sein, wieder werden, was er doch gerade sein möchte und was er am Ganges sucht: Mensch. Die Uneigennützigkeit und Bescheidenheit, bei Beiden gleich groß, wurzelt bei dem Klosterbruder in einem frommen, gläubigen Herzen, bei dem Derwisch in einer durch und durch affectlosen, naiven Natur. Der Klosterbruder könnte sich ins Leben schicken, wenn er wollte, denn selbst bei den delicatsten Missionen, die ihm der Patriarch aufträgt, verräth er eine feine instinclairtartige Klugheit, die ihm seine Seele immer rein bewahrt. Er scheut sich nicht, den Zweck seiner Aufträge zu umgehen, in dem festen Gefühl, so das Bessere, Gott Wohlgefällige zu thun. Das rührend gute „Lass't's lieber nicht gestorben sein“ charakterisirt ihn. Er ist nicht mit Absicht schlau — sein Herz, nicht seine Klugheit läßt ihn diese Seitenwege finden. Er ist und bleibt die „fromme Einfalt“. Dem Derwisch, der freier sieht als der Bruder, wird das Compromittiren dagegen schwer bis zur Unmöglichkeit. Auch er kommt in die Lage, anders zu sprechen als er empfindet. Er will verhindern, daß Saladin vom Nathan borgt, und versucht nun, diesen als

Geizhals hinzustellen. Aber wie ungeschickt thut er es! Wie kommt immer und ohne logischen Zusammenhang mit seiner Absicht seine wahre Gesinnung zum Vorschein! Sich mit der Welt auseinanderzusetzen fehlt dem Klosterbruder die Kraft, dem Derwisch die natürliche Fähigkeit und der Wille, sich diese künstlich, auf Kosten der eigenen Neigung, zu erwerben. Liebenswerthe, prächtige Seelen, aber nicht bis zur Activität, geschweige denn zu der Höhe des Standpunktes des Nathan durchgedrungen. Menschen, bei denen es sich wohl sein läßt, denen man vertrauen kann, deren Milde und Wärme erquickt, die uns durch die Echtheit und Wahrheit ihres Empfindens bis zu Thränen rühren können — aber Menschen, die im Kampfe mit dem Leben leider unterliegen.

Dieser Pentas sorgfältig abgestufter, sammt und sonders portraitartig scharf gezeichneter und ästhetisch erfreuender Charaktere steht nun eine Trias von Frauen gegenüber und zur Seite, von denen zwei mit dem Geschick der Hauptfiguren eng verbunden, zum Theil ihr Abbild und ihre Ergänzung sind: Recha, Sittah und Daja. Die ersten beiden stehen künstlerisch sowohl wie in dem Durchdrungensein von der Idee hinter ihren männlichen Führern zurück, die letzte, intellectuell und gemüthlich am Niedrigsten stehend, ist eine künstlerische Meisterschöpfung ersten Ranges. Die Gefahr lag nahe, daß die Vorurtheilslosigkeit, die auf religiösem Gebiet in den vornehmsten Gestalten des Gedichtes zu einer reinen dünkellofen Aufklärung wird, so großartig bei diesen, den Frauen einen Theil der Sympathie nimmt, die sie den Männern verschafft. Wir erwarten von der Frau nicht, daß sie auf den obersten Höhen der Denkfreiheit wandelt, und thut sie es, dann wünschte man, sie thäte es unbewußt. Das ist bei Lessing nicht immer der Fall. Recha besonders hat etwas Lehrhaftes und Ueberfluges, das zu Zeiten erkältend wirkt, doppelt in der antithetischen, zugespitzten Sprache des Dichters. Auch die Einsicht des Weibes soll in ihrer Empfindung wurzeln. Bei Recha gehen Beide nur zu oft auseinander,

und das, was man ihr angeboren sehen möchte, erscheint dann doch nur als ein Product der Erziehung Nathans, das sich mit dem ureigenen Wesen der Frauennatur nicht leicht verbindet. Sie steht keineswegs, und kann es nicht, auf der klaren Sinne, von der ihr edler Vater Gott, Menschen und Dinge betrachtet. Wohl aber fühlt sie deutlich, daß sie in diesem ihr ganzes Heil zu suchen hat und finden kann, und dieser Zug der unbedingten Hingabe, die sich auch in der Schwärmerei für den Engel, der sie gerettet (den Tempelherrn), darstellt, ist das echt Weibliche in ihr. Eben um dieses Juges, um dieser Liebe willen, die nur eine Spielart der welterlösenden Liebe ist, der Nathan, Saladin, der Tempelherr ihre Kräfte widmen, um der Leidenschaftlichkeit willen, die sie (ein Erbtheil ihres Blutes) in der Scene mit Sittah fast beängstigend verräth, erscheint mir aber das Demonstrirende einer Rede wie diese „Was sprichst du da nun wieder, liebe Daja u. s. w.“ und manche andere kluge Bemerkung in ihr wie etwas Unorganisches, das eher fern hält als anmuthet. Sittah ist ungleich abgeschlossener und auch in ihrer Klugheit weiblicher. Auch wenn sie, was glücklicherweise selten geschieht, religiös philosophirt, kennzeichnet sie der „ruhige und schnelle Blick“ der Frau. Sie hat das liebevolle Herz, den klaren Verstand ihres Bruders, aber Beides verkleinert und in die Sphäre ihres Geschlechtes gerückt. Ihr fehlt der große Sinn Saladins und jeder idealistische Schwung. Lessing hat ihr die weibliche Lust zur Intrigue gegeben. Sie ist es, die den Plan, Nathan zu fangen, ersinnt, sie ist es, die sich vorseht, Rechas wahren Vater aufzustöbern. Auch ist sie neugierig. Saladin weiß ganz gut, daß sie seinem Verbote zuwiderhandelt, wenn er mit lauter Stimme, so daß sie es im Nebenzimmer hören kann, sein „Schachern wird mit dir schon meine Schwester“ ruft. Und so liebenswürdig sie über ihre Jahre scherzt, so bescheiden sie über ihre Bildung urtheilt, kurz, so sehr man die Correctheit und Eleganz der Zeichnung dieser Sittah schätzen muß, so vermißt man doch die Farbe. Man muß schon der Bruder sein um aus

den feinen Lineamenten alles das herauszulesen, was die ganze liebenswerthe, edle Persönlichkeit ausmacht, auf die ein Saladin stolz sein kann. Der dritten Repräsentantin des ewig Weiblichen kann man aber den Vorwurf der Körperlosigkeit gewiß nicht machen: der Daja. Sie lebt in jedem Wort, in jedem Athemzuge und nimmt dabei doch, wie die Männer, ihre ganz besondere Stellung zur Grundidee ein. Recha und Sittah stehen nicht allein, sie folgen der Bahn ihrer Beschützer. Daja steht zwischen verschiedenen Feuern, mutterseelenallein, und wahrh mit Consequenz ihren beschränkten Standpunkt. Sie ist eine fromme Seele, eine rechtschaffene Christin, aber sie besitzt nicht die Demuth des Klosterbruders, der von Nathans Opferthat bewegt, diesem zurufen kann: „Ihr seid ein Christ! Ein besserer Christ war nie.“ Auch seine einfache Einsicht, „daß unser Herr ja selbst ein Jude war“, fehlt ihr. Sie kennt nur ihr Christenthum und will nichts Anderes kennen. Sie bildet sich viel darauf ein und weiß sich über ihrer jüdischen und muselmännischen Umgebung hoch erhaben. Daß sie nicht nur obenhin, sondern im tiefsten Grunde ihres Wesens (wenn bei dieser guten Frau von Tiefe zu reden ist) ihrem Glauben anhängt, beweist nichts deutlicher als Rechas Mittheilung an Sittah; „Wir naheten auf dem Weg' hieher uns einem verfallnen Christentempel“. Thränen, Händeringen, Blicke des wahren Mitleids — man sieht, die brave Daja hat um ihren Glauben schwere Kämpfe zu bestehen. Aber so beschränkt ihr Standpunkt, so albern ihre Bigotterie gerade in solcher Umgebung erscheint — auch sie ringt sich doch ihre Opfer ab. Sie liebt Recha zärtlich und versteht sich erst nach langen Jahren mühsam zu dem Schritt, ihr ihre christliche Abkunft zu entdecken, sicher in dem guten Glauben, ihre Seele von der ewigen Verdammniß zu erretten, also auf wenigstens für sie plausible Gründe gestützt. Daß auch sie dabei zu profitiren und, wenn der Tempelherr die ihm zugedachte Gattin nach Europa führt, zugleich mit abzureisen wünscht, wird ihr Niemand verargen. Sie ist oft schon nahe daran, ihr Geheimniß zu entdecken, und doch bedenkt

sie sich. „Der Mann ist sonst so gut! — Ich selber bin ihm so viel schuldig! — Das Herze blutet mir ihn so zu zwingen.“ Dergleichen ist ihr auf ihre sonstigen Dummheiten anzurechnen. Und wenn sie auch, wie Recha sie charakterisirt, eine Christin ist, die „aus Liebe quälen muß“, so hat sie doch Liebe und steht darum noch lange nicht auf der untersten Stufe des Stückes, die für den Patriarchen freigelassen ist. Ganz kostbar ist es nun, wie ihre religiöse Haltung aus ihrer ganzen Individualität entwickelt und mit den allerweiblichsten Schwächen versetzt, wie eine ganz bestimmte Person in ihr mit lebensvollen Strichen gezeichnet ist. Wie tief fühlt sie die Ehre, daß ihr lieber Ehegemaal auf dem Kreuzzuge mit Friedrich Barbarossa im Saleph ertrunken ist! Wie gern läßt sie sich, die doch sonst um Antworten nicht verlegen ist, von ihrem Glaubensgenossen, dem Tempelherrn, die stärksten Grobheiten sagen! Wie trefflich versteht sie sich auf die Universalkunst bejahrter Frauen in allen Ehren zu kuppeln. Ein Wort, wie das zur Recha: „Wald nun könnt ihr ihm die Unruh all' vergelten, die er euch gemacht hat“ (III., 3), schildert die ganze komisch-niedrige und trübe Sphäre, in der ihre Empfindung lebt. Um uns die Daja mehr komisch als ernsthaft zu schildern, thut Lessing überhaupt redlich das Seine. Nicht nur, daß Nathan und der Templer sie compromittiren, sie selbst muß, auch wenn sie nichts Lächerliches sagt oder thut, dafür sorgen, daß wir über sie lachen. Ihre zweimaligen Meldungen, der Sultan schicke, Prinzessin Sittah schicke, sind von einer feinen, aber unwiderstehlichen Drolligkeit. Das erste Mal muß sie ihren sehnlichsten Wunsch, eine vertraute Unterredung Nathans mit dem Ritter, wider ihren Willen selbst kreuzen, das andere Mal hat sie sich mit bösem Gewissen vor ihrem Herrn blicken zu lassen, dessen Geheimniß sie ausgeplaudert. Der Dichter will eben nicht, daß wir uns über sie ärgern. Mit versöhnlicher Hand löscht er alle Falten der Verstimmung weg, damit dies Gedicht der Liebe und Milde nicht anders wirke, als es empfunden und geboren ist. Auch wir, die Leser, die Zuschauer,

sollen kein anderes Gefühl als das des Friedens haben. Es wäre gegen die Idee der Dichtung gewesen, wenn eine andere Wirkung beabsichtigt und erzielt wäre.

So läßt denn Lessing die Sonne seiner Kunst über Böse und Gute, über Gerechte und Ungerechte scheinen. Man sehe den Patriarchen. Er ist in Allem die Rehrseite des Guten. Er steht in directem Gegensatz zu der Idee, die Lessing und seine Helden verfechten. Er ist vom stupidesten Glaubensfanatismus besessen. In seinem Herzen, wo seine Bigotterie mit seinem herrsch- und prunklüchtigen, schmeichlerischen, verlogenen Egoismus eng durcheinander wuchert, regt sich kein Fünkchen von Liebe. „Der Jude wird verbrannt.“ Das bißchen Logik, das er besitzt, macht sofort eine jesuitische Wendung, wenn es die Kirche und ihren Vortheil gilt. „Denn ist nicht Alles, was man Kindern thut, Gewalt? — Zu sagen: — ausgenommen, was die Kirch' an Kindern thut.“ Moralisch ist er völlig widerwärtig — und doch, wer entrüstet sich über ihn, wer sieht nicht über diese sittliche und geistige Armseligkeit mit einem heiteren Lächeln hinweg? Selbst für diese Creatur hat der große Dichter noch den Zug eines sardonischen und doch gutmüthigen Humors. Der Patriarch kommt nicht bleich und ausgemergelt, als einer jener, von innerem Neid und fanatischem Grimm verzehrten, unheimlichen Diener der Inquisition. Er ist ein „dicker, rother, freundlicher Prälat“. Man lacht, schon wenn man ihn sieht. Und ist nicht sein „Mich schaudert“, sein bequemes Abwägen zwischen der Hypothese und dem Factum, sein mit rührendem Gleichmuth dreimal mit denselben Worten abgegebenes Verdict, sein plötzliches Umschlagen, als er erfährt, der Templer sei zum Saladin berufen, dazu sein sonderbarer Irrthum, den guten Klosterbruder für das geeignetste Werkzeug seiner Spionagen zu halten — ist das Alles nicht mehr lächerlich als verächtlich? Selbst der hitzige Tempelherr nimmt ihn komisch („Ein Problema“) — wer würde sich also über ihn ereifern wollen?

Allen Charakteren ist das Siegel des Lessingschen Geistes

deutlich auf die Stirne geprägt. Sie verleugnen ihre Abstammung nicht. Die Farben sind stets maßvoll, auch das Uedle ist mit hoher, sittlicher Ueberlegenheit behandelt und vor verletzender Leidenschaftlichkeit bewahrt. Der helle Geist des Dichters, der sich sprachlich in scharfen Antithesen, künstlichster Zuspizung eines Gedankens und fast peinlicher Wortgenauigkeit manifestirt, redet auch aus den Worten der geistig Aermsten des Gedichts. Es ist schon darauf hingewiesen, daß hier eine Gefahr für die Wirkung liegt. Man hat bisweilen den Eindruck der Ungemüthlichkeit. Der Leser, der Zuschauer fühlt sich, wenn jedes Wort, arglos gesprochen und arglos angehört, aufgemußt wird, selbst peinlich controlirt. Es ist dies eine oft erwähnte Eigenart Lessings, die im „Nathan“ nicht selten zur Manier wird und die sich, zum Unsegen für die herrliche Schöpfung, mit einem rein technischen Mangel in der Versbehandlung verbindet. Ich meine die oft nur zur bloßen Completirung des Verses, ohne Zwang des Sinnes, angewandten häufigen Wortwiederholungen. Nathan ist das erste deutsche Drama in fünfzügigen Jamben. Die Ungewohntheit der Behandlung des kostbaren neuen Materials spricht aus jeder Zeile. Kein metrisch betrachtet ist die Sprache unruhig und zerfahren. Fast nie deckt sich der Sinn mit dem Verse oder der Versgruppe. Die Enjambements sind zahllos. Und wenn ein Mann wie Lessing sich vor Flichwörtern und schönrednerischen aber sachlich nichts Neues und Wesentliches gebenden Phrasen, seiner echten und wahren Kernnatur getreu, erklärlicherweise scheute, so konnte er es doch nicht verhindern, daß zur Versfüllung gleichgültige Wörter wiederholt wurden — eine Methode, hinter der man eine pointirende Absicht zu suchen geneigt ist, ohne sie doch in einer erheblichen Anzahl von Fällen finden zu können. „Wie elend, elend hättet ihr indeß hier werden können.“ — „Sag nur heraus, heraus nur.“ — „Ich, ich bin ja nicht verbrannt.“ — „Wie woll'n wir uns freu'n und Gott, Gott loben! — „Er, er trug euch u. s. w.“ — „Er sichtbar, sichtbar mich durchs Feuer trug“.

„Mein Vater, lass't, lass't eure Recha doch nie wiederum allein.“ — „Doch Euch, Euch kann sie trefflich wuchern.“ — „So geh, geh wenigstens ihn anzuhalten.“ — „Er schließt daraus, daß Gott zu großen, großen Dingen euch müß' aufbehalten haben.“ — „Das, das wäre das Geschäft u. s. w.“ — „Ha, das, das ist meine Schwester.“ — „Auf den, auf den nur rechnet nicht.“ — „Wenn hier, hier untern Palmen schon nicht mehr.“ — „Lass' es keine Sorge dir machen; mir, mir macht es keine.“ — „Wir müssen, müssen Freunde werden.“ — „Was schwäg ich? Komm, komm, liebe Daja, wieder an das Fenster.“ — „Und Sohn? Sohn nicht? Auch dann nicht, dann nicht einmal u. s. w.“ — „Des Menschen Hirn faßt so unendlich viel, und ist doch manchmal auch so plötzlich voll! von einer Kleinigkeit so plötzlich voll!“ — „Taugt nichts, taugt nichts.“ — Dies sind nur einige Beispiele, die reichlich vermehrt werden können. Wenn sich auch, wie man beim Nachlesen vielleicht finden wird, einige solcher Wiederholungen aus dem Nachdruck, den das betreffende Wort verdient, zur Noth erklären lassen, so ist doch ihre verschwenderische Häufung ein sicheres Zeichen, daß man es dabei weniger mit einer künstlerischen Absicht, als vielmehr mit einem bloßen Nothbehelf zu thun hat. Es ist auch nicht zu verwundern, daß der erste Versuch nicht glücklicher ausfiel. Der Vers ist, als solcher betrachtet, ohne Reiz, gleich weit entfernt von dem großen Schwung der Schillerschen, wie von der süßen Musik der Goetheschen Sprache. Dafür hat aber, wenn man von diesen Mängeln absieht, die Sprache unschätzbare Vorzüge. Sie ist im Ausdruck von einer unbeschreiblichen Einfachheit und Schlichtheit, ganz dem Geiste der Dichtung adaequat. Eine ruhige, nur durch die Sache, nicht durch äußeren Pomp siegende Würde eignet ihr durchweg. Mit Vorliebe sucht sie sich das bescheidenste Gewand und holt sich ihre Mittel aus dem Vorrath der ganz volksthümlichen, ganz bürgerlichen, man könnte fast sagen vulgären Redeweise. Nun höre man aber, wie freundlich, wie

liebenswürdig sich in dem Munde Lessingscher poetischer Gestalten Wendungen wie diese ausnehmen: „Der folgt mir nicht vor langer Weile.“ — „Ich soll mich nur erkunden, auf den Zahn euch fühlen.“ — „Ist inzwischen auch nicht übel.“ — „Was wäre da wohl leichter, als den Garaus ihm zu machen.“ — „Wo habt ihr denn die ganze Zeit gesteckt?“ — „Ich bin mich selbst zu loben auch nicht faul.“ — „Zwar bin ich seit geraumer Zeit ein wenig über'n Fuß mit ihm gespannt.“ — „Wer sich Knall und Fall, ihm selbst zu leben nicht entschließen kann, der lebet Andern Sklav' auf immer.“ — „Er stürzte mit der Thüre so in's Haus.“ — „Was hieß denn das, daß ihr so Knall und Fall euch aus dem Staube machtet? daß ihr uns so sitzen liebet?“ — „Der weise Vater schlägt nun wohl mich platterdings nicht aus.“ — „Trag deine Siebensachen fort.“ — „Ich steh' auf Kohlen, guter Bruder.“ — „Hui, der Tempelherr ist drum.“ — „Und so fiel mir ein, euch kurz und gut das Messer an die Kehle zu setzen.“ — „Nehmt mir's nicht ungut.“ — „Wer war so grausam denn, dir selbst — dir selbst dergleichen in den Kopf zu setzen?“ — „Er hat ihr einen Vater aufgebunden.“ — Ich gestehe, daß ich keinen dieser Ausdrücke missen möchte. Es giebt eine gesteigerte Sphäre der Empfindung, eine Sphäre der Kunst, für deren Schönheit sie nicht taugen. Hier aber dienen sie in ihrer Anspruchslosigkeit nur dazu, den Eindruck der Wahrheit zu verstärken, für die „Nathan der Weise“ kämpft und für Deutschland bis in die fernste Zeit hoffentlich nie vergebens gekämpft haben wird.

Goethe.

Göz von Berlichingen.

Wer den Goetheschen „Göz“ zum ersten Male mit kritischem Auge auf der Bühne sieht, wird sich wundern wie alle Mängel der Composition, die diesem kernigsten und deutschen aller unserer Dramen so sichtbar anhaften, fast völlig vor der genialen Kraft und Kühnheit der Charakteristik verschwinden, wie das Werk, so unzusammenhängend in der Handlung, doch durch den einen Geist der Freiheit, der es durchbraust, als ein Ganzes erscheint, und wie es, wenn man von einem Erlahmen der Spannung etwa in der Mitte, im dritten und vierten Acte, absieht, wohlverstanden in seiner Bühneneinrichtung (denn das Original wäre auf dem Theater nicht zu wagen) entschieden theatralisch wirkt. Auch scheint es stets, als wüchsen die Kräfte der Schauspieler bei einer Darstellung des Göz, als schläge seine stahlharte Hand, wie jener Stab des Moses Wasser aus dem Felsen, Funken auch aus sterilen Naturen. Die Macht der Dichtung muß sich äußern. Sie ist in jeder Beziehung einzig, für unsere Literatur, für die dramatische Literatur überhaupt, für Goethe selbst. Jedem Uncingeweihten leuchtet ihr heller, gesunder Blick erfrischend ins Herz hinein; geradezu überwältigend ist aber ihre Treuherzigkeit und Schlichtheit für den, der ihren Schöpfer aus seinen Werken, seinem Leben kennt. Goethe, der junge, galante Goethe, den die nationale Politik wenig

kümmerte, er, dessen hellenischem Geiste das vierströtige Germanenthum, wie oft! ein Greuel zu sein schien, Goethe, der Schönheitsmensch, dem, was gefällt, auch erlaubt war, Goethe, der Kosmopolit, der Aristokrat — wie anders erscheint sein Bild hier! Offen und gerade, ein echter Germane, ein feuriger Patriot, ein Mann des Volkes, dem das Recht über Alles geht! Er, er selbst — nicht die Charaktere seines Stückes sind das; denn mitten in dem Gewirre dieser Kämpfe flattert Jedem, der sehen kann, sichtbar, das Banner des Rechts und der Mannheit, vom Dichter selbst getragen, seine Seele schwimmt mit vollen Segeln auf diesen stürmischen Wogen, er selbst ist es, der uns aus Verfes Munde das Schlußwort zuruft: „Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“ Der feste individuelle Wille des Götz, seine zartfühlende Sittlichkeit, die sich selbst vor einer Moralpredigt nicht scheut, die Herzlichkeit, die Vertrauensseligkeit, das Selbstgefühl, das im Bewußtsein seines Könnens gern einmal mit dem Harnisch rasselt und mit dem Schwerte aufstampft — das Alles ist so deutsch, daß eigentlich nur ein Deutscher das Werk ganz genießen kann. Dazu die göttliche Grobheit solcher „Noli me tangere“ wie Faub und Verfe! Das fühlt kein Ausländer nach. All unsere Schwächen stecken in diesen Tugenden. Es ist rührend, den univervellen Geist Goethes auf Augenblicke sich in die engeren Schranken der Nationalität begeben zu sehen. Er ist nicht mehr der Egoist, als der er uns so leicht erscheint, der Halbgott, der einen unberührbaren Kreis um sich gezogen hat — er ist so warm, so menschlich. Ein Werk wie Götz rückt den Dichter auch denen nahe, die diese olympische Existenz nicht verstehen. Er läßt uns ahnen, daß auch in dieser aristokratischen Natur der revolutionäre, demokratische Zug der Deutschen einmal verborgen geschlummert. Er hat sich nicht immer verleugnet, auch dann nicht, als Goethe schon mit dem Hofleben allzu eng verwachsen war, als daß er ihm, wenn er sich geregt, hätte nachgeben dürfen oder wollen. Dennoch bricht er bisweilen durch, wenn auch nie

wieder mit der jünglinghaften Wildheit, mit der Verbtheit des „deutschen Bären“ wie im Götz.

Es ist bekannt, unter welchen Einflüssen Goethe stand, als er das Stück schrieb. Shakespear fing an die Franzosen aus dem Felde zu schlagen, das heranreisende Genie versenkte sich mit Begierde in die neu sich erschließende Welt. Die scenische Peinlichkeit des Racine und Corneille wurde der kräftigen Jugend verhaßt, die Regellosigkeit des britischen Dichters zur Regel erhoben. Zersplittert Shakespear die Handlung seiner Stücke, so überschatespearte Goethe im „Götz“ seinen Meister. In größter Ungenirtheit springt der Dichter mit dem Raum und der Zeit um, wie ein Erzähler, der das Recht hat, tausende von Meilen, ganze Jahre in einer Minute zurückzulegen. In der That ist „Götz von Berlichingen“ nur eine dramatisirte Erzählung, ein Epos, kein Drama, viel weniger ein normales Theaterstück. Dies gilt von der in allen Goethe-Auslagen stehenden, unter dem Titel „Götz von Berlichingen“ überall bekannten Version. Die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand“, die erste Bearbeitung des Stoffes steht in dieser Beziehung der ebengenannten zweiten gleich. Goethe erkannte die Unmöglichkeit, einer dieser Versionen einen dauernden Platz auf dem Theater zu sichern, und entschloß sich 1803 zur Herstellung der Bühneneinrichtung, nicht der bis jetzt allgemein bekannten, auf den deutschen Theatern eingebürgerten, sondern der weiter angelegten, die im Manuscript, mit Goetheschen Randglossen versehen, durch einen Zufall im Jahre 1879 im Café Maximilian zu München aufgefunden und der Heidelberger Universitätsbibliothek zum Geschenk gemacht wurde*). Sie kam den Anforderungen der Bühne mit richtiger Einsicht entgegen, führte die Gestalten der Adelheid, des Franz aus, gab den Scenen der Zigeuner und der Auf-

*) In der von G. Wendt noch im nämlichen Jahre besorgten Redaction erschien die Bearbeitung mit einer Einleitung versehen in Karlsruhe in H. Helefeld's Hofbuchhandlung.

rührer eine größere Ausdehnung, schuf neue reizvolle und bedeutende Scenen: Selbizens Ankunft auf dem Verlichingischen Schlosse, Adelheids großen Monolog vor ihrem Tode, gewann aber einen Umfang, der die gewöhnliche Theaterzeit weit überschritt und den Dichter sogar auf den unfruchtbaren Gedanken brachte, das Stück an zwei Abenden, in drei und drei Acte getheilt, zur Aufführung zu bringen. Immerhin war mit dieser Einrichtung die Möglichkeit, den Götz der Bühne zu erhalten, gegeben. Es galt nur, sie zu kürzen, einige Scenenverschiebungen eintreten zu lassen, und man hatte ein brauchbares Theaterstück. Freilich hat man das Gefühl, als sei ein muthiges Roß zu Schanden geritten, bis es in der bretternen Bude, lahm und hinkend, untergebracht wurde. Die Bühnenausgabe steht dem ursprünglichen „Götz“ an poetischem Werth unleugbar nach. Die bedeutungsvolle Knappheit der Sprache, die untrügliche Sicherheit der Zeichnung ist verloren gegangen. Alles geht in's Breite. In den komischen Scenen des dicken Ritters von Wanzenau steckt mehr Behagen als Witz. Dennoch hat Nichts vermocht, die Schönheit des Urbildes völlig zu vernichten. Auch eingerichtet und eingerenkt trägt es noch die Spuren der höchsten Genialität, und es ist nur ein Beweis von der unverwüftlichen Kraft der Dichtung, daß sie auch in dieser Gestalt noch übergewaltig wirkt. Auch sollte man die Bearbeitung nicht so schlechthin verwerfen. Hat sie uns doch Gelegenheit gegeben, die dichterischen Gestalten, die sonst unerweckt in der Bücherwelt ein schemenhaftes Dasein führen würden, in Fleisch und Blut vor uns zu sehen.

So sehr die Bühneneinrichtung aber auch bemüht ist, die Gesetze des Dramas und des Theaters in höherem Grade als die Buchausgabe zu erfüllen, so wenig ist doch auch sie, nach der Schablone gemessen, ein Drama. Aber was hilft alle Schablone und die Zwangsjacke der Theorie, wenn der olympische Leib, den man in ihre Fesseln zwingen will, sie, nur vom bloßen Aufathmen, vom Dehnen der Lungen, auseinander sprengt und in hundert Fetzen zerreißt? Ueberall quillt seine Schönheit hervor, eine mannhafte

Schönheit, die Schönheit der Wahrheit und Gesundheit. Wenn ein Werk auf der Bühne eine solche Wirkung wie der *Göz* hervorbringt, dann hat sich die Kritik wohl zu bescheiden. Und wenn es auch in hundert Szenen auseinander fällt, wenn es auch ein dramatisirtes Epos ist, so waltet doch auch in ihm oft eine ergreifende Beziehung der Szenen, jenes logische Hineinspielen des Anfangs in das Ende, das beim Anschauen so mächtig ergreift. Wenn die unheimlichen Gestalten der aufrührerischen Bauern, die den ersten Act, fast im leichten Ton, einleiten, im fünften wieder erscheinen, mit brandigen Sohlen und blutbefleckt, dann legt sich der bange Druck auf die Seele, den eine gute theatralische Vorbereitung der Katastrophe hervorbringen muß: das Verderben des Helden scheint beschlossen und es ist es mit jenem übereilten Bunde, den er, ebenso rasch wie bei der Versöhnung mit Weislingen, mit den Mordbrennern eingeht. Ebenso verbindet das Wiedererscheinen der Marie im letzten Act auf das Ergreifendste die weit auseinander liegenden Szenen der Weislingen-Episode. Und die Stetigkeit der Charaktere, die sich, oft mit den einfachsten Strichen gezeichnet, das ganze Stück hindurch getreu bleiben — wie hält auch sie das Ganze zusammen! Diese Circe Adelheid, dieser bis zum Wahnsinn und zur Ohnmacht verliebte Franz, die kluge, verständige Hausfrau Elisabeth, der treuherzige Held selbst! Muß man auch im Princip diese epische Art der Conception verwerfen — die Wirkung, im rechten Sinne, ist schließlich doch Alles und rechtfertigt Alles. Was nicht wirkt, ist todt und für den Kreislauf des Lebens verloren; was aber wirkt, was die Seele ergreift und die Kräfte weckt, das ist schon um dieserwillen berechtigt, und vor dem Siege des Individuums hat die Doctrin die Waffen zu strecken.

Ohne eine gute Inszenirung würde der „*Göz*“ auf der Bühne aber weder zur Wirkung noch selbst zum Verständniß gelangen. Der rasche Wechsel der Szenen erfordert eine sichere, schlagfertige Arbeit; der gute Takt hat Alles aufzubieten, um die Handgreiflichkeiten, deren es im Stücke nicht wenig giebt,

vor dem Lachen, wenn sie demselben nicht ausgesetzt sein sollen, zu bewahren. Die Scenen im Freien verlangen malerische Bilder, die Kämpfe ein geschmackvolles Arrangement auf coupirtem Terrain; und dann giebt es noch so viele Kleinigkeiten zu beobachten, die der Scene Natürlichkeit und Leichtigkeit geben, Dinge, die man vermisst, wenn sie fehlen, und die man, wenn man sie sieht, als etwas Selbstverständliches kaum beachtet. Zu Allem hat der Regisseur dann noch genügenden Spielraum, um mit seinen eigenen Einfällen in den Dialog und das Ensemble Wechsel und Farbe zu bringen. Die Scenen mit dem Kinde beispielsweise, die in einem jener himmelhohen, wüsten und leeren Mittersäle, wie sie jedes, auch das kleinste Theater besitzt, ohne Reiz und Stimmung blieben, gewannen plötzlich ein heimliches, trauliches Colorit, als ich sie in dem breiten Erker im Hintergrunde eines kleinen Zimmers sich abspielen sah. Die Scene im Rathhause, von einem verständigen, aber vor lauter Bildung ängstlichen und matten Regisseur vor jeder Uebertreibung bewahrt, wirkte verlegen und peinlich, erweckte aber die wärmste und heiterste Antheilnahme, als die starken Striche, mit denen sie entworfen ist, auch in der Aufführung zum Vorschein kamen. Sie streift entschieden an die Caricatur, aber ohne im Mindesten zu verletzen. In der Eisenhand des Götz, der die Heilbronner Schuster und Schneider in die Pfanne haut, steckt jener Universalprügel der Puppencomödie, der, von einer tüchtigen Hand geschwungen, fünf oder sechs zugleich mit Leichtigkeit in einem Augenblick ins bessere Jenseits fördert. Die würdigen Rathsherrn kommen freilich übel dabei weg, aber man spürt das Behagen, mit dem Goethe, immer gern bereit den Juristen am Zeuge zu flicken, auch hier die Gelegenheit ausbeutet, wie es nur gehen will. Die bekannten Worte des Mephistopheles in der Schülerscene, der Rausen im Egmont, der Advokat Sapupi in der zweiten Version des „Götz“ — sie finden in diesem Auftritt Vortrab und Succurs.

An der lauten und lärmenden Heiterkeit, mit der die Gallerie

sich an dem Mißerfolg des Rathes und der Bürgerschaft von Heilbronn zu weiden pflegt, nehme man ja keinen Anstoß! Auch der rettende Verse, der den alten Selbiz von seinen Feinden befreit, wird mit Hurrah begrüßt. Es ist ein Lachen der Freude, eine naive Aeußerung des moralischen Antheils, eine Wirkung, wie sie Goethe gewiß sich nicht anders und besser hätte wünschen können. Wie er ohne viel Federlesens, ohne lange Vorstudien, ein Bild der Zeit, die er schildern wollte, und seines Helden lebhaft vor der Seele, an die Arbeit ging, so hat er mit dem Scharfblick des Genies in der Mischung des Ernstes und Gewaltigen mit dem Grotesk-Komischen gerade das Richtige getroffen. Denn diese ist jener Zeit des Uebergangs eigen. Die alten Formen des Ritterthums existirten noch, als der Geist, der sie geschaffen, lange aus ihnen entwichen war. Das Faustrecht stand in Blüthe. Hatte die ritterliche Uebung einst kriegerischen Zwecken, politischen und religiösen Ideen gedient, so diente sie jetzt dazu, den Herren von Habenichts die Taschen zu füllen. Dazwischen gohr es im Innersten des Volkes von geheimen gewaltigen Kräften, die eine neue Zeit vorbereiteten. Die Hohheit und die Größe, die Lächerlichkeit und der Schrecken reichten sich die Hand. Auf allen Gebieten kämpfte der Pöpel mit der neuen Freiheit. Eine solche Periode darf nicht zu tragisch geschildert werden, denn sie ist es nicht. Sie muß anheimelnd wirken. Ihre Fehler müssen uns ihre Großartigkeit erträglich und vertraut machen. Wir müssen sie mit ihren Uebertreibungen lieben, anstatt uns vor ihr zu fürchten. Auch der Held, in dem Goethe die Eigenmacht der Ritter, die, ihre eigenen Herren, gegen Kaiser und Städte feck zu Felde zogen auf die Motive eines edlen Herzens, das keine Ungerechtigkeit dulden kann, glaubhaft und anheimelnd zurückgeführt hat — auch er ist weder der Mann einer Idee, eine Art Michael Kohlhaas, ein Fanatiker des Rechtsgefühls, noch der lediglich gutherzige, fleckenlos edle Vertreter der Unschuldigen und Geknechteten, noch der wilde Mann der Gewalt, der unbändig nur seinen Willen kennt und anerkennt.

Er hat von Allem etwas. Er läßt mit sich reden, pactiren. Seine lautere Gesinnung bewahrt ihn nicht vor tollen unklugen Streichen, die die Seinen verderben und weder ihm noch seiner Sache nützen. Und aus der ehrlichen Haut schaut ab und an fogar der gutmüthige Bramarbas, der alte Raubritter heraus, der sein Metier um seiner selbst willen liebt. Immer aber ist er — nehmt Alles nur in Allem! — ein Mann, in jenem schönsten und höchsten Sinne: der Thäter seiner Thaten, ganz allein auf sich stehend, Niemandem unterthan als Gott, Treue haltend und von Anderen Treue erwartend. Durch seine rücksichtslose, fast plumpe Geradheit ist er scharf von seinem Schwager Sickingen, der auch deutsch und selbstbewußt, mannhaft und kriegerisch, aber feiner und chevaleresker und ein halber Diplomat ist, unterschieden, durch das Maß, das ihn trotz aller Ausschreitungen von Zeit zu Zeit in seine friedlichen Grenzen zurückzwingt, und seine häuslichen Tugenden von dem gemüthlichen Glücksritter Selbig. So ist er in jeder Linie fest und sicher gezeichnet — bis auf den Schluß; denn kurz vor seinem Tode erscheint er auffallend verändert. Es ist damit ein wunderliches Ding. Götz stirbt wie ein alter, gebrechlicher Mann, weniger an seinen Wunden, als an „allgemeiner Schwäche“ — so scheint es wenigstens. Der Götz des letzten Actes ist von dem des ersten um dreißig Jahre verschieden. Aber er ist doch Weislingens Freund, die beiden sind Jugendgespielen, und der zweite Gemahl der Adelhaid ist kein alter Mann. Götz aber hat graue Haare (man vergleiche die Scene zwischen Weislingen und Marie im letzten Act), er ist, selbst wenn er vor der Zeit alt geworden sein sollte, doch kein Jüngling mehr. Wie ist das zu reimen? Soll man Weislingen älter, Götz jünger nehmen, als man sich die Beiden nach dem Stücke denken muß? Der Epiker, der Romancier Goethe hat dem Dramatiker hier einen Streich gespielt.

Wie der Held so sind auch die übrigen, breiter behandelten Hauptpersonen geniale Schöpfungen. Weislingen gehört nur mit seinem ritterlichen, soldatischen Zuge seiner Zeit, im Uebrigen dem

bekanntes Geschlecht der Goetheschen Liebhaber und Helden an, die von einem Extrem ins andere fallen, liebenswürdige, rasche, aber haltlose Menschen, auf die man sich nicht verlassen kann, Grillenfänger, die Anderen das Leben schwer machen: die Familie der Clavigo, Tasso, Werther, Eduard, Wilhelm Meister. Die Partie der Leidenschaft ist hinreißend: eine Gestalt wie die der Adelhaid hat Goethe nicht wiederholt, Franz ist sein eigen Fleisch und Blut. Das siedet und klopft und drängt, daß Einem der Athem benommen wird. So sehr es begreiflich und nöthig war, daß Goethe seine erste Theaterbearbeitung, um sie für die Dauer eines Abends herzurichten, kürzte, so sehr muß man doch beklagen, daß die einleitenden Scenen (Franz und die Zigeunerfinder) in die gekürzte Einrichtung nicht hinübergenommen sind. In ihnen ist Franz ein guter, unverdorbenes, von keiner Leidenschaft bewegter Junge, der vom Weibe Nichts wissen will. Der dämonische Einfluß der Adelhaid erscheint um so verwirrender, sein eigenes Geschick um so rührender, wenn man diese seine und kindliche Natur so plötzlich aus allen Fugen gerissen und zum Verbrechen getrieben sieht. Daß Adelhaid, die ihrem Dichter immer lieber und gefährlicher und sogar seinem Interesse für den guten Götz hinderlich wurde, an Raum verlor, ist dagegen nur zu billigen, so wundervoll und echt Goethesch an und für sich solche Scenen, wie ihr Zusammentreffen mit den Zigeunern, sind. Wie sehr Goethe die Frauennatur in allen Nüancen, allen Wandlungen kennt, beweist die Adelhaid glänzend. Dies verschlagene, sinnliche, in aller Leidenschaftlichkeit berechnende, herrschsüchtige Weib ist ein psychologisches Meisterstück, dessen Geheimniß nur wenige Schauspielerinnen ergründen. Ihre Gespräche mit Weislingen in der Druckausgabe fangen mit goldenen Regnen, verwunden mit goldenen Pfeilen. Schade, schade, daß diese unvergleichlichen Dialoge in der Theaterbearbeitung zum Theil fehlen und durch andere, breitere und weniger pointenreiche ersetzt sind. Aber wir nehmen die Erinnerung an sie mit in die Auf- führung und ergänzen uns mit ihrer Hülfe das immer nur

skizzirte Bild dieser vollendeten Coquette. Denkt man dann noch an die erste Behandlung des Stoffes durch Goethe, an jene Scene, in welcher sie den, der gekommen ist, sie zu ermorden, mit Liebeszauber umspinnt und ihn, als er sein blutiges Geschäft in ihren Armen vergessen will, zu erstechen Miene macht, so hat man einen Schlüssel mehr zu ihrem Charakter. Die Sinnlichkeit ist der Adelheid nur Mittel zur Verwirklichung ihrer herrschsüchtigen Pläne. Ein Kaiserthron — das ist ihr Ideal. Hätte sie ihn gewonnen, sie wäre eine Art Catharina von Rußland geworden. Die Wittve des von Walldorf, Weislingens Weib, Franz von ihr verführt, Sickingen ihr begünstigter Liebhaber — die Reihe ist damit gewiß nicht geschlossen, und Kaiser Karl, dessen Kreisen sie zueilt, wäre gewiß nicht der letzte gewesen. Und Alle sind zehnfach, hundertfach entschuldigt. Es liegt ein Glanz, ein Zauber um diese Gestalt ergossen, mit dem alle Tugenden eines Weibes nicht zu rivalisiren vermögen. Erscheint doch die stille, phlegmatische Samariternatur der Marie fast langweilig, die Geschäftigkeit der guten, treuen Elisabeth fast ordinär neben ihr. Und soll es eine von den Weibern mit ihr aufnehmen, so hat die resolute Hausfrau mit dem Schlüsselring im Gürtel vor dem blassen entzogenen Klosterfräulein, das sich verloben und verheirathen läßt, wie der Bruder will, gewiß den Vorzug. Jene herrscht doch wenigstens über ein Revier, das keinem Manne entbehrlich ist — diese ist weder kalt noch warm, sie fesselt nicht und stößt nicht ab. So wahr diese Marie auch ist, so hoch sie sittlich über der Adelheid steht, so tief ist sie ihr ästhetisch unterlegen. Wahrhaftig, Goethe hat es uns recht mit Fleiß erschwert, die Tugend sympathisch zu finden. — Dafür besiegt der Georg den Franz. Reinheit und religiöser Sinn im frischen, heranwachsenden Knaben sind immer von eigenem poetischen Reiz. Was beim Weibe zur ästhetischen Schwäche wird, wird umgekehrt beim Manne zur Stärke. Den herrlichen Tungen auf der Bühne jemals ganz so, wie er gedacht ist, zu sehen, wird wohl stets ein frommer Wunsch bleiben. Die Lieb-

haberinnen, die ihn zu spielen pflegen, haben eben keine Jünglingsseele, junge Leute vom Alter des Georg sind aber für die Bühne *rarae aves* — in diesen Jahren spielt kein Jüngling ernsthaft oder gut Komödie. In diesem Dilemma scheint es mir aber immer noch das Beste, die Rolle von einer Dame geben zu lassen. So sehr es sich sonst empfiehlt, solche Zwitterwesen zu vermeiden, wenn es irgend geht — dem männlichen Organ fehlt in der Regel der Glanz und die Helligkeit der Knabenstimme, die zum Georg gehört, wie der Heiligenschein zu seinem Taufpathen. Ueberdies ist man nach der Theatertradition nun einmal bereit, in einer mit Wamms und Hose ausgestaffirten Dame einen Knabenjüngling zu sehen — im Manne sieht man immer den Mann, wenn auch einen jungen, nicht aber den fünfzehn-, sechszehnjährigen Burschen, der der Georg sein muß. Viele der liebenswürdigsten Pointen der Rolle, die Begegnung mit den Nürnberger Kaufleuten, mit den Zigeunern, verlieren, wenn diese Täuschung oder doch der bereite Wille sich täuschen zu lassen fehlt, von ihrer Bedeutung. — In die Sphäre des Helden und seiner Widersacher, in die ganz persönlichen Interessen ragen bedeutend große, geschichtliche Mächte hinein: die Behme, die Bauernkriege, die Reformation. Die Behme ist zwar eben so wenig echt wie die des „Räthchen von Heilbronn“; einzig Immermann hat sie im „Münchhausen“ poetisch und treu zugleich behandelt; aber alles Grauen, das die Phantasie mit der geheimen und prompten Justiz der unterirdischen Richter verbindet, hat Goethe in die wenigen Scenen, die sich in den verschiedenen Bearbeitungen verstreut finden, hineingetragen und, viel wahrscheinlicher und packender als Kleist, zum Hebel der tragischen Entscheidung im Geschick der Adelheid und zur Förderung der tragischen Stimmung benutzt. Die kurze Begegnung der vier wissenden Brüder an den Kreuzwegen des Waldes, welche auf die fast raffinierte Erscheinung des schwarzen Rächers in den Zimmern der Adelheid ahnungsvoll vorbereitet, sollte um dieser Vorbereitung und um ihrer selbst willen auf dem Theater

nie fortbleiben. Die Bauern zeigen einen Troß und eine revolutionäre, in dem Mezler der ersten Theatereinrichtung zum höchsten, fast Schillerschen Jugendpathos, gesteigerte Kraft, wie man sie Goethe kaum zutrauen möchte. Hätten die Brüsseler Bürger des „Egmont“ davon auch nur einen Gran! Die Reformation sendet ihren großen Urheber und führt in einer wundervollen, ihren Dichter in jedem Worte kennzeichnenden Scene die welterschütternde Bewegung auf die stillen menschlichen Wünsche zurück, die sich auch im Busen des armen Mönches, des Augustiners Bruder Martin regen. Einfacher und ergreifender ist der Kampf der Natur gegen die Askese wohl nie geführt worden. Auch dieser Zug ist einer von den mächtigen Frühlingstrieben, die dem seltenen Jugendwerke Goethes, einer der ersten Blüthen unserer neu erwachenden Literatur, das göttliche Gnadengeschenk ewiger Jugend gesichert haben.

Die Zeitgenossen konnten nicht anders, als in dem Dichter des Götz den deutschen Shakespeare begrüßen. Nach einem solchen Anfang, von dieser Kraft und Wahrheit mußte man das Höchste im deutschen Drama erwarten. Wir Nachlebenden wissen, daß „Götz von Berlichingen“, wie man heute sagen würde, ein „genialer Wurf“ geblieben ist. Dieser herrliche naturalistische Sieg war auf einem dem Dichter im Grunde fremden Terrain erfochten worden. Was folgte, war aus völlig anderem Geiste geboren: Clavigo, Stella. Durch dies unvermittelte Schwanken zwischen zwei ganz verschiedenen Stilarten verrieth Goethe, daß er zum dramatischen Reformator nicht geboren sei. Ein solcher wäre sich getreu geblieben und hätte seine Entwicklung stetiger vollzogen. Bei Goethe aber giebt es keine eigentliche dramatische Entwicklung. Man muß sich begnügen, seine Dramen, wie sie sind, auf sich selbst gestellt, zu betrachten und zu genießen. Aus einem jeden spricht auf eigene Art sein einziger Geist: hier in der dramatischen Vollkraft der Jugend, bald in der theatralisch vortrefflichen Composition, bald in den tiefsten Offenbarungen

unserer Innenwelt in der lauterer Poesie der „Iphigenie“ und des „Tasso“ — immer aber in der schönen Wahrheit, die, undefinirbar, Goethes eigenste Seele ist.

Clavigo.

Clavigo gilt bei einem großen Theil der Litterarhistoriker und des Publikums für ein des Goetheschen Genius unwürdiges Product. Seitdem Merck das Stück einen Quark genannt hat, den Jeder schreiben könne, hat man es für mehr als überflüssig gehalten, sich mit diesem „Quark“ sonderlich zu beschäftigen. Merck war ein geistvoller Mensch, der Goethen sehr nahe stand; das Urtheil eines geistvollen Menschen adoptiren, kann klug und nützlich sein, und bringt jedenfalls keine Schande. So plapperten es denn diejenigen, die zu eigenem Urtheil weder Kenntniß noch Muth genug haben, ebenso geringschätzig nach. Goethe selbst blieb in dem Für und Wider der Verwerfung und Begeisterung (denn auch an begeisterten Stimmen, darunter die der Frau von Stein, fehlte es nicht) vollkommen ruhig. Er wußte Eins: Clavigo war ein gutes Bühnenstück. In diesem Sinne schrieb er auch im fünfzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit dem Werk eine Vertheidigung: „Muß ja doch nicht Alles über alle Begriffe hinausgehen, die man nun einmal gefaßt hat; es ist auch gut, wenn Manches sich an den gewöhnlichen Sinn anschließt. Hätte ich damals ein Duzend Stücke der Art geschrieben, welches mir bei einiger Aufmunterung ein Leichtes gewesen wäre, so hätten sich vielleicht drei oder vier davon auf dem Theater erhalten.“ Außerordentlich richtig, und schade, daß dem großen Dichter diese Aufmunterung gefehlt hat! Er war auf dem Wege, ein gutes Bühnendrama zu schaffen.

Das war trotz aller Wirkung weder der herrliche Götz, noch ist es der Egmont — Scenen, einzelne Bilder von unendlichem Reiz, oft in sich nicht einmal abgeschlossen, aber keine klare innere oder äußere Handlung, keine Fabel von der erstaunlichen Einfachheit der „Emilia Galotti“, der „Minna von Barnhelm“, der „Räuber“, von „Kabale und Liebe“, ohne Episoden, ohne Beiwerk, Alles nur dazu dienend, den Kern der Verwicklungen freizulegen. Aber Clavigo ist ein Ganzes, ein vortreffliches Theaterstück, und dies Lob theilt er mit seiner Schwester, der poetisch ebenfalls nicht gut beleumdeten „Stella“. Ein wunderliches Verhängniß, daß die Kritik gerade an dem so bitter mäkeln mußte, wovon die Bühne sich Heil versprechen durfte!

Der Grund dieser Verdammung ist ein echt deutscher, deutsch in seiner Berechtigung, wie in seinem Irrthum. Man gelangte gar nicht erst dahin, sich klar zu machen, mit welcher Kunst der Stoff behandelt ist, mit welcher innerer, ganz Goethescher Wahrheit — der Stoff selbst schreckte schon ab. Das moralische Gefühl wie das ästhetische verwarfen ihn gleichermaßen. Man ärgerte sich über den eiteln Schwächling Clavigo, der aus frivolen Gründen ein Mädchen und dessen Angehörige, die Alles gethan, ihm ein Ansehen zu verschaffen, verläßt, ohne dies doch mit einem gewissen männlichen Anstand thun zu können. Man fand seine Haltung dem Beaumarchais gegenüber, seinen zweiten Verrath ebenso sittlich erbärmlich, wie ästhetisch verlezend und verurtheilte mit dem jammervollen Helden der Tragödie zugleich das ganze Stück. Es bedarf gar keiner Frage, daß diese Stimmen Recht haben, so lange man Clavigo moralisch beurtheilt und so lange man die ästhetische Würdigung nur auf ihn, ohne Rücksicht auf seine Stellung im Stücke und den Ausgang desselben, erstreckt. Es liegt in dieser richtenden Kritik etwas Mannhaftes und Gemüthliches, zugleich aber auch eine große Gefahr. Sehr oft kommt es gar nicht darauf an, wie die einzelne Person sittlich oder künstlerisch anmuthet, wenn nur das Ganze sittlich und künstlerisch wirkt. Es

ist eine Stärke der französischen Production, die nur leider die Grenze zu finden nicht vermocht und mit dem moralisch Widerwärtigen sehr oft ein coquettes Spiel getrieben hat, es ist aber gleichwohl ihre Stärke und der Grund ihres Reichthums an originellen, packenden dramatischen Werken, daß ihr die Behandlung des Stoffes höher steht, als der Stoff selbst. Es kann der reinste Stoff von unsauberen Händen verhunzt werden, und der trübste kann verklärt und von einer lauterer Sonne beschienen werden, in deren Glanze das Niedrige nicht anders als niedrig, das Gemeine nicht anders als gemein erscheint. Das ist auch im „Clavigo“ der Fall. Ein reiner, in sittlichen Fragen feinfühlig und gegen sich selbst strenger Sinn leitet die Fäden des Ganzen und bricht über den „Helden“ rettungslos den Stab. Daß er sich mit ihm beschäftigte, daß er ihn nicht von der Schwelle des Kunsttempels unbarmherzig wegstieß, das hatte seinen naheliegenden Grund in seiner intimen Verwandtschaft mit dem Helden, in der Fähigkeit das Elend und die Tragik seines Charakters zu verstehen und in dem guten Glauben auch in ihm den Kern aufzufinden, der ihn der Sympathie eines gerechten Zuschauers nahe bringen mußte. Goethe selbst steckt, wie nicht erst gesagt oder vielmehr wiederholt zu werden braucht, im Clavigo. Mit den Schicksalen verlassener Mädchen war er nur allzu vertraut, und doch sprach ihn sein Gewissen nicht völlig schuldig. Ein Naturgesetz vollzog sich auch in diesem Wechseln und Schwanken. Er konnte eben nicht anders. Gleichwohl fiel es ihm nicht ein, sich selbst mit einer schalen Verurteilung auf sein Temperament Trost und Muth einzusprechen. Er ging ernst mit sich ins Gericht und erkaufte manche voreilige Liebesfreude mit Stunden der Reue und Verzweiflung. Auch den Clavigo färbt er nicht schön. Das erste Wort dieses Mannes ist ein Wort der selbstgefälligsten Eitelkeit. „Das Blatt wird eine gute Wirkung thun, es muß alle Weiber bezaubern.“ Alle Weiber! Der Ruhm eines oberflächlichen Brillantfeuilletonisten. Die Weiber, deren man „gar bald satt wird“, „mit denen man

gar zu viel Zeit vertändelt“, und wie seine Ausdrücke alle lauten. Durch alle seine eiteln Träume drängt sich aber die quälende Erinnerung an die Geliebte. Er weiß, daß er sie „hintergangen“ hat, er selbst spricht das Wort aus, er verweilt zu seiner eigenen Marter bei dem Gedanken an sein früheres Glück — aber er belügt sich nicht selbst, im ganzen Drama nicht, und in dieser Wahrhaftigkeit liegt ein Reiz und eine Stärke seines sonst bis zur Glendigkeit schwachen Charakters! Er hat für seinen doppelten Verrath nur schlechte Gründe, aber er redet sich auch nicht ein, sie seien gut. Er scheut sich nicht, vor dem Freunde klein und lächerlich zu erscheinen: in seinem neuen Vorfaß nach der Unterredung mit Beaumarchais, Marien zu heirathen („Ich hoffe all das Vergangene zu tilgen, das Zerrüttete wiederherzustellen und so in meinen Augen und in den Augen der Welt wieder zum ehrlichen Mann zu werden“), wie in seinem kleinlauten Nachgeben in der großen Scene des vierten Actes. Besonders in diesem ihn am Meisten compromittirenden und darum von Goethe am Sorgfältigsten motivirten, mit der größten Kunst geführten Zwiegespräch ist er von einer nicht anders als fittlich zu nennenden Ehrlichkeit. Seine verächtliche Hauptschuld liegt in dem ersten Verlassen seiner Geliebten. Aber jetzt? Wie er seinem wahren Gefühl folgte, als er zu ihr zurückkehrte, so sagt er sich jetzt offen, daß er das erwartete Glück bei ihr unmöglich finden kann. Er hat nicht den mehr als heldenhaften Muth des Mannes, sein Schicksal nun, so oder so, an das der armen Unglücklichen zu knüpfen, er ist „ein kleiner Mensch“, aber er redet sich einen solchen Muth auch nicht ein. Er versucht wohl noch eine Weile, nachdem er den Freund mit dem schwermüthigen, gepreßten „Guten Tag, Carlos“ begrüßt, seine Hoffnung zu bewahren, aber er konnte doch nicht anders als schon im Tone verrathen, wie ihm um's Herz ist, und als die Beredsamkeit des Freundes ungestüm auf ihn eindringt, gesteht er unumwunden: „Ich bin in einer schrecklichen Lage. Ich sage dir, ich gestehe dir, ich erschraß, als ich Marien wieder sah! Wie entstellt

sie ist — wie bleich, abgezehrt“, und wieder setzt er ohne alle Vergoldung hinzu: „O, das ist meine Schuld, meine Verrätherei.“ Das weiß er, er weiß auch, daß der Himmel diese Schuld einfordern wird. Sein Schrei vor dem Hause, das ihre Leiche birgt „Erbarm dich meiner, Gott im Himmel, ich habe sie nicht getödtet!“ enthält hörbar die Anklage „Ich habe sie getödtet.“ Einen Missethäter nennt er sich, der Degenstoß des Bruders ist ihm nur der Vollzug der Gerechtigkeit, die nur Aufschub, aber keinen Erlass gewährt hatte. Es giebt ungleich bedeutendere, reinere, würdigere Probleme für den Dramatiker, das steht außer aller Frage, aber ich glaube nicht, daß ein bedenklicher Stoff mit reinerer Hand behandelt werden kann, und ich glaube sogar, daß Goethe nicht immer so glücklich im sittlichen Abwägen des Handelns seiner Menschen gewesen ist wie hier. Eine Marie Beaumarchais hat er nun freilich nicht wieder auf die Bühne gebracht. Allerdings nichts Unerquicklicheres als die Hektik auf dem Theater. Nur war leider diese übrigens auch mit Goethescher Anmuth umkleidete Gestalt eine Nothwendigkeit für den zweiten Abfall des Clavigo. Wäre sie noch das „liebliche muntere Geschöpf“ gewesen, als welche sie selbst Carlos bezeichnet, trotzdem er später wissen will, daß sie die Schwindsucht schon hatte, da Clavigos „Roman noch sehr im Gange war“, dann gäbe es für diesen schlechterdings gar keine Entschuldigung, dann müßte auch der letzte Antheil, den man an ihm zu nehmen gezwungen ist, erlöschen. Den erschreckend wahren Gründen, die Carlos gegen diese Heirath ins Treffen führt, kann leider eine gute Berechtigung nicht abgesprochen werden. Sie sind widerwärtig, aber sie sind wahr.

Dieße sich aber selbst über den ästhetischen Werth des Stoffes gar nichts Gutes sagen, so bliebe doch noch immer seine technische Behandlung, die gern zu gering angeschlagen wird und die doch doppelt hoch gehalten werden sollte, weil wir sie in dieser Trefflichkeit immer nur selten, bei Goethe nie wieder finden.

Die Deconomie des Dramas ist die werfeste; gleich die erste Scene führt uns mitten in die Sache: ein junger Mensch, mittellos, voll vortrefflicher Anlagen, gewinnt sich in Madrid das Herz einer jungen Französin, deren Schwager ihn gastlich in seinem Hause aufgenommen hat; er macht Carrière, erlangt Ansehen, wird Archivar des Königs — und verläßt die Geliebte. Eine alltägliche Geschichte. Auch die Contremine bringt nichts Außerordentliches: der Bruder des verlassenen Mädchens kommt aus Frankreich herüber, um die Ehre der Schwester zu retten, die Beschimpfung zu rächen; er ist feurig, voll Energie, aber vorschnell und unruhig und stiftet Unheil, wo er zu helfen glaubt. Dem Mädchen folgt der Geliebte, der sie zwei Mal verlassen, in den Tod; der Bruder flieht. Das ist Alles. Dies einfache Problem zu illustriren, sind acht Personen da, von denen eine jede ihren Platz füllt. Nirgends eine überflüssige Scene, ein verlorenes Wort. Unverrückt schreitet die Handlung auf ihr Ziel zu; sie überhastet sich wohl auf ihrem Wege wie in der zu der Sauberkeit der Ausführung der übrigen Theile gar nicht stimmenden wüsten Schlußscene des vierten und dem leider ebenso wüßt auslaufenden fünften Acte, aber sie verweilt nie breitspurig bei Ueberflüssigem. Mit haarfcharfer Deutlichkeit, mit Lessingscher Klarheit ist bis auf die eben genannten Scenen der Dialog gearbeitet, der von den Schauspielern die sorgfältigste Vorbereitung, ein tadelloses Memoriren verlangt. So wenig der Prinz in der „Emilia“ seine Worte aus dem Souffleurstasten holen darf und kann, so wenig darf und kann es der Clavigo. Thut er es doch, dann ist die Folge eine Fülle von Accentfehlern und jener hohle, gespreizte, singende Theater-ton, dem man zum Erschrecken oft auf jeder Bühne einer jeden Stadt begegnet und der das Product der schauspielerischen Lüge ist, die mit den Worten des Dichters coquettirt, ohne sie verstanden zu haben, der bodenlosen Oberflächlichkeit, die es nicht begreift, oder begreifen will, daß die Kunst der Menschendarstellung in etwas Anderem besteht, als im Schreien und Fuchteln mit den

Armen. Die Charakteristik ist klar und faßlich. Der einzige Carlos ist verschiedener Auslegungen fähig, alle übrigen sind deutlich begrenzt und nur von einer Seite zu fassen. Schauspielersich dankbar ist außer dem Carlos allerdings nur der Beaumarchais. Um so bessere Gelegenheit geben die übrigen Rollen wirklichen Künstlern, ihre Kunst zu bewähren. In wahrhaft glänzender Weise that dies Sonnenthal, den ich während des Münchener Gesamtgastspiels 1880 als Clavigo zu sehen Gelegenheit hatte. Was ich über ihn an anderer Stelle, in einer Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel „Das Münchener Gesamtgastspiel 1880“ ausgesprochen, kann ich hier nur wiederholen. „Clavigo ist eine in der Regel vernachlässigte, selbst von jungen Anfängern nicht gern gespielte Rolle, deren Vertretung durch Sonnenthal aus dem zwielfachen Grunde, daß ein so großer Schauspieler und überdies ein Darsteller, von dem man nach seinen sonstigen Rollen den Clavigo nicht erwartete, ihn gab, doppelt interessirte. Es war eine Meisterleistung. Ganz der Goethesche Held. Von demselben Stoff würde ich mir den Eduard der „Wahlverwandtschaften“, den „Meister“, den „Weislingen“ gebildet denken. Vielleicht trat Clavigos Eitelkeit in der ersten Scene, zum Theil auch im Anfang der Unterredung mit dem Franzosen mehr als billig zurück; immerhin könnte nach dieser Richtung auch für die Erscheinung etwas mehr gethan werden — Sonnenthal ist zwar ein großer und stattlicher, aber keineswegs schöner Mann, dessen interessante Gesichtszüge, anstatt, wie sie es thaten, immer verweint auszu sehen, durch geschickte Anwendung von Toilettenkünsten mit Leichtigkeit gefällig zu gestalten wären — alles Uebrige aber war des rückhaltlosesten Lobes würdig. Welcher Schauspieler nimmt es über sich, während der Erzählung des Beaumarchais auf das Schnupftuch zur Verbergung des Antlitzes zu verzichten, und welcher andere überwindet die eminente Schwierigkeit des stummen Spiels während dieser Scene mit solcher Vollkommenheit? Und wem gelänge das mir sonst immer bedenklich erschienene momen-

tane Entsetzen beim Anblick Mariens (im dritten Act) so, daß es nicht manierirt erscheint, daß es den Mitspielenden nicht auffallen müßte? Bei Sonnenthal flackerte es eine Secunde angstvoll empor; um so fester, rührender, wie von guten Gedanken ergriffen, schloß er die Geliebte dann an sich.“ Dieser letztere Zug besonders, dies wortlose Aussprechen des momentanen Gedankens „Ich habe dich unglücklich gemacht, ich muß dich jetzt, selbst auf die Gefahr mich zu verderben, glücklich machen“, gewann dem Clavigo etwas von der Sympathie, die er so sehr gebrauchen kann. Bescheidenere Künstler thäten aber wohl, dem Meister nicht eher zu folgen, als bis sie ihrer Sache ganz sicher sind. Besonders das Taschentuch in der Beaumarchais=Scene wird ihnen Keiner übel deuten, der die Schwierigkeit der Aufgabe, die dem Schauspieler ohne seine Hülle zufällt, erwägt. Lieber das Mienenspiel unter der Hülle nur ahnen lassen, als ein ungenügendes, falsches und wohl gar lächerliches zeigen. Marie ist vor allzu peinlicher Andeutung ihres Leidens, Beaumarchais vor Härte und Roheit in den maßlosen Ausbrüchen seines Grimms im vierten Act zu bewahren. Dieser, der Bruder, ist feurig und ritterlich, übereilt und jäh, aber von jener Ausdauer der Rache, die sich der gelassensten Miene und der sichersten Waffen zur Erreichung ihrer Pläne bedienen kann. In der scheinbaren Ungezwungenheit und absichtslosen Ruhe liegt die vernichtendste Wirkung seines Auftretens im Hause seines Todfeindes, seiner sich fast genau den Memoiren seines Originals anschließenden Erzählung. Es ist ja bekannt, daß der französische Dichter denselben Handel in Madrid auszufechten hatte, der den Gegenstand des Dramas bildet, nur mit dem Unterschiede, daß er ihn siegreicher als bei Goethe zu Ende führte und daß sein Gegner, der Verräther an der Liebe und dem Glück seiner Schwester, Don Clavijo y Hazardo, auf Beaumarchais Betreiben seines Postens als Archivar des Königs entsetzt wurde und, als er auf der Bühne bereits sein Ende gefunden hatte, in Wirklichkeit noch lebte. Bekannt ist auch,

daß Goethe, seiner eigenen Angabe nach, das Drama in nicht mehr als acht Tagen geschrieben. Um so bewunderungswürdiger ist bei diesem schnellen Erfassen und Ausgestalten des Stoffes die psychologische Finesse in der Ausarbeitung der beiden Hauptpersonen, des Clavigo und des Carlos, ganz besonders aber die freie Erfindung und Einfügung des Letzten in das Gefüge der Handlung, die erst durch ihn Halt und Stärke bekam. Goethe selbst sagt von ihm: „Ich wollte in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren.“ Ich glaube allerdings, daß der große Dichter sich hierin getäuscht hat und daß die Quintessenz des Charakters anderswo zu suchen ist. In dem reinen Weltverstand und der wahren Freundschaft liegt die Uebertreibung und zugleich der Hinweis auf die Unmöglichkeit der Verbindung so disparater Elemente. Der reine Weltverstand ist absolut egoistisch und kennt keine Rücksichten gegen Andere, am Allerwenigsten die zarten der Freundschaft, die, ohne sentimental zu werden, in die Lage kommen kann nachzugeben, auch wo sie nicht zustimmt. Auch wissen die Schauspieler in der Regel nicht recht, wie sie die dialogisch so glänzende Partie individuell gestalten sollen. Sie schwanken zwischen zwei Extremen. Seydelmann faßte die Rolle, die zu seinen berühmtesten zählte, scharf, verständig, aber höhnisch, intriguant, fast satanisch. Unmöglich dann aber, daß Clavigo nicht stutzig wird und einem so zweifelhaften Rathgeber dennoch folgt. Die Anderen betonen die Neigung zum Freunde und färben diese wohl ein wenig gallig. Auch das hat etwas für sich: Merck faß für den Carlos Modell; daß er ein Misanthrop ist und Clavigo der Einzige, der ihn noch an das Leben knüpft, betont Carlos im vierten Acte selbst nachdrücklich. Dieser melancholische Zug paßt aber schlecht zu der herzlosen Niederträchtigkeit der Worte: „Heiß mich einen Schreiber, wenn ich den Buben (Beaumarchais) nicht in zwei Tagen im Gefängniß habe und mit dem nächsten Transport

nach Indien.“ Ein Drittes und meines Erachtens das Wichtigste liegt in der Mitte: Clavigo ist das Geschöpf des Carlos, den jungen Menschen zu heben reizt ihn, in der Macht, die er über ihn erlangt, gefällt er sich, er liebt ihn, wie das Werk seiner Hände, das zu vollenden er alle seine Energie eingesetzt hat. Darum bricht er auch, als sein künstlicher Bau zusammenstürzt, nicht in Thränen und Klagen aus, nein, er stampft mit dem Fuße und ruft wie zornig: „Clavigo! Clavigo!“ Selbst an der Leiche nur Aerger, kein Schmerz, keine Anwandlung von Reue. Das „Ihr steht da? Lauft nach Wundärzten“ spricht der kluge Freund — aber der gute Freund, der Freund, der den Clavigo liebt, fände für den Sterbenden leicht ein Wort innigen Antheils. Sein Verhalten im Stück schließt nicht aus, daß er den Clavigo gern hat, aber eine reine freundschaftliche Zuneigung hat ihr gegenseitiges Verhältniß nicht geschaffen, und darum ist die „wahre Freundschaft“ Goethes eine Hyperbel. Mir scheint aber auch, daß der Charakter durch die von mir versuchte Deutung ungleich reicher, mannichfaltiger und lebensvoller wird. Der Eifer, ja die Wärme, mit der Carlos den Clavigo umzustimmen sucht, wird weniger räthselhaft und steht mit seinem weltklugen, misanthropischen Egoismus nicht mehr im Widerspruch, seine Herzlosigkeit wirkt weniger verletzend. Nur ein einziger bedenklicher Satz verträgt sich mit dieser Auffassung wie übrigens mit jeder anderen schlecht: Carlos Rath an den Freund, sich zu entschließen, entweder Marien zu heirathen oder nicht. „Entschließe dich, so will ich sagen, du bist ein ganzer Kerl.“ Dieser Rath ist entweder nicht ehrlich gemeint und nur eine dialektische Spielerei, oder er ist ehrlich gemeint — in beiden Fällen ist er ein Fehler. Denn darauf, Clavigo nur zu einem Entschlusse zu bewegen, wenn auch zu dem Entschlusse Marien zu heirathen, kann es dem Carlos nach allem Voraufgegangenen gar nicht ankommen. Diesen Entschluß hatte Clavigo ja, er hat ihn noch, als er von den Guilberts zurückkommt, er hält ihn lange, trotz seines inneren Widerspruchs,

aufrecht und er hätte ihn sicherlich ausgeführt, wenn Carlos nicht Alles gethan hätte, ihn zu zerstören. An der bloß ästhetischen Freude, den Clavigo irgend einen Entschluß fassen zu sehen, ist einem Manne wie Carlos doch gewiß wenig gelegen. Wozu er sich entschließt — darauf kommt es an. Ernsthaft kann ihm aber sein „reiner Weltverstand“ nur von der Heirath mit Marien abrathen. Jedes Wort in Carlos Munde macht dem Freunde die Verbindung so verabscheuenswerth wie möglich. Bis zum Cynismus offen bringt er es über sich zu sagen: „Ihr Liebhaber habt keine Augen, keine Nasen. Clavigo, es ist schändlich. So Alles, Alles zu vergessen, eine kranke Frau, die die Pest unter deine Nachkommenschaft bringen wird“ — Worte, die wohlbemerkt viel früher fallen, als jener zweifelhafte Rath „Entschließe dich“ und die die Entscheidung schon fast außer Frage stellen. — Ist dieser Rath aber nicht ehrlich gemeint, spielt Carlos nur mit seinen Wünschen, den Freund, so oder so, mannhaft entschlossen zu sehen, glaubt er seiner Sache so sicher zu sein, daß Clavigo nur noch eine Wahl treffen könne — so treibt er auf jeden Fall ein gefährliches Spiel. Wie er dem Clavigo das Glück der „ruhigen Beschränkung“, den Beifall des „bedächtigen Gewissens“ schildert, war die Möglichkeit immer noch vorhanden, daß der guter Aufwallungen fähige Clavigo rasch zugriff und diesen Weg zu gehen sich willig zeigte, selbst auf die Gefahr hin, „das Glück seines Lebens seinen Worten zu opfern“. Und was dann? An Carlos glänzender Beredsamkeit allein liegt es, ob Clavigo so oder so will. So sehr den Freund zu berechnen, daß er diese auf alle Fälle doch überflüssige Alternative ohne Gefahr glaubte wagen zu können, liegt auch außerhalb seines Gesichtskreises. Der Zug paßt nicht in sein Spiel. Ich weiß recht wohl, daß man in die Lage kommen kann, von einem Menschen überhaupt nur einen Entschluß zu wünschen, ein Carlos kann aber von dem Clavigo nur einen Entschluß wollen, und es ist widersinnig, wenn er der Verwirklichung dieses Entschlusses selbst Gefahren

bereitet. Ich glaube, daß mir ein jeder Schauspieler, der die Rolle sorgfältig studirt hat, in diesem Punkte Recht geben wird. Die kleinen Rollen, die, eng mit der Handlung verbunden, sorgfältig zu behandeln sind und die doch auf dem Theater in der Regel verwahrlost werden, sind, obwohl in bescheidenen Linien ausgeführt, von zweifelloser Deutlichkeit: die bescheidenen, etwas beschränkten Guilberts, die in dem fremden Lande als Franzosen immer noch keinen sicheren Boden unter den Füßen fühlen und stets zu dem Gefahrlosesten und Gewöhnlichsten rathen; der interessante Kopf des Buenco, in dem man den Spanier und den „melancholischen Unglücksvogel“ auf der Bühne auch in Masse und Haltung erkennen will, anstatt seine charakteristischen Züge in deutscher Biederkeit, in dem Ungeschied oder der Unlust eines der Rolle nicht gewachsenen oder von ihr gelangweilten Darstellers verschwinden zu sehen; der ruhige, gefezte Saint-George, der den hitzigen Beaumarchais von Frankreich nach Spanien begleitet, um seiner Sache damit einen Dienst zu leisten, ein Freund des Beaumarchais'schen Hauses und darum ein älterer Mann, der das Recht hat, den Jüngeren zur Ruhe zu ermahnen — nicht ein blutjunger Liebhaber dritten oder vierten Grades, der sich in der exponirten Stellung nicht zu nehmen weiß und der bei der Unterredung, was er nicht sein soll, wirklich „zu viel ist“. Nur Einem ist ein trauriges Loos gefallen: dem unglücklichen Bedienten, der auf der Straße einen pathetischen Seufzer nach Carlos auszustoßen hat. Er mag es gut oder schlecht thun, man wird sich stets über ihn amüsiren. Man ist leider so ungerecht, einem Menschen, der im zweiten Act Chocolate präsentirt, die tragische Art, in der er im fünften seiner Sehnsucht Ausdruck giebt, nicht recht zu glauben.

Stella.

Stella darf in dieser Sammlung nicht unberücksichtigt bleiben, weil es eins der wenigen Dramen Goethes ist, die theatralisch genannt werden dürfen. Wie diesen Vorzug, so theilt das seltsame Stück mit dem um ein Jahr älteren ihm vielfach wesensverwandten „Clavigo“ (dieser entstand 1774, Stella 1775) eine an und für sich betrachtet moralisch unangenehm berührende stoffliche Voraussetzung und die in dieser Weise nur Goethen eigene Freiheit und Ehrlichkeit der Behandlung des Sujets. Leider ist es aber in diesen und fast allen anderen Beziehungen dem „Clavigo“ unterlegen. Es wäre sehr wohl möglich gewesen, die fatale Stellung eines Mannes zwischen zwei Frauen vor der Klippe der Widerwärtigkeit und Lächerlichkeit zu bewahren, und wenn eins, so konnte das Feuer der Goetheschen Leidenschaftlichkeit, jener glühenden Sinnlichkeit, die auch in der „Stella“ lodern und blendend emporschlägt, den Stoff adeln, wenn es sich mit der moralischen Delicateffe, dem tiefen Ernst in der psychologischen Behandlung des Helden und dem Gerechtigkeitsgefühl vereint hätte, das den „Clavigo“ auszeichnet. Das aber fehlt uns und so kann das Ganze, trotz der schönsten und wahrsten Einzelheiten, nur ungemüthlich wirken. Fernando, auf dessen Zeichnung Alles ankommt, ist sehr obenhin behandelt. Er kommt wie ein ausgemachter Roué, in dessen Munde sich die sentimentale Reminiscenz an den theuren Schatten seines unglücklichen Weibes wie eine Lüge ausnimmt. In dem Worte seines ersten Monologs „Merk dir's, Fernando, das klösterliche Ansehen ihrer Wohnung, wie schmeichelt es deinen Hoffnungen“ steckt eine unerhört frivole Eitelkeit — diese Züge mußten verfolgt, der ganze Leichtfinn des Charakters energisch beim Schopfe gefaßt werden, wenn der Dichter nun einmal darauf verzichten wollte, seinem Gegenstand einen sittlicheren Grund (wie in der

Geschichte des Grafen von Gleichen) zu geben oder ihn auf einige leidenschaftliche Tage zu beschränken, anstatt seinen Helden sein freies Spiel durch sechzehn Jahre und länger fortsetzen zu lassen. Statt dessen wird Fernando bald durch seine Nührung in dem Zwiegespräch, das er bei Tisch mit der Tochter führt, bald durch die Ergebenheit, die ihm sein früherer Verwalter zeigt und die die Gewalt, die er durch seine Persönlichkeit auf Andere ausübt, erklärlich macht, wohl auf Augenblicke ästhetisch geadelt, bald aber büßt er in seiner würdelosen Unterlegenheit in dem Gespräche mit seiner muthvollen Frau, in seinem Schwanken, seinem kopflosen und wortreichen Klagen jeden Reiz und jedes Interesse ein. Wenn er nach Cäcilien's Erzählung vom Grafen von Gleichen, dessen Verhältniß *nota bene!* auf ganz anderer Basis beruht und darum für die Rechtfertigung des Fernando durchaus nichts vermag, ausruft: „Gott im Himmel! Welch ein Strahl von Hoffnung“, so hat man ganz den Eindruck, er werde, wie er es in der ersten Behandlung des Stoffes durch Goethe denn auch wirklich thut, Beide, Stella und Cäcilie, sehr befriedigt über die Möglichkeit einer so leichten Lösung, mit einem stürmischen „Mein! Mein!“ in die Arme schließen. Nur Stellas Selbstmord treibt ihm die Pistole in die Hand und zwingt ihn, seine moralisch und ästhetisch gleich unerfreuliche Laufbahn vor der Zeit zu enden. Dieser Mißgriff in dem Erfassen des Problems und der Zeichnung des Helden ist um so mehr zu bedauern, als Goethe gewiß der Mann war, eine so precäre Aufgabe ebenso meisterlich wie im „Clavigo“ zu bewältigen. Nun aber zieht der eine Hauptfehler auch die zahlreichen Vorzüge des Dramas mit sich und nimmt der theatralischen Wirkung, die ihm unleugbar eigen ist — das Stück ist vortrefflich componirt und hat in dem Glanz und Schimmer, ja selbst in den crassen Uebertreibungen seines Pathos echtes Bühnenblut — den entscheidenden Werth, stichhaltig, nachhaltig zu sein. Es täuscht uns über seine Oberflächlichkeiten nur hinweg. Als Episode wäre ein Mensch wie Fernando, der die Verwandt-

schaft mit den zahlreichen verliebten Löwen Goethes nicht verleugnet, vortrefflich, als Held ist er unmöglich. Wahrhaft kläglich ist es nun aber, daß einem solchen Gefellen eine Cäcilie, eine Stella zum Opfer fallen müssen. Geht die Schwärmerei der Letzteren oft über die Grenzen hinaus und nimmt sie ab und an den conventionellen Ton der Hyperf sentimentalität des vorigen Jahrhunderts an, so ist sie doch im Grunde in ihrer ausbündigen Verliebtheit ein echtes Weib und ihres Schöpfers, des größten Ründigers der Frauenherzen, nicht unwürdig. Liebenswürdig blickt auch aus ihrem großen sinnlichen Auge zu Zeiten die überlegene Klugheit der Evasochter. („Nun, Fernando, wie ich spüre, geschiedter bist du nicht geworden.“) Madame Sommer-Cäcilie ist vom Stoffe der Charlotte der „Wahlverwandtschaften“, eine Frau, deren Stärke in ihrer sittlichen Kraft und dem Gleichgewicht von Kopf und Herzen liegt. Sie sieht die Dinge immer klar, immer von der rechten Seite, sie ist die geborene Ketterin aus allen Wirrnissen, die die Leidenschaft heraufbeschwört. Ihre Sicherheit im fünften Act, ihr erstes Wort „Mein Bester, wie ist uns?“, ihre feine Wendung „Meinst du, man müsse hinter der Thür Abschied nehmen, um zu verlassen, was man liebt?“, ihre Frage „Nicht wahr, du liebst sie, Fernando?“, diese und ähnliche Pointen sind, in ihrer etwas kühlen Ruhe, eine wahre Wohlthat für den, der in der Hochfluth der Leidenschaften nach einer Stütze und einem Ausweg sucht, nach jener Warte, die auch der Dichter einzunehmen hat, wenn er nicht mit seiner Aufgabe scheitern soll. Das Beste in der Charakteristik giebt Goethe hier aber in den kleineren Rollen. Diese feste und muntere, aber willensstarke Lucie, die prächtige Postmeisterin, der Verwalter, die Kinder — bliebe das Stück auf der Höhe dieser zumeist nur skizzirten, aber genial skizzirten Figuren und im Dialog auf der des ersten Actes, so würde es vielleicht durch die Echtheit seiner lebensvollen Schilderungen die künstlerischen Mängel des Ganzen vergeffen machen können.

Die Geschwister.

Die Geschwister gehören zu der geringen Anzahl classischer „bürgerlicher“ Dramen und verdienen um dieser Seltenheit willen eine besondere Beachtung. So zeichnete ein großer Dichter Menschen seines Alters, seiner Zeit, so spiegelte sich in seiner Seele das Bild des Lebens der kleinen Welt. Sage man immerhin, auf historische Treue mache eine poetische Schöpfung wie diese keinen Anspruch, Wilhelm sei Goethe selbst, also ein außerordentlicher, die bürgerliche Sphäre jener Zeit nicht tretender Mensch, das Problem des Stückes sei ein ebenso außergewöhnliches, mithin auch für Empfinden, Thun und Lassen unserer Vorfahren nicht charakteristisches — darauf kommt es nicht an; entscheidend ist vielmehr der uns jetzt schon, nach hundert Jahren, fremdartig anmuthende leidenschaftliche und gefühlvolle Ton des Ganzen, die Rückhaltlosigkeit, mit der alle Personen, auch die doch keineswegs bedeutende Marianne und der geradezu philiströse Fabriz ihre Empfindungen äußern. War auch bei einigen allzu weichen Seelen jener Zeit die Empfindung zur Empfindelci geworden, flossen die Thränenströme auch, sogar bei robusten Männern, schneller und reichlicher als wir begreifen, dergleichen Auswüchse beseitigte der gesunde Sinn unseres Volkes bald. Auch wird es damals schon wie jetzt möglich gewesen sein, Wahres vom Falschen, das echte Gefühl von der Coquetterie zu unterscheiden. Das Beneidenswerthe war, daß der Verkehrston den ganzen Menschen zeigte, daß er wahrer war als jetzt, daß der Einzelne noch sich selbst äußerte, anstatt sich einem Durchschnittsurtheil anzuschließen, das ohne inneren Antheil, oft ohne Verständniß nachgeplappert wird. Wilhelmi in Immermanns „Epigonen“ hat ganz Recht, wenn er von dem Verderbniß des Wortes in unserem Jahrhundert redet. „Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugniß unseres

göttlichen Ursprungs zur Lüge gemacht, man hat seine eigene Jungfräulichkeit entehrt. . . Das alte schlichte: Ueberzeugung ist deshalb auch aus der Mode gekommen, man beliebt, von Ansichten zu reden. Aber auch damit sagt man noch meistens eine Unwahrheit, denn in der Regel hat man nicht einmal die Dinge angesehen, von denen man redet, und womit beschäftigt zu sein man vorgiebt.“ Diese Verderbniß des Wortes kann sich uns nicht deutlicher zeigen als in einer Vergleichung, wie man vor hundert Jahren sprach und schrieb und wie man es jetzt thut. Diese Schwerfälligkeit, diese Unbeholfenheit, wenn wir aussprechen wollen, was uns erfüllt, dies Versteckenspielen mit dem Besten, was wir in uns haben. Wie selten hebt sich aus einer Correspondenz unserer Tage der Mensch heraus, deutlich, greifbar, mit hellem Auge und sprechenden Zügen. Und wie erstaunt man über die Briefe unserer Vorfahren. Sie brauchten keine großen Geister zu sein um sich echt und originell zu äußern. Man lernt aus solchem vergilbten Blatte immer ein Stück Persönlichkeit kennen. Man gab sich eben zu erkennen. Und so ganz anders als wir müssen sie auch gesprochen haben. Heutzutage hat ein Dichter bürgerlicher Schauspiele seine Noth, wenn er die Menschen unserer Tage handeln und reden lassen soll, wie sie es in Wirklichkeit thun, und doch dabei einen künstlerischen Zweck erfüllen. Er wird zwischen die Scylla und Charybdis der Unbedeutendheit oder der „Unnatürlichkeit“, d. h. der Unwirklichkeit geführt. Damals deckten sich die wirklichen Charaktere mit den dramatischen weit leichter. Es gab mehr „ganze Menschen“ als heutzutage. Und haben sie auch nicht genau so wie in „Rabale und Liebe“ oder den „Geschwistern“ gesprochen, haben die Dichter die Wirklichkeit auch kraft ihres eigensten Rechtes gehoben oder verklärt, so brauchten sie doch auch keine Sprache zu reden, die nicht geredet wird, keine Thaten zu preisen, die man nicht kannte oder nicht begriff. Sie hatten Vorbilder. Wenn das heutige Drama sich auf der Oberfläche hält, so ist die Verderbniß des Wortes ganz gewiß Schuld daran, und es

ist sicherlich bezeichnend für unsere Zustände, daß die deutschesten bürgerlichen Dramen heutzutage die norwegischen sind, die interessanten und bedeutenden Gaben Björnsons und Ibsens: es ist die Poesie des Verschweigens.

Die „Geschwister“ stehen zu Goethes Leben augenfällig in Bezug. Nur darf man nicht zu viel Persönliches darin suchen wollen. Denn außer Wilhelm, der wie alle dramatischen und Romanhelden Goethes nur eine Nuance des Dichters, eine Spielart des Meister, Clavigo und der späteren Egmont, Tasso, Eduard ist, erkennen wir unter den dramatis personae kein Portrait. Marianne und Fabriz sind freie Kunstschöpfungen, zweifellos aus dem Leben gegriffene, wahrhaft lebensvolle, aber mit keiner, wenigstens uns bekannten Person identisch. Auch die Verhältnisse seiner Menschen sind Goethes freie Erfindung. Wohl aber hat sein Verhältniß zu Frau von Stein auf die Zeichnung seiner selbst (Wilhelms) und auf das Problem des Stückes erheblichen Einfluß geübt. Besser: das Stück ist diesem Verhältniß geradezu entsprossen. Am 10. November 1775 hatte Goethe sie zuerst gesehen. Der Eindruck, den die körperlich leidende Frau auf den jüngeren feurigen Dichter machte, war Anfangs kein tiefgehender. Bald aber entwickelte sich aus der wiederholten Annäherung eine Neigung, die zwischen anbetender Verehrung und heftiger Sinnlichkeit hin und her wogte und die Charlotte von Stein wiederholt zwang, den Ungestümen in seine Schranken zu weisen und zu Zeiten ganz von sich fern zu halten. Sie that es wie ein guter Genius, stets so, daß ihr das Herz des Liebenden, das sie selbst um keinen Preis hätte verschmerzen mögen, erhalten blieb. Sie schreckte ihn nicht ab, selbst ihre Ablehnung blieb immer noch eine Verheißung. Wie lange dem für Goethe ganz neuen und in seinem Leben einzig dastehenden Verhältniß dies Schwanken zwischen „Langen und Bangen“ eigen blieb und ob nie ein Punkt eintrat, wo die leidenschaftliche Bitte bei der strengen, edlen Frau Gehör fand, das ist trotz mancher liebevollen Forschung, besonders von Seiten Dünkers, noch immer

nicht genügend aufgeklärt und wird auch wohl dunkel bleiben. Jedenfalls stand dem Dichter im Jahre 1776, als er die „Geschwister“ schrieb, die geliebte Frau wie eine Heilige hoch über der Erde. „Sie kommen mir eine Zeit her vor wie Madonna, die gen Himmel fährt.“ Eine Zurechtweisung von Charlotten entlockte ihm den schmerzlichen Klageruf: „Also auch das Verhältniß, das reinst, schönste, wahrste, das ich außer meiner Schwester je zu einem Weibe gehabt, auch das gestört!“ Diese Frau von Stein, so gesehen und so angebetet, ist nun zweifellos jene Charlotte der „Geschwister“, Mariannens Mutter. Das ist wiederholt, von allen Goetheforschern anerkannt. Jeder Zug stimmt. Charlotte ist die „heilige Frau“, „so rein und groß“, „eins der herrlichsten Geschöpfe“, „die Erde war sie nicht werth.“ Sie ist todt, das heißt im Sinne des Dichters: sie sieht von oben herab auf die Sorgen und die Liebe der Sterblichen; wenn sich ihm alles Irdische im Bilde der Geliebten verflüchtigen sollte, konnte er sie nur als der Erde entrückt denken, eben als die „gen Himmel gefahrene Madonna“. Die Beziehung läßt sich aber noch weiter verfolgen. Auch die zweite Seele in der Brust des Liebenden wollte zu ihrem Recht, das Verlangen sie zu besitzen. Aus der Asche der Todten erblühte ihm ein zweites Leben. Er sah die Heilige nicht immer nur als Heilige, Verkörperte; er sah sie lebend, fähig zu lieben und Liebe zu empfangen, aller Freuden der Erde theilhaftig. Diesem immer wieder mächtig werdenden Triebe entspricht die Schöpfung der Marianne, des jugendlichen Abbildes der Todten. „Ich glaube dich wiederzusehen“, sagt Wilhelm in dem kurzen Monolog nach Mariannens erstem Abgang, „glaube, daß mir das Schickal verjüngt dich wiedergegeben hat, daß ich nun mit dir vereint bleiben und wohnen kann, wie ich's in jenem ersten Traum des Lebens nicht konnte, nicht sollte.“ So bildete er denn Frau von Stein zweifach, seinen eigenen Gefühlen zu ihr, der Verehrung und der heftigen Liebesneigung entsprechend, als Charlotte und Marianne. Nur geht die Schöpfung dieser letzten in ihrem Bezug zu Frau

von Stein über den bloßen Ideenzusammenhang nicht hinaus. Das Bild der Marianne selbst hat von dieser keinen einzigen Zug. Auch nach anderen Originalen hat man vergebens geforscht. Die herben Züge Corneliens, deren schwesterliche Liebe zu ihm Goethe zu verherrlichen Willens war, ohne diesen Entschluß auszuführen, passen nicht zu dem heiteren, offenen Wesen der entzückenden „Naiven“. Daß Goethe auch schwerlich gerade im Jahre 1776 daran denken konnte, die Neigung zur Schwester, von der er lange getrennt war und die er nach seinem eigenen Eingeständniß vernachlässigt hatte, in so glühenden Farben zu verkörpern, hat u. A. Strehle in einer trefflichen Einleitung zu dem Stück (in der Goethe-Ausgabe von Gustav Hempel, Berlin) treffend hervorgehoben. Auch die erste Darstellerin der Rolle, Fräulein von Rogebue, hat wohl schwerlich mehr als einige ganz äußerliche Züge dazu hergeliehen. Dagegen läßt sich der ideale Zusammenhang der Marianne mit Frau von Stein noch weiter verfolgen. Das vom 14. April 1776 datirte Gedicht Goethes: „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?“ enthält die Stelle: „Ach du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau.“ Es ist an Frau von Stein gerichtet. Das Wort „Schwester“, das er zur Bezeichnung der Geliebten öfter gebrauchte, schien ihm das nächste, um die Tiefe und Innigkeit seiner Neigung auszudrücken, die größere Rechte als die der schwesterlichen Liebe in den ersten Jahren der Bekanntschaft von der „Heiligen“ von Rochberg nicht erlangen konnte.

Aus diesem Kampf seiner Gefühle und aus dieser idealen Identification der Frau von Stein mit der „Schwester“ entsprang nun das eigenartige, difficile Problem der Vermischung der bräutlichen mit der Geschwisterliebe. Es ist, soweit möglich, mit der größten Reinheit und Gesundheit behandelt. Wie der Ton des ganzen Stückes bei aller Leidenschaftlichkeit doch nie überreizt ist, so ist die seltsame Verwirrung in Mariannens Seele auch fern von aller krankhaften Spannung. Mit sicherem Takt ist die Aufklärung Mariannens über die Art ihrer Liebe dicht

an das Ende verlegt, dicht vor die glückliche Lösung. Wir werden so des peinlichen Anblicks langer rathloser Seelenqualen überhoben. — Marianne und Wilhelm erklären sich selbst. Auch wird es den Schauspielerinnen nicht schwer, Einfachheit und starkes Gefühl zu vereinigen. Desto weniger wissen sich die Schauspieler Rath, die den Wilhelm, um nicht aus der Sphäre des „bürgerlichen“ Schauspiels zu schreiten, zu saftlos, zu maßvoll, zu conventionell zu nehmen pflegen. Dies ist nun aber nach dem oben Gesagten völlig falsch. Die Gefühlsseite ist stark zu betonen, und ein guter Darsteller mag denn sehen, daß er bei dem erregten inneren Leben dieser Figur die Grenzen des bürgerlichen Verkehrs nicht überschreitet. Die pathetischen Gesten des heroischen Dramas sind natürlich vom Uebel. Die Gesticulation hat sich auf das geringe Maß der Bewegungen zu beschränken, die wir im täglichen Leben anzuwenden pflegen und die auch von unseren Vorfahren nur wenig überschritten sein werden. Aber zufällige Bewegungen, die nonchalanten Muren des modernen Salonstücks sind zu vermeiden, Alles hat bedeutend zu sein und vor Allem der Ton muß der Träger einer starken und tiefen Leidenschaft sein. Selbst aus der ganz einfach zu sprechenden unvergleichlichen Schilderung der „alten Käsefrau“ hat die Grundstimmung, das „Mir ist ganz wunderbar geworden auf dem Wege“ hervorzuschimmern. Nur in einer einzigen Stelle hat es Goethe dem Darsteller allzu schwer gemacht, in der unheimlichen Vision der verlassenen Geliebten („Warum stehst du da? Und du?“), aus der mehr der Dichter selbst, als der bürgerliche Kaufmann Wilhelm spricht.

Fabriz ist eine kaum zu verzeichnende, aber auf der Bühne vernachlässigte Rolle. Ich sah ihn schon als jüngeren, etwa dreißigjährigen Lebemann. Und doch hat Goethe keinen Zweifel über ihn gelassen. Er ist ein gesetzter, bedachter Mann, wenn auch nicht an Jahren, doch im Wesen älter als Wilhelm, der, wenn man seine Beziehungen zu Charlotte erwägt, etwa ein Vierziger sein muß. Fabriz schildert sich selbst: „Marianne, es ist

nicht ein feuriger, unbedachter Liebhaber, der mit Ihnen spricht. Ich habe in der Liebe mancherlei Schicksale gehabt, war mehr als einmal entschlossen mein Leben als Hagestolz zu enden". . . „Es thut mir gar wohl wieder so zu lieben und gelegentlich wieder so geliebt zu werden" . . . „Und du kriegst noch mit Ehren eine Frau.“ Im Gespräch mit Wilhelm sagt er: „Ich liebe Mariannen! Ich hab's lang' überlegt: sie allein, du allein, ihr könnt mich so glücklich machen, als ich auf der Welt noch sein kann.“ Er lebt in geordneten Verhältnissen, er hat offenbar nicht, wie Wilhelm, sein väterliches Vermögen verschwendet; dieser ist ihm durch ein Darlehn verpflichtet. Wem sich aus all' diesen Andeutungen nicht das Bild des gesetzten, trocknen, gutherzigen Philisters zusammensetzt, dem ist nicht zu helfen.

Das Stück verlangt die entschiedenste Berücksichtigung der Bühnenleiter. Wir sind so arm an guten Einactern und nun gar an so interessanten und bedeutenden! Auch haben die Schauspielerinnen des naiven Fachs sich den „Geschwistern“ oft und gern zugewandt. Strehlke irrt sehr, wenn er in der bereits erwähnten Einleitung von einer Aufführung des Stückes in Leipzig „in neuester Zeit“ wie von etwas ganz Ungewöhnlichem spricht. Die „Marianne“ ist viel gespielt. Sie gehörte zu den glänzendsten Leistungen der Goffmann und der Niemann-Raabe. In Berlin und Leipzig erzielte das jetzt an der Wiener Burg engagierte Fräulein Wessely in der Rolle große Erfolge. Man könnte eine ganze Reihe von Aufführungen des Stückes in allen möglichen größeren und kleineren Theatern aufzählen, und die Kundigen werden stets noch die Erfahrung gemacht haben, daß es das Publikum interessirt und angeregt hat.

E g m o n t.

Im August 1787 vollendete Goethe in Italien den schon in Frankfurt im Jahre 1775 entworfenen und zum Theil ausgeführten Egmont. Nach dem „Göz“ war es das erste große Drama mit historischem Hintergrund, mit welchem der in voller jugendlicher Manneskraft stehende, von ganz Deutschland vergötterte Dichter nach langer Rast an die Deffentlichkeit trat. Die hohen Erwartungen, mit denen es begrüßt wurde, blieben unerfüllt. Der Prinz von Gaure war kein zweiter „Göz“. Aber auch nach Seite der dramatischen Gesehmäßigkeit war Nichts gewonnen. Nach dem Vorgang des „Clavigo“ durfte man eine wenigstens theatralisch gute Form erwarten — auch diese fehlte. Statt einer Vereinigung ungestümer Kraft und Frische mit vollendeter, oder doch ausreichender Composition hatte man keins von beiden. Was der Dichter im Allgemeinen gewonnen hatte, war dem Dramatiker nicht zu Gute gekommen. Durchgereift hatte sich seine leidenschaftliche Natur zu schöner, behaglicher Klarheit, die Kopf und Herz im Gleichgewicht hielt. Das Grundelement seiner Poesie wie seines Lebens, die Liebe, war aus einem aufreibenden Kampfe des Anziehens und Abstoßens in den Hafen eines stetigen, glücklichen Genießens eingelaufen. Mit dem Aufenthalt in Italien war alle Unruhe aus ihm gewichen, sein Leben und seine Dichtung standen herrlich in Blüthen. Seine Naturbeobachtung hatte sich verschärft und vertieft, das liebevollste Sich-Bersinken in die Details seiner Lieblingswissenschaften zeichnete ihn aus. Und wie im Leben, so entwickelte er auch in seinen Poesien diesen Zug auf das Detail. Wie Schiller Philosoph und Historiker, so ist Goethe für den, der es recht versteht, auch als Dichter immer Naturforscher, nicht ohne die dilettirende Neigung, die eignen Beobachtungen früher in Massen zusammenzunehmen und Resultate aus ihnen zu ziehen, als es

zeitig ist. Alles dies zeigt sich am „Egmont“. Goethes Einsicht in das rein Natürliche des menschlichen Mikrokosmos ist die vollkommenste, die künstlerische Gestaltung seiner Intuitionen von plastischer Klarheit und Schönheit, ein warmer Hauch weht durch das Stück, um die Lippen des Helden, der dem Dichter verwandte Züge trägt, spielt ein Lächeln satter Zufriedenheit — aber je mehr er liebt, desto weniger dramatisch, je glücklicher, desto weniger tragisch ist er; je mehr der Dichter das Einzelne ausführt, desto weniger beherrscht er das Ganze, und das Facit ist: Egmont, Clärchen, die Regentin, Dranien, die einzelnen Bürger, Vansen, Brakenburg, Alba, sein Sohn, einzeln genommen sind es wahre, poetische und Goethes Genius durchsichtig verrathende Schöpfungen, aber die herrlichen Einzelheiten zusammen ergeben kein gutes Drama. Die Aufnahme des Werkes war zu des Dichters Verdruß kühl. Die Weimarer Aufführung mag nicht die beste gewesen sein, aber was konnte er sich von der Bühne herab sonderlich an Wirkung versprechen? Heutzutage, wo wir dem „Egmont“ als einem Goetheschen Werke von vornherein mit Verehrung entgegnetreten, bleiben wir im Theater trotzdem ohne Befriedigung von dem Ganzen, die Einzelheiten aber sind trotz ihrer unantastbaren poetischen Bedeutung nur zum Theil von theatralischem Werth. Zum Genuß des rein Poetischen läßt uns aber das Theater nicht so kommen, wie wir möchten: nur einige unwiderstehliche Schönheiten hat das Werk, die auch, ohne dramatisch zu sein, das Auditorium tief ergreifen: die Scene Egmonts mit Clärchen; Clärchens Tod; andere, die durch das dialogische Element vollkommen fesseln (Dranien und Egmont) oder die zugleich mit diesem dramatische Wirkung erzielen (Alba und Egmont); andere dagegen, die, wie die Scenen der Regentin, zwar dialogisch vortrefflich; aber dramatisch völlig ungehörig sind.

Es sei ausdrücklich nochmals erwähnt, daß diese Ausstellungen den „Egmont“ als Drama treffen. Das Gefallen an seinen einzelnen Gestalten und Bildern, die jedem künstlerisch empfindenden Menschen theuer sind, kann man völlig davon trennen. Ueber die

Stellung Goethes zur dramatischen Poesie giebt aber gerade der „Egmont“ die besten Aufschlüsse, und gerade er gestattet den Unterschied Goethes von Schiller, der der geborene und sich selbst zur Vollendung erziehende Dramatiker ist, recht klar zu stellen. Schillers bekannte Kritik des Stückes und die von ihm vorgenommene Bühnenbearbeitung desselben, die sich u. A. in Goedekes kritischer Schiller-Ausgabe (XV., 2) findet, erleichtern diese Einsicht noch. Zunächst muß jedem Unbefangenen die den Interessen des historischen Dramas schnurstracks zuwiderlaufende Behandlung des Volkes auffallen. Wie erhalten wir bei Goethe die Vorstellung einer Masse, uns beschäftigen immer nur vier oder fünf allerdings gut individualisirte Einzelfiguren. Und was für Leute! Wenn Shakespeare uns das Volk durch die Erregung des Ekels physisch verleidet, Nichts als schmutzige, übelriechende Strolche in ihm findet, so schildert uns Goethes conciliante Natur recht adrette, aber bis zur Feigheit philiströse Kleinbürger. Man hat sie ganz gern, wenn sie auf dem Schießstande kannegießern und auf die Fürstlichkeiten anstoßen, aber sie sind abscheulich, wenn sie sich bei dem Weckruf Märchens muth- und mitleidlos verkriechen. Von dem revolutionären Geist des „Gök“ ist den Goetheschen Niederländern Nichts geblieben. Von der großartigen Massenbewegung eines „Tell“ findet sich im „Egmont“ kein schwacher Hauch. Und gerade dies Werk mußte einem Geiste wie Beethoven Veranlassung zu einer seiner machtvollsten Compositionen geben. Was aber in seiner Ouvertüre und im ersten Entreact auffliegt, großt und rumort, das macht es nur um so deutlicher, woran Goethe es hat fehlen lassen. Beethoven componirte seine Musik in dem Sinne, wie ihm die Volksbewegung als Ideal vorschwebte: der von Vansen angezettelte Krakehl hat mit ihrem großartigen Fluge Nichts zu thun. Das Geschrei um die Privilegien ist die Folge einer augenblicklichen unklaren Erregung, durch einen schlauen Schwindelkopf hervorgerufen, nicht die endliche Befreiung der Seelen von dem lang verhaltenen Unmuth über die fremde Schmach. Es ist sonderbar, aber doch erklärlich, daß Schiller

in seiner Bewunderung vor den meisterlichen Portraits der Bürger diesen Mangel unerwähnt läßt. Noch hatte er selbst keine Gelegenheit gehabt sein Genie in der Ausbreitung und Beherrschung der Massen zu bethätigen, und hätte er es, so wäre ihm seine Größe darin, die sich nicht erlernen ließ, die ihm eben angeboren war und die er unbewußt ausübte, kritisch schwerlich aufgegangen. Dagegen erkannte er in der genrehaften Individualisirung der Bürger eine ihm selbst nicht gegebene feine Kunst, der er neidlos seine Huldigung darbrachte. Um so entschiedener wendet er sich dafür gegen diejenigen Mängel des Dramas, die bei besserer Arbeit, bei strengerer Controlirung des poetischen Schaffens durch den Verstand vermeidlich gewesen wären, vor Allem gegen das Undramatische in der Person des Helden, der denn freilich ebenso wenig wie das Volk den machtvollen Inhalt der Beethoven'schen Musik deckt.

Zunächst trifft Schiller in der nur nebenhin fallenden Bemerkung „Die Einheit des Stückes liegt also weder in den Situationen, noch in irgend einer Leidenschaft, sondern sie liegt in dem Menschen“ einen Fehler der Composition. Egmonts Persönlichkeit hält einzig die verschiedenen Theile des Stückes zusammen: die Anordnung ist mithin eine völlig epische. „Eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde“ bezeichnet noch deutlicher, woran es mangelt, und wenn Schiller diesen Gedanken nicht noch schärfer verfolgt hat, so lag der Grund wohl in einer gewissen Rücksichtnahme gegen seinen großen Rivalen, der damals noch nicht sein Freund war. Denn die Zusammenstellung der „Charakter“-Tragödie „Egmont“ mit Macbeth und Richard dem Dritten deckt zur Genüge auf, daß bei jenem die psychologische Entwicklung, durch welche die Shakespear'schen Charaktertragödien so groß sind, vollkommen fehlt. Egmonts Charakter bleibt durchaus unverändert. Trotzdem könnte er doch ein tragischer sein, aber der Tragik geht Goethe gleichfalls fast geflüßentlich aus dem Wege. Egmont ist ein lebenswürdiger Mensch, sorglos, heiter, lebend und leben lassend, aber er ist

auch nicht viel mehr. Seine Größe sehen wir nicht. Wie er nach dem ersten Gespräch mit dem scharfblickenden Dranien alsbald „die sinnenden Runzeln durch ein freundlich Mittel wegzubaden“ sich anschiebt, so weicht er in dem Gespräch mit Albas Sohn der Frage, ob ihn kein Verschulden an seinem Verhängniß treffe, ebenso leichtfertig aus. „Das sei bei Seite gestellt“ und „Dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht“. Ein solcher Charakter ist glaubwürdig und poetisch, aber er ist weder dramatisch noch tragisch. Der Heroismus seiner letzten Stunden ändert daran gerade so wenig wie seine Heftigkeit im Gespräch mit Alba. Zu dieser bringt ihn seines Gegners Starrheit nur auf einen Augenblick, das kraftvolle „Fordre unsre Häupter“ ist aber so weit entfernt davon, die Zuspizung eines unvermeidlichen, von dem Helden gewollten Conflictes zu sein, daß er vielmehr sogleich wieder einzulenkten bereit ist und mit der höflichen Wendung „Ungern scheid' ich aus diesem Streite ohne ihn beigelegt zu sehen, und wünsche nur, daß uns der Dienst des Herrn, das Wohl des Landes bald vereinigen möge“ Abschied nimmt. Die Gelassenheit, mit der er dem Tode ins Antlitz sieht, ist soldatisch, männlich und schön, aber sie ist leider auch ohne eigentlich tragische Größe. Denn Egmont fällt nicht als Opfer einer Verstrickung durch das Sittengesetz, sondern lediglich als Opfer seines bodenlosen Leichtsinns, der den Namen einer tragischen Schuld nicht verdient und den Egmont überdies für seinen Fall nicht einmal verantwortlich machen will. Sein Tod sühnt Nichts; das Henkerbeil durchschneidet nur einen schönen Hals, der nach Zetter „ein rechtes Fressen für einen Scharfrichter“ sein muß. Wir nehmen als gutherzige Menschen Antheil daran, aber tragisch erschüttert und geläutert werden wir dadurch nicht. Hat nicht Goethe vollständig Recht, wenn er in hohem Alter an seinen treuen Zelter schreibt (im Oct. 1831): „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren“, wenn er sich auf seine „conciliante Natur“ beruft und erklärt, der „rein tragische Fall, welcher eigentlich von Haus aus unverzöhnlich sein muß“ könne ihn nicht interessiren?

Freilich ist man auch übel daran, wenn man, wie Schiller es thut, dem Dichter vorrückt, wie es besser zu machen gewesen wäre. In abstracto hat er ganz Recht zu behaupten, daß der dramatische Dichter die historische Wahrheit wohl hintansetzen dürfe, um das Interesse seines Gegenstandes zu erheben, aber nicht um es zu schwächen. Es ist wahr, daß der historische Egmont, der aus Rücksicht auf seine Familie in Brüssel bleibt, moralisch über dem ledigen Liebhaber steht, der sich nicht gern mit Grillen plagt. Aber ob, wenn das Uebrige bliebe wie es wäre, viel damit gewonnen sein würde? Wenn nicht der ganze Mensch ein Anderer, sein Kampf gegen die spanische Regierung leidenschaftlicher und principieller geworden wäre, so hätte man nur das durch keine tragische Erhebung aufgewogene peinliche Gefühl, eine Frau und neun (oder elf) Kinder in das größte Unglück versetzt zu sehen, weil ihr Gatte und Vater den löblichen und nicht unsympathischen, aber doch schwächlichen Vorfaß hatte, ihnen finanzielle Calamitäten zu ersparen. Da scheint mir der Leichtfinn des Goetheschen Egmont doch noch einen großartigeren Anflug zu haben. Möglich aber, daß Schiller zugleich mit diesem Gedanken sich den ganzen übrigen Plan der Dichtung als verändert vorstellte und dem Helden die Züge des Carl Moor, Fiesco oder Posa lieh, die er unter seinen Händen zweifellos erhalten hätte. Uebrigens wäre der Vorschlag, rechtzeitig gemacht, Goethen doch kaum von Nutzen gewesen. Er überließ sich nun einmal der eigenartigen Inspiration seines Geistes, und schwerlich hätte eine dramaturgische Einsicht ihn vermocht, den Charakter, wie er ihm aufgegangen war, zu vernichten und durch einen stilgerechteren zu ersetzen. So bleibt denn nichts Anderes übrig, als zu constatiren, daß der Charakter und mit ihm das Stück undramatisch ist und sich im Uebrigen der dichterischen Schöpfung zu freuen, wie sie nun einmal ist. Lediglich auf die künstlerische Wahrheit hin geprüft, ist Egmont bewunderungswürdig. Eine bestrickende Anmuth liegt in seinem Liebesgeplauder, in seinen Scherzen. Wie hold und freundlich begegnet

er dem Schreiber, wie mild und theilnahmvoll gedenkt er seiner noch im Kerker; wie bezeichnend ist seine Abfertigung der Briefe, seine Abwehr der Bedenklichkeiten Draniens, seine Stellung zur Regentin. Wie hoheitvoll und doch leutselig begegnet er dem Volk, wie frei und sicher dem Alba. Und die köstliche Gesundheit, die selbst noch sein Dasein im Gefängniß athmet — welcher andere Dichter außer Goethe wäre sie zu zeichnen im Stande? Wie heftig äußert sich der Lebensdrang in dem mit dem stampfenden Fuße begleiteten „Keine Rettung!“, wie ebbt er schön in der von den beiden Gedankenstrichen angedeuteten Pause und wie leicht und melodisch verklingt er in dem wundervollen „Süßes Leben! schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden! so gelassen scheiden!“ Machte die Liebenswürdigkeit den dramatischen Helden, so trüge Egmont alle Merkmale der Vollkommenheit. So hat man ihn erst unabhängig von dem dramatischen Organismus zu betrachten, um in ihm das herrlichste dichterische Bild des schön = sinnlichen Mannes scrupellos bewundern zu können.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den übrigen Charakteren, die in der Dekonomie des Stücks sammt und sonders nicht mehr als Episoden bedeuten. Selbst der Herzog von Alba wäre dramatisch überflüssig. Er thut im Grunde Nichts weiter, als daß er durch den Contrast das Wesen des Helden deutlicher explicirt. Seine Mission, soweit sie die Handlung fördert, ist schon erfüllt, ehe er auftritt. Egmonts Verhaftung ist beschlossen. Es gilt nur noch, sie in Scene zu setzen. Für die theatralische Wirkung ist dies zwar insofern günstig, als wir, als Mitwisser von Albas Plänen und Egmonts gewissem Verderben, jedes Wort Albas als bedeutungsvoll empfinden und für den sorglosen Helden in Furcht und Mitleid und beständiger Spannung über den Ausgang erhalten werden. Wie ein unvermutheter Schuß uns nicht so erregt, wie ein erwarteter, dessen Vorbereitungen wir mit ansahen, so wirkt der dramatische Coup immer stärker, je gewisser wir ihn kommen sehen. Diese Einweihung des

Publikums in den dem dramatischen Helden selbst unbekanntem Plan der Intrigue ist eins der wichtigsten theatralischen Hülfsmittel und in allen mit der Bühne vertrauten Kreisen ein offenes Geheimniß. Den Contrast der beiden Naturen zu verschärfen, haben raffinirte Darsteller dem Alba in seinem Monolog vor Egmonts Ankunft eine häßliche Nuance dadurch gegeben, daß sie nach den Worten „So bist du mit dem einen Fuß im Grab! und so mit beiden!“ zum Fenster hinaus dem unten im Hofe zu denkenden Egmont einen freundlich-grinsenden Gruß zunickten. Das wäre theatralisch nicht übel, wenn es dem finsternen Herzog nicht einen comödiantischen Zug und einen Zusatz kleinlicher Tücke gäbe, die sich weder mit seinem geschichtlichen noch dichterischen Bilde verträgt. Nur aus einem so niedrigen Calcül ordinärer Effecthascherei wird auch die ganz ohne Grund Schillern zugeschriebene „Nuance“ abzuleiten sein, nach welcher Alba selbst in Vermummung der Urtheilsverkündigung im Kerker bewohnt. Hätte Schiller diese Geschmacklosigkeit wirklich gewollt, dann hätte er sie in seiner Bearbeitung zweifellos deutlich zum Ausdruck gebracht. Statt dessen hat er nur auf Grund der Stelle „Tritt kühn hervor, der du das Schwert verhüllt unter dem Mantel trägst“, womit doch nur der Scharfrichter gemeint sein kann, unter den bei der Scene gegenwärtigen Personen mit aufgeführt „Ein Vermummter im Hintergrunde“, und den auf diesen sonst noch bezüglichlichen Stellen entsprechende Regie-notizen hinzugefügt, u. A. nach den Worten „Bringst du den Henker auch mit es zu vollziehen?“ den Klammersatz „(Er sieht den Vermummten an, der näher tritt)“ und vor der oben citirten Stelle „Tritt kühn hervor“ die Bemerkung „(Auf den Vermummten die Augen heftend)“. Diezmann, der die Schillersche Bearbeitung des „Egmont“ 1857 bei Cotta im Druck erscheinen ließ, trifft gewiß das Richtige, wenn er in dem Umstande, daß bei der ersten Aufführung der Bearbeitung in Weimar dem Vermummten die Hülle vom Haupt gerissen wurde, worauf sich dieser denn wirklich als Alba entpuppte, nur einen Einfall des

nach Effecten lüfternen Iffland, welcher als Alba gastirte, erblickt. Aus erklärlicher Connivenz hätten weder Goethe noch Schiller dies Virtuosenstückchen, das nota bene mit Iffland auch wieder verschwand, gehindert. Schiller, der in theatralischen Dingen denn doch einem aristokratischeren Geschmacke huldigte und der derartige aus dem Zusammenhang der Rolle und des Stückes fallende Effecte (man vgl. Egmonts erste Worte an den Ferdinand, die die Möglichkeit von Albas persönlicher Gegenwart geradezu ausschließen) haßte, wollte offenbar durch die Anwesenheit des Henkers, die sich ihm aus dem Goetheschen Text zu motiviren schien, der Verkündigung des Todesurtheils eine stärkere sinnliche Wirkung geben. Auch in der „Stuart“ erscheint der Sherif und bewirkt einen ähnlichen Eindruck. Mit dem Alba, wie Goethe ihn gezeichnet, stand sicherlich auch nach seinem Empfinden dessen Anwesenheit im Kerker (um sich an der Qual seines Opfers zu weiden) im Widerspruch. Albas Mordsinne ist furchtbar, aber großartig. Er haßt Egmont, er beneidet ihn, der innerlich Ausgebrannte den lebensvollen, feurigen Mann, der Liebelose, Gehaßte und Gefürchtete den von Allen Geliebten, Glücklichen, aber seinen Haß soweit zu verfolgen, wie der Ifflandsche Vermummte, dazu würde es dem gewaltigen Politiker, dem die Unterjochung eines ganzen Landes obliegt, schon an Zeit fehlen. Wenn sich in Alba und Egmont in erster Linie persönliche Interessen gegenüberständen, dann wäre es allenfalls noch denkbar. Der Kampf bewegt sich jedoch auf politischem Gebiet — die spanische Regierung gegen den niederländischen Adel — und die persönliche Antipathie dient nur dazu, ihn individueller zu färben.

Dagegen hat Schiller durch eine interessante Einschaltung der wundervollen Scene des Dranien zu stärkerem sinnlichem Leben verholpen. Die berühmte Unterhaltung bewegt sich bei Goethe ganz auf dem Gebiet des Hypothetischen. Egmont glaubt nicht an Albas Ankunft, der ganze Streit wird durch das „Wenn“ abgestumpft. Schiller empfand hier den Mangel der dramati-

sehen Gegenwart, für den ihm die Herrlichkeit des Dialogs keine Entschädigung zu bieten schien. So verfiel er auf den sinnreichen Gedanken, in der Mitte des Gesprächs nach Draniens Worten „Die Flamme wüthete dann über unserm Grabe und das Blut unserer Feinde flöffe zum leeren Sühnopfer“ den Schreiber eintreten und die bestimmte Meldung von Albas Erscheinen „an den Grenzen von Brabant“ bringen zu lassen. Nun plötzlich wird Alles aus dem Dämmer der Vermuthungen in das helle Licht des Wirklichen gerückt, der Streit pointirt, die Handlung gefördert, und es braucht in dem Verlauf der Scene doch fast Nichts geändert zu werden. Draniens Charakter wird dadurch nicht verschoben, im Gegentheil bekommt er durch die rasche Bestätigung seiner Vorausfagung nur eine größere Prägnanz. Er ist der Mann der kalten, klugen Einsicht, die sich nicht täuschen und verblenden läßt, der große Schachspieler im öffentlichen Leben. Es kümmert ihn nicht, was man von ihm denken mag, wenn er sich „für Tausende schont“. Er weiß, daß die Männer des Staates nicht einzelne Menschen sind. Alles trifft ein, was er prophezeit. „Dranien! Dranien!“ ruft Egmont, als sich an ihm selbst das Orakel zu seinem Staunen und Schrecken erfüllt. Nichts war vergeblich, was Dranien gesagt und gethan. Selbst die Thräne nicht, die der von aller Sentimentalität entfernte Mann beim Abschied von dem jüngeren Freunde vergoß. Er wußte, daß er einen Verlorenen beweinte.

Es ist eigenthümlich, daß von allen Personen des Stücks Clärchen die einzig dramatische ist. Die mannweibliche Regentin, der schwärmerisch-feurige Ferdinand, die der Paralyse nahe Werthernatur des Brakenburg interessieren wie das prächtige Gaunergeficht Vansen, Ruyssum, Buyck, die Bürger nur als Bilder — aber Clärchen, obwohl in ihrer Stellung zur Haupt-handlung gleichfalls nur Episode, fesselt uns außerdem noch durch ihre Entwicklung. Durchweg ist sie eine wahrhafte Meistererschöpfung. Ihre Anlage konnte keinem als Goethe gelingen. Sie ist in ihrer Eigenart nie wiederholt und weder in unserer noch in

einer außerdeutschen Literatur anzufinden. Vom Gretchen ist sie ganz und gar verschieden. In dieser, die ein eben so vollkommenes Kunstgebild ist, herrscht das rein Weibliche vor; sie ist zurückhaltend, verzagt, sie denkt in all ihrer hingebenden Liebe doch noch an etwas anderes als den Geliebten: sie sorgt sich um seine Religion; in ihrer Sehnsucht und im Unglück schwärmt sie, unter ihrem Elend bricht sie völlig zusammen, sie verliert den Verstand, ihre letzte Zuflucht ist ihr Glaube. („Dein bin ich, Vater, rette mich.“) Clärchen hat dagegen einen knabenhaften Zug. Sie singt das kecke Liedchen mit dem Wunsche des Mädchens „O hätt' ich ein Wämslein und Hosen und Hut.“ Sie ist sinnlicher, offener, sie kennt Nichts als ihre Liebe und kümmert sich nicht um die Welt und das Gerede der Leute. Ihre Liebe drückt sie nicht nieder, sie erhebt sie vielmehr. „Egmonts Geliebte verworfen?“ entgegnet sie stolz auf die Vorwürfe der Mutter. Als das Unglück kommt, wird sie, wie Shakespeares Julia, Desdemona, Imogen, durch ihre Liebe stark und entschlossen. Zur höchsten Intensität ihres Empfindens und Willens angespannt, ruft sie die Bürger auf offenem Markte zusammen und plant — ein Weib! — die rettende Empörung, an welche die schwachherzigen Gevatter Schneider und Handschuhmacher nicht zu denken wagen. Als ihre letzte Hoffnung zusammenbricht, geht sie gefaßt in den Tod. Hier war ein Charakter, den Schiller, wie die Zeichnung der Bürger, nur bewundern konnte, den er aber selbst nie hätte schaffen können. Zu dieser Kammer des Menschenherzens fehlte ihm der Schlüssel. Und so geschieht er in den durch seine scenischen Aenderungen nothwendig gewordenen Zusätzen hie und da die Goethesche Prosa zu imitiren weiß, an anderen Stellen bricht doch der ganze Schiller durch. „Muß ich, das Mädchen, euch erinnern, was ihr dem Vaterlande, was ihr euch selber schuldig seid?“ So spricht das Goethesche Clärchen nicht. Schon daß Schiller sie zweimal „Clara“ nennt, giebt ihr eine andere Physiognomie.

Bekanntlich war Schiller sich des fundamentalen Unter-

schiedes zwischen dem Goetheschen Schaffen und dem feinigern vollkommen bewußt. Seine Poesie neben die Goethes gestellt, mußte — darüber konnte er sich selbst kaum täuschen — diesen Unterschied irgendwie verrathen. An dem rein Poetischen der Dichtung zu rütteln, würde ihm auch nie in den Sinn gekommen sein, selbst wenn er es weniger verehrt hätte. Seine Bearbeitung galt zunächst nur dem Theater. Dessen Anforderungen und implicite denen des Dramas wollte er das Stück, das Goethe ihm zu diesem Zweck mit Freuden anvertraute, anpassen. Dazu hatte er den einzelnen Scenen das Bildartige zu nehmen und sie in dramatische Bewegung zu bringen. Ueberdies empfahl es sich für ihn, die durch das Stück verstreuten Scenen zusammenzufassen, sobald es ging. Wie er diesen Bedingungen gerecht zu werden verstand, ist an einer einzelnen wichtigen Aenderung oben gezeigt. Die Ummodelung des scenischen Ganzen erfüllt sie eben so trefflich, wenn auch, wie es denn bei Theater-einrichtungen zu gehen pflegt, das Poetische hie und da darunter leidet. Man wird z. B. das reizende Genrebildchen des Schützenfestes ungern direct mit dem Volksauflauf verbunden sehen, wie das bei Schiller der Fall ist. „Sicherheit und Ruhe! Ordnung und Freiheit!“ schließen es so schön ab. Aber Schiller hat als Dramaturg nur Recht, wenn er aus der bloß malerischen Introduction eine dramatische macht. Er läßt darum nach den canonischen Hochrufen den Zimmermeister mit den Worten auftreten „Sagt' ich's nicht voraus? Noch vor acht Tagen auf der Junft sagt' ich, es würde schwere Händel geben;“ daran schließt sich nach einigen eingeschobenen Worten der Auftritt des Seisensieders („Garstige Händel! Ueble Händel!“), Bausens, endlich die Dazwischenkunft Egmonts, der auf diese Weise den Vortheil erlangt, schon im ersten Act bedeutungsvoll eingeführt zu werden. Der zweite Act bringt lediglich die Scenen mit Richard und Dranien. In den dritten, der mit der Angstscene der Bürger („He, Pst, He, Nachbar, ein Wort“) eröffnet wird, sind beide Scenen in Clärchens Hause, leider mit Verlust der beiden Lieber, gebracht.

Auch kommen wir um den süß-träumerischen Schluß „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese“, da Schiller das Tête-à-Tête mit dramatischer Grausamkeit durch die Ankunft des Schreibers unterbrechen läßt, der Egmont mittheilt, er sei zur Audienz bei Alba befohlen, und ihm zur Flucht rät. Egmont nimmt von der ahnungsvollen Geliebten innigen Abschied. Der vierte Act bringt uns Egmonts Gefangennahme und die Straßenscene, der fünfte Clärchens Tod und Bratenburgs Monolog, endlich ohne Verwandlung die mit dem Monolog „Alter Freund! immer getreuer Schlaf!“ eingeleiteten Gefängnißscenen. Die von Schiller mit Recht getadelte opernhafte Erscheinung konnte er nicht gut entfernen, dagegen beseitigte er die Regentin und ihren physiognomielosen Macchiavell gänzlich.

Wer jemals Gelegenheit hatte, die Schillersche Bearbeitung auf der Bühne zu sehen, ohne sie aus der Druckausgabe zu kennen, der wird vielleicht Anfangs gestutzt und Manches an ihr getadelt haben. Wir sind eben an Goethes „Egmont“ gewöhnt, wie er da ist, und Allen ist er theuer. Eine nähere Prüfung der Schillerschen Aenderungen giebt ihm aber vom Standpunkt des Dramatikers fast immer, von dem des Bühnenschriftstellers immer Recht. Eine genaue Vergleichung des Originals mit der Einrichtung gewährt überdies die lehrreichsten Aufschlüsse über die Stellung der beiden Dichter zum Dramatischen und die besonderen Gesetze, denen dieses in der dichterischen Welt unterworfen ist.

aus dieser heraus sein Drama zu schaffen. Was uns am Meisten hellenisch anmuthet, das ist außer den uns wohlbekanntem Namen der Iphigenie, des Orest, des Phylades, Goethe selbst, dessen heller, der Antike verwandter Geist aus jeder Zeile leuchtet, jener Geist, der nicht rastlos „durch entleg'ne Sterne seines Traumes Bild jagte“, der sich genügen ließ an der lieblichen Erde, mit ihr empfindend, eins mit ihr.

„Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein
Nach Lebensfreud' und großer That zu jagen.“

Im Uebrigen sei man aber mit dem Worte „antik“ ja vorsichtig! Die Iphigenie in dem Euripideischen Drama, der Hauptquelle für Goethe, empfindet ganz anders, als die Heldin des modernen Dichters. Jene scheut sich nicht den König der Laurier, der sie an dem öden Gestade zurückhält, der die Gefangenen dem Opfertode weihen will, zu betrügen; sie selbst ist es, die aus dem Wahnsinn des Bruders Nutzen ziehend, die List erfindet, mit dem durch den mit Blutschuld belasteten Fremden angeblich besleckten Bilde der Göttin an's Ufer zu ziehen, um es „mit frischer Welle zu waschen“, in Wahrheit aber um es auf das bereit liegende Schiff und sich und die Ihrigen in Sicherheit zu bringen. Der Frevel wird entdeckt, Alles droht zusammenzustürzen — nur ein Maschinengott, diesmal Pallas Athene, ist im Stande, das Stück zum guten Ende zu führen. Die Goethesche Iphigenie hat Nichts von dem rücksichtslosen Egoismus ihrer griechischen Schwester. Sie scheut, zart und feinführend, den Betrug, ja, sie muß ihn scheuen, denn Goethe macht ihr die Lüge um so schwerer, als er den Thoas der Barbarensphäre halb entrückt und ihm liebenswerthe Züge verliehen hat, die er bei Euripides entbehrt, vollends als er ihn die Priesterin der Diana lieben läßt. In tiefer Sorge, mit rührender kindlicher Klage erwartet sie den Arkas, den ersten, dem sie „mit falschem Wort begegnen soll“.

„O weh der Lüge! Sie befreiet nicht
 Wie jedes andre wahr gesprochene Wort
 Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
 Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,
 Ein losgedrückter Pfeil, von einem Gotte
 Gewendet und versagend, sich zurück
 Und trifft den Schützen.“

Und als sie das „falsche Wort“ sprechen soll, vermag sie es doch nicht so, wie sie gewollt, wie ihr der kluge Phylades gerathen. Sie verstrickt sich selbst. Ihre Sorge wird zur Verzweiflung, die Nothwendigkeit scheint sie zur Lüge zwingen zu wollen, und qualvoll schreit sie auf:

„O, daß in meinem Busen nicht zuletzt
 Ein Widerwille keime, der Titanen
 Der alten Götter tiefer Haß auf euch
 Olympier, nicht auch die zarte Brust
 Mit Geierklauen fasse. Rettet mich
 Und rettet euer Bild in meiner Seele.“

Wie nahe tritt uns diese Sphigene, die modern, die (man gestatte mir das Wort) christlich empfindende! Die Griechin, die diese moralischen Scrupel nicht kennt, vermöchte sie es uns so nachhaltig zu ergreifen? Danken wir dem Dichter, der den antiken Stoff dem Bewußtsein, der Empfindung unserer Zeit so nahe gebracht hat, daß wir in die Brust seiner Menschen wie in den Busen eines Freundes schauen. Sie sind Fleisch von unserm Fleisch und Geist von unserm Geist.

Von Anfang an hat das Theater sich der „Sphigene“ gegenüber schwierig gezeigt. Manche Verkennung seitens seiner Freunde hatte den Dichter verstimmt und er dachte nicht einmal daran, das Werk auf die Bühne zu bringen. Schiller aber, sorglich und thätig wie er war, redigirte das Original und brachte es nach fünfzehnjähriger Ruhe am 15. März 1802 zuerst auf die Bretter. Die Bearbeitung konnte nicht glücken. Dem Naturell unseres größten Dramatikers widerstrebte es, daß Alles, was eigentlich Handlung war, hinter den Coulissen vorging, das

Seelenleben dagegen, das „Moralische“, wie Schiller sich ausdrückt, „in dem Stück zur Handlung gemacht wurde“. Er änderte und fügte hinzu — vergebens, er hatte eben den Schwerpunkt des Dramas nicht gefunden, er hätte es lassen müssen, wie es war. Es ist kein Drama im eigentlichen Sinne und konnte nicht dazu umgewandelt werden. Äußere Thaten geschehen in ihm nicht, innen spielt sich Alles ab, da liegen die Conflicte, der Streit, die Versöhnung. Es muß genossen werden wie ein Gedicht, nicht angesehen werden wie ein Schauspiel. Es gehört zu den Werken, die, still gelesen, den reinsten Genuß gewähren. Damit ist nicht gesagt, daß es sich gegen alle und jede scenische Darstellung sträubt. O nein! Nur muß sie gewisse Bedingungen erfüllen: Der Bühnenraum darf nicht zu groß sein. Ist er es, dann kommen wir nicht zur Ruhe und Sammlung. Uns entgehen Worte, Blicke, Mienen; die Schauspieler sind gezwungen mit stärkeren Farben zu malen, als es diese innerliche Poesie verträgt, denn alles Theatralische ist hier vom ärgsten Uebel. Die Rollen wollen von den Darstellern vollkommen beherrscht sein. Ein vom Souffleurkasten abhängiger Drest ist nicht möglich. Hier ist Alles zarter Uebergang, kein Sprung, keine Lücke. Endlich müssen es die Schauspieler verstehen, den scheinbaren Widerspruch zwischen Form und Inhalt des Gedichtes aufzuheben. Dem Drama selbst entsprechend muß das Äußere, also ihre Gesticulation schön und formvoll, ihre Rede dagegen bewegt, je nach der Situation bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit gesteigert sein. Schwer zu vereinende Dinge! Es ist denn auch bekannt, daß eine Aufführung der „Sphigenie“ für jede Bühne ein Wagniß ist, das selten gelingt. Der Hauptgrund ist nun freilich der, daß unsere modernen Schauspieler weder nach der Seite der großen, mächtigen Leidenschaft noch nach der der schönen formvollen Spiel- und Sprechweise ausgebildet sind, daß vielmehr über dem Cultus des Salonstücks und Lustspiels der tragische Stil verloren gegangen ist und nur das Sensationelle noch seine Helden und

Heldinnen findet. Sollte man unter den lebenden deutschen Tragöddinnen eine vollkommene Sphigene suchen, so würde man in Verlegenheit kommen — oder vielleicht nicht, denn es ist keine Wahl möglich, wo kaum eine Einzige vorhanden ist. Schauspielerinnen, die der wunderbaren Rolle nach beiden Seiten hin völlig gerecht werden, giebt es zur Zeit gar nicht. Man muß also schon froh sein, wenn nur eine Seite zur Geltung kommt. Eine Künstlerin beispielsweise wie Frau Wolter, die an einer der ersten deutschen Kunststätten, dem Wiener Hofburgtheater, einen ersten Platz einnimmt, ist als Sphigene schlechterdings undenkbar. Sie kann aus tiefervundeter Brust aufschreien, in toller Leidenschaft rasen, das Pathologische ist ihr Element, aber den Affect in großem Stil, vollends in schöner Form wiederzugeben, ist ihr völlig versagt. Sobald sie nicht die höchsten Höhen des Empfindens erschwingen kann, ist sie uninteressant, ja, unmöglich. Sie kann keine Verse sprechen. Ihre Declamation ist monoton, ohne Klangreiz und oft sinnwidrig. Wer möchte die Monologe des ersten Actes in dieser Manier gesprochen hören? Auch die herbe Jungfräulichkeit dieser heiligen Natur trifft die hinreißende Darstellerin der Wilbrandtschen „Meffalina“ nicht. Viel näher kommt eine andere, vielfach getadelte und sehr oft mit Recht angegriffene Schauspielerin der Aufgabe: Clara Ziegler, freilich erst nachdem sie das schwelgerische Schönreden früherer Jahre mehr und mehr hat einschränken lernen. Sie deckt mit ihrem unvergleichlichen Organ und der seltenen Musik ihrer Sprache bei Weitem nicht immer den Sinn des Gesprochenen, aber sie ist keineswegs ohne Wärme und Leidenschaftlichkeit und vor Allem ist nach der Seite des Formellen ihre Gesticulation ebenso ausgebildet wie ihre Sprache. Wie sie jedes Wort gewissermaßen plastisch wiedergiebt, so wahren auch ihre Bewegungen stets Würde und Schönheit, reine und große, nur nicht immer manierfreie Linien, geben uns von der Welt der schönen Gesetzmäßigkeit, in deren Geiste, dem Geiste der Goetheschen Poesie, die Sphigene empfangen und geboren ist,

eine anschauliche Vorstellung. Geht der seelische Inhalt unter dieser Form auch oft verloren — es ist doch wenigstens eine Bedingung der Rolle erfüllt. Tastend und unsicher bewegen sich dagegen auf mittleren Theatern jüngere, unbekanntere Schauspielerinnen zwischen beiden Anforderungen oder ihren Extremen. Die eine hält sich in den dumpfen Regionen des Pathos nicht gern und lange auf und vermag dafür rührend zu bitten, die andere spricht und spielt Alles im Sinne des Monologs, der dem Parzenliede vorausgeht und verweist die zarten und weichen Züge in dem jungfräulichen Antlitz. Eine hohe priesterliche Gestalt und die Zartheit der Empfindung, die sich vor der Lüge scheut und in der zweiten Scene mit Pylades mit Anmuth ganz und gar überschüttet ist — wie selten finden sich diese und alle anderen Qualitäten beisammen!

Drest ist, so großartig wahr der seelische Proceß ist, den er vor unseren Augen durchmacht, doch weder dramatisch noch theatralisch eine sonderlich dankbare Aufgabe. So lange er bis zu seiner Läuterung auf der Bühne erscheint, kommt ihm nur das Mitleid, das der Kranke erregt, entgegen. Damit die Klage nicht einförmig werde, hat der Schauspieler Alles zu thun durch die zerrüttete Form die Züge schimmern zu lassen, die den wahren, den geistig freien Drest ausmachen. „Große Thaten.“ — „Ich schätze den, der tapfer ist und grad.“ — „Ich hör' Ulyssen reden.“ — „Erinnre mich nicht jener schönen Tage“ u. s. w. Der Jüngling, der Freund, der Held, Agamemnon's Sohn verläugnet sich auch in der Nacht des Wahnsinns nicht. Erst in dem unvergleichlichen Monolog erreicht die Rolle die Höhe des Theaterspiels. Er bringt die entscheidende Wendung. „Noch einen!“ Seine Seele hat von der Lethe getrunken. Die Vision des langen Zuges seiner Ahnen hat Nichts mehr von den Zuckungen des irdischen Wahnsinns. Selige Ruhe kommt über ihn. Mit verzückter Begeisterung grüßt er die vor seinem geistigen Auge vorüberziehenden hohen Gestalten. Noch ein letzter erlösender Aufschrei — ein kurzer Uebergang, eine kurze

halb noch abwesende Gewöhnung an das neue Licht des Tages („Seid ihr auch schon herabgekommen?“), bis die völlige Genesung aufjubelt in dem wundervollen „Laß mich zum ersten Mal mit freiem Herzen in deinen Armen reine Freude haben“. Im letzten Acte ist er nur noch der junge Griechenheld, stolzer, mannhafter, achilläischer als sein feiner und kluger Freund, dessen Vorbild der vielgewandte Odysseus ist, Phylades, dessen freundliche, klare, leidenschaftlose Stimme in dem Kampf der bewegten Gefühle um ihn herum wie erfrischende Kühlung anmuthet. Das herzugewinnendste Ideal eines gewandten Griechen. Sympathischer ist der modernen Empfindung der sicher und listig arbeitende und errettende Verstand selbst in dem gewaltigen Helden der Homerischen Gesänge nicht. — Das schöne Maß der Goetheschen Sprache, so ganz den Hellenen des Gedichtes eigen, als könnten sie nie anders geredet haben, nie anders reden — minder gut deckt es sich mit der Sphäre der Barbaren. Scythien sind weder Thoas noch Arfas. Das Charakteristische des Stammes, bei dem Diener (der auf der Bühne nicht vordringlich werden, sondern seiner Stellung im Drama gemäß bescheiden im Hintergrund bleiben muß) gleich Null, tritt in der Rücksichtslosigkeit, der Verbitterung und Umdüsterung des Thoas zu Zeiten hervor. Es bleibt jedoch bei der bloßen Andeutung. Die reine Welt der Leidenschaften färbt der große Dichter, sobald er den Gipfel seines Wachsthums erreicht hat, nicht mehr mit individuellen Nuancen, die ihm bloß zufällig erschienen sein mögen. Er schildert verschiedene Charaktere, aber er bildet alle aus demselben marmornen Stoff. Selten unterscheidet er sie in seiner classischen Zeit durch den Inhalt, nie durch die Form ihres Wortes. Sie reden Alle gleich, sie schöpfen ihre Anschauungen, ihre Gedanken, ihre Empfindungen Alle aus derselben Quelle. Daß das nicht eigentlich dramatisch ist, wird Jeder merken, der die „Sphigene“ sieht. Die scythischen Schuhe, die rauhen Felle des Thoas und Arfas contrastiren eigenthümlich zu ihren Worten. In der Erscheinung sind sie barbarisch, in ihren Worten goethisch. Das

würde weniger auffallen, wenn alle Personen des Gedichtes Scythen wären — erst durch den Gegensatz zu den Hellenen wirkt es befremdlich. Die Bauern des Tell reden auch nicht wie Schweizer Landleute; das ist auch nicht nöthig. Aber sie nehmen ihre Ausdrücke aus den Eindrücken, die ihre Umgebung ihnen geben mußte. Sie reden darum doch charakteristisch, aber sie thun es in dem eigenen Gepräge, das ihnen der Schillersche Genius gab, wie jeder wahrhafte Künstler seinen Gestalten sein Siegel aufdrückt. Goethe hat selbst das Inhaltliche der Rede zur Charakteristik verschmäht. Er schafft sich seine poetische Sprache aus seiner allereigensten Welt und läßt sie den Thoas wie den Tasso, die Sanvitale, Eugenie und den Herzog in der „Natürlichen Tochter“ reden. Es ist eine Diction, die uns die Frage besonders nahe legt, wie weit der dramatische Dichter die Ausdrucksweise seiner Gestalten von der der Wirklichkeit abweichen lassen darf.

Es ist ein oft ausgesprochener Vorwurf, die poetische Sprache dieses oder jenes dramatischen Dichters sei „unnatürlich“ — ein Vorwurf, der gewiß in zahllosen Fällen berechtigt ist. Nur pflegt er zu unterstellen, die poetische Sprache müsse der Sprache der Wirklichkeit entsprechen — wobei man denn dem Dichter die unklare empfundene Concession macht, „schöner“ und „schwungvoller“ reden zu dürfen, als es der Alltagsmensch thut. Diese Unterstellung ist aber so falsch wie möglich. Die poetische Sprache kann zwar auch dasjenige, was ein Mensch in einer bestimmten Situation in Wirklichkeit sagen würde, wiedergeben, aber es hieße alle Poesie tödten, wenn man verlangen wollte, sie solle sich hierbei begnügen. Was ist denn die Sprache des täglichen Lebens? was ist die Sprache alles und jedes Verkehrs, auch des der geistig höchst stehenden Menschen? Ein nothdürftiger Behelf, die Seelen einander zu nähern, der noch nothdürftiger wäre, wenn ihm nicht Mimik und Gesticulation zu Hülfe kämen. Auch die kostbarste, ausgebildetste Sprache bleibt, wenn man der Seele auf den Grund schauen

könnte, immer nur ein Versuch, das innere Leben an die Oberfläche zu fördern. Und wie Wenige wissen dies Instrument zu benutzen. Bei wie Vielen, die die Sprache nicht zu handhaben vermögen, bleibt gerade das Beste ihres Wesens verschlossen! Und selbst diejenigen, die ihren Empfindungen, ihren Gedanken, ihren Vorstellungen den denkbar besten Ausdruck zu geben vermöchten, sind in dem Leben der Wirklichkeit völlig außer Stande, ihre Seelen ganz offen zu legen, und wollten sie es versuchen, so wäre es Ziererei und Geschmacklosigkeit. Wir verständigen uns mit bestimmten, allgemein acceptirten Begriffen, ohne diese in dem Augenblick, wo sie ausgesprochen werden, jedesmal aufs Neue wieder zu zergliedern, und nachzuspüren, welche Bilder, welche Vorstellungen in der Seele des Sprechenden geweckt werden, wenn er dies oder jenes Wort ausspricht. Hier setzt nun gerade die poetische Sprache ein. Nicht umsonst nennt man den Dichter den Herzenskündiger. Nicht, was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich gesagt haben würde, spricht er aus — sondern was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß. Die poetische Sprache giebt also unendlich viel mehr, als die Sprache der Wirklichkeit. Wo diese nur ein leeres Wort, einen trockenen Begriff giebt, da giebt jene eine blühende Vorstellungszreihe; wenn jene uns gewissermaßen den Fruchtkern reicht und uns damit abspesen will, so giebt diese uns den in dem Kerne verborgen schlummernden Baum mit allen feinen Blättern und Früchten. Es bedarf gar keiner besonderen Ausführung, daß, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Macbeth seiner Gattin seinen Vorsatz, den Banquo ermorden zu lassen, in dem Leben der Wirklichkeit nun und nimmer in der Weise mitgetheilt haben könnte, wie er es im Drama thut.

„Denn eh' die Fledermaus
Den klösterlichen Flug beendet, eh'
Noch auf den Ruf der bleichen Hekate

Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Das gährende Geläut der Nacht vollendet,
Wird eine That furchtbarer Art gethan sein."

So spricht im Alltagsleben selbst der phantasievollste Mensch nicht. Darauf kommt es aber auch gar nicht an. Entscheidend ist nur, ob in der Seele Macbeths die vom Dichter wiedergegebenen Vorstellungen rege sein konnten und mußten. Und diese Frage wird Niemand verneinen. „In der Dämmerstunde wird Banquo im Park ermordet“ — diese dürre Thatsache erscheint vor der Seele des jede Situation stets lebhaft im Detail anschauenden Macbeth in ihrer eigenartigen geheimnißvollen Umgebung. Der Begriff der Dämmerung weckt ihm bestimmte Vorstellungen, die wiederum der Scenerie, in der die Unthat begangen wird, auf das Vollkommenste entsprechen. Und wie in diesem Falle, so ist in allen anderen, in denen ein echter Poet und ein echter Dramatiker redet, die poetische Redeweise ein stetes Entfalten der Begriffe zu Leben, Anschauung und Empfindung. Der Dichter löst seinen Geschöpfen die Zunge; nicht, was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, sondern was sie empfunden haben würden, spricht er aus.

Es versteht sich dabei von selbst, daß jeder große Dichter diese Entfaltung des Begriffs stets in der Weise vornehmen wird, wie sie dem Naturell der redenden Person, ihrer Bildungssphäre, ihrer Nationalität, ihrer augenblicklichen Stimmung, kurz der Summe aller zu berücksichtigenden individuellen Bedingungen entspricht. So läßt sich beispielsweise aus dem Worte und Begriffe „Nacht“ eine Fülle verschiedenartiger Vorstellungen entwickeln. Macbeth entfaltet sie so:

„Auf der einen Erdenhälfte
Scheint die Natur nun todt und böse Träume
Erschrecken den verhüllten Schlaf. Nun opfert
Die Hegezunft der bleichen Hekate,
Der hag're Mord, von seinem heul'nden Wächter,
Dem Wolfe aufgeschreckt, schleicht geisterhaft
Mit dem Tarquiniuschritt der Unthat zu.“

Ganz anders die Eidgenossen im „Tell“:

„So müssen wir auf unserm eignen Erb
Und väterlichen Boden uns verstoßen
Zusammenschleichen wie die Mörder thun
Und bei der Nacht, die ihren schwarzen Mantel
Nur dem Verbrechen und der sonnenscheuen
Verschwörung leihet, unser gutes Recht
Uns holen, das doch lauter ist und klar
Gleichwie der glanzvoll offne Schooß des Tages.“

Dagegen Hamlet:

„Nun ist die wahre Spüßezeit der Nacht,
Wo Gräfte gähnen.“

Der „Prinz von Homburg“ sagt:

„Und da die Nacht so lieblich mich umfing
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz duftend,
Ach! wie den Bräut'gam eine Perferbraut u. s. w.“

Der alte Thibault in der „Jungfrau von Orleans“:

„Und in der Schreckenstunde, wo der Mensch
Sich gern vertraulich an den Menschen schließt,
Schleicht sie gleich dem einsiedlerischen Vogel
Hinaus ins graulich düst're Geisterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zwiesprach mit der Luft des Berges.“

Man verwechsle einmal die Vorstellungen in den angeführten Beispielen, um das Princip, aus welchem heraus der schaffende Genius diese Entfaltung vornimmt, recht lebhaft zu fühlen. Man denke, die Eidgenossen sollten die Nacht wie der Prinz von Homburg als eine von Wohlgeruch duftende Perferbraut anschauen, der Prinz von Homburg die Vorstellung des Macbeth, Hamlet die der Schweizer haben. Was bei dem Einen natürlich ist, würde bei dem Anderen unnatürlich sein — nicht, weil die betreffenden Worte im Leben der Wirklichkeit nicht angewandt worden wären, sondern weil der dem Einen angemessene Empfindungskreis für den Anderen eine Unmöglichkeit ist. Alle diese Beispiele sind Muster echt poetisch=

dramatischer Sprache. Und um ihren Werth noch deutlicher zu machen, seien sie mit einem Beispiel crassester Prosa contrastirt, jener Anrede des Pyramus an die Nacht aus dem prächtigen Müpeltstück des Sommernachtsstraumes. Der Mime in dieser classischen Dilettantencomödie declamirt bekanntlich:

„O Nacht, o Nacht, o Nacht, o rabenschwarze Nacht,
O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei,
O Nacht!“

Das ist die echte Dürre, die mit einem Begriff Nichts anzufangen weiß, die Nichts aus ihm zu entfalten vermag. Das ist das unschätzbare Exempel poesieloser Sprache im Drama, uns von dem großen Dichter wie zur Belehrung bescheert, worin denn eigentlich die Bedeutung der „bilderreichen“ Sprache besteht, in deren Anwendung er weiter geht als irgend einer unserer großen Dramatiker.

Der Natur der Sache nach ist die poetische Sprache im Drama das Product eines Compromisses zwischen dem Object und der Individualität des Dichters. Man könnte sich einen Realismus denken, der so weit ginge, daß der Dramatiker der ihm eigenen Ausdrucksweise völlig entsagte und seine Geschöpfe ganz so sprechen ließe, wie sie in Wirklichkeit reden. Andererseits könnte man einen Idealismus der Sprache construiren, der ganz und gar davon absähe, wie die dargestellten Personen im Leben reden oder auch nur empfinden müßten und der einen Jeden, König oder Bedienten, Griechen und Barbaren in einer gleichmäßig gesteigerten Redeweise sich äußern ließe. Beides sind Extreme, die ungemischt nicht vorkommen und die auf den Ruin der dramatischen Poesie hinauslaufen würden: bei dem ersteren ginge insbesondere alles Poetische, bei dem letzteren alles Dramatische verloren. Wohl aber finden sich die beiden Gegensätze mit Modificationen in der dramatischen Literatur überall vor. Man stelle nur den Tragödien des Racine und Corneille Otto Ludwigs „Erbförster“ gegenüber. Es ist bei der Zwiespältigkeit

der poetischen Sprache im Drama, die darin wurzelt, daß eine bestimmte dramatische Person, aber doch durch den Mund des Dichters redet, ganz natürlich, daß der eine Poet mehr auf die dem dargestellten Charakter eigenthümlich zukommende Ausdrucksweise Bedacht nimmt, während der Andere mehr sich selbst ausspricht. Bei dem Einen redet das dramatische Geschöpf mehr als der Dichter, bei dem Anderen mehr der Dichter als das dramatische Geschöpf. Der Eine charakterisirt, der Andere stilisirt in der Sprache. Die Gestalten des „Göz von Berlichingen“ reden charakteristisch, die der „Iphigenie“ und des „Tasso“ stilvoll. Shakespeare charakterisirt, Schiller stilisirt mehr. Man kann durch persönliche Sympathieen sich zu dieser oder jener Behandlungsweise stärker hingezogen fühlen, ebenso wie man der Manier der holländischen Maler vor der der Italiener den Vorzug geben mag oder umgekehrt, aber man soll sich wohl hüten, über einen dieser nothwendigen Gegensätze kurzweg den Stab zu brechen. Wollte man besonders der realistischen, charakterisirenden Ausdrucksweise das Wort reden — wo bliebe dann ein Meisterwerk wie es Goethes „Iphigenie“ ist? Gerade dann, wenn man vor einer solchen Frage steht, sollte man sich die andere vorlegen, ob das von einer dramatischen Person Ausgesprochene von ihr empfunden, in den vom Dichter ausgedrückten Vorstellungen empfunden sein kann. Das ist allein entscheidend, und es fällt nicht sonderlich ins Gewicht, ob diese Empfindung nun auch genau mit denjenigen Worten und innerhalb derjenigen Anschauungen, die die dramatische Person im wirklichen Leben beherrscht, zum Ausdruck gelangt ist. Freilich giebt es auch hier eine Grenze und man hat selbstverständlich das Recht die Probe anzustellen, wann der Ausdruck, gehöre er nun mehr dem dramatischen Geschöpf oder seinem Schöpfer, dem Dichter, anfängt unnatürlich und damit auch undramatisch zu sein. Man wird demnach fragen dürfen: erstens, ist der inhaltliche Kern dessen, was der dramatische Charakter ausspricht, ein derartiger, daß er der Situation und dem Charakter angemessen

dramatischer Sprache. Und um ihren Werth noch deutlicher zu machen, seien sie mit einem Beispiel crassester Prosa contrastirt, jener Anrede des Pyramus an die Nacht aus dem prächtigen Nüpfelstück des Sommernachtstraumes. Der Mime in dieser classischen Dilettantencomödie declamirt bekanntlich:

„O Nacht, o Nacht, o Nacht, o rabenschwarze Nacht,
O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei,
O Nacht!“

Das ist die echte Dürre, die mit einem Begriff Nichts anzufangen weiß, die Nichts aus ihm zu entfalten vermag. Das ist das unschätzbare Exempel poesieloser Sprache im Drama, uns von dem großen Dichter wie zur Belehrung bescheert, worin denn eigentlich die Bedeutung der „bilderreichen“ Sprache besteht, in deren Anwendung er weiter geht als irgend einer unserer großen Dramatiker.

Der Natur der Sache nach ist die poetische Sprache im Drama das Product eines Compromisses zwischen dem Object und der Individualität des Dichters. Man könnte sich einen Realismus denken, der so weit ginge, daß der Dramatiker der ihm eigenen Ausdrucksweise völlig entsagte und seine Geschöpfe ganz so sprechen ließe, wie sie in Wirklichkeit reden. Andererseits könnte man einen Idealismus der Sprache construiren, der ganz und gar davon absähe, wie die dargestellten Personen im Leben reden oder auch nur empfinden müßten und der einen Jeden, König oder Bedienten, Griechen und Barbaren in einer gleichmäßig gesteigerten Redeweise sich äußern ließe. Beides sind Extreme, die ungemischt nicht vorkommen und die auf den Ruin der dramatischen Poesie hinauslaufen würden: bei dem ersteren ginge insbesondere alles Poetische, bei dem letzteren alles Dramatische verloren. Wohl aber finden sich die beiden Gegensätze mit Modificationen in der dramatischen Literatur überall vor. Man stelle nur den Tragödien des Racine und Corneille Otto Ludwigs „Erbförster“ gegenüber. Es ist bei der Zwiespältigkeit

der poetischen Sprache im Drama, die darin wurzelt, daß eine bestimmte dramatische Person, aber doch durch den Mund des Dichters redet, ganz natürlich, daß der eine Poet mehr auf die dem dargestellten Charakter eigenthümlich zukommende Ausdrucksweise Bedacht nimmt, während der Andere mehr sich selbst ausspricht. Bei dem Einen redet das dramatische Geschöpf mehr als der Dichter, bei dem Anderen mehr der Dichter als das dramatische Geschöpf. Der Eine charakterisirt, der Andere stilisirt in der Sprache. Die Gestalten des „Göz von Berlichingen“ reden charakteristisch, die der „Sphigeneie“ und des „Tasso“ stilvoll. Shakespeare charakterisirt, Schiller stilisirt mehr. Man kann durch persönliche Sympathieen sich zu dieser oder jener Behandlungsweise stärker hingezogen fühlen, ebenso wie man der Manier der holländischen Maler vor der der Italiener den Vorzug geben mag oder umgekehrt, aber man soll sich wohl hüten, über einen dieser nothwendigen Gegensätze kurzweg den Stab zu brechen. Wollte man besonders der realistischen, charakterisirenden Ausdrucksweise das Wort reden — wo bliebe dann ein Meisterwerk wie es Goethes „Sphigeneie“ ist? Gerade dann, wenn man vor einer solchen Frage steht, sollte man sich die andere vorlegen, ob das von einer dramatischen Person Ausgesprochene von ihr empfunden, in den vom Dichter ausgedrückten Vorstellungen empfunden sein kann. Das ist allein entscheidend, und es fällt nicht sonderlich ins Gewicht, ob diese Empfindung nun auch genau mit denjenigen Worten und innerhalb derjenigen Anschauungen, die die dramatische Person im wirklichen Leben beherrscht, zum Ausdruck gelangt ist. Freilich giebt es auch hier eine Grenze und man hat selbstverständlich das Recht die Probe anzustellen, wann der Ausdruck, gehöre er nun mehr dem dramatischen Geschöpf oder seinem Schöpfer, dem Dichter, anfängt unnatürlich und damit auch undramatisch zu sein. Man wird demnach fragen dürfen: erstens, ist der inhaltliche Kern dessen, was der dramatische Charakter ausspricht, ein derartiger, daß er der Situation und dem Charakter angemessen

ist? zweitens, ist, wenn dies der Fall ist, der Kern richtig entwickelt, ist dem Inhalt der adäquate poetische Ausdruck verliehen? Ist man diese beiden Fragen zu verneinen gezwungen, so haben wir entweder einen undramatischen rhetorischen Auswuchs, eine uncharakteristische Bildersprache oder ein schiefes Bild. In Shakespeares „König Johann“ macht der König von Frankreich in der großen Klagescene der Constanze über deren aufgelöste Haare folgende Bemerkung:

„O welche Liebe

Seh' ich in ihres Haares schöner Fülle.
Wo nur ein Silbertropfen sie benezt,
Da kleben tausend fadendünne Freunde
Sich an den Tropfen in gesell'gem Gram,
Wie treue unzertrennliche Gemüther,
Die fest im Mißgeschick zusammen halten.“

Dies ist, trotz Allem, Nichts als eine schönrednerische Spielerei, die weder durch den Charakter noch durch die Situation motivirt ist. Der König, der die Verzweifelnde trösten will, würde durch solche Nebenbetrachtungen ihren großen Schmerz geradezu verhöhnern. Ganz abgesehen davon, daß der Vergleich selbst übertrieben künstlich ist, hat man also hier eine Sprachwendung, die auf ihren inhaltlichen Kern zurückgeführt, die dramatische Ungehörigkeit desselben darthut. Anders steht es mit einer der mächtigen Exclamationen der Constanze in derselben Scene.

„O Tod, o liebenswerther, holder Tod,
Balsamischer Gestank, gesunde Fäulniß!
Steig' auf vom Lager immerwähr'nder Nacht,
Du Haß und Schrecken aller Glücklichen,
Und küssen will ich dein graunhaft Gebein,
An deine leeren Brau'n die Augen drücken,
Um meine finger deine Würmer ringeln,
Mit ekkem Staub dies Chor des Odems stopfen
Und ein verwesend Scheusal sein wie du.
Komm, grins' mich an, ich wills für Lächeln halten
Und als dein Weib dich küssen — komm zu mir,
Liebling des Elends!“

Hier ist aus dem Begriff des Todes eine Vorstellung entwickelt, die für den gegebenen Fall schlecht taugt, ganz abgesehen davon, daß sie widerwärtig ist. Oder ist es denkbar, daß eine Frau, die sich den Tod wünscht, sich diesen in der ekelhaftesten Gestalt ausmalt, daß sie sich, anstatt die Ruhe, die er ihr bringen soll, zu apostrophiren, vielmehr die Verwesung, die ihm folgt, mit einer Art von Wollust ausmalt und die Erlösung gerade in dieser Gestalt willkommen heißt? Ja, man darf wohl noch einen Schritt weiter gehen: giebt es überhaupt einen Menschen, der, wenn er nicht ein moralisches oder physisches Ungeheuer ist, in einer solchen Vorstellung zu schwelgen vermag? Die Irrung liegt hier also darin, daß der inhaltliche Kern (die Sehnsucht nach dem Tode) einen ungehörigen Ausdruck gefunden hat. Endlich ist natürlich noch der Fall denkbar, daß der Dichter durch sein dramatisches Geschöpf eine Sprache redet oder ein Bild gebraucht, das überhaupt unmöglich ist und bei dem man nicht erst nöthig hat, nach dem inhaltlichen Kern zu suchen. Wenn die Königin in „Richard dem Zweiten“ einen Unglücksboten anredet:

„O Green, du bist Wehmutter meines Grams
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn,“

so ist das eine völlige Verirrung. In einem solchen Fall trifft alle Schuld den Dichter, der seine Gestalten Dinge sagen läßt, die nie, in keiner Situation und von keinem Charakter möglich sind.

Es leuchtet ein, daß, wenn die poetische Sprache wiedergiebt, was die dramatische Person empfindet, alle großen Dichter in solchen Fällen, in welchen die Empfindung ganz zurücktritt, auch nicht den mindesten Versuch zu einer poetischen Entfaltung machen, sondern ganz schlicht und sachlich reden. Ein Schlachtbericht, ein Plaidoyer, eine diplomatische Unterredung vertragen keine Bildersprache. Nur der poetische Phrasenmacher würde sie recht zur Unzeit anwenden. Es ist darum kein Widerspruch im Stil, sondern es ist die höchste dichterische Einsicht und Ein-

heit, wenn der sonst so farbenprächtige Schiller in den großen Dialogen des Wallenstein und Wrangel, des Burleigh und der Maria Stuart, im ersten Theil der Erzählung des Stauffacher auf dem Rttli die einfachste schmuckloseste Sprache redet, die in diesem Falle die einzig charakteristische und wahre ist. Auch die große Erzählung des Beaumarchais im „Clavigo“ ist eins von vielen guten Beispielen.

Es ist selbstverständlich, daß die hier entwickelten Ansichten absichtlich biegsam gelassen sind. Zur todten Formel dürfen sie nicht erstarren. Aber ich glaube, daß sie, verständig gehandhabt, geeignet sind, die Frage, ob die poetische Redeweise einer dramatischen Person „natürlich“ sei, zu einer zufrieden stellenden Beantwortung zu führen.

Corquato Tasso.

In noch höherem Grade als Goethes „Sphigenie“ widerlegt der „Tasso“ den thrlichen Glauben an die marmorne, zum höchsten Ehrhigen Menschheitsideal verklärte Schönheit dieser Gebilde. Sie leben alle in der eigenen Begrenzung und Färbung ihres Denkens und ihrer Gefühle ein sehr reales Leben, diese in dem peinlich engen Bann ihrer Hofetiquette befangen, jener in der Schrankenlosigkeit seiner Empfindung alle Grenzen miachtend, die die Gesundheit des Lebens bezirkten, die Geschichte und Sitte vielverschlungen gezogen und geheiligt haben. In noch höherem Grade als die „Sphigenie“ zeigt aber auch der „Tasso“, fast symbolisch in der endlichen Vereinigung der beiden feindlichen Pole des Stückes, den Bund der ungebändigten Willkür des dichterischen Herzens mit der strengen Zucht der Hofsitte, das Zurckdmmen der leidenschaftlichen Gluth in den Zwang der

schönen Form. Die goldene Lehre, die sich uns am Ausgang jener Vereinigung erschließt, bringt uns das ganze Drama verborgen in jedem Satz vom Anfang bis zum Schluß entgegen: nur in der Verschmelzung des Form- und Maßvollen mit dem Leidenschaftlichen liegt das Heil des Menschen, liegt der Zauber und der Idealismus des Stückes. Außerte sich die brennende Eigenwelt des Tasso ohne den Zwang der Sitte, sie vermöchte nur andere Sphären in ihr Verderben zu ziehen, zu verletzen und zu zerstören; fehlte dem jeden Augenblick überkochenden und oft so peinlich ängstigenden Inhalt des Stückes das reine Material der edelsten Verse, der schöne Abglanz der hellsten und obersten Regionen des Goetheschen Geistes, so wirkte er nur aufregend, nicht aber läuternd, und vielleicht erschiene uns häßlich und unerträglich, was so, wie wir es sehen, von der Grazie gebändigt selbst in den Momenten des Grauens noch schön erscheint. Minder schwierig als in der „Sphigenie“ bietet doch auch hier diese Antinomie dem Schauspieler eine dornenreiche Aufgabe. Gestattet auch das Leben am Hofe der Este eine größere Freiheit der Bewegung als die Antike, so würde doch eine dem Inhalt des Dramas allzu realistisch folgende Darstellung den von Goethe selbst gezogenen heiligen Hort der Form wieder durchbrechen und den Zuschauer als dem Genius des Dichters fremd anmuthen. Auch hier ist ein Compromiß des leidenschaftlichsten Vortrags (in der Rolle des „Tasso“ natürlich) mit der Schönheit der Bewegungen zu schließen, auch hier werden die Uebrigen, die Prinzessin und die Sanvitale, der Fürst und Antonio, bedacht sein müssen, den realistischen Inhalt ihrer Worte, ihrer Charaktere möglichst ohne Verletzung des tonischen Wohlklanges, der Reinheit der Recitation, der Gefälligkeit und Schönheit der Bewegung zu geben. Man muß fühlen, welch ein Geist sich in diesem Werke selbst zur Meisterschaft erzogen. Die Aufgabe ist nicht leicht und kaum deutlicher zu bezeichnen, aber sie ist für feingestimmte Naturen, (und diese dürfen sich überhaupt nur an eine Darstelleng des „Tasso“ wagen)

nicht unlösbar. Schwieriger noch, und leider fast unüberwindlich ist eine andere Antinomie im Stücke, leider kein Vorzug, sondern ein schwerer Fehler des in so mancher Beziehung unvergleichlich herrlichen Werkes.

Der erste Entwurf des „Tasso“ entstand bekanntlich schon im Jahre 1780, fortgeführt wurde er zweifellos unter Beibehaltung von Einzelheiten der ersten Fassung (ob nur der beiden ersten Acte oder des ganzen Werkes ist leider wie die Frage, ob der erste Entwurf nicht etwa nur auf die beiden ersten Acte beschränkt geblieben, nicht zu entscheiden), aber doch nach Goethes Aeußerungen unter Zerstörung des ursprünglichen Planes, im Jahre 1787 (in Italien), vollendet nach langsamem Vorrücken im Juli 1789 in Weimar. Es konnte bei diesen Pausen in der Ausführung nicht fehlen, daß die Composition, niemals Goethes Stärke, in's Wanken gerieth. Die Folge war denn auch ein vollständiges Auseinanderfallen des Dramas in zwei nicht wohl zu verbindende Theile, deren ersten die beiden ersten, deren zweiten die drei letzten Acte bilden. Wohl läßt sich aus ihnen zur Noth zusammensfügen, was die Anfangs so wunderbar poetische, im Verlauf so unvergleichlich wahre und bis in die feinsten Details ausgeführte Charakteristik des Helden ausmacht — aber die Stellung des Dichters zum Thema verändert sich mit dem dritten Act leider völlig, der Plan ist und bleibt unheilbar zerstört.

Der Tasso der ersten Acte ist die edelste, schönste Verkörperung des Genius, durch Qualen zum Leben durchgedrungen, von den Schatten vergangener Leiden leise umnachtet; alles Besondere zum Allgemeinen erweiternd, das Irdischeste verklärend; von mimosenhaft feiner Empfindung, bei jeder rauhen Berührung leicht in sich zurückweichend, aber feurig zur That entschlossen, sobald das Zuwarten und gelassene Sich-Gedulden „unedel“ wäre; stolz und selbstbewußt auf seinen Werth deutend, wenn ihm Anerkennung schenke versagt wird, aber in wahrster Bescheidenheit nur auf den Gott hinweisend, „der ihm zu sagen

gab, was er leidet“, wenn ihm die Gerechtigkeit ein freundliches Wort des Beifalls zollt; im tiefsten Grunde sittlich übt er sich „insgeheim in jedem Guten“ und findet in seinem Herzen einen zuverlässigeren Führer zum Rechten als in den verblähten Geseztafeln einer angezwungenen Moral. Nur das Hinübertragen zuerst im dritten Acte erwähnter kleiner und fast gering zu schätzender Züge in den Tasso der ersten Acte oder ein vollständiges Verkennen des schönen und wahren Dichterbildes der ersten Hälfte und eine trockene, schwunglose, neidische Gesinnung könnte dazu führen, ihm in der Stellung, die er zum Antonio einnimmt, Unrecht zu geben. Die beiden Frauen haben ihm, jede nach ihrer Weise, eine schwärmerische Verehrung und Neigung zugewandt, der edle, urbane Fürst zeichnet ihn glänzend aus. Was diese drei freundlichen Behüter und Pfleger seines Ruhms zu seiner Charakteristik in der zweiten Scene des ersten Actes anführen, illustriert zwar vortrefflich die überfeine Nervosität seiner Natur, aber es enthält noch Nichts, was Tasso dem Antonio oder Anderen in sittlicher Beziehung unterlegen erscheinen ließe. Daß er von den Weibern verhätschelt wird (der Ausdruck ist fast zu niedrig für Tassos adeliges Verhalten der Prinzessin und der Sanvitale gegenüber), ist Schuld seiner Umgebung, nicht aber die seine; daß er die Einsamkeit mehr als die Gesellschaft sucht, ist ein Gebot seines Schaffensdranges, der die Zerstreuung meiden muß; daß er sich bei der Vollendung seines Werkes nicht genug thun kann, ehrt den mit sich selbst nie zufriedenen Dichter. Sein Mißtrauen in Andere ist wohl nur der Rückschlag des allzugroßen Vertrauens der Sanguiniker, das er auch im Verlaufe des Dramas wieder leidenschaftlich bethätigt, um sofort wieder und erbitterter als sonst in das Gegentheil zurückzufallen. Ein krankhafter Zug wie dieser verlangt eine ernste liebevolle Sorge und Heilung. Der Fürst kennt die rechten Wege dazu und hofft, die „Schuld des rauhen Arztes“ nie auf sich zu laden, durch die Antonio später, das schöne Einvernehmen trübend, sich schwer an Tasso vergeht.

Geradezu erhaben und in schönstem Sinne lebenswürdig faßt er sich aber in der Scene der Krönung. Es mag eine augenblickliche Uebertreibung sein, wenn er die Hinweise auf den „Beifall jedes Guten“ und den „allgemeinen Ruhm“ mit den Worten erwidert:

Mir ist an diesem Augenblick genug.
An Euch nur dacht' ich, wenn ich sann und schrieb,
Euch zu gefallen war mein höchster Wunsch,
Euch zu ergehen war mein letzter Zweck;

aber es ist der Ausdruck der wahrsten Bescheidenheit des Mannes, der unter der Last der Dichterkrone niedersinkt, wenn er sich „nicht werth“ nennt,

„Die Kühlung zu empfinden
Die nur um Heldenstirnen wehen soll.
O hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwischen Wolken, daß er hoch und höher
Und unerreichbar schwebe, daß mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig Wandeln sei.“

In diese Stimmung tritt nun Antonio. Alles wendet sich, wie natürlich, von Tasso weg dem Ankommenden zu. Der ernste, kluge und thatkräftige, schon alternde Mann hat Alles, was er begehren kann: das Vertrauen seines Fürsten, eine einflußreiche Stellung, äußere Ehren, sogar die Gunst der Frauen. Dennoch ist er, der mit vollkommener Auszeichnung Behandelte, der Mann der Politik und „Sitte“, so „unsittlich“ (ein Vorwurf, den Antonio in der Streitscene gegen Tasso erhebt), den bekränzten Dichter vollständig zu ignoriren und, nachdem der Fürst diesen mit einer feinen Wendung in den Kreis der Unterhaltung gezogen, sofort das Gespräch wieder ab und auf Ariost zu lenken, dem er mit allzu deutlicher Absicht jene schöne Lobrede hält. Tasso empfindet sehr richtig, wenn er Antonio's auffälliges Benehmen in dem Widerspruch begründet glaubt, den dieser in Jenes Können und Schaffen mit der Auszeichnung des Vorbeers erblickt. Er will die Pfeile ablenken und wünscht, er

möge, wie sein Glück, auch sein „beschämt Gemüth“ vor seinen Augen sehn. Verstärkend fügt die Prinzessin mit nicht ganz verhehlter Mißstimmung hinzu:

Wenn du erst siehst, was er geleistet hat,
So wirst du uns gerecht und mäßig finden.

Wäre Antonio nur im Irrthum befangen gewesen, hätte er den Lorbeer für einen jener leichten Kränze gehalten, die man im Spazierengehen bequem erreichen kann — jetzt hätte er Gelegenheit, sich vom Gegentheil zu überzeugen. Leider verschmäh't er das und steigert seine kühle Ablehnung im zweiten Act zum neidischen Angriff. Gerade ihm gegenüber vergiebt sich Tasso Nichts. Ariostens Lob hat ihn nicht beleidigt. Ja, er findet in Antonio, mit zu weitgehender Bescheidenheit, „Alles, was ihm fehlt“. Feiner und schonungsvoller kann er den Gegner nicht charakterisiren, als in den bekannten und berühmten Versen: „Die Grazien sind leider ausgeblieben.“ Mit besflügelter Seele, an die Liebe der Prinzessin glaubend, tritt er, wohl allzu rasch, aber doch mit schönem, großem Feuer zu dem kalten Manne, der auf seine Wünsche, seine Hoffnungen, seine Bitten nur schönöde Worte absichtlichen Mißverständnisses hat. Sofort zieht sich auch Tasso zurück.

„Es mag denn sein,
Zeit und Bekanntschaft heißen dich vielleicht
Die Gabe wärmer fordern, die du jetzt
So kalt bei Seite lehntst und fast verschmähst.“

Aber er besiegt sich abermals, und trotz des verletzenden

„Und dennoch denkst du wohl bei diesen Worten
Ganz etwas Andres, als ich sagen will.“

erneuert er sein Gesuch, bietet er aufs Neue seine Hand. Antonio hat wohl Recht, ihn zu belehren, daß nur die Zeit einen Bund, wie Tasso ihn sich denkt, bilden und festigen kann, aber er hat auch nicht einen Schimmer von Recht zu den Worten dünkelfaster Selbstüberhebung, die ihm, dem Realpolitiker, dem Mann der Wirklichkeit, Tasso, den Dichter, nur als einen Müßig-

gänger malt. Er waltet der Aufgabe, die ihm zu spät aufgeht, hier, wo es gegolten hätte, verzweifelt schlecht. Anstatt den jungen und raschen Mann verständig zu belehren und ihn zum mäßigen Gebrauch des Lebens einzuweihen, treibt er selbst ihn zum Aeußersten und veranlaßt indirect die Verletzung des heiligen Hausfriedens, deren sich Tasso in der überwältigenden Leidenschaft schuldig macht. Und ebenso kleinlich und häßlich ist es, wenn er sich auch noch in Gegenwart des Fürsten auf den Standpunkt der Convenienz stellt und die Bestrafung der unglücklichen Uebereilung pathetisch verlangt. Tasso nimmt in seiner raschen und tiefühlenden Art diese wieder zu ernsthaft; aber man denkt es ihm kaum, wenn man Antonios abscheuliches

„Als Menschen hab' ich ihn vielleicht gekränkt,
Als Edelmann hab' ich ihn nicht beleidigt.“

dagegen hält — ein Wort, das, wie den ganzen Streit, die zu spät kommende Einsicht in die eigene Schuld nicht zu verwischen vermag. So sehen wir in den ersten beiden Acten (mit einigen Modificationen, von denen später die Rede sein wird) die berechtigete Freiheit des dichterischen Genius im Kampfe mit der kleinlichen Rabale des Höflingthums — Gegensätze, die Goethe in Weimar oft bitter genug zu empfinden Gelegenheit hatte, und ich bekenne mich ganz zu der von Hettner angedeuteten Ansicht, daß der erste Entwurf auf die Apotheose des Genius gerichtet gewesen sein mag und daß die schon in den Eingangsscenen erwähnte Aussicht auf die Krönung auf dem Capitol in diesem Sinne, also nicht unabsichtlich eröffnet ist.

Mit dem dritten Acte beginnt nun eine völlige Verschiebung der bis jetzt gewonnenen Verhältnisse. Auf den dramatischen Bau übt sie den empfindlichsten Einfluß. Einen Höhepunkt und eine Katastrophe hatten wir im zweiten Acte (den Streit), einen neuen Höhepunkt, dem alsbald wieder die Katastrophe folgt, finden wir im fünften (die Liebeserklärung Tassos an die Prinzessin). Hettner hat darum vollkommen Recht, wenn er auf die ungewöhnliche Stellung des dritten Actes im dramati-

sehen Gefüge aufmerksam macht, aber er irrt, wenn er ein neu einsetzendes Thema in den Worten der Leonore erblickt:

Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen Beiden formte,
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durch's Leben hin.

Dies Thema, die Vereinigung Tassos und Antonios ist keineswegs neu, noch mit den ersten Acten unvereinbar. Darauf arbeitet ja die Prinzessin hin, diese Idee nimmt ja Tasso leidenschaftlich auf, aus ihr resultirt ja der Streit und Tassos Gefangenschaft. Vielmehr scheint mir diese Idee, zwar durch die nunmehr in ein krankhaftes Detail eingehende Zeichnung von Tassos Charakter nachträglich motivirt, dramatisch aber nur noch sehr schwach betont zu sein und darum am Schluß mit unerwarteter Stärke wieder einzusetzen. Tassos geistige Selbstzerstörung einerseits, seine Liebe und sein Vertrauen zur Prinzessin andererseits werden dagegen jetzt Inhalt und Hebel der dramatischen, zumeist innerweltlichen Bewegung, und aus ihnen entspringt der endliche verderbliche Ausgang der Tragödie. Aus dem ersten Streit ging Tasso als Sieger hervor, in dem zweiten unterliegt er — wohlverstanden sittlich, denn die Verletzung der Hofetiquette, die Umarmung der Prinzessin, die zu einem entsetzlichen Verbrechen aufgebauscht wird, bedeutet dramatisch ebenso wenig wie das Ziehen des Schwertes im zweiten Act; aber sein Charakter, so affectvoll angespannt im Kampfe mit Antonio, bricht in seiner Liebe zur Prinzessin in immer erneuten Widersprüchen haltlos auseinander. Viel gefährlicher noch als für die Architectonik des Dramas wird die veränderte Stellung Goethes zu seinem Stoff für den Helden und das Verhältniß der übrigen Personen und des Publikums zu ihm. Es ist Goethen ähnlich ergangen wie Schillern mit dem Carlos; dort löst Bosa den Infanten ab, hier wird Antonio dem Dichter lieber als Tasso, seine Kälte und Härte er-

scheinen ihm in milderem Lichte, fast wie eine pädagogische Maßregel. Je mehr Antonio steigt, desto tiefer muß natürlich Tasso sinken. Nun ist er plötzlich nachlässig, unordentlich; er merkt auf seinen Fuß mehr als es sich für einen Idealisten schicken möchte, er ist unmäßig, trinkt ungemischten Wein (ein Greuel für den Italiener), „Gewürze, süße Sachen, stark' Getränke, Eins um das andre schlingt er hastig ein“, in ärztlicher Behandlung zeigt er eine feige Gesinnung und knabenhaften Trotz, sein Mißtrauen wird zu unwürdiger Kränkung Anderer, launisch und eigenwillig beharrt er auf den Vorurtheilen, die er sich zur Beschönigung eigenen Unrechts geschaffen. Für einen so unglücklich veranlagten Menschen ist ein Bund mit einem Manne wie Antonio nicht nur wünschenswerth, um ihn vor den Rauheiten und Hindernissen des Weltlebens klug zu bewahren, er ist sogar nothwendig, um ihn zu einem starken, zu einem sittlichen Menschen zu erziehen. Eine kräftige Hand muß die schwache Seele aus dem Gespinnst ihrer Träume befreien und sie lehren, daß es außer der Welt der Phantasie noch eine andere giebt, in der sich die Sachen stoßen, eine Welt, in der wir leben, mit der wir rechnen müssen. Nichts wäre heilsamer für diesen Tasso als die Freundschaft eines Mannes, wie Antonio im zweiten Theil des Dramas gedacht ist, der den Verzweifelnden liebevoll erinnert:

Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!

Nichts wäre heilsamer — glaubte ich sagen zu müssen. Denn daß der Bund am Schlusse des Dramas noch von Bestand und Kraft sein könne, glaube ich aus bestimmten, noch anzuführenden Gründen nicht.

Das wären nun also zwei nicht zu vereinende Theile. Ge-
setzt, es wäre richtig, daß Goethe dem ersten Entwurf den oben angedeuteten Ausgang zugebacht hätte, daß sich ihm aber im Lauf der Jahre der Plan völlig umgestaltete, er gleichwohl aber anstatt das Vorhandene völlig zu zerstören, nur im Sinne der

neuen Idee hinein- und umarbeitete — so erklärt sich der Widerspruch zur Genüge. Ebenso begreiflich ist es aber anderseits, daß er nicht gewissermaßen greifbar zu Tage tritt, sondern daß in die beiden ersten Acte Züge aus dem zweiten Plan deutlich hineinspielen. Ohne dies wäre ja auch die gewöhnliche Auffassung des ganzen Werkes im Sinne des zweiten Plans undenkbar. Zu solchen Zügen gehört gewiß das schon in der zweiten Scene des ersten Actes erwähnte Mißtrauen Tassos (wovon Goethe muthmaßlich erst im Jahre 1788 aus der Biographie des Dichters vom Abbate Serassi Kenntniß erlangte), der aufkeimende Verfolgungswahn („Gleich sieht er Absicht, sieht Verrätherei und Tücke, die sein Schicksal untergräbt“); die Anflüge von Bitterkeit nach dem Urtheilspruch des Fürsten („Auf einmal winkt mich eine Klarheit an, doch augenblicklich schließt sich's wieder zu“ — „Gehorchen ist mein Loos und nicht zu denken“), die er zu verhehlen bemüht ist, gerade wie im fünften Act („So halte fest mein Herz, so war es recht“). Zu solchen Zügen gehört ferner gewiß auch die etwas rasch und unerwartet kommende Einsicht des Antonio in sein Unrecht nach den verständigen und versöhnlichen Worten des Fürsten,

„Ich bin beschämt und seh' in deinen Worten
Wie in dem klarsten Spiegel meine Schuld“,

eine Stelle, die fast mit dem Finger auf Antonios Worte in der Scene mit der Sanvitale (III., 4) hinweist:

„Das Alter muß doch einen Vorzug haben,
Daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht,
Es doch sich auf der Stelle fassen kann.“

Es sind die Klammern, die die beiden Theile zusammenhalten und die dem Schauspieler seine schwierige Aufgabe, das Widerstrebende zu vereinigen, wenigstens nicht unmöglich machen. Und unmöglich ist sie, wenn auch die Unzusammengehörigkeit der beiden Theile nicht zu verwischen ist, in Bezug auf die hierbei allein in Frage kommenden Charaktere des Antonio und Tasso nicht. Der Darsteller des Ersteren hätte in den ersten Acten nur

zu mildern, der Schauspieler, der den Tasso spielt, in die reinen Harmonieen seiner ersten Scenen die Mißlaute der letzten schon hineinklingen zu lassen. Allerdings eine fast tragische Aufgabe, zu veranschaulichen, wie dieser edle Geist durch seinen Schöpfer zerstört wird. Der Künstler resignire, bis er am vierten Act angelangt ist. Denn von jetzt an braucht er nur noch den Spuren des großen Dichters zu folgen. Mit vollendeterer Kunst ist die Selbstauflösung des Mannes der Phantasie nie und nirgends geschildert. Dies Verzweifeln und Hoffen, dies Aushorchen und Lauern, diese scheinbare Gelassenheit, die nervöse Freude bei der Annäherung des Glückes, der wahnsinnige Ausschrei in dem „O Gott!“, das völlige Zusammenbrechen, die Ablehnung jedes Trostes, das Elend-sein-wollen, endlich das Ergreifen der letzten Rettung — es giebt in diesem Revier des Empfindens nichts auch nur annähernd so Wahres. Und ist der Künstler bis zum Schluß gelangt, dann versuche er, ob seine Kunst es vermag, die Vereinigung der beiden Männer als den wahrhaften Abschluß des Dramas erscheinen zu lassen, uns an Tassos Rettung glauben zu machen. Ich glaube es nicht. Dieser Goethesche Tasso geht, wie der geschichtliche, seinem Untergang entgegen. Gerade so, wie der Dichter es geschildert, keimt der Wahnsinn. Da ist kein Heil, keine Erlösung mehr. Es ist zu spät! Goethes eigene unsterbliche Kunst in diesem seltenen Werk macht es unmöglich, an den Bestand und damit an die Wahrheit des Ausgangs zu glauben. Torquato Tasso ist kein Schauspiel, sondern eine Tragödie — wenn auch kein Mensch darin stirbt.

Unberührt von der Doppelgestalt des Planes sind die Charaktere des Alfons und der beiden Leonoren geblieben — vollendet ausgemeißelte, ganz individuelle, und doch im hohen Sinne des Goetheschen Schönheitsideals typische Gestalten. Wie Schiller seinen Geschöpfen den Odem seines reinen, sittlichen Freiheitswillens einhaucht, so kleidet auch Goethe die seinen in die goldenen Strahlen seines sonnigen Geistes. Wie fein und liebenswürdig führt sich der Fürst ein. Er neckt die Frauen:

„Ich suche Tasso, den ich nirgends finde,
Und treff' ihn — hier sogar bei euch nicht an.“

Nach später hat Leonore Sanvitale von seinem Spott zu leiden; wir erfahren, daß er „ihr viel von andern Tagen schuldig blieb“. Ein Zug, der ihn von der grämlichen Strenge Antonios, von Tassos Neigung, die Dinge zu ernst und buchstäblich zu nehmen, gefällig unterscheidet. Immer leicht und der Situation freundlich nachgebend, die Eigenheiten seines Dichters mit Geduld tragend, bleibt er doch immer würdevoll, immer der Herrscher. Tasso hat sich ihm nicht vertraulich genahet. „Er ist mein Fürst!“ bekennt dieser. Den mit bloßem Degen Dastehenden bändigt er „warnend mit einem Blick.“ Nicht streng als Richter zu walten — zu vermitteln und zu versöhnen treibt ihn das Herz und mehr noch sein den Extremen abgeneigter feiner Geist, seine die ganze Persönlichkeit durchdringende, nicht nur aufgetünchte aristokratische Lebensgewohnheit. Seine überlegene Klugheit, sein Geschick, die Dinge um ihn zu lenken, seine hie und da ganz leise an eine gewisse blasirte Müdigkeit streifende weltmännische Erfahrungheit, im Bunde mit wahrhaft edler, fürstlicher Gesinnung, werden dem Schauspieler als Richtschnur zu dienen und ihn davor zu bewahren haben, einen väterlich gemüthlichen Opernkönig aus dieser feingezeichneten Gestalt zu schaffen. Der herrliche Contrast der Leonoren braucht kaum mehr beleuchtet zu werden, er spricht genugsam aus jeder Zeile im Munde dieser Weiden und der Anderen, die von ihnen reden. Der durch Weiden gereifte sittliche Ernst der Prinzessin, ihre Gelassenheit im Ertragen, ihre philosophirende Neigung, daneben die feine und reine Freude an der Entwicklung der jungen Kräfte des Dichtersjünglings, der wie zu einer Heiligen zu ihr emporblickt — wie ergreifend wirken die edlen blassen Züge dieses Antlitzes neben der jüngeren Freundin, die blühend und schön, an Huldigungen jeder Art gewöhnt, bestrickt und blendet und auf ihre kluge Art für sich gewinnen möchte, was das gleichförmige Dasein der Prinzessin allein noch zu beleben im Stande ist. Aber auch ihre

Coquetterie wird von dem Adel der Verse und der schönen Weisheit verklärt, die der Goethesche Genius aus ihrem Munde wie aus dem der Anderen verkündet. Nur Eins hindert oder erschwert doch wenigstens den reinen Genuß an der schönen Welt dieser drei Gestalten: die unbegreifliche Enge ihrer Etiquette, die (wovon zu reden bislang noch unterlassen ist) gewissermaßen den äußeren Spielraum für die Dramatik des Stückes abgiebt, die Schranken, in denen sich Tassos Leidenschaftlichkeit verfängt. Schon die Verletzung des Burgfriedens durch den Streit der beiden Gegner wird mit unverhältnißmäßigem Ernst behandelt, wie sehr aber erst die Umarmung der Prinzessin! Bedenkt man, daß diese dem Dichter durch manches gar nicht mißzudeutende Wort entgegen gekommen ist („Ich muß dich lassen und verlassen kann mein Herz dich nicht“), so ist der Abscheu, mit dem sie ihn zurückstößt, das Entsetzen und die Entrüstung der Uebrigen, selbst von dem von Goethe eingenommenen Standpunkt, ganz gewiß aber vom „allgemein menschlichen Standpunkt aus“, vom historischen ganz zu schweigen, schwer zu verstehen. Ich verhehle nicht, daß Antonio's Worte:

Unglücklicher, noch kaum erhol' ich mich!
 Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
 Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
 Steht unser Geist auf eine Weile still;
 Wir haben nichts, womit wir das vergleichen,

so gar leise komisch wirken können, wenn man sich nicht gewaltsam in die von Goethe gewollte Anschauungsweise hineinversetzt und sich einredet, daß das Geschehene nach der Sitte des Hofes von Ferrara wirklich etwas „Ungeheures“ ist. Möglich auch, daß, wie Goethe in der Prinzessin das Bild der Frau von Stein vorschwebte, ihm diese Vorstellung auch in der Scene der Umarmung treu blieb. Dann freilich mußte ihm die sinnliche Gluth, mit der er das geliebte Weib an sich preßte, zum Verbrechen werden, dann mußte sich seinem sittlichen Gefühl ein Abgrund erschließen, in den hinabzustürzen ihm unrettbar beschieden wäre,

wenn er nicht alle Kraft des Willens zusammen nähme und sich an den Felsen anklammerte, als der ihm Antonio erscheint — die Weltflugheit und die strenge Sitte, an der er scheitern wollte.

F a u s t.

Bei Gelegenheit der fünfzigsten Wiederkehr des Jahrestages der ersten Aufführung (19. Januar 1829) des Goetheschen „Faust“ (natürlich des ersten Theiles) wurde weiteren Kreisen des gebildeten Publikums Deutschlands zum ersten Male klar, was es mit der Einbürgerung dieser einzigen Dichtung, von der bis zu jenem Tage nur Bruchstücke auf einer Privatbühne des Fürsten Radziwill in Berlin (1819) und in einer Benefizvorstellung für den Regisseur Ehlers in Breslau (29. März 1820) aufgeführt worden waren, auf dem Theater für eine Verwandtniß habe und auf Rechnung wie kleiner und zufälliger Motive sie zu setzen ist. Der Director des Braunschweigischen Hoftheaters, August Klingemann, ein talentvoller Dramatiker und erfahrener Dramaturg, hatte mit fast zahllosen Anderen den gewaltigen Stoff der Faustsage zu bezwingen versucht: das Resultat war eine dichterisch nicht eben bedeutende, theatralisch sehr geschickte Arbeit, die seit 1815 auf den meisten deutschen Bühnen eine gern gesehene Erscheinung war. Dem fürstlichen Herren des Poeten, dem „Diamantenherzog“ Karl von Braunschweig, gab, so wird erzählt, dieser Umstand eine erwünschte Veranlassung, Klingemann, dessen Theaterleitung nicht immer den Beifall des Herzogs hatte, spöttisch zu fragen, warum nur sein „Faust“, nicht aber der Goethes über die Bretter des Hoftheaters ginge: eine Neckerei, die sich wiederholte, endlich so oft, daß dem Verhöhnten die Geduld riß und er beschloß, mit einer

Aufführung der Dichtung Goethes seine Gründe der Fernhaltung derselben von der Bühne dem Herzog und dem Publikum ad oculos zu demonstrieren. Klingemann hatte, wie Goethe, der erst im hohen Alter eine Aufführung des ganzen Faust mit Edermann betrieb, anfänglich selbst, und wie fast alle dramaturgischen Theoretiker und Praktiker den „Faust“ für unaufführbar gehalten, und er hatte dazu manches gute Recht. Gewiß sah er in der gänzlich undramatischen und dramatische Qualitäten auch gar nicht beanspruchenden Composition des Ganzen eine Gefahr für die theatralische Wirkung, die unbefieglich schien, und seine dichterische Anempfindung sagte ihm gewiß auch, daß gerade die herrlichsten Schätze des Gedichtes auf dem flüchtigen Wege der Wanderung eines Theaterabends unverstanden und ungehoben bleiben würden. Konnte die grandiose Symbolik, die weltumfassende Allgemeinheit der Reflexionen und Begebnisse auf der Bühne nicht zu einem nur individuellen Geschick zusammenschrumpfen und somit dem Werke und seinem Dichter anstatt genützt noch geschadet werden? Und kam nicht, um einen rein äußerlichen Grund zu nennen, der für einen Theaterdirector nicht ganz gleichgültig sein konnte, zu der dramatischen Ungehörigkeit noch die scenische Monotonie der ersten Hälfte und die Länge des ganzen Werks? Trotz dieser und anderer Bedenken entschloß sich Klingemann wohl oder übel doch zu dem Schritt der Aufführung, die er mit einer dramaturgischen Abhandlung im Braunschweiger Intelligenzblatt einleitete und die sich so ganz über Erwarten glücklich anließ, daß sie sofort wiederholt werden konnte. Statt die Unmöglichkeit des Goetheschen „Faust“ für die Bühne darzuthun, hatte die Aufführung vielmehr seine Wirksamkeit glänzend bewiesen: ohne es zu wollen hatte Klingemann sein Faustdrama von den Theatern vertrieben und der Dichtung Goethes eine neue glänzende Siegeslaufbahn eröffnet. Von jetzt an gehörte der „Faust“ der deutschen Bühne zu unwiderruflichem Eigenthum. Die Dramaturgen hatten übersehen, daß noch mit anderen Factoren als nur denen der dramatischen Regel und der

theatralischen Tradition zu rechnen sei. Sie hatten die heilige Scheu vergessen, mit der gerade diese Schöpfung Goethes von den Gebildeten angeschaut werden würde, vergessen, daß ihre prophetischen Worte tief in Hirn und Herz vieler Hörer gegraben sind und daß sie, kaum angeschlagen, die Empfindungen wecken, die eine Lectüre des „geheimnißvollen“ Buches im stillen Kämmerlein erregt; sie hatten übersehen, daß die titanischen Kämpfe Fausts in jedem Menschen einen gewissen Widerhall finden, daß die Gestalt des Wittenberger Doctors mit dem Bewußtsein jedes Deutschen, wie Iose immer, verknüpft ist, daß der Laie, wenn er auch vor einem dunklen Räthsel steht, doch leise einen Zug von Verwandtschaft spürt, der ihn zwingt, zuwartend entgegenzunehmen, was er nicht versteht; sie hatten endlich übersehen, daß der Faust einzelne Szenen und Scenengruppen besitzt, die auch in der theatralischen Anschauung unwiderstehlich machtvoll wirken mußten (der ganze erste Act bis zum Ostergesang) und daß die Gretchenhandlung eine so eminent tragische und jedes Gefühl erregende ist, daß wenigstens sie, ganz abgesehen von der schauspielerischen Kunst, zu der sie reichlich Gelegenheit bietet, des Eindruckes auf alle Fälle sicher sein konnte. Wenigstens sind für uns, die wir den „Faust“ auf der Bühne längst als fait accompli betrachten, dies die Hauptpunkte, die für den scenischen Erfolg der Dichtung den Ausschlag zu geben scheinen. Ob wir aber vor der Braunschweiger Aufführung anders calculirt und gehandelt haben würden als die Dramaturgen und Theaterdirektoren jener Zeit, möchte ich sehr bezweifeln. Durch die Thatsache des großen Erfolges wird der „Faust“ noch immer kein Drama. Die Incongruenz seiner Bühnengestalt mit seinem tiefen philosophischen und menschlichen Kern ist nicht wegzuschaffen, und wenn wir auch schon eine stattliche Reihe berühmter Gretchen und Mephistos haben, so ist doch gerade die Persönlichkeit, in der sich die Idee des Gedichtes ausgestaltet und um derentwillen alle anderen da sind, Faust selbst, auf der Bühne meines Wissens noch nie zu ausreichender Verkörperung gelangt. Daß das Publikum willig

über diesen Grundmangel hinwegsehen würde, konnte auch das größte dramaturgische Genie nicht ahnen.

Neuerdings ist nun zu diesem Experiment, das für uns jetzt keins mehr ist, ein anderes gekommen, das nie aufhören wird eins zu bleiben: die Aufführung des zweiten Theiles. Ich bemerke ausdrücklich, daß ich das Experimentelle nicht in den zwei, drei oder vier Abenden, die die jetzt beliebten Aufführungen beider Theile erfordern, in der Adoption der Mysterienbühne oder dergl. erblicke, nicht in dem Seltenen und den Bann des gewöhnlichen Theaterabends Sprengenden des Ereignisses — ich würde einer zusammenhängenden Aufführung der „Wallensteintrilogie“, der beiden Oedipusdramen des Sophokles, einer un verkürzten Darstellung des „Don Carlos“ stets das Wort reden — aber ich kann mich nicht dazu verstehen, einer bloßen Marität, die weder theatralischen noch dramatischen Nutzen schafft und die bei vereinzelt Momenten künstlerischer Erhebung im Großen und Ganzen doch nur den Reiz des Sonderbaren, vermischt mit einem unfruchtbaren literarischen Interesse, darbietet, zu Gefallen zu sprechen. Man braucht, um diese Behauptung aufzustellen, nicht zu denen zu gehören, die den zweiten Theil auch als Gedicht unbedingt verkehern. Man nimmt sich im Gegentheil damit gerade des Gedichtes an, das trotz aller Dunkelheiten und Trockenheiten doch eine Fülle tiefer Weisheit und Poesie enthält, zumeist aber in eine Form gegossen, die aller Realität entbehrt, oder in Gestalten verkörpert, denen man auf der Bühne wiederum ihre symbolische Bedeutung nicht ansieht. Der kleine Gewinn, daß die Handlung des zweiten Theils uns durch die Aufführung in großen und groben Zügen, deutlicher als beim Lesen, entgegentritt, daß die Beziehungen einzelner Scenen zu den Parallelszenen des ersten Theils augenfälliger werden und daß zwei oder drei Scenen uns lebiglich durch ihre Realität, also auch durch die Anschauung ergreifen, wird durch den Nachtheil aufgewogen, daß das Uebrige, wenn es nicht langweilt, uns nur

opernhast anmuthet und von der Größe der Goetheschen Poesie uns nicht entfernt eine Vorstellung verschafft.

Was eine Aufführung des zweiten Theils empfiehlt, ist der Gedanke, daß einzelne Partieen des ersten und vor Allem der Ausgang der ganzen Action, die Wette im Himmel, es verbieten, in dem „Her zu mir“ ein wirkliches Ende zu erblicken; was ihr widerspricht, ist die Ausführung, die bis auf wenige Stellen der des ersten Theils völlig entgegengesetzt ist: diese ist durchweg lebensvoll und sinnlich, jene überwiegend allegorisch und blutlos. Uebrigens spricht gegen die Isolirung des ersten Theils wirklich gebieterisch kein einziger Grund. Den Prolog im Himmel pflegt man, trotz des Bremer Stadttheaters, das ihn 1856 zuerst auf die Bühne brachte, nicht mit aufzuführen, wenn man sich auf den ersten Theil beschränkt. Thäte man es, dann könnte man allerdings mit der Kerker-scene nicht schließen. Denn abgesehen davon, daß der Herr in dem aleatorischen Vertrag mit dem Satan unmöglich unterliegen darf, daß die tröstliche Hoffnung, daß Faust aus dem Labyrinth seiner Zweifel und Sorgen „in die Klarheit geführt werde“, sich unbedingt erfüllen muß, wenn das Aufgebot Gottes und der himmlischen Heerscharen nicht der reine Hohn sein soll, entwickelt sich in diesem Prolog auch die leuchtende Idee des Dichters, daß auch das Böse nur ein organisches und nothwendiges Glied des großen Weltganzen ist, daß es wohl eine Zerstörung, aber keine Vernichtung giebt. Mephistopheles darf vor dem Throne der Allmacht erscheinen, er ist aus dem Himmel nicht für immer verbannt.

„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh,
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.“

Selbst das Böse steht im Dienst des großen göttlichen Gesetzes. Wenn uns Goethe auch über die Consequenz, daß es dann folgerichtig auch keine Hölle geben dürfte, hinwegtäuscht, so nährt er doch den Gedanken, daß dem leidenschaftlichen Suchen der

Wahrheit, wenn es auch sündliche Wege einschlägt, keine Verdammniß folgen könne, so machtvoll in uns, daß wir, einmal mit ihm vertraut geworden, ihn nicht aufgeben können. Dann allerdings würde uns Fausts Höllenfahrt, die sich in dem „Her zu mir“ zu erfüllen scheint, verstimmen, wir würden nach dem Schluß verlangen und ihn vielleicht im zweiten Theil finden. Dies Bedürfniß ist aber sicherlich nicht vorhanden, wenn der „Prolog im Himmel“ mit dem ersten Theil nicht verbunden wird. Das Interesse, das wir an dem Faust der ersten Acte nehmen, wird mit dem ersten Erscheinen Gretchens auf diese übertragen. Sie wird jetzt die Heldin. Unter dem furchtbaren Eindruck ihres herzzerreißenden Wahnsinns, des ganzen Sammers, den der Leichtsinn rascher Verliebtheit über ihr junges Leben und ihr Haus gebracht, bei der tiefen und innigen Sympathie, mit der unser Herz für sie erfüllt ist, erscheint uns Fausts Untergang fast wie die gerechte Sühne seines Frevels. Wir interessieren uns in diesem Augenblick nicht so für ihn, daß wir ihn bedauern könnten. Gewiß wird dem feinen Gefühl damit nicht vollauf Genüge gethan — aber hätte sich der erste Theil wirklich so lange selbstständig auf den deutschen Theatern erhalten können (volle fünfzig Jahre, und er wird es noch länger!), wenn dieser Schluß das Publikum abgestoßen hätte? Compromittiren muß der poetische Sinn doch einmal, bei jeder Darstellung des Faust, so oder so, und diese Entbehrung ist noch lange nicht die schlimmste. Sollte aber Jemand anführen, Mephistopheles Worte:

„Wir seh'n die kleine, dann die große Welt.
Mit welcher Freude, welchem Nutzen
Wirft du den Cursum durchschmarutzen“,

die doch im ersten Theil enthalten sind, deuteten gleichfalls auf den zweiten Theil, so ist das ja richtig. Die kleine Welt ist der Keller in Leipzig, die bürgerliche Sphäre Gretchens und der Thyrigen — die große öffnet sich dem Helden mit der kaiserlichen Pfalz, ihren Festen und ihrer Politik, mit dem Kriege und der

Urbarmachung des Bodens, mit dem der junge Monarch den siegreichen Feldherrn belehnt. Aber abgesehen davon, daß diese Worte, weil sie der Schülerscene folgen, die für den Mephistopheles einen beliebten dankbaren Abschluß abgiebt, fast immer gestrichen werden — würden sie nicht bei der Aufführung, wenn sie gesprochen würden, unbeachtet verhallen? oder würde wirklich Jemand aus ihnen das Verlangen ableiten nun auch den zweiten Theil zu sehen? Hierbei ist, wie kaum mehr betont zu werden braucht, immer von dem Faust als „Bühnenstück“ die Rede — daß die „Dichtung“ sich dabei nicht begnügen kann, ist ein ander Ding.

Der Faust des ersten Theils ist nicht nur „der“ Mensch, eine Personification der Gattung, als welche er im zweiten Theil, im Lichte der Goetheschen Natur- und Weltanschauung, mehr und mehr erscheint, sondern er ist auch „ein“ Mensch, ein individuelles, eignes Geschöpf. Mit genialem Griff hatte Goethe die Sage erfaßt, erweitert und idealisirt. Der Doctor Faust der Reformationszeit, dessen das Volksbuch vom Jahre 1587 zuerst gedenkt, der „weitbeschriebene Zauberer und Schwarzkünstler“, war wenig mehr als ein gieriger Genußmensch, der um irdischer Vortheile willen seiner Seelen Seligkeit ohne sonderliche Scrupel verschwor. Erst allmählich vertiefte sich in den späteren erzählenden und dramatischen Behandlungen der Vorwurf. Der Wissensdurst wurde nun zum Ausgang von Fausts wilder Glücksjagd. Das von Simrock nach den Manuscripten der Schütz- und Dreher'schen Gesellschaft, die zu Anfang dieses Jahrhunderts mit ihrem Marionettentheater herumreiste und noch in den zwanziger Jahren in Berlin den „Faust“ aufführte, hergestellte Puppenspiel geht schon mehr auf den Grund. Etwas wie das Goethesche:

„Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen“

spricht aus seinem ersten, dem Goetheschen unverkennbar ähnlichen Monolog. Fausts bange Stunden, deren auch das Volksbuch

gedenkt, erklären sich jetzt nicht allein aus seiner Furcht vor dem Tode und dem höllischen Feuer: das Gewissen regt sich, die Stimmen zur Rechten und zur Linken melden sich, seine Reue findet sogar Thränen, schluchzend sinkt er vor dem Madonnenbilde nieder: „Dank dir, Mutter des Heilands! Ich bin erlöst, bin gerettet!“ Trotz Allem fordert der Pact sein tragisches Recht. „In Ewigkeit bist du verdammt!“ ruft die Stimme des Gerichts dem Sünder zu — und die Höllenfahrt schließt das verlorene Leben. Dieser Fassung folgt auch Shakespeares Zeitgenosse Marlowe, dessen regelloser, fragmentarischer Art zu concipiren und zu componiren es im Uebrigen versagt blieb, den Stoff zu läutern. Es ist, als würde die Bedeutung, die ihm innewohnt, in ihrer Allgemeingültigkeit nur erst dumpf geahnt. Lessing spielte den Faustischen Kampf auf das Gebiet des Verständigen und Geistreichen hinüber, der Stürmer und Dränger Maler Müller auf das einer zügellosen Phantastik. Erst Goethe hob den ganzen Reichthum der Sage, und wie interessant immer die Poeten nach ihm die Aufgabe gefärbt und gelöst, wie Viele sie noch zu lösen versuchen werden — univ erseller und zugleich poetisch reifer als bei ihm läßt sich ihre Bewältigung für uns nicht denken.

Das Titanenthum des Goetheschen Faust ist das idealste der Welt. Er will erkennen, nur erkennen. Er hat die schönen Glaubenshoffnungen seiner ersten Jugendjahre geopfert, aber er fühlt sich nicht reicher und beglückter. Je weiter er dringt, je öder wird das Feld vor ihm. „Mit Hebeln und mit Schrauben“ läßt sich die Natur das große Geheimniß des Woher? und Wohin?, des Werdens und Vergehens nicht abzwängen. Es wäre vielleicht ein Glück für ihn, wenn seine forschende Begierde wie die der Pedanten vom Schlage des Wagner wäre, die in herztödtender Kleinlichkeit über dem Wühlen in Einzelheiten den Blick auf das Ganze verlieren. Aber je heißer ihn die Quellen der Empfindung durchrinnen, je mehr er sich müht, durch das Studium des Besonderen zum Allgemeinen

vorzudringen, desto mehr ergrimmt ihn das beschämende Eingeständniß, sich dem Nichts gegenüber zu sehen. Könnte er in dem Gedanken, ein Glied der unendlichen Kette der Dinge zu sein, im großen All, in Gott zu leben, glücklich sein, er würde den fruchtlosen Verzweilungskampf aufgeben — aber er ist zu sehr Titan, um sich in dieser demüthigen Unterordnung gefallen zu können. Mit Gott will er leben, seinen Himmel erobern, ihm ein kühnes, begeistertes „Wie nah'ühl' ich mich dir“ zuzurufen. Von der Wissenschaft verlassen, wendet er sich der Magie zu, in dem thörichten Glauben, dem höchsten Wesen gewissermaßen einen Streich spielen zu können, indem er sich der dienenden Kräfte versichert, mit denen der Schöpfer arbeitet, um mit ihrer Hülfe zum Ziele zu gelangen. Er sieht die stillwaltenden Genien, die die schwebenden Welten im Gleichgewicht halten — aber das „junge heil'ge Lebensglück“ dieses Anblicks vermag seine Verzweilung nur noch zu steigern. „Welch' Schauspiel!“ ruft er in Verzückung aus, um sofort in die Klage zurückzufallen „Aber ach! ein Schauspiel nur!“ Da beschwört er die Concentration der elementaren Kräfte, den Erdgeist, der ihm in Sturm und Wetter Schlag erscheint, dessen großartiges Nahen ihn wie der Gruß verwandten Geistes durchschauert — und gerade von diesem muß er das vernichtende Wort hören „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ Welche Verblendung aber auch, nicht einzusehen, daß auch die Elemente nur Ausflüsse der höchsten Schöpfergewalt sind, die nur die Thorheit von dem Befehl, nach dem sie wirken müssen, abtrünnig zu machen und gegen die Gottheit ins Treffen zu führen versuchen kann. Die Abweisung durch den Erdgeist wird für ihn entscheidend. Vergebens hält ihn das Aufdämmern eines ersten jugendlichen Gefühls von einem „letzten ersten Schritt“ zurück. An Stelle der physischen wählt er die moralische Zerstörung. Dieser seelische Proceß ist unvergleichlich tief und wahr, der Vorgang scenisch überaus machtvoll. Ist doch der Weg durch die Skepsis, durch das Heraufbeschwören der Geistergewalten,

den Entschluß zum Selbstmord bis zur Veröhnung mit dem Dasein, den wir in dieser kurzen Spanne Zeit zurücklegen, der Abriß eines ganzen Lebens, ein Symbol der Kämpfe, die bestanden und bestehen werden, so lange es eine Creatur giebt. Der Ueberdruß am Dasein, die Sehnsucht nach dem Nichts! und dann doch wieder die Gewohnheit, die ans Leben kettet. „Erinn' rung hält mich nun mit kindlichem Gefühle vom letzten, ernstesten Schritt zurück!“ — „Und doch! an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt, ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben!“ Wie aber die Gewohnheit fast immer die Feindin des Guten und Großen, so stellt sie sich auch hier, mit so lieblichem Kinderantlitz sie auftritt, dem Faust hindernd in den Weg. Sie kettet ihn ans Dasein — aber wozu? Er stellt den Giftbecher nur zurück, um sich an demselben Ostertage, der die süßesten Jugenderinnerungen in ihm weckt, dem Bösen zu ergeben!

Man beachte aber, wie dieser Pact, der die entscheidende Wendung in Fausts Leben bringt, zugleich das ganze Weh seines Herzens und den im Innersten unverändert gebliebenen Idealismus seiner Natur aufdeckt. Der Faust des Volksbuches und des Puppenspiels führt ein „säuisch und epikuräisch Leben“, mit vollen Segeln steuert er der gemeinen flüchtigen Freude nach; der Faust der Goetheschen Dichtung lehnt alle Verlockungen des Mephistopheles mit ernstem Kopfschütteln ab. „Was kannst du armer Teufel geben?“ Nicht um des Genusses willen sucht er den Genuß — weiß er doch zu gut, daß er ihn nie wird befriedigen können.

„Du hörst ja, von Freud' ist nicht die Rede.
Dem Taumel weiß ich mich, dem schmerzlichen Genuß,
Verliebttem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,

Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und wie sie selbst am End' auch ich zerscheitern."

Das ist derselbe Faust, der sich durch alle Facultäten gearbeitet, der den Todestropfen an die Lippen gesetzt, „und wär' es mit Gefahr ins Nichts dahinzufließen“, der alte Himmelsstürmer, dem, wie Mephistopheles sich ausdrückt, auch später in seiner jugendlichen Metamorphose der „Doctor noch im Leib steckt“. Indem er sich anschickt, das höhere Wesen in sich zu vernichten, erkennt er es nur in seiner ganzen Macht an. Je mehr er sich betäubt, je reiner stellt es sich in ihm dar. Das schale Treiben der Studenten ist ihm zuwider, der Quark der Hexenküche ekelt ihn an. In das Glück, das ihm Gretchens Liebe darbringt, mischen sich die bitteren Anklagen der Reue. Unfähig, in der friedlichen Genügsamkeit ihrer Existenz Heil und Rettung zu finden, verfolgt ihn der Fluch seiner Ruhelosigkeit: er kann sie nur vernichten, sie der Mutter und dem Bruder, die durch seine Schuld starben, in den Tod nachschicken. Mit dem furchtbaren Aufschrei der Geliebten „Mir grauts vor dir“ scheinen sich alle guten Gewalten gegen ihn zu kehren — er dünkt uns verloren zu sein.

Alles, was für den Dichter zur dramatischen Aufführung dieses Sdeengehaltes erforderlich war, athmet das echteste, sinnlichste Leben, wie der Held selbst. Auch die über- und unterirdischen Mächte, deren er zur Förderung des seelischen Processes im Faust bedarf, haben so viel Substanz, wie sie dramatische Personen haben müssen. Man gehe sie einzeln durch, und man wird keine finden, die eine blasse Gedankenconstruction wäre. Sie bedeuten wohl mehr als bloße Individuen, sie sind symbolisch verstanden oder doch deutbar, aber sie sind nicht erst für den Gedanken mühsam erfunden. Mephistopheles, die Hexen und Hexenwesen der Küche und der Walpurgisnacht sind vollkommen concrete Geschöpfe, die der Phantasie, ich möchte sagen, der Anschauung unseres Volkes vertraut sind, und auch der Erdgeist ist keine Abstraction, sondern vielmehr — man gestatte den Aus-

druck — eine „Concretion“. Wie es Goethes echte künstlerische Art ist, hat er bei ihrer Schöpfung nicht für ein Allgemeines das Besondere gesucht, sondern er hat das vorhandene Besondere zu allgemeinerer, symbolischer Bedeutung erhoben. Auch auf den Herrgott und die Erzengel paßt diese Behauptung. Wir haben eben durchweg, auch in den außerirdischen Personen, Charaktere, aber keine bloßen Begriffe vor uns. Nur diese Leiblichkeit aller Figuren des ersten Theils (mit alleiniger Ausnahme des ganz ungehöriger Weise von dem Dichter dem Ganzen als Intermezzo eingeschobenen Walpurgisnachttraumes „Oberons und Titantias goldene Hochzeit“) verleiht ihnen aber auch die Qualität wahrhaft dramatischer Personen und rechtfertigt und erklärt den mächtigen Erfolg, den sie auf der Bühne erzielen.

Die nähere Prüfung wird dies bis ins Detail bestätigen. Die akademischen Bürger sind eben so meisterliche Charakterköpfe wie der Städterschwarm, der sich von der Osterjonne gelockt zum Thor hinausdrängt, wie Gretchen und ihre Umgebung. Welch' prächtiges Portrait ist nicht dieser Wagner, das erste menschliche Wesen, das sich neben dem Helden zeigt! Man darf ihn nur nicht als alten, bald ergrauenden Pedanten darstellen. Wagner ist Fausts Famulus. Das Institut der Famuli existirt an einigen Universitäten noch jetzt. Es sind meistens junge, ärmere Studenten, die den Professoren zugeordnet sind, ihnen Dienste wie den Anschlag der Collegien am schwarzen Brett, die Benachrichtigung der Hörer im Fall einer Verhinderung u. s. w. leisten und dafür, wenn sie nicht ein Honorar oder ihren Lebensunterhalt dafür beziehen, die Vergünstigung des unentgeltlichen Besuchs der Collegien und dergleichen genießen. Zur Zeit Faust's, der als Docent im Universitätsgebäude selbst wohnt, war der Famulus dem Professor vollständig attachirt; er war sein Amanuensis und wohnte, wie sein Meister, mitten zwischen den Hörsälen. Ein solcher Famulus ist Wagner, der wohlbemerkt im zweiten Theile erst Doctor und einer der Gelehrtesten der Erde wird. Bedenkt man nun

noch, in wie jungem Alter manchmal die Studirenden des Mittelalters und der Reformationszeit promovirten, so ist die Theatertradition, den Wagner als alternden Mann zu geben, erst recht unbegreiflich. Jedes Wort aus seinem Munde, das begierige, doch immer bescheidene Fragen deutet darauf hin. „Und eh' man nur den halben Weg erreicht, muß wohl ein armer Teufel sterben.“ Dabei denkt er an sich. Wäre er fertig, er würde sich hüten, sich von Faust Rath's zu erholen. Erst im zweiten Theil ist er, „der zarteste gelehrter Männer“, wie er genannt wird, abgeschlossen, und wie viel selbstbewußter ist nun auch sein Ton! Der Wagner unserer Theater sieht wie ein anstudirter Bedell aus, und von solcher Halbgelehrsamkeit ist der Wagner Goethes himmelweit entfernt. Auch ist der trockene Ton, das Schleichende, Hüstelnde bei dem jungen Menschen viel einschneidender und komischer als bei dem alten. Der Schwächigkeit seines Baues und seiner Stimme entspricht die Art, wie er seinen Herrn und Meister ausholt. Er hatte sicherlich die Absicht sich breit zu setzen, um mit dem Herrn Doctor womöglich immer fort zu machen. Faust weicht ihm ungehalten aus, mit kurzen, herben Antworten, allein der Unermüdlche findet immer wieder ein neues Thema und bringt es bescheiden aufs Tapet. („Allein der Vortrag macht des Redners Glück“ — „Verzeiht, es ist ein groß Ergößen, Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen“ — „Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist“ —) Dies Alles fragt er sitzend. Wäre er stehen geblieben, so fände er schon von selbst den Ton des beharrlichen Zuwartens nicht, das sorgfältig Fragende, das seine Wißbegierde bedingt, und Faust seinerseits hätte weniger Grund zu seinem ablehnenden Betragen. Auch nicht der leiseste Strich fehlt dem Bilde, das seit jener Zeit für immer der classische Typus übergelehrter Bedanterie geworden ist. — Wie köstlich heben sich aus dem Gewimmel des Spazierganges die einzelnen Gestalten heraus: die Handwerksburschen, die Studenten, die Bürgerstöchter und Mägde. Der junge Fuchs, der sich im zweiten Theil so trefflich zum

Jünger Fichtes entwickelt hat, die Kneipgenies aus Auerbachs Keller, die ehrliche kurzangebundene Soldatennatur des Valentin, die geschäftige Kupplerin Marthe sind lauter vollendete Schöpfungen der reifsten Kunst des Dichters. Ihre Krone ist Gretchen. Sie ist das herrlichste Beispiel, wie sich bei Goethe gerade in einem weiblichen Charakter das rein Individuelle zu schöner Allgemeingültigkeit steigert. Sein eigenthümliches in den Gesprächen mit Eckermann (II., 41) aufbewahrtes Wort, die Idee der Weiblichkeit sei ihm angeboren und nicht aus der Erfahrung abgeleitet, wird hell im Anschauen einer solchen Gestalt. Es ist eben etwas so ganz das Individuelle Ueberragendes, Typisches darin, das Weibliche selbst, ohne daß dies jemals doch der besonderen individuellen Begrenzung entbehrte: ein Räthsel, scheinbar ein Widerspruch, aber von der höchsten Kunst durch die That gelöst. Goethes Männergestalten bleiben fast immer nur subjectiv, sie tragen zu viel von ihrem Schöpfer an sich, das ihnen leicht gefährlich werden kann — in seinen Frauen aber findet der wunderbarste Ausgleich des Realen mit dem Idealen statt. So sehr wird dies allgemein empfunden, daß die schwärmerische Begeisterung, besonders der Frauen, in Gretchen wohl gar ein weibliches Muster erblickt, das zu sein sie doch (glücklicherweise!) nicht beansprucht. Sie ist ein einfaches Bürgermädchen, „sitt- und tugendreich“, aber doch auch „etwas schnippisch zugleich“, sie hat ihr naives Gefallen am Fuß, sie ist leicht bereit, der Mutter „was vor zu machen“, sie sorgt sich in frommer Befangenheit um des geliebten Mannes Seelenheil; sie hat mit ihren Gespielinnen über jeden Fehltritt einer Anderen tapfer geschmäht — und doch fällt sie selbst leicht, sie findet Mittel und Wege die Thren zu täuschen, ihr Kindchen ertränkt sie im Teich. Es ist nichts Außerordentliches in ihr und ihrem Schicksal — aber jede kleinste Regung ihres Wesens quillt aus dem Born der Weibesnatur, Alles an ihr ist so ganz Weib, so ganz die Seele des Weibes: die Liebe, daß man den Eindruck gewinnt, als sei hier das Geschlecht selbst in einer herrlichen Idealfigur

personificirt. Wie eigen geartet aber Gretchen ist, sieht man besonders deutlich, wenn man sie neben eine andere nicht minder meisterliche Schöpfung, Elärchen, stellt. In dieser drängt Alles zu knabenhafter, mannhafter That und Opferung: Gretchens Liebe schmiegt sich stumm mit geschlossenen Augen an, sie denkt nicht, sie handelt nicht, sie giebt sich nur hin, sie versinkt in dem Geliebten. Sie kennt nichts Anderes als ihn.

„Sein hoher Gang,
Seine edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt“ —

sie fühlt in ihrer Liebe nicht, daß es neben dieser ihrer Welt noch eine andere giebt. Ein Gefühl aber lebt in ihr unauslöschlich, und selbst die höchsten Seligkeiten des Genießens vermögen es in ihr nicht zu ertöden: das der Welt über der Erde. Elärchen umfaßt ihr Glück mit herzhafter Sinnlichkeit. Sie denkt nicht darüber hinaus. Sie will Nichts von moralischen und religiösen Scrupeln, Nichts von Bedenken hören. Als ihr Leben seinen Gehalt verloren hat, wirft sie es ohne Zagen weg. Ganz anders Gretchen. Wie in dem stillen reinlichen Hauswesen, das ihre Hand leitet, und dessen Schilderung in ihrem Zimmer (Fausts Monolog „Willkommen, süßer Dämmer-schein“) und in der Gartenscene zu den schönsten Perlen der Dichtung gehört, so kommt auch in ihrem zweifelstreuen Glauben an die Heiligkeit der kirchlichen Einrichtungen ihr bürgerliches Deutschthum lieblich zu Tage. Sie steht unter dem Bann der „Sitte“, die auch das religiöse Gefühl in ihr gepflegt hat. Sie empfindet „sittlich“, auch als sie sich dem Geliebten schon hingegeben. Wie sie früher ein Recht zu haben glaubte, die Gefallenen zu verlästern, so beugt sie sich nun selbst mit tiefverwundeter, schuldbeladener Seele dem über sie hereinbrechenden Unheil. Nur zaghaft versucht sie dem wasserschöpfenden Mädchen ihr Mitleid mit dem armen, verlassenen Bärbelchen zu

zeigen, ganz zaghaft nur; sie vermag nicht der Anklägerin Unrecht zu geben. Sie fühlt, daß ihr Geschick ein tragisches ist, daß

„Alles, was sie dazu trieb,
Ach, war so gut, ach, war so lieb,“

aber sie denkt nicht daran, sich zu entschuldigen; „ich bin nun selbst der Sünde bloß!“ — damit verurtheilt sie sich. Selbst von dem Geliebten trennt sie das Heilige, dem sie die Kniee gebeugt, dem sie gebüßt und gesühnt; ihr moralischer Instinct leitet sie selbst im Dunkel des Wahnsinns. Das „Mir graut's vor dir“ wäre in Clärchens Munde ganz undenkbar — Gretchens Laufbahn schließt es auf das Vollkommenste ab.

Eben so bewunderungswürdig wie das Menschliche ist das Magische des ersten Theils. Kein Teufel in der Literatur nimmt es mit dem Mephistopheles auf. Der Geist, der stets verneint, der „Schalk“, d. h. der Anstifter alles Truges und aller Sünde, „der stets das Böse will und stets das Gute schafft“, ist mit dem machtvollen Dämon der Zerstörung und zugleich mit dem gemüthlichen Teufel des Volkshumors zu einem genialen Ganzen verschmolzen. Es ist insofern nicht ganz richtig, daß der Herr im „Prolog im Himmel“ den Mephistopheles in Gegensatz zu anderen „Geistern, die verneinen“, bringt, als dieser späterhin sein Programm gewissermaßen erweitert. An sich wäre es zwar denkbar, daß das Anstiften zum Bösen als eine Mission der Geister der Verneinung gelte und daß für dies höllische Revier ein eigener Minister, eben Mephistopheles, bestellt sei. Auch die verheerenden Naturgewalten, auch Pest und Seuchen, auch das Häßliche, welches der Schönheit den Sieg streitig macht, wären Kräfte der Verneinung. Man könnte sich den „Schalk“ etwa nur als den Gelegenheitsmacher der Sünde und außer ihm noch ein ganzes Heer von Dämonen denken, so viel es Laster und sündliche Gedanken giebt. Man könnte! aber zu einer solchen Unterscheidung sehen wir uns im Verlauf der Dichtung nicht mehr veranlaßt, denn Mephistopheles ist Alles in Allem. Wie er körperlich bald in dieser, bald in jener Ge-

stalt erscheint, so kehrt er auch geistig bald diese, bald jene Seite seines Wesens heraus. Er bezeichnet sein Element als die „Sünde, Zerstörung, kurz das Böse“. Er ist nicht ein Teufel, sondern der Teufel; den „alten Satansmeister“ nennen ihn die Engel in der Schlussscene des zweiten Theils. Die Vernichtung in der Natur ist sein Werk.

„Was sich dem Nichts entgegen stellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel als ich schon unternommen,
Ich wußte nicht, ihr beizukommen
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand —
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land.
Und dem verdammten Zeug, der Thier- und Menschenbrut,
Dem ist nun gar Nichts anzuhaben.
Wie viele hab' ich schon begraben!
Und immer circulirt ein neues, frisches Blut.
So geht es fort, man möchte rasend werden.“

Das Häßliche ist sein Element. Er herrscht im Reich der Gemeinheit. Er ist der Meister der scheußlichen Hexen, deren viehischen Cult er in der Walpurgisnacht huldreich entgegennimmt. Er ist die Ironie, die jeder Illusion ihre Rehrseite zeigt, die Alles bewigelt und bespöttelt. Vor dem Herrn, vor dem es keine Lüge giebt, erscheint er in seiner Satansmaske, dem Spaziergänger trittet er als Pudel voraus, dem Doctor erscheint er als fahrender Scholast, dem verjüngten, in die Welt hinausfahrenden Faust als edler Junker, der Junker Hans der Volksfage, im rothen Kleid, mit der Hahnenfeder am Hut; dem unverdorbenen Schüler träufelt er das süße Gift in der Maske des Professors ins Herz, der Marthe plaudert er von ihrem Mann, den Studenten singt er ein Schelmenlied. Im zweiten Theil umlauert er den Faust in immer wechselnder Erscheinung: als Marr, als Phorkyas, als Schiffspatron. So ist er Allen Alles, stets das Böse, aber für einen Jeden in der ihm taugenden Gestalt. Der Spott ist ihm unentbehrlich. Er muß nun einmal mit den Menschen leben. Wie könnte er also die Ver-

neinung ernsthaft treiben? Er muß sich verstellen, fremde Mienen borgen — seine Natur aber kann er nicht verläugnen: sie entläßt sich in der Ironie, im Humor. Aber auch diese Hülle läßt er fallen, wo er ihrer nicht bedarf. In dem kurzen Monolog „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“ zeigen sich die unverfälschten Satanszüge. In der gewaltigen Prosascene „Im Glend! Verzweifelnd“ ist es, als wüchsen ihm riesige dunkle Flügel, als erhöbe er sich über Menschenmaß, unheimlich, beängstigend. Ganz ebenso wirkt sein Erscheinen im Kerker. Da giebt es kein Lächeln mehr; die Wange wird bleich vor dem Anblick der siegreichen Hölle.

Dieser eminent realen Figur stehen die übrigen Geister (mit wenigen Ausnahmen) zwar nicht an phantastischem glaubwürdigem Leben nach, aber sie lassen sich schwieriger in die theatralische Erscheinung umsetzen. Das Treiben der Hexenküche läßt sich allenfalls noch darstellen, wie es gedacht ist, aber die Wüstenei der Walpurgisnacht wird scenisch immer nur angedeutet werden können. Die literarischen Curiositäten, die in ihr nicht fehlen (Nicolai als Proktophantasmist), sind für die Auführung nicht nur entbehrlich, sondern absolut untauglich und daher radikal zu entfernen. Es läßt sich nicht sagen, daß Goethe mit der Schilderung des Hexensabbaths ein volles, ausgeführtes, der Phantasie völlig Genügen schaffendes Bild entworfen. Es kommt zu keiner allgemeinen Orgie — wie bei dem Osterspaziergang sehen wir immer nur einzelne Personen und Gruppen. Aber prächtig ist das Herannahen der Hexen und vollendet anschaulich ergänzt das Epische der Scene, die Schilderung der grotesk-schaurigen Landschaft und des den Gipfel umdrängenden Gewimmels, die Lücken des Dramatischen.

„Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgeschweh't fliegen die Eulen.
Hör', es splintern die Säulen
Ewig grüner Paläste:
Siren und Brechen der Nester

Der Stämme mächtiges Dröhnen,
 Der Wurzeln Knarren und Gähnen;
 Im fürchterlich verworrenen Falle
 Uebereinander krachen sie alle,
 Und durch die übertrümmerten Klüfte
 Zischen und heulen die Lüfte!
 Hörst du Stimmen in der Höhe?
 In der Ferne, in der Nähe?
 Ja, den ganzen Berg entlang
 Strömt ein wüthender Zaubergesang."

Wie wäre das mit den Mitteln unserer Theatertechnik auch nur annähernd wiederzugeben! Nicht anders ist es mit dem Erdgeist und der Erscheinung des schönen Weibes in dem Zauberspiegel der Hegenküche. Fürst Radziwill, dem man u. A. die tüchtige Composition der Ofterchöre verdankt, hat auch den Erdgeist singen lassen: eine matte, monotone Weise, die den hinreißenden Worten, die keiner Nachhülfe bedürfen, mehr schadet als nützt. Auf Theatern, denen diese Version geläufig ist, erscheint dann der Gewaltige auf einem Postament, mönchartig costümiert, und trotz der langen Gewänder, die ihn umwallen, durch sein Menschenantlitz die ganze Nichtigkeit seiner irdischen Abkunft verrathend. Natürlich macht ein solcher Anblick den Eindruck, den Faust von dem „schrecklichen Gesicht“ empfangen soll, vollständig zu Schanden. Wenn man nicht im Stande ist, ein riesiges Gebild herzustellen, das von weißem Haar und grauen Gewändern umflattert, von Feuerwolken umwallt, in Donner und Sturm erscheinend, das Blut erstarren macht, bleibt nur der eine Ausweg, den Geist gar nicht in Person auftreten, sondern ihn durch Donner, Blitz und Sturm ankündigen und hinter der Scene durch ein Schallrohr sprechen zu lassen. Dem sichtbaren Menschen glauben wir nicht, daß er „am tausenden Webstuhl der Zeit schaffe“ — aber leicht schafft die Phantasie uns, was wir bedürfen. Wir sehen den Archäus wirken und weben und begreifen das Entsetzen des Titanen, der sich vor der gewaltigen Kraft wie ein Wurm im Staube krümmt. Auch das Spiegelbild

bleibt besser der Phantasie Fausts und der unfrigen überlassen, als daß eine Ballerine in weißer und rother Gaze den Versuch es zu verkörpern macht.

„Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?“

Das kann nur eine Tizianische Venus ohne Kleider und Falten sein. Und welche Theaterdirection würde einen solchen Versuch wagen, welches Publikum würde ihn ertragen? Etwas Anderes ist es schon mit dem seligen kleinen Geisterreigen, der sich ganz gut wenigstens annähernd in Duft und Glanz darstellen ließe. Man dürfte dazu allerdings keine Erwachsenen verwenden, sondern nur Kinder, und diese müßten sehr zierlich mit dem Körper sich leicht und fließend anschmiegenden Gewändern bekleidet sein. In einer weiten sonnigen Landschaft, die sich bis in die Soffitten verlieren könnte, hätten sie gruppiert, nicht als sogenanntes lebendes, d. h. todttes, sondern als mäßig bewegtes Bild zu erscheinen: wir sähen die Lauben,

„wo sich für's Leben,
tief in Gedanken,
Liebende geben“,

das Kelterfest, die seligen Sinseln, den Tanz auf der Aue; dazu die Musik, der jauchzende Chor — es ist undenkbar, daß ein solches Arrangement, von poetischer Hand geleitet, nicht gefallen und uns eine Vorstellung von der entzückenden Vision geben sollte, die sich dem schlafenden Faust eröffnet.

Ueberieht man nun das Ganze noch einmal im Hinblick auf die Illusion des Sinnlichen, Lebensvollen, die für das Theatralische nothwendig ist, so finden wir kein Manco. Menschen und Geister beanspruchen vollste Realität. Es sind Organismen, an die wir glauben, sie haben körperliche Existenz.

Wie stellt sich hierzu nun der zweite Theil? Dichterisch war er durchaus nothwendig. Der Faust des Volksbuches durfte der Hölle verfallen, der Faust Goethes mußte sich zur

Klarheit durchringen. Der Augenblick hatte noch zu kommen, den er im Gefühl der Befriedigung gebannt wissen wollte; Mephistopheles glaubte ihn damit zu sich herabziehen zu dürfen — für uns bedeutete dieser Moment von vornherein Fausts Erlösung: er, den alles Glück der Sinne nicht befriedigt, konnte nur dann das

„Verweile doch, du bist so schön!“

rufen, wenn er sich ein Glück erobert, das mit der Sünde Nichts mehr gemein hat. Ginge er dennoch zu Grunde, so wäre sein Ende die grauenvollste Anklage gegen die Schöpfung überhaupt und der schreiendste Widerspruch mit dem wunderbaren Lobpsalm, mit welchem der Prolog im Himmel beginnt:

• • • • •
 „Die unbegreiflich hohen Werke
 Sind herrlich wie am ersten Tag!“

Die Reinigung der Seele Fausts von den Schmerzen der Reue, von dem „erlebten Graus“, eine Aufgabe, die nur im Epos durch alle Phasen verfolgt werden könnte, vollzieht sich in der Dichtung in einer einzigen Scene. Faust, der in einsamer Zelle verschmachtete, der sich, in die Welt hinausgehend, sofort mit Schuld besetzte, sucht und findet Ruhe und Genesung in der stillen Abgeschlossenheit einer Waldthalidylle. Blumen-Würzgeruch und -Duft umhaucht ihn, die Geister der Quellen und Bäume rauschen ihm Stärkung zu. All' die heilenden Kräfte der ländlichen Natur, deren Segen noch kein verwundetes Herz vergebens angerufen, reichen ihm ihren Mohntrank. In den Elfen erscheinen sie personificirt. Was Monate, Jahre in der Wirklichkeit vielleicht vermögen, bewirkt ihr Zauber vor unseren phantastisch erregten Augen während der Ruhe einer Nacht. Bei Aeolsharfenklängen beginnen sie ihr Wunderwerk. Die vier Vigilien, die „vier Pausen nächtger Weile“, von denen Ariel singt, werden eben so viel Stationen für Fausts Heilung. Sie verzaubern im Gefange mit Geisterschnelligkeit.

„Wenn sich lau die Lüfte füllen
 Um den grünumschränkten Plan,
 Süße Däfte, Nebelhüllen,
 Senkt die Dämmerung heran,
 Kispelt leise süßen Frieden,
 Wiegt das Herz in Kindesruh,
 Und den Augen dieses Mäden
 Schließt des Tages Pforte zu.“

Welch' wunderbare Poesie! Der Abenddämmerung folgt die Nacht („Nacht ist schon hereingesunken“), das Morgengrauen („Schon verloschen sind die Stunden“), der helle Tag („Wünsch' um Wünsche zu erlangen schaue nach dem Glanze dort“) — und als das Getöse der Sonne, das wie den Prolog im Himmel, so auch den zweiten Theil eröffnet, die Elfen in die Felsen, unter's Laub verschleucht, erwacht der unruhige, gehezte Mann mit neugestärkter Seele. Eine gründliche Wandlung ist mit ihm vorgegangen. Der vermessene Gedanke, Alles erkennen zu wollen, ist von ihm gewichen: der Regenbogen, der ihm über dem Sturz der Wasser erscheint, wird für ihn das tröstliche Symbol, daß das Licht (die Wahrheit) nur dem Himmel gehört, während es sich für unser Auge in vielfach wechselnden Farben bricht. Jenes blendet nur, diese sehen wir mit Beruhigung. Keine dieser Farben ist allein das Licht, erst ihre Vereinigung ist es: keine der irdischen Erscheinungsformen ist allein die Wahrheit, alle vereint sind es. Die Natur, sagt Schiller, ist ein unendlich getheilter Gott. Ohne daß Goethe es deutlicher als in dieser, von beiden großen Dichtern sehr geliebten und oft variierten Beziehung zum Regenbogen ausspricht, giebt er damit doch der aufmerksamen Betrachtung deutlich genug zu verstehen, daß Faust von dem verderblichen Wahn seines Wissensdranges genesen ist. Jetzt reißt auch er sich in den Ring der Creaturen gelassen ein; jetzt denkt er nicht mehr daran, Gott gleich zu werden, es genügt ihm, eine Farbenbrechung des ewigen Lichtes, ein Atom des göttlichen Ganzen zu sein. Seine Kräfte erhalten eine neue Richtung. Beherrschte ihn im

ersten Theil der Erkenntnißwille, so beherrscht ihn fortan der Wille zur That.

Ich halte diese Scene für ein unvergängliches Meisterwerk. Die Art, wie Goethe den psychologischen Proceß hier in die dramatische Form gegossen, ist ganz herrlich. Es fehlt den Elfen gestalten Nichts zu poetischem, glaubhaftem Leben. Und doch ist eine theatralische Vorführung dieses „Prologs zum zweiten Theil“, wie man ihn nennen könnte, etwas ganz Ungehöriges, weil der concrete Vorgang Nichts ist gegen das, was er bedeutet. Der symbolische Gehalt entgeht uns, wenn wir die Scene anschauen, völlig. Es bleiben eben nur Elfen übrig, die wie viele Theaterelfen (Choristinnen mit kurzen Gazeröckchen) Jemanden in Schlaf singen. Und würden sie noch so schön und zart verleiblicht: niemals werden sie für unsere Anschauung zu den Heilkräften der Natur, die Fausts wundem Herzen Balsam einträufeln. Bei dem Theatralischen halten wir uns an das, was wir sehen. Wagner läßt in der „Götterdämmerung“ die Nornen das Weltenseil an die Esche knüpfen: für uns bleibt es immer nur ein Seil, aber nicht das Seil der Weltgeschichte, das Seil, das wir sehen, aber nicht das, was es bedeuten soll. Gerade so geht es hier. Was aber gewinnen wir mit dem Anschauen des bloß äußeren Vorganges? Nichts als ein opernhafte Bild. Wir hören herrliche Worte, aber ihr sinnvoller entscheidender Bezug zu Fausts Leben geht uns nicht auf. Uebrigens ist dieser „Prolog“, den der sonst so verdienstvolle und so oft das Richtige treffende bekannte Faust-Commentator von Loeper unbegreiflicher Weise „entbehrlich“ (!) finden kann, von Eckermann mit den übrigen Scenen des ersten Actes verbunden eingerichtet und am 24. Juni 1856 in Weimar zur Aufführung gebracht, auch mehrfach wiederholt worden. Interessant ist dabei, daß Eckermann den Sprung von der Elfen Scene zur Kaiserlichen Pfalz ausfüllen zu müssen glaubte und, zweifelsohne mit Goethes Einverständniß, eine Zwischen Scene, einen Dialog zwischen Faust und Mephistopheles dichtete, den Herr von Beaulieu-Marcomnay

„Wenn sich lau die Lüfte füllen
 Um den grünumschränkten Plan,
 Süße Düste, Nebelhüllen,
 Senkt die Dämmerung heran,
 Espelt leise süßen Frieden,
 Wiegt das Herz in Kindesruh,
 Und den Augen dieses Müden
 Schließt des Tages Pforte zu.“

Welch' wunderbare Poesie! Der Abenddämmerung folgt die Nacht („Nacht ist schon hereingesunken“), das Morgengrauen („Schon verloschen sind die Stunden“), der helle Tag („Wünsch' um Wünsche zu erlangen schaue nach dem Glanze dort“) — und als das Getöse der Sonne, das wie den Prolog im Himmel, so auch den zweiten Theil eröffnet, die Elfen in die Felsen, unter's Laub verschleucht, erwacht der unruhige, gekehrte Mann mit neugestärkter Seele. Eine gründliche Wandlung ist mit ihm vorgegangen. Der vermessene Gedanke, Alles erkennen zu wollen, ist von ihm gewichen: der Regenbogen, der ihm über dem Sturz der Wasser erscheint, wird für ihn das tröstliche Symbol, daß das Licht (die Wahrheit) nur dem Himmel gehört, während es sich für unser Auge in vielfach wechselnden Farben bricht. Senes blendet nur, diese sehen wir mit Beruhigung. Keine dieser Farben ist allein das Licht, erst ihre Vereinigung ist es: keine der irdischen Erscheinungsformen ist allein die Wahrheit, alle vereint sind es. Die Natur, sagt Schiller, ist ein unendlich getheilter Gott. Ohne daß Goethe es deutlicher als in dieser, von beiden großen Dichtern sehr geliebten und oft variirten Beziehung zum Regenbogen ausspricht, giebt er damit doch der aufmerksamen Betrachtung deutlich genug zu verstehen, daß Faust von dem verderblichen Wahn seines Wissensdranges genesen ist. Jetzt reißt auch er sich in den Ring der Creaturen gelassen ein; jetzt denkt er nicht mehr daran, Gott gleich zu werden, es genügt ihm, eine Farbenbrechung des ewigen Lichtes, ein Atom des göttlichen Ganzen zu sein. Seine Kräfte erhalten eine neue Richtung. Beherrscht ihn im

ersten Theil der Erkenntnißwille, so beherrscht ihn fortan der Wille zur That.

Ich halte diese Scene für ein unvergängliches Meisterwerk. Die Art, wie Goethe den psychologischen Proceß hier in die dramatische Form gegossen, ist ganz herrlich. Es fehlt den Elfengestalten Nichts zu poetischem, glaubhaftem Leben. Und doch ist eine theatralische Vorführung dieses „Prologs zum zweiten Theil“, wie man ihn nennen könnte, etwas ganz Ungehöriges, weil der concrete Vorgang Nichts ist gegen das, was er bedeutet. Der symbolische Gehalt entgeht uns, wenn wir die Scene anschauen, völlig. Es bleiben eben nur Elfen übrig, die wie viele Theaterelfen (Choristinnen mit kurzen Gazeröckchen) Jemanden in Schlaf singen. Und würden sie noch so schön und zart verleiblicht: niemals werden sie für unsere Anschauung zu den Heilkräften der Natur, die Fausts wundem Herzen Balsam einträufeln. Bei dem Theatralischen halten wir uns an das, was wir sehen. Wagner läßt in der „Götterdämmerung“ die Nornen das Weltenseil an die Esche knüpfen: für uns bleibt es immer nur ein Seil, aber nicht das Seil der Weltgeschichte, das Seil, das wir sehen, aber nicht das, was es bedeuten soll. Gerade so geht es hier. Was aber gewinnen wir mit dem Anschauen des bloß äußeren Vorganges? Nichts als ein opernhafte Bild. Wir hören herrliche Worte, aber ihr sinnvoller entscheidender Bezug zu Fausts Leben geht uns nicht auf. Uebrigens ist dieser „Prolog“, den der sonst so verdienstvolle und so oft das Nichtig-tige treffende bekannte Faust-Commentator von Loeper unbegreiflicher Weise „entbehrlich“ (!) finden kann, von Eckermann mit den übrigen Scenen des ersten Actes verbunden eingerichtet und am 24. Juni 1856 in Weimar zur Aufführung gebracht, auch mehrfach wiederholt worden. Interessant ist dabei, daß Eckermann den Sprung von der Elfen-scene zur Kaiserlichen Pfalz ausfüllen zu müssen glaubte und, zweifelsohne mit Goethes Einverständnis, eine Zwischen-scene, einen Dialog zwischen Faust und Mephistopheles dichtete, den Herr von Beaulieu-Marcomnay

in dem von Ludwig Geiger herausgegebenen „Goethe-Jahrbuch“ mittheilt (II. Band 1881). Die Dichtung ist auffallend gut und entschieden goethe'st, aber es widerspricht durchaus der Empfindung, daß Mephistopheles in der reinen Atmosphäre des Gebirgsthals erscheinen und Fausts so weisevoll gestärktes Gefühl verletzen darf. Hier muß Faust einmal allein sein. Auch wird, wenn die Anknüpfung an die Scenen am Kaiserhofe gesucht und damit die zeitliche Beziehung stärker betont wird, die Elfenzene ihrer hohen symbolischen Bedeutung entkleidet. Wir müssen die Zeit einmal vergessen und sie uns nach Belieben zwischen den Elfen und der Kaiserlichen Pfalz so lang denken können, wie wir wollen. Wozu brauchen wir auch Faust seinen Entschluß, den Hof aufzusuchen, äußern zu hören? Sein Erscheinen dort belehrt uns zur Genüge, daß er ihn zur Stätte seiner neuen Wirksamkeit gewählt.

Der Ungunst der Darstellung der Elfenzene hilft übrigens der Eckermann'sche Zusatz nicht auf. Allenfalls ist es theatralisch zu loben, daß er die heilkräftige Wirkung des Zaubers in Fausts Worten zusammenfaßt:

Ich fühle Kraft zu jedem guten Werke. —
 Sei das Vergangne hinter mir gethan!
 Was ich erduldet, sei vergessen,
 Verschmerzet jedes Glück, das ich besessen,
 Betret' ich nun die neue höh're Bahn.

Sonst bleibt sie, was sie auf der Bühne sein muß: ein für die Augen nicht viel sagendes Tableau, hinter dem etwas verborgen ist, das wir aber durch die Darstellung nicht erfahren. Goethe fühlte das sehr wohl, als er sich gegen Eckermann dahin äußerte: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist“ — eine Berufung, die etwas obenhin und nicht zutreffend ist, insofern in der „Zauberflöte“ trotz der mannichfaltigen Ungereimtheiten des Sujets doch ein

gewisser, durch sich selbst wirkender dramatischer, musikalisch erst geweihter, Zusammenhang besteht, der als solcher auf das Publikum wirkt, ohne daß man, was die Wenigsten wissen, „höheren“, d. h. freimaurerischen Sinn dahinter zu suchen hätte, der eben auch für die Darstellung nicht vorhanden ist, wenn er es überhaupt ist.

Ähnlichen Collisionen ist man von nun an auf Schritt und Tritt ausgesetzt. In die realen Verhältnisse spielen fortwährend symbolische und, was dramatisch und theatralisch weit bedenklicher ist, allegorische Anspielungen hinein. Das Leben am kaiserlichen Hof giebt ein buntes, gefälliges Bild, der geistreich arrangirte Maskenzug wirkt theatralisch angenehm unterhaltend. Die Beschwörung der Helena und die Verzückung, in welche der Anblick des Urbildes der classischen Schönheit Faust versetzt, sind von sinnlich wirkender, dramatischer Macht; nicht minder bedeutend wirkt es, Faust nach dieser Paralyse wieder in dem Moder seines längst verlassenen Studierzimmers zu erblicken. Aber was weiter? Wird der Gedanke, den man aus dem Wust der classischen Walpurgisnacht allenfalls loszulösen vermag, uns durch die Anschauung ihrer wechselnden Bilder wirklich sichtbar? Empfinden wir, daß Faust, der fehlte, als er das Schöne (die Helena) mit dreisten Händen wie etwas Körperliches fassen wollte, und deshalb vernichtet, als es ihm entwich, zusammensank, jetzt das Verlorene dadurch wieder zu erlangen bemüht ist, daß er langsam und stetig bis zu dem Sitz seines Geheimnisses vordringt? Vermag die Erneuerung unserer Bekanntschaft mit dem Schüler des ersten Theils, der jetzt als fertiger Philosoph mit unglaublich kecker Suada in der vortrefflich gelungenen Person des Baccalaureus vor uns erscheint, uns für die mystisch-befremdlichen Räthsel, die uns der Homunculus aufgiebt, vollauf zu entschädigen, und spüren wir, wenn seine Pfiöle am Wagen der Galatea zerschellt, wirklich, daß der Gedanke an der Macht der Liebe zu Schanden wird? Wie nun gar, wenn die an sich herrlich gemeißelten Helenaszenen uns in

eine fremde, leblose Welt versehen, wenn sich die Antike mit der Gothik, das Hellenenthum mit dem Germanenthum paart, wenn Helena und Faust auf diese Weise zu Begriffen entkörperert werden und ihrem wesenlosen Bunde wieder ein Begriffliches, Euphorion, halb Lord Byron, halb seine Romantik und der Philhellenismus entspringt? Hier fehlt alles wahrhaft Dramatische und Theatralische. Nur selten zuckt über die bleichen Züge dieser Schemen der Blitz des Lebens, nur selten pulst in ihrer Stimme warmes Blut. Die Einzelheiten dieser Verbindung bleiben dunkel, und wenn Euphorion stirbt, Helena ins Nichts zurückfließt und Faust auf den Wolken ihrer Gewande über den Erdenraum hinweggetragen wird, dann mag nur Wenigen der Einfall kommen, daß man es hier mit etwas mehr als einem schönen Spuk zu thun gehabt hat. Hinterläßt die Scene doch einen stärkeren Eindruck, so ist es, weil sie uns das immer ergreifende Orakelwort „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde“ zuruft und weil wir einen eben noch in dreifachem Leben beglückten Menschen nun wieder allein wissen. Daß er, unter dem sittlichenden Einfluß des Schönen abgeklärt ist und nun aufs Neue mit reinerem Erfolge ins öffentliche Leben eingreifen kann, wird uns dadurch jedoch nun und nimmer zum Bewußtsein geführt. Wir wissen es, weil wir die Dichtung und ihre Commentare kenne, weil wir uns ihren Zusammenhang zu ergrübeln versuchten, aber aus dem Bühnendrama „Faust“ erfahren wir es nie, wenn wir es auch hundert Mal sähen.

Sei es aber. Der große Held hat ein neues Stadium hinter sich. Das Schöne hat ihn geläutert, aber es ist ihm nicht mehr Zweck des Lebens. Er sucht sich praktischere Ziele. Verlangte es ihn früher, das Wohl und Wehe der Welt „auf seinen Busen zu häufen“, so treibt es ihn jetzt, seine Kräfte den Menschen mitzutheilen. Aus dem leidenschaftlichen Nehmer wird ein Geber, aus dem Egoisten ein Liebender, und derselbe Mann, dem die weite Welt zu eng war, findet endlich die seligste Befriedigung darin, die Strecke Landes, die

ihm sein Fürst zum Dank für die Besiegung des Gegenkaisers geschenkt, zu entwässern, fruchtbaren Boden zu schaffen und dem Augenblick entgegenzusehen, wo er „auf freiem Grund mit freier Volke stehen kann“. Der Kriegsact ist matt und interesselos, aber der Schluß ist wunderbar groß. Kurz vor seinem Tode schrieb Goethe das Ende seines Helden. Und mit welcher Frische und Erhabenheit zugleich! Der Friede der beiden Alten, der so schmähslich vernichtet wird, die grauen Weiber, die grabenden Lemuren, Fausts Tod, das ist Alles vollendet, und auch angeschaut, in seiner unmittelbaren Verständlichkeit von höchster packender Gewalt. Der Hohn der Hölle, die den Vertrag erfüllt glaubt, obwohl der todt Niedersinkende nur ein bedingtes „Zum Augenblicke würd' ich sagen“ gesprochen und die nun von den in ruhigem Glorienschein heranschwebenden, Rosen streuenden Engeln überlistet und vernichtet wird — das bedarf keiner Glossen. Es ist echte, goldene Poesie, wahres Leben in der verklärten Körperlichkeit der Kunst, ein Ausfluß der höchsten Schöpferkraft, die uns den ersten Theil gegeben. Die Apotheose ist durchaus musikalisch gedacht; ihre katholischen Vorstellungen vermitteln den Gedanken, daß sich die Seele im Jenseits von Stufe zu Stufe weiter entwickle, leicht und glücklich. Bei vielfachen Wortverschnöckelungen finden sich doch auch die reinsten dichterischen Offenbarungen, und wie die Quintessenz des Ganzen erklingt der Triumphgesang, der die werththätige Liebe preist, im schönsten Wohl laut Goethescher Poesie:

„Gerettet ist das edle Glied
 Der Geisterwelt vom Bösen,
 Wer immer strebend sich bemüht,
 Den können wir erlösen,
 Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben Theil genommen,
 Begegnet ihm die sel'ge Schar
 Mit herzlichem Willkommen.“

Einer getreu den dichterischen Angaben folgenden Darstellung entzieht sich die letzte Scene aber von selbst.

Selbst bei einer so summarischen Betrachtung ergeben sich eine Menge von Incongruenzen, die eine Aufführung des zweiten Theiles mit sich bringt. Sie häufen sich bergehoch, wenn man ins Einzelne geht. Die tiefe philosophische Vorstellung vom „Reich der Mütter“ bleibt auf der Bühne vollkommen dunkel. Die Creation des Papiergeldes mit dem Hinweis auf John Law, der Streit des Neptunismus und des Vulkanismus, die verkünstelten, halbdunklen Gefänge der Greife, Sphinge und Sirenen, Chiron, die Manto haben mit dem Drama und dem Theater Nichts zu thun; zahllose sprachliche Geziertheiten, Zeitanspielungen aller Art rauben uns die Illusion, daß wir empfindende Geschöpfe reden hören und daß dem Dichter wirklich darum zu thun ist, uns einen concreten Vorgang zu schildern. Die Romantiker haben den Unfug der literarischen Polemik und Tendenzerei im Drama bekanntlich auf die Spitze getrieben — natürlich auf Kosten des Dramatischen wie des Poetischen überhaupt.

Es ist selbstverständlich, daß auch die maßlose Verehrung des zweiten Theiles und der felsenfesteste Glaube an seine Ausführbarkeit nicht so weit ging, ihn mit Haut und Haaren auf die Bühne zu bringen. Er mußte eingerichtet und stark beschnitten werden. Dieser Arbeit unterzog sich, nachdem Gugliow bereits 1849 zur Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag alle auf die Helena bezüglichen Scenen auf dem Dresdener Hoftheater unter dem Titel „Der Raub der Helena“ zur Aufführung gebracht, zuerst der seiner Zeit oftgenannte Literat Chevalier Wollheim da Fonseca, dessen Bearbeitung denn auch mit einer erfindungsarmen, „anständigen“, aber langweiligen Musik des Engländers Hugh Pierson, im April 1854 in Hamburg, später in Breslau und Frankfurt a./M., 1873 noch im Stadttheater zu Leipzig, zuletzt 1880 in Dresden über die Bretter ging und 1874 (Leipzig, Reßler) im Druck erschien. Herr Wollheim verfuhr so radikal, daß er den Maskenzug mit dem Papiergeldzauber völlig strich (während er doch

als Pantomime ganz wohl darstellbar gewesen wäre) und im kaiserlichen Palast den „Wundermann“ Faust sogleich die Beschwörung der Helena vornehmen ließ; den Homunculus amalgamirte er höchst räthselhafter Weise mit Gretchens ertränktem Kinde, dem Euphorion und einem seligen Knaben, und ließ ihn, der nach Wollheim ein Geschöpf des Mephistopheles und nicht des Wagner ist, sich rechtzeitig dahin expliciren:

„Schießt Du Vergangenheit in Gegenwart,
Wird Alterthum modern hervorgefarrt,
Entsteh' ich selbst daraus, ich weiß nicht wie,
Zum zweitenmal von Helena geboren,
In Faust den Vater findend, der verloren:
Euphorion, die neuromant'sche Poesie (!)“

Die classische Walpurgisnacht beseitigte Wollheim ganz, wogegen er die Scenen der mit Gretchen mystisch identificirten Helena ziemlich vollständig stehen ließ; der Kriegsact wurde (mit Recht) erheblich gekürzt, an Stelle des Philemon und der Baucis ein alter Klausner eingeführt, dem sein Häuschen über dem Kopf angezündet wird — in der Schlußapothose, in welcher Gretchen und Helena als eine Person in weißgekleideter Verklärung erscheinen, trat er, Gott weiß warum, wenigstens auf der Leipziger Bühne, als pater seraphicus wieder auf. Nach dem ergreifend wirkenden Sterben Fausts verklang das Ganze scenisch und musikalisch gleich matt. Wäre es bei dieser Einrichtung geblieben, so wäre gewiß der zweite Theil, der sich in ihr wenig Freunde zu erwerben mußte, der Bühne auch jetzt, vielleicht auf immer, fern geblieben. Wollheim glaubt zwar, seine Einrichtung habe u. A. in Leipzig „durchschlagenden Erfolg“ erzielt — wogegen ich, der sie dort gesehen, bestimmt versichern kann, daß dies nicht der Fall war, daß sie vielmehr nach einmaliger Wiederholung schon ad acta gelegt wurde. Nennt er aber das Leipziger Resultat einen „durchschlagenden Erfolg“, wie muß dann der Breslauer „halbe Erfolg“ ausgesehen haben, dessen er selbst gedenkt? Es ist dem verdienten Manne gewiß nicht übel zu

nehmen, daß er sich über den Bühnenwerth seiner Arbeit Täuschungen hingiebt und daß für ihn auch die Musik seines Freundes Pierson „herrlich“ und „großartig“ ist — hätte nur sein Glaube nicht die übersubtile Rechts- und Anstandsauffassung bei ihm erzeugt, daß eine jede auf die feinige folgende Bearbeitung des zweiten Theiles eine Verletzung seines geistigen Eigenthums sei. Außer der feinen soll keine Bearbeitung in Ehren bestehen können! Wollheim vertritt diesen Standpunkt in dem „Epilog“ seiner Bühnenausgabe in feinen Formen, ganz wie ein Cavalier — aber was würde aus der Welt bei solcher Auffassung der Dinge? Trotz seines Protestes vollzog sich denn auch am 6. und 7. Mai 1876 in Weimar ein ihm sehr unbequemes sogenanntes theatralisches „Ereigniß“, das übrigens diesen Namen wohl verdiente, denn es wirkt noch nach und hat in vieler Beziehung anregend gewirkt: die erste Aufführung des ganzen Faustdramas, von Otto Devrient „für die Aufführung als Mysterium in zwei Tagewerken eingerichtet“. Mit ihr ist die Frage der Aufführbarkeit des zweiten Theiles in ein neues interessantes Stadium getreten.

Die wichtigste Seite der Devrientschen Einrichtung ist (auch für den ersten Theil) die Wiederbelebung der mittelalterlichen Bühne mit ihren drei Abtheilungen: Erdgeschoß (darunter das „Loch“) „Brücke“ und „Zinne“, die minder wichtige seine Redaction des Textes. Jene, deren Stärke darin liegt, daß sie, wie es die ersten sensationellen Inszenirungen classischer Dramen durch die Meininger thaten, das scenische Gefüge möglichst vereinfacht und eine Menge störender und unnöthiger Verwandlungen vermeidet, ist insofern von Bedeutung gewesen, als sie dies für unser modernes Theater entschieden wichtigste Princip der Inszenirung in seinem Nutzen klar bewiesen und seine Anwendung auch auf anderen Theatern, bei anderen Aufgaben angeregt und gefördert hat. Die Phantasie der Herren Regisseure hat dadurch eine neue Richtung bekommen, wofür Weimar und Meiningen zugleich das Verdienst in Anspruch nehmen können. Im „Prolog

im Himmel“ nehmen die Engel die Zinne ein, aus dem Raum zwischen den beiden Treppen, die rechts und links von der Brücke (eine Wolkenschicht) auf das Podium hinablaufen, steigt, als aus dem Höllenrachen („Loch“), Mephistopheles. Weiterhin erhebt sich auf der Zinne, um nur einige Beispiele zu nennen, das Stadtthor in der Scene des Osterspazierganges, der Thurm des Synkeus im zweiten Theil; die Brücke findet die einfachste und zweckdienlichste Verwendung, während des Spazierganges als allereigentlichste Brücke in der Kellerscene als Galerie, im kaiserlichen Palast als Estrade; den Raum zwischen den beiden Treppen füllt bald ein (überbrückter) Bach, bald der Brunnen, bald eine Reihe festlicher Gemächer in weiter Perspective — kurz, es leuchtet ein, daß mit dieser Terrassung der Bühne das scenische Bild ebenso übersichtlich wie reich wird und daß eine geschickte Hand in einem so hergerichteten Raum viel zusammenzudrängen vermag. Ein ganz erhebliches Bedenken ist jedoch dagegen geltend zu machen, daß Devrient, der ein vorzügliches Straßenbild zu arrangiren verstanden hat, auch so intime Scenen, wie es diejenigen in Gretchens Gemach, im Garten der Marthe, im Dom sind, in dasselbe verlegen zu können glaubte. Die Häuser der Nachbarinnen, der Dom, der Brunnen, das Muttergottesbild, das läßt sich wohl Alles malerisch neben einander aufbauen und giebt von der „quetschenden Enge der Straßen“ einer deutschen Stadt jener Zeit eine glückliche Vorstellung. Wenn sich nun aber eine Hauswand resp. deren breite gekoppelte Fenster öffnen und Gretchen in ihrem Miniaturzimmerchen sichtbar wird und den „König in Thule“ singt oder spricht, wenn eben dort Faust und Mephistopheles erscheinen und reden, wenn auf dem kleinen Fleck Gartenerde, welchen der gedrängte Bühnenraum der Frau Marthe vor ihrem Hause gestattet, die vier Personen sich hin- und herschieben, wenn anstatt unter der großartigen gothischen Wölbung Gretchen vor der Kirchenschwelle niederkniet und Trost bei dem Ewigen sucht, dann kommen einige der wundervollsten

poetischen Bilder um den einzig zu ihnen taugenden Hintergrund; das Auge wird durch das viele Drum und Dran, das es gleichzeitig mit zu bewältigen hat, verwirrt; man vermißt die Stimmung des jungfräulichen Gemaches („Willkommen, süßer Dämmerchein“), des Blumenduftes im Garten, des weihrauchdurchdufteten, von den Andächtigen erfüllten, von der Orgel durchbrausten Gotteshauses. Zu alledem werden die Schauspieler dadurch so eingeengt, daß es nicht zu verwundern wäre, wenn sie mit der freien Bewegung ihrer Gliedmaßen auch den freien Aufschwung der Seele nicht zu finden vermöchten. Bei dem Arrangement des zweiten Theiles fehlt es glücklicherweise an solchen Störungen und es läßt sich gar nicht läugnen, daß Debrient seine Aufgabe, wie man es von einem so geistvollen und poetisch empfindenden Manne auch erwarten durfte, ganz anders ergriffen und gelöst hat, als Wollheim — aber selbst einer seiner wohlwollendsten Beurtheiler, Karl Frenzel, muß in seiner „Berliner Dramaturgie“ (II., pag. 167) doch zugeben, daß die Erwartungen „in zwei Akten getäuscht, in den drei anderen über ein mittleres Maß des Genügens weit hinaus befriedigt“ worden seien. Ich vermag nur nicht mit Frenzel hierin „ein untrügliches Zeichen der theatralischen Lebensfähigkeit des Werkes“ zu sehen, halte vielmehr, wie er selbst es an anderer Stelle thut, das Unternehmen nur erst für einen „Versuch, nicht für eine vollendete Lösung der Aufgabe“ (pag. 175). Debrient wandelt den Maskenzug zum musikalisch begleiteten stummen Reigen um und behält alles Uebrige (auch die classische Walpurgisnacht) im Auszuge, stark gekürzt bei. Dabei trifft er die, wahrhaft vortreffliche, Aenderung, das erste Auftreten der Helena und ihr Ende mit in den Walpurgisnachtsact (den dritten) zu verlegen und folgerweise den zweiten auf die Scenen in Fausts Studirzimmer zu beschränken. In schlagender Begründung führt er in Bezug auf diesen Punkt in der Druckausgabe der Bearbeitung vorausgeschickten Einleitung aus: „Der Zweck war nicht allein, diese Zaubernacht in ein Bild zusammenzufassen

und damit das Spukhafte vom realen Leben der beiden ersten und letzten Acte zu scheiden, sondern ganz vornehmlich das Auftreten der Helena, mit erheblichen Kürzungen, als eine Erscheinung der Spuknacht in deren Mitte zu stellen. Es ist bekannt, daß Goethes Geschmack an dieser Figur ihn verleitet hat, ihren Auftritt zu einem selbstständigen Gedichte auszuweiten. Er hat dadurch nicht nur der Traumercheinung ein lebendiges Fleisch und Blut gegeben, das Geschick ihres Lebens erhielt dadurch auch ein individuelles dramatisches Interesse, während sie der ursprünglichen Anlage des Faustdrama gemäß nur in Bezug auf Faust bestehen dürfte.“ Mit vollkommenem Glück hat Debrient durch seinen im Grunde so einfachen Coup einer hierin mißverständlichen Deutung der Gestalt und ihrer Stellung im Werke vorzubeugen gewußt. Daß er in dem wundervollen Monolog Fausts zu Anfang des vierten Actes „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß“ die Worte „Lorens Liebe“ in „Margarethens Liebe“ umgewandelt, hebt schon Frenzel als eine „immerhin bedenkliche Aenderung“ hervor. Ich glaube durchaus, daß Faust hier an seine erste Liebe, das selig unbestimmte, nie wiederkehrende erste unschuldige Liebesgefühl, das sich in seiner jugendlichen Brust einft, vor langen Jahren entfacht, denkt.

„Des tiefsten Herzens früheste Schätze quellen auf.“

.....

Er nennt das Wolkenbild ein „jugenderstes, längstentbehrtes, höchstes Gut“, er spricht von dem „schnellempfund'nen, ersten, kaum verstand'nen Blick“. Das Alles trifft seine Annäherung an Gretchen nicht. Sie brachte ihm ihren Frühling, aber er nahte ihr zuerst leichtsinnigen Genuß suchend, dann als ein leidenschaftlicher Zerstörer, um sie treulos zu verlassen. Kann eine solche Erinnerung so reine Stimmungen in ihm erzeugen? Und war denn Gretchen seine erste Liebe? Hatte er vor seiner Neugeburt durch den Zaubertrank empfindungslos gelebt? Liegt

es nicht näher, daß eine unbestimmte Jugenderinnerung, jene Zeit, in welcher das Auge den Himmel offen sieht und das Herz in Seligkeit schwelgt, vor seiner Seele aufdämmert, die noch überfließt von den Schönheitswonnen, die ihm Helena bescheert hat? Er hat die Schönheit selbst sein genannt. Mit diesem Gefühl keimt das erste „höchste Gut“ wieder in ihm auf, die Schwärmerci der ersten Liebe, die in der Geliebten das Muster aller Frauen sieht, und deren Glückseligkeit mit der zuerst vergötterten Gestalt, sei sie wer sie sei, immer unzertrennlich verbunden bleibt. Nur nebelhaft, wie die Ränder der zerfließenden Wolke tauchen diese Empfindungen in seinem Gemüthe auf — er läßt sie alsbald wieder fahren. Sie kennzeichnen nur die Klarheit seines Seelenzustandes.

In der Schlussscene griff der Bearbeiter auf den ersten Plan des Dichters zurück und nahm die uns erhaltenen Worte:

„So ruhe denn an deiner Stätte!
 Sie weißen das Paradebette,
 Und eh' das Seelchen sich entrafft,
 Sich einen neuen Körper schafft,
 Verkünd' ich oben die gewonnene Wette,
 Nun freu' ich mich aufs große Fest,
 Wie sich der Herr vernehmen läßt,“

in seine Redaction auf. Dagegen läßt sich durchaus Nichts sagen. Die Ausführung des Gedankens, wonach Mephistopheles von dem Herrn oder dem „Reichsverweser“ (Christus) erfahren sollte, daß er wider seinen Willen nur dem göttlichen Plan gedient und Faust dem Himmel gewonnen habe (eine Logik, die ihm einleuchtet), versagte sich Devrient. Er läßt die rosenstreuenden Engel erscheinen und Mephisto mit seinen Teufeln und Teufelchen mit den Worten:

„Nein, diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben,
 Der Reichsverweser herrscht vom Thron,
 Ihn und die Seinen kenn' ich schon,
 Sie wissen mich, wie ich die Ratten, zu vertreiben“

vor ihnen die Flucht ergreifen. Er bringt den „alten Satansmeister“ trotzdem nicht um den herrlichen humoristischen Schluß, noch den Himmel um seinen königlichen Triumph. Es ist klar, daß die Scene nicht gut in ganzer Länge gegeben werden kann, und ich glaube sogar, daß Devrients discrete Hand immer noch mehr Ueberflüssiges und Verlegendes hätte entfernen und der Idee der Besiegung Mephistos durch die Macht der Liebe, die bei ihm zur schändlichen, alles Nachdenken raubenden Lust wird, trotzdem erschöpfenden, verständlichen Ausdruck hätte verleihen können. Daß damit, wenn Mephistopheles im Höllenrachen verschwindet, eiligst ein Ende gemacht werden muß, bedarf kaum der Begründung. Für den Zuschauer genügt es, Faust und Gretchen im Reich der ewigen Liebe vereinigt zu wissen — diese Befriedigung gewährt ein Tableau hinlänglich; die breite musikalische Ausführung der vollständigen Anachoreten-Scenen würde man dramatisch nicht mehr ertragen, selbst wenn Lassen, der das Devrientsche Mysterium vortrefflich musikalisch illustriert hat, in ihnen sein Bestes gegeben hätte, ja sogar dann, wenn man die wundervolle Composition Robert Schumanns dazu benutzen wollte. Auch hier hätte Devrient immer noch radikaler vorgehen dürfen.

Der Urheber der neuen und Aufsehen erregenden Einrichtung kann sich übrigens, wie man sich inmer zu dem absoluten künstlerischen Werth seines Unternehmens stellen mag, neben dem Verdienst den Regisseuren Deutschlands neue Anregungen gegeben zu haben, noch das andere vindiciren, die Aufmerksamkeit des Publikums wieder auf den ganzen Goetheschen Faust gelenkt und auf die Bedeutung auch solcher Scenen, die den Meisten so gut wie unbekannt sind, damit nachdrücklich hingewiesen zu haben. Es ist schon immer etwas, wenn sich das Publikum heutzutage einige Abende ernstlich mit einem würdigen Gegenstande beschäftigt, und wenn auch nur die Seltenheit und der bunte Zierrath der Ausstattung es anlockt — man kann doch aus einem guten Buche lernen, auch wenn man es nur des

durch die Darstellung aufgedeckter Widersinn, daß, wenn Dichter, Director und Lustige Person sich entfernen, das *nota bene* erst zu schaffende Drama sogleich auch schon beginnt? Ist diese Auslassung beifallswürdig, so ist dagegen die erste durchgreifende Aenderung, die Dingelstedt mit Goethe vornimmt, überbedenklich. Die Scrupel, die sich gegen die Personification des „Herrn“ auf der Bühne regen, wären beseitigt, wenn aus dem vom hellsten Licht überflutheten Gewölk, aus der Mitte, woher alle Strahlen zu fließen scheinen, durch ein Schallrohr, ruhig machtvoll die erhabenen Worte erklingen, wie es denn auch Devrient, der anfänglich dem Herrn den Erzengel Michael substituirt, in der Druckausgabe seiner Einrichtung vorgeschrieben hat. Dingelstedt beruft den — Erdgeist und läßt ihm zu Füßen sich die — vier Elemente lagern, zwischen diesen die Engel mit Harfen und Palmenzweigen. Wie ist es aber nur möglich, an Stelle der über allem Geschaffenen thronenden Gottheit, deren lebendiges Kleid der Erdgeist wirkt, diesen zu setzen, der eben nur ein Arbeiter des Herrn, ein Gefell des großen Meisters ist! Und wie können zu den Füßen dieses einen, um seinen Thron, die vier Elemente lagern, die ihm doch coordinirt sind, und von denen er doch selbst eins (die Erde) ist? Und wie ist es nur möglich, daß, wie Dingelstedt gleichfalls wünscht, diese stoffliche Gewalt das Rettungswort am Schlusse der Kerker-scene sprechen soll? Mit Gut und Böse, mit Schuld und Sühnung hat der Erdgeist Nichts, gar Nichts zu thun. In der Schlussscene ist er darum ebenso wenig wie im Prolog am Platze. Es giebt für das Ende nach meiner Ansicht überhaupt nur eine Möglichkeit. Weder eine Männerstimme, noch eine Kinderstimme darf das selige „Ist gerettet“ sprechen. In Berlin hatte man das Letzte versucht, vielleicht in dem Gedanken, das Heil aus dem Kindermunde eines Engels ertönen zu lassen. (Auch Devrient verordnet eine „Engelsstimme.“) Aber, wie ich in meinen „Streifzügen“ auszuführen mir erlaubt habe, „Kinderstimmen, selbst die lieblichsten, wirken auf der Bühne, weil sie

forcirt werden müssen, immer häßlich, schneidend und nicht selten komisch. Sind sie nicht zu vermeiden, so sind sie doch nur ein nothwendiges Uebel. Die Scenen des Telltrabes, so lieblich sie sind, ergreifen doch immer mehr durch die Idee, daß wir ein Kind in dem unerschütterlichen Vertrauen zum Vater reden hören, als durch die Ausführung. Die überschwengliche Fülle der Gnade in dem „Ist gerettet“ darf nicht in mühsam accentuirender Füstelstimme, sie muß in reinem, großem Klange an unser Herz, an unser Ohr bringen. Man lasse darum das erlösende Wort nicht sprechen, sondern singen, etwa achttimmig, einen vollen Accord, von oben herab, während ein lichter Glorienschein auf die zusammenbrechende Unglückliche fällt.“ Dingelstedts Verwendung des Erdgeistes ist somit nur verunglückt zu nennen. Auch will es mir gar nicht gefallen, daß bei Mephistos Nahen der Himmel sich verfinstern und der Sturmwind die Wolken peitschen soll. „Einige Engel entfliehen, verschwinden.“ Hat der Böse solche Macht? Bei Goethe ist im Himmel Alles ruhiger, unangefochtener, lächelnder Genuß.

„Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags,
Doch deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags.“

Mephistos humoristischer Abgang soll fallen; mit einigen frechen Trochworten gegen den Erdgeist soll er verschwinden. Warum? Es ist neu, aber nicht gut. Den Pudel, die Schöne im Zauber-
spiegel, den bösen Geist will Dingelstedt leiblich sehen — auch den Pudel! Für die Walpurgisnacht wünscht er eine Wandel-
decoration, deren Inhalt er in seiner geistreich anregenden, aber mehr phantasievollen als auf das völlig Ausführbare Bedacht nehmenden Weise beschreibt. Ich fürchte sehr, wenn diese Vorschläge Wirklichkeit werden sollten, würden sie sammt und sonders comödiantischer als poetisch erscheinen und der Wirkung der Dichtung mehr schaden als nützen. Fausts „Urväter Hausrath“ soll bei seiner praktikablen Luftfahrt („Ein bißchen Feuerluft, die

ich bereiten werde, hebt uns behend von dieser Erde“) in Flammen aufgehen, ein symbolischer Abschluß des alten Lebens. Aber in Wahrheit schließt Faust mit dem alten Leben keineswegs radikal ab, und als er sich im zweiten Theil in dem „hochgewölbten gothischen Zimmer“, dem Ort seiner rastlosen Wissenskämpfe, wiederfindet, ist nach des Dichters ausdrücklichen Worten Alles „unverändert“.

„Blick ich hinauf, hierher, hinüber,
 Unverändert ist es, unversehrt:
 Die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
 Die Spinnweben haben sich vermehrt,
 Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier;
 Doch Alles ist am Platz geblieben,
 Sogar die Feder liegt noch hier,
 Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.“

Die Gesänge der Elfen, gerade diejenigen, die dem Chor gehören und die für ihre zaubervolle Wirkung die Musik durchaus verlangen, wünscht Dingelstedt sprechen zu lassen. („Wenn sich lau die Lüfte füllen.“) In dem großen Monolog nach Fausts Erwachen vermißt er einige auf die Vergangenheit bezüglich reuige und sühnende Worte. Ist denn aber Zweck und Wirkung des Elfenwunders nicht gerade völliges Gesundbaden, völliges Vergessen durch die Heilkraft von „Lethes Fluth“? Homunculus und Wagner und damit leider auch der Baccalaureus werden geopfert. Den vierten und fünften Act verschmilzt Dingelstedt in einen. Ist es zu verwundern, daß er den Erdgeist für den himmlischen Epilog noch einmal citirt? Wie? bleibt leider unentschieden, wie denn der Entwurf, besonders da, wo er den zweiten Theil betrifft, über kurze Notizen nicht hinauskommt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß ein um das deutsche Theater so verdienter Mann und ein so vortrefflicher Regisseur wie Dingelstedt es war, seinen Plan in Einzelheiten vorzüglich ausgeführt haben und der Inszenirung Lichter aufgesetzt haben würde, die eben gesehen und nicht beschrieben sein wollen. Einige Andeutungen giebt er uns schon hie und da. Aber bedeutende gute

Neuerungen schlägt er nirgends vor (daß Gretchen an Valentins Leiche nicht in Marthens, sondern in Lieschens Arme sinken soll, wird man, so richtig es motivirt ist, kaum dahin rechnen können), und Alles in Allem muß durchaus hervorgehoben werden, daß Otto Devrient seine Aufgabe in den großen Zügen besser gelöst und besonders auch durch eine Fülle kleiner fein empfundener und theatralischer Nuancen die scenischen Bilder verknüpft und belebt hat. Auch mag hier darauf hingewiesen werden, daß der Ton der Dingelstedtschen Faust-Studie in ihrer brüsk-humoristischen Dραstik dem Werth des Inhalts nicht immer angemessen ist. Die Arbeit geht nicht sonderlich in die Tiefe. Beispielsweise widerfährt es dem Autor auf pag. 88 zu behaupten, der schwarze Ritter der „Jungfrau von Orleans“ sei eine dunkle Allegorie, „welche dadurch nicht klar wird, daß unsre herkömmliche Theaterpraxis diesen allegorischen schwarzen Ritter völlig gedankenlos oder in liebenswürdiger — Naivetät durch Talbot spielen läßt. Der Feldhauptmann der Engländer“, fährt Dingelstedt fort, „der erbittertste Feind der Jungfrau, der eben mit einem Fluche auf ihren und ihrer Landsleute Unsinn verschieden ist — er kehrt, nachdem er kaum in die Couliſſe abgetragen worden, aus der Versenkung zurück, um der verhassten Siegerin die freundschaftliche Warnung zuzurufen: „Tödte, was sterblich ist!“ Das hat nun allerdings Schiller nicht im Sinne gehabt.“ — Und doch hat Schiller es ausdrücklich ausgesprochen. (Vergl. hier „Die Jungfrau von Orleans“.)

Uebrigens hat Dingelstedt in der Vorrede mit rühmlicher Bescheidenheit erklärt, er sei bereit das Programm einer Faust-Gesamtauführung, insonderheit auch sein eigenes, „als durch die vollendete Thatsache überholt und deswegen unnöthig geworden“, gern zur Seite zu legen, wenn ein anderes Unternehmen „sich erfolgreich dem deutschen Bühnen-Repertoire einbürgert“. Ob dies geschehen wird, läßt sich immer noch nicht sagen. Dem Dingelstedtschen Programme wäre es selbst dann kaum zu prophezeihen gewesen, wenn seinem Schöpfer ein längeres Leben beschieden

worden wäre. Muß es denn sein, so würde Otto Devrients „Mysterium“, trotzdem es der Dichtung wiederholt Gewalt anthut mit der Priorität auch wohl den Vorrang verdienen und erhalten. Ist das Publikum wirklich Willens um der Dichtung und nicht um der Ausstattung willen beide Theile auf seinem Theater einzubürgern, so wäre das nach meiner Schätzung der Anfang eines neuen goldenen Zeitalters. Denn — so dürfte man doch wohl schließen — wenn es schon dies undramatische Ganze in den Räumen, in denen dramatische Kunstwerke in die Erscheinung treten sollen, lediglich um seiner poetischen Bedeutung willen hegt und pflegt, wie wird es dann erst jene Kunst cultiviren, die, richtig gepflegt, im Theater erst zu vollster Blüthe gelangt, die dramatischen Meisterwerke eines Macbeth, Lear, Emilia Galotti, Wallenstein, Tell, Prinz von Homburg? Der Director im „Vorspiel“ würde mit seiner Charakteristik des Publikums fortan Unrecht haben.

Schiller.

Die Räuber.

Sonntags, den 13. Jänner 1782 wird auf der hiesigen Nationalbühne aufgeführt: „Die Räuber.“ Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet — so begann der Theaterzettel, der das in der Geschichte des deutschen Dramas und der deutschen Bühnen schlechthin bedeutsamste Ereigniß, welches sich auf den Brettern des Nationaltheaters zu Mannheim vollziehen sollte, ankündigte. Den Carl spielte Boeck, den Franz Tffland, Schweizer Veil, Rosinsky Beck, Amalie Madame Toscani. Als handelte es sich um ein Spektakelstück mit ordinär moralisirender Tendenz hatte der Dichter, der sich mit der Aufführung seines Erstlingswerks von dem verhaßten württembergischen Gamaschendienst auch äußerlich loszulösen begann, sich auf Dalbergs Rath dazu verstanden, der Aufführung eine auf dem Zettel mit abgedruckte Empfehlung „Der Verfasser an das Publikum“ voranzuschicken. „Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach“, heißt es darin, „und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.“

Das Stück hatte schon von sich reden gemacht; es galt für „berüchtigt“. Aus den benachbarten Städten Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier war das Publikum in Schaaren herbeigeströmt und schon um 1 Uhr (die Aufführung begann um 5) waren die nicht nummerirten Plätze sämmtlich besetzt. Bei den überspannten Erwartungen konnte es nicht ausbleiben, daß die ersten Acte nicht ganz befriedigten. Desto unglaublicher wirkten die letzten. „Das Theater glich einem Irrenhause“, berichtet ein Augenzeuge, „rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflösung, wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“ (Pichler, Chronik des Großherzogl. Hof- und National-Theaters in Mannheim, p. 67.)

Ein feiner Geschmack, der lieber das Mittelmäßigste, wenn es nur nicht verletzete, verhimmelte, als daß es dem Genius, der sich über alles Maß hinwegsetzte, Gerechtigkeit widerfahren ließ, lehnte sich natürlich gegen diese unwillkommene Wirkung auf, das Mannheimer „Potpourri“ glaubte, das Parterre würde binnen Kurzem selbst zur Einsicht kommen und diesem Räuber- und Mörderstück den Garaus machen. Vergeblich. Das „Räuber- und Mörderstück“, dessen Lectüre schon die Gemüther aufgeregt, begann nun auch von der Bühne herab zu siegen. Der Zwang der Karlschule hatte wider Willen etwas Großes zu Stande gebracht. Wie es in einem Epigramm jener Zeit, das auf ein Dictum Schillers anspielte, heißt, hatte „Frau Subordinatio dem Genius ein zügelloses, aber herrliches Kind geboren“ — und dieses Kind war unsterblich.

Carl Moor — das ist die deutsche Jugend. All' unsere demokratische und revolutionäre Neigung, all' unsere Weichheit und Stärke, die Maßlosigkeit der Empfindung, der Idealismus, der nach trügerischen Zielen unüberlegt und wortreich jagt, der tugendhafte Drang der Neue — Alles steckt in dieser mit genialer

Rohheit hingeworfenen Figur. Vergebens hat das Epigonen-
thum an dem cyklopischen Bau der „Räuber“ gerüttelt, ver-
gebens eine nüchterne Kritik, die der Begeisterung nicht fähig
ist, sie mit ihren unschönen Ausschreitungen in die Literatur-
geschichte verwiesen: sie stehen da mit feurigem Auge, schwert-
gegürteter Rechte, zünden, schlagen ein und reißen mit sich, man
mag wollen oder nicht. Das Stück ist und bleibt eine unver-
gängliche geniale That: für die Weltliteratur, für Deutschland,
für Schiller selbst. Keinem anderen Dichter ist es beschieden
gewesen, so mit einem einzigen wilden Schläge an das Herz
der Nation zu treffen, daß sie zusammenfährt, stußt, staunt und
jubelt. Und sollte Jemand vor allen Uebertreibungen nicht zum
Genuß kommen können — eine Scene hat das Werk, die die
Größe des Dichters so unzweifelhaft klar stellt, daß die Steyris
vor ihr verstummen muß: die oft und mit Recht gepriesene
Scene an der Donau. Hier ist eine solche Mäßigung, eine
solche Bändigung der Kraft, eine so unbeschreibliche Einfachheit
der Wehmuth, daß man nach Aehnlichem suchen darf. Auch
Schiller wußte oder fühlte das. „Ihr Brief, und wir waren
Freunde“, schreibt er an Körner, „für Sie spricht Ihr erster
freiwilliger Schritt (die Annäherung an den ihm persönlich un-
bekannten Dichter), für mich spreche, wenn Sie wollen, Carl
Moor an der Donau.“ Stolz und offen! Aber Schiller durfte
einem Manne gegenüber so reden, den seines Zeitalters ekelte,
der „im Gewühl ausgearteter Geschöpfe nach Größe schmachtete“,
einem Manne, der seinen rührenden ehrlichen Brief mit der
Versicherung schloß, daß die drei Personen, die sich ihm in der
Huldigung des großen Poeten angeschlossen hatten, Minna und
Dora Stock und Ludwig Ferdinand Huber, „insgesammt werth
seien, Schillers Werke zu lesen“. — Werth seine Werke zu lesen!
Ja wohl!

Mehr als der hinreißende Schwung des Werkes als der
Sturm und Drang des Carl frappirt bei den Räubern die auf-
fallende, reife Sicherheit, die Schiller in einem Vierfachen bewies:

in der Ausnutzung des Stoffes, in der Schilderung des Franz Moor, in der theatralischen Einrichtung des Stücks, in der von ihm selbst verfaßten Kritik desselben. Zunächst der Stoff. Schiller hat eine unverkennbare Neigung, seine Vorwürfe nicht aus sogenannten bloß „menschlichen“ Beziehungen, sondern aus der geschichtlichen und socialen Sphäre zu nehmen; er ist in dem Scharfblick, mit dem er die Pointen des bürgerlichen und Völkerlebens erfäßt, Goethen überlegen. So wurzelt auch die Handlung der Räuber in dem Institut des Majorats. Aus seiner rechtlichen Basis erwachsen die Haupt-Personen organisch; ihre Charaktere sind durch dieselbe bedingt. Durch das Majorat ist der älteste Sohn, als der Begünstigtere, den Lockungen eines freieren, zügellosen Lebens leichter ausgesetzt, als der Jüngere, dieser aber, benachtheiligt und ohne Aussicht auf Rang und Einfluß, der Unzufriedenheit, dem Neid, der Bosheit von selbst verfallen. Wer sich ohne sein Verschulden bloß durch seine Geburt erniedrigt sieht, der hat „große Rechte mit der Natur zu grollen“. So wird Franz Moor, so entsteht, ohne daß noch ein drittes treibendes Moment hinzukommt, die Fabel des Stücks. Einen so erstaunlich einfachen Stoff in so großartige tragische Dimensionen zu treiben, das zeigt den dramatischen Meister. Nicht minder die Durchführung des Franz. Man hat gleich nach dem Entstehen des Werkes gefragt: ist Franz Moor möglich? Man sollte fragen: ist ein Sago möglich? Dieser handelt ohne Motiv, nur um des Bösen willen, also eigentlich satanisch; Franz Moors Motive ruhen im Majorat; und mehr noch, er ist körperlich mißgestaltet, er hat, neidisch und lieblos wie er war, auch von Andern keine Liebe gefunden. So ist er verhärtet. Sein Verstand raffinirt haarscharf; seine Monologe sind dialektische Meisterwerke, ihre Deductionen schlagend. Und dieser Aufwand von Nachdenken ist das Product derselben begeisterten Dichterseele, der den Carl und die übertriebene sinnlich verhimmelnde Amalie schuf — eine überraschende Thatsache. Und ist Franz Moor ganz ebenso wohl möglich, wie Richard III.,

Edmund Gloster, Sachimo u. A., so ist auch seine Durchführung mindestens ebenso bedeutend. Die Uebertreibung ruht nur in den Worten, nicht im Kern des Charakters; die Zermalmung des von seinem Gewissen Verfolgten im fünften Act ist bis in die kleinste Faser verständlich. Ueberhaupt ist man einem künstlerischen Böfewicht gegenüber ohne Grund optimistischer als nöthig — „zur Ehre der Menschheit“ heißt es, wolle man annehmen, daß er so, wie ihn der Dichter gezeichnet, nicht möglich sei. Als wäre der Amerikaner Thomas und so manche Andere „zur Ehre der Menschheit“ dagewesen!

Run gar die Recension, die im Württembergischen Repertorium anonym erschien, die zweifellos von Schiller selbst herührt und die die Hauptcharaktere mit großartiger Selbstkritik in ihren Fugen zu erschüttern versucht. Eine merkwürdige Fähigkeit, sich mit seiner eigenen Schöpfung zu entzweien, zu objectiviren — was fast auf eins mit der Begabung zum dramatischen Dichter hinausläuft.

Auch die Bühnenbearbeitung, in der die Räuber zuerst über die Bretter gingen, war trotz aller Mängel eine imponirende That mannhafter Resignation und kluger Einsicht. Zum Theil auf Veranlassung des Freiherrn von Dalberg, zum Theil sogar unter dem lebhaftesten inneren Widerstreben des Dichters verfaßt, hat sie doch die allzu reich wuchernde Dialektik des Originals eingeschränkt, dem Stück manche Härte und Uebertreibung genommen, sehr wohl zu verbindende aber im Original getrennte Scenen (Franzens Monolog und das erste Auftreten der Amalie) zusammengefügt, manche andere theatralisch nothwendige Kürzung vorgenommen, selbst in dem crassen und bedauerlichen Schlusse die sichtbarste Kenntniß für die wenn auch rohste Bühnenwirkung verrathen, vor allem aber das Stück um eine ganz meisterhafte Scene zwischen Franz und Hermann (im vierten Act) bereichert und die im Original undankbare Rolle des letzteren dadurch zu einer dankbaren gemacht. Weil eine Theater Einrichtung der Räuber nothwendig war und eine andere halbwegs

annehmbare nicht existirte, hat die Schillersche sogenannte Mannheimer Bühnenausgabe auf unseren Theatern Fuß gefaßt. Es sind aber von jeher Versuche gemacht, gewisse Scenen der ersten Fassung auf die Bretter hinüberzunehmen, und diese Experimente bewiesen, daß jene Einrichtung nicht ganz genügte. Lewinsky, von den Neueren einer der berufensten Darsteller des Franz, hat beispielsweise den Tod des Erdrosselns dem Berhungern im Thurme vorgezogen, damit aber auch dem Schweizer das Pistol aufgezwungen und uns auf diese Weise außer der nicht zu ertragenden Begegnung der Brüder die unmögliche und unästhetische Reinigung Schweizers und Kosinskys erspart. Eine lobenswerthe Aenderung! Man kann aber noch weiter gehen. Franzens erster großer Monolog, die Scene des Pastor Moser und andere sind schwer zu entbehren. Gänzlich auf die Druckausgabe zurückzugreifen wäre aber ein Widersinn und, wenn es eine Pietät sein sollte, eine Thorheit, die sich unfehlbar bei der Aufführung rächen würde. Man muß also, ohne Schillern Unrecht zu thun, der gewiß in späteren Jahren die Mannheimer Version nur darum nicht antastete, weil sie nun einmal bestand und auf den Theatern schwer ausrottbar war, die beiden Fassungen amalgamiren, möglichst unter Berücksichtigung der poetischen Vorzüge der ersten, der theatralischen der zweiten, und in dieser Beziehung haben die Meininger, deren Verdienste weit höher liegen als auf dem Requisitenboden, mit ihrer neuen Inszenirung der „Räuber“ vollkommen das Richtige getroffen und zugleich auf die wiederholt aufgeworfene Costümfrage eine ausreichende Antwort gegeben. Bekanntlich hat Dalberg die Handlung in die Zeit des ewigen Landfriedens verlegt, während sie bei Schiller zu Anfang des siebenjährigen Krieges spielt. Jener glaubte, daß die alles Maß überschreitenden Begebenheiten des Stückes an Glaubwürdigkeit gewinnen würden, wenn sie der Gegenwart möglichst entrückt und in eine Zeit veretzt würden, die täglich „Extremitäten ausbrütete“. Er über sah dabei nur, daß das vorige Jahrhundert aus allen Ecken und Winkeln des Stückes

hervorlugt, daß der Despoten- und Pfaffenhaß zur Zeit des Landfriedens ebenso sinnlos ist wie die materialistischen Calcüls des Franz und Carls überrousseauische Gefühlsschwelgereien. Der junge Dichter wollte von der Verlegung des Schauplatzes nicht viel wissen, er protestirte bescheiden, fügte sich aber endlich doch, da Dalberg hartnäckig auf der Aenderung bestand. Die Umwandlung wurde vorgenommen, aber so rasch, so gewaltsam, daß für den nunmehr veränderten Zeitton etwa nur der „Holl von Friedrichs siegreicher Trommel“ in „König Matthias von Ungarn siegreicher Trommel“ umgewandelt wurde, der „girtende Seladon“ aber in der Scene im Garten und die „Heldenthaten des Cartouche und Howard“ also offenbare Anachronismen, stehen blieben, während der Geist des Stückes völlig der der ersten Ausgabe blieb. Die Meininger entschlossen sich in diesem Dilemma für das vorige Jahrhundert, wie es schon im Jahre 1861 Eduard Devrient in seiner Einrichtung des Stückes gethan, und ihr Erfolg war überaus lehrreich. Die Dialektik und Schwärmerei des Stückes, Franz und Amalie, wurden jetzt erst wieder glaublich, die Tendenz des Räuberthums bekam Sinn und Verstand. Aber diesen gepuderten Menschen, unsern Vorfahren, die mit Worten, mit Gefühlen so leicht und reichlich bei der Hand waren, glaubt man die That nicht ebenso willig. Immer aber mag man noch zugeben, daß die groteske Idee, in den Köpfen der verlorenen Söhne erzeugt, wirklich Gestalt gewinnen konnte, daß Studenten wie diese wirklich im Stande waren, ihre Pläne auszuführen und in den böhmischen Wäldern eine Räuberbande zu organisiren — wenn jedoch in der Schlußscene die Ereignisse ins Rollen kommen und die Handlung überphantastisch wird, dann glaubt man an das vorige Jahrhundert nicht mehr, dann wünscht man sich irgend ein Utopien, um dem wilden Schwunge der jugendlichen Dichterseele ohne das Bedenken, ob das, was geschieht, auch möglich sei, folgen zu können. Ganz befriedigend ist demnach die Costümfrage nie zu lösen. Die Antinomie liegt eben im Stücke selbst. Doch aber ist nach Allem dem sieben-

jährigen Kriege vor dem Landfrieden entschieden der Vorzug zu geben.

Abgesehen von diesem wichtigen Punkte bestehen die Rückgriffe der Meininger auf die ursprüngliche Fassung darin, daß der erste große Monolog des Franz fast völlig in seine Rechte eingesetzt, die Schenkenscene, der Bericht des Hermann ebenso wie die vorausgehende und nachfolgende Scene des Alten und der Amalie (das Vorlesen aus der Bibel) nach dem ersten Text, aber mit Streichungen aufgeführt wird, statt des Commissarius der ursprüngliche „Pater“ auftritt und auch dieser Scene ebenso wie den vorausgehenden in den böhmischen Wäldern der Originaltext aber mit ganz erheblichen Kürzungen (die Erzählung des Spiegelberg von seinen klösterlichen Abenteuern bleibt gänzlich fort) zu Grunde gelegt ist, Amalie den dritten Act mit dem ersten Vers ihres Liedes „Schön wie Engel“ einleitet, und vor allen Dingen der letzte Act, ebenfalls wesentlich zusammengedrängt, wiederum nach dem Original gegeben wird. Alles Andere, und dessen ist noch sehr viel, ist Mannheimer Bearbeitung: die erste Scene Franzens und der Amalie („Meine Arzneien wirken“ u. s. w.), das Fortlassen der Scene des Hermann und der Amalie im dritten Act („Carl lebt noch“), der ersten Scene des vierten und der Scene im Garten (die in keiner der beiden Versionen auf die Bühne kam), die Einrichtung der Galerieweise und der folgenden, darunter die Scene mit Hermann, die mit dem Selbstgespräch des Franz („Du hast gesiegt, Natur“) schließen, endlich die sogenannte Thurmscene. Eine geschickte und geschmackvolle Zusammenstellung! Nur den schönen Monolog Carls vor dem väterlichen Schlosse sollte man beibehalten; was er an Zeit nimmt, läßt sich an anderer Stelle durch eine gewandte Streichung einbringen.

Die Inszenierung der „Räuber“ krankt auf fast allen deutschen Bühnen an der Dürftigkeit, in welcher die Indolenz im Vertrauen darauf, daß sie doch wirken, die Classiker zu erhalten liebt. Ja wohl, sie wirken immer. Die Monologe des Franz

brauchen nicht die prachtvollen gemalten Meiningener Gobelins zum Hintergrund zu haben, nicht die kostbaren Truhen zu ihrer Unterstützung — aber das Ganze eines Dramas kommt durch das verständige, malerische und historisch-feinfühlig arrangierte, wie es den Meiningern eigen ist, erst zu seiner Geltung und manche auf der malerischen Anschauung vorwiegend beruhende Scene, manches Ensemble wird erst bei den Meiningern zu dem, was es im Kopf und Herzen des Dichters war. Die Realistik schreitet nur selten aus, die Massen thun nur selten des Guten zu viel. Der eminent feine Tact des obersten Leiters für das conventionell Richtige hat der Bühne eine Fülle feiner Züge erschlossen, an die vorher kein Mensch gedacht hatte. Nachdem wir einmal gesehen, daß der alte Moor im verschliffenen halbvermoderten Galackeide aus dem Thurmverließ steigt (er ist als regierender Herr im vollen Staatshabit beigelegt), ertragen wir das lange Leichengewand, das auf den deutschen Bühnen traditionell ist, nicht mehr; seitdem wir gesehen, daß der Alte in der Schlussscene in Carls langen Mantel gehüllt dasitzt, halten wir die Unterlassung dieser schützenden Bekleidung des gebrechlichen hilflosen Mannes während der feuchten Nacht im Freien für eine Barbarei; seitdem die Räuber ihr Corpslied „Ein freies Leben“ in einer Weise, die an die Aneipe gemahnt, unmusikalisch, wild, lustig durcheinander gejoht haben, finden wir den wohlgeschulten Vortrag desselben geistlos und abgeschmackt. „Ueberall regt sich Bildung und Streben“, und man wird sich nach Allem, was wir aus der Theatergeschichte wissen, nicht irren, wenn man die Meiningener Aufführung als die erste bezeichnet, die der Dichtung als Ganzes am Nächsten kommt. So ist denn das Streben der Meiningener ein solches, das, indem es die classischen Dichterwerke von den Lappen der gewöhnlichen Theatermacher befreit, zugleich der Entwicklung des gesammten deutschen Theaters zu Gute kommen wird und muß.

Für den gebildeten Geschmack wird von den beiden Hauptrollen des Dramas immer Franz, für den ungebildeten immer

Carl die dankbarere Aufgabe sein. Es ist sehr schwer den Carl gut zu spielen und eben so schwer den Franz völlig zu verderben. Für den ersten wird in der Schätzung der Masse stets das Pathos sprechen, mag es auch in der rohsten Weise in den Zuschauerraum hinausgeschrien werden — eine abscheuliche Manier, die das feiner empfindende Publikum, das jede Maßlosigkeit zu verurtheilen liebt, nicht erträgt; für den letzten in der Schätzung der Gebildeteren, die im Theater lieber ihren Verstand als ihr Gefühl erregt zu sehen wünschen, das überlegene Raffiniren und Raisonniren des klugen Kopfes, das um so mehr zu gefallen pflegt, je kälter, ja, je matter es wiedergegeben wird, je sorgfältiger es sich von der Grenze der Leidenschaft fern hält. Dies „Vermenschlichen“ riesiger und grotesker Charaktere kann ja für den ästhetischen Genuß sehr oft ein Vortheil und wird in vielen Fällen das Zeichen künstlerischer Einsicht sein. Wenn es nur nicht gerade den Schillerschen Gestalten die Jugendlichkeit nähme und, was noch bedenklicher ist, den Nothungang des hohen Trauerspiels zum gemüthlichen Schlürfschritt in Hauschuhen umwandelte! Auch kann es sich höchstens darum handeln, allzugrelle Farben hie und da zu mildern — für die Menschlichkeit der Charaktere hat der Dichter selbst gesorgt, man müßte denn die „Menschlichkeit“ in der gemeinen Imitation des schlechthin Natürlichen und gesellschaftlich Conventionalen erblicken wollen. Denn — um zunächst bei dem Franz von Moor zu verweilen — so sind wie seine Motive auch seine Speculationen, sein Temperament, sein Charakter und dessen Entwicklung im innersten Grunde außerordentlich einfach und überzeugend. Er ist ein Materialist vom reinsten Wasser — nicht ein Schimmer eines Ideals erleuchtet und erwärmt den kalten Kreis seiner Gedanken. Seine Reflexionen über die Blutliebe sind abscheulich — aber versuche doch Jemand, der sich vor einer Denkconsequenz nicht scheut, auch wenn sie einen sittlichen Abgrund erschließt, das Richtige darin, die simple und naheliegende Einfachheit ihrer Logik wegzuleugnen. Einem

verwahrlosten, lieblosen Gemüthe wie dem seinigen ist in dem Proceß des Vergehens und Werdens nie eine heilige Weihe aufgegangen — nur den gemeinen natürlichen Vorgang sieht er und macht er zum Stichblatt seines cynischen Spottes. Vollkommen psychologisch richtig verbündet sich in seinem unharmlosen Wesen diese Eiseskälte mit einer wilden Sinnlichkeit. Die zarteren Regungen des Gefühls kennt er nicht und will sie nicht kennen — aber eine mächtige Leidenschaft erfüllt und beherrscht ihn. Nicht nur in seiner unheimlichen Liebe zur Amalie zeigt sich die Abhängigkeit von seinen Trieben. Er ist so wenig ein consequenter Schauspieler, daß er das Gewebe seiner Intriguen mehr als einmal durch seine leidenschaftlichen Ausbrüche zerstört. Er wird zornig, er stampft auf. Diese Unbändigkeit seines Naturells im Bunde mit seinem überlegenen Verstande ist auch einzig im Stande den mächtigen Willen zu erzeugen, der ihn auszeichnet. „Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten, Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnt beim Ueberwältiger und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.“ Der Energie, mit der er sein Ziel verfolgt und die Maschen seines ränkevollen Gespinnstes immer wieder aufnimmt, auch wo er sie selbst verwirrt und vernichtet hat, entspricht dann auch das Frohlocken, mit dem er nach dem Tode des Vaters, wie Schiller schreibt, „hereinhüpft“. Erst nachdem er erreicht, was er gewollt, beginnt die Paralyse — in der Bühneneinrichtung allmählicher als im Original entwickelt. Hier faßt er fest und trotzig den Entschluß, den Bruder hinwegzuräumen, dort packt ihn das Entsetzen, der Dolch entgleitet seiner Hand — bis dann der großartige letzte Act den Verbrecher in die furchtbarste Verzweiflung jagt. Die ganze Leidenschaftlichkeit seines Temperaments offenbart sich hier. Wäre er nur ein kalter Skeptiker, er hätte sich aus dem Traume vom jüngsten Gericht gewiß nicht viel gemacht. Aber die großartige Phantasie packt alle seine Sinne. Von der Erscheinung, die ihm geworden, ist er

so vollkommen durchdrungen, daß er sie wie ein willenloses Werkzeug wieder giebt. Seine Seele spiegelt sie zurück, wie die Miene eines angespannt Horchenden das Erzählte widerspiegelt. Seine Diction nimmt die prophetische Breite der ihm verkündeten Offenbarung an — und so bekommt auch der Zuschauer das Entsetzen nicht aus der dritten Hand, objectiv berichtet, sondern gleichsam direct, als wäre er selbst unter denen, die hinzutreten mußten zu der Höhe des Berges, zu den Dreien, „vor deren Blick flohe die Creatur“. Im wilden Wirbel der Gefühle geht Alles zu Grunde, was Franz von Besonnenheit besitzt, und so, aller und jeder Stütze beraubt, endet er selbst. Wäre die Sprache, die Schiller in diesem seinem großen Erstlingswerke redet, nicht so oft von allem Maß und aller Schönheit losgelöst, und fänden sich in den ersten Unterredungen Franzens mit dem Vater und Amalien nicht einige Unmöglichkeiten, die leider ebensowohl diese Beiden wie den Charakter des Franz selbst treffen („Eure Entrüstung, fürchte ich, möchte euch zu harte Worte in die Feder werfen“ — „Laß mich, laß mich! meinen Thränen den Lauf lassen“ etc.), so wäre die Durchführung des Franz sogar eine ungewöhnlich einfache und menschliche — an eine unmögliche Bosheit zu glauben wird uns nirgends zugemuthet, motivirt sind alle seine Handlungen und so grauenvoll der Vatermord ist — es ist Nichts darin, was der Wahrheit und der Tragik widerspräche; sowohl natürlich wie dramatisch drängt Alles den Franz zu dieser entscheidendsten That.

Bei dieser scharfen und doch so farbenreichen Zeichnung des Franz lag die Neigung der gewöhnlichsten Psfischer, aus ihm einen buntbefleckten Theaterbösewicht zu machen, so nahe, daß man es nur natürlich finden kann, wenn jeder etwas bessere Künstler vor allen Dingen dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen wünschte. Daher denn nun aber auch die vielen maßvollen Edelleute, denen man den Dämon der dichterischen Gestalt in Nichts anmerkt. Sie tragen keine rothen Haare und keinen Buckel, quetschen und verschärfen ihr Organ nicht (was ihnen gedankt werden muß),

sie thun aber auch Nichts um die Aufgabe zu einer tragischen zu machen. Ueber Mord und Todschatz plandern sie im Conversationston. Während Schiller den Franz sich wiederholt ver-
 gessen läßt, während er offenbar will (wie es denn auch dem richtig verstandenen Princip der Schauspielkunst entspricht), daß er nur vor seiner Umgebung eine Rolle spielt, den Zuschauer aber von Zeit zu Zeit in die Karten blicken läßt, arbeiten manche Schauspieler grau in grau und lassen durch die Maske der Verstellung nie oder kaum je das Auge des wahren Franz hervorblicken. In monotoner Blässe, die wohl gar Blässe wird, geht die Energie des Charakters verloren. Daß Franz vom vierten Acte an zusammenbricht, ist kein Beweis für die Wichtigkeit einer so matten, man möchte sagen feigen Auffassung. Allerdings sind seine jugendlichen Schultern nicht stark genug, um die Last der begangenen Unthaten lange zu tragen oder gar noch zu vermehren, allerdings sinkt er unter den Schrecken seines Gewissens vernichtet zusammen, aber so feige wird er nicht, daß er nicht noch zur Schnur zu greifen vermöchte, um sich zu erdrosseln. Er hat nicht das Mark Richards des Dritten, aber er ist nicht nur heimtückisch, nicht nur der moralische Wegelagerer, der seine Kugel aus dem Dickicht sendet — zur herrischen Sprache wie zur herrischen That hat ihm nie der Muth, nur oft die Gelegenheit gefehlt. Noch weniger zeigt er Reue. Wenn Schillers Bemerkung nach dem vermeinten Tode des Alten „Franz hüpfte frohlockend herein“ auch allzu crass und einer Wilderung bedürftig ist, so spricht sie doch durchaus gegen die mir bekannte Auffassung eines an einem großen Hoftheater beschäftigten Schauspielers, der bei dem Anblick der Leiche zurücktaumelte und das brutale „Jetzt bin ich Herr“ unter sichtbaren Gewissenszuckungen kaum aus der Kehle brachte. Alle derartigen Abschwächungen der Ruchlosigkeit der Natur des Franz nützen dem tragischen Eindruck Nichts. Allein die Betonung seines Willens, allein eine übersichtliche Darlegung der Gründe, die ihn zu dem gemacht

haben, was er ist, wird die doppelte Wirkung hervorbringen, ihn ästhetisch kräftig und psychologisch wahr erscheinen zu lassen.

Wie Franz so steht auch Carl Moor im Beginn der Dichtung auf dem allerrealsten Boden. Ein Jüngling, dessen Ueberkraft ins üppigste Unkraut schießt. Er hat den Herren der Universität Leipzig zu rathen aufgegeben, einen wüsten Studententreich über den andern begangen und kann, als wir ihn in der „Schenke an den Grenzen von Sachsen“ den Staub von seinen Schuhen schütteln sehen, in der Erinnerung an jene Narrenstreiche, die Spiegelberg vor seinem Gedächtniß frisch zu erhalten bemüht ist, noch lächeln. Die Dimensionen gehen in's Breite, die Kraft in's Hohe, aber im tiefsten Kern ist Carl nichts anders als der echte deutsche Student, der nach fünf oder sechs verzettelten Semestern den verlorenen Sohn zu spielen, etwas Tüchtiges zu werden vermag und, bewegten Herzens in die Heimath zurückkehrend, sich mit demselben Philisterium, demselben Staatsdienst, demselben Gesetz, das er verhöhnt hat, auf den freundlichsten Fuß stellt. Es ist ganz besonders charakteristisch für die Art, wie Schiller idealisirt, daß er die Schatten nicht entfernt, das Dunkle nicht schönfärbt, sondern die Hauptzüge nur ausführt. Nur ein seiner Sache vollkommen sicherer Dichter konnte demselben Helden, der die Menschheit am Staate rächen will, dem Helden, der dem Vater in hinreißender Suada seinen Standpunkt klar macht, die Geschichte von der „großen Hundsleiche“ zuschreiben. Die große Masse sieht darum doch ihren Liebling in ihm, den sie unter begeistertem Beifallklatschen an jedem Abend einer Räuber-Aufführung wieder auf den Schild hebt. Sie sieht und fühlt nicht, daß der Dichter viel zu gerecht ist, als daß er den abenteuerlichen und frevelhaften Plan des Carl gelingen lassen könnte, sie hört sein Wort nicht „Da steht der Knabe, schamroth und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmetterten wollte“, sie beklagt in seinem Untergang nur den Triumph der Uebermacht über die gerechte

Sache. Aber gerade dem echten Gefühl erschließt sich in dem rächenden „Mene tekel“, das, sobald nur das tolle Räuberbündniß geschlossen ist, sich vor den Augen des Hauptmanns zeigt, die ganze sittliche Feinheit und Freiheit wie die dichterische Tiefe Schillers. Außerlich roh und übertrieben ist er oft, er läßt Carl „wider eine Eiche rennen“ und „in ekstatischer Wonne aufblühen“, aber innerlich bleibt er edel und maßvoll. So hinreißend Carl Moor im Pathos ist, so erschütternd das Stammeln seines leidenschaftlichen Schmerzes beim Anblick seines alten Vaters wirkt („Der Sohn hat seinen eigenen Vater — o seht her! seht her! er ist in Ohnmacht gesunken —, in dies Gewölbe hat der Sohn seinen Vater — Frost, Blöße — Hunger, Durst — o seht doch, seht doch! — es ist mein eigener Vater, ich will's nur gestehn!“) — die poetischen Perlen erwachsen ihm doch erst aus den Thränen der Wehmuth. Carls Worte an Kosinsky, sein Gruß an die Vaterlands-Erde sind in dieser Beziehung unvergleichlich. In ihnen vibrirt ein ganz neuer tragischer Ton, den Schillers Vorgänger nicht kannten, weder Lessing noch Goethe, noch selbst Shakespeare. Es ist das Pathos der Neue des „gefallenen Engels“, des „majestätischen Sünders“, wie Schiller seinen Carl in dem Gedicht „Monument Moors des Räubers“ nennt.

Alle diese Züge schauspielerisch zu vereinen kann nur einer seltenen Natur beschieden sein, die entweder in der Fülle der Jugend der äußeren Spielformen schon mächtig ist, oder die sich mit den Jahren die Routine gewonnen und die Tiefe und Innigkeit der Empfindung bewahrt hat. Schillers Carl verlangt vor allen seinen anderen Helden riesige Mittel, wenn er, wie Dannecker von seiner Büste des Dichters sagte, „lebzig“ werden soll. Aber der Besitz der herkulischsten Gestalt und der dröhnendsten Stimme würde ohne Wirkung bleiben, wenn im Herzen des Schauspielers nicht die zartesten Saiten vibriren, wenn es ihm nie feucht in den Augen geworden ist bei den Worten „Es wird Alles zu Grund gehn. Warum soll dem Menschen das gelin-

gen, was er von der Aneise hat, wenn ihm das fehlschlägt, was ihn den Göttern gleich macht?" Er ist nicht der Kraftmensch, der ohne inneren Zwist mit klingendem Spiel auf sein Ziel losrückt. So lange wir ihn sehen, ist er im Zwiespalt mit sich. Sie verstehen ihn alle nicht, die ihn umgeben, weder der Lump, der den Säugling in die Flamme wirft, noch der Gauner Spiegelberg, weder der mannhafte Schweizer noch der thatendurstige Kosinsky. Er sucht die Ruhe, das Maß, die Einkehr in sein Inneres; alle Andern drängt es nach Außen. Diese Friedenssehnsucht giebt der Gestalt des Helden und damit dem ganzen Drama den poetischen Zauber. Einen Schinderhannes, der fröhlich mordet und endlich fröhlich auf dem Rade endet, einen großartigen Harlequin der Beutelschneiderei zeichnet auch wohl ein Anderer. Einen Carl Moor aber schafft nur ein großer Dichter. Selbst Grillparzers Jaromir bedeutet Nichts gegen ihn.

Wie Franz und Carl so ist auch ihre Umgebung zumeist aus ganzem Holz geschnitzt: die Typen der Räuber, der alte Diener; ganz besonders aber der Vater und Hermann. Dieser verräth in den straffen und sicheren Zügen, die ihn in der Bühnenbearbeitung auszeichnen, kaum mehr den jugendlichen Dichter, jener ist, zwar parodistisch übertrieben, doch eine ganz originelle Gestalt, eine eigene Species rührender Komik. Er ist nicht nur ein pharisäischer, feister, Lachen erregender Poltron. Es gehört für den Einzelnen ein ganz erstaunlicher Muth dazu, sich mitten in die Höhle des Löwen zu begeben, ein Muth, der seinen Rückhalt entweder in einer kriegerischen, streitbaren Persönlichkeit oder in einer naiven Frömmigkeit, im felsenfesten Glauben an den Himmel haben muß. An das Erste wird man bei einem Pfaffen nicht denken, das Zweite zu betonen ist aber auf der Bühne, um die unerschrockene Handlungsweise des Menschen glaubhaft zu machen, unerläßlich. Bedenkt man vollends, daß der Vater den Hauptmann und die Räuber noch reizt und kaum darauf rechnen kann, mit heiler Haut zurückzukehren, so wird es um so zweifelloser, daß man es mit einem zwar komisch wirkenden,

bigotten, aber doch wirklich gläubigen Pfaffen zu thun hat, der, wenn ihm die Musketen und Häufte der Räuber drohen, nicht schreien und retiriren darf, sondern fromm zum Himmel blicken muß. — Der alte Moor darf von vornherein nicht zu alt und kläglich genommen werden. Er hängt mit ganzer Seele an dem Erstgeborenen, er hatte selbst in seiner Jugend etwas von dem Ueberschwang, dem Feuergeist seines geliebten Sohnes, und wie jener Heldengeist eines kleinen Goetheschen Gedichtes mag er von sich sagen können:

Sieh, diese Senne war so stark,
Dies Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt.

Er ist zwar gebrochen, aber doch immer noch der Vater Carls von Moor. Geht er an der Krücke, so steht das im Widerspruch mit des Alten eigenen Worten („Alles, Alles, mein Sohn. Du ersparst mir die Krücke“), trägt er eisgraue Haare, so sieht es aus, als wäre er bereits ein Achtziger, während doch seine eigenen Worte („Er hat mich zu einem achtzigjährigen Manne gemacht“; . . . „O Karl, Karl, wüthtest du, wie deine Auf- führung das Vaterherz foltert! Wie eine einzige frohe Nach- richt von Dir meinem Leben zehn Jahre zusetzen würde — mich zum Jüngling machen würde — da mich nun jede, ach! — einen Schritt näher an's Grab rückt“) ein jüngeres Alter (vielleicht sechzig Jahre) mit Nothwendigkeit voraussetzen. Die Charakter- zeichnung des Alten hat manche Lücken und Sprünge, doch nicht so viel wie die der Amalie, an der mehr verfehlt, als gelungen ist. Zwar ist der schwärmerische Grundzug ihrer Natur, der zu der Zeit, in der die „Räuber“ ursprünglich gedacht sind, vor- züglich stimmt, wohl getroffen, zu überzeugen vermag sie jedoch nur in der zärtlichen Sorge um den Alten und in der Ent- rüstung, mit der sie Franzens Zudringlichkeiten von sich weist. Ihre erste Begegnung mit Franz treibt sie (im Original wie in der Bühnenbearbeitung) von Widerspruch zu Widerspruch. Sowohl

Fiesco.

Nach der gewaltigen Wirkung der „Räuber“ hatte Schiller mit seinem zweiten großen Drama einen besonders schweren Stand. Er hatte die seltensten Erwartungen rege gemacht und konnte sicher sein, daß die alte Erfahrung, daß das Publikum diese in dem „zweiten Werke“ nicht erfüllt sehen würde, sich auch an ihm erfüllen mußte. Der Ruhm blendet. Was in dumpfem, unbewußtem Schaffensdrange organisch emporblühte, unbemerkt, ungesehen, steht nun plötzlich vor Aller Augen. Der Künstler will seinen Ruhm rechtfertigen und begiebt sich damit schon der Hauptbedingung zum vollständigen Gedeihen seines Werkes: der Unbefangenheit, der Naivetät. Da seinem Schaffen gleichsam auf die Finger gesehen wird, verliert er die Sicherheit, und so ist es nur zu leicht möglich, daß sich seine Eigenart im zweiten Werke forciert zeigt oder daß zur Künstelei wird, was freigeborene Kunst war. Etwas Aehnliches finden wir im Fiesco. Schon die kurze Vorrede erweckt nicht das Gefühl der kühnen Wagemuth, mit der Schiller seine „Räuber“ in die Welt sandte. Er fühlt etwas wie einen Zwiespalt zwischen seiner Natur und dem Stoff. „Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, dünkt mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subject für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintansetzen muß, um der politische Held zu sein.“ — „Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter als mit dem Cabinet, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.“ Andererseits entwickelt er mit der Einsicht des geborenen Dramaturgen auf das Vortrefflichste, kurz und bündig, die Gründe, die ihn zwangen, den Zufall, dem der geschichtliche Fiesco zum Opfer fiel (er ertrank), aus dem Spiele zu lassen und statt dessen eine echt tragische That, die den Untergang des

Helden herbeiführt, zu substituiren. „Die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht.“ Sein richtiger Blick hatte ihm die dramatische Bedeutung, die in der Ermordung des kaum gekrönten Fiesco durch den Verrina liegt, sofort erschlossen. An dem tragischen Ausgang überhaupt zu rütteln, scheint ihm nicht in den Sinn gekommen zu sein; Fiesco Tod forderte die historische wie die dramatische Treue. In der Gestalt, wie uns das Trauerspiel vorliegt, also mit dem tragischen Ende, erschien es im Jahre 1783 zu Mannheim in der Schwanschen Buchhandlung: der einzige von Schiller selbst besorgte Druck des Stücks. Noch im selben Jahre aber begann das Experimentiren mit dem soeben vollendeten Werk. Die „Räuber“ hatten ihre Mannheimer Bühnenausgabe — auch Fiesco mußte die seine haben. Während aber jene den dramatischen Körper im Ganzen intact ließ und ihm nur einige bunte theatralische Lappen umhängte, wurde Fiesco bei der Verstümmlungsarbeit „für die Bühne“ lebensunfähig gemacht. Leonore fiel nicht von des Gatten Hand, Fiesco entsagt dem Purpur und wirft das Scepter, zerbrochen, unter das Volk. „Steht auf, Genueser! Den Monarchen habe ich euch geschenkt, umarmt euren glücklichsten Bürger!“ so lautet das letzte, diese Großthat der Entsagung des Fiesco besiegelnde Wort der Tragödie, bei dem Verrina natürlich, entwaffnet, dem wiedergefundenen Freunde in die Arme stürzt. Es ist nicht anzunehmen, daß der Dichter diese gewagte Aenderung ohne alle künstlerischen Scrupel vorgenommen haben sollte. Die „Erinnerung“, die er auf dem Theaterzettel für die erste Aufführung in Mannheim, am 11. Januar 1784, mit abdrucken ließ, macht ein etwas verlegenes Gesicht. Sie spricht große Worte, aber sie fühlt die Verpflichtung, sich zu entschuldigen. Daß der neue Schluß der Geschichte widerstreitet, bedeutet dem Dichter und uns nicht viel — bedenklicher ist sein Widerspruch mit der ersten Version. Schiller ist, im Begriff sich zu rechtfertigen, doch so ehrlich, daß der Conflict seines künstlerischen Gewissens sich un-

willkürlich verräth. „Es mag nun sein,“ sagt er, „daß ich zur Zeit, wo ich jenen (den ursprünglichen Fiesco) entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen — vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen.“ Hierin liegt eine sehr feine Unterscheidung des Dramatischen und Theatralischen. Was besagt sie aber anders, als daß das Erste dem Letzten geopfert war? Und, zum Unglück, war der Preis des Opfers nicht einmal werth. Den Mannheimern gefiel das Stück nicht; „republikanische Freiheit,“ klagte Schiller in einem Briefe an Streicher, „ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name.“ So rächte sich der Zwang, den Schiller sich und seinem Werke angethan hatte; in einer zweiten für das Leipziger Theater vorzunehmenden Einrichtung (1785) griff der Dichter denn auch auf das Original zurück, wohl fühlend, daß es das Bessere sei. Nur eine der Mannheimer Aenderungen, die den Nerv des Stückes nicht trifft, behielt er bei: Bertha entgeht der Gewaltthat des Gianettino; er raubt sie, aber entehrt sie nicht.

In dem Freiheitsgedanken, den der „Fiesco“ behandelt, zeigt dieser nun zwar einen Fortschritt vor den „Räubern“; das republikanische Ideal ist substantieller als das fessellose des Räubers. Es wies den Dichter auf die Geschichte, die Quellen, und appellirte an seinen starken historischen Sinn. Leider aber war er damals noch nicht im Stande, diesem politischen Ideal in derselben Weise wie in seinem dritten Werke dem socialen Ausdruck zu verleihen. In „Kabale und Liebe“ hatte er vor allen Dingen die Sprache des Standes zu reden, für dessen Rechte er gegen den Hof eintrat, dessen Sein und Fühlen er kannte und glühend liebte — im „Fiesco“ begab er sich auf einen glatten Boden, auf dem sich sein an eine freie und maßlose Bewe-

gung gewöhnter Gang nur gezwungen mäßigen konnte. Noch verstand er nicht die Sprache dieser Kreise in jener künstlerischen Steigerung oder Abklärung zu reden, die ihm schon im „Don Carlos“ in so überraschender Weise zu eigen war, noch hatte er für die poetische Wirkung des Politischen nicht die Ruhe und die richtigen Töne gefunden. Und so fehlt es denn in der Diction ebensowenig an zahlreichen Geschraubtheiten, an Uebertreibungen, die auf diesem Boden viel auffallender als in den böhmischen Wäldern wirken, wie an handgreiflichen Fehlern gegen die Richtigkeit der italienischen Verhältnisse und Wortformen, deren er zur Illustration bedurfte. „Aus jedem Kopf blüht ein Scudi (statt Scudo) für dich“, läßt er den Helden zum Mohren sagen, und das Bild, das der Maler Romano in den Palast des Grafen von Lavagna bringt, die Geschichte des Appius Claudius, sollte ursprünglich „fresco“ gemalt sein. Endlich ist auch bei der Fülle von Motiven, die sich mit dem Stoffe dem Dichter darbotten, bei seiner Neigung, den republikanischen Gedanken in den verschiedensten Personen möglichst vielfältig und vollständig sich abspiegeln zu lassen, die Composition, die in den „Räubern“ eine so bewundernswürdige Sicherheit verrieth, in's Wanken gerathen. Es fehlt das nothwendige Hindrängen zur Krise im ganzen Drama wie in der einzelnen Scene, das Interesse theilt sich, einen der wesentlichsten Züge der Schiller'schen Dramentechnik, die Concentration, vermissen wir.

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Ausstellungen einzig den Maßstab voraussetzen, den der Schiller'sche Genius und seine erste Tragödie der Beurtheilung an die Hand gaben. „Fiesco“ enthält noch immer eine Fülle von Vorzügen, die nur einem großen Dichter angehören. Auch in diesem ersten seiner Staatsdramen offenbart sich schon der eminente Scharfblick für die treibenden Kräfte im politischen Organismus, jene fast schonungslose Klarlegung der Motive derer, die das Volk vergöttert, die als Parteiführer Hunderte und Tausende hinter sich schaaren, und trotz alledem der helle Idealismus, der sich durch keine noch

willkürlich verräth. „Es mag nun sein,“ sagt er, „daß ich zur Zeit, wo ich jenen (den ursprünglichen Fiesco) entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen — vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen.“ Hierin liegt eine sehr feine Unterscheidung des Dramatischen und Theatralischen. Was besagt sie aber anders, als daß das Erste dem Letzten geopfert war? Und, zum Unglück, war der Preis des Opfers nicht einmal werth. Den Mannheimern gefiel das Stück nicht; „republikanische Freiheit,“ klagte Schiller in einem Briefe an Streicher, „ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name.“ So rächte sich der Zwang, den Schiller sich und seinem Werke angethan hatte; in einer zweiten für das Leipziger Theater vorzunehmenden Einrichtung (1785) griff der Dichter denn auch auf das Original zurück, wohl fühlend, daß es das Bessere sei. Nur eine der Mannheimer Aenderungen, die den Nerv des Stückes nicht trifft, behielt er bei: Bertha entgeht der Gewaltthat des Gianettino; er raubt sie, aber entehrt sie nicht.

In dem Freiheitsgedanken, den der „Fiesco“ behandelt, zeigt dieser nun zwar einen Fortschritt vor den „Räubern“; das republikanische Ideal ist substantieller als das fessellose des Räubers. Es wies den Dichter auf die Geschichte, die Quellen, und appellirte an seinen starken historischen Sinn. Leider aber war er damals noch nicht im Stande, diesem politischen Ideal in derselben Weise wie in seinem dritten Werke dem socialen Ausdruck zu verleihen. In „Kabale und Liebe“ hatte er vor allen Dingen die Sprache des Standes zu reden, für dessen Rechte er gegen den Hof eintrat, dessen Sein und Fühlen er kannte und glühend liebte — im „Fiesco“ begab er sich auf einen glatten Boden, auf dem sich sein an eine freie und maßlose Bewe-

gung gewöhnlicher Gang nur gezwungen mäßigen konnte. Noch verstand er nicht die Sprache dieser Kreise in jener künstlerischen Steigerung oder Abklärung zu reden, die ihm schon im „Don Carlos“ in so überraschender Weise zu eigen war, noch hatte er für die poetische Wirkung des Politischen nicht die Ruhe und die richtigen Töne gefunden. Und so fehlt es denn in der Diction ebensowenig an zahlreichen Geschraubtheiten, an Uebertreibungen, die auf diesem Boden viel auffallender als in den böhmischen Wäldern wirken, wie an handgreiflichen Fehlern gegen die Richtigkeit der italienischen Verhältnisse und Wortformen, deren er zur Illustration bedurfte. „Aus jedem Kopf blüht ein Scudi (statt Scudo) für dich“, läßt er den Helden zum Mohren sagen, und das Bild, das der Maler Romano in den Palast des Grafen von Lavagna bringt, die Geschichte des Appius Claudius, sollte ursprünglich „fresco“ gemalt sein. Endlich ist auch bei der Fülle von Motiven, die sich mit dem Stoffe dem Dichter darbieten, bei seiner Neigung, den republikanischen Gedanken in den verschiedensten Personen möglichst vielfältig und vollständig sich abspiegeln zu lassen, die Composition, die in den „Räubern“ eine so bewundernswürdige Sicherheit verrieth, in's Wanken gerathen. Es fehlt das nothwendige Hindrängen zur Krise im ganzen Drama wie in der einzelnen Scene, das Interesse theilt sich, einen der wesentlichsten Züge der Schiller'schen Dramentechnik, die Concentration, vermessen wir.

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Ausstellungen einzig den Maßstab voraussetzen, den der Schiller'sche Genius und seine erste Tragödie der Beurtheilung an die Hand gaben. „Fiesco“ enthält noch immer eine Fülle von Vorzügen, die nur einem großen Dichter angehören. Auch in diesem ersten seiner Staatsdramen offenbart sich schon der eminente Scharfblick für die treibenden Kräfte im politischen Organismus, jene fast schonungslose Klarlegung der Motive derer, die das Volk vergöttert, die als Parteiführer Hunderte und Tausende hinter sich schaaren, und trotz alledem der helle Idealismus, der sich durch keine noch

so jämmerliche Einsicht zu Boden drücken läßt, der frei und mannhaft sein Haupt zum Himmel erhebt. Kannte er die Ausdrucksformen dieser Welt auch noch nicht — den Kern ihres Wesens erkannte oder errieth er doch, und die Art und Weise, wie der Aufruhr im zweiten Acte entsteht und genährt wird, wächst und schwillt, ist und bleibt eins der genialsten Spiegelbilder der Revolution von oben und unten. So verschönerkt die Sprache auch oft erscheint — sie wird doch zu Zeiten der einfachste Ausdruck echter Leidenschaft, steigert sich in der großartigen Gestalt des Andreas Doria zu bezwingendem Pathos oder spitzt sich zu feinen und geistvollen Antithesen zu, die zwar oft kalt und gefucht erscheinen, eben so oft aber durch ihre Grazie und Sicherheit überraschen und fesseln. „Signora, um Gotteswillen! Wird er nicht den Verstand verlieren, oder was wird er wählen?“ — „Sie, Madam — wenn er ihn verloren hat“. Derartige Pointen finden sich zahlreich: außer in der, im Uebrigen gezwungen herbeigeführten und peinlichen Scene der Julia und Leonore, in den beiden ergreifenden Scenen Fiescos mit seiner Gemahlin; die Nadelstiche werden zu Degenstößen und wuchtigen Schwertthieben in den dramatisch wie theatralisch gleich meisterlich geführten Dialogen des alten Dogen mit seinem Refen, mit dem Fiesco und dieses mit dem Berrina, zum wichtigsten Geplänkel in den Scenen des Mohren. Von der frappantesten Wirkung ist der tragisch auf das Trefflichste motivirte, scenisch so jähe Schluß mit der epigrammatischen Schärfe des letzten Wortes: „Ich gehe zum Andreas.“ Darin liegt Alles: das ganze verfehlte Unternehmen, eine bittere Resignation, eine unwillige Versöhnung mit dem Bestehenden, das gerade Berrina am Rücksichtslosesten hat stürzen wollen. Zum Andreas geht er, dessen Tod er beschlossen hat! Ein erschütternder, fast welt-schmerzlicher Schluß. Und das in dem einen kurzen Worte wiedergegeben! Darin ist Schiller unerreicht. Man braucht nur an den epigrammatischen Schluß der Räuber: „Dem Manne kann geholfen werden“, der Stuart: „Der Lord läßt sich ent-

schuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich“, des Wallenstein: „Dem Fürsten Piccolomini“ zu denken. Und endlich führt auch die Charakteristik, wenn sie auch hie und da ausartet und verzerrt wird, einige der dichterischen Figuren auf die höchste Höhe der Kunst.

Es war ein glücklicher Gedanke, zu der Darstellung des schwierigen Problems der Antoniusnatur einen dreiundzwanzigjährigen Mann zu wählen. Jugentliche Leidenschaft konnte Alles entschuldigen, was gegen die Convenienz des genuessischen Adels und die Kaltblütigkeit des raffinirenden Kopfes (auch in der dichterischen Behandlung) fehlte. „Stolz mit Anstand, freundlich mit Majestät, höfisch-geschmeidig und eben so tückisch“ lautet sein Charakteristikum in dem, ausnahmsweise mit Signalements versehenen, Personenverzeichnis. In der „Erinnerung“ auf dem Theaterzettel der ersten Aufführung wird es erweitert: „Fiesco, ein großer, fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epifuraischen Müßiggangs in stiller, geräuschloser Dunkelheit gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenplane und wüthende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren.“ Die Sprache der Galanterie, die Lessing so trefflich in der „Emilia Galotti“ zu kennzeichnen versteht („Nichts klingt in dieser Sprache wie Alles, und Alles ist in ihr so viel als Nichts“) — Schiller hat sie nie zu sprechen vermocht. Die Empfindung ist im Grunde zu echt bei ihm, er kann nicht mit ihr coquettiren, dazu sind, wie die Bewegungen seiner Jünglingsjahre, seine Worte zu schwer oder zu scharf. Einige glatte und bestrickende Wendungen verlieren sich in dem massiven Geschütz der Rhetorik. Viel glücklicher als der Galan ist der Genußmensch gezeichnet, der die erregten Senatoren vor die Statue der Venus führt. Vortrefflich aber, an einigen Stellen unvergleichlich, der Caesar, der durch Blick, Wort und Haltung Allen zu imponiren versteht. Wie Fiesco den jungen Hixkopf Bourgognino mit nonchalanter Sicherheit ab-

trumpft, wie er den tobenden Bürgern gelassen seine Thierfabel zum Besten giebt, wie er das Bild des Malers von der Staffelei stürzt und die Republikaner zu seinen Füßen niedertwirft — das ist mit genialer Hand, groß und kräftig, gezeichnet. Daneben steht der geistreiche, jedem guten Einfall zugängige Wagehals, der mit dem Mohren kostbare Discurse des Spitzbubenthums führt, das hier seine extremsten Repräsentanten, den Kronendieb und den Beutelschneider, vertraulich zu einander geführt hat. Hier ist Fiesco echt vom Wirbel bis zur Zehe, ein junger italienischer Wallenstein, freilich ohne alle Mystik und allzu starke moralische Bedenken, aber ebenso verschlagen und doppelzüngig; der geborene Intriguant, aber beileibe kein „erster Held“. Auch seine Stellung zu seiner Gemahlin ist vorzüglich gekennzeichnet: ein wenig romanisch obenhin, conventionell und förmlich („Schöne Gräfin, Sie verrathen ihre Schönheit an den feindlichen Morgenhauch“), aber nicht ohne Feuer. Vollkommen wahr ist auch sein leidenschaftlicher Ausbruch an der Leiche, wenn man von den sprachlichen Auswüchsen dieses starken Schmerzspathos einmal absieht. So oder so, er hat sie doch immer geliebt, und er bleibt doch immer ihr Mörder. Moralisch mehr als durch die That selbst, die ein Zufall ist, vom „Finger des Ohngefährs“, den Schiller sonst in der Tragödie nicht anerkennen will, herbeigeführt. Aber moralisch allerdings. Leonore fühlt, daß an des Herzogs Seite ihr Platz nicht ist. Die zarte Frau wäre in der „stürmischen Zone des Throns“ nicht gediehen, sie prophezeit sich selbst ihr Ende — Fiesco gewinnt die Krone und Leonore muß fallen, früher oder später. („Unglücklich, wenn es mißlingt! wenn es glückt, unseliger! Hier ist keine Wahl, mein Geliebter! Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren. Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme.“) Diese Nothwendigkeit entschuldigt denn auch das theatralische Herbeiführen ihres Todes, der ohne diesen inneren Zwang ein unausstehlicher Fehler wäre. Der Charakter hat viel feine und liebenswürdige Züge und ist ein entschiedener Fortschritt vor der Amalie. Freilich ist die

Sentimentalität der Italienerin etwas blond und deutsch. Aber sie hat einen Zug von weiblicher Würde, der in einer späteren Schöpfung, der Königin im „Carlos“, im Gemisch mit der feinsten Klugheit und der hellsten, reinsten Lebensfreude so unvergleichlich gelungen ist. In der für die Dekonomie des Stückes überflüssigen, aber zur Charakteristik der Leonore bedeutsamen, dialogisch zur größeren Hälfte vortrefflichen Scene mit dem Calcagno (II. 3) ist sie von einem natürlichen Adel, der dem aufdringlichen Galan wohl imponiren muß. („Fiescos Schande macht keinen Calcagno bei mir steigen, aber die Menschheit sinken.“) Um so auffallender berührt in dieser weichen und hoheitvollen Seele ein Zug von Schlaueit, der, so weiblich er sein mag, doch in der Scene, in der er hervortritt, den Eindruck bitter stört. Es ist die dritte Scene des dritten Actes. Sie kommt, um sich von ihrem Gemahl zu verabschieden, ihm seine Liebespfänder, seine Briefe zurückzubringen und in die Arme ihrer Mutter zurückzukehren. Der ganze Auftritt macht den Eindruck der Wahrheit, da entschlüpft ihr plötzlich eine Wendung, die weiblich sein mag, aber zugleich auf ein Raffinement schließen läßt, das in ihrem Wesen sonst nirgends angedeutet ist. („Ah, erwünscht. Er wird blaß und roth. Jetzt bin ich muthig.“) Hat sie denn ihrem Manne nur eine Scene machen, nur coquetiren wollen? Es wäre unbegreiflich, wenn sich nicht in einer verwandten Figur, der Luise, ganz der nämliche Zug fände. Man vergleiche in der Scene mit der Milford im vierten Act die Worte: „Spottet sie einer Verzweifelnden u. s. w. . . . so könnte ich mir ja noch den Schein einer Heldin geben“ u. s. w. In dem tiefsten Leiden eine Speculation auf den Schein, die Lüge? Ist das psychologisch möglich, so ist es doch jedenfalls sehr unästhetisch. Man wird in solchen Momenten wirklich an Schiller irre. Es scheint, als habe ihn zuweilen das Gefühl überkommen, als zeichne er zu ideal, als bedürften seine Gestalten des Schattens, aus dem dann diese Flecken wurden. Auch Amaliens Liebe zu dem Grafen von Brand ist eine ästhe-

tische Verirrung. Glücklicher Weise bleiben diese Verunstaltungen auf dem Theater regelmäßig fort.

Das Haus der Doria ist in den männlichen Repräsentanten ungleich glücklicher gefahren als bei dem Weibe, das als Gräfin Julia Imperiali ihre Umgebung und das Publikum ärgert. Wie weit ist der Weg von dieser crassen Caricatur der Coquette und Phryne zur Milford und von dieser zur Eboli. Gianettino aber ist eine meisterliche Renaissancefigur. Der vollkommenste Nepote und Despote, frech, gemein und tollkühn. Andreas ist sein imponirender Gegensatz: die wohlverdiente Herrschergröße selbst. In der Schilderung dieser Hoheit hat Schiller nicht seines Gleichen. Es ist, als rechte sich seine eigene hohe Gestalt in einem solchen Gebilde empor, als funkelte sein Auge flammenden Zorn, als schöpfte jeder Athemzug den Grimm gegen alles Unwürdige und Niedrige aus seiner ureigensten Empfindung. In der kurzen Unterredung mit dem Gianettino steht jedes Wort an seiner Statt, gemessen, prachtwoll, in beredter Steigerung sein Opfer vernichtend, bis dem wüsten Gesellen die Rede versagt und er dem Abgehenden nur noch „glühend und sprachlos“ nachzusehen vermag. Auch die oben gleichfalls schon erwähnte Scene mit dem Fiesco ist nur kurz, aber nicht minder großartig. Eine milde Majestät athmet aus jeder Zeile, eine Sicherheit des Vertrauens, die auß Tiefste ergreift. In der That, so muß der Mann reden, der den Mohren, der „schändlich heraus geplaudert“, seinem Herrn gebunden zurückzuschicken die Großmuth hat und jeder Warnung zum Trotz in der Nacht des Aufruhrs ohne Leibwache schläft. Wie wundervoll wirkt auf die Blasphemie des Fiesco des Dogen ruhiges Wort: „Armer Spötter! Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?“

Die Gruppe der Verschworenen hat nur einen Charakter: den Berrina, ein Brutuskopf, schwer und düster, bei allen Uebertreibungen der jugendlichen Phantasie des Dichters voll Mark und Wahrheit. Seine Wortfargheit, sein Ingrimme beim

Anblick des herzoglichen Schmucks am Fiesco — wie männlich und überzeugend! Bourgognino ist dagegen wenig mehr als ein Abdruck des allgemeinen poetischen Jünglingstypus und die wohl angelegten Masken des Sacco und Calcagno sind ohne Grund verzerrt. Die drei, deren Entrüstung über den brutalen Streich, den Gianettino der Procuratorwahl gespielt, in der den Aufruhr einleitenden Scene so glänzend geschildert ist — wie überaus bezeichnend ist das beständige Sich in die Rede fallen, das Wiederholen der Worte („Der ganze Adel ist in mir aufgefordert. Der ganze Adel muß meine Rache theilen.“ . . . „Der ganze Adel ist in ihm aufgereizt. Der ganze Adel muß Feuer und Flammen speien“ u. s. w.) — als Personen sind sie doch zu wenig aus einander gehalten. Alle Lücken und Grellheiten in der Zeichnung werden aber durch einen Charakter aufgewogen, der in der Reife, mit der er entworfen, und der Reife, mit der er ausgeführt ist, seines Gleichen sucht: der Mohr. Schiller hatte Recht, ihm ein „originelles Gemisch von Spitzbüberei und Laune“ ins Zeugniß zu schreiben. Die Gestalt ist wirklich originell. Der sprunghafte Humor des wilden und drolligen Gesellen, der in seinem letzten Stündlein zum tollsten Galgenhumor wird („Aber hängt mich nur an keine christliche Kirche“), wird ohne Grund „shakespeareisch“ genannt, in der Absicht der Anerkennung, aber mit der Wirkung der Aberkennung der Originalität. Man weiß, wie sehr Shakespeare der Verkörperung einer jeden Nuance von Humor fähig ist. Von der dunkelsten Tiefe des Welt Schmerzes bis zur lichtesten rosigsten Laune, die, ein geschickter Gaukler, Abgründe rings um sich her, in blauer Luft auf Seilen und Stangen ihre Schnippchen schlägt. Ein verschwenderischer Reichthum der Menschenkenntniß, die Schillern in dieser Ausdehnung nie zu Gebote gestanden hat noch aufgegangen ist. Während aber die Shakespeareschen Humoristen in den meisten Fällen außerhalb des eigentlichen plot, des dramatischen Planes, der Intrigue, stehen, Episoden oder, dramatisch genommen, völlige hors d'oeuvre sind (der unvergleichliche Fal-

staff obenan) — vollends diejenigen, die Clowns sind oder sich aus dem Clown entwickelt haben — steht der Schiller'sche Mohr mit der Handlung in steter Verbindung. Ebenso wie so viele Figuren Shakespeares dem Zwecke einer so zu jagen malerischen Contrastirung zu der Haupt- und den übrigen Personen dienend erfüllt er diese Aufgabe doch kaum je auf Kosten der Handlung. Seine guten Späße verlieren sich nicht in's Breite, er macht sie nicht um ihrer selbst willen. Die allzu reichhaltige Ausgestaltung des Stoffes hat zwar auch ihn nicht so fest in das Ensemble gefügt, wie jede einzelne Figur der „Emilia“, der „Minna“, von „Rabale und Liebe“, aber in seinen Scenen entwickelt sich der Dialog rasch und sicher, Schlag auf Schlag, ohne Aufenthalt. Seine Stellung zu dem Problem des Stoffes, der republikanischen Idee, ist von der prächtigsten humoristischen Laune dictirt. Dieser ärmste Sünder und Galgenstrick neben dem glänzenden jugendschönen, stolzen Führer der Verschwörung! „Gelt, Fiesco? Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Geseze mit dem Besen aufkehren kann.“ Und er, der Handlanger der Revolution, fühlt sich als ihr Haupt! „Ich war der Mann, der diese Suppe einbrochte — Mir giebt man keinen Löffel.“ Dabei hat der Patron Fleisch und Blut, es rieselt und zappelt ihm in allen Gliedern. Er fühlt sich als Herren des Lebens, der sich auch auf den letzten „Extrafall“ mit humoristischem Anstand leicht zu rüsten vermag. Solch einem lustigen Schurken glaubt man es, daß er sich auf ordentlichem Wege gedrückt und unfrei fühlt — erst durch das Verbrechen wird er frei, erst auf dem Wege zum Galgen fühlt er alle Kräfte in sich entwickelt; er hat Nichts mehr zu verlieren, aber Alles zu gewinnen; er braucht vor Keinem Comödie zu spielen, mit diabolischer Freude und Ausgelassenheit folgt er den spitzbübischen Trieben seiner Natur. Schiller hat diese Gestalt nicht wiederholt. Der Kreis seiner humoristischen Charaktere ist ja überhaupt nur klein. Der Mohr ist unter ihnen der bedeutendste.

Die Inscentrung des „Fiesco“ fordert Pracht und Glanz.

Neben der üppigen Weichlichkeit des Lebens der Adligen nimmt sich die rauhe Tugend des Berrina, das edle Maß des Andreas Doria um so ernster und bedeutender aus. Die Anordnungen des Dichters sind oft zu erweitern, oft besser zu umgehen. Die Unterredung des Berrina und Bourgognino (III. 1) hat Schiller allzu theatralisch in eine „furchtbare Wildniß“ (bei Genua?) verlegt. Nun soll zwar im Theatralischen das äußere Bild dem inneren entsprechen, aber ohne Zwang und Künstlei. Welch' ein Gedanke, wie entlegen und manierirt, zumal bei dem kernigen Berrina, ist es jedoch, anstatt sich im Zimmer mit seinem jungen Freunde einzuschließen, einen Ort aufzusuchen, „den schrecklichsten, den er finden konnte,“ um für seinen lichtscheuen Plan einen passenden Hintergrund zu haben! Die Spiegelscene (Fiesco und der Mohr) in eine Orangerie zu verlegen (wie es die Meininger thun), nur um ein effectvolles Bild mehr zu gewinnen, und damit den Spiegel zu streichen, liegt kein zwingender Grund vor. Besser ist die Einrichtung des letzten Actes, die die deutsche Bühne der Meininger Initiative verdankt. Ein feiner Takt für das, was conventionell möglich ist, hat den Herzog bestimmt, den ganzen Vorgang in eine geschlossene Decoration, eine Art Hofraum mit Durchgängen nach den Straßen und dem Thomasthor in der Mitte, zu verlegen; links vorn am Proscenium der Palast des Dogen. In dieser Scenerie verliert das ganze Gespräch zwischen Fiesco und Berrina seine Unwahrscheinlichkeit. Man denke sich aber die Beiden allein auf offener Straße in der Nähe des Meeres. Der neu erwählte Herzog von Genua geht mit dem Purpur ohne alle Begleitung spazieren! Die Stadt, die eine rasche Revolution soeben glücklich beendigt hat, in deren Gassen es von Aufgeregten, Freudigen, Flüchtigen wimmeln muß, ist so menschenleer, daß die Unterhaltung der Beiden nicht gestört, die Ermordung des Fiesco nicht einmal bemerkt wird! Unmöglich! Bei den Meinigern kommt Fiesco mit seinen Freunden, Calcagno, Sacco und den Anderen, die sich erst auf seinen Wink und nachdem das Gespräch mit Berrina eine per-

sönlidere Wendung nimmt, zurückziehen. Durch das gesprengte Thor aber sieht man, nicht etwa die öde Galeere, die Fiesco besuchen soll, dicht am Ufer liegen, sondern die Gondel mit dem Barcajuolo, in der Verrina gelandet ist und welche die Beiden hernach besteigen, um von dort an die bei den Meinigern ganz mit Recht unsichtbare Galeere zu fahren. Bei dem Besteigen der Gondel stürzt Verrina den Herzog in's Meer, und der Schiffer hat Gelegenheit zum stummen Spiel. Das Alles ist so möglich, wie es, wenn man Schillern getreu bleiben will, sein kann. Weniger ist es zu billigen, daß auch die schöne Anfangsscene des fünften Actes dieser conventionellen Rücksicht gewichen ist — ich nehme nämlich an, daß dies der Grund der Streichung ist, und nicht etwa das Verlangen, den Act mit der ganz überflüssigen Sprengung des Thomasthores effectvoll zu eröffnen — ein Grund, der gerechten Tadel verdiente. Es befremdet zwar, daß Fiesco Gelegenheit finden kann, den Dogen während der Nacht unbeobachtet allein zu sprechen — er unten auf der Straße, der Alte oben auf dem Balcon, kurz vor Ausbruch der Revolution, deren Acteurs schon durch ganz Genua vertheilt sind. Der Doge selbst schläft jedoch in jener Nacht — es ist dies von Schiller, wie bemerkt, sehr fein vorbereitet — ohne Leibwache. Auch braucht er ja nicht zur Ruhe gegangen zu sein. Vor den erleuchteten Fenstern könnte bei Beginn der Scene seine Gestalt sichtbar werden, wenn man ein Bedenken darin findet, daß er beim Läuten der Glocke sofort auf dem Altan erscheint. Ueberdies ist die ganze Scene so schön und findet Fiesco in ihr die einzige Gelegenheit, die imposante Großmuth des Andreas einigermaßen wett zu machen, daß man sie stehen lassen sollte — trotz aller conventionellen Bedenken.

Kabale und Liebe.

Am 15. April 1784 wurde „Luise Millerin“, von Iffland in „Kabale und Liebe“ umgetauft, in Mannheim, am 22. November desselben Jahres in Berlin zum ersten Male gegeben. Das Stück gefiel ungemein und erlebte im Laufe von vier Wochen in Berlin die Zahl von sechs Aufführungen. Dies geschah trotz der scharfen Beurtheilung, die es am 20. Juli desselben Jahres in der „Berlinerischen Staats- und gelehrten Zeitung“ gefunden, trotz der nichtswürdigen und von ihm selbst später bereuten Kritik des Karl Philipp Moritz, die noch, ins Anständige übersezt, in den meisten unserer Schulliteraturgeschichten fortspukt. Die wegwerfenden Recensionen, die der ersten Aufführung in der preussischen Hauptstadt vorausgingen, besiegte der beispiellose Erfolg so vollständig, wie heutzutage eine jede, noch so mittelmäßige Aufführung die Bedenklichkeiten unserer literarischen Doctrinäre. Es hatte wieder einmal die Ohnmacht die Regel für sich gehabt, aber die Kraft den Erfolg. Wenn der einseitige, verbitterte Moritz seinen Zornausbruch damit endigt: „Ich bin müde, mehr Unsinn abzuschreiben. Bloß der Unwille darüber, daß ein Mensch das Publicum durch falschen Schimmer blendet, ihm Staub in die Augen streut und auf solche Weise den Beifall zu erschleichen sucht, den sich Lessing und Andere mit allen ihren Talenten und dem eifrigsten Kunstfleiß nicht zu erwerben vermochten, konnte zu dieser ekelhaften Beschäftigung anspornen. Nun sei es aber genug, ich wasche meine Hände von diesem Schillerschen Schmutze und werde mich wohl hüten, mich je wieder damit zu befassen“ — bekennt der greise Zelter in begeisterter Rückerinnerung an die Jugendjahre im Jahre 1830 in einem Briefe an Goethe: „Was dieses Stück vor fünfzig Jahren auf mich und sämmtliche Sprudeljugend für elektrische Macht ausgeübt hat, magst Du Dir denken.“ --

„Kabale und Liebe“ ist ein phänomenales Werk. Es steckt etwas von der Ahnung der Revolution darin. Jedes Wort gegen die Großen der Erde ist in Haß getaucht. Es ist ein Leichtes, über die Bizarrerien in den Ausdrücken zu raisonniren, das Gefühl für zu überschwenglich, den Verstand für zu satanisch zu halten — diese Ungeheuerlichkeiten kann ein Kind erkennen. Aber wie unter der faltigen Draperie der Worte immer und immer wieder der menschliche Körper sichtbar wird, wie es trotz aller weit ausholenden Bilder doch immer unseres Gleichen sind, die wir da handeln und leiden sehen, das ist das Große an diesem seltsamen Gemälde: Scenen, wie die des Kammerdieners, die Schlussscene des zweiten Actes, der ganze fünfte Act, tragen mit Lapidaren die Flammenschrift des Genius. Das Stück bleibt, so lange es Stände und Standesvorurtheile giebt, bleibt, so lange das Gefühl sich auflehnt gegen den Calcül und die Rücksicht; auf dem furchtbaren Nachdruck, der auf die Empfindung gelegt wird, beruht das Geheimniß seiner noch um Nichts geschmälerten Wirkung. So steht es da, mit all seiner Uebergewalt und fordert, wo wir ja über einem Wort stutzig werden möchten, gleich unsere Liebe heraus: denn aus jeder Uebertreibung blickt das reine große Auge des unvergleichlichen Dichters, seine ethische Kraft, sein feuriger Idealismus. Ein oft gehörtes Wort, dies oder jenes Drama dürfe in keiner Saison auf den Brettern fehlen, ist dem seltenen Werke gegenüber gerade heutzutage berechtigt und nothwendig; jedes erneute Anschauen macht es nur klarer, daß wir Deutschen in „Kabale und Liebe“ unsere größte Bühnentragedie haben. Das einzige Werk, das ihm in der Geschlossenheit des scenischen Gefüges, in der unerbittlichen Logik der Begebnisse gleich steht und ihm theilweise zum Muster gedient hat, „Emilia Galotti“, entbehrt doch, so bewunderungswürdig es im Uebrigen ist, des eigentlichen Theaterbluts; während in „Kabale und Liebe“ die leidenschaftlichen Wogen thurmhoch gehen, eignet der „Emilia“ selbst in den Höhen der

Erregung eine scharfe, schneidende Kälte, und während Ferdinand ohne langes Besinnen die Katastrophe durch den vergifteten Trank herbeiführt und im Sterben noch gegen den Vater wüthet, reflectiren Oboardo und seine Tochter ruhig über die Nothwendigkeit des Sterbens und das letzte Wort der Emilia spielt noch mit der entblätterten Rose, die vordem der Schmuck ihrer Locken war. „Kabale und Liebe“ hat zweifellos eine Menge Auswüchse; man muß, um das Stück auf die Bühne zu bringen, den allzu üppigen Wald der Rede tüchtig durchholzen. Aber was beseitigt wird, sind eben nur Auswüchse; der Wald selbst bleibt stehen, unangetastet und unantastbar, und wer nach diesen gebannten Stämmen einen Streich mit der Art führt, mag sich hüten, daß von der unverletzten Rinde die Waffe nicht zurück und nach seiner eigenen Hand fahre. Seine gewaltige Wirkung hat es noch jüngst an besonders exponirter Stelle wieder glänzend bewährt: bei den sogenannten Münchener „Mustervorstellungen“ im Juli 1880. Mutatis mutandis wiederholte sich, was Dingelstedt von der Aufführung am 25. Juli 1854 schreibt: „Gerade „Kabale und Liebe“ zündete so mächtig, schlug so erschütternd ein und durch, daß die Aufführung wiederholt werden mußte. In dem wundervollen Finale des zweiten Actes standen neben einander gleichzeitig auf der Bühne: Meister Aufschütz, als Geiger Miller — Mama Haizinger, als Millerin — Emil Devrient, als Ferdinand —, als Luise Marie Seebach, deren Stern in dem Gesamtgastspiel zuerst aufging, — Kaiser als Präsident. Und das vor einem, im vollen Sinne des Worts europäischen Publikum. War das nicht wirklich, um mit Shakespeare zu reden:

a kingdom for a stage, princes to act,
and monarchs to behold the swelling scene!?

Als der Vorhang gefallen, raste ein minutenlanger Beifallssturm durch das Haus, wie er stärker niemals in einer italienischen Oper gehört worden ist, und auf dem Wege zur Bühne, wohin ich eilte, meinen Gästen zu danken, drängten sich wildfremde

Leute in Scharen an mich heran, glückwünschend und huldigend, im Foyer feierten mich mit jubelndem Zuruf die Studenten, welche zu diesem Stück massenhaft herbeigeströmt waren, wie sie immer thun, wenn Jugend zur Jugend spricht.“ Schwerlich haben nun wohl Herr von Berfall oder Herr Boffart, die Unternehmer des neuen Gesamtgastspiels, unter der Last solcher Huldigungen zu erliegen gehabt, aber im Zuschauerraum donnerte es gerade so kräftig, wie an jenem Abend, und wieder schlug es nach der Schlussscene des zweiten Actes, die seit der ersten Auf- führung in Mannheim stets die gleiche, überwältigende Wirkung gethan, ein. Das war ein Händeklatschen, Stampfen und Rufen, dem man es anmerkte, daß es „von Herzen kam.“ Lebte Schiller noch und wäre er zugegen gewesen, das Publikum hätte sich gewiß wieder unter lauten Beifallsrufen erhoben und er hätte sich gewiß wieder aus seiner Loge verneigen müssen. Die Scene hat in der gesammten dramatischen Literatur nicht ihres Gleichen. Wie von Wort zu Wort die Situation dringender wirkt, jedem Moment, das die Krise zu bringen scheint, ein noch inhalt- schwereres folgt — man muß das sehen, um es ganz zu wür- digen. Niemand, der „Kabale und Liebe“ nur liest, kennt das Stück. Seine Uebertreibungen verdecken ihm vielleicht seinen Kern. Es muß eben, verständig beschnitten, angeschaut werden. Nicht nur das Theatralische, auch das Dramatische rechnet auf die Sinne. Eine dramatische Situation wird oft erst durch den Augenschein verständlich — das Bei einander der Personen, ihre stumme Action, ist durch die Lectüre, das Nacheinander der Worte, welches die Aufmerksamkeit von den schweigenden Per- sonen natürlicherweise abzulenken geeignet ist, nicht zu vergegen- wärtigen, und nicht Jedermanns Phantasie ist stark genug, sich das Gelesene in ein, für jeden einzelnen Augenblick ausgeführtes, nicht bloß en bloc entworfenes Bild umzusetzen. So ist es vor Allem mit jener Scene — Dingelstedt nennt sie sehr richtig ein „Finale“; für das musikalische Gefühl wirken Charaktere und Worte hier wahrhaft symphonisch zusammen, und das tonische,

rhythmische Element, bei Schiller immer stark und oft sogar den Inhalt seiner Poesie beeinflussend, erreicht hier eine Macht, der sich gerade die vollkommen Unbefangenen am Wenigsten entziehen können.

Die Theoretiker haben vielfach dadurch gesündigt, daß sie den Volksglauben, der Luise und Ferdinand zu Heiligen, zu idealen Märtyrern machte, dem Dichter insinuirten. Als hätte Schiller etwas dergleichen gewollt! Gewiß, sie behalten im Stücke Recht, die Todten sind es, die den Präsidenten und seinen Complicen den Gerichten überantworten: aber den Heiligenschein tragen sie doch nicht. Alles an ihnen ist einseitig, das Gefühl in Schwärmerei ausgeartet, das Wort vor der That da und oft ohne die That. Ein so blinder Idealist war der Mann nicht, der ruhig sein Stück mit dem völligen Untergang dessen schließen konnte, was uns in ihm lieb geworden war. Was bleibt denn übrig, als

„die Einsicht in das Nichts,
Und herzliche Verachtung alles dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth?“

Die Liebenden sind sogenannte dankbare Rollen — doch aber nur für ein Publikum, das sich, naiv, von dem Schwunge der Diction mitreißen läßt und an die Schauspieler nicht das Verlangen stellt, eine Charakterfigur zu schaffen. Sie psychologisch völlig glaubhaft zu zeichnen, in jede ihrer Phasen einzubringen, ist nichts weniger als dankbar. Doch hat es Ferdinand leichter als Luise. In ihm ist alles Gährung. Wer feurig und männlich ist und das Gefühl aus der Brust schöpft, hat für die Hälfte der Rolle schon gewonnenes Spiel. Nur unruhig, stürmisch, leidenschaftlich von Anfang zu Ende, nicht bedenken, daß man viel schöne Worte und manches epigrammatische Schlagwort zu sagen hat. Gemeinplätze und sogenannte allgemeine Wahrheiten wollen nicht als solche, sondern aus dem Charakter der darzustellenden Persönlichkeit gesprochen sein. Zu Sentenzen macht sie erst das Publikum. Erst mit dem Auffinden des Brie-

fes beginnt die Schwierigkeit der Aufgabe, für die alles Pathos des Helden und jugendlichen Liebhabers nicht ausreicht. Die Möglichkeit der Wirkung des dictirten Briefes ist bekanntlich oft in Frage gestellt worden. Ich begreife immer weniger, wie man sie bestreiten kann. Es setzt nicht etwa einen Mangel an Verstand bei dem Ferdinand voraus, die Intrigue nicht zu durchschauen — es würde im Gegentheil ein raffinirter, skeptischer Geist dazu gehören, sich die Möglichkeit eines so complicirten Subenstücks auch nur vorzustellen, ein Geist, wie es der des raschen, hitzigen, zur Eifersucht neigenden und schon mißtrauischen Ferdinand nun gerade gar nicht ist. Seiner unbefangenen Jugend müssen solche Zweifel, die dem Zweifler kaum Ehre brächten, nothwendig fern bleiben. Er findet den Brief auf der Parade; durch Zufall scheint er dem Marschall entfallen zu sein. Es ist die Hand seiner Geliebten. Wie kann er noch zweifeln? Gleichwohl thut er es. Als Luise ihm bestätigt, was er mit seinen Augen gesehen, daß sie den Brief geschrieben, hält er erschreckt inne — „Du bekanntest nur, weil ich zu heftig fragte“ — „Es ist deine Hand gar nicht“ — bis sie den Eid darauf ablegt „bei Gott, bei dem fürchterlich wahren.“ Damit ist das letzte Bedenken gewichen, auch eine weniger eifertige und stürmische Natur wäre den Nezen der Kabale unrettbar anheimgefallen. Die ersten Scenen des Umschwungs („War kein Marschall da?“) gehören zu den kühnsten und sichersten Griffen der Schillerschen Dramatik. Der einzige Othello kommt ihnen in der Schilderung der Eifersucht gleich und ist ihnen an Reichhaltigkeit der Ausführung überlegen. Das Zusammenführen des albernen Hofmarschalls mit dem aufs Höchste gereizten, tragisch erregten Ferdinand ist ein ganz originelles Wagniß, das nur ein großer Dichter unternehmen konnte, der instinctiv vollkommen sicher war, seine Wirkungen durch das komische Element, das mit dem Marschall wohl oder übel, selbst wenn er die gleichgültigsten Dinge sagt, in die Scene getragen wird, nicht zu vernichten. Das gewaltthätige „Das Mädchen ist mein“ weist dem Ferdinand

den Weg. Es ist ein frevelhafter, herrischer Egoismus der Liebe, der ihn ohne Bedenken zur Vernichtung des Lebens führt, das er selbst aus feinen ruhigen, friedlichen Geleisen gehoben hat — ein Anspannen aller Kräfte, das ebensowenig mit schöner Declamation glaubhaft wiederzugeben ist, wie die dumpfe, schaurige Einleitung der Vergiftung. Jedes Wort verlangt eine neue Kunst des Darstellers. Das Vorzeigen des Briefes, das Erschrecken nach Luizens Bekenntniß, der Schmerzensschrei „Warum hast du mir das gethan?“, die Wuth nach Luizens „Unglücklich bist du schon“, der frivol erkünstelte bittere Humor, nachdem das Gift getrunken. Zahllose Details sind zu beachten, die von wunderbarer poetischer Schönheit sind und tief ergreifen können, beispielsweise das bedeutsame „Es eilt nicht“, nachdem Miller sich anschickt nach der Limonade zu sehen, und das damit in Zusammenhang stehende, ganz erschüttert zu sprechende Wort „Seh' er doch lieber nach dem Trank, guter Miller“, nachdem Ferdinand erfahren, daß Luise des alten Mannes einziges Kind ist. Es läßt sich hier nicht Alles aufzählen, man müßte sonst das ganze Stück commentiren. Aber Schiller wägt die einzelnen Worte weit mehr, als diejenigen, die sich nur von dem Wohlklang seiner Rede berauschen lassen, glauben möchten. Der großartige Wurf seiner Charaktere hat ihn nie gehindert, Einzelnes sorgfältig auszuführen, und Ferdinand gehört in der zweiten Hälfte des Stückes zu den ausgeführtesten seiner Gestalten.

Psychologisch ungleich difficiler ist die Gestalt der Luise. Sie ist die einzige Schillersche Frauengestalt, deren Schicksal und deren Tragik lediglich ihre Liebe ist. Der große Unterschied dieser Schöpfung von denen der ersten Meister in der Zeichnung liebender Frauen, Shakespeare und Goethe, springt sofort in die Augen, von denen der Shakespeareschen ganz besonders. Der englische Dichter, der die Frauenseele kennt wie eben nur Goethe noch, schafft seine zarten Gestalten aus weichstem Thon, giebt ihnen ein sonnenhelles, frohes Auge und eine Stimme voll Wohl-laut und Melodie. Die Schillerschen Frauen sind ernster und

um sich den Schein einer Heldin zu geben, stellt sie ihre Ohnmacht der Lady als einen freiwilligen Entschluß hin und begehrt die Grausamkeit, diese, die, wie sie einsehen muß, an der ganzen Intrigue unschuldig ist, für den Selbstmord verantwortlich zu machen, den sie zu begehen Willens ist. Theatralisch mag es sein, dramatisch ist es nicht, jedenfalls für die Luise nicht. Erst mit dem fünften Act findet sie wieder ihren Platz in dem Gefüge des Ganzen — von nun an eine rückhaltlos zu bewundernde dichterische Schöpfung. Das Gespräch mit dem Vater, ihr Benehmen bei Ferdinands Ankunft, die furchtbare Stimmung, die der Vergiftung vorangeht, ihr Sterben — das ist Alles ebenso wahr wie es dramatisch und theatralisch zugleich übergroß ist.

Es lag in der Art des Schillerschen Schaffens, in seinem großen inspirirten Zuge, daß die am Wenigsten ausgeführten Charaktere die vollendetsten wurden. Die alte Millerin ist ein wahres Cabinetstück, die Scene des Kammerdieners, aus dessen erschütternder Anklage das gedrückte Volk um Rache schreit, der in dem, was er ausspricht und an sich hält, vernichtend wirken muß, nie rührend, ein Juwel unter den dramatischen Epifoden. Auch der Hofmarschall ist eine kostbare Figur und kaum übertrieben, nicht bloß ein imbécile, sondern ein schlechter Kerl, der Mitschuldige am Tode des Vorgängers im Amte des Präsidenten, ein alter, innerlich fadenscheiniger Roué, der mit den Glittern des Hoflebens die Mängel seines Verstandes, seines Herzens und seiner Bildung verdeckt. Der alte Miller ist oft und mit Recht bewundert. Thut er auch im Wettern und Fluchen und in der Verehrung des goldenen Kalbes im fünften Act des Guten zu viel, so ist sein Kern doch echt und poetisch. Er ist das Prototyp des Hebbelschen „Meister Anton“, des Ludwigschen „Erbförster“ geworden, das Urbild des deutschen Bürgermannes, herb und ehrlich, das Herz auf dem rechten Fleck, ohne Furcht der Menschen, religiös und mißtrauisch gegen Alles, was aus der großen Welt kommt, selbst gegen die Bücher der Belletristen. Solche Naturen giebt es noch, aber sie sind im Aussterben begriffen. Eine weiche

Rührseligkeit kennt der Alte nicht. Schwer und ernst nimmt er das Leben, schwer und ernst sollen seine Mienen, seine Worte sein; nirgends ist ein Anfaß zum gutmüthigen Biedermann zu finden — eine streng-moralische, eiserne Natur, ein Mann, der die Liebe des Majors zu seiner Tochter gleich zu Anfang im schwärzesten Lichte sieht, und der, als das Unglück seine Eisensfaust erdrückend auf sein ganzes Haus und das Herz seines Kindes legt, noch den Muth zeigt, das Liebste, was er auf Erden hat, mit der Drohung seines Fluches zu belasten.

Die ruhige, kalte Teufelei des Wurm wirkt hie und da, so dramatisch kräftig sie an sich ist, doch in ihren auf die Spitze getriebenen Machinationen fast phantastisch. Desto schärfer umrissen, desto wahrer ist die Gestalt des Präsidenten. Jedes seiner Worte ist wie in Erz gegossen. Er hat einen großen Zug. Die Dialoge, an denen er Theil nimmt, gewinnen durch die Sicherheit und Festigkeit seines Auftretens, seiner Sprache einen starken Halt: sie sind, wenn man von den drei letzten Scenen des letzten Actes absieht, die ausgefeiltesten des Stückes, an Finesse und Schärfe den Lessingschen gleichkommend, an dramatischer Kraft und Wucht ihnen überlegen. Nur die Lady steht hinter den übrigen Personen zurück. Sie ist gar zu sehr Theaterprinzessin, ihre Empfindungen und Entschlüsse sind allzu wandelbar, als daß man sie immer für möglich halten könnte. Besonders ihre Umwandlung in die Büßerin, die um den Tagelohn arbeiten will, um nicht barfuß nach Voretto zu müssen —: sie vollzieht sich in dem Monolog der achten Scene des vierten Actes in — einer Pause. Immerhin hat sie bedeutende Züge, die einer Schauspielerin Gelegenheit genug geben, ihre Kunst zu zeigen. Sie ist temperamentvoll, ein „großes, feuriges Herz“, ihre Erzählung, das Vorbild so vieler Theatererzählungen, kann zum Paradedstück werden — aber sie giebt sich zu wortreich, zu unbestimmt, es fehlen ihr die Contouren der Persönlichkeit. Nur ihr Abschied von dem Marschall zeigt schärfere Züge.

Die Composition von „Kabale und Liebe“ ist über alles Lob

erhaben. Nur eine einzige Scene steht völlig außer dem Zusammenhang; eine andere, die oben erwähnte Scene der Frauen ist für die Handlung wenigstens nicht unumgänglich nothwendig. Jene, die vierte des dritten Actes ist aus der Sorge Schillers, in der Motivirung der Eifersucht des Ferdinand und seines Glaubens an den Brief nicht zu wenig zu thun, hervorgegangen und trägt, wenn man sie im Zusammenhang mit der folgenden, fünften, Scene betrachtet, den Schein der nachträglichen Einfügung deutlich an sich. Es ist die einzige Scene, in der die Handlung gänzlich stockt, die einzige, die auf den Fortgang des Stücks gar keinen Einfluß übt. Schon in dem kleinen Monolog der Luise („Wo meine Eltern bleiben?“) ist ihre Spur völlig verwischt, und es ist ganz begreiflich, daß sie, da die Eifersucht des Ferdinand ohnehin glaublich gemacht ist, auf dem Theater meistens wegfällt. Was die eigentliche Größe der dramatischen Composition des Stückes ausmacht, das ist, daß jede Scene sich logisch aus der vorausgehenden entwickelt und daß die dramatische Handlung von den Personen selbst gemacht wird. Alles, was in dem Stücke vorgeht, resultirt aus dem Zusammentreffen, dem Aufeinanderwirken der Charaktere; aus der inneren Dramatik allein entwickelt sich die Action, kein äußerer Vorgang wird, nur von außen, in das Stück hinein, an seine Menschen hinangetragen. Im „Göz von Berlichingen“ (um nur ein Beispiel einer andern Compositionsweise zu nennen) sind mehr äußere Vorgänge als innere Dramatik, und diese hat jene nicht erzeugt. Dort bethätigen sich die dramatischen Personen in den Ereignissen, die sich ihnen bieten, in „Kabale und Liebe“ schaffen sich die Personen ihre Ereignisse selbst. In der „Emilia“, den „Räubern“, der „Stuart“, dem „Lear“ ist dasselbe der Fall. Es ist dies das eigentlich Dramatische.

Don Carlos.

Das Drama der gebildeten Jugend, sofern sie nicht blasirt ist. So lange der Freiheitswille in der jungen Creatur lebt, so lange es mannhaft ist, der Macht die freie Persönlichkeit gegenüber zu stellen, so lange es Menschen giebt (und sie sterben nie aus), die an das Ideal eines demokratischen Staates glauben, der mit seinen Kindern geizt, ebenso lange lebt Schillers große Dichtung. Es ist seltsam genug, daß der mächtigste Eindruck des Stückes gerade von jener Figur ausgeht, die dramatisch am Leichtesten anzugreifen ist: dem Marquis. Er sichert dem Werke die Unsterblichkeit in den Herzen derer, die der außerordentlichen, viel bedeutenderen Anlage und Ausführung in den Charakteren des Königs, der Königin, der Eboli zu folgen nicht im Stande sind und die an der etwas weitläufigen und ermüdenden Hofkabale keinen Antheil nehmen. Da, wo der Dichter selbst spricht, ist er bei den Deutschen seiner Wirkung stets am Sichersten — so ist es im Posa. Und über die Gedankenfreiheit mit blasirtem Klugheitsdünnkel die Nase zu rümpfen, kennzeichnet doch nur die Kurzsichtigen, die aus dem engen Kreis der gegebenen Staatsbegriffe, der landläufigen socialen Anschauungen nicht hinauskönnen, die sich die Frage, ob wir denn diese Gedankenfreiheit, die mit dem Marquis jeder Mensch zu fordern ein heiliges Recht hat, wirklich schon haben, noch niemals ernsthaft beantwortet haben. Man darf es darum auch denen nicht übel nehmen, die nach einer solchen Kraftstelle die Stille des Hauses durch tobenden Applaus recht ungeschickt unterbrechen; dann kritisiert nicht das Publikum den Dichter, der Mensch dankt dem Menschen und die Schaubühne zeigt, daß sie zu Zeiten das ist, was sie, recht verstanden, immer sein soll: eine moralische Anstalt.

Die Architectonik des Dramas ist bis zum Schluß des dritten Actes außerordentlich großartig. In breiten sicheren Linien

erhebt sich der ungewöhnliche Bau; trotzdem eine Person die andere ablöst, tritt doch nirgends Verwirrung ein, der Plan scheint klar und übersichtlich. Die technische Sicherheit, die Schiller in seinen Jugendstücken noch überzeugender als in seinen reiferen Werken dokumentirt hat und die am Auffallendsten in „Kabale und Liebe“ hervortritt, zeigt sich auch hier überall. Die Sprache, die sich von dem Prosa-Kraftstyl und der oft geschraubten Knappheit der Erstlingswerke in die reinere Atmosphäre des fünffüßigen Sambus rettet, entbehrt hie und da der Präcision und wiederholt Gedanken und Worte — eine Unart, in die selbst der sonst so exacte Lessing in seinem „Nathan“ verfallen ist; immer aber ist sie schön und für den glatten Ton der spanischen Hofetiquette oft außerordentlich charakteristisch. Das ist auch eine der seltenen Eigenschaften dieses großen Genius, der Dinge, die er nie gesehen, so glaubhaft malt, Kreise, mit denen er nie in Berührung gekommen ist, so trefflich schildert, daß Alles auf eigener Erfahrung zu beruhen scheint — und doch ist es nur die Wiedergeburt des durch Studium Aufgenommenen aus dem Geist, die alle Farben und Formen des Urbildes trägt. Nach dem dritten Act geräth aber der feste Bau in Zerfall. Daß der Marquis in der Weise, wie es geschieht, mit dem Treiben am Hofe in Berührung kommt, ist zwar stark, aber doch immer noch glaublich. Ist es aber schon nicht begreiflich, warum Posa seinem Freunde die Intrigue mit dem König verhehlt, so ist es vollends räthselhaft, warum er, der bis dahin trotz aller Schwärmerei weltmännisch und staatsklug ist, sich zu dem übereilten Schritt hinreißen läßt, Carlos in Gegenwart der Eholi verhaften zu lassen und dieser, der einflußreichen Günstlingin des Monarchen, den Dolch auf die Brust zu setzen. Warum denn nur? „Was hat er dir gestanden?“ fragt der Marquis. Welche Antwort erwartet er? Die Liebe zur Königin? Die kennt der König ja. Den geplanten Aufruhr in Flandern? Das wäre allerdings etwas — wenn Carlos es gethan hätte. Es ist ihm aber kein Wort davon über die Lippen gekommen. Die

Verhaftung, die mehr einem Ueberfall gleicht, geschieht also um Nichts und wieder Nichts. Nimmt man diese aber einual als geschehen an, warum opfert sich der Marquis? Wenn er Carlos zur Flucht verhelfen will, warum flieht er, der doch *plein pouvoir* hatte, den des Königs Siegel in jeder, auch der gefährlichsten Situation schützen würde, nicht mit ihm? Ist seine Selbstanklage nöthig, um den Freund zu retten? Durchaus nicht. Bosa stirbt ohne Nothwendigkeit, als ein Opfer seiner unbegreiflichen Uebereilung. Daß er die Folgen derselben so sieht, wie er es wirklich thut, ist seltsam. Es thut aber Niemand außer ihm. Er giebt das Spiel aus den Händen, gerade als er einen entscheidenden Trumpf auszuspielen hat, und sorgt durch das allzu oft angewandte Verlegenheitsmittel des Stückes, Briefe, dafür, das Gebäude selbst über den Haufen zu stürzen. Nur die große Kunst des Dichters vermag uns über diese Schwächen der Motivirung hinwegzutäuschen. Eine dramatische Scene nach der andern schlägt die Scrupel für kurze Zeit aus dem Felde. Aber sie kommen wieder. Schillern ist der Plan offenbar über den Kopf gewachsen. Mit dem Abnehmen seines Interesses für den Infanten und der Bevorzugung des Marquis, Punkte, über die er sich in dem ersten „Briefe über Don Carlos“ hinlänglich klar äußert, war es um die consequente Durchführung eines einfachen und übersichtlichen Planes, der Stärke seines ersten und dritten Jugendwerkes, geschehen. Das Stück mußte überdies tragisch enden, ohne daß ein solches Ende aus den Verhältnissen, wie sie noch mitten im vierten Act liegen, hätte abgeleitet werden können. Die Alba und Domingo, die Anfangs allein, dann im Bunde mit der Prinzessin so ausführlich conspiriren, vermögen Nichts und richten Nichts aus. Ihre Machinationen führen den Untergang des Carlos nicht herbei. Gewaltsam und in unbegreiflicher Verblendung thut es der Marquis selbst. Es genügt für die tragische Motivirung natürlich gar nicht (wie Schiller es uns in den Briefen glauben machen möchte), daß der Marquis aus seiner Gemüthsverfassung, Schrecken, Zweifel, Unwille

über sich selbst, Schmerz und Verzweiflung, allenfalls die Gründe für ein solches Verhalten schöpfen könnte. Der tragische Untergang kann nie und nimmer von einer Laune, einem Irrthum, einer momentanen Gemüthsverdunklung abhängig gemacht werden. Er darf uns nicht nur aus subjectiven Gründen plausibel gemacht, er muß uns als objectiv nothwendig aufgedrungen werden, und diese Nothwendigkeit vermessen wir. Und nicht einmal die subjectiven Gründe sind hier stichhaltig, und so ist der Fehler um so mehr zu bedauern, als der Charakter des Bosa dadurch gänzlich verschoben wird. Keine Spur mehr von dem Diplomaten der ersten Acte, der der Königin und ihren Damen so artig zu antworten und Complimente zu sagen weiß, der dem König bei aller Kühnheit doch so klug begegnet. Aus dem Politiker, der selbst auf Kosten des Infanten fest auf sein Ziel lossteuert, der seine kosmopolitischen Gedanken durch den einstigen König von Spanien ausführen lassen möchte und für den die Freundschaft bei aller Wärme der Zuneigung, die er für den Prinzen empfindet, doch nur Mittel zum Zweck, jedenfalls nicht sein letzter Zweck ist, wird plötzlich ein sentimentalischer Schwärmer, der dem Carlos ein unerhörtes und thörichtes Opfer bringt und der sich dessen mit Rührung und sogar mit einiger Salbung selbst rühmt. Sein eigenmächtiges Handeln, seine Beeinflussung des Schicksals des Infanten, vollkommen begreiflich, so lange er damit der Verwirklichung seiner Pläne in Bezug auf Flandern näher zu kommen glaubt, wird nun plötzlich zur vagen, dünkelfaften Vorsichtsspielerei. Der klare Kopf, der den Prinzen bei seiner ersten Begegnung nach seiner Rückkehr von Flandern sofort durchschaut, der weiß, wie dieser schwache Mensch von seiner unglücklichen Leidenschaft hin- und hergeworfen wird, vermag es nun mit einem Male, den Provinzen, die er befreien will, seine Hülfe zu entziehen, sich aufzuopfern und die große, unmöglich scheinende Initiative von demselben Freunde zu erwarten, der den Gedanken der Errettung Flanderns, den Beide zusammen gefaßt, schon längst für einen Traum erklärt hat. Und wäre

die Uebereilung, die mit der Verhaftung des Prinzen beginnt, einem Jünglinge wie ihm, der eine große Idee gefährdet sieht, auch noch zuzutrauen, so bleibt sie doch dramatisch unentschuldigbar, wenn sie Mord und Todtschlag im Gefolge hat. Schiller hat übrigens im Stücke selbst diesem Fehler das Urtheil gesprochen. Als der König sich die Frage vorlegt: „Wem bracht' er dieses Opfer? — Dem Knaben, meinem Sohne?“, beantwortet er sie selbst sehr richtig: „Der Freundschaft arme Flamme füllt eines Bosa Herz nicht aus.“ Das heißt soviel als: wäre der Dichter consequent geblieben, dann hätte Bosa das Opfer dem Carlos nicht bringen dürfen, dann hätte der politische Fanatiker nicht dem Freundschaftsschwärmer im Stil der sentimentalen Bündnisse des vorigen Jahrhunderts Platz machen dürfen. Schiller versucht nun zwar im zwölften Briefe auch diesen Punkt klar zu stellen, indem er die Aufopferung u. A. auf ein Martyrium zurückführt, das den Zweck verfolgt, dem Freunde zu zeigen, wie sehr er an die Wahrheit und Schönheit seines Entwurfes glaube und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sei. „Er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit starben, die sie von Vielen befolgt und beherzigt haben wollten, um durch sein Beispiel darzuthun, wie sehr sie es werth sei, daß man Alles für sie leide.“ Das Beispiel Pyhurgs muß zur Illustration dieser Auffassung des Dichters dienen. Ist es nun aber immer schon verdächtig, wenn eine dramatische Handlung auf mehrere Quellen zurückgeführt wird oder werden kann, so ist bei genauerer Betrachtung jedenfalls aus dieser Quelle die Aufopferung nicht herzuleiten. Als Bosa der Prinzessin den Dolch auf die Brust setzt, glaubt er seine und die flandrische Sache so gefährdet, daß es für ihn nur zwei Wege der Rettung giebt: entweder die Prinzessin fällt durch seine Hand oder er opfert sich selbst. Daß diese Rechnung irrig ist, sei hier bei Seite gestellt — genug, Bosa stellt sie an und wählt mit dem Ausruf: „Gott sei gelobt! — Noch giebt's ein andres Mittel!“ eben dies andre Mittel, nämlich seinen Tod. Auch

nicht die leiseste Möglichkeit des Gedankens, er wolle mit seinem Blute den Carlos gewissermaßen zu unverbrüchlicher Heilighaltung seiner Ideale weihen, bleibt hier übrig. Zu allem Ueberflusse erklärt er der Königin in der Schlussscene des vierten Actes, „er habe sein gewagtes Spiel verloren“, für sich verloren, d. h. er müsse sich opfern um Carlos zu retten. Beides ganz falsche Erwägungen. Weder brauchte er zu sterben, noch konnte sein Tod dem Infanten nützen — von den politischen Gründen, die gegen die Opferung sprachen, hier ganz abzusehen. Ein Fehler also, und keineswegs der von Schiller angedeutete planvolle aufopfernde Heroismus läßt ihn sich selbst der Kugel des Königs preisgeben. Aus dieser Schlinge ist kein Entkommen, und so sehr man geneigt sein möchte, der Auslegung des Dichters am Meisten zu vertrauen: sie macht doch einen zu erkünstelten Eindruck, als daß sie überzeugen könnte. Sie ist lediglich dialektisch, aus dem Eifer hervorgegangen, eine Gestalt, die so sehr das Herz der Jugend gewonnen, auch der Theilnahme der ästhetisch Geschulteren nahe zu bringen. Alles Andere, was die Kritik dem Posa vorgeworfen hat, zerfällt jedoch in Nichts. Er ist weder hyperideal, noch ein unpraktischer Phantast, noch in Philipps Zeit schlechtweg unmöglich. Je härter der Druck, desto größer die Opposition. Es mag wunderbar sein, daß in einer Zeit der Compromisse die Opposition mehr Terrain als sonst gewinnt — daß einem Philipp ein Posa gegenüber tritt, ist nur natürlich. „Das Zeitalter, wo er sich bildet“, sagt Schiller mit Recht, „ist allgemeine Gährung der Köpfe, Kampf der Vorurtheile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit — von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen . . . Das kühnste Ideal einer Menschenrepublik, allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, wo konnte es besser und wo natürlicher zur Welt geboren werden, als in der Nähe Philipps des Zweiten und seiner Inquisition? . . . Der Zeitpunkt, worin er (Posa) auftrat, war gerade derjenige, worin stärker als je von Menschenrechten und Gewissensfreiheit

die Rede war. Die vorhergehende Reformation hatte diese Ideen zuerst in Umlauf gebracht und die flandrischen Unruhen erhielten sie in Uebung. Seine Unabhängigkeit von außen, sein Stand als Malteserritter selbst, schenkten ihm die glückliche Muße, diese speculative Schwärmerei zur Reife zu brüten.“ Das ist so richtig wie möglich und ein trefflicher Beweis dafür, einen wie scharfen Blick Schiller für den Charakter einer historischen Epoche hatte, den dramatisch wiederzugeben er sich, als er nach einer Pause von zehn Jahren den „Wallenstein“ schrieb, so außerordentlich mächtig erwies. Carlos ist von Schillers Dramen mit weitem geschichtlichen Hintergrund ein verheißungsvoller Anfang. Und wäre der Gegensatz der sich befehdenden Factoren in ihm auch auf die Spitze getrieben — dergleichen verzeiht man dem dramatischen Dichter nicht nur, er ist sogar dazu berechtigt. Die Contraste, die das Leben durch tausend Zufälligkeiten verhüllt und abstumpft — die Kunst zeigt sie uns in ihrer principiellen Verschiedenheit. — Sache der Schauspieler ist es dann aber, die stolzirende, paradirende Haltung, mit der die unverständige Routine den Posa zu spielen liebt, und den hochtrabenden Volksredner zu vermeiden und anstatt eines unnatürlichen, albernen Idealautomaten einen wirklichen Menschen zu spielen. Posa ist kein mit seiner Entwicklung fertiger Raisonneur, er ist und bleibt in all seinem Thun ein Jüngling. Gleich sein Auftreten ist für seine Haltung entscheidend. Was die erste Begegnung mit dem Infanten nach Jahre langer Trennung dem Manne bedeutet, der mit dieses Königssohnes einstiger Macht seinen Idealstaat in Flandern ins Leben rufen will, leuchtet ein. „Ein unterdrücktes Heldenvolk“ sendet den Posa zum Carl. „Gethan ist's um sein theures Land, wenn Alba, des Fanatismus rauher Henkerknecht, vor Brüssel rückt mit spanischen Gesezen.“ Es stürzt dahin, „wenn sein erhabnes Herz vergessen hat, für Menschlichkeit zu schlagen.“ Also ist Alles in ihm Erwartung, große, freudige Erwartung! Posa eilt auf den Freund zu, schließt ihn in seine Arme, liebt begierig und immer ängstlicher

in seinen Augen, auf den bleichen, unnatürlich gerötheten Wangen, und wendet, als er Alles erfahren, mit der genialen Inspiration des Fanatikers das Uebel zum Besten, Vortheil ziehend selbst aus dieser bedenklichen Verwirrung. Und doch sah ich schon einen Schauspieler gespreizt und langsam dahergeschritten kommen, als wollte er sagen: „Jetzt erscheint der große Posa“, in jedem Worte, jeder Bewegung, in dem emporgerichteten Degen und der hochgeschwungenen Hutfeder die Gedankenfreiheit. Und so geht es durch das ganze Stück fort, als wäre das Podium das Ratheder eines Staatsrechtslehrers und das Publikum eine Versammlung akademischer Hörer! — An dieser Stelle möge denn auch die Bemerkung Statt haben, daß die in den „Dramaturgischen Skizzen“ von mir ausgesprochene Ansicht, als finde sich in der Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola“ in dem Passus: „Ein bacchantisches Getön von Reigen und von Pauken“ ein Druckfehler und müsse es vielmehr „Geigen und Pauken“ heißen, von mir als unslichhaltig aufgegeben ist. So befremdlich die Zusammenstellung auch sein mag und so wenig sie im strengen Sinne correct ist (Reigen ist ein Tanz, nach unserem modernen Begriff ein feierlicher, geschrittener Tanz), so ist sie doch nicht neu, sondern biblischen Ursprungs (vgl. Psalm 150, 4). Schillers Sprache hat aus der Lutherschen Bibelübersetzung stets reichlich geschöpft. Ein Druckfehler, der sich von der ersten Auflage des „Don Carlos“ an durch alle folgenden geschlichen hätte, ist überdies nicht nachweisbar.

So zwiespältig der Charakter des Posa ist, so einheitlich ist der des Carlos. Nur daß mit dem dritten Act seine Stellung im Drama aus den angeführten Gründen bedenklich erschüttert wird. Er ist nichts weniger als ein Held, geschweige denn der Held der Tragödie. Die naheliegende Möglichkeit aus seiner eigenen verzweifelten Lage, aus seinen entschieden tragischen Confliten, die Handlung, Opposition oder Verschwörung gegen den König zu entwickeln und ihn selbst an die Spitze der Bewegung zu stellen, raubte sich der Dichter, sobald er den Marquis vor-

schob und zum Mentor und Pädagogen des Prinzen machte. Auf die Charakteristik des Carlos hat diese Verschiebung jedoch keinen nachtheiligen Einfluß gehabt. Er bleibt der, der er von Anfang ist, überreizt, nervös, von fieberhafter Leidenschaftlichkeit, wandelbar in seinen Entschlüssen, lentkam, ein Mensch, von dem man es ebenso begreiflich gefunden hätte, wenn er in die Nege der Geistlichkeit gerathen und zum Asketen und Religionsfanatiker geworden wäre, als daß er sich vorsetzt, das Jahrhundert herbeizuführen, das dem Ideal des Maltesers reif ist. Er ist viel mehr als der bloße Typus eines unreifen und etwas unklaren, aber edelgefinnten, schwärmerischen Jünglings. Sein Wesen ist eine geistvolle, feine Mischung widerstrebender Elemente. Er ist ein echter und rechter katholischer Prinz. Sein „unglücksel'ger Scharffinn“ vereinigt sich mit einer glühenden Religiosität; trotz seiner Unverdorbenheit hat er einen Zug von Müdigkeit und Blasirtheit, wie sie für den verwöhnten, allen Genüssen zugänglichen, von dem, was ihn umgiebt, nicht gesättigten, sondern nur angewiderten Thronerben unausbleiblich ist. Das erste Gespräch mit dem Priester, die Scene mit dem Marquis, die heimliche Unterredung mit der Königin exponiren ihn vortrefflich. Wenn in der Audienzscene das Gefühl heller hervorbricht, als es nach der Stellung des Prinzen zu seinem Vater zu erwarten war — Schillers Neigung zu starken Contrasten verschuldet solch' ein zeitweiliges Außerachtlassen individueller Bezüge nicht selten — so zeigen dafür die Scenen mit dem Pagen und Herzog Alba wieder ganz den alten Carlos. In der Eboliscene Anfangs etwas zu sehr ingenu (die absichtlichen Dunkelheiten seiner Worte geben seiner Stellung zur Prinzessin sogar einen ungewollten Anflug von Humor), hebt er sich gegen das Ende zu wahrhaft dramatischer Höhe. Mit Bosas Tode tritt er dessen Erbschaft rühmlich an. Wenn dieser auch nicht sicher auf ihn zählen durfte, so ist es doch begreiflich, daß das furchtbare Ereigniß auf den Prinzen die erreichte Wirkung übt. Seine Läuterung ist echt Schillerisch und wahrhaft erhebend. Er ist in dem Sturme zum

Manne gereift und darf in der letzten Scene wenigstens ein Blatt von dem Lorbeer fordern, der nur eine Heldenstirne bekronen soll.

Die Königin macht ihm seine Entfagung schwer wie sie seine Leidenschaft begreiflich machte. Sie ist eine der edelsten und feinsten Frauengestalten unserer classischen Literatur und eine Meisterzeichnung Schillers, der nicht immer mit so glücklicher Hand die Grazie und Würde zugleich verkörpert hat. Ihr steht Alles wohl und Alles erscheint an ihr wahr: das fröhliche Geplauder mit ihren Damen, die leichten Wallungen ihres französischen Bluts, die leise Ironie, mit der sie die Obersthofmeisterin entläßt, die Hoheit in ihrer Begegnung mit dem Prinzen und dem Könige. Die edle Fassung, mit der sie mit Thränen im Auge der Marquise von Mondecar vor dem versammelten Hof das schwere Urtheil der Verbannung erleichtert, wirkt so imposant, daß man Philipps Wort „Ich stand wie ein Gerichteter vor ihrer Tugend“ vollkommen versteht. Und so ist alles Andere an ihr vom ersten Range: ihre erregte Unterredung mit dem König im vierten Act, ihr Abschied von dem Marquis, von dem Infanten. Nichts ist an ihr übertrieben, ein schönes Maß, ein sicheres Gefühl für das Rechte bestimmt alle ihre Worte und Handlungen. Sie ist eine der klugen Frauen, auf die Schiller sich besser als auf die liebenden versteht, aber sie ist die zarteste und weiblichste von ihnen. Die Gräfin Fiesco ist ihre Vorgängerin. Aber an dieser ist noch Alles extrem. Die Feinheiten ihres Dialogs werden oft gesucht, ihr Gefühl fast durchweg zu überschwänglich. Auch hierin ist die Königin, von allen anderen charakteristischen Unterschieden abgesehen, von der Leonore verschieden und ihr überlegen. Eine wahrhafte Königin, auch ohne die spanische Krone und die Lilien der Valois! Und ist es nicht für Schiller bezeichnend, daß wie die Gräfin Lavagna vor der Imperiali, die Luise vor der Milford, so auch die Königin ästhetisch wie sittlich den Vorzug vor der Eboli hat? Bei Goethe kehrt sich das Verhältniß gerade um. Die heißblütigen, sinnlichen

Naturen besiegen bei ihm die stilleren, kühleren, edleren Frauen. Adelheid ist der Marie weit überlegen, die lebensvolle Sanvitale gewinnt den Sieg über die leidende, platonisch liebende Prinzessin. Doch hat die Königin an der Eboli keine ganz unebenbürtige Rivalin. Ihre Einführung ist reizend. Ihren Plan, den unerfahrenen Prinzen in ihre Netze zu ziehen, führt sie coquett und berückend aus. Man kann nicht sagen, die Scene sei mit dem Verstande gemacht. Es geht ein großer feuriger Zug durch sie hin. Die Diction glänzt und funkelt und legt sich schmeichelnd um Ohr und Herz. Aber es fehlt an den allerindividuellsten Strichen, an dem letzten Unwiderstehlichen, womit eine Adelheid zu locken versteht, um unfehlbar zu siegen. Es geht Alles, wie es bei Schiller nicht anders sein kann, zu stilvoll vor sich. Da kommt der dramatische Einschlag, die Entdeckung des Mißverständnisses. Mit ihm erreicht die Scene den Gipfel der Wirkung, wie sie von den Deutschen nur Schiller in seinem unerbittlichen Verfolgen jeder Situation bis auf die letzte Spitze zu erreichen verstanden hat; nach ihm erscheint die Prinzessin auf der Höhe des Weges, den sie im Stücke zurücklegt. Sobald sie anfängt zu raffiniren, wird sie bedeutend. Die einfache und zwingende Logik ihres Monologs ist bewunderungswürdig.

„Er nimmt

Den Schlüssel an, den, wie er sich beredet,
Die Königin ihm zugeschiekt — er glaubt
An diesen Riesenschritt der Liebe — kommt,
Kommt wahrlich, kommt! — So traut er Philipps Frau
Die rasende Entschliebung zu. — Wie kann er,
Wenn hier nicht große Proben ihn ermuntern?
Es ist am Tag. Er wird erhört. Sie liebt!“

Es ist der geniale Scharfblick der Rache — nur daß sie das Verhältniß mit unreinem Auge anschaut. Die kurze epigrammatische Wendung, mit der sie sich entschließt, dem König zu willfahren, ist ein der Wirkung immer sicherer technischer Kunstgriff Schillers.

„Ja recht — das ist ein Weg zu seinem Ohre.“

In der ersten Fassung der Dichtung folgt diesem Monolog nach einer kurzen Scene mit dem Pagen ein zweiter, der ihren raschen Gedanken etwas peinlich weiter ausführt.

„Was

Ein Mann mir nahm, kann nur ein König mir
Ersetzen. Diese Schlangen kann allein
Der Größe Taumeltrank betäuben.“

Damit ist nun aber die Bedeutung der Eboli für das Stück so ziemlich erschöpft. Sie hat ihre Aufgabe zu erfüllen und sie thut es: sie verleumdet und bestiehlt die Königin, ohne damit für die Handlung etwas Förderliches zu erreichen. Im Uebrigen spielt sie nur noch ihr Drama im Drama zu Ende. Gewiß eine vortreffliche Parallele zu Carlos und der Königin. Die Verbrecher sitzen über den Schuldlosen zu Gericht! Ihre Selbstanklage „Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihete, ich beging es selbst“ beleuchtet mit einem grellen Streiflicht vor unseren Augen und denen der Königin die bodenlose Verworfenheit der Zustände am Hofe. Aber für die Handlung bleibt das Alles bedeutungslos. Als wäre Nichts geschehen, kann, nachdem der Eboli Kreuz und Schlüssel abgefordert sind, die Königin mit dem Marquis jene für sie so außerordentlich schöne Unterredung führen. Kein Nachklang ihrer gerechten Entrüstung wird in dieser Scene laut, der Prinzessin wird nicht einmal mehr gedacht. Bei Shakespeare finden sich derartige Verbindungen verschiedener Handlungen, die sich oft nur ganz lose, oft bald enger, bald lockerer berühren, bekanntlich sehr oft, und ihre Bedeutung für die Illustration der Haupthandlung kann unschätzbar sein. Wir sind aber bei Schiller berechtigt, ein Zusammenwirken aller Kräfte zu einer gemeinsamen Handlung zu erwarten. Hier fehlt es. Posa möchte uns zwar im fünften Act noch einreden, das Gespräch des Infanten mit der Eboli sei etwas ganz Ungeheures, für die Entwicklung seines Schicksals Entscheidendes gewesen — wenn wir nur nicht zuverlässig wüßten, daß er sich darin täuscht.

Die Rolle der Prinzessin ist auf mittleren Theatern in der

Regel schwer zu befehen. Die Liebhaberin spielt die Königin, für jene bleibt die Heroine, gewöhnlich eine gereifte, nicht mehr junge Schauspielerin oder die sogenannte Salondame. Hat man die Wahl, so wird die erste meistens vorzuziehen sein. Sie pflegt stilvoller zu spielen. Auf die leichteren Allüren der Coquette kommt es weniger an als auf die leidenschaftliche Neigung der Südländerin. Gute Salondamen, deren es nicht gerade wenig giebt, pflegen genau zu wissen, wie man sich auf dem Parquet zu bewegen und auszudrücken pflegt. Aber in dieser Sprache hat man tausend Nichtigkeiten mit einer Miene, als wären sie etwas, zu plaudern und die wichtigsten Dinge, als wären sie Nichts. Das Auge darf nicht rollen, die Wimper nicht leidenschaftlich zucken, das Antlitz behält den gleichen Ausdruck, um die Mundwinkel legt sich ein immer gleiches Lächeln. Es wird Alles geglättet, verflacht. Wer tausend Mal zu sagen hat: „Ah, Herr Baron, Sie scherzen“, wer seine Zofe tausend Mal fragt: „Glaubst Du, daß mir diese Robe gut steht?“ der verliert die Fähigkeit, mit Wort und Blicken der Leidenschaftlichkeit einer Eboli zu folgen. Hände, die stets mit einem Fächer, einem Bouquet oder einem Spitzentaschentuch beschäftigt sind, wissen kaum mehr, daß sie an einem Arme sitzen, mit dem man gesticuliren kann. Lieber etwas weniger Form und mehr Inhalt!

Die Eboli führt zu dem Widerspiel hinüber, das in Alba und Domingo seine geschäftigen Organe findet. Der blutige Herzog des „Don Carlos“ steht dem des „Egmont“ unleugbar nach. Die prachtvollen Worte, mit denen der Prinz ihn, mit denen er sich selbst in der fünften Scene des zweiten Actes schildert, entwerfen ein gewaltiges Bild, hinter dem der Alba, wie er sich im Stücke zeigt, leider zurückbleibt. Es berührt fast verlegend, diesen Mann mit der Heimlichkeit und Kleinlichkeit eines Sakaien conspiriren und nutzlos conspiriren zu sehen. Domingo zeigt ein scharfes Profil, seinem Stande, seinem Charakter steht das Lauern und Schleichen besser an, er geht listig und fein zu Werke, aber schließlich läßt doch auch er sich von den Ereignissen

überraschen. Der König übertrifft Beide. Er weiß, was er will und, wie der Alba des Egmont sagt, „er will seinen Willen“. Sein Charakterbild ist ein großer und großartiger Wurf. Nur erleidet die Kühnheit der Linien oft durch das allzu reiche Ueberwuchern der Worte Einbuße an ihrer Deutlichkeit. Es ist kein Ton gespart, dem Wilde sein unheimlich düsteres Colorit zu geben. Wie er auftritt, schwer und starr, legt es sich wie Bleigewicht auf die Umgebung, auf den Zuschauer. Seine innere Armuth, die Leere seines Herzens, das zu Zeiten ängstlich, sehnüchtig nach Sympathie lechzt, seine Sinnlichkeit, seine Unterwürfigkeit unter die Kirche, sein Fanatismus — es ist Alles beisammen, um an den Philipp des Stücks, an den geschichtlichen; in poetischer Verallgemeinerung und Idealisirung glauben zu können. Nur der kecke und originelle Gedanke, ihn mit dem Marquis zusammen zu führen und aus dieser Zusammenkunft diese Folgen zu entwickeln, fällt, so poetisch und dramatisch und so möglich er an und für sich ist, aus der historischen, nicht Wirklichkeit (denn nach dieser hat der Dichter nicht ängstlich zu fragen), sondern Möglichkeit heraus. Ganz meisterlich ist dagegen die Aufbewahrung eines letzten und entscheidenden Coups für das Ende des Stücks. Auch Philipp ist noch den Schwankungen seiner leidenschaftlichen Natur unterworfen, er ist noch nicht erstarrt genug, noch nicht völlig ehernes Gesetz oder vielmehr eherne Willkür geworden, er hat den Marquis der Inquisition entzogen — da erscheint hinter ihm und über ihm in riesigen Dimensionen die letzte und höchste, die rücksichtsloseste Gewalt: die Kirche. Das Auftreten des Großinquisitors ist eine wahrhaft geniale Eingebung, die ganze Scene von Anfang bis zu Ende von furchtbarer, vernichtender Wirkung, jedes Wort des alten erblindeten neunzigjährigen Mannes in Stein gemeißelt. Er darf auf dem Theater durchaus nicht fehlen, um seiner selbst und um des Königs willen nicht. Philipp wird erst durch ihn verständlich und — entschuldigt.

„Don Carlos“ nimmt in der Entwicklung Schillers und

in der Bedeutung des Dichters für das deutsche Theater eine verhängnißvolle Stellung ein. Er zeichnete sich in ihm einen neuen Stil vor. Der Dichter entfagte den Rohheiten seines ersten kraftgenialischen Schaffens, aber er vollzog diese Entfagung auf Kosten des genialen Bühnendramatikers. Seine ästhetischen und kritischen Studien, die ihn lange Jahre der Production entfremdeten, trugen nur dazu bei ihm die frühere Schreibweise zu verleiden, die neue auszubilden und zu kräftigen. Goethe bestärkte ihn darin. Es war kein Vortheil für die Bühne. So dürr ausgesprochen, mag das befremdlich klingen, wenn man, auch vom rein technischen Standpunkt, sowohl den „Carlos“ wie die nachfolgenden großen Dramen immer noch nicht müde werden kann zu bewundern. Es ist aber nicht abzusehen, welch' ein unfasbarer Gewinn der deutschen Dramatik erwachsen wäre, wenn Schiller auf dem realistischen Boden geblieben wäre und auf ihm seine Kunstwerke zu immer höherer idealischer Vollendung gezeitigt hätte, statt daß er nun gewissermaßen von der entgegengesetzten Seite ausging. Darin zwar, daß er seine Charaktere mehr und mehr in die Sphäre einer großen, schönen Allgemeingültigkeit hebt, verleugnet sich der einzige Dichter nicht, den wir so gern als den idealsten aller deutschen Poeten bezeichnen. Dieser gewinnt, aber das Theater hat dabei verloren, oder vielmehr — es ist ihm ein noch größerer Gewinn entgangen. Die „Stuart“, die „Jungfrau“, der „Tell“ sind bewunderungswürdig, aber warum sind die Jugenddramen feinen reinsten und leuchtendsten Dichtungen als Bühnenwerke überlegen? Oder wäre die Vereinigung aller glänzenden Vorzüge späteren Jahren vorbehalten gewesen, um die uns der Tod grausam gebracht hat? Es scheint fast so. „Tell“ und das Demetriusfragment eröffnen eine neue, herrliche Perspektive, Ausichten in eine mehr als Shakespearesche Kunst, eine Vereinigung antiker Klärung des Stofflichen mit moderner Kraft, wie sie dem Dichter in einzelnen Charakteren, in kleineren und größeren Partien seiner Sambastragödien wiederholt schon wunderbar gelang. Und wie groß bleibt

auch das noch immer, was zu diesen höchsten Offenbarungen seiner Kunst nicht zu zählen ist! Unsere deutsche Nation hat viel traurige Schicksale erfahren. Schillers früher Tod ist einer der größten Verluste, die sie betroffen, und ein unerseßlicher.

Die Wallensteintrilogie.

In einer Zeit, in der die Theaterdirectionen eine Ehre darin suchen, das Publikum mit den Shakespeareschen „Königsdramen“ bekannt zu machen, muß es doppelt auffallen, daß das größte historische Drama der Deutschen, die Wallensteintrilogie, auf unseren Bühnen weitaus nicht den Cultus gefunden hat, den die uns durch die Persönlichkeit des großen Dichters, das vaterländische Gefühl und ihre künstlerische Hoheit Allen theure Schöpfung herausfordern muß. Warum nur? Man könnte anführen, daß das großartige Werk kein in allen Theilen gleichvollkommenes ist, daß der dreißigjährige Krieg den Deutschen nicht gerade tröstlich stimmt. Aber weil die das künstlerische Urtheil trübende Einmischung des nationalen Selbstgefühls durch den Stoff eher zurückgedrängt als provocirt wird, bleibt der ästhetische Eindruck und das ästhetische Urtheil desto lauterer; der historische Geist aber, durch Parteilichkeiten, die dem serenem Genius Schillers fernlagen, nicht entstellt und verschoben, hebt sich aus den drei gewaltigen Stücken in aller Ruhe und Reine, in aller Deutlichkeit und Erhabenheit, eine Emanation des „Weltgerichts“, das dem großen Manne die Weltgeschichte war. Dies ist ein so großer Vorzug vor der politischen Tendenz Shakespeares, daß die größere dramatische Wucht und Schärfe, die die „Historien“ in ihren Helden vor dem Wallenstein entschieden voraus haben, dadurch fast aufgewogen wird. Nun ist

man aber so gern bereit (wenigstens eine in ihrer Verehrung für Shakespeare nicht Maß noch Ziel kennende Schule) an allen Schwächen, von denen der britische Riese nicht frei ist, so lange herumzuerklären, bis man sie dem Zeitgeist, dem Zeitgeschmack, den Rücksichten gegen den Hof und die jungfräuliche Königin in die Schuhe geschoben hat — Schillern aber hat meines Wissens noch Keiner seiner Angreifer diese Gerechtigkeit widerfahren lassen, am Wenigsten leider der im Uebrigen so hochzustellende Otto Ludwig, dem der Schillersche Geist ebenso unverständlich und unverstanden geblieben ist, als er das Shakespearesche Schaffen fein und tief bis auf seine Wurzeln verfolgt hat.

Es ist gewiß auffallend, daß eine Dichtung von der Ausdehnung des „Wallenstein“ schon im Lager mit dem „Anfang vom Ende“ beginnt, also da, wo im Grunde Alles schon verloren ist (eine Erscheinung, die sich in der „Stuart“ noch auffallender wiederholt), daß sie, anstatt die leuchtende meteorgleiche Bahn des Friedlandschen Sternes vom Aufgang bis zum Niedergang zu verfolgen, jenseits des Höhepunkts anhebt und nun anstatt mit rapidem Schwung zum Ende zu eilen — sagen wir, die Fallgeschwindigkeit in ihre einzelnen Theile zerstückt. Aber in dieser Langsamkeit und Subtilität der Motivirung, in diesem gewissenhaften Eingehen auf jedes Für und Wider liegt etwas von der Gründlichkeit unsrer deutschen „tête carrée“, eine hohe moralische Genauigkeit, speciell, wenn man die Schillersche Entwicklung vor Augen hat, ein Kantscher Zug. Er wirkt ästhetisch nicht kräftig genug, aber sieht man diesen Bedenklichkeiten durch die Augen in das ehrliche Herz, das den ersten Schritt über die die beiden Lebenswege trennende Schwelle nicht leichten Kaufes thun kann, so liegt hierin eine packende Großartigkeit, die weit verehrungsvoller ist als die rasche Art, mit der die Shakespeareschen Könige und Hauptleute jäh und ohne genügendes Motiv ihren Willen ändern und ihre Eide brechen. Die Engländer applaudirten bei den cynischen Späßen, mit denen die Jungfrau von Orleans vor ihrem Ende von ihren Vorfahren gequält wird, und sanctionirten im Theater

nochmals das himmelschreiende Unrecht, das eine perfide und schwunglose Politik an dieser seltenen Gestalt zu üben wagte — wir Deutschen aber beklagen uns womöglich über den großen Monolog des „Wallenstein“ und sehen nicht ein, daß sich in den sittlichen Scrupeln des Dichters und seines Helden etwas von unserem eigensten Geiste regt, daß Max und Thekla, die Platen zu einem ungezogenen Epigramm anreizten, trotz Allem und Allem unser Fleisch und Blut sind! Wallensteine stampft man nicht aus der Erde. Dichter vom Schlage Schillers sehen drei Jahrhunderte höchstens einmal. Erlebt unser Volk je eine historische Dichtung, die den Wallenstein in den Schatten stellt, so mag es seine Zeit segnen — bis dahin aber müssen wir uns wohl gedulden, und wir thun sicherlich wohl, uns während der Wartezeit dem Genuß des großen Werkes ganz und voll hinzugeben.

1793 hatte Schiller sich der dramatischen Behandlung des Stoffes, den er durch sein Studium des dreißigjährigen Krieges in dem eigentlich historischen vollkommen beherrschte, zugewandt. Er wurde bei Seite gelegt, wieder aufgenommen, wieder bei Seite gelegt. Die kritische Thätigkeit des Dichters, die in den neunziger Jahren die unvergänglichen Meisterwerke hervorbrachte, deren Licht die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens blendend überfluthete und Aufschlüsse gab, die zu der unvergleichlichen Analyse Lessings gewissermaßen die Synthese gaben, hatte seine Productivität zwar gehemmt, aber sie kam der inneren Ausgestaltung des Stoffes vortrefflich zu Statten. Von allen Seiten erwog er die Möglichkeiten der Lösung seiner großen Aufgabe. Körner sorgte sich darum und Schiller mußte ihn beruhigen: „Du meinst, daß ich den Wallenstein zu sehr mit dem Verstand und zu wenig mit Begeisterung angreife. Aber das gilt nur von dem Plan, der nicht streng genug berechnet werden kann. Ausführen muß ihn die Imagination und die augenblickliche Empfindung“ — etwas beklommen fügt er hinzu: „Dies ist es aber, wofür ich fürchte: daß mich die

Einbildungskraft, wenn ihr Reich kommt, verlassen werde.“ (12. Sept. 1794.) Das Reich der Einbildungskraft kam aber noch lange nicht. Im März 1796 finden wir ihn dabei „die Ideen zu revidiren“, die er „in verschiedenen Perioden über den Wallenstein niederschrieb.“ Im November 1797 finden wir ihn „mit dem Wallenstein recht im Train“; damals erst entschied er sich statt der Prosa für den Jambus. Während der Ausführung litt er oft schwer unter den Anfällen seines tödtlichen Leidens. „Das pathologische Interesse der Natur an einer solchen Dichterarbeit“ griff ihn an; einen Tag der glücklichen Stimmung mußte er „mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen“. Der Stoff trieb gewaltig in's Breite. Ein selbstständiges Ganze löste sich als Vorspiel von ihm ab, endlich nahm auch die eigentliche Tragödie solche Dimensionen an, daß sie zweigetheilt werden mußte. Schiller und Goethe wagten es, dem Publikum die einzelnen Theile, wie sie fertig vorlagen, nach und nach auf dem Theater vorzuführen: am 12. October 1798 als erste Vorstellung in dem renovirten Schauspielhause „Wallensteins Lager“ (das, während die Schauspieler ihre Rollen schon im Besitz hatten, abermalige Zusätze und Erweiterungen, u. a. in der Capuzinade, erfuhr) unter Voransichtung des prachtvollen Prologs, den Voß im Costüm des Max sprach; am 30. Januar 1799 die „Piccolomini“ (die damals noch die beiden ersten Acte des dritten Theiles mitumfaßten); am 30. April desselben Jahres mit sensationellem Erfolge „Wallensteins Tod“. Ist die Wirkung dieser einzelnen Theile schon groß, so ist die des Ganzen überaus machtvoll. Jede große Bühne sollte eine Ehre darein setzen, das Werk zu bewältigen. Will das deutsche Theater ein Fest begehen, so kann es keine schönere Aufgabe finden als diese: durch die Vorführung der Trilogie an einem einzigen Tage, wie Dingelstedt es am 11. November 1863 in Weimar unternahm, den Deutschen die Einheitlichkeit und die ganze Bedeutung dieses unseres größten historischen Dramas vor die Seele zu führen.

Wer die ganze Schöpfung zum ersten Male sieht, dem ist es, als würde ein architektonischer Prachtbau von Blenden und Gerüsten befreit dem Auge enthüllt. Den Haupttheil, Wallensteins Tod, kennt ein Jeder auf der Bühne; aber erst im Zusammenhang mit dem Lager und den Piccolomini übt er seine ganze stolze Wirkung. Wir modernen Menschen, denen der Wallenstein schon wie ein allbekanntes werthes Gut überkommen ist, sprechen wie von etwas Selbstverständlichem davon, daß wir von der Soldateska durch die Generalität zu dem Haupt und Herzog dieser Aller geführt werden, und vergessen dabei fast, daß die Eintheilung und Gestaltung, die das Werk während der Arbeit im Kopfe und unter den Händen seines Schöpfers annahm, diese pragmatische Geschichtsschreibung im Drama („Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen“) ein ganz origineller und genialer, ohne Gleichen gebliebener Vorgang ist. Die Noth hatte ihn mitbestimmt, aber nur der sichere Trieb des Genius konnte ihn trotz der Bedenken, die der Verstand dagegen geltend machte, so werden lassen, wie er wurde. Der sonst der scenischen Wirkung so sichere und um sie sorglich bemühte Dichter ließ es geschehen, daß man sechs Acte hindurch auf die tragische Krise zu warten hat, daß das prächtige und farbenreiche Lagerbild eben nur ein Bild ohne Entwicklung bleibt und daß die Piccolomini in der Gestalt, die ihnen der Dichter endgültig gab, keinen Mittelpunkt des Interesses und kein Ende haben (denn der Conflict zwischen Octavio und Max kommt erst im „Tod“ zum Austrag). Alles arbeitete desto sicherer und zweckbewußter auf die Hauptsache hin: Wallenstein selbst, und daß das Voraufgehende, die so außergewöhnlich breit angelegte Exposition nicht ohne Eindruck bleibt, dafür sorgte das dramatische Detail, die Fülle der gerade im Lager und den Piccolomini mit besonderer Knappheit und Kraft gezeichneten Charaktere und Scenen von solcher Pracht wie die Audienzscene des Questenberg und das Banket, das den souveränen Beherrscher bewegter Gruppen und Massen im allerglänzendsten Lichte zeigt.

Unter wie günstigem Sterne hebt aber auch das Ganze an! Das „Lager“ ist ein Unicum in unserer Literatur. Hier trifft es sich, daß der idealistischste Poet, der auch das realste Leben, wie es „Kabale und Liebe“ beweist, glaubhaft zu schildern vermag, eine so glückliche Mischung dieser zwei Factoren findet, wie sie in jeder Kunstgattung zu den Seltenheiten gehört und wie sie nur im höchsten Momente der Inspiration möglich ist. Auch Goethe, auch Mozart und Beethoven, Rafael und Michelangelo haben solche Augenblicke, in denen sie, über ihre Natur hinauswachsend, auf fremdem Boden siegreiche Vorbeeren pflücken. Gehört das „Lager“ auch im Stoffe einem niederen Genre an und fehlt es auch sonst an allen Vergleichspunkten — im Princip ist dies Hinübergreifen Schillers in die bunte ideenlose Mannichfaltigkeit des alltäglichen Lebens ganz das nämliche wie das Emporstreben des schönheitsfrohen Goethe, den auch das Unbedeutendste, wenn es nur gefällt, ästhetisch zu reizen vermag, zu dem leidenschaftlichen, verzweifelten Wissens- und Wahrheitsdrange des Faust. Hier berühren sich zwei Welten, und ihre Berührung trägt goldene Früchte. Nirgends sieht Schiller Goethen ähnlicher als im „Lager“, nirgends streift aber auch Goethe die Welt der Ideale seines großen Freundes so sehr wie im „Faust“. Und wie um die gemeinsame Quelle, aus der zwei in ihrer Art sonst so verschiedene Werke wie der „Faust“ und das „Lager“ geflossen sind, anzudeuten, tragen Beide äußerlich dasselbe Gewand: den wechselvollsten deutschesten Vers, den Knittelvers, der dort das Höchste, hier das Niedrigste mit gleicher Vollendung zum Ausdruck zu bringen und zu erschöpfen vermag. Mißverständlich wäre es aber, wenn man, wie dies wohl geschehen ist, directe Goethesche Einflüsse in der Behandlung des Verses im „Lager“ erkennen wollte. Er ist durchaus individuell und echt Schillersch; die Persönlichkeit des Dichters schimmert überall durch, wie die Goethesche aus dem „Faust“, dessen Verse eben nur Einer, nur Goethe, schreiben konnte. Die Aehnlichkeit wird nirgends zur charakterlosen Wesensgleich-

heit. Zu der Frische des Ausdruckes gefellt sich dann im „Lager“ der porträtartige Reichthum der einzelnen Köpfe und eine Fülle und Rundung im Ganzen, wie sie Goethe in seinen Massenaufgeboten niemals zu erreichen vermocht hat. Goethe schildert im Osterspaziergang des „Faust“, in den Bürger-scenen des „Egmont“ nur Individuen, einzelne Gruppen, die sich nach und nach auf die Scene schieben und ablösen, aber wir sehen keine Masse. Bei Schiller aber fluthet und braust der große Schwall, von einem Borne genährt, einer Richtung zugetrieben, mit sich fortreibend, was ihm hemmend in den Weg tritt. Dabei herrscht nirgends Verwirrung. Alles ist übersichtlich und klar. Es ist, als wäre das ganze Bild gleichzeitig, in einem Augenblick vom Dichter geschaut und dann athemlos mit fliegender Feder aufgezeichnet. Nun stehen sie da, wie sie müssen, die leichtfertigen Glücksritter, die Jäger, die Hartnäckigen und Verbissenen vom Schläge ihrer Chefs, des Terzky und Illo, die unmilitairischen Arkebusiere, die den raschen Abfall des Regiments Tiefenbach allzu erklärlich machen, die idealeren Pappenheimer, die ihren Führer, den Max, nicht verleugnen. Dazwischen die kostbare Marktenderin, die den Mansfelder mit geschlagen hat, der Bürger, der Bauer, der Rekrut, und der prächtige Kapuziner mit seinem Santa Clara-Sermon. Und welche Bewegung in den einzelnen Abtheilungen, welch' zündender, in seiner Art großartiger Aufschwung in dem Reiterliede, in dessen Gesang sich schließlich Alles vereint! Welch' eine Verklärung der Subordination und des Geistes, der „wie Windeweben auch den untersten Reiter mitreißt!“ Und wie erwächst doch auch dieser Hymnus so ganz aus den wüsten, wilden Verhältnissen, die die Grundlage der Tragödie bilden!

„Des Lebens Aengsten, er wirft sie weg,
 Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen;
 Er reitet dem Schicksal entgegen küh;
 Triff'ts heute nicht, trifft es doch morgen,
 Und trifft es morgen, so laffet uns heut
 Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit.“

Es ist ein auf Alles gefaßtes, freches Würfeln um den Gewinn des Augenblicks, ein echtes Product der Kriegszeit, in der das Größte Hand in Hand mit dem Bestialischen geht. Aber in welcher goldigen Sonnengluth ist das Bild getaucht! Schillers eigener, über den Dingen schwebender Geist ruht flammend und reinigend auf ihm. Unser Militair, unsere Jugend singt das Lied noch heute, als glorifirte es den sittlichen Muth, die Manneszucht und die eiserne Pflicht, die das Wesen unseres Heerwesens und die Bewunderung der Welt ist! Diese erhebende Wirkung, allem Stoff und allem Realismus in der Behandlung desselben zum Troß, übt von den deutschen Dichtern nur Schiller aus.

Herrscht in diesen unteren Revieren noch das feste Vertrauen auf die Friedlandsche Fortuna und müssen die wider den Stachel Löckenden sich still zurückziehen, um dem allgemeinen Unwillen der noch für den Führer blind begeisterten Truppen zu entgehen, so zeigt sich in dem ersten Act der Piccolomini der Conflict schon größer und schärfer. Ein sicherer, überlegener Diplomat begegnet den maßlosen und nicht selten plumphen Angriffen der zürnenden Generale leidenschaftslos und kaltblütig. So sehr Duestenberg auch jammert, daß Alles viel schlimmer sei, als man es sich in Wien habe träumen lassen — er ist aus der erregten Scene (es ist die zweite des ersten Actes), in der Wort auf Wort wie wohlgezielte Hiebe treffen, doch als Sieger hervorgegangen. Man fühlt deutlich, daß etwas Außerordentliches bevorsteht und hat die Ahnung, daß das Temperament an der kalten Sicherheit, zu der sich die aus gleichem Stoff geformte Verrätherei gesellt, zu Schanden werden wird. Da durchbricht die Schwüle für eine Weile klärend und erlösend ein imposanter Schlag: die Verurtheilung des Obersten Suhs zum Tode nach dem Gesetze und seine Begnadigung durch den allmächtigen Generalissimus vor Duestenberg und der versammelten Generalität. Hier zeigt sich einmal und in ganzer Größe und Schärfe der durch einen inneren Widerspruch, durch moralische

Bedenken noch nicht zum Wanken gebrachte Wallenstein; fest und sicher, im vollen Gefühl seines Herrschtalentes und seines Einflusses, mit dem Hohn, den der Praktiker dem Theoretiker, der ihn meistern will, immer entgegensezt, jener Wallenstein, der des unverführten Willens sich bewußt, der „Laune Raum giebt, der Leidenschaft“, den „die Freiheit reizt und das Vermögen“, der aber einen offenen Schritt zum Verrath noch nicht gethan hat. Ja, jener Act der Kriegsjustiz ist recht eigentlich ein Beleg für die Stelle in dem großen Monolog des letzten Theiles „Kühn war das Wort, weil es die That nicht war“ — aber jeden Augenblick sein konnte. Er verurtheilt den Obersten zum Tode, aber er pardonnirt ihn im selben Athem; selbst in diesem Augenblick, in dem er dem kaiserlichen Botschafter und durch ihn dem Kaiser deutlich gezeigt hat, wer eigentlich der oberste Kriegsherr ist, vermeidet er doch die Vollstreckung des Spruches und damit eine den Bruch mit dem Kaiser schon hinlänglich kennzeichnende That. Die Scene hat etwas außerordentlich Erregendes und Großartiges: die grollenden sarkastischen Unterbrechungen des Duestenbergischen Berichts durch Wallenstein, sein Auflodern, seine überlegene Mäßigung, der Enthusiasmus seiner Officiere — prächtiger und wirkungsvoller konnte der Held nicht eingeführt werden. Wie sehr ist aber diese Scene nothwendig, um den Wallenstein des letzten Theiles zu verstehen, sein scheinbar so verworrenes, nach hundert Richtungen schillerndes Charakterbild sich aus ihr zu ergänzen, diesen großartigsten Versuch eines Dichters, das Charakteristische eines Menschen statt in einem einseitig betonten Zuge, gerade in der Mischung der allerheterogensten Eigenschaften auszuprägen, die züngelnde Vielseitigkeit einer „politischen“ Natur, die sich aller Personen und Mittel zu ihrem Zwecke zu bedienen und sich in jeder Situation in das Centrum des Interesses zu stellen weiß.

Wallenstein ist die complicirteste Figur nicht nur der Schillerschen, sondern der gesammten dramatischen Literatur, eine durch den Darsteller fast nie gedeckte Erscheinung, fesselnd und

abstoßend, bewunderungswürdig und verächtlich, phantastisch und gemein-klug, vorsichtig und leichtsinnig, ein gewaltiger Organisationsator und ein unbeholfenes Kind, falsch und wahr, rührend und erschreckend, ein Conglomerat aller möglichen Eigenschaften, und doch eine Einheit, ein Ganzes. In allen Dramen der Welt findet sich keine zweite Gestalt, die das ganze verzweigte Nervengeflecht der Menschennatur so bloß legt wie diese. Das Entgegengesetzteste ist in ihr vereinigt, und mit welcher Glaubhaftigkeit! Jeder aufmerksame Beobachter seines Selbst weiß, wie das Unverträglichste in dieser kleinen Innenwelt, unserem Mikrokosmos, Platz hat, wie unendlich wahr dies Gebild ist, der vollkommenste Gegensatz zu den eben in ihrer Einseitigkeit so großartigen Schöpfungen Shakespeares. Eine so universale und verwandlungsfähige Existenz, die an sich mehr oder weniger in jeder Lebenssphäre möglich wäre, wird aber vollends Wahrheit in der politischen Welt, der Welt des Scheins, der Convenienz, zur Nothwendigkeit aber auf einer Höhe, wo der Mensch, wie Wallenstein, zu repräsentiren, eine Rolle zu spielen hat und sich zwei Charaktere bildet, einen für sich, den andern für die Außenwelt. Nicht ohne Sorge sah Schiller dem Eindruck entgegen, den eine Gestalt wie diese auf den Zuschauer machen würde, aber zu Zeiten fühlte er seine ganze Kraft und glaubte des Erfolges sicher sein zu dürfen. Worin das Bedenkliche lag, faßt er in einigen Worten, die einem Briefe an Wilhelm von Humboldt (vom 21. März 1796) entnommen werden, mit der ihm eigenen hellen Einsicht in die Bedingungen seiner eigenen Production dahin zusammen: „Die Aufgabe (scil. auf rein realistischen Wege einen großen Charakter aufzustellen) wird dadurch schwerer und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realismus den Erfolg nöthig hat, den der idealische Charakter [Posa] entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß und

Bedenken noch nicht zum Wanken gebrachte Wallenstein; fest und sicher, im vollen Gefühl seines Herrschtalentes und seines Einflusses, mit dem Hohn, den der Praktiker dem Theoretiker, der ihn meistern will, immer entgegensetzt, jener Wallenstein, der des unverführten Willens sich bewußt, der „Laune Raum giebt, der Leidenschaft“, den „die Freiheit reizt und das Vermögen“, der aber einen offenen Schritt zum Verrath noch nicht gethan hat. Ja, jener Act der Kriegsjustiz ist recht eigentlich ein Beleg für die Stelle in dem großen Monolog des letzten Theiles „Kühn war das Wort, weil es die That nicht war“ — aber jeden Augenblick sein konnte. Er verurtheilt den Obersten zum Tode, aber er pardonnirt ihn im selben Athem; selbst in diesem Augenblick, in dem er dem kaiserlichen Botschafter und durch ihn dem Kaiser deutlich gezeigt hat, wer eigentlich der oberste Kriegsherr ist, vermeidet er doch die Vollstreckung des Spruches und damit eine den Bruch mit dem Kaiser schon hinlänglich kennzeichnende That. Die Scene hat etwas außerordentlich Erregendes und Großartiges: die grollenden sarkastischen Unterbrechungen des Duestenbergischen Berichts durch Wallenstein, sein Auslodern, seine überlegene Mäßigung, der Enthusiasmus seiner Officiere — prächtiger und wirkungsvoller konnte der Held nicht eingeführt werden. Wie sehr ist aber diese Scene nothwendig, um den Wallenstein des letzten Theiles zu verstehen, sein scheinbar so verworrenes, nach hundert Richtungen schillerndes Charakterbild sich aus ihr zu ergänzen, diesen großartigsten Versuch eines Dichters, das Charakteristische eines Menschen statt in einem einseitig betonten Zuge, gerade in der Mischung der allerheterogensten Eigenschaften auszuprägen, die züngelnde Vielseitigkeit einer „politischen“ Natur, die sich aller Personen und Mittel zu ihrem Zwecke zu bedienen und sich in jeder Situation in das Centrum des Interesses zu stellen weiß.

Wallenstein ist die complicirteste Figur nicht nur der Schillerschen, sondern der gesammten dramatischen Literatur, eine durch den Darsteller fast nie gedeckte Erscheinung, fesselnd und

abstoßend, bewunderungswürdig und verächtlich, phantastisch und gemein-flug, vorsichtig und leichtsinnig, ein gewaltiger Organifator und ein unbeholfenes Kind, falsch und wahr, rührend und erschreckend, ein Conglomerat aller möglichen Eigenschaften, und doch eine Einheit, ein Ganzes. In allen Dramen der Welt findet sich keine zweite Gestalt, die das ganze verzweigte Nerven-geflecht der Menschennatur so bloß legt wie diese. Das Entgegengesetzteste ist in ihr vereinigt, und mit welcher Glaubhaftigkeit! Jeder aufmerksame Beobachter seines Selbst weiß, wie das Unverträglichste in dieser kleinen Innenwelt, unserem Mikrokosmos, Platz hat, wie unendlich wahr dies Gebild ist, der vollkommenste Gegensatz zu den eben in ihrer Einseitigkeit so großartigen Schöpfungen Shakespeares. Eine so universale und verwandlungsfähige Existenz, die an sich mehr oder weniger in jeder Lebenssphäre möglich wäre, wird aber vollends Wahrheit in der politischen Welt, der Welt des Scheins, der Convenienz, zur Nothwendigkeit aber auf einer Höhe, wo der Mensch, wie Wallenstein, zu repräsentiren, eine Rolle zu spielen hat und sich zwei Charaktere bildet, einen für sich, den andern für die Außenwelt. Nicht ohne Sorge sah Schiller dem Eindruck entgegen, den eine Gestalt wie diese auf den Zuschauer machen würde, aber zu Zeiten fühlte er seine ganze Kraft und glaubte des Erfolges sicher sein zu dürfen. Worin das Bedenkliche lag, faßt er in einigen Worten, die einem Briefe an Wilhelm von Humboldt (vom 21. März 1796) entnommen werden, mit der ihm eigenen hellen Einsicht in die Bedingungen seiner eigenen Production dahin zusammen: „Die Aufgabe (scil. auf rein realistischen Wege einen großen Charakter aufzustellen) wird dadurch schwerer und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realism den Erfolg nöthig hat, den der idealische Charakter [Bosa] entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß und

im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet Alles auf die Wirkung und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen und erreicht es nicht.“ Das sind in der That große Gefahren, die dieser Charakter für die ästhetische Wirkung birgt, und es ist ganz erstaunlich, wie er trotz der Dunkelheit und nicht selten Kleinlichkeit seiner Machinationen doch offen und groß wirkt und mit einem Nimbus umgeben erscheint, der fast der eines Caesar ist.

Der Haupthebel im Wallenstein ist der Ehrgeiz, der Wille einen Rang einzunehmen, mehr zu sein als ein Geschöpf, welches der Tag erschafft und stürzt. Das ist der Stern, der seinem Leben leuchtet. Könnte er seine Bahn auf gutem Wege verfolgen, nach schlechten Mitteln würde er nicht suchen. Er incliniert nicht zum Verbrecher, er ist nicht wie Richard III. gewillt ein Bösewicht zu werden; da ihm aber der Weg zum Ziel versperrt ist, scheut er sich, wenn auch immer erst nach langem Bedenken, vor dem Neuffersten nicht. Da ihm die glänzende Rolle, die ihm seine Natur anweist, versagt bleibt, will er sie sich erkämpfen, einerlei wie. Daß er aber fortwährend bedenkt, das ist, wenn auch eine Gefahr, die keineswegs immer mit gleichem Erfolg wie die übrigen in dem Charakter für die ästhetische Wirkung begründeten beseitigt oder verdeckt ist, doch echt modernmenschlich. Die Menschennatur wird univerveller, blinde Einseitigkeit immer seltener. Bei Shakespeare gehen York, Warwick, Clarence von einem König zum andern, sie verrathen und mordeten ohne langes Bedenken. Wallenstein kommt nur ruckweise und mit schwerem Herzen zu dem Entschluß, sich vom Kaiser loszusagen. Das Abwägende, der Kampf von Vernunft und Neigung, ist ein Zug, der den Wallenstein dem modernen, speciell dem deutschen Gefühl nahe rückt, der ihn uns verwandt zeigt, nicht mit plötzlich übermannendem Schrecken, aber mit dem durch längere Prüfung nur vermehrten Grauen, daß alle diese Gegensätze, dieses Höchste und Niedrigste, wenn auch nur als winzig-

ster Reim, versteckt auch in uns liegen, wie sie in dieser Existenz durch die Ereignisse aus ihrer Verhülltheit in die Erscheinung getreten sind.

Universalität und die Neigung zu Schauspielern sind nahe verwandt. Wessen Gemüth so vielfältig ist, daß er nach Belieben eine seiner verschiedenen Richtungen einschlagen kann, der ist auch in Gefahr, zu allen Zeiten Alles sein zu können. Das ist Wallensteins Fall, nachdem er den geraden Weg verlassen. Seine weit angelegte Natur wechselt nach allen Seiten hin, um seinen stolzen Zweck zu erreichen. Er calculirt unaufhörlich. Er ist doppelzünftig dem Wrangel, den Kürassieren, dem Hauptmann, dem Buttler gegenüber. Das Tragische aber ist, daß er, der fortwährend das Geschick zu zwingen glaubt, doch immer durch die Ereignisse überholt und schließlich gerade da überlistet wird, wo er am Sichersten zu sein glaubte: durch den Octavio, den Buttler.

Man darf wohl bezweifeln, daß der Wallenstein schon jemals eine vollkommene Repräsentation gefunden hat. Heutzutage lebt kein Schauspieler, der die Rolle ganz ergründete. Seydelmann wünschte lebhaft sie zu spielen. Er hatte vor der Pfluscherart, die aus diesem tiefsinnigen psychologischen Gebilde ein deklamatorisches Paradepferd macht, den tiefsten Ekel bekommen. „Himmel!“ schreibt er, „über welsch' einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen Wallenstein! Gestreckt, gerect, von Kopf zu Fuß belebert, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Parade-schritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenstein.“ Die kleinsten Schauspieler, auf welche diese Worte passen, wie die größten, die in der Rolle geglänzt, haben immer nur eine ihrer Seiten hervorzuheben die Neigung gehabt: den mystischen Zug, das Heldenhafte, die diplomatische Klugheit. Wenn Schiller nach der ersten Aufführung von „Wallensteins Tod“ dem damaligen Darsteller des Helden, Graff, ein warmes Lob spendet, so beweist das wohl nicht viel. Wenn die Höflichkeit aller Autoren gegen die ersten Darsteller ihrer Figuren nicht

auch hier im Spiele war, so gewiß doch die thatsächliche liebenswürdige Nachsicht Schillers bei der Vorführung seiner eigenen Werke. Bedeutend ist Graffs Ruf überhaupt nicht. Er scheint ein trefflicher Recitator und ein guter verständiger Schauspieler gewesen zu sein, der Nichts verdarb und überall seine besten Kräfte einsetzte. Der geniale Fleck betonte stark den visionären Zug und wirkte damit gewaltig. Dennoch ist es falsch, Wallenstein beständig wie unter dem Druck unbekannter Mächte, seiner Freiheit beraubt, handeln zu lassen. Dies ist nur ein Zug neben vielen, und nur einmal tritt er dominirend in den Vordergrund, in der Erzählung des Traums. Es ist mir dann immer, als schlösse Wallenstein bei der Stelle „Und mitten in die Schlacht ward ich geführt“ die Augen, als spräche er das Folgende wie unter dem unmittelbaren Eindruck des Geträumten, mit schwerem Athem, als erwache er wieder bei den Worten „Tag war es, und Octavio stand vor mir.“ Der letzte Satz verhaucht dann fast in die Luft. Starren Auges bleibt er noch eine Weile stehen, als blicke er ins Unendliche, und erst das plumpe Wort des Illo „Das war ein Zufall“ bringt ihn der Wirklichkeit zurück. Wem dies zu wenig realistisch erscheint, der vergleiche, was Gordon dem Buttler von dem zwanzigjährigen Jüngling erzählt, jene Stelle, die mit den Worten schließt:

Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen,

und Buttlers Antwort, in der geradezu von „Anwandlungen des Wahnsinns“ die Rede ist. Sein Glaube an die Sterne wurzelt tief, die Astrologie ist, wie die schlaue Terzty sehr wohl weiß, der wunde Punkt, an den man nur zu rühren braucht, um ihn sicher zum Handeln zu bringen:

„Die Zeichen stehen sieghaft über dir,
Glück winken die Planeten dir herunter
Und rufen: es ist an der Zeit! Hast du
Dein Lebenlang umsonst der Sterne Lauf
Gemessen? — den Quadranten und den Zirkel
Geführt?

Führt alle diese Zurüstung zu Nichts,
 Und ist kein Mark in dieser hohlen Kunst,
 Daß sie dir selbst Nichts gilt, Nichts über dich
 Vermag im Augenblicke der Entscheidung? —"

Worte, denen sofort Wallenstein's entscheidendes „Kust mir den Wrangel“ folgt; aber doch dient ihm dieser Cultus nur dazu, seine Pläne zu befestigen und sein Gewissen einzuwiegen. Warnen läßt er sich durch die Sterne nicht und auch sein Aberglaube muß endlich unter seinen Ehrgeiz geknechtet werden. Wenn er auch, nachdem er Octavios Verrath erfahren, ausruft: „Die Sterne lügen nicht“ — so ist doch seine Zuversicht auf den Himmel in diesem Augenblick gebrochen, und als Seni ihn kurz vor seinem Tode vor den falschen Freunden, vor den Schweden warnt, verwirft er die Warnung halb ingrimmig, halb spottend: „Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu.“ Sein Aberglaube ist fast immer bestimmend für ihn, immer aber nur sein Ehrgeiz. Diesem opfert er den Freund, an dem er mit ganzer Seele hängt, die Tochter, die er zärtlich liebt. Es sind die Menschenopfer, die dem Typhon bluten. Und als Alles schon verloren ist, ja gerade da ist er keck und zuversichtlich wie nie; er fühlt sich nicht im Mindesten gebrochen. „Die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch.“ Den Ehrgeiz als Haupttriebkraft überall durchschimmern zu lassen, zuvörderst aber die Universalität der Wallensteinischen Natur zu erfassen, gewissermaßen den inneren Spielraum für seinen Ehrgeiz abzustechen, das Verschiedenartige durch das gemeinsame Band zusammenzuhalten, das ist die schwierige Aufgabe für den Künstler, ihr Gelingen sein höchster Triumph.

Die meisten Wallensteine, die man heutzutage sieht, bestätigen das Seydelmannsche Wort. Sie declamiren wie echte Heldenväter oder wechseln zwischen dem platten Soccus des Biedermannes und dem hochstetelzigen Gethurn des Renommisten ab. Innere Hoheit und Sammlung wird fast stets noch vermißt. Gleich die erste Scene mit dem Terzky entscheidet für Wallensteins Haltung.

Diesem seinem Schwager und dem Illo gegenüber verliert er seine Ruhe fast keinen Augenblick. Geschlossenheit und Würde und eine äußerlich rasche Fassung geben ihm den Schein der Ueberlegenheit über seine zumeist rasche und heftige Umgebung, die gleichwohl richtiger calculirt als er selbst. Ein Wallenstein, der schon im Anfang des dritten Theils die Fassung verliert, bringt sich um seinen Erfolg. Hält sich der Darsteller ruhig (es empfiehlt sich ein Zusammenschlagen der Arme über der Brust, ein Zusammenlegen der Hände auf dem Rücken, Gesten, die, da sie das Beweglichste, die Hände fesseln, den Effect der Ruhe leicht hervorbringen), dann bringt schon die erwartende Bewegung der vorgestreckten Hand, ein angedeutetes ängstliches Zusammenziehen der Brauen bei der Frage „Sesin doch nicht?“ die erforderliche Wirkung der Spannung hervor, die zur athemlosen Erwartung wird, wenn der Darsteller in dieser Geste verharret, um bei der entscheidenden Antwort des Terzty, die ihn wie ein elektrischer Schlag für einen kurzen Augenblick lähmt, den Arm rasch sinken zu lassen. Auch darf, um eine andere Einzelheit aus hunderten herauszugreifen, der Schauspieler bei der Kunde von Octavios Verrath nicht schon alle Mittel im Ausdruck des inneren Zusammenbrechens verschwenden. Es ist nicht zu vergessen, daß die Täuschung dieses Vertrauens noch überboten wird durch den Widerstand, den ihm seine eigenen Truppen entgegensetzen. Mit dem Verrath des Octavio ist sein Glaube an einen Menschen dahin, das ist viel; an das überirdische Walten und den Einfluß der Sterne, das ist mehr; später aber muß er den Glauben an sich selbst verlieren, sich mit entschlicher Klarheit überzeugen, daß er seiner Persönlichkeit zu sehr vertraut — das ist das Aergste. Auch sein Verhältniß zu Max, das gerade umgekehrt ist, wie dieser es sich denkt, wird selten in das richtige Licht gestellt. Wallenstein beherrscht den Max, aber mehr noch wird er von ihm beherrscht. Wallenstein verehrt in dem jüngeren Freunde das makellose Gefühl, die Reinheit der Seele, die er selbst im Drang des Lebens längst verloren hat, er fürchtet ihn wie sein

Gewissen, er scheut sich, ihm den offenen Schritt des Verraths offen einzugestehen, bringt die beschönigenden Worte nur langsam, ruckweise hervor, und als Max gegangen, ist sein erstes Wort an Terzky und Illo: „Wo ist der Wrangel?“ eine Frage, in der ohne allen Zweifel der Vorsatz, die geschlossene Uebereinkunft zu widerrufen, verborgen liegt. Am Schwersten hat der Dichter es dem Darsteller im letzten Viertel der Rolle gemacht. Da wird der Held ab und an familiärer, als es seinem Ansehen gut ist, da muß er von den Capitalien der „Piccolomini“ und der ersten Acte des „Todes“ zehren, um unser Interesse nicht zu verlieren. Aber in der schaurig-stimmungsvollen Scene mit der Gräfin und in der sorglosen Sicherheit seiner letzten Worte hat Schiller wieder Alles gethan, um uns auf dem seltenen und seltsamen Mann mit einem Gemisch von Bewunderung und Schrecken verweilen zu lassen. Als seine Sonne gesunken ist, erscheint er uns in der Dunkelheit noch einmal fast gespenstisch groß.

Neben dieser wechselvollen, buntschillernden Gestalt des Helden bewegt sich nun eine Fülle klarer, unzweideutiger, zumeist einseitiger Charaktere, die schauspielerisch ebenso leicht zu treffen sind, wie Wallenstein selbst schwierig. Sie sind ja unvergleichlich gezeichnet, dieser rohe, rücksichtslose Illo, dieser geschäftige, hinterhältige Terzky, der im „Tod“ das Wort: „Denn nur vom Nutzen wird die Welt regiert“, zu sprechen hat, der lustige, charakterlose Hofani, der in den Tag hinein lebt und sein Gewissen nach dem Credit wendet, der rauhe, harte, etwas verbissene Buttler, ganz Kriegsmann und Kind eines wechselvollen, nicht immer mütterlichen Glücks, in der Erscheinung etwas wie ein verwitterter Fels, kurz und schwerfällig in der Bewegung, ein Mann, der einen Anlauf nimmt, wenn er reden will, und dann sein Pulver, wie in der Unterredung mit Duestenberg, mit einem Male verschießt, der kalte, verschlagene, weltmännische Octavio und sein jugendlicher, edler, warmherziger Sohn, dessen hie und da unleugbar aus der soldatischen Sphäre heraustretendes Empfinden in den ersten Scenen durch eine holde Schwärmerei und

einen sittlichen Adel entzückt, die zu der militärischen Umgebung die anmuthvollste poetische Folie bilden. Er bleibt leider nicht ganz auf der Höhe.

Schiller fürchtete für die Liebeszenen, weil sich die Liebe hier „nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensezt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet“. Er hielt sie in dieser Eigenschaft nicht für theatralisch, „wenigstens nicht in demjenigen Sinne, der bei unsern Darstellungsmitteln und bei unserm Publikum sich ausführen läßt“. Dieses Bedenken wurde nun zwar und wird noch heute durch die Aufführung beseitigt; aber es blieb das andere bestehen, daß das im Uebrigen so meisterlich getroffene Colorit des Werkes in den Liebeszenen verschwimmt. Dies gilt nicht von allen: die ersten, den „Piccolomini“ angehörenden sind vortrefflich, aber die breitausgeführten, die mit Maxens Wort „Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben“, endigen, büßen, so schwungvoll und beredt sie sind, mit ihrem Erörtern des Pflichtbegriffs den Reiz des Individuellen ein. Dieser, theatralisch mit solchem Aplomb ausgestattete Auftritt ist die gefährlichste Klippe für Max wie für Thekla. Es scheint, als hätte das Sittengesetz hier wieder einmal in seiner künstlerischen Unbrauchbarkeit erwiesen werden sollen. So lange Max nur liebt, ist Alles an ihm Feuer und Frische; als er anfängt die Gründe abzuwägen, die für und gegen seinen Abfall vom Friedländer sprechen, als er sein Geschick auf den Ausspruch des „Engels“ sezt, als welcher ihm Thekla erscheint, wird er schablonenhaft. Wie entzückend beginnt Thekla in den „Piccolomini“. Wie unbewußt, wie naiv wirkt sie! Die „Stärke“, die Unversehrtheit ihrer Natur eint sich hier mit einer von ihrer Liebe geleiteten Klugheit, die durchaus individuell erscheint. Als aber diese Stärke, die ihr im Uebrigen getreu bleibt und ihre lautlose Ergebung in den Schicksalswillen möglich macht, sie soweit führt, den

Geliebten von sich und in das sichere Verderben zu treiben, leidet der Zauber ihrer Persönlichkeit schweren Schaden. Erst als ihr Ende naht, gewinnt sie wieder unsere ganze Sympathie. Künstlerisch stehen sowohl die letzten Scenen der Thekla wie der Bericht des schwedischen Hauptmanns von dem Untergang der Pappenheimer auf einer höchsten Höhe. Das große gigantische Schicksal giebt auch Schillers Genius wieder frei. Die Erzählung, ein vielbewundertes Meisterstück, das natürlich nicht pomphaft recitirt werden darf, sondern einfach, knapp, durch die Rücksicht auf die Prinzessin leise elegisch gefärbt gesprochen werden muß, breitet über die Leiche des gefallenen reinen Jünglings ein mild-verklärendes Abendroth.

Heut' früh bestatteten wir ihn. Ihn trugen
Zwölf Jünglinge der edelsten Geschlechter,
Das ganze Heer begleitete die Bahre.
Ein Lorbeer schmückte seinen Sarg, drauf legte
Der Rheingraf selbst den eignen Siegerdegen.
Auch Thränen fehlten seinem Schicksal nicht,
Denn Viele sind bei uns, die seine Großmuth
Und seiner Sitten Freundlichkeit erfahren,
Und Alle rührte sein Geschick

Mit machtvoll ergreifendem Pathos führt Thekla die Klage aus:
„Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!“

Treffliche Contraste sind die weiche, leidende Herzogin und die rücksichtslose kluge und herrschsüchtige Terzky. Die letzte ist eine von Schillers vollendetsten Frauengestalten. Sie ist die Einzige, die dem Helden gewachsen ist und die mit der siegreichen Suada der Weiberzunge erreicht, was die Thatkraft und die Ungeduld der Männer nicht vermag. Sie erfüllt ihre Aufgabe am Wallenstein ähnlich wie Lady Macbeth die ihre an ihrem Manne, und sie ist, einmal zum Höchsten entschlossen und der Hoffnung, den Bruder gekrönt zu sehen, voreilig entgegenjauchzend, auch, der Frauennatur entsprechend, ohne alle Scrupel. Nicht ein einziges Mal sinkt sie von ihrer Höhe herab, auch dann nicht, wenn sich das Weib in ihr regt, wenn sie Wallenstein beschwört, sie

aus Eger fortzuführen, wenn sie ihre Träume in schreckenvoller Rückerinnerung erzählt — sie führt bei sich, was sie „tröstet“. Als sie alle Schreckenskunden mit einem Schlage erfährt, steht sie eine Minute lautlos, erstarrt — um sich bei Octavios Mahen sofort, ohne Worte und Klagen, aufzuraffen und Gift zu nehmen. Es ist eine hohe Reife in dieser Charakterzeichnung. „Es ist erstaunlich“, äußerte Schiller in dem oben bereits citirten Briefe, „wieviel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen.“

Am Realistischsten ist die Charakteristik der unteren Schichten, unter ihnen der Meistertwurf des Kapuziners. Die Rolle wird oft zu ernst genommen, wohl nur darum, weil der Komiker, der sie auf den meisten Bühnen zu vertreten hat, die „classische“ Rolle vor den Ausschreitungen, die sein Fach ihm gestattet, bewahren möchte. Und doch kann der Kapuziner drastische Accente nicht nur vertragen — er verlangt sie sogar. Gewiß, dieser Mensch meint es mit seinem Sermon in gewissem Sinne aufrichtig, aber er vollzieht doch mehr eine ihm durch die Religion und seinen Orden auferlegte Pflicht, als daß er aus persönlicher Entrüstung sich gegen das Heer und seinen Führer wendet. Die ganze Art und Weise, wie er seinem Zorn Luft macht, persiflirt seine Absichten und macht die Predigt fast zur Harlequinade. Er belustigt sich selbst mit seinen Wortwitzgen und belustigt, wie er deutlich wahrnehmen muß, seine Zuhörer. Diese Erfahrung kann ihm nicht neu sein — er absolvirt trotzdem mit demselben Behagen sein Pensum immer auf's Neue. Er gefällt sich offenbar in seiner Stellung. Wie seiner Zeit der bayrische Dorfschullehrer Bacherl, der den Freiherrn von Münch-Bellinghausen beschuldigte, mit seinem „Fechter von Ravenna“ an den „Cheruskern in Rom“ Plagiat geübt zu haben, mit großem Ernst von Stadt zu Stadt zog und sein Drama vortrug, trotzdem er überall ausgejubelt wurde, so macht es der Kapuziner auch und wahr, wie jener Bacherl, geschickt die Grenze zwischen Gravität und Schelmerei. Wenn ich mir aus der Rede des Kapuziners,

aus feinen Angriffen und den Schnurrpfeifereien seines Witzes ein Bild des Mannes entwerfen sollte, so würde ich mir einen runden, feisten Pfaffen vorstellen, halb Zelot, aber doch nicht so sehr, daß er nicht mit sich reden ließe, halb Komödiant und zwar Buffo, den Freuden der Tafel und des Kellers, wo sie sich ihm bieten, nicht abgeneigt.

Die Trilogie bietet dem Regisseur ungleiche Aufgaben: die schwierigste im „Lager“, eine minder schwierige aber dankbare in der Banketscene der „Piccolomini“, eine leicht lösbare im „Tod“. Streichungen sind im letzten Theil, wenn man die Genußfähigkeit des Publikums in Anschlag bringt, nicht gut zu vermeiden. Ganz recht wird es in diesem Punkte der Regisseur Niemandem machen. Jeder hat einige Lieblingsstellen, die er ungern vermißt und für die er andere, unverkehrte, mit Freuden opfern würde. Unter allen Umständen empfiehlt es sich aber, die oft zerstörten, glänzenden und in ihrer Art unvergleichlichen Reden der Terzka, womit sie den Bruder zum endlichen Abfall vom Kaiser bewegt, möglichst zu schonen und vor Allem das diese entschlossene, unbeugsame Frau so lichtvoll kennzeichnende Wort: „Es giebt kein Unrecht als den Widerspruch“ stehen zu lassen, dafür aber die Gordonscenen, die am Wenigsten erquicklichen des Stückes, einzuschränken und die Scenen der Mörder, wenn ihre grauſig-humoristische Wirkung nicht in außergewöhnlich guter Weise zu erreichen ist, ganz fallen zu lassen. In jener von Schiller mit wahrhaft schwelgerischer Hingabe behandelten Ueberredung ist jeder Strich zugleich ein logischer Sprung — die Dialoge zwischen Buttler und Gordon entwickeln sich aber fast gar nicht, und die Scene der Hauptleute Deveroux und Macdonald, eine offenbare Anlehnung an die Shakespeareschen Mördercenen, ist für die Handlung entbehrlich.

Maria Stuart.


 Von den im besonderen Sinne classisch genannten Tragödien Schillers kommt die „Maria Stuart“ in der eigenthümlichen und glänzenden Technik seinen Jugenddramen am Nächsten. Hier, wie in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“, findet sich die Neigung des Dichters, Spiel und Gegenspiel einander ebenbürtig zu gestalten, statt eines Helden zwei zu schaffen (Carl und Franz, Maria und Elisabeth), und während bei Shakespeare der Einzelne zu dominiren oder völlig wehrlos zu sein pflegt, während Richard III. in seiner ganzen Umgebung auch nicht entfernt seines Gleichen findet, während auf den alten Bear die feindseligen Creaturen wie eine Meute Hunde losstürzen, entwickelt sich hier ein Kampf gleich starker Gewalten, ein interessantes Ringen um die Oberhand. Diese Neigung Schillers, die sich, auf ganze Gruppen bezogen, in „Kabale und Liebe“, im „Carlos“, in der „Jungfrau“ ebenso deutlich zeigt, bringt es dann mit sich, daß Spiel und Gegenspiel uns in der dramatischen Action auch umschichtig vorgeführt werden, bis sie auf einander plagen und die Krisis herbeiführen. Es ist an anderer Stelle darauf hingewiesen, mit welcher Regelmäßigkeit in den „Räubern“ die Sphäre des Franz und Carl, in „Kabale und Liebe“ die der Bürgerlichen und Adligen abwechselt. Auch in der „Stuart“ ist es so. Im ersten Act die Maria, im zweiten Elisabeth, im dritten beide, mit der Maria als Siegerin, im vierten Elisabeth als Siegerin, im fünften zuerst Maria, dann Elisabeth. Ein stetes Auf- und Abwogen der Handlung und des Interesses, das um so gespannter wird, je mehr die Darstellerin der Stuart den Nachdruck auf den Lebensmuth und die Leidenschaft der Heldin legt, die um keinen Preis in Sentiments und Thränen untergehen darf. Die Stuart des Dichters ist von Anfang bis zu Ende eine Heldin, trotz des Kerkerelends, das an ihrem Leben

zehrt. Sie versucht aufs Hartnäckigste, sich zu retten, sie hofft mit Hestigkeit auf ihre Befreiung, und selbst ganz kurz vor ihrem Ende, noch nach der Beichte flackert der alte Stolz wieder auf. Sie hat Schmuckwerk aus ihren Zimmern in den Garten werfen lassen, um den Gärtner zu bestechen; als sie mit dem Crucifix in der Hand die Bühne betritt, ganz Duldung, ganz Ergebenheit, birgt sie auf der Brust schon das Briefchen mit ihrem Bildniß, das sie auf gute Art in Leicesters Hand gelangen lassen will. Dem Burleigh tritt sie mit siegreicher Suada gegenüber, und wie kraftvoll und impulsiv ist sie in der Gartenscene! Als Melvil ihr Burleighs und Leicesters Ankunft meldet, fürchtet sie „keinen Rückfall“ der Bitterkeit und des Hasses, als sie aber an Leicester vorüber zum Tode schreitet, sinkt sie ihm zitternd in den Arm, und was sagt sie?

„Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht,
Verrathen, um ein stolzes zu gewinnen.
Kniet zu den Füßen der Elisabeth!
Mög' Euer Lohn, nicht Eure Strafe werden!“

Ist das kein Rückfall? Schiller selbst hat es betont, daß Maria nur bei der Amme rührend wirkt — sonst nie.

Das Stück ist noch für eine andere Eigenthümlichkeit Schillers charakteristisch. Er liebt die Haupt- und Staatsactionen nicht nur in der Schilderung großer, leidenschaftlicher politischer Vorgänge, er verweilt auch außerordentlich gern bei diplomatischen Auseinandersetzungen, die im landläufigen Sinne nichts weniger als poetisch sind. Nach dieser Richtung sind die großen Gespräche Wallensteins und Wrangels, der Stuart und Burleighs große Meisterwerke. Dramatik in dem scheinbar Trockensten, glühende Funken unter der grauen Asche. Ja, man fragt sich: was ist denn eigentlich in der „Maria Stuart“ die Handlung? Verurtheilt ist sie schon; der Hochverrath Babingtons und Barrys, um dessentwillen sie formell processirt ist, liegt vor dem Stücke, wie Darnleys Ermordung und ihre Entführung durch den Bothwell. Es giebt keine großen äußeren Vorgänge, keine

feingespitzte Intrigue. Es gilt nur ein Urtheil zu vollstrecken und die Königin zu dem Entschluß zu bringen, in die Vollstreckung zu willigen auf der einen, die Wege der Rettung zu finden auf der andern Seite. Um alle Empfindungen legt sich das Band der Etiquette, nur im dritten Act waltet die Leidenschaft frei. Und wie versteht der Dichter zu fesseln, wo doch Alles schon verloren scheint! Der Höhepunkt ist die Gartenscene, die Begegnung der Königinnen. Sie scheint in dem wüthenden Ausbruch der Maria nicht überboten werden zu können, und sie wird es doch. In der Elisabeth sah die Königin ihre ergrimmteste Feindin sich gegenüber, der sie ihren ganzen Groll ins Antlitz schleudern konnte; nun aber kommt Mortimer, ihr Freund, ihr glühendster Freund, ihr Retter, und sie muß finden, daß ihr von dieser Seite keine geringere Gefahr, als von der andern droht. Der Feindin wußte sie zu begegnen; dem Mortimer gegenüber ist sie waffenlos. Das schmettert sie nieder. War eine Steigerung des Effects der Scene der Königinnen überhaupt möglich, so war sie das nur auf diesem Wege.

Wie schade nun aber, daß die Wirkung des Triumphes, den die Maria in voller menschlicher Berechtigung über die Elisabeth davonträgt, der Culminationspunkt ihrer Dramatik, durch den fünften Act so völlig verwischt wird! Er löscht das Vergangene unbegreiflicher Weise aus. Wenn Maria losbricht: „Der Thron von England ist durch einen Bastard entweiht“, so fühlen wir vollständig mit ihr, wir stehen auf ihrer Seite und nicht auf der der Gegnerin. Beging sie mit dieser Entfesselung ihrer Leidenschaft eine Schuld — gut, so mag sie diese Schuld durch ihren Tod abbüßen, aber sie darf sie nicht abbeichten, sie darf nicht das bereuen und zurücknehmen, was ihr Heldenthum am Besten gekennzeichnet hat. Die Beichte hat überhaupt mit dem Dramatischen Nichts zu thun. Wenn Macbeth, Richard, Franz Moor ihre Verbrechen abbeichten, sich vielleicht gar mit einem Teufelschen Ablasszettel loskaufen könnten, wie bequem wäre das! Das Heer, das mit den Zweigen des Birnamswaldes auf

Dunstan losrückt, der jugendliche tapfere Richmond würden umkehren müssen: die Verbrecher sind ihrer Last schon ledig. Die Beichte ist die Feindin der tragischen Buße. Und ist es zu verwundern, daß der Katholicismus mit diesem Institut kein Drama hat schaffen können, daß Calderon alles Andere eher als tragisch ist, und daß ein Drama erst möglich wurde, als der Protestantismus der Vergeltung freien Lauf ließ — mit Shakespeare? Der fünfte Act der Stuart ist bis auf die großartigen Scenen der Elisabeth, die auf der Bühne leider fast immer fortbleiben, eine Irrung des Dichters, wenn auch eine glänzend verdeckte. Er steht jedoch bei den Damen in großer Gunst, die sich mit Taschentüchern und erfrischenden Bonbons auf den voraussichtlichen Fluß der Thränenquelle vorsorglich zu rüsten pflegen.

Das unsagbare Etwas, welches man das „Colorit“ eines Stückes nennt (bei einem Gemälde würde es der „Grundton“ sein), ist in der „Stuart“ gedämpfte, schwere Feierlichkeit, unter der, mühsam zurückgedrängt, reizbares Weiberblut pulst.

„Schwarz hängt der Himmel über diesem Land.“

Der Ernst des zu erwartenden Ereignisses legt einen Schleier über jedes Wort. Nur selten dringt die Sprache bis zum dritten Act frei aus der Brust — Alles ist Erwartung, Spannung, Hinterhalt. Nur die Niederen und die dem Hofton Fremderen gehen gerader zu Werke: Kennedy und Paulet in der Eröffnungsscene, die lebhaft, aber gleichfalls in halbgedämpftem Ton gespielt werden muß. Die gereizte Stimmung derselben, die das Stück, das sich weniger um historische Interessen als um Weiberstolz und Weiberschwäche handelt, so vortrefflich einleitet, darf nicht in langsamer, erregungsloser Declamation verloren gehen. Erst die Gartenscene befreit uns von der Schwüle der Kerker und Säle, in der das Stück im vierten und fünften Act wieder verflingt. Der erste freie Athemzug bringt uns auch den tragischen Ausbruch, der im Gegensatz zu dem Vorangegangenen und Folgenden so mächtig wirkt. Bis dahin hatte der weise Meister

der Technik in diesem feinen, wohl am Mindesten von allen feinen Schöpfungen mit dem Herzen geschaffenen Werke, sich den vollen Gebrauch seines Pathos aufgespart.

Der gemessene Ton kalter Festlichkeit, die, wenn sie poetisch werden will, bombastisch wird (man vergleiche die treffliche Beschreibung des Schauspiels in der ersten kurzen Scene des zweiten Actes, die, wenn man auf die Wiedergabe der Zeitfarbe nur irgend Werth legt, nicht weggelassen werden sollte), wird durch die sorgfältige Beobachtung des Costüms außerordentlich erhöht. Steif und starr sieht die Königin, sehen die Lords aus ihren mächtigen Halskrausen hervor. Die Verbhheiten und Schlüpfrigkeiten, die am Hofe der jungfräulichen Königin gestattet waren, vertrugen sich bekanntlich mit der schwerfälligen englischen Natur und dem Hofceremoniel ganz wohl. War doch die Welt nie zweideutiger als zur Zeit der scheinbar ehrwürdigsten, steifsten Mode: zur Huder- und Reifrockzeit! Die coquette Manier unsrer Schauspielerinnen, den sogenannten Stuartkragen, wie die Krause der Elisabeth durch ein gefälteltes Lätzchen nur eben anzudeuten und das Costüm auf der Grundlage der heutigen Mode zu behandeln, ist natürlich völlig verwerflich und steht im Widerspruch mit dem historischen Geist des Stückes.

Der Neigung, die Heldin zur sentimentalen Liebhaberin zu stempeln, begegnet man heutzutage selten mehr; dafür liegt nun die andere Gefahr nahe, den frischen Lebenstrieb, die königliche Hoheit und Energie der Maria allzu kräftig erscheinen zu lassen und schon in der ruhig, scharf und bestimmt zu haltenden Scene mit Burleigh ein Uebermaß von Leidenschaftlichkeit aufzuwenden. Das ist gleichfalls falsch. Das sonderbare Gemisch von Sinnlichkeit und Duldung, von raffinirender Schlaueit und mystischer Frömmigkeit, das der Katholicismus uns wie oft! darbietet, läßt es sehr wohl zu, daß die Stuart trotz ihrer unablässig spielenden Intriguen und ihres eifrigen Bemühens, sich zu retten, an ihr Ende denkt und auf Augenblicke völlig gebrochen ist.

„Der Gram, das lange Kerkerelend nagt
An meinem Leben, meine Tage sind
Gezählt, befürcht' ich, und ich achte mich
Gleich einer Sterbenden.“

Nicht „Streitens wegen“ ist sie da, als Burleigh ihr seine Aufwartung macht. Sie trug den Christus in der Hand, sie hat gebetet und gebüßt, Heinrich Daruleys blutiger Schatten, der sie bis an ihr Ende verfolgt, ist zürnend aus dem Gruftgewölbe vor ihrer entsehten Seele aufgestiegen. Nicht nur in der Hand, auch im Herzen hat sie den Christus getragen, zwar nicht, um mit Hamlet zu reden, „unvermischt mit minder würdigen Dingen“, sondern bunt durchmengt mit ihren politischen Plänen, ihren Herrschergedanken, ihrem Drang sich zu retten, ihrer Liebe zu Leicester. Diese heterogenen Züge, die sich im ersten Act in der Exposition des Charakters, die klarer und vollständiger nicht gewünscht werden kann, zusammenfinden, wollen vereinigt und zum Ganzen abgerundet sein. Im dritten und fünften Act überwiegt ein bestimmtes Gefühl — im ersten halten sich alle die Wage und stellen der Schauspielerin eine der schwierigsten, zugleich aber auch anziehendsten Aufgaben in der Gestaltung dieses eigenartigen, weiblichen, politischen Charakters, dieser seltenen Frau, die nicht wie ihre große Rivalin das Weib der Königin opferte, und deren luculente dichterische Zeichnung, wie die neuesten Forschungen nun mehr und mehr darthun, dem geschichtlichen Bilde in allen wesentlichen Zügen entspricht. Die Burleighscene ist die wichtigste und interessanteste Culmination der Königin im Charakter der Maria, ihr Grundton überlegene Hoheit, die „Würde, die der Unschuld ziemt“. In diesen Grundton spielen aber, mehr oder minder bewegt, die verschiedensten Lichter hinein: eine bitterböse, siegreiche Ironie in der Antwort, die Maria „nach einigem Stillschweigen“ dem emphatischen Lobe der Richter aus Burleighs Munde ertheilt, eine Antwort, nach welcher dem gewiegten Diplomaten Nichts als ein flüchtiger Rückzug übrig bleibt; ein momentaner leiden-

schaftlicher Eifer bei Burleighs wiederholten Versuchen, das Gespräch von dem eigentlichen Thema (Babingtons Hochverrath) abzulenken („Bleibt bei der Sache, Lord!“); eine niedererschmetternde Berufung auf ihr Recht und ihre Unschuld, als Burleigh ihr die denkbar schwersten Anschuldigungen gleichsam spielend ins Gesicht schleudert. („Und wenn ich's gethan? Ich hab' es nicht gethan — Jedoch, gesetzt, ich that's.“) Einen von ihr selbst gewiß nicht gewollten Aufschwung giebt sie ihrer Erregung in diesen mächtigen Worten dann noch durch die gegen Elisabeth gerichtete und sich unwillkürlich gegen sie selbst kehrende Wendung:

„Den Mord allein, die heimlich blut'ge That,
Verbietet mir mein Stolz und mein Gewissen;
Mord würde mich bestrecken und entehren.“

Damit hat sie wider Willen Darnleys Geist aufs Neue heraufbeschworen. Sie fühlt, daß sie ihrem Feinde eine Waffe gegen sie selbst in die Hand gegeben, und sofort versucht sie auch, dieser Waffe die Spitze abzubrechen. Wenn an dieser Stelle auch jede Regiebemerkung fehlt, so geht es doch aus der Wiederholung des Wortes „Entehren, sag ich“, und der scharfen Sonderung, die Maria zwischen der moralischen und der juristischen Verantwortung vornimmt, deutlich hervor, daß sie damit die Anklage, die in einem blitzenden Blick Burleighs, einer Bewegung, die sagen will „Ihr verdammt euch ja selbst“, enthalten ist, zurückzuweisen sich gezwungen fühlt. Aber auch die heftigsten Emotionen in dieser Scene sind zu dämpfen. Je weniger Maria an rhetorischem Pathos aufwendet, desto schärfer wird der Contrast zu Burleigh, der der gewandten Gegnerin mit der ganzen imponirenden Kunst seiner Rede gegenüber tritt. Ist es aber nicht merkwürdig, daß dieser Charakter trotz der wiederholten Schilderung, die der Dichter von ihm entwirft, fast immer absichtsvoll vergriffen wird? Fast alle Burleighs, die ich noch gesehen, hatten einen lauernden, intrigantenhaften Zug, der Eine mehr, der Andre weniger (die Rolle wird überdies regelmäßig von dem

sogenannten Charakterspieler gegeben), sie sprechen scharf, tonlos, langsam, kühl. Ihre Bewegungen sind ruhig bis zur Starrheit. Wie stimmt das aber mit Folgendem?

Maria: „Ich höre staunend die Gewalt des Mundes,
Der mir von je so unheilbringend war.“

1. Act, 7. Scene.

Talbot: „ — — Auch mir,
Strömt es mir gleich nicht so beredt vom Munde,
Schlägt in der Brust kein minder treues Herz.“

2. Act, 3. Scene.

Leicester: „Beschwägen konnte Dich der Plauderer.“

Leicester: „Mylord, Ihr pflegt zu schwägen, eh Ihr handelt,
Und seid die Glocke Eurer Thaten.“ —

4. Act, 6. Scene.

Das klingt ganz anders. Burleigh ist der geborene Diplomat und ein gewandter Rhetor, rasch fassend und die Dinge rasch lenkend; er trägt seine Politik auf der Zunge und ist selbst in Gegenwart der Königin von einer erstaunlichen Offenheit.

„Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten — das ist mehr.“

Als er dem puritanisch finstren, aber gewissenhaften, biedren Paulet ansinnt, die Königin heimlich bei Seite zu schaffen (ein Vorschlag, nebenbei bemerkt, der auch geschichtlich den Wünschen der Elisabeth entsprach), geht er alsbald so deutlich wie nur möglich mit der Sprache heraus. Und aus der Hast, mit der er, den Augenblick ausnuzend, dem Davison das Todesurtheil entreißt, spricht sogar die Jugendlichkeit eines politischen Heißsporns. „Protestanten, Eiferer für Englands Wohl“ nennt Maria Stuart ihre Richter, ihre Feinde. Und Lord Burleigh ist das Haupt dieser „Eiferer“ und die Seele der das Leben der Schottenkönigin bedrohenden Opposition. An diesen Schillerschen Burleigh halte man nun das leblose Gespenst der Bühne! So schleppt die Theatertradition im Widerspruch mit dem Dichter eine dramatische Gestalt durch einige Menschenalter auf ihren falschen Gleisen mit sich.

Nicht viel besser ergeht es dem Mortimer, dessen jesuitische Doppelzüngigkeit, dessen wahnwitzige, alle Grenzen überschreitende Sinnlichkeit in dem gewöhnlichen, gefühlvollen, schönklingenden Gesang der jugendlichen Liebhaber unterzugehen pflegt. „Ich zählte zwanzig Jahre, Königin.“ Das fließt freilich wie Musik von den Lippen. Die Schwärmerei dieses Menschen ist aber nicht die holde, reine des Max Piccolomini („O schöner Tag, wenn endlich der Soldat ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit“); sie athmet die versengende Gluth der italienischen Sommer Sonne, den Weihrauchdunst von Sanct Peter, die ganze Berausung der römischen Ostern, und sie begehrt schon lüstern des schönen gefangenen Weibes, auch ehe die „Krone von dem Haupte“ der Maria abgefallen. Man könnte es nicht tadeln, wenn er in seiner trunkenen Vermessenheit die Worte der Maria „Ein einz'ger Mann lebt, der sie öffnen kann“ auf sich deutete und in freudiger Erwartung in sie dränge, ihm den Namen des Retters, seinen Namen zu nennen. Mortimer ist ein scharfgeschnittener Charakterkopf, kein verschwimmendes Milchgesicht. Welch' sinnliche Gewalt steckt in dem Ueberfall im Garten! Ein Schauspieler, der diese Scene glaubhaft wiedergeben kann, braucht vor keiner Verkörperung der Leidenschaft zurückzuschrecken.

Nicht so der schauspielerischen Willkür preisgegeben wie diese drei schönsten und charaktervollsten Rollen der Tragödie (Maria, Burleigh, Mortimer) sind die übrigen kleineren und größeren: Paulet, der würdige, warmherzige Talbot, Davison, die Kennedy; auch Elisabeth und Leicester. Die beiden letzten könnten freilich nur idealisirt werden, denn dargestellt, wie sie gedacht sind, bleiben sie durch und durch unsympathisch. Bosheit, Kälte und Härte wirken nicht unästhetisch, aber Feigheit, Heuchelei und Brutalität thun es. Elisabeths ganzes Vorgehen kennt aber keine anderen Wege. Zu feige, um die Verantwortung für die Hinrichtung der Stuart öffentlich zu tragen, läßt sie dem Paulet den Gedanken nahe bringen, sie heimlich hinwegzuräumen, dingt, als diese Inquisitionen nicht versangen wollen, den Mortimer und weiß, als

das Urtheil schon unterzeichnet ist, sich noch durch doppeldeutige Reden, die den unglücklichen Davison verwirren und verderben, zu salbiren. Zu feige, um ihrem Staatsrath, ihrem Parlament und dem Volke ihre wahre Gesinnung zu zeigen, läßt sie die Maske im schlechtesten Moment fallen, nämlich in der Unterredung mit der wehrlosen, gefangenen Feindin, die gegen ihre mächtige, gekrönte Kerkermeisterin keine ritterlichen Waffen in Händen hat. Hier wird sie brutal und damit häßlich, nun gar als sie, nachdem Maria ihr durch einen (NB. ungeschichtlichen) Verzicht auf ihre Thronrechte jeden Grund zum Streit benommen, in ihrer schnöden Abweisung verharret. Die Sinnlichkeit und die weibliche Eitelkeit der alternden Frau verstärken den Eindruck des Abstoßenden noch. Erst in den letzten Momenten des Dramas, als sie sich durch eigne Schuld allein und verlassen sieht, gewinnt sie den Schein königlicher Größe.

Das Problem der Heuchlerin auf dem Throne könnte man sich auch anders behandelt denken. Es würde anstatt als Feigheit, als Stärke erscheinen, wenn die Königin in sich die Gewalt fühlte, mit den Menschen wie mit Marionetten zu spielen, sie mit überlegener Ironie immer so zu behandeln, wie sie wünschen mögen, und doch ihre wahre Gesinnung, die auf das ganze Treiben eben wie auf ein Puppenspiel herabblickt, zu verhehlen. Aber von dieser souveränen Kraft zeigt ihr doppeltes Spiel Nichts. Sie ist ängstlich um die Wahrung des Scheines besorgt, möglichst gut, möglichst gerecht zu erscheinen ist ihr äußerster Ehrgeiz, der sich mit dem verstecktesten Treiben der Mörder und Giftmischer heimlich verbindet. Sie fühlt sich in ihrer, nicht einmal gut gespielten Rolle nicht als Herrin, sondern als Sklavin ihres Volks.

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmählische
Knechtschaft. — Wie bin ich's müde, diesem Gözen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ich's
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.

Nicht viel besser ergeht es dem Mortimer, dessen jesuitische Doppelzüngigkeit, dessen wahnwitzige, alle Grenzen überschreitende Sinnlichkeit in dem gewöhnlichen, gefühlvollen, schönklingenden Gesang der jugendlichen Liebhaber unterzugehen pflegt. „Ich zählte zwanzig Jahre, Königin.“ Das fließt freilich wie Musik von den Lippen. Die Schwärmerei dieses Menschen ist aber nicht die holde, reine des May Piccolomini („O schöner Tag, wenn endlich der Soldat ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit“); sie athmet die versengende Gluth der italienischen Sommer Sonne, den Weihrauchdunst von Sanct Peter, die ganze Berausung der römischen Ostern, und sie begehrt schon lüstern des schönen gefangenen Weibes, auch ehe die „Krone von dem Haupte“ der Maria abgefallen. Man könnte es nicht tadeln, wenn er in seiner trunkenen Vermessenheit die Worte der Maria „Ein einz'ger Mann lebt, der sie öffnen kann“ auf sich deutete und in freudiger Erwartung in sie dränge, ihm den Namen des Retters, seinen Namen zu nennen. Mortimer ist ein scharfgeschnittener Charakterkopf, kein verschwimmendes Milchgesicht. Welch' sinnliche Gewalt steckt in dem Ueberfall im Garten! Ein Schauspieler, der diese Scene glaubhaft wiedergeben kann, braucht vor keiner Verkörperung der Leidenschaft zurückzuschrecken.

Nicht so der schauspielerischen Willkür preisgegeben wie diese drei schönsten und charaktervollsten Rollen der Tragödie (Maria, Burleigh, Mortimer) sind die übrigen kleineren und größeren: Paulet, der würdige, warmherzige Talbot, Davison, die Kennedy; auch Elisabeth und Leicester. Die beiden letzten könnten freilich nur idealisirt werden, denn dargestellt, wie sie gedacht sind, bleiben sie durch und durch unsympathisch. Bosheit, Kälte und Härte wirken nicht unästhetisch, aber Feigheit, Heuchelei und Brutalität thun es. Elisabeths ganzes Vorgehen kennt aber keine anderen Wege. Zu feige, um die Verantwortung für die Hinrichtung der Stuart öffentlich zu tragen, läßt sie dem Paulet den Gedanken nahe bringen, sie heimlich hinwegzuräumen, dingt, als diese Insinuationen nicht versangen wollen, den Mortimer und weiß, als

das Urtheil schon unterzeichnet ist, sich noch durch doppeldeutige Reden, die den unglücklichen Davison verwirren und verderben, zu salbiren. Zu feige, um ihrem Staatsrath, ihrem Parlament und dem Volke ihre wahre Gesinnung zu zeigen, läßt sie die Maske im schlechtesten Moment fallen, nämlich in der Unterredung mit der wehrlosen, gefangenen Feindin, die gegen ihre mächtige, gekrönte Kerkermeisterin keine ritterlichen Waffen in Händen hat. Hier wird sie brutal und damit häßlich, nun gar als sie, nachdem Maria ihr durch einen (NB. ungeschichtlichen) Verzicht auf ihre Thronrechte jeden Grund zum Streit benommen, in ihrer schändlichen Abweisung verharret. Die Sinnlichkeit und die weibliche Eitelkeit der alternden Frau verstärken den Eindruck des Abstoßenden noch. Erst in den letzten Momenten des Dramas, als sie sich durch eigne Schuld allein und verlassen sieht, gewinnt sie den Schein königlicher Größe.

Das Problem der Heuchlerin auf dem Throne könnte man sich auch anders behandelt denken. Es würde anstatt als Feigheit, als Stärke erscheinen, wenn die Königin in sich die Gewalt fühlte, mit den Menschen wie mit Marionetten zu spielen, sie mit überlegener Ironie immer so zu behandeln, wie sie wünschen mögen, und doch ihre wahre Gesinnung, die auf das ganze Treiben eben wie auf ein Puppenspiel herabblickt, zu verhehlen. Aber von dieser souveränen Kraft zeigt ihr doppeltes Spiel Nichts. Sie ist ängstlich um die Wahrung des Scheines besorgt, möglichst gut, möglichst gerecht zu erscheinen ist ihr äußerster Ehrgeiz, der sich mit dem verstecktesten Treiben der Mörder und Giftmischer heimlich verbindet. Sie fühlt sich in ihrer, nicht einmal gut gespielten Rolle nicht als Herrin, sondern als Sklavin ihres Volks.

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmählische
Knechtschaft. — Wie bin ich's müde, diesem Gözen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ich's
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.

Die Jungfrau von Orleans.

Die Geschichte der Pucelle von Orleans giebt, je mehr sich die Forschung mit ihr beschäftigt hat, der Dichtung Schillers nur immer mehr Recht. Eine der seltsamsten Erscheinungen, geistig auf jener feinen Grenze der Geschlechter stehend, wo das Sexuelle fast aufhört, ein Mädchen, in den einfachsten Verhältnissen aufgewachsen, vermag es, lediglich von reiner Begeisterung zu ihrem Vaterlande getrieben, also recht eigentlich um der „Idee“ willen, und mit den reinsten Mitteln, ein ganzes Volk patriotisch zu entflammen und gegen einen tapferen und hartnäckigen Feind die glänzendsten Siege zu erkämpfen. Alle Zweifel und Verdächtigungen, die der Unglaube oder der gemeine Weltverstand gegen sie erhoben, sind von der Wissenschaft zerstreut. Jeanne d'Arc (richtiger Darc) war eine jungfräuliche, reine Natur. Jede Vertraulichkeit wußte sie von sich fern zu halten, eine wußte und in Wort und That nicht besonders prübe Soldatenschaar verehrungsvoll zu bändigen und rings um sich herum reinigend und heiligend zu wirken. Nie hat der religiöse Fanatismus, der so viel Verderben gestiftet, so viel Heuchler und Betrüger herangezogen, in einer kindlicheren und frömmere Seele Wurzel geschlagen, nie edlere Früchte gezeitigt. Die Stimmen, die das dreizehnjährige Mädchen in ihrem Heimathsorte Dom Remy hörte, waren die Verkünderinnen eines lautereren, unverfälscht idealen Thatendranges, der sich, so frei von aller niedrigen Beimischung, in der Geschichte kaum jemals gezeigt hat. Das überwältigende Schauspiel des reinen Aufgehens einer Menschenseele in einem großen Gedanken bietet sich hier — und es ist begreiflich, daß die Welt das Außerordentliche wie etwas Außerirdisches anstaunte. In dem Wahn der Menge konnte nur der Himmel oder die Hölle ein solches Werkzeug gesandt haben.

Auf den ersten flüchtigen Blick scheint sich hier ein dramatischer

Stoff zu geben, wie ihn ein Dichter sich glücklicher nicht wünschen kann, ein Stoff, der besonders dem Schillerschen Idealismus ein wundervolles Organ bietet. In der That, nur ein deutscher Dichter, und nur er konnte diese eigenthümliche Erscheinung poetisch glaubhaft machen. Shakespeare hat das hegenhafte Zerrbild in Heinrich dem Sechsten daraus geschaffen, Voltaire die freche „Pucelle“. Der Eine konnte über sein Britenthum nicht hinaus, der Andere blasphemirte mit einem der leuchtendsten Juwelen seines eigenen Vaterlandes. Schiller, der Deutsche, war der Mann, mit universalem Geist sich über die nationale Befangenheit hinwegzusetzen und durch den Mund einer Tochter des „Erbfeindes“ den einseitigsten, glühendsten Patriotismus zu verkünden. Er war damals in dem Stadium, in dem er sich in der Beherrschung des Technischen so vollkommen sicher fühlte, daß er mit einem Goetheschen Wort alljährlich ein Drama „liefern“ konnte. Er griff den schönen Stoff mit seinem heiligen Glauben an die Kraft des Ideals an und rechnete selbst auf ein gläubiges Publikum, das ihm aber leider nicht in dem Maße wurde, wie er gehofft. Die erste Aufführung des Stückes in Weimar verzögerte sich, weil der Herzog keinen Geschmack daran fand. Leipzig kam der Residenz an der Ilm zuvor, und als sattsame Entschädigung für die Weimarer Mörgeleien, die den Dichter endlich sogar zu dem Ausspruch veranlaßten, er finde das Stück für die Bühne nicht geeignet, genoß er dort jene bekannte begeisterte Huldigung der versammelten Zuhörer, die, nachdem sie ihn schon nach dem ersten Act jauchzend auf die Bühne gerufen, am Schlusse des Werkes vor dem Theater Spalier in langer Reihe bildeten, entblößten Hauptes, mit feierlicher Stille, um ihn so noch höher zu feiern, als durch den lärmenden Beifall im Innern des Hauses.

Dies geschah im September 1801. Erst zwei Jahre später, am 23. April 1803, erschien das Stück auf der Weimarer Hofbühne. Der Erfolg war ungewöhnlich, aber nicht eben nachhaltig. Die Skepsis rüttelte an der Gestalt der Johanna. Nicht umsonst hatte Schiller in Bezug auf seine Heldin gesungen „Es liebt die

Welt das Strahlende zu schwärzen". Er hatte mit voller Seele an dem Werke gearbeitet („Mit einer Glorie hat sie (die Dichtkunst) dich umgeben, Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben"); nun störte ihn die nüchterne Philistrität, die von dem großartigen Pessimismus des Talbot ebensoweit entfernt war wie von dem Verständniß des Glaubens an den Sieg eines Ideals, jenes Glaubens, der „den Widerstand der stumpfen Welt besiegt!" Und die Bedenken waren zum Theil sogar berechtigt. Er, der als Dramatiker sonst so rationalistisch und so echt historisch verfuhr, hatte diesmal nicht den Muth gehabt, das Wunder zu befeitigen und an seine Stelle die natürliche Kraft der begeisterten Seele zu setzen. Er begnügte sich nicht damit, in der Gestalt der Johanna den Glauben an die Göttliche zu verkörpern, die ihr in Glanz und Glorie erschienen. Er selbst als Dichter glaubte. Johanna verkündigt dem König das, was nur er wissen kann, dem englischen Herold den Tod des Salisbury. Sie glaubt nicht nur, aus einer höheren Welt wunderbare Eingebungen erhalten zu haben — Schiller selbst bestätigt ihren Glauben. Der Himmel greift direct in das Drama ein; er verkündet sich im Donner bei der Anklage des Vaters und verklärt ihren Tod mit „rosigtem Schein". Und so sehen sich die Zuschauer in die Lage versetzt, auch ihrerseits glauben zu müssen. Mitten in die realsten Elemente des Stücks ragt das Unfaßbare hinein. In menschlicher Sphäre sollen wir das Himmlische veranschaulicht sehen. Das können religiös nur wenige, poetisch nicht einmal so viele. Und so wirkt denn die seltsame Mischung nur verwirrend und erregt anstatt dramatischer Spannung Befremden und Kopfschütteln. Diese Erfahrung kann man bei Andern so oft machen, daß man seine eigene Fähigkeit, sich durch die Phantasie auf den Boden zu versetzen, den Schiller als Fundament seines Baues gewählt hat, dagegen nicht in Anschlag bringen darf. Gewiß aber ist, daß man an ein Stück, das nur in der Geisterwelt spielt, leichter glaubt, als an ein Amalgam überirdischer und irdischer Elemente. Der Zauber, den die Rede der Prophetin

auf den Herzog von Burgund ausübt, ist in Gedanken wunderbar ergreifend, in der Darstellung wird er, selbst bei der vollkommensten Repräsentation, schwer faßbar; jene prachtvolle Scene, in welcher die Gefesselte ihre Ketten zerbricht, erregt sogar leicht einen Rückschlag von der Begeisterung über den gläubigen Aufschwung der gequälten hoffenden Seele zur Heiterkeit über die zurückbleibende Königin Isabeau, die ganz verduzt über das vor ihren Augen geschehene Wunder dreinschaut.

Hindert erklärlicher Weise dieser Contrast die volle theatra-
lische Wirkung (wohlbemerkt nur die theatralische), so hat doch auch als Drama das Stück manchen inneren Fehler. Johanna Darc ist eine epische Natur, keine dramatische. Sie verharrt vom Anfang bis zur Lionelscene in Ruhe. Und auch diese Scene bringt sie nur äußerlich aus ihrem Gleise; eine wirkliche dramatische Verstrickung widerfährt ihr nicht, das menschliche Gesetz, das sich vollend oder nicht an ihr an sich in ergreifender Weise vollzieht, läßt ihr eine unverschuldete Tragik auf: das göttliche Gericht, das bei dem Fluch des Vaters mit der Stimme des Donners gegen sie zu sprechen scheint, ist im Grunde nur eine Täuschung gewesen. Die ganze Erschütterung ist umsonst da, und hernach ist Alles, wie es war. Er ist an sich wundervoll, der Conflict der schwachen Menschennatur mit dem Dämon der göttlichen Sendung, aber er ist nicht im höchsten Sinne dramatisch. Es hilft auch Nichts, wie es ein verdienstvoller Dramaturg (Johannes Wedde, „Dramaturgische Spähne“, Hamburg) thut, darauf hinzuweisen, daß die Jungfrau, die sich selbst im Widerspruch mit ihrer hohen Aufgabe fühlt, durch den Donner zum zweiten Male berufen wird. Das ist ganz richtig, aber immer noch nicht dramatisch. Auch kommt dem Leser, wenn er im fünften Act an diese Erklärung der himmlischen Intervention im Gespräche der Johanna mit dem Raïmond gelangt, das Voraufgegangene fast wie eine Mystification vor. Kann man denn nur, unter dem unmittelbaren Eindruck der letzten Scenen des vierten Actes, in den grollenden Schlägen,

die den Anrufungen des Thibaut folgen, etwas anders als eine Bestätigung seiner Worte erblicken? Ist nicht der Donner im „Wintermärchen“ ganz mit Recht ein Spruch gegen den Aeontes? Und hat etwa Schiller selbst eine andere Auffassung gewollt? In einem aus dem November 1801 von ihm erhaltenen werthvollen Briefe äußert er sich über das Stück u. A. folgendermaßen: „Der Himmel entfühnt Johannes durch dasselbe Zeichen, wodurch er vorher ihre Schuld bekräftigte Es ist noch nicht genug beachtet, wie von jeher der Donner das Augurium der ungebildeten Sinnlichkeit war.“ — Derselbe Brief versucht eine tragische Schuld der Johanna zu construiren: in diesem Punkte ohne Glück. „Der schwarze Ritter,“ sagt Schiller, „soll dazu dienen, uns mit einem neuen Bande an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten mit einander spielen. Sollte es Jemandem, der auf den Gang des Stückes nur einige Aufmerksamkeit richtet, zweifelhaft sein, daß damit der Geist des kurz vorher verschiedenen Talbot gemeint sei, der ja als Atheist der Hölle angehört? Immer sind die Menschen, wenn sie auf der höchsten Spitze standen, ihrem Falle am nächsten gewesen. Das widersährt von dieser Scene an auch der Johanna. Die Jungfrau muß, da sie ein Wort spricht, das die Nemesis beleidigt, und wobei sie ihren Auftrag vom Himmel weit überschreitet:

„Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England untergeht,“

für solchen Uebermuth nothwendig büßen. Die Strafe folgt ihr in der Verliebung auf dem Fuße nach. Sie begehrt mit Geistern zu streiten. Ein neuer Frevel gegen die heilige Scheu. Eine einzige Berührung des Geistes lähmt sie. Mehr wollte ich dadurch nicht ausdrücken noch motiviren. Am Ende ist doch der ganze Handel mit dieser Verliebung, woran sich so viele ärgern, nur eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend — man erkundige sich nach jedem päpstlichen Proceß von einer Heiligspredung — erhält die kanonisirende Palme.“ —

Eine bedenkliche Ausführung! In dem großen Monolog der „Jungfrau“ gewinnt es durchaus den Anschein, als erblicke der Dichter mit der Johanna gerade in der Verliebung die Schuld.

„Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.“

„Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuschen Sonne nennen
Und mich vernichtet nicht die Scham?“

Sie unterscheidet sehr richtig, daß sie den Walliser dem Schwert geopfert und dem Lionel das Leben geschenkt. In Wahrheit ist nun dieser „Handel“, wie Schiller selbst einräumt, auch nur eine „Prüfung“, mithin keine der Johanna imputable dramatische Schuld. Trotz alledem erscheint er aber so, wogegen die Ueberhebung in den Worten der Jungfrau so flüchtig und unbetont vorübergeht, ohne daß im Verlauf der Handlung wieder darauf zurückgekommen würde, daß in ihr nicht einmal vermuthungsweise die tragische „Schuld“ erblickt werden kann. Versucht Schiller gleichwohl die Sache so zu wenden, so ist dies offenbar nur das Resultat einer späteren Reflexion, für welche sein Werk selbst nicht eintritt. Er, der so planvoll arbeitete, würde entschieden Nichts versäumt haben, diesen Punkt genügend hervorzuheben, wenn er ihm schon während des Schaffens als der entscheidende aufgegangen wäre.

Noch Anderes hindert den vollen Genuß des Werkes: es liegt in der Natur der gläubigen Begeisterung, daß sie nicht lange andauert. Wer mit der wärmsten Antheilnahme dem Vorspiel und der Erregung des ersten Actes gefolgt ist, wird doch schon beim zweiten erlahmen. Vollends beim dritten, der einen Stillstand in der Handlung bringt. Die Versöhnung des du Chatel mit dem Herzog von Burgund liegt uns fern, die Werbungen la Pires und des Bastards interessiren uns nicht. Erst die Begege-

nung mit dem Lionel hebt das Stück wieder auf die Höhe des Schillerschen Bühnengenius. Nun ruht aber auf dem Ganzen der verschwenderische Segen einer Diction und eine Begeisterung spricht aus jedem Verse, die man nicht müde wird anzuhören; es ist der Glanz und die Pracht der Romantik, die uns blendet und unser Auge für die Schwächen der Dichtung verschließt. Eine solche Blendung will aber das Drama nicht. Seine Verhältnisse sollen wir in ruhiger, klarer Beleuchtung sehen und prüfen und stichhaltig finden.

Zu Allem kommt nun aber noch eine der eigenthümlichsten und doch so naheliegenden Thatsachen, die gegen die Vermuthung, der Stoff der „Jungfrau von Orleans“ sei dramatisch dankbar, deutlich zu sprechen scheint. So sehr Schiller seine Heldin mit Glanz und Duft umwoben, so wundervoll die Wogen der Rede dahindrauschen in jenem begeisterten:

„Der fremde König, der von außen kommt,
Dem keines Ahnherrn heilige Gebeine
In diesem Lande ruhn, kann er es lieben?
Der nicht jung war mit unsern Jünglingen,
Dem unsre Worte nicht zum Herzen tönen,
Kann er ein Vater sein zu seinen Söhnen?“ —

sobald Talbot kommt, geschlagen wird und stirbt, packt es uns plötzlich und zieht uns zur Erde, unserer Stätte, schwer nieder. Hier ist eine vollkommen menschliche, nicht vom Wunder gestützte, echt dramatische Gestalt. Keinen schlimmeren künstlerischen Widersacher konnte Schiller seiner Johanna gegenüber stellen als diesen Talbot. Im Drama stirbt er, aber im Kunstwerk siegt er. Dem Wunder, dem Himmelsglauben hätte der Cynismus, die Verbrüderung mit der Hölle gegenüber treten müssen — das hätte einen Kampf gegeben, der, so oder so, zu Talbots Untergang führen mußte. Statt dessen — was sehen wir? Einen Mann der klarsten Vernunft, zwar ohne idealen Schwung, aber voll Mark und Kraft, einen freien, großen Geist. Und wer besiegt diesen? Die Begeisterung, das Ideal? Das wäre herrlich und erhaben. Aber nein: der Aberglaube, der Fanatismus — denn

anders kann der Glaube an die Sendung der Pucelle dem Talbot nicht erscheinen. Ein Rausch, ein Strohfeuer — der schmählige Abfall des Königs und des Landes von ihrer Ketterin beweist, wie lange die Begeisterung dauert! — vernichtet die Früchte seiner Siege. Er hat ganz Recht in ingrimmigem Zorn mit seinem letzten Odem die großen Worte zu rufen:

Erhabene Vernunft, lichte Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer bist du denn, wenn du dem tollen Rof
Des Überwizes an den Schweif gebunden,
Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt.

Und sehr begreiflich ist es, daß er fortfährt:

Verflucht sei, wer sein Leben an das Große
Und Würd'ge wendet und bedachte Plane
Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig
Gehört die Welt —

..... Wären wir als Tapfre
Durch andre Tapfere besiegt, wir könnten
Uns trösten mit dem allgemeinen Schicksal,
Das immer wechselnd seine Kugel dreht —
Doch solchem groben Gaukelspiel erliegen!
War unser ernstes arbeitvolles Leben
Keines ernsthaften Ausgangs werth?

Nimmt man nun gar noch die düstere Poesie seines letzten Sterberöchelns, dann hat man ein Bild beisammen, dessen Größe und Gewicht das Widerspiel erdrückt. Empfindlicher hat nie ein Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten, und gewiß hatte er es nie weniger nöthig. Talbot ist dem Dichter zu lieb geworden. Er hätte, als er sein Bild entwarf, Entsagung üben müssen. Und wollte er ihm keine kleinen Züge geben, so hätte er ihm doch die Verkündigung einer Wahrheit vorenthalten müssen, gegen die aller Idealismus Nichts vermag: des Uebergewichts des Schlechten und Niedrigen, des Elends in der Welt. Er durfte uns nie in die Lage führen zu sagen: dieser Sterbende

spricht wahr. Wollte er ihn nicht mit der Hölle verbünden, dann hätte er auch die Jungfrau des Wunderbaren entkleiden und demnächst beweisen müssen, daß die Begeisterung und der dämonische Glaube an die Heiligkeit der vertretenen Sache schließlich doch mehr vermag als alle Klugheit, als der Materialismus in all seiner Trostlosigkeit. Er hätte nicht den Unglauben am Glauben, er hätte die gemeine Weltweisheit am Gefühl scheitern lassen müssen, den Pessimismus am Idealismus. Statt dessen sinkt der Bau der Vernunft vor den Stürmen einer wohl schönen, aber lebensunfähigen, flüchtigen Schwärmerei der großen Masse zusammen — und unsre Sympathie steht nicht auf Seiten dieser Siegerin.

Man darf sich auch mit Recht wundern, warum der in der Wahl der dramatischen Motive weit mehr als Goethe „realistische“ Schiller es nicht vorgezogen, sich enger der Geschichte anzuschließen, die in diesem Falle eine der vernichtendsten Tragödien darbietet, die man sich denken kann. Dieselbe Jungfrau, die Frankreich gerettet und dem Dauphin die Krone aufs Haupt gesetzt, diese reine, standhafte Seele — in der Stunde der Noth von allen ihren Freunden verlassen, einem grausamen Feinde preisgegeben, mit schändlichen Martern gepeinigt, bis der Scheiterhaufen sie vernichtet und der ew'gen Sonne die Atome zurückgiebt,

die sich zu Schmerz und Lust in ihr gefügt!

Scheute der große Dichter die Furchtbarkeit eines solchen Schlusses, den er im ersten Anlauf der Jugend nicht vermieden hätte, oder glaubte er nicht an die Möglichkeit, das in der Wirklichkeit so Martervolle dieses Ausgangs künstlerisch zum Tragischen zu erheben? Freilich hätte eine solche Auffassung auch eine andre Behandlung der übrigen Personen, des ganzen Stoffes bedungen. Der König und seine Großen hätten aus dem bläulichen Dämmer der Zeichnung in ein stark realistisches Licht versetzt, der Egoismus, die Leidenschaft und die Niedrigkeit ihrer Motive scharf betont werden müssen. Man sollte denken, auch

eine Liebesneigung, stärker und tiefer als die der Jungfrau zum Lionel, hätte zum Angelpunkt der Katastrophe gemacht werden können. Sicher ist, daß Jeanne Darc Augenblicke hatte, in der ihrer Seele die Flügel sanken — und wie nahe liegt es, die mächtigste der Leidenschaften für diese Rückfälle in die Sterblichkeit verantwortlich zu machen. — Um so mehr ist es zu bedauern, daß Schiller dieser Möglichkeit der Behandlung des Stoffes auswich, als er sie selbst schon wohl erwogen und, wie es scheint, nur mit schwerem Herzen, wieder aufgegeben hatte. Der oben citirte Brief giebt darüber die interessantesten Aufschlüsse: „Ich hatte dreierlei Pläne bei der Bearbeitung dieses Stoffes, und gestattete es die Zeit und das kurze drängende Leben, so würde ich die beiden andern gleichfalls ausführen. Besonders lockend war mir der Gang des Stückes, wo ich ein treues Gemälde der damaligen ruchlosen Sitten und vor Allem der gedankenlosen Ausgelassenheit am üppigen Hofe des Dauphins mit den Angriffen der Engländer und mit der Entschlossenheit des begeisterten Mädchens ganz anders contrastirt hätte, als jetzt, wo ich den Dauphin nur schwächlich und in dieser Schwächlichkeit liebenswürdig schildern durfte. Dann würde auch die Johanna in Rouen verbrannt worden sein. Gewiß, es kostete mir keinen geringen Kampf, als ich mit den ersten vier Acten fast ganz fertig war, von der Geschichte in das romantische Feld der Möglichkeit überzuschweifen“. Warum that er es dennoch? Schiller nennt es an einer anderen Stelle des Briefes eine „Wiedereinsetzung in die Rechte des romantischen Zeitalters, dem sie (die Jungfrau) angehört.“ Diese Erwägungen laufen aber doch nur auf das veröhnliche Ende hinaus, das dem Dichter in seiner damaligen Gemüthsverfassung vor dem schneidenden Hohn des tragischen Schlusses offenbar den Vorzug zu verdienen schien. Daß dies ein Irrthum war, beweisen seine eigenen Ausführungen deutlich genug.

Wie dem nun aber auch sei, wir haben es hier nicht mit dem Drama zu thun, wie es möglicherweise hätte werden können,

sondern mit dem, das uns vorliegt, das, ob man nun dem Wunder sein Herz erschließen will oder nicht, des Bewunderungswürdigen jedenfalls genug bietet. Alles, was die funkelnde Ehre der Paladine nach außen hin kenntlich macht, Alles, was die wonnevollste Schwärmerei in den Vorstellungen des Jenseits, dessen „Himmel voll Engelknaben“ ist, reden mag — das spricht sich in diesen Versen aus. In goldenem Harnisch, mit wallenden Federbüscheln ziehen die Worte einher — oder sie schweben entzückt auf leichten Flügeln in goldenen Wolken,

langsam verschwindend in das Land der Wonnen.

Nicht immer ist die Grenze zwischen dem Poetischen und dem Schönrednerischen inne gehalten. Die Rührung wird hier und da weichlich sentimental, die Gedankenfülle des „Wallenstein“ fehlt und mußte fehlen, das Kriegerische artet bisweilen in Prahlerei aus. Aber die holdeste Lyrik, das hinreißendste Pathos, die körnigste Knappheit anderer Stellen bieten für diese Mängel Ersatz. Der erste Act bringt Alles zusammen. Die Erzählung der Jungfrau, ihre machtvollen Schlussworte („König von England, und ihr, Herzoge Bedford und Gloster“), die martige Sprache Dunois', des frischesten unter allen Schillerschen Helden, zu Allem dann einen jener Musterbotenberichte in dem berühmten „Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht“. Auch im Bau und der dramatischen Spannung ist der erste Act ein Meisterwerk. Dunois' Ungeduld, die feine und glückliche Einführung des Königs, dessen thatenloses Aesthetisiren von der lebenswürdigsten Seite erfaßt und leise humoristisch angehaucht ist, die Sendung der Bürgerschaft von Orleans, das Wachsen der Sorgen, der Verzweiflung — und dann der plötzliche Umschwung, der Bericht des Sieges, der Jubel der Menge, bis sie, die Ketterin selbst erscheint und alle entscheidenden Züge ihres Wesens wundervoll exponirt: das Prophetische, die mädchenhafte Unschuld, die ländliche Schlichtheit, endlich die grimmige Erregung der Kriegsgöttin in der Abfertigung des frechen englischen Herolds. Scenen von gleich mächtiger Theaterwirkung hat das

Stück mit Ausnahme des Schlusses des vierten Actes und des übergewaltigen Endes des Talbot nicht mehr.

Die Darstellung der Johanna gehört zu den allerschwierigsten Aufgaben, deren vollkommene Lösung auf der Bühne wohl nie Ereigniß werden wird. Die Vermischung des einfachen Hirtenmädchens mit der schicksalkündenden Seherin („Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde“) ist eminent schwierig und fast unmöglich. Sie erfordert ein aller Modulationen fähiges Organ, zarteste Innigkeit und kriegerische Kraft. Alles Conventionele muß, schon in der Tracht, ausgeschlossen sein — ein einfaches weißes Kleid, mit dem Lammfell umgürtet, so sitzt sie unter der Eiche, mit einem Stecken verlorene Zeichen in den Sand malend. Eine übermäßige Stimmkraft, eine das Maß des Menschlichen überragende Persönlichkeit sind keine Erfordnisse. Der göttliche Dämon steht mit dem schwachen Gefäß ja eben in Widerspruch. „Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen.“ Es genügt, wenn die Stimme Glanz und Fülle genug besitzt, um nicht zu versagen und dünn zu erscheinen, und wenn sie jenen seelischen Aufschwung zu nehmen vermag, der höher trägt als die höchst gehenden Wogen des Organs. Eine schöne und mit einer begnadeten Stimme ausgerüstete Schauspielerin (Franziska Ellmenreich) sah ich einmal Alles vorzüglich treffen, was an der Jungfrau menschlich und leidenschaftlich ist. Etwas Anderes war es aber, ob auch jener fast willenlose Zug in der wunderbaren Gestalt lag, jene dunkle, mystische, treibende Gewalt, die sich der Seele fast wider ihren Willen bemächtigt, jenes Unbewußte, das dicht an den Grenzen des Wahnsinns liegt. Ich konnte mir nicht verhehlen, daß das geistvolle Auge der Künstlerin, einer der klügsten unter ihren Genossinnen, zu hell und klug unter dem Helm hervorblickte, und der räthselhafte göttliche Schauer von ihr viel weniger ausging als das lodernde Feuer der Menschenseele. So schön sie sich die Erzählung vor dem König mit dem visionären Schluß zurechtgelegt hatte — vollkommen glaubhaft war sie doch immer erst da, wo der Furor

propheticus sic verließ. Hinreißend war der Monolog, das Gebet! Aber nicht die düstre Cassandrafrage, sondern der Schmerz eines liebenden Weibes klang aus den schönen Versen „Frommer Stab“, aus der Art, wie sie das „Ach!“ seufzte — so genommen, so genossen waren sie wunderschön, aber dem dichterischen Willen entsprachen sie nicht.

Die Verkörperung der Jungfrau hat übrigens mit dem Wunder Nichts zu thun. Nur muß das Geniale ihrer Natur der Schauspielerin aufgegangen sein. Ein solches Erfülltsein von einem Gedanken, ein solches Hindrängen aller Fasern nach einem einzigen Ziel, eine solche dämonische Inspiration giebt es auf allen Gebieten des menschlichen Seelenlebens und Handelns. Mit dem Glauben, der Religion ist es keineswegs ausschließlich verknüpft — es ist die Drifflamme des Genius, der aus dem Urgeist selbst schöpft, nicht wissend und nicht wollend, sondern der innern Stimme folgend, die ihn unwiderstehlich treibt. In der (eigenthümlich antikisirenden und ersichtlich außerhalb des Zusammenhangs der ganzen Dichtung entstandenen, befremdlich wirkenden) Scene mit dem Montgomery, der einzigen, die im sechsfüßigen Jambus geschrieben ist, spricht Schiller diesen unheimlichen Zwang erschöpfend aus:

Stirb, Freund! Warum so zaghaft zittern vor dem Tod,
Dem unentfliehbar'n Geschick? — Sieh mich an! Sieh!
Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
Geboren, nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimatlichen Flur,
Vom Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust
Muß ich hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bittrem Harn, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zulegt.

Ihre göttliche Sendung ist zugleich ihr schwerstes Leid. Alle um sie herum sind glücklich: die Sorel, die Schwestern und ihre Männer, der König und die Fürsten — nur sie nicht.

Ihr Glück ist nicht von dieser Erde. Sie trägt das irdische Band schwerathmend wie eine Kette. Erst im Reiche des Ideals, das greifbar, den Sinnen faßbar nirgend existirt, lebt sie und wird sie frei. Niemand begreift sie, weder Freund noch Feind, weder der einfache Sinn der Schwestern noch die Schwärmerei der Sorel, weder des Dauphins blinde Vergötterung noch des Bastards ritterliche Liebe. Die starkgeistige Vernunft (Talbot) wird an ihrem Räthsel eben so zu Schanden wie die trübe, unreine, alle Scham und Sitte mißachtende Leidenschaft (Isabeau) und die ängstliche Schwunglosigkeit und Schwarzseherei (Thibaut). Die letzte am Meisten. Hat doch der eigene Vater die Stirn, die Tochter auf offenem Markte vor Fürsten und Volk des Bundes mit der Hölle zu beschuldigen. Dieser abergläubische Geist,

(Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister,
Sie liegen wartend unter dünner Decke),

diese schwarzgallige Furcht vor den Fährdungen der dunklen Macht, der der Vater die Tochter anheimgegeben glaubt und von der er Unheil auch für sich und sein eignes Haus erwartet, dieser praktisch-sorgsame Sinn, aus dessen Sprache doch nie etwas wie Liebe klingt, gehört zu den besseren Typen in der Umgebung der Jungfrau. Im Uebrigen herrscht, wenn man Talbot und Dunois, die ersten Scenen des Königs und die, leider mehr häßlich als kraftvoll wirkende Königin ausnimmt, in der Charakteristik ein akademisches Niveau, auf das auch die Goethesche Kunst zu Zeiten hinabsank, das aber beide Dichter im Zusammenraffen ihrer künstlerischen Kräfte leicht wieder verlassen konnten. Im la Hire, du Chatel, Burgund, dem Bertrand, den Freiern, selbst im Lionel verweisen sich unter dem schönen Gleichmaß der Diction die charakteristischen Contouren. Auch den jungen Raymond kann man nicht ausnehmen. Seine rührende, unerschütterliche Treue ist nur erst eine Eigenschaft; zum Charakterzug würde sie durch die individuelle Gestaltung der Figur werden, die sich eben auch aus dem Banne einer gewissen physiognomielosen Allgemeingültigkeit in Wort und Handlung nicht löst.

Die „Jungfrau von Orleans“ harrt auf der Bühne noch immer der kundigen Hand, die ihren ganzen prachtvollen Apparat so in die Erscheinung treten läßt, daß die Phantasie der Zuschauer ihn nicht Lügen straft. Gerade dies Drama ist entscheidend für den wahrhaft poetischen und theatralischen Sinn des Regisseurs. Wer die „Jungfrau“ damit „würdig“ zu insceniren denkt, daß er einen möglichst pomphaften Krönungszug arrangirt, der ist zu bedauern. Man könnte sich denken, daß er so schön und so „historisch“ ausfiele, daß die Augen mit Vergnügen auf all seinen Einzelheiten verweilen würden — aber hier ist eben die Grenze zwischen der Poesie der mise-en-scène und dem bloßen Gepränge. Der Act der Krönung ist für den Zusammenhang der Dichtung nothwendig und der festliche Zug gehört zweifellos dazu. Aber es würde genügen, wenn wir nur seine letzten Ausläufer sähen (den König und die Schließenden) und uns die Uebrigen schon in der Kirche zu denken hätten. Auf alle Fälle darf er nicht noch weiter ausgedehnt werden, als Schiller es vorgeschrieben hat. Je länger er währt, desto stärker wird sich in dem gebildeten Zuschauer die Abneigung gegen die Aufdringlichkeit regen, mit der solche Künste, die nur im Dienste der Dichtung verwandt werden sollen, Musik und Decorationskunst, sich hier ausschließlich geltend machen. Schiller selbst hat sich gegen den Luxus, der u. A. in Berlin in dem Krönungszug entfaltet wurde, ausgesprochen. Er schien doch nicht im Voraus berechnet zu haben, daß die Ausführung der Regieanweisungen, die er in Bezug auf diesen Punkt gegeben, zur Ablenkung von seinem Drama führen würde. Auch übt nach der Befriedigung der Schaulust und nach dem aufregenden Schwung der Marsch-Musik das gesprochene Wort nicht mehr die ihm gebührende Wirkung. Es erscheint nach dem nicht besseren, aber für die Sinne stärker wirkenden Reiz auf Auge und Ohr unverdienter Weise matt und kraftlos. Ebenso bedenklich wie diese Ueberladung ist das Ungeschick, mit welchem die Schlachtszenen behandelt zu werden pflegen.

Undarstellbare Kämpfe und Gefechte verlege man doch lieber hinter die Scene, vor Allem bewahre man das an Harnisch- und Schwertgerassel so überreiche Stück durch eine ganz einfache Manipulation vor der schwachvollen Lächerlichkeit, der einer seiner Theile auf der Bühne in der Regel verfallen ist. Die Theater müssen ein den Schall auffangendes, weiches, „gefüttertes“ Podium haben, der Holzboden muß in entsprechenden Fällen mit einer, wenn nöthig, die Versenkungen besonders umspannenden Stofflage — welche, muß den Tapezieren überlassen bleiben — überzogen werden können. Dazu genügt aber nicht bloß die beliebte grüne Decke. Jedermal wenn der Schluß des zweiten Actes der „Jungfrau“, in welchem Dunois, la Hire und Burgund Schwert und Schild fallen lassen, herankommt, oder wenn die Räuber im fünften Act der Bühnenausgabe auf Carls Aufforderung „Laßt fallen“ ihre Dolche zu Boden werfen, wird Einem angst und bange. Das ist ein Geklapper, bei dem der letzte Rest von Illusion verschwindet. Fällt in Wirklichkeit ein Schild auf den Erdboden, so giebt es einen einmaligen dumpfdröhnenden, nicht eben unangenehmen Klang; auf dem hölzernen Grunde aber rasselt solch' ein Ding heillos und besinnt sich noch in wiederholtem Hin- und Herwiegen, ob es zur Ruhe kommen soll oder nicht. Nun verhält sich aber die Kunstwahrheit zur Naturwirklichkeit etwa wie der Ton zum Geräusch. Vor jener verschwinden alle zufälligen, unlauteeren Schläcken, das bloß Sinnliche wird geistig geadelt, verklärt, nur das Wesentliche kommt zur Geltung. Wie nun aber, wenn die Kunst, die die Natur idealisirt wiedergeben soll, gerade umgekehrt verfährt und einen natürlichen Proceß (das Geräusch der niederfallenden Schilde) nicht nur gerade so wie in Wirklichkeit, sondern bedeutend verschlimmert wiedergiebt? Wo bleibt der schöne Schein der Wahrheit, wenn uns dieser Spektakel deutlich vor die Ohren führt, daß die Acteurs nicht auf französischer oder böhmischer Erde, sondern auf ganz gewöhnlichen Holzbohlen stehen und das, was sie scheinen, eben nur spielen? Man wende nicht ein, daß eine

ohne das Angenehme gegeben worden, nie wird das Tiefste in uns ergriffen, ohne wieder beruhigt zu werden — nie steht das Tragische und Komische allein da, es hat sich wechselseitig durchdrungen.“

Diese seltsame und anmuthige Vereinigung ist auch in der keineswegs vollendetsten der Gozzischen „Tragikomödien“ (eine Bezeichnung, die man wohl als richtig gelten lassen kann), der „Turandot“ zu finden. Die Gegner des begabten Dichters hatten den Erfolg der „Pomeranzen“ aus der Neuheit der Gattung erklärt, den seines zweiten Werkes, des „Naben“, aus der Einmischung des Wunderbaren, das einer großen Menge immer gefallen müsse; Gozzi widerlegte diesen Einwurf gegen sein Talent durch die „Turandot“, deren Stoff an Einfachheit kaum zu übertreffen ist. Räthsel und Gegenräthsel, das ist im Grunde Alles; das Uebrige ist entweder nur Werkzeug der Kämpfenden oder ein unnothwendiger, leicht zu entfernender Schmuck, wie die mit der Haupthandlung lose verknüpfte Episode der Abdelma. Ohne alle Mystik ist die Handlung auch frei von coupletartig sich vordringender Spaßmacherei. Der erste Anblick für den Zuschauer ist das Stadthor von Beckin mit den Köpfen im Divan unterlegener Prinzen. Eine wohlgeführte, ergreifende Erzählung berichtet uns von dem Tode des Prinzen von Samarland — aber nie, auch wenn die Köpfe mit der abscheulich unheimlichen Wirkung guter Wachsbilder hohlt wären, wenn der Samarlandenkopf auch noch blutig, die Larve des Nachrichters, der ihn aufpflanzt, noch so „fürchterlich“ wäre (wie Schiller hinzufügt), nie wird unser Interesse ein tragisches. Dazu ist die Voraussetzung des Räthselkampfes, das Blutgesetz, die Wirkung des Bildes, die Grausamkeit der Turandot zu abenteuerlich, der chinesische Hintergrund des Stückes zu drollig. Diese verschnörkelte Welt braucht keines Wunders mehr, um uns wie ein Märchen anzumuthen; in ihr könnte uns das Schlimmste begegnen, ohne daß wir etwas andres als das Gefühl eines tollen Traums hätten. In dieser Vermischung der ernstesten und heiteren Gegensätze ist der Turandotstoff trotz seiner

Schwächen und der im dritten Acte besonders fühlbaren Stockung der Handlung für das Talent Gozzi's überaus bemerkenswerth und seine Behandlung ein deutlicher Beweis eines entschiedenen, eigenartigen dichterischen Könnens.

Trotz ihrer Vorzüge würde aber kaum ein einziges der Gozzi'schen Märchen dem gebildeten Publikum Deutschlands bekannt sein, wenn nicht Schillern in guter Stunde der Einfall gekommen wäre, die „Turandot“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Er fand darin, zu eigener Production nicht gestimmt, einen fremden Vorwurf, wie er ihn liebte, der seine künstlerische Arbeit herausforderte, nicht nur die des Uebersetzers, sondern die freiere des Bearbeiters. „Ich bin froh,“ schreibt er während der Beschäftigung mit dem Stücke, „eine Arbeit gefunden zu haben, die meine Thätigkeit nicht ganz stocken läßt und doch keine großen Anforderungen an mich macht. Zunächst bestimmte mich das Bedürfniß unseres Theaters (des Weimarer) dazu. Wir brauchen ein neues Stück und womöglich aus einer neuen Region; dazu taugt nun dieses Gozzi'sche Märchen vollkommen. Ich schreibe es in Jamben, und ob ich gleich an der Handlung selbst Nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhülfe bei der Ausführung einen höhern Werth zu geben. Es ist mit dem größten Verstand componirt, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben.“ Dies trug Schiller auf seine Weise hinein, die immer kennbar ist und die keiner seiner Nachahmer zu treffen vermocht hat; schwungvoll und glänzend, aber immer kern- und inhaltreich.

Maß denn die Schönheit eine Beute sein
für Einen? Sie ist frei so wie die Sonne,
Die allbeglückend herrliche am Himmel,
Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
Doch Keines Sclavin und Leibeigenthum.

Das ist echt Schiller'sche Diction! Die komischen Scenen der italienischen Masken (zu denen außer Truffaldin, Pantalón und Tartaglia auch, wie sich der Darsteller merken möge, der

ohne das Angenehme gegeben worden, nie wird das Tiefste in uns ergriffen, ohne wieder beruhigt zu werden — nie steht das Tragische und Komische allein da, es hat sich wechselseitig durchdrungen.“

Diese seltsame und anmuthige Vereinigung ist auch in der keineswegs vollendetsten der Gozzischen „Tragikomödien“ (eine Bezeichnung, die man wohl als richtig gelten lassen kann), der „Turandot“ zu finden. Die Gegner des begabten Dichters hatten den Erfolg der „Pomeranzen“ aus der Neuheit der Gattung erklärt, den seines zweiten Werkes, des „Raben“, aus der Einmischung des Wunderbaren, das einer großen Menge immer gefallen müsse; Gozzi widerlegte diesen Einwurf gegen sein Talent durch die „Turandot“, deren Stoff an Einfachheit kaum zu übertreffen ist. Räthsel und Gegenräthsel, das ist im Grunde Alles; das Uebrige ist entweder nur Werkzeug der Kämpfenden oder ein unnothwendiger, leicht zu entfernender Schmuck, wie die mit der Haupthandlung lose verknüpfte Episode der Adelpa. Ohne alle Mystik ist die Handlung auch frei von coupletartig sich vordringender Spazmacherei. Der erste Anblick für den Zuschauer ist das Stadthor von Beckin mit den Köpfen im Divan unterlegener Prinzen. Eine wohlgeführte, ergreifende Erzählung berichtet uns von dem Tode des Prinzen von Samarkand — aber nie, auch wenn die Köpfe mit der abscheulich unheimlichen Wirkung guter Wachsbilder hohlt wären, wenn der Samarkandentopf auch noch blutig, die Larve des Nachrichters, der ihn aufpflanzt, noch so „fürchterlich“ wäre (wie Schiller hinzufügt), nie wird unser Interesse ein tragisches. Dazu ist die Voraussetzung des Räthselkampfes, das Blutgefäß, die Wirkung des Bildes, die Grausamkeit der Turandot zu abenteuerlich, der chinesische Hintergrund des Stückes zu drollig. Diese verschörkelte Welt braucht keines Wunders mehr, um uns wie ein Märchen anzumuthen; in ihr könnte uns das Schlimmste begegnen, ohne daß wir etwas andres als das Gefühl eines tollen Traums hätten. In dieser Vermischung der ernstern und heiteren Gegensätze ist der Turandotstoff trotz seiner

Schwächen und der im dritten Acte besonders fühlbaren Stockung der Handlung für das Talent Gozzi's überaus bemerkenswerth und seine Behandlung ein deutlicher Beweis eines entschiedenen, eigenartigen dichterischen Könnens.

Trotz ihrer Vorzüge würde aber kaum ein einziges der Gozzi'schen Märchen dem gebildeten Publikum Deutschlands bekannt sein, wenn nicht Schillern in guter Stunde der Einfall gekommen wäre, die „Turandot“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Er fand darin, zu eigener Production nicht gestimmt, einen fremden Vorwurf, wie er ihn liebte, der seine künstlerische Arbeit herausforderte, nicht nur die des Uebersetzers, sondern die freiere des Bearbeiters. „Ich bin froh,“ schreibt er während der Beschäftigung mit dem Stücke, „eine Arbeit gefunden zu haben, die meine Thätigkeit nicht ganz stocken läßt und doch keine großen Anforderungen an mich macht. Zunächst bestimmte mich das Bedürfniß unseres Theaters (des Weimarer) dazu. Wir brauchen ein neues Stück und womöglich aus einer neuen Region; dazu taugt nun dieses Gozzi'sche Märchen vollkommen. Ich schreibe es in Jamben, und ob ich gleich an der Handlung selbst Nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhülfe bei der Ausföhrung einen höheren Werth zu geben. Es ist mit dem größten Verstand componirt, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben.“ Dies trug Schiller auf seine Weise hinein, die immer kennbar ist und die keiner seiner Nachahmer zu treffen vermocht hat; schwungvoll und glänzend, aber immer kern- und inhaltreich.

Muß denn die Schönheit eine Beute sein
für Einen? Sie ist frei so wie die Sonne,
Die allbeglückend herrliche am Himmel,
Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
Doch Keines Slavin und Leibeigenthum.

Das ist echt Schiller'sche Diction! Die komischen Scenen der italienischen Masken (zu denen außer Truffaldin, Pantalon und Tartaglia auch, wie sich der Darsteller merken möge, der

Brighella gehört), die Gozzi nur skizzirte, um ihre Ausführung den Improvisationen der Sacchischen Clowns zu überlassen, sind zum größten Theil ganz Schillersche Arbeit, vollständig die Eröffnungsscene des zweiten Actes, in welcher der italienische Spaßmacher Truffaldin in der komischen Rolle eines Hämmlings und Anführers der Schwarzen erscheint. Den beifallhaschenden Schluß (Turandot bittet das geehrte Publikum um Pardon für ihre Schlechtigkeiten und ersucht zum Zeichen, daß es versöhnt sei, um den üblichen Tribut des Applauses) änderte Schiller, der solche Haranguen und die mit ihnen verbundene unkünstlerische Ueberbrückung des Abgrundes, der Bühne und Publikum trennt, nicht liebte, völlig um; ein pathetisches und inniges Wort ist das letztgesprochene, eine kurze Pantomime überzeugt uns, daß, wie immer im Märchen, Alles gut abgelaufen ist. — Diese Uebung seines Könnens beschäftigte Schiller etwa zwei Monate, November und December 1801. Seine Frau und sein ältester Sohn kränkelten um diese Zeit. Geschäftliche Verdrießlichkeiten drohten ihm die Freiheit und Leichtigkeit des Schaffens zu rauben. Gleichwohl gelang das schöne, heitere Werk unter so widrigen Verhältnissen vollständig. Die Aufnahme in Weimar (schon am 30. Januar 1802 erfolgte die erste Aufführung) glückte nicht. Das Publikum, gewohnt, von Schiller nur etwas Hochdramatisches zu empfangen, schüttelte zu der neuen Erscheinung uninteressirt den Kopf, und auch der Wechsel, den Schiller durch immer neue Räthsel den Reprisen gab, vermochte nicht die Anziehungskraft des Stückes zu steigern. Zffland brachte die „Turandot“ in Berlin am 5. April. Er stattete sie prächtig, mit einem für die damaligen Schauspiel-Verhältnisse sehr nennenswerthen Aufwand von 2500 Thalern aus. Der Jugend gefiel sie, das „gestandene Alter“ war nicht dafür. Auch Zffland lehnte die italienischen Masken für die deutsche Bühne ab und bat den Dichter, der in dieser heiteren Welt so gern auf Augenblicke ausgeruht hatte, mit beredten Worten wieder um das schwere Geschick des „Wallenstein“ und der „Jungfrau von Orleans“. Diese Ungunst

des Geschickes, die nur dem Ueberfluß des Vortrefflichen, mit dem Deutschland in der Weimarer Blüthezeit geradezu überschüttet und verwöhnt wurde, zuzuschreiben ist, blieb der „Turandot“ getreu. Trotzdem sie, auch an das Beste gehalten, ein vortreffliches Stück, voll Grazie und kindlicher Fröhlichkeit ist, trotzdem sie mehrere gute Rollen und den theatralisch so wirksamen zweiten Act besitzt, hat man sie nur selten wieder aus den Theaterbibliotheken hervorgesucht. Gute und schöne Vertreterinnen der Turandot, in deren Munde das Wort „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister“ kein Spott wird, sind nun auch wohl selten. Unser heutiges Publikum, wenn es nicht blasirt ist, wird aber die freundliche Gabe von Zeit zu Zeit stets dankbar begrüßen.

Die Braut von Messina.

Die Braut von Messina bietet für unsere jetzigen Schauspieler die größten Schwierigkeiten, und diese liegen fataler Weise gerade da, wo die größte Stärke des Werkes liegt: in dem Glanz der wundervollen Rhetorik, die bei Schiller nirgend sonst wie hier auf den weichsten Bogen des Wohlklanges dahinrauscht, in der prächtigen Rhythmit, deren Geheimniß sich dem entzückten Ohr sofort erschließt und deren Kern doch dem prüfenden Blick noch unenthüllt ist. Es giebt ein Gesetz der Harmonie der Wortfolge, welches der Genius intuitiv befolgt, ohne seine Regeln selbst zu kennen. — Die dramatische Höhe der Tragödie ist der letzte Act — für die Darsteller nicht der gefahrvollste. In dem furchtbaren Wetter, das über das fürstliche Haus hereinbricht, stählen sich die Kräfte der Schauspieler; sie werden mitgerissen und geben gerade hier in der Regel ihr Bestes.

Die „Braut von Messina“ ist — ihr ganzer antiker Zugschnitt bedingte das — eine Tragödie „hohen Stils“. Bis zur Illusion einer realistischen Naturwirklichkeit steigt sie nie herab. Es wird mehr geredet, als gehandelt; die Empfindung, selbst in der höchsten Ekstase der Leidenschaft, spricht sich voll aus. Zur Nuancenjagd ist nirgends Gelegenheit; auf dem Wort und der Plastik der Action liegt aller Nachdruck. Und über dem Ganzen liegt eine Würde, ein Ernst, den keine Tragödie so ausschließlich wie diese von Anfang bis zu Ende bewahrt. Die griechischen Tragiker haben ihre Boten, die in ihrer breitpurigen Geschwägigkeit einen Anflug von Komik tragen, Shakespeare hat seine Narren, „Kabale und Liebe“ die Geigersfrau und den Marschall, die „Räuber“ den Vater. Hier verzicht sich kein Zug zum Lächeln. Die Trauerkleider der Fürstin Mutter geben dem Stück seine Signatur; wir athmen eine schwere, von drohenden Schrecknissen erfüllte Luft. Die Einfügung des Chors in das Ensemble bringt es mit sich, daß die in der eigentlichen Action befindlichen Schauspieler oft lange Zeit unbeschäftigt sind; in solchen Pausen haben sie, da das Auge sie immer vor sich sieht, unablässig zu repräsentiren, in eine schöne Stellung eine maßvolle Abwechslung zu bringen. Besonders schwierig ist in dieser Beziehung die Aufgabe der Isabella im letzten Acte. Dem natürlichen Gefühl liegt nichts näher als die Erwartung, daß sie das Geheimniß der Wahre, die die Ritter vor ihren Augen in der Halle aufstellen, sofort enthüllen wird — da setzt der Chor „Durch die Straßen der Städte“ ein, auf das Komende vorbereitend, und legt der Darstellerin die schwere Pflicht auf, im höchsten Affect den Ausdruck der angstvollen Erwartung nur in das Spiel zu verlegen. Man muß gestehen, bei aller Verehrung gerade vor diesem an sich so schönen Chor, daß hier doch ein unberechtigtes Mitardando eintritt, das die Erwartung der Fürstin ebenso wie die des Zuschauers unnütz auf die Folter spannt.

Mit dem Cultus des formellen Spiels — man gestatte den Ausdruck — hat die sorgfältigste Pflege des Wortes

Hand in Hand zu gehen. Die Schillersche Sprache verführt so leicht zu einer oberflächlich pathetischen Diction; daß sie von der vollkommensten Logik ist und zunächst logisch richtig gesprochen sein will, erkennen die Wenigsten. Und gerade, wo die Handlung so langsam fortschreitet und stellenweise ganz pausirt wie hier, wird die Aufmerksamkeit doppelt auf die Recitation gelenkt und es den Schauspielern doppelt nahe gelegt, zunächst das, was sie sprechen, auch verstehen zu wollen. — Leider macht sich nun aber auf fast allen Theatern der Mangel ordentlicher oder aller Leseproben empfindlich fühlbar. Im Allgemeinen wird gegen das Fundament aller Recitation, gegen die Logik der Betonung in einer Weise gefrevelt, daß man sich mit Recht fragen kann: wie ist so etwas möglich? Vor Allem ist die Neigung der Schauspieler wahrnehmbar, jedes Adjectiv, jedes Adverb, um ja recht pointirt und ausdrucksvoll zu sprechen, zu betonen; und da Schiller die Adjectiva häuft, so kann man solchen Betonungen bei ihm fast in jedem Verse begegnen. Es ist aber doch ein gewaltiger Unterschied, ob das Adjectiv lediglich Epitheton ornans ist, das aus dem Begriff des Substantivs, ohne ihn zu erweitern oder von andern zu unterscheiden, nur ein Merkmal herausnimmt und dies dem Substantiv zufügt, oder ob der Begriff des Substantivs eben zum Unterschiede hiervon erweitert oder von andern unterschieden werden soll. Das aber wird in der Regel nicht auseinander gehalten, jedes Adjectiv, jedes Adverb bekommt einen Nachdruck und dadurch wird die Betonung oft völlig widersinnig. Man denke sich Worte wie diese, wie angegeben, betont:

So hemmt er zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs,
Doch ungebeffert in der tiefen Brust
Ließ er den Haß — der Starke achtet es
Gering, die leise Quelle zu verstopfen,
Weil er dem Strome mächtig wehren kann,

und beachte dann, daß kein einziges dieser zahlreichen Adjective und Adverbien einen Ton erfordert. Das aber, was zu betonen

ist, ist übersehen. Der „Ausbruch“ und der „Haß“, die dem „Strome“ und der „Quelle“ in den letzten beiden Verszeilen entsprechen, und das wichtige „ungebeffert“. Wenn es einen Sinn hat zu sagen:

Weil sich die Fürsten gütlich besprechen,
Wollen auch wir jetzt Worte des Friedens
Harmlos wechseln mit ruhigem Blut,
Denn auch das Wort ist, das heilende, gut,

so ist es dagegen wiederum gänzlich falsch, zu accentuiren:

Und auch der hat sich wohl gebettet,
Der aus der stürmischen Lebenswelle
Zeitig gewarnt sich herausgerettet
In des Klosters friedliche Zelle.
Der die stachelnde Sucht der Ehren
Von sich warf und die eitle Luft.

Dies und das erste Beispiel weisen vielmehr den Schauspieler darauf hin, dem Attribut und dem Hauptwort einen gleich starken Ton zu geben. Das „strenge Machtgebot“, der „rohe Ausbruch“, der „wilde Trieb“ sind jedes ein einziger Begriff. Als selbstverständlich liegt in dem Hauptwort der Begriff des Attributs, den der Dichter, der Allen eine Zunge zu leihen hat, als Dichter ausspricht, inbegriffen. Dies ist im Allgemeinen, cum grano verstanden und im einzelnen Falle geprüft, als der Schiller'schen Sprache charakteristisch zu betrachten. Das Attribut löst sich bei ihm nicht von dem Hauptwort los, sondern bildet mit ihm ein Ganzes, nur in selteneren Fällen wird es darum auch pointirt hervorzuheben sein. Seine Diction bekommt dadurch das Breite, Großartige, Vollrauschende. Wer sich die Mühe nehmen will, auch nur einen größeren Satz-complex bei Schiller mit einem Goethes zu vergleichen, etwa die Ansprache der Fürstin an die Ältesten von Messina mit dem ersten Monolog der Sphigeneie, der wird den Unterschied, der sich natürlich erst bei längerem, fortgesetztem Vergleichen ganz klar und ohne Zufälligkeiten ergibt, leicht spüren. Bei Goethe

trennen sich Haupt- und Beiwort, bei ihm ist Alles feiner, mannichfaltiger, detaillirter, bei Schiller einheitlicher, größer. Die Goethesche Sprache ist ein frischer, süßduftender Garten, ein herrlich erblühter, wechselreicher Hain, die dramatische Sprache Schillers eine weite, freie, große Landschaft. Wölbt sich über jenen ein reiner blauer Himmel, so fahren hier die Wolkenzüge über Felsen, Thäler, mächtige Ströme dahin. Man nimmt einer jeden den ihr eigenen Charakter, der Goetheschen, wenn man sie zu breit und monoton, der Schillerschen, wenn man sie zu klein, zu zerstückelt wiedergiebt. Das Verfehlen des richtigen Sinnes hat aber unvermeidlich das Verfehlen des charakteristischen Grundtons zur Folge.

Geht man nun einen Schritt weiter und begleitet die Recitation von dem Verständniß des Sinnes der Worte zu dem tonischen und empfundenen Wiedergeben des verstandenen Sinnes, so stößt man bei einer Aufführung des Stückes wiederum auf Schritt und Tritt an. Goethe hat in den Regeln, die er den Schauspielern ertheilt, eine Stelle der „Braut von Messina“ gewählt, um daran zu zeigen, wie die Vortragsweise sich dem Inhalt der Worte anzupassen hat, die Stelle des Chors:

Völker verrauschen,
Namen verklingen,
Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Ueber ganzen Geschlechtern aus.

Auch der große Stil der Rede gestattet nicht nur, sondern verlangt sogar eine Ausarbeitung des Einzelnen, damit Alles sich zum großen Eindruck vereinige. Die Einfachheit und Würde darf nie ermüdend und geistlos werden. Mit naturalistischer Ungenirtheit soll der Strom nicht über seine Ufer brausen. Ist die Schillersche Sprache mit einer großartigen Landschaft zu vergleichen, so ist es doch eine stilisirte Landschaft. Nicht mit spitzfindiger Künstelei, doch aber nuancirt, mit reichen und satten Färbungen sind die prachtvollen Partieen auszuführen, in denen

gerade in der „Braut von Messina“ der Rhetor Schiller dem Dramatiker den Rang abläuft. In dem breiten Fluß der Chöre „Ungleich vertheilt sind des Lebens Güter“, „Wohl dem, selig muß ich ihn preisen“, „Durch die Straßen der Städte“ spielt es von hundert Lichtern, ziehen die Wellen still und gemächlich, bald wirbeln sie zum Strudel zusammen, bald schlagen sie mit Donnerhall brandend an das Ufer — recitatorische Prachtwerke, wie es wenige giebt. Ist dann auch die Gesticulation noch stilisirt, vor Eilfertigkeit und Unruhe bewahrt, immer planvoll und schön, doch scheinbar natürlich von einer Attitüde zur andern übergehend, dann ist für die Wirkung der eigenartigen Tragödie, gegen die so viele und manche begründete Anklagen erhoben sind, schon viel gethan. Nur die Fürstin verlangt eine Darstellerin von gewaltiger Wucht und Schärfe, eine erste Kraft — die übrigen Rollen können mäßige Schauspieler bei Fleiß und Willen nicht leicht verderben, und was übrig bleibt, thut das Werk selbst, das, wenn es in den beiden ersten Acten auch noch befremden sollte, doch den Hörer gefangen nimmt und blendet, mit dem dritten Acte aber und vollends mit dem letzten eine tragische Höhe erreicht, die Schiller selbst vorher noch nie erklimmen zu haben glaubte.

Man weiß, daß Schiller die Einführung des Chors in einer der Druckausgabe vorangeschickten Einleitung zur „Braut von Messina“ zu rechtfertigen versucht hat. Sie hat nicht zu überzeugen vermocht. Die Idee war die Frucht seiner Beschäftigung mit der Antike, selbst aber unfruchtbar. Das deutsche Drama hatte seine eigene Gestalt zu bilden kaum begonnen und eine Lebenskraft bewiesen, die ihm eine glänzende Entwicklung sicherte — es brauchte nicht der Erweckung antiker Formen, mit denen so leicht auch ein fremder Geist in die Kunst gedrungen sein würde. Den Dichter bewahrte sein eigener Genius vor der eigensinnigen Verfolgung dieses Gedankens, der auf sein Schaffen und das der Epigonen nur lähmend gewirkt haben würde. Das Projekt seiner „Malteser“, stofflich von ganz Schillerschem Schrot

und Korn, aber gegen die Behandlung im Stil der griechischen Tragödie sich energisch auflehnd, blieb unausgeführt. Bei alledem ist es zu bewundern, wie die „Braut von Messina“ so gar Nichts von einem akademischen Kunstwerk hat. Sie ist voll Kraft und Leben, und wenn es überhaupt möglich wäre unserem Theater den antiken Chor zurückzugewinnen, so wäre sie der beste Beweis für die Möglichkeit gewesen. Ein einziger gelungener Versuch würde aber nicht genügen, die Idee überhaupt für ersprießlich und durchführbar zu halten, und so sehr es zu bewundern bleibt, wie Schiller romantische Elemente mit der Weltanschauung der Antike, hellenische, maurische und christliche Begriffe zu einem Ganzen verschmolzen hat, so bleibt doch auch die Thatsache, daß dem großen Volke selbst das Drama immer fremd geblieben ist. Schiller war aber der Mann, Allen das Beste und Deutlichste zu geben; wenn von Einem, so durfte man von ihm eine Ausbildung des Dramas erwarten, die in ihrer Vollendung dem Shakespeareschen nicht nachstehen würde. Hätte einer unsrer Romantiker die „Braut von Messina“ geschrieben, man würde ihn mit Recht den größten unsrer Dichter an die Seite gestellt haben. Einen Schiller beurtheilte man anders. Ihn auf jenen Weg zurückzuweisen, auf dem er Größeres schaffen konnte, das war die nicht immer tactvoll erfüllte, aber doch erfüllte Aufgabe seiner Freunde, des Publikums, der Kritik.

Unter den vielen gegen das Stück gerichteten Vorwürfen findet sich auch der, es sei eine Schicksalstragödie. Das ist in gewissem Sinne richtig, grundsalsch aber, sofern es bedeuten soll, die Figuren seien nur Marionetten in der Hand des Schicksals. Die fatalistische Idee des Dramas hindert nicht, daß die Personen völlig frei agiren. Die Betheiligten — Beatrice und die Brüder — kennen die verhängnißvollen Orakelsprüche nicht, und sobald sie sie kennen, bleiben sie ohne Bezug auf ihr Handeln. Ein Anderes aber ist bedenklich: die Art und Weise, wie Manuel und Cesar in den Schlussszenen des zweiten Actes, eben als Diego der Fürstin die Nachricht von dem Verschwinden ihrer

Tochter gebracht hat, vom Dichter zu rechter Zeit wegescamotirt werden, nur um keine Aufschlüsse über die Identität der Schwester mit ihrer Geliebten zu erlangen. Cesar hört, was den Manuel angeht und umgekehrt. Wäre z. B. der Erstere zugegen, als der Alte mit dem Geständniß vorgeht, Beatrice habe dem Leichenbegängniß des Fürsten beigewohnt, so wäre die Entdeckung da und aus der Tragödie würde Nichts. Ebenso ist es mit dem Manuel. Hier waltet wirklich nicht das Schicksal, sondern der Zufall, oder vielmehr ein kleinliches Raffinement des Dichters. Die große Aufregung, die sich, mit der Nachricht von der Flucht oder dem Raube der Schwester, der Mutter und der Brüder bemächtigt, scheint das Auf- und Ablaufen zwar zu motiviren — jedoch nur äußerlich; für das Stück bleibt es in hohem Grade bedenklich. Der kluge Techniker hat das Gewissen des sorgfältigen Dramatikers beschwichtigt; nicht der Dichter, sondern der Theaterschriftsteller Schiller hat diesen Fehler verschuldet. Die Charaktere werden übrigens auch hiervon nicht betroffen. Sie sind, wie sie durch und durch frei sind, immer groß und poesievoll. Es geht ein einheitlicher Zug durch alle Glieder des Fürstenhauses, ein herrischer, wilder, trotziger Zug. Den Vater lernen wir aus seiner Nachrede zur Genüge kennen. Ein rauher, gewaltthätiger Mann! Sein Weib hat er dem Vater entrißen, dessen „Wahl sie war“, ohne Mitleid hat er die eigene Tochter zu tödten befohlen, den Haß der Söhne hat er niederzuhalten vermocht! Er hielt

durch gleicher Strenge furchtbare
Gerechtigkeit die heftig Brausenden im Zügel
Und unter eines Joches Eisenschwere
Bog er vereinand ihren starren Sinn.

Eine eherne Eroberernatur, vor der selbst die Fürstin gezittert hat! Sie war dem furchtbaren Manne nicht unebenbürtig. Nur daß ihre Größe nicht Härte, ihr Troß leidenschaftlich und maßlos ist. Sie hat das dem Tode geweihte Kind gerettet, sie vereint die Söhne, mit den Worten einer echten

Herrscherin empfängt und entläßt sie die Aeltesten. Mit dem Triumph der Niobe begrüßt sie den neuen Glanz ihres Hauses („Die Mutter zeige sich, die Glückliche“). Die gräuelvollen Flüche, die sie auf den Mörder ihres Sohnes, ihren eigenen Sohn, schleudert, die Lästerungen der Götter,

Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
Die Sterne so sich oder anders fügen,
Kein Sinn ist in dem Buche der Natur,
Die Traumkunst träumt und alle Zeichen trügen,

werden noch überboten durch den schneidenden Hohn der Worte:

Doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter.

Die Söhne tragen die Züge der Eltern. Im Manuel sieht die Mutter des Vaters eignen Sinn und Geist. Er ist verschlossen und ernst; aber eine träumerische Neigung, das Weibliche an ihm, das Erbtheil der Mutter, mildert sein Wesen, die Liebe verklärt es, sein Trotz und seine Selbstigkeit schlummern, mit verfühlichem Herzen kommt er zur Veröhnung. Cesar ist rascher, leidenschaftlicher, von stärkerem Empfinden im Lieben und Hassen; kaum ist er mit dem Bruder eins, so fließt sein Herz auch schon von Vertraulichkeiten über, aber ein einziger Augenblick genügt auch, ihn außer sich zu setzen und seinen vermeintlichen Feind zu durchbohren. Manuel vermag sich selbst zu beherrschen, Cesar nicht. Auch hierin gleicht dieser mehr dem Manne, dem Vater, jener dem Weibe, der Mutter. Aber sein tragisches Schicksal kehrt auch in Cesar den Helden heraus. Er gewinnt Gewalt über sich. Mit hoher Fassung übt er zum letzten Male das Recht des Herrschers, bis er sich an dem Katastrophal seines Opfers den Dolch ins Herz stößt. Auch die sanfte Beatrice verleugnet ihre Abstammung nicht. Sie wagt die Flucht mit dem fremden Manne. Sie wagt es, dem strengen Verbote zuwider, der Leichenseier des Fürsten beizuwohnen.

Dingelstedt, der in seinen „Münchener Bilderbogen“ (Berlin, Gebr. Baetel, 1879) in dem „Dodekameron“ betitelten zweiten

Abchnitt über die Darstellung der „Braut von Messina“ einige überaus feinsinnige, geistreiche und praktisch verwertbare Bemerkungen macht, denkt sich Manuel als „blonden Normannen“, Cefar als „tiefdunklen Südländer“, und verlegt so die Unterschiede der Brüder, die Verwandtschaft ihrer Naturen mit denen der Eltern, charakteristisch auch in das Äußere. Seinen Ausführungen über die mise-en-scène schließe ich mich zwar nicht ganz an, bewundernswerth bleibt aber der scharfe Theaterblick und die schaffende Phantasie des geborenen Dramaturgen. Der Aufbau der „prangenden Halle“ mit der aus den Soffiten in doppelter Windung heruntersteigenden imposanten Riestreppe, die in der Mitte auf einem breiten Absatz den Eingang in die Schloßcapelle offen läßt, der Gedanke, daß die Chöre von oben herab steigen, daß die Fürstin und die Söhne in jener Capelle sichtbar werden, wie sie sich vom Sarge des Fürsten, an welchem sie vor dem Friedenswerke ihre Andacht verrichten, erheben, das ist Alles ganz vortrefflich und von jeder Theaterdirection zu beherzigen. Am Interessantesten bleibt die sicherlich ohne Bedenken auszuführende Anregung, das Bild des verstorbenen Fürsten („eine Riesengestalt, ein dämonischer Kopf, in charakteristischen Zügen an beide Söhne mahnend“) „von einem Pfeiler in die allmählich dunkel und leer gewordene Halle herniederschauen zu lassen, ein stummer Zeuge der Familienschicksale, die seine Schuld fortzeugend hat geboren.“ Mit dem Geiste der Dichtung in Widerspruch scheint mir jedoch Dingelstedts Behandlung der Chöre zu stehen. Man braucht sie nicht gerade im langsamen Reigen, uniformirt aufziehen und zu beiden Seiten des Theaters in geraden Linien oder im normalen Halbkreis Posto fassen zu lassen. Sie können in freier Bewegung, der ältere Chor gemessener, der jüngere wilder, erhitzter auftreten, sie können halb lagernd, halb stehend, ein Theil auf den Treppenwindungen sitzend oder an dem Geländer lehrend, placirt werden. Damit würde etwa die Mitte zwischen dem antiken Chor und dem selbstständig agirenden Kriegervolk beider Brüder getroffen sein.

Durchaus irrig scheint es mir jedoch, sie, wie Dingelstedt es will, „in zwei wilden wirren Haufen, staubbedeckt, kampferüstet . . . je ein zeretztes Fähnlein flatternd über jeder Schaar“, erscheinen, sie während des ganzen ersten Aufzuges sich bewegen, ab- und zugehen, sich in Gruppen sondern, wieder zusammen treten und sich gar von den Sklaven mit Speise und Trank versorgen zu lassen. Damit werden sie viel activer als sie sein sollen. Mit ihrem äußeren Habitus erwecken sie den Schein, als kämen sie geradeswegs aus dem Kampfe (woran Schiller, wie die ersten Worte des Bohemund und die Antwort des Cajetan beweisen, nicht entfernt gedacht hat), ihre Bewegung würde die Aufmerksamkeit von der Mutter und den Söhnen unfehlbar ablenken und in die pomphaft-feierliche Scene eine würdelose Unruhe bringen. Wie sie auftreten, sind sie eben nicht in Action. Sie kommen als Chor, halb als idealer Zuschauer, halb als ideales Volk von Messina; mit dem Vorgang, der sich auf der Bühne abspielt, haben sie im Grunde Nichts zu thun, sie umstehen ihn in weitem Bogen. Es sind nicht einzelne Menschen, sie vertreten symbolisch die Gesammtheit. In dieser ihrer symbolischen Bedeutung aber essen und trinken sie nicht. Wie das schwarze Schiffsvolk des fliegenden Holländers haben sie „Speiß und Trank nicht noth“. Mir scheint es darum auch bedenklich, dem Chor noch die Hausdienerschaft und das Volk beizugesellen, die doch in ihm schon geistig mitbegriffen sind. Ebenso die Aeltesten, die Schiller wohlbedacht ohne daß sie reden eingeführt und entlassen hat! Dagegen mag es von Wirkung sein, die Chöre, Schillers Intentionen folgend, bald zwei, bald drei Sprechern zuzutheilen. Das Unifono ist aber auf alle Fälle eher einzuschränken als auszudehnen. Sein Effect beruht mehr im Gedanken als in der Ausführung. Ganz glatt gelingt es selten und auch dann nur bei kurzen Sätzen. Die schönen Worte längerer Verscomplexe, die man von dem Einzelnen sicher und gut gehört, von Allen unsicher und automatenhaft wiederholen zu hören, kann immer nur ein zweifelhafter Genuß sein.

„Die Braut von Messina“ ist für Schillers und Goethes Auffassung des Tragischen übrigens so eigenthümlich charakteristisch, daß sie die beste Gelegenheit giebt, diesem Begriff nachzuspüren. Am 28. März 1803 schrieb Schiller an seinen Körner u. A.: „Was mich selbst betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen, und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethe ist es auch so ergangen; er meint: der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden“. Wie überraschend wirkt dieser prunklose, einfache Bericht neben den kunstvollen und schnörkelhaften Theorieen, die sich eine oft sehr unpraktische, erfahrungsarme Wissenschaft von dem Tragischen construirt hat. Die Worte fallen schwer in's Gewicht, eben darum, weil sie von keiner Doctrin ausgehen, sondern lediglich von der Empfindung. Nimmt man immer an, daß Goethe und Schiller, von ihrer erhabenen Vorstellung von der Antike geleitet, die Dichtung tiefer empfanden, als es das große Publikum vermochte (und auch heute noch vermag), berücksichtigt man immerhin, daß Goethe sich in Bezug auf das Dramatische vielfach irrte (man denke an Schlegels „Marcos“, an seine Bühneneinrichtung von Shakespeares „Romeo und Julia“, an seine Dramatisirung des „Liedes von der Glocke“), so bleibt doch immer die Thatsache, daß unsere bei den größten Dichter übereinstimmend den bedeutendsten tragischen Eindruck gerade von einem Werke empfangen haben, das den herrschenden Theorieen in vielen Punkten schnurstracks zuwiderläuft. Man vergegenwärtige sich die Handlung und frage sich: wo bleibt die tragische Schuld? wo das moralisch Zurechenbare in der Handlung gerade derjenigen Personen, die das furchtbare Unheil heraufbeschwören? wo bleibt die sogenannte poetische Gerechtigkeit? ist nicht das Schicksal für den Ausgang mehr als die Menschen verantwortlich — und doch? oder liegt wohl gerade hierin, in dem Moment des vom Willen vollständig Un-

abhängigen (um es nicht das „Zufällige“ zu nennen, welches immer den Beigeschmack des Nicht-Nothwendigen hat) dasjenige, was Goethe und Schiller mit so furchtbarer tragischer Gewalt berührte? Geht man auf den Kern der Handlung und der Begebnisse ein, so ist, wenn man von der Vorgeschichte des fürstlichen Hauses absieht, bei aller Freiheit der handelnden Personen die eigentliche Wurzel alles Uebels doch immer das Schicksal, welches die Schwester den Brüdern zuführt, das Herz dieser in Liebe für sie entzündet und damit den Untergang Manuels und Césars, man kann auch wohl sagen Isabellas und Beatricens heraufbeschwört. Es bedarf gar keiner Frage, daß der stolze Frevelmuth (die griechische „Hybris“) der Mutter und die Leidenschaftlichkeit der Söhne an und für sich nicht ausreichen würden, das tragische Ende herbeizuführen. Selbst die Unthat des Brudermordes gewinnt für den Thäter und den Zuschauer erst durch das Bewußtsein, daß Beatrice Césars und Manuels Schwester ist, ihre zermalmende Schwere — also durch einen Umstand, der ganz außerhalb der Berechnung liegt. Es ist hier ganz so wie in dem „König Oedipus“ des Sophokles: das tragische Unheil (den Mord des Laos, die Heirath der Isokaste) sendet das Schicksal, und nur eine überkünstliche Interpretation könnte es unternehmen, eine Verbindung zwischen diesen Greueln und dem Starrsinn des Königs (seiner „Schuld“) herstellen zu wollen; sie sind in der That vollständig unabhängig davon. Auch besteht der Unterschied der fatalistischen Tragödie der Alten von der sogenannten „Schicksalstragödie“ der Romantiker, als deren Vertreter Grillparzer wegen seiner „Ahnfrau“, Müllner, Houwald, Zacharias Werner u. A. gelten, gar nicht in einem verschiedenen Princip im Walten des Fatalistischen, sondern in dem Grade der poetischen Fähigkeit, der Wahl der dramatischen Mittel, die bei unseren Schicksalstragöden zumeist überaus kleinlich sind, und wohl noch in einem Dritten, das weiter unten zu berücksichtigen ist.

Es ist mir deutlich geworden, daß der Hauptgrund der vielen Widersprüche und Irrthümer in den Theorien über das

Tragische von Aristoteles bis auf Düring und Siebenlist, den Autor von „Schopenhauers Philosophie der Tragödie“ darin besteht, daß man den Begriff des Tragischen von dem des Handelns nicht losgelöst, daß man das Tragische mit dem Dramatischen verwechselt und daß man sich (mit wenigen Ausnahmen, unter denen Düring zu nennen ist) fast immer nur darauf beschränkt hat, das Tragische in der Tragödie und in dieser wiederum fast ausschließlich am Helden aufzusuchen. Auf diese Weise und indem man die Gesetze, die man über die tragische Schuld des dramatischen Helden gefunden zu haben glaubte, auch auf die übrigen Dramenpersonen, die an und für sich gar nicht darnach gemessen werden konnten, anwandte, sofern sie untergingen, entstanden die abenteuerlichen Constructionen von einer „Schuld“ der Cordelia, der Desdemona, der Emilia Galotti, der Luise Miller. Nun ist es aber zunächst völlig falsch, das Tragische nur im Kunstwerk finden zu wollen. Es gehört vielmehr dem Leben an, gerade wie das Komische, und ist an sich von dem Dramatischen ganz und gar und ebenso unabhängig wie das Komische. Ein tragischer Vorfall kann für die Tragödie, ein komischer für die Komödie taugen, aber nothwendig verbunden sind diese Begriffe durchaus nicht. Ebenso falsch ist es, wenn man das Tragische im Drama nur mit dem Schicksal des Helden (oder, um keine zu enge Grenze zu ziehen), mit dem einer im speciellen Sinne dramatischen, d. h. activen Person verknüpft. Das tragische Schicksal kann sich vielmehr ebenso augenfällig und oft noch erschütternder an den Nebenpersonen und solchen vollziehen, die völlig passiv oder doch von einer sichtbaren, dramatisch zu nennenden Kraftbethätigung gänzlich entfernt sind, und wenn das naive Gefühl vor die Frage gestellt würde, was tragischer sei, das Schicksal Lear's und Wallensteins oder das der Cordelia und des Max Piccolomini, so würde es sich sicherlich für die letzten entscheiden, gewiß würde es auch Beatricens und Thekias Geschick tragisch nennen — und doch hat bei diesen Allen das sie ereilende Verhängniß Nichts mit einer

dramatischen Verschuldung zu thun. Wenn darum Hegel und nach ihm Vischer bei der Bestimmung des Tragischen von der Vorstellung des Heroenthums ausgehen, die Helden, wie Hegel es thut, „so schuldig als unschuldig“, ihre „Schuld“ aber (cfr. Vischer Aesthetik I. 285) „ein Werk der Freiheit, aber der Freiheit, welche nicht anders handeln kann“, nennen, so verengern sie damit den Begriff und verwirren ihn zugleich, indem sie moralische Momente hineinbringen, die Nichts mit ihm zu thun haben, und indem sie andererseits mit dialektischer Spielerei widerstrebende Begriffe („schuldig und unschuldig“, „eine Freiheit, welche nicht anders handeln kann“, d. h. also keine Freiheit mehr ist) zu verschmelzen sich bemühen. Ueberhaupt hat wohl Nichts der Auffindung der Formel für das Tragische mehr geschadet als das Wort „Schuld“. Obschon man weiß, daß die meisten Aesthetiker in richtiger Einsicht, daß die bloß moralische Auffassung für das Tragische ganz und gar nicht taugt, sondern ihm vielmehr zuwider ist, das Wort so dehnbar wie möglich gemacht und jeden unvermeidlichen Fehl so genannt haben, der eine Collision der Natur und des Handelns der dramatischen Person mit den das irdische Leben beherrschenden Factoren zur Folge hat, so läßt sich doch nach unserer Sprachgewöhnung für unser normales Gefühl der Begriff der Verantwortlichkeit von dem der Schuld gar nicht trennen; selbst der angestrengtesten Bemühung, diese Trennung vorzunehmen, widerfährt im unbewachten Augenblick das Zurückfallen in den angewöhnten Vorstellungskreis — immer wieder mischt sich das Moralische hinein, und so kommt es, daß man in der Bestimmung der tragischen Schuld dieser oder jener Person oft Definitionen begegnet, die der natürlichen Empfindung vollständig widersprechen, die gerade in diesem Punkte sehr difficil ist. Denn so wenig sich unsere praktische Vernunft im täglichen Leben darenin schicken kann, überall eine Nothwendigkeit zu finden und die Freiheit des menschlichen Willens in das Reich der Fabel zu verweisen, so sehr wir trotz der unwiderstehlichen logischen Gewalt, mit der sich das Causalitätsgesetz uns aufdrängt,

immer auf's Neue und mit dem Recht des Gefühls den Mörder verdammen und den Säufer verachten — so sehr unterscheiden wir auch, wo dies praktische Empfinden schweigt, das moralisch „Verschuldete“ von dem schlechthin „Angeborenen“, bei dem man an gut und böse gar nicht denkt. Der Siegfried in Hebbels „Nibelungen“ verstrickt sich in eine Lüge (die Hülfe, die er dem Gunther gewährt), die er bei der großartigen Wahrhaftigkeit seiner Natur unmöglich aufrecht erhalten kann. Er verräth sich denn auch wirklich, und gerade das Bekennen der Wahrheit richtet den Mordspieß gegen ihn. Will man dies eine „Schuld“ nennen, so mag man das ja in dem ästhetischen, erweiterten Sinne thun, aber das moralische Urtheil lehnt sich gegen das Wort auf und besser wäre es jedenfalls, um aller Unklarheit vorzubeugen, es ganz bei Seite zu lassen und sich nach einem anderen Begriff umzusehen, der für das Tragische überall anwendbar bliebe. Denn selbst bei der größten Dehnung des Begriffs „Schuld“ würde man doch bei vorsichtiger Prüfung des tragischen Materials, das uns Leben und Kunst bietet, bald genug zu der Einsicht kommen, daß man nicht weit damit reicht.

Sieht man sich im Leben um, so findet man eine ganze Reihe disparater Erscheinungen, die, soviel mir bekannt ist, übereinstimmend mit der Bezeichnung „tragisch“ belegt werden: Grabbes und Heinrich von Kleists Leben; Winkelmanns Tod; das Schicksal einer Gefallenen, nicht der gemeinen lieberlichen Dirne, sondern der Unschuld, die wie Gretchen in die Sünde geräth; der Untergang eines reichbegnadeten Talents in den Fesseln der Noth, die ihm nicht gestattet, die Schwingen zu entfalten; das Schicksal einer Luise Miller; der Selbstmord eines Liebespaars, dem ein Machtpruch die Vereinigung versagt; der Tod eines jungen hoffnungsvoll in's Leben hinauseilenden Menschen (eines Studenten beispielsweise), den Mörderhand oder eine force majeure fällt; der Held, den ein großer reiner Zweck auf sündige Bahnen lockt; Sand, der Mörder Kogebues; der Verbrecher aus verlorener Ehre; Jacob Arvelde; Robert Blum;

und zahllose andere. In Bezug auf das Moment von Freiheit und Unfreiheit, Gut und Böse weichen sie vollständig von einander ab, sie stimmen aber darin überein, daß eine große Kraft, äußere sie sich nun als Thätigkeit, oder lediglich als Eigenschaft, sei sie mithin activ oder passiv, an den Grenzen des Endlichen scheitert. Der Untergang des Genius im Kampfe mit dem inneren Schicksal (Grabbe, Kleist) ist eben so tragisch wie der Fall der Unschuld, die Vernichtung eines Mannes wie Winkelmann, den ein kindliches Vertrauen den Händen eines gemeinen Mörders preisgibt, ebenso tragisch wie die Verirrung des schwärmerischen Jünglings, der seinem Vaterlande einen Dienst zu leisten glaubt, zu der Unthat des Meuchelmords. Alle angeführten Fälle bekommen ihre tragische Färbung durch den Contrast der Kraft (der Lebensbejahung, wie man es philosophisch ausdrücken möchte) mit der Zerstörung, der Lebensverneinung, die keineswegs nur jäh (in der Gestalt des Todes) aufzutreten braucht, die vielmehr ihr Werk ebenso sicher und erschütternd langsam, schleichend vollbringen kann. Der Contrast ist aber durchaus erforderlich, um die Bezeichnung „tragisch“ zu rechtfertigen. Der Fabrikarbeiter, der Tag aus Tag ein auf einem gefährlichen Posten steht und endlich doch einmal von dem Radriemen erfaßt und zerschmettert wird, der Soldat, der im Felde unter einem Salbenerfeuer fällt — sie sterben keinen tragischen Tod, denn der Untergang war für sie etwas Erwartetes, Gewöhnliches, man könnte fast sagen: Gewolltes. Das Tragische zeichnet sich aber gerade dadurch aus, daß dem Lebenswillen durch eine stärkere feindliche Macht Widerstand geleistet wird, daß er sich also nicht mit ihr im Einverständnis befindet. Diese Eigenart erklärt es auch, daß uns zwar Heinrich von Kleists Leben, nicht aber sein Tod tragisch erscheint. Für ihn war der Tod die freudig begrüßte und herbeigeführte Befreiung von einem unerträglichen Dasein; nicht der Lebenswille leidet Schiffbruch — die Unfähigkeit sich mit dem Leben auseinanderzusetzen, das für sie ein Unglück war, erwählt vielmehr das einzige Mittel sich ihres Feindes (des

Lebens) zu entledigen. Nicht jeder Selbstmord ist tragisch, sondern nur der, der eine starke Lebenshoffnung, einen starken Lebenswillen vernichtet. Noch viel weniger ist jeder Tod tragisch. Allerdings könnte man, wie Schopenhauer es thut, das Leben als Ganzes tragisch finden, weil der ewige Wille fortwährend an der Endlichkeit des Realen scheitert; geht man aber davon aus, daß wir es dadurch, daß wir es auf uns nehmen und behalten, auch anerkennen, so erscheinen uns innerhalb seiner Sphäre nur solche Fälle der Vernichtung tragisch, die den Contrast der Lebensfähigkeit und des Willens zu leben, solcher Factoren, die zu existiren recht eigentlich berufen und werth sind, mit der Zerstörung augenfällig bekunden. Es tragen Viele körperliches Leiden — wir beklagen sie, wir finden ihr Schicksal traurig — bei einem Geist wie dem des Dichters Leopardi, dessen Flug die Noth des Körperlichen beständig hemmt, erscheint es uns tragisch. Das Hinwelken des Alters zum Grabe ist ein einfaches, beruhigendes Naturgesetz — aber der jähe Tod des Jünglings erschüttert uns. „Aber auch aus entwölfter Höhe kann der zündende Donner schlagen“ — in diesem Worte des Chores der „Braut von Messina“ liegt eins der Momente des Tragischen angedeutet. Es kann die mannichfaltigsten Stärkegrade haben. Das Contrastmoment kann bis zur Unerträglichkeit gesteigert werden und den Ausdruck eines bloßen Glückspiels des Schicksals mit dem Menschen annehmen. Wenn dem guten Sohn, der für seine Mutter gearbeitet und endlich nach langem Mühen eine Stellung findet, die ihn aller Sorgen überhebt, der Gegenstand seiner Liebe und Aufopferung gerade in dem Augenblick stirbt, wo er am Ziel seiner Wünsche anlangt; wenn die Braut sich vergiftet, weil sie den erkrankten Bräutigam todt glaubt und dieser nun doch genes't — so erschließt sich uns ein Chaos von entfehllichen Möglichkeiten, unter denen man die bloß traurigen von den tragischen sorgfältig sondern muß. Das bloß Zufällige ist auch nicht tragisch. Welche Formen das Tragische aber auch annehmen möge, immer ist es ein Erdulden. Es kann sich

an einer activen Natur äußern, an einem Helden vom Schlage des Macbeth und Richard — aber es äußert sich erst in ihrem (physischen oder moralischen) Untergange. So lange der Held siegt, ist er nicht tragisch, erst sein Leiden macht ihn dazu.

Steigt man nun vom Leben der Wirklichkeit in das höhere, geläuterte der Kunst empor, um das Tragische dort aufzusuchen, so findet man einen Unterschied nur insofern, als nicht alle tragischen Fälle des Lebens auch für das Kunstwerk taugen — wohl aber müssen an sich alle tragischen Fälle des Kunstwerks auch im Leben vorkommen können. Die unzähligen Factoren, die die Ganzheit des Daseins ausmachen, sind natürlich sammt und sonders nothwendig, insofern sie alle dem Causalitätsgesetz dienen; sie stehen alle in einem äußeren oder inneren Zusammenhang — da wir aber gänzlich außer Stande sind sie zu übersehen, erscheint uns eine Million von Erscheinungen völlig unverbunden und zusammenhangslos und das Leben, von der Enge unserer eignen Anschauung, aus der wir doch nicht heraus können, gesehen, ungefaltet und verworren. Verfolgen wir aber einmal die Spuren auch des unbedeutendsten Ereignisses und erschließt sich uns am einzelnen Fall die Nothwendigkeit des Geschehens, so gewinnen wir mit dieser Uebersicht sofort auch das Gefühl der Befreiung und inneren Reinigung; einer großen Macht, einem unüberwindlichen allwaltenden Gesetze ordnen wir uns, sei es noch so furchtbar, williger unter als den brutalen und krausen Launen des Zufalls. Diese Einsicht, diese Empfindung ist es auch, die der Wirkung eines Kunstwerks latent innewohnt: es entfernt alle ordinären Störungen von dem Gesetze, das es zur Darstellung bringt; es erschließt uns den inneren Zusammenhang der Dinge, es stellt sich uns als ein Ganzes, als ein Organismus dar; die schöne Gesetzmäßigkeit ist sein Wesen; es giebt uns in dem kleinen Abbilde des Lebens, in dem Atom des Realen, das es zur Anschauung bringt, eine Spiegelung des Ewigen — und in diesem Sinne giebt es uns weit mehr als das Leben. Der Maler zeigt uns nicht jede Sommersprosse und Warze seines Originals — er

zeigt uns den Menschen, wie er sich nach dem ihm innewohnenden Gesetz des Leibes und der Seele hätte entwickeln müssen, wenn die Natur es vermocht hätte, sich gewissermaßen nur mit ihm zu beschäftigen. Im Leben hätte es vorkommen können, daß Maria Stuart eines natürlichen Todes gestorben wäre, bevor die Königin das Urtheil unterzeichnet oder zur Vollstreckung gegeben hätte — im Kunstwerk wäre dieser Zwischenfall undenkbar: die Kugel hat vielmehr so zu laufen, wie sie gerollt ist, wir wollen den angespannenen Conflict auch zum Austrag kommen sehen. Im Leben der Wirklichkeit könnte Tell fehl schießen und Rudolf den Harras statt des Gesler treffen, die Kugel des Meuchelmörders, den König Philipp im Solde führt, könnte den Carlos statt des Posa tödten, Ferdinand von Walter könnte sich vergreifen und ein unschädliches Pulver statt des Arseniks in die Limonade schütten, Egmont könnte den Schnupfen bekommen und die Zusammenkunft mit dem Herzog verfehlen müssen. Die Kunst kennt solche Zufälligkeiten nicht. In ihrem Reich geschieht Nichts vergebens und Alles steht im Connez. Stellt darum die Kunst das Tragische dar, so hat sie es auch als etwas Nothwendiges darzustellen. Die Ermordung Winkelmanns würde beispielsweise für ihr Gebiet nicht taugen. Vor Allem das dramatische Kunstwerk verlangt um seiner Gedrungenheit willen, die jede allzu breite Ausführung verbietet, daß nur Zusammenhängendes zur Darstellung gelange. Demselben Grunde des raschen Vordrängens der Entwicklung entspricht es auch, daß sich der tragische Fall den das Drama behandelt, fast immer im Tode offenbart: er ist der radicalste Vernichter, mit ihm contrastirt das Leben gerade im Moment des Unterganges am Ergreifendsten und Furchtbarsten. Kein tragische Fälle, wie der der Cordelia, des Mag. Piccolomini, des Gretchen entsprechen diesen Bedingungen völlig, oder besser: ihr Beispiel hilft uns die Bedingungen des Tragischen im Kunstwerk mit erkennen. In ihnen geht eine reine große Kraft (in allen dreien mehr Eigenschaft als Action) an den nothwendigen Grenzen des Realen zu Grunde. Das Schuldmoment

bleibt dabei ganz außer Acht. Sie sind keine Helden und Heldinnen, aber eine dramatische Nothwendigkeit vollzieht sich an ihnen Allen: an Gretchen eine zu der übrigen auch noch innere, psychologische, an Cordelia und May eine reine factische. Es ist eine unumstößliche Wahrheit, daß der gewaltige Stamm, der stürzt, die benachbarten Stämme und Sprossen mit in sein Verderben zieht. Das Schicksal Lear's und Wallensteins wirkt mit der Uebermacht einer großen Naturnothwendigkeit. Ihr Fall reiht diejenigen, die auf sie wie auf einen Stern gepflanzt sind, mit sich in's Verderben. Er weicht aus seiner Bahn, und

fort reiht er sie in seines Schwunges Kraft
samt seinem Ring und allen seinen Monden.

Und gerade ihr Ende stimmt uns am Tragischesten, tragischer als das der Helden selbst — denn an ihnen wird das Contrastmoment besonders rührend und schrecklich sichtbar.

Dies ist es auch, was, wie ich glaube, die dramatische Tragik im Fall der Beatrice der „Braut von Messina“ ausmacht. Ihr Schicksal ist mit der dramatischen Handlung verknüpft und, wäre das schädigende Vermeiden rechtzeitiger Aufklärung nicht, ohne Künstelei zum Austrag gebracht. Doch läßt sich nicht leugnen, daß der Untergang des Fürstenhauses gerade an ihr mehr traurig als tragisch und zu einem Theil rein zufällig wirkt. Sie stand dem unseligen Parteitreiben doch schon zu fern, als daß das feindliche Geschloß sie durchaus hätte ereilen müssen. Nun ist aber anderseits die Mutter eine so gewaltige Persönlichkeit, und Schiller hat es lediglich durch das Treffen des tragischen Tons verstanden, dem Verhängniß, das über dem Geschlechte schwebt, die Züge so großen, unerbittlichen Ernstes zu leihen, daß wir doch, der dichterischen Kraft folgend, das Gefühl der „saeva necessitas“, der „grimmen Nothwendigkeit“ bekommen, das die meisten unserer deutschen Schicksalstragiker nie zu erwecken vermocht haben. Bei Müllner und Werner bekommt man wohl einmal das Gefühl des Grauens, aber das Schicksal wird zum Spuk, und da es an äußere Dinge, einen Dolch, ein Messer

und dgl. geknüpft wird, scheint es uns, als machten diese Werkzeuge die Geschichte der Menschen, und verstimmt und ungemüthlich wenden wir uns ab, weder dramatisch überzeugt, noch tragisch ergriffen. Einigen anderen, im Uebrigen großen dichterischen Meisterschöpfungen fehlt dagegen durchaus nicht die Tragik, wohl aber die dramatische Nothwendigkeit des Unterganges. Ich denke an keine Geringeren als Ophelia, Desdemona und den Prinzen Arthur. Ophelias erschütterndes Ende, tragisch im höchsten Grade, entbehrt doch der Angeschlossenheit an den dramatischen Vorgang. Desdemonas Tod wirkt darum nicht nothwendig, weil die Mittel, die ihn endlich zur Folge haben, so geringfügig sind und die Aufklärung nur durch äußerliche Raffinements, Verwechslungen, Tauschen und andere verzögert wird. Arthur endlich, dessen zartes Naturell in der stürmischen, rauhen Luft der Politik und des Thrones unmöglich gedeihen kann und der dem Untergang geweiht ist, ob ihn nun sein Oheim oder die Ereignisse, in die er hineingerissen wäre, wenn er wirklich den Thron bestiegen hätte, fällten — Arthur stirbt durch einen bloßen Zufall (den Sprung von der Mauer) und die naheliegende Gelegenheit, seinen Tod an das Ende seines Conflicts mit den Interessen des Königs, als deren nothwendige Frucht zu stellen, ist (was besonders um Johannis willen zu bedauern ist) versäumt. Auch hier aber unterscheide man wie immer wohl das Tragische in dem Geschick der dramatischen Person von dem Dramatischen.

Die bisherigen Beispiele des Tragischen im Drama sind mit Absicht nur aus dem Kreise der Nebenpersonen, die vorwiegend passiv sind, gewählt worden. In anderer Gestalt tritt es uns an der Hauptperson, dem Helden entgegen, der vor allen anderen das Gesetz der dramatischen Nothwendigkeit darzulegen berufen ist. An dem Helden stellt sich die Nothwendigkeit am Ausgeführtesten dar, insofern als er der Thäter seiner Thaten und sein Untergang die Folge seines eigenen, nicht eines fremden Verhaltens ist. Insofern er handelt und das, was ihn endlich

zu Grunde richtet, will, ist er dramatisch, insofern er übersieht, daß sein Affect sein Verderben ist und ihm den (im engeren Sinne ungewollten) Untergang bringt, ist er tragisch. Der Connex der Anfänge der dramatischen Handlung mit dem Ausgang geht bei der dramatischen Hauptperson so weit, daß ihr Ruin sich uns als die nothwendige, einzig mögliche Folge ihres Handelns und Verhaltens darstellt. Aus architektonischen Gründen ist diese breite Behandlung in der Regel nur bei einer, selten bei zwei Personen (Schiller) möglich: wir haben nur einen, selten zwei Helden. Da der Handelnde ein großes Schicksal heraufzubeschwören hat, wird seine Kraft in den meisten Fällen heldenhaft angespannt sein (Antigone, Macbeth, Richard der Dritte, Wallenstein, Penthesilea), und je stärkere Kraft er entfaltet, desto dramatischer erscheint er uns. Die Collision seiner Kräfte mit den Mächten der Zerstörung kann auf sittlichem Gebiete liegen, der Held kann moralisch schuldvoll werden (Macbeth, Carl Moor, Fiesco, Demetrius), sie kann aber auch lediglich in dem Widerspruch des Naturells mit einer äußeren zwangvollen Macht begründet sein (die Jungfrau von Orleans, Tasso, Hamlet). Auf Gestalten wie die letztgenannten würde der Begriff der moralischen Verschuldung ganz und gar nicht, auf Tasso und Hamlet der des Helden-, im Sinne des Heroenthums nicht passen. Ueberhaupt ist das dramatische Heldenthum keineswegs nur auf die großen Bewegungen der Menschengeschichte beschränkt, und wenn auch bei der Großartigkeit der Dimensionen, die das Handeln Solcher annimmt, ihr dramatischer Lauf ein besonders imposanter und machtvoller sein wird, so hat doch auch ein Mensch wie Goethes „Clavigo“ auf dem Posten des dramatischen Helden seine Berechtigung. Der Heros, den das Uebermaß der Kraft zum Verbrechen treibt, ist nur eine, allerdings sehr oft wiederholte Species der dramatischen Hauptperson, aber keineswegs die einzige. Die Verstrickung der Antigone, die zwischen zwei Gesetzen, dem menschlichen und göttlichen, steht und durch Befolgung des einen von beiden schuldig werden muß, hat wiederum für eine Reihe von

Tragödien zweiten und dritten Ranges das Schema abgeben — aber es wäre eine Thorheit in diesem allerdings sehr wirkungsfähigen Schema den Idealtypus des Dramas überhaupt erblicken zu wollen. Die dramatischen Fälle des Helden, den eine angeborene und bethätigte Kraft in Widerspruch mit bestehenden, als gültig erkannten Normen bringt und endlich selbst vernichtet, sind vielmehr zahllos und in tausend Nuancen abgestuft. Ihre Wirkung kann sich demgemäß auch unablässig verändern: vom seligen Jauchzen, mit dem der Märtyrer den Tod begrüßt, bis zu der dumpfen Resignation unter ein feindliches Schicksal, das keine Gerechtigkeit kennt und die Menschen erhöht und stürzt, wie es ihm gefällt. Zwischen „Erhebung“ und „Zermalmung“ giebt es tausend Mittelglieder, die sich vielfältig vermischen können. Aristoteles' für das antike Drama so zutreffende Definition von „Furcht“ und „Mitleid“ und dem mittleren Maß zwischen Gut und Böse reicht heutzutage, trotz Lessing, bei dem uns Modernen vorliegenden Material nicht entfernt mehr aus. Die Einmischung eines moralischen Elements in die Begriffsbestimmung der Tragik des dramatischen Helden, wie sie selbst dem im Uebrigen so klaren und um die Dramaturgie so verdienten R. Zimmermann („Ueber das Tragische und die Tragödie“, Wien, 1856) widerfährt, begreift nur einen Kreis der dramatisch-tragischen Fälle, keineswegs aber alle in sich. Für uns ist die Tragik der dramatischen Hauptperson principiell keine von der aller übrigen tragischen Fälle verschiedene. Auch in dem Schicksal des tragischen Helden scheitert die Lebensbejahung an der Lebensverneinung, der Wille an der Endlichkeit des Realen; während aber den Anderen das tragische Geschick von außen kommt, schafft es sich der Held selbst. Damit verliert es für ihn und uns etwas von dem Sähen, Unerwarteten und damit so Entsetzensvollen der rein passiven Tragik; die seine besteht darin, daß er aus den Fäden, die sein Leben spinnt, sich, ohne es direct als Ziel zu wollen, das Todtenhemd webt. Je mehr sein Geschick dramatisch ist, desto weniger ist es tragisch. Die „tragische“ Wirkung der

„Braut von Messina“ ist darum mit der „dramatischen“ keineswegs identisch. Beide Momente können sich die Wage halten — nothwendig verbunden sind sie nicht.

Dies sind nur erst die Umrisse zu einer Entwicklung der Idee des Tragischen, die der Verfasser einer späteren Zeit vorbehält.

Wilhelm Tell.

Die Idee einer künstlerischen Verwerthung der Tell-Sage war Goethen im Jahre 1797 auf seiner Schweizerreise am Vierwaldstättersee gekommen. Er dachte sie episch zu behandeln und traf damit für seine Natur gewiß ebenso sehr das Richtige, wie Schiller es für die seine that, als er den ihm von dem Freunde, dessen Interesse an dem Stoff sich abgekühlt hatte, in aller Form übertragenen Gedanken dramatisch ausgestaltete. Die Arbeit kostete ihm, der einige Jahre leichtesten, glücklichsten Schaffens hinter sich hatte, nach seiner Meinung „große Mühe“. Trotzdem, und obgleich ihm mancherlei Hindernisse, unter andern der Besuch der Frau von Staël („das beweglichste, streitfertigste und redseligste Wesen“), zu seinem Verdrusse in den Weg kamen, obgleich er überdies die fehlende sinnliche Anschauung des Localen durch tüchtige Studien zu ersetzen hatte, gelang das Werk in weniger als einem Jahre. Unter der Anregung einer Caesar-Aufführung in Weimar machte er sich an die Ausführung. „Für meinen Tell“ schreibt er an Goethe, „ist mir das Stück (Julius Caesar) von unschätzbarem Werth, mein Schifflin wird auch dadurch gehoben.“ Sein Glaube an die Bedeutung der werdenden Schöpfung wuchs, je mehr sie sich ihm rundete. „Wenn mir die Götter günstig sind“, schreibt er am 12. September

1803 an Körner, „daß auszuführen, was ich im Kopfe habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern“. Am 17. März 1804 fand die erste Aufführung in Weimar Statt, deren Erfolg den der vorausgegangenen Schiller'schen Dramen, vom Wallenstein an, noch um ein Bedeutendes übertraf. Es war ein glänzender Sieg, vor dem sogar die widerhaarige Romantik die Waffen zu senken hatte, und jener Act der Entfugung Goethes erwies sich für die deutsche Dramatik als der unschätzbare Gewinn. Es giebt kein, im weitesten Sinne populäreres Schauspiel als den „Tell“. In dem Epos Goethes wäre die unerschöpfliche Quelle freier Begeisterung, die in dem Schiller'schen Drama rauscht, nie hervorgeflogen worden. Wenn selbst ein so wundervolles Gedicht wie „Hermann und Dorothea“ einem größeren Publikum fremd bleiben konnte, ein Gedicht, das in das reinste, schlichteste Gewand deutscher Sitte gekleidet ist, unter dem das deutscheste Herz schlägt, wie sollte dann eine Dichtung aus dieser Periode Goethes Gemeingut unseres Volkes werden, die seine Eigenheit, durch die nivellirenden Schönheitslinien die moralischen Unterschiede zu verwischen, unzweifelhaft aufgewiesen hätte. Man denke nur an die kurz vor dem „Tell“ entstandene „Natürliche Tochter“. Ueberdies lagen in dem Stoffe Schätze verborgen, die zu heben gerade dem Goetheschen Genius nicht beschieden war: der Stoff ist ein durch und durch dramatischer, nur bedurfte es einer kühnen und sicheren Hand, das Legendarische einer Handlung, wie sie der Apfelschuß darbietet, in die höchsten Regionen des Sittlichen und Leidenschaftlichen emporzuheben und ihr alles Romantische zu benehmen, das mehr zu unserer Phantasie als zu unserem Herzen gesprochen hätte. Einen großen Vortheil aber bot Schillern diese Uebertragung aus zweiter Hand, einen Vortheil, den er sich schwerlich zu verschaffen gewußt hätte, wenn er das Sujet ohne Goethes Zuthun der Schweizerischen Geschichte entnommen hätte. Goethe weckte in Schiller den naiven Dichter wieder, der vor dem „fentimentalischen“ und pathetischen

fast immer zurücktreten mußte, und ließ ihn mit jenem einen herrlichen Bund schließen. Es ist ohne gewagte Conjecturen wohl anzunehmen, daß Schiller den Freiheitskampf principieller gefaßt haben würde, wenn nicht Goethe ihm mit seiner Auffassung des Helden als eines schlichten, reckenhaften, innerlich gesundesten, aber unter monotoner Arbeit dumpf und gedankenlos dahinglebenden Mannes den Weg gewiesen hätte. Diesen Einfluß nutzte Schiller zu seinen Gunsten auch für die übrigen Theile der Handlung, deren einzelne Glieder, wie sie ihm die Sage darbot (Baumgarten; die Blendung des Heinrich von der Halde; der Rüttelbund), er frei und sicher verknüpfte. Ueberall führte er den Kampf auf individuelle Motive zurück, das Recht der Persönlichkeit, nicht ein abstractes Recht, viel weniger eine Phrase wurde seinen Eidgenossen zum Grunde der Rebellion. Aber in so sittlichem Boden wurzelt dies Recht, daß seine Vertheidigung zugleich auch zur moralischen, idealen Großthat wird, zu der Hütung und Hegung der heiligsten Güter des freien Mannes, die Niemand antasten lassen darf, wenn er nicht zum Sklaven werden will. Mochte Goethe seinem Freunde die Richtung zeigen, in welcher der Stoff zu verfolgen sei — diese eigenthümliche Durchdringung der realistischen Motive mit dem heiligsten Feuer der Begeisterung, diese Erhebung der kleinsten Thatsache zu der Weihe des Allgemeingültigen gehört Schiller so ganz und gar zu eigen wie die gewaltige dramatische Zuspitzung der Handlung, und in diesem eigenthümlichen Bündniß des Realismus (der Motivirung) mit dem Idealismus und der Dramatik der Ausfüh-
 rung beruht der geheimnißvolle und doch so lichte Reiz des Stückes. Es ist eine Vermischung ähnlich derjenigen, die „Wallensteins Lager“ hervorbrachte, nur daß der Vorwurf des „Tell“ ein so viel gewaltigerer und seine sittliche Bedeutung nicht geringer als seine künstlerische ist. In jenem Meisterwerk verschwindet die Persönlichkeit des Dichters fast völlig vor seinem Gegenstande, obgleich sie auch das Niedrigste und Wildeste noch adelt und verklärt; in diesem schließt sie mit ihrem Helden einen

engen Bund: wie die seligen Knaben im zweiten Theile des „Faust“ aus den Augen des seraphischen Vaters, so sehen die Schillerschen Schweizer mit den Augen ihres großen Dichters; sie fühlen mit seinem Herzen, reden mit seiner Zunge und bestätigen doch das nur in der Kunst mögliche Wunder, daß sie ihre eigene Wesenheit darum nicht aufgeben. Selten hat der Idealismus mit dem Realismus, die Subjectivität mit der Objectivität sich segensreicher vereinigt. Die Beispiele beweisen: Baumgarten rächt die Ehre seines Weibes, Arnold von Melchthal die Augen seines alten Vaters, Tell rettet Weib und Kind und sich vor der gräuervollen Willkür des Tyrannen, die Staufacher und Walther Fürst treten für ihre verbrühten Rechte ein; kein Einziger aus der ganzen Schaar der dreiunddreißig ist ein Schwärmer, die Noth drückt den Geplagten und Gehegten die Waffen in die Hand --- aber über ihre Interessen hinweg schwang sich das geflügelte Dichtervort, und wo es galt, den symbolischen Ausdruck für jede freiheitliche Bewegung zu finden, da rief Deutschland und ruft es noch die Geister des „Tell“ auf; in der Revolution von 1848, im deutsch-französischen Kriege wandten sich Herz und Lippen zu den „ew'gen Rechten“,

„Die droben hangen unveränderlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.“

Es giebt keine deutlichere Bestätigung des eben Gesagten.

Man pflegt die Composition des „Tell“ als die schwächste aller Schillerschen Dramen zu bezeichnen und hat damit gewiß Recht. Nur darf man nicht vergessen, daß wir durch den Dichter in diesem Punkt verwöhnt sind. Hält man den „Tell“ an den „Caesar“, der ihn nach Seite der Composition hin möglicherweise ungünstig beeinflusst hat, so zeigt sich das Drama unseres deutschen Poeten noch immer im Vorzug. „Julius Caesar“ klappt in zwei dramatisch nicht verbundene Theile auseinander, „Tell“ führt verschiedene Handlungen nebeneinander, von denen keine schlechthin ohne Bezug auf die andere ist und die alle in einem Brennpunkte zusammentreffen. Offenbar sind

die drei ersten Acte des „Caesar“ im Bau denen des „Wilhelm Tell“ überlegen — der Eindruck des ganzen Werkes ist aber in diesem ein einheitlicher, in jenem nicht. Allerdings erzielt Schiller diesen Eindruck diesmal auf ungewöhnliche und im strengsten Sinne nicht dramatische Weise. Die gemeinsame Idee der Befreiung von dem Druck der fremden Herrschgewalt hält die einzelnen Theile zusammen; im Grunde ist weder Tell, noch Melchthal, noch Stauffacher, sondern die Schweiz der Held. Die Handlungen sind nur Strahlenbrechungen des einen Gedankens, sie stehen gewissermaßen nur symbolisch für die alle Cantone durchdringende Bewegung, die sich in ihrer Totalität natürlich dramatisch nicht darstellen läßt. Was die Stauffacher, Melchthal und Walther Fürst im engen Zimmer, was die übrigen dreißig in der Mondnacht auf dem Rütli beschwören, das beschwören tausend andere, deren Namen nicht genannt sind, zur selben Zeit mit derselben Innigkeit und Festigkeit still für sich. Was Tell thut, ist nichts Größeres, als was der Alzeller Mann schon gethan hat, der in der Hitze des beleidigten Gefühls den Wolfenschießen mit der Art erschlug. Nur einen Theil der großen Erhebung, nur einzelne ihrer Helden sehen wir vor uns; hinter ihnen steht das ganze Volk, mit ihnen ist der allgemeine Wille, sie werden nur mitgeriffen von dem Föhn der Freiheitsleidenschaft, der stürmisch von der ersten Scene bis zum Schluß durch das ganze Stück braust, donnert und blüht, das Widerstrebende niederreißt und nicht eher austobt, als bis wieder heller Himmel ist. Ist darum die Dichtung auch kein eigentlich dramatisches Ganze — ein Ganzes ist sie doch, wenn man die inspirirte Masse als Hauptperson faßt. Die Exposition ist für alle Glieder der Handlung in großen Zügen dieselbe wie es der Ausgang ist: die Tyrannei und ihre Beseitigung; nur haben wir statt eines Höhepunktes so viele, als die verschiedenen Gruppen Köpfe zählen. Einzeln genommen sind aber alle diese Gruppen meisterlich geführt und in ihren Kreisen von einer energischen Concentration, die den Dichter auf der stolzesten

Höhe seiner dramatischen Kraft zeigt und die nicht genug zu bewundern ist. Wo aber die Dramatik aussieht, wie in der Attinghausen-Episode, da gewinnt uns die Bedeutung und die schöne Wärme der Rhetorik, die nur in einer einzigen Partie des Stückes, der dramatisch-schwachen Rudenz-Handlung ungebührlich und gehaltlos ins Kraut schießt.

Schiller hat es vortrefflich verstanden, durch die Introduction, die ungewöhnlich breit ausgeführte Rüttelszene und das Ende, das ganze Volk der Schweizer als die Hauptperson zu charakterisiren und zugleich doch die ihm theuerste Gestalt, den Mann der erlösenden That, in eben diesen Momenten charakteristisch zu beleuchten und sein Wesen als die eigentliche Seele der Befreiung zu kennzeichnen.

Die erste Scene ist eine der herrlichsten dramatischen Einführungen, die die gesammte Literatur besitzt. Eine Ouverture könnte man sie nennen, die ihre zwei Sätze nach altclassischem Zuschnitt, ein Adagio und ein wild dahinfahrendes Allegro hat. Um zu sehen, in welch' ein friedliches Leben die tyrannische Gewalt eingegriffen hat, ist die oft angegriffene opernhafte Einleitung da, die mit echt genialem Theatertic kurz und doch breit und mit bestrickender Lieblichkeit die freundlichste Alpenidylle malt; und dann das sich erhebende Unwetter, der gehezte Baumgarten, dem die entfesselte menschliche Wuth auf den Fersen folgt, der wogende See, die Errettung des Verfolgten durch den Tell — es ist das ganze Drama im Kleinen, eine grandiose Vorbereitung auf das, was kommen soll.

Tells Charakter wird zugleich vollendet durch sie exponirt. Sobald er auftritt, wendet Alles sich ihm als dem Retter in höchster Noth zu. Baumgarten ist sein Seiten- und Gegenstück. Noch ahnt Tell nicht, daß er dereinst in dieselbe Lage wie dieser gerathen wird, den er jetzt rettet; aber wir empfinden deutlich, daß eine That wie die Baumgartens, so sehr sie äußerlich der des Tell gleicht, doch der Schweiz nie das Heil hätte bringen können. Baumgarten hat die That in sehr berechtigtem, aber

kopflosem Ingrimme vollbracht. Wie er auftritt, ist er in grenzenloser Verwirrung, Alles in ihm ist aufgelöst, klagend und verzweifelnd sinkt er am See nieder, die Hände nach dem nahen Rettungsufer ausstreckend — Tell ist neben ihm ganz da, der er bis zu Ende bleibt: sein Rettungswerk ist die kurz aber ruhig und fest beschlossene, nothwendige Mannesthat. Nur dieser aber kann es auch gelingen die sklavischen Fesseln zu zerbrechen, nur sie bringt das politisch Kleine und Große hervor. Sie versteht die Kunst der Rede nicht und taugt nicht in den Rath, in dem Bund der Dreiunddreißig ist sie ihrer Natur gemäß nicht am Platz. Sie springt erst hervor, wenn Worte nicht mehr helfen. Es ist wohl kein Zufall, daß Tells Name in der Müttszene zweimal gerade von Baumgarten genannt wird (der Bezug der beiden Charaktere und ihrer Thaten zu einander wird dadurch leise fortgesponnen), wie es gewiß kein Zufall ist, daß derselbe Baumgarten, der dem Tell sein „gerettet Leben“ verdankt, auch nicht einmal darüber nachdenkt, wie er seinem Retter vergelten könne; recht deutlich wendet sich Tells Frau in ihrem Jammer gerade an ihn: „Hast du nur Thränen für des Freundes Unglück?“ Baumgartens Rache ist unfruchtbar, sein Thun unmännlich. Gegen das Ende, als Tells That dem Lande den Sieg giebt, verliert er sich ganz. Es ist kein Cultus des Erfolges, wenn der Dichter in der Schlussszene das Volk seinen Tell als den Retter und Befreier bejubeln läßt. Nicht auf die That als solche — Wolfenschießen bedeutet gerade so viel oder so wenig wie Geflügel, Arthieb oder Pfeilschuß bleibt sich für sie und uns gleich — sondern auf ihre Bedingungen legt Schiller den Nachdruck. Dem festen, sittlichen Manneswillen, der die große That im entscheidenden Augenblick „nothwendig wie des Baumes Frucht“ hervorbringt, gilt sein Lied. Denen, die der ersten Wallung folgen, die im Affect Rache nehmen, die von eigennützigem Interesse geleitet werden, bringt ihr Thun keinen Gewinn. Melchthals rasche Eigenthilfe, seine unbedachte Flucht kosten seinem armen Vater das Augenlicht. Unstet, verfehmt, geächtet irrt

der Herzog von Schwaben durch's Gebirge. „Mit dem Schwerte in der Faust sich zu mäßigen“ — das ist die tiefe Weisheit dieser revolutionären Erhebung. Es wäre widersinnig gewesen, und weder Volk noch Dichter thun es, Baumgarten als den Befreier der Unterwaldner zu feiern, aber dem Tell gilt der Hochruf aller Cantone als dem „Retter von uns Allen“. Seiner That folgt der Segen nicht zufällig, sondern mit sittlicher Nothwendigkeit.

Diesen Grundzügen entspricht die Ausführung des Bildes. Bald nach seinem ersten Auftreten zeigt sich uns Tell im Gespräch mit dem redlichen Stauffacher, der ihn für die „gemeine Sache“ gewinnen will. Er sondert sich von der Verschwörung ab, und gerade ihn pakt die Gewalt am Härtesten. Eine mißverständlich realistische Kritik könnte in der Art und Weise, in welcher Tell seine Isolirung motivirt, eine die naive Anlage des Charakters schädigende Reflexion finden. Tell nimmt seine Gründe einfach aus seinem persönlichen Gefühl, aber er spricht sie bedeutender aus, als es der pure Realismus thun würde. „Der Starke ist am Mächtigsten allein“ — „Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund, und sollte seinen Freunden sich entziehen“ — diese und andere Dicta sind nur empfunden, nicht reflectirt. Es muß zugegeben werden, daß Tells Natur in ihnen mehr stilisirt erscheint, als in der Scene in seiner Hütte und bei dem Apfelschuß, und daß die Worte insofern nicht völlig zu dem übrigen Theil der Rolle stimmen — gerade sie aber gewähren in ihrer eigenthümlichen Mischung von Einfachheit und Würde, von Naivetät und Größe einen Blick in die goldene Perspective, die sich dem Auge des Dichters erschloß und deren lichte Höhe die Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen, dem Shakespeareschen, wenn man will, war. Es liegt ein Hauch Sophokleischen Geistes über ihnen, der auch in dem Gespräch Stauffachers mit seinem Weibe, dem Rütli, Tells Geplauder mit seinem Knaben die Schwingen regt. Weit entfernt, der Grundlage des Charakters zu widersprechen, legen sie dieselbe vielmehr vollkommen klar: nur thun sie es nicht in mo-

derner Weise. Das Gefühl aber, daß sie zu dem Uebrigen nicht völlig passen (ein übrigens sehr subtiler Stilunterschied!) müßte, sollte man meinen, anstatt zum Tadel Anlaß zu geben, eher aufs Neue das Bedauern wecken, daß es dem Genius Schillers nicht beschieden war, seine Bahn zum Abschluß zu bringen. Einen unabsehbaren Gewinn hat uns dieser grausam frühe Tod entzogen. Den Schauspielern aber sollten solche Stellen eine doppelte Mahnung sein, das Charakteristische der Rolle nicht auf jenen saloppen Conversationston herabzustimmen, der gern für einfach und maßvoll gelten möchte und der leider heutzutage unter dieser Praetension auch ein ziemlich gebildetes Publikum verblendet. Schillers Schweizer gehen nicht in Holzschuhen, deren monotones Geklapper sich zu dem rhythmischen Schwung seiner Sambi schlecht vertragen dürfte. Die ganze Sphäre ist künstlerisch idealisirt. Die schauspielerischen Charlatane, die das mißachten, sind der Tod aller wahren Kunst. Ohne Empfindung für das Ganze einer dichterischen Schöpfung zersplittern sie dieselbe und legen ihre eigenen Calcül in die wüst von einander gerissenen Theile. Sie verstehen es nicht, uns in der unsagbar ergreifenden Scene des Apfelschusses zu rühren (wo es dem echten Gefühl so leicht wäre), aber sie bringen es fertig, nach dem Abdrücken des Pfeils, den Knaben hoch in die Lüfte haltend, in schönem Schwunge zu Boden zu sinken und während des Falls zugleich das Kind geschickt auf seine Füße zu stellen; dem einfachen Naturell ihres Helden zum Troß schieben sie, mit dem Kleinen nach dem Schusse sich entfernend, diesen, der an der dem Landvogt zugewandten Seite des Waters geht, im Gehen hinter ihrem Rücken auf die entgegengesetzte Seite (damit der Landvogt nicht zum zweiten Mal auf den Gedanken komme, dem Kinde Böses zuzufügen!), und der breiten Diction des Monologes in der hohlen Gasse zum Troß behandeln sie diese wie die reinste Prosa, laufen während desselben unaufhörlich auf und ab, lugen in die Gegend und legen wohl gar, um die ankommenden Pferde Gehörs und des Harras zu hören, das Ohr auf den Boden.

Sie opponiren damit allerdings der schönrednerischen Manier, die aus dem Monolog ein pomphaftes Declamationsstück macht, aber sie setzen nichts Besseres an ihre Stelle. Nur der Ton stiller ernster Beschaulichkeit taugt für diesen eigenartigen, viel bekrittelten und gewiß nicht unbedenklichen Theil der Rolle. Bedenklich aber nicht darum, weil Tell, der „nicht besonnen“ ist, sich nun plötzlich vor unseren Augen und Ohren als die Besonnenheit selbst präsentiert. Dies ist nur scheinbar. Oder will man von dem Manne der That überhaupt keinen Monolog? Das wäre sehr kleinlich und man fragt sich wohl vergeblich, wie Schiller diesem „Nothbehelf“, wenn man will, hätte ausweichen können. Man hat die That an und für sich verdammt und in dem Monolog nur den umständlichen Versuch sie zu rechtfertigen erblickt. Ein Meuchelmord streitet allerdings gegen unsere sittlichen Begriffe — aber ein jeder, auch dieser Meuchelmord? Wenn wirklich — wie käme es dann, daß gerade das naive Publikum gegen seinen Instinct und sein Rechtsgefühl bei jeder Tellaufführung nach den Worten „Du kennst den Schützen“ in donnernden Beifall ausbräche? Hätte Tell den Landvogt in der fliegenden Hitze des Affectes tödten sollen, was er zweifellos gekonnt? Damit hätte die That den Verdacht der Uebereilung auf sich geladen, während sie so zeitig und reif und ganz dem Charakter des Helden gemäß erscheint. Wenn Tell gewollt, hätte er, anstatt den zweiten und letzten Pfeil aus dem Köcher zu ziehen und für den äußersten Fall zu sich zu stecken, ja sofort den Bogen auf seinen Duäler richten können, dessen Herz er gewiß eben so wenig wie den Apfel auf des Knaben Haupt verfehlt haben würde. Dennoch thut er es nicht. Er ringt sich zu der ungeheuren Fassung, die der Schuß verlangt, durch. Mit ihr reißt aber in ihm auch der feste Entschluß der Ermordung Gefühls. Daß der Entschluß sich als fest und unverrückbar bewähre, läßt der Dichter zwischen seinem Entstehen und seiner Ausführung Zeit vergehen — aber die erste Gelegenheit zur That läßt er seinen Helden auch mit der Sicherheit und

Entschlossenheit seiner Mannesnatur sofort ergreifen. Der Monolog entfaltet nur, was chaotisch in der Seele des Verfolgten ringt und arbeitet, umständlicher vielleicht als nöthig wäre, in rednerischen Wendungen, die der Natur Tells nicht immer entsprechen („In gährend Drachengift 2c.“) aber principiell in vollkommen berechtigter Weise. Der Realist comme il faut hätte seinen Tell vielleicht gar Nichts als „Mum!“ und „Hum!“ sagen und ihn im Uebrigen still im Busche warten lassen — der wirkliche Dichter aber waltet seines Amtes und leihet dem verschlossenen Empfinden seines Geschöpfes Worte. Es scheint darum nur so, als wäre Tell während des Monologs ein Anderer als vorher. Ja, wenn er einem Dritten denselben vordeclamirte, dann wäre das ein grober Fehler — was er aber für sich spricht, ist Nichts als sein in die Worte des Dichters umgesetztes stummes Gefühl. Nicht Tell legt sich im Monolog die Gründe seiner That zurecht — die war in einem Nu begründet und beschlossen — Schiller ist es, der diesem unvermeidlichen Beschluß und seinen für den Helden unantastbaren Gründen Ausdruck giebt. Was zu tadeln bleibt, ist darum einzig der Umstand, daß die Anschauungsweise, in der dies geschieht, dem Wesen Tells nicht immer angepaßt ist. Der Monolog ist die subjectivste Partie des ganzen Werkes.

So wenig ich der unbedingten Verwerfung des Meuchelmordes in diesem Falle beistimmen kann (was blieb anders übrig?), so wenig kann ich mich der fast allgemeinen Verurtheilung der Parricidascenen anschließen, die Schiller ebenso zur dramatischen wie zur sittlichen Contrastirung Tells mit dem leidenschaftlichen Königsmörder in das Stück einfügte. Wenigstens theile ich die Gründe der Kritik nicht. Daß Tell von nothwendigeren Motiven als der wilde Johann von Schwaben geleitet wurde, der einen dreifach qualificirten Mord auf sein Gewissen geladen, ist doch klar genug, und es spricht nur für die Naivetät und Gesundheit seiner Natur, daß er sich nicht im Mindesten verschuldet fühlt, während er seinen

unheimlichen Gast mit Grauen anhört und verurtheilt. Befremdlicher erscheint mir der überlegene Patriarchenton, welchen Tell in der an und für sich so wunderschönen Beschreibung des Weges zur Romfahrt dem Parricida gegenüber anschlägt, und der mir doch mit der Bescheidenheit seines Wesens nicht im Einklang zu stehen scheint.

Alles Andere in Tells Charakter und den Scenen, in denen er dominirt, ist aber von der köstlichsten Harmonie. Auch in der leidenschaftlichsten Erregung wirkt er in der schlichten Einfachheit seines Empfindens mehr rührend, als erhebend. In dem behaglichen Kreis seiner kleinen Familie berichtet er von seinem Zusammentreffen mit dem Bogt: die ungeheuer dramatische Situation (der wehrlose Gewaltherr dem bewaffneten Unterdrückten auf schmalem Felsgrat gegenüberstehend!) geht seinem treuherzigen Gemüth gar nicht auf. Ebenso weicht er in der Erzählung der stürmischen Fahrt auf dem Herrenschiff, die zu der schwungvollsten und malerischsten Diction hätte verführen können, nicht haarbreit aus den Grenzen seines Charakters. So hoch die Wogen seiner Seele gehen — seine Bewegung bleibt immer die des festen, kernigen, sich selbst nicht kennenden, aber unbewußt stets das Richtige treffenden Mannes. Die Krone der Tell-Handlung ist der Apfelschuß. Der naivste Held erzielt hier den pathetischsten Eindruck. Die lauernde Bosheit Gefälers macht seine Arglosigkeit nur noch erschütternder. Auch in technischer Beziehung ist die Scene ein Meisterwerk. Schiller, der in seinen Balladen mit dem nur ihm eigenen Kunstgriff arbeitet, zwei Handlungen nebeneinander herlaufen zu lassen, uns bei der minder bedeutenden zu verweilen, um uns plötzlich das Ende der zweiten, inzwischen weitergeführten blitzartig zu beleuchten („Gang nach dem Eisenhammer“, „Hero und Leander“, „Kraniche“ u. a.), wendet dies eigenthümlichste Mittel hier auch im Drama an. Unsere Augen von den Vorbereitungen des Schusses ablenkend, mit denen uns ein weniger aristokratischer Dichter sicherlich in qualvoller Ausführlichkeit bis zum Abdrücken

des Pfeiles beschäftigt hätte, wendet er unsere Aufmerksamkeit auf den mittlerweile zwischen Audenz und Geßler ausgebrochenen Zwist, so daß wir erst durch Stauffachers Ruf „Der Apfel ist gefallen!“ zu unserer eigenen Ueberraschung auf die Haupthandlung zurückgeführt werden. Als geschickter Regisseur entzieht der Dichter uns damit auch den Einblick in die kleinen theatralischen Hülfsmittel (das Herabschleudern des Apfels von dem Kopf des Kindes, den bereitliegenden zweiten, bereits durchbohrten Apfel u. a.), die der Schuß erfordert.

Neben der Tellhandlung steht als die dramatisch nächsther-vorragende die des Melchthal, obgleich sie sich nur auf eine ein-zige Scene und die Erzählung vor dem Rütlibunde beschränkt. Für den Ausgang ist sie von keiner selbstständigen Bedeutung. Ihre hinreißende Macht liegt in dem Pathos der Rede. Es ist der Schmerz des Jünglings und das sentimentale Empfinden im Gegensatz zu dem in eine ähnliche Krise gerathenden Gefühl des naiv empfindenden Mannes. Die Nachricht von dem Tode der Familie Macduffs ist auf die Scene nicht ganz ohne Einfluß ge- blieben, nur ist, den Jahren des Melchthal und dem dichterischen Charakter Schillers angemessen, der Schmerz bei diesem wort- reicher. Trotzdem pulst in jedem Worte die echtste Leidenschaft. Selbst der schönen Stelle über das Licht des Auges ist die psychologische Berechtigung nicht abzuspochen, wenn man sie als den Rückschlag nach der ersten furchtbaren Wirkung der Stauf- facherschen Botschaft auffaßt, als ein ganz verlorenes, fast traum- haftes Einkehren in die Vorstellung von dem Glück des Sehens. Jeder Verlust weckt naturgemäß die Vorstellung des Verlorenen doppelt stark und innig. Der Schmerz liebt es in allen Vorzü- gen des Verlorenen zu schwelgen, um hernach desto wilder aus- brechen zu können. Es muß zugegeben werden, daß die Stelle kürzer hätte gefaßt werden können, daß sie allzu lyrisch gefärbt ist und daß die „edle Himmelsgabe“ etwas predigthast klingt, von ihrer stofflichen Wahrheit würde man sich aber auch von der Bühne herab leicht überzeugen können, wenn die Melchthal-

Darsteller es unterlassen wollten, sie effectvoll zu declamiren. Treibt doch leider auch die eitle Schönrednerei dicht neben der oben gekennzeichneten Conversationsmanier auf dem Theater noch immer ihr Unwesen! So wenig die Bauern des „Wilhelm Tell“ nach dem Kuhstall und dem Chaos der Sennhütte duften, so wenig sind sie nach Art unserer Theaterfigurinen aufgeputzte seelenlose Automaten, die mit einem Ausdruck Seydelmanns das „Maul voll schöner Worte“ haben. Auch für die Charakteristik des Melchthal hat Schiller genug gethan. Seine „rasche Jugend“ vermag doch schon so weit Erziehung an sich selbst zu üben, daß er es wagen darf sich verkleidet in die Burg des Landenbergers zu schleichen ohne ihn zu erschlagen. Als er den blinden Vater sieht, weint er nicht — „in tiefer Brust, wie einen theuren Schatz“ verschließt er die „Wuth des heißen Schmerzens“ und denkt nur „auf Thaten“. So besiegt auch er, wie Tell, den Affect, und bildet sich unter seinem Unglück zum Manne. Auch genrehafte Züge erscheinen an ihm. Auf dem Roßberg unterhält er ein zärtliches Verhältniß; dem Rudenz weigert er in begreiflichem Mißtrauen die Hand, und als er sie ihm endlich doch reicht, zeigt er den lebenswürdigsten Bauernstolz, der erst der Feuerprobe bei der Errettung der Bruneckerin vollständig weicht. Alle diese Züge zusammengenommen sollten unsere jugendlichen Liebhaber wohl dazu führen dürfen, die Rolle nach ihrem charakteristischen Gehalt zu prüfen und auszuarbeiten und sie auch in Tracht und Maske im Sinne des Dichters zu verkörpern.

Die dritte der Einzelhandlungen, die des Rudenz und der Seinen, ist die Achillesferse des Stücks. Der junge Freiherr beginnt mit der Darlegung seiner junkerhaften Ideen ganz tüchtig; kaum hat ihn aber Bertha darüber aufgeklärt, daß sie „auf der Seite des Verraths“ nicht zu suchen sei, da verliert er alles und jedes psychologische Interesse. Er hat das Unglück, den Schein, als gelte seine Umwandlung dem Lande, auch nicht einige Minuten aufrecht erhalten zu können: der Egoist blickt überall hervor,

offenbar, ohne daß Schiller es gewollt oder sich dieser Schwäche bewußt geworden wäre. Besonders empfindlich berührt der Widerspruch seiner großen Worte mit dem wirklichen Sachverhalt in der Scene nach Attinghausens Tode. Man verwundert sich schon daß über den edlen Patrioten — da heißt es plötzlich „Verschwunden ist meine Bertha!“, und wir wissen, wie wir dran sind. Auch der edler angelegten Geliebten dieses zweifelhaften Politikers fehlt es etwas an Fleisch und Blut. Desto großartiger wirkt der, dramatisch überflüssige, aber in dem Ring der Mächte, die der Schweiz ihre Freiheit zurückgeben, als Repräsentant des Bauernadels unentbehrliche Attinghausen, der würdigste Prophet der schönsten und heiligsten Offenbarungen über Freiheit und Vaterland, die je ein Poet aus dem Mund seiner Geschöpfe verkündet hat.

Was von Handlungen übrig bleibt, ist nur dazu da, in den großen Strom der allgemeinen Bewegung einzumünden. Wie die Baumgartenscene so bleibt auch der in der Unterhaltung der Gatten ange deutete Vorfall zwischen Stauffacher und seinem Landvogt unentwickelt. Unwichtig ist darum aber dieser prachtvolle Dialog nicht. Er liefert nur einen neuen Beweis dafür, daß es nur der affectlosen, innerlich ausgereiften That beschieden ist, die Gewaltherrschaft zu brechen. Nur in einem solchen Heim, in so gesinnten Seelen kann der fruchtbringende Gedanke des Bundes gehegt werden. Wie die Frau, das Muster ihres Geschlechts, die Klugheit und Besonnenheit selbst, sich mit vollkommener Ruhe im Fall des Krieges längst auf das Aeußerste vorbereitet hat,

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,

„Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei,“

so ist Stauffacher das edelste Bild der Männlichkeit und der berufenste Führer der Opposition. Sehr fein ist er vom Tell unterschieden. Er ist der Mann des Rathes, der Rede und der Ueberlegung, ein Volksmann im edelsten Sinne. Ihm fehlt jene fast geniale Sicherheit des Thuns, wie sie dem biedern Waid-

gesellen aus Bürglen eigen ist; die Behaglichkeit seines Daseins hat ihm einen leisen Anhauch von Phlegma gegeben; bei den Worten seines Weibes schrickt er zusammen — als ihm aber die Möglichkeit der That klar wird, verfolgt er den zum Ziele führenden Weg auch mit Stetigkeit. Mit Rednergeschick schürt er das Feuer in Melchthals Brust, aber mit Ansehn wehrt er jedem zügellosen Ausbruch des Rachgefühls. In seinem Munde wird die besonnene, wohlüberlegte That zum Princip erhoben.

„Bezähme Jeder die gerechte Wuth
Und spare für das Ganze seine Rache,
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache.“

Damit verleiht er dem Gedanken des Dramas den besten Ausdruck. Ueber der ganzen Verschwörung waltet eine hohe sittliche Würde, klar und feierlich, wie die helle Nacht, in der die Männer tagen: „der See liegt ruhig da als wie ein ebner Spiegel“ und der Bogen des Friedens, ein Mondregenbogen, spannt sich verheißungsvoll vom Himmel zur Erde. Die Scene ist über alle Beschreibung machtvoll, neben dem Reichstag des „Demetrius“ und dem Bankett der „Piccolomini“ die imposanteste Massenscene Schillers. Das sind nicht einige beliebige Schweizer aus Schwyz, Uri und Unterwalden, das ist das ganze Volk. Und daneben welch' ein Reichthum von Charakterköpfen, welch' eine Fülle kleiner, realistischer Motive. Wie grundverschieden sind alle diese von einem Gefühl beherrschten Männer wieder unter sich: dieser Walther Fürst, Winkelried, Meier von Sarnen. Das Arrangement dieser Scene kann auf der Bühne leider viel an ihr verderben. Zwar einer gewissen Wirkung wird sie stets schon um der großen Ansprache des Stauffacher willen sicher sein, ihr äußeres Bild muß aber, weil es lange ohne Veränderung bleibt, besonders sorgfältig herausgearbeitet werden. Es versteht sich, daß Reding als der Ammann nicht dicht vor den Lampen stehen darf. Er hat den Ring zu überblicken, ihm gebührt ein etwas erhöhter Standpunkt, etwa in der Mitte des

Kreises; von dort aus dominirt er wirklich und zugleich giebt seine Stellung auf einer Felserrhöhung („er steht auf sein Schlachtschwert gestützt“) ein malerisches Bild, während er ganz vorne während der großen Rede des Stauffacher ein unbequemer Steh-
 imwege ist. Auch die übrigen Eidgenossen vertheilen sich wirkungsvoller, wenn sie anstatt auf ebener Erde sich auf rings gelagerten Felsblöcken stehend gruppiren; so verdecken sie sich einander nicht, es können schöne Linien in den Ring gebracht werden, und die Einzelnen haben, dem Publikum sichtbar, Gelegenheit und Pflicht zu spielen. Und noch ein Anderes, womit, wie ich aus eigener Anschauung weiß, die Weininger einen seltenen Effect hervorriefen: nach der gewaltigen Ansprache des Stauffacher, die mit dem einstimmigen: „Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder“ schließt, hat der Dichter dem Pfarrer eine kleine Episode gegeben. Sie scheint nur eine unerquickliche Unterbrechung zu sein. Er räth zur Trennung vom Reich, zum Anschluß an Oesterreich, offenbar nur formell, um die Herzen zu versuchen, und als Mann des Friedens, aber die erhitzten Gemüther verstehen ihn falsch und nun erhebt sich in der kleinen Versammlung ein furchtbar anschwellender Wirbelwind, der mit dem Gesetz schließt:

„Wer von Ergebung spricht an Oestreich,
 Soll rechtlos sein und aller Ehren baar,
 Kein Landmann nehm' ihn auf an seinem Feuer.“

Da stimmt der Alte voll ein: „Setzt seid ihr frei, ihr seid's durch dies Gesetz“ — und während weiter gehandelt wird, gehen einige der Männer auf den Greis zu, ihm die Hand zu drücken, als wollten sie sagen: wie konnten wir dich einen Augenblick verkennen! Es war diese Rückkehr der Ruhe nach der heftigen Erregung von unbeschreiblicher Wirkung, deren Stichhaltigkeit jede Bühne an sich erproben sollte. Mit dem Schluß der Scene hat man an verschiedenen Theatern eine Aenderung vorzunehmen beliebt, dadurch, daß man den Eidswur an das Ende setzte. Diese Maßregel ist zwar nicht so ganz verwerflich, wenn man be-

rücksichtigt, daß sich der von Schiller gewollte „prachtvolle Schwung des Orchesters“ in der Composition Bernhard Anselm von Webers sehr flau ausnimmt und daß ohne jede musikalische Illustration das Ganze zu sehr im Sande verläuft. Andererseits ist aber die Ruhe, in der die Landleute sich entfernen, so charakteristisch und im Sinne der Dichtung, daß man durchaus bestrebt sein sollte, dem Original zu folgen. Auch thut, so lange der „Tell“ keine würdigere musikalische Begleitung erhält, vielleicht der Presto-Schlußsatz der Egmont-Ouvertüre für den Kütlibund gute Dienste.

So klar das Bild der Schweizer Männer, so vielfacher Deutung fähig ist das des Gefler. Mag man ihn nun aber jung oder alt spielen, einen Bramarbas oder einen frechen Junker aus ihm machen — auf alle Fälle ist es falsch, in dem Befehl zum Apfelschuß nur die Eingebung einer augenblicklichen frivolen Laune zu erblicken. Wir sind schon Landvögte dieses Schlages vorgekommen, die bei den mit eingedrückten Augen fast burschikos gesprochenen Worten „Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß“ ein coquettes Schnurrbärtchen hin und her drehen. Die gefährvolle Begegnung mit dem Tell, „den er kurz zuvor um kleiner Ursach' willen schwer gebüßt“, steht lebhaft vor Geflers Seelen. Jedes seiner Worte verkündet den fest gewurzelten Plan der Vergeltung dafür, daß der einfache, friedfertige Mann „ihn schwach geseh'n“. Langsam und sicher bereitet er sich sein Werk. „Ist das dein Knabe, Tell?“ — „Hast du der Kinder mehr?“ — „Und welcher ist's, den du am Meisten liebst?“ — So wenig kommt ihm der Gedanke an die Möglichkeit, daß man seine Worte scherzhaft nehmen könne, daß er den Zweifel mit dem brutalen „Wer sagt euch, daß ich scherze?“ einschüchtert. Er ist der Mann des zähen, rücksichtslosen Wollens, ganz zum Widerpart des Schweizervolks geschaffen. „Den starren Sinn“ will er mit gleicher Starrheit brechen. Er verfährt systematisch mit seiner Unterdrückung, ihn bestimmen politische Gründe, und er tritt für seine „Sache“ mit mittelalterlicher Grausamkeit ein.

Er wäre schwerlich der Mann, der wie Wolfenschießen einer sinnlichen Wallung zu Liebe die Schranken, die ihn von dem Volke trennen, öffnete — er steht ihm fremd und regungslos gegenüber. Noch hat er weitreichende Pläne. „Ich will“ — ist sein letztes Wort. Diese Linien sind nicht zu verwischen, wenn sie auch zu abweichenden Bildern verarbeitet werden können. Gessler kann ein kaiserlicher Heißsporn oder eine Albanatur sein, man kann ihm Züge von Richard dem Dritten oder von Bolingbroke-Heinrich dem Vierten leihen, aber weder das Versteckte und Planvolle, noch das Gewaltthätige in ihm darf unbetont bleiben. Ich denke ihn mir mit einigen Ingredienzien aus dem Wesen des Bastards in Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“ versetzt; er ist eine freudlose, gallige, rachsüchtige Natur, dabei hochfahrend und heftig, ein Mann, dem als dem jüngeren Sohn das Schicksal einen ersten Herrscherplatz versagt hat und der nun auf dem Proconsulsposten, wie alle, die nicht in ihrem, sondern in fremdem Namen gebieten, die Principien der Regierung übertreibt und eine nur um so unerbittlichere Härte zur Schau trägt. Eigentliche Ritterlichkeit und Noblesse fehlen ihm. Er zittert, als er Tells auf dem Felsweg ansichtig wird, und trägt kein Bedenken, den schmählich behandelten und betrogenen Mann um Rettung aus der Gefahr des Sturmes anzufragen. Schiller hat ihm nur wenig Worte gegeben, aber er führt ihn durch Tells Erzählung und in den beiden Scenen, in denen er auftritt, durch die Erregung der Spannung bedeutend ein. Besonders in der hohlen Gasse. Die Beschäftigung des Landvogts durch die wilden Anklagen der Armgart ist eine ähnliche Ablenkung wie die oben erwähnte im dritten Act vor dem Apfelschuß — hier gilt es das Abdrücken des Mordgeschosses zu verbergen.

Bekanntlich schreibt Schiller vor, daß Gessler und Rudolf der Hattas zu Pferd erscheinen. Nun ist es immer mißlich, mit Thieren auf der Bühne zu operiren, da sie durch ihre Capriolen in der Regel nur stören. Sie wecken uns aus dem künstlerischen Traum und setzen uns vis à vis der gesetz- und schönheitslosen, rohen Wirklichkeit.

Sie wirken, so herrliche Geschöpfe es sein mögen, zu stofflich und durch den Gedanken, daß durch sie irgend etwas mißglücken könnte, peinlich. Die Armgartscene ist aber die einzige, in der ich die Pferde, mit denen besonders in der Opernpraxis neuerdings wieder Luxus getrieben zu werden pflegt, doch nicht entbehren möchte. Denn hier sollen wir ängstlich werden. Die Umwandlung der Worte „Oder mein Roß geht über dich hinweg“ in „Oder mein Fuß geht über dich hinweg“ ist matt und unglaubwürdig. Wir müssen vor etwas Unerhörtes geführt werden. Das Elend des armen Weibes, das sich mit den unmündigen Kindern vor die Hufe wirft, die sie zerstampfen können, verliert von seiner jammervollen Größe, wenn ihm diese Steigerung genommen wird.

Interessant ist die kleine Notiz in Schillers aus dem März des Jahres 1804 datirten Briefe an eine Freundin, daß der Flurschütz Stüssi die Rolle des Clown in den altenglischen Trauerspielen vertrete. Diese Komik ist aber eine höchst discrete, von Schiller nur angedeutete und leicht zu übersehende. Sie besteht in der freundlich-aufdringlichen Geschwätzigkeit des Mannes, der vom Hundertsten in's Tausendste kommt und dabei gar nicht merkt, daß Tell seine Unterhaltung innerlich verwünscht. Auf das stimmungsvolle Ende des Actes legt Schiller in demselben Briefe ein großes Gewicht. Der monotone Sang der Brüder über der Leiche des eben noch so herrschgewaltigen Bogts wirkt nicht etwa wie eine gewöhnliche und wohlfeile Versöhnung, sondern wie eine stark realistische, grelle Dissonanz, wie sie dem Leben Geflens taugt. Schiller wollte ursprünglich noch mehr. „Mir thut es nur leid,“ schreibt er, „daß sich die Brüderschaft bloß so im Halbkreis hinstellen muß und nicht auch den Entseelten auf die Schultern nehmen und forttragen kann. In meinem Plane lag auch dieses. Allein die plumpe Ungeschicklichkeit unserer Statisten trat mir vor die Augen, die nur zu leicht lachen erregen konnte.“ Das sollte nichts Anders als eine Variante des Hamletschen Wortes „Der große Caesar, todt und Staub geworden“ sein, des Gedankens der Hinfälligkeit aller irdischen

Existenz. Die Hochzeitmusik und die über dem Sterbenden auf's Neue erschallenden Klänge der Armgard bestätigen diese Auffassung nur. —

Glänzend contrastirt gegen diesen dann der Schluß des fünften Actes: das bunteste lebensvollste Bild und die Feier der starken und sittlichen Mächte, die allein im Stande sind, die menschlichen und staatlichen Bande vor der Auflösung zu bewahren, die selbst eine Revolution an ihre Zügel legen und dem Volke eine Macht verschaffen, die mehr bedeutet als physische Kraft, Waffengewalt oder eine schlaue Diplomatie:

„Denn bill'ge Furcht erwecket sich ein Volk,
Das mit dem Schwerte in der Faust sich mäsiget.“

Es ist das Thema der ganzen Dichtung: die sittliche Bändigung der Kraft. —

Demetrius.

Mit der Eröffnung einer großartigen Perspective endete Schiller. Sein „Demetrius“ war, nach dem was dem Dichter auszuführen vergönnt war und was die Gunst des Schicksals uns rettete, ein neuer Schritt zum Höchsten. Dem Stoff, der dem Bereich des Fiesco und Wallenstein angehört, fehlt der Reiz des Rührenden, der uns im „Tell“ ergreift, aber die kraftvolle Concentration des geläuterten Stils, die Verschmelzung des Modernen mit dem Antiken erscheint hier noch reiner und gleichmäßiger, das Pathos objectiver, ohne lyrische Willkürlichkeiten, aus dem Charakter der Personen entwickelt und doch immer in der individuellen Sphäre des Schiller'schen Kunstgenius sich bewegend. Mit rastloser Energie trug er die Materialien zusammen, die er zum Ausbau, zur Ausschmückung, zur Fär-

bung des monumentalen Werkes benutzen wollte. Im engen Anschluß an gegebene Theaterverhältnisse, die er kannte (die Schauspielkräfte in Weimar und Berlin), erwog er das von ihm aufzubietende Personal, aber die praktischen Rücksichten knechteten ihn nicht; es war die Kunst der Beschränkung auf das Mögliche, das Realisierbare, diese eigentliche Kunst des Meisters, die er übte — nirgend aber zeigt sich auch nur die leiseste Spur der Abhängigkeit von einer gewöhnlichen Bühnenschablone, in schönster individuellster Freiheit blühen seine Gestalten auf. Unablässig wälzt er die Chancen der Stoffbehandlung hin und her. Hundert Fragen bringt er zu Papier, die ihm die gewissenhafteste Sorglichkeit in der Beachtung auch der kleinsten Dinge nahe legt. Der Einblick in diese Aufzeichnungen, wie sie sich in Goedekes großer Schillerausgabe beisammen finden, gewährt die lohnendsten Aufschlüsse über das, was der dichterischen Inspiration als technische Arbeit vorausgeht. Bei dem Fleiß seiner Motivierung drohte zugleich die Handlung übermäßig anzuschwellen. Schon waren die Scenen am Hofe des Woitwoden von Sendomir, die Ermordung des Palatins, des Freiers der Marina (im Fragment des „Castellans von Lemberg“), Dmitris Gefangennahme, seine Erkennung als Zwans Sohn entworfen und zum großen Theil ausgeführt — Schiller entfernte sie unbarmherzig wieder und begann dafür mit den Scenen in Krakau. Da kamen ihm neue Bedenken: „Demetrius' Catastrophe interessirt weniger, wenn er nicht vorher im Privatstand gesehen worden“, schreibt er nieder. . . „Ist dieser Auftritt (der Reichstag) überhaupt der erste des ganzen Stückes, so muß Demetrius vor dem Reichstag die ganze Sache ab ovo exponiren und Zeugen seiner Aussagen stellen.“ Er unternahm diese enorm schwierige Aufgabe und mit einer der pracht- und stilvollsten Massenscenen beginnt nun das Drama. Dahin mußte sich der Plan ausgähren, so lag es in Schillers ins Weite gehender Natur. Anstatt in dem engen Kreise des Sendomirhofes, zwischen Gefängnißmauern, sehen wir den Helden sofort auf historischem Feld, mitten in einer großartigen Haupt-

und Staatsaction — damit wird der Blick frei; es ist, als paßten die so gleich von vornherein weiten Dimensionen zu der Vorstellung, die man sich von dem riesigen Russenreich und damit von der Person dessen, der es beherrscht, macht, ganz anders, als bereiteten sie die Stimmung für das Kommende weit besser vor, als die kleinen Vorgänge im Hause des Mnischef. Wer das deutlicher empfinden will, braucht nur den Hebbelschen „Demetrius“ zu lesen. Hebbel, der nicht die Absicht hatte da fortzufahren wo Schiller aufgehört, sondern der in dem vielfach bedeutenden Drama ein Selbstständiges gab, beginnt so, wie Schiller anfänglich wollte — und die Folge ist, daß die Intrigue eng und kleinlich wirkt und wir um den Eindruck einer historischen Bewegung völlig betrogen werden.

Aus dem ziemlich gewöhnlichen Prätendentenstoff, den ihm die Geschichte gab, bildete Schiller einen der dramatischsten und tragischsten Organismen. Er fand den Betrüger, die Czarewna, seine vermeintliche Mutter, die Polin Marina und den Usurpator Godunow, den Haß der Russen und Polen und den allgemeinen Volksglauben, der dem Mönch Grischka Otrepiew, eben dem Pseudo-Demetrius entgegen kam. Bedeutung erhielt aber das reiche und breite Sujet erst durch die seelische Vertiefung der Conflicte. Schiller ließ den Prätendenten an sein Recht glauben und bekleidete ihn mit dem Reiz begeisterter Jugend und der ganzen Pracht des Ritterlichen, ja Königlichen. Er ließ ihm Glück und die Fähigkeit, es rein zu genießen, bis er durch die frei erfundene Figur des eigentlichen geheimen Regisseurs des Betruges erfährt, daß er getäuscht und wider Willen zum Verbrecher geworden ist. Der dadurch hervorgerufene Umschwung, das Beharren Dmitris auf seinem angemessenen Platze, die Verhärtung seines Charakters bilden eins der bedeutendsten Probleme der Dramatik. Ganz ebenso einzig und mächtig ist der Proceß in der Seele der Marfa. Demetrius glaubt, und als er seinen Irrthum einsieht, will er sein Unrecht; Marfa will glauben, aber als sie sich der Entscheidung nähert, als ihr der gegen-

übertreten soll, der sich ihren Sohn nennt, folgt der gewaltigen Anspannung des Glaubenwollens naturgemäß der Rückschlag des Zweifels und der Muthlosigkeit. Die aus dem Verhältniß der Beiden zu einander und zu der Rechtsfrage entspringenden Conflicte sind ganz großartig. Godunows unbestreitbare Verdienste um das Reich, Marinas Hohn und Kälte müssen sich dem Helden als neue Widersacher in den Weg stellen: die Herrschertugenden seines Feindes und die innere Feindschaft derer, die ihn groß gemacht hat. Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß Schiller sich der schweren Last, die er sich auferlegt, vollkommen gewachsen gezeigt haben würde. Die vorhandene große Scene der Czarin mit dem Erzbischof und der sich anschließende Monolog, die letzte Arbeit des Dichters, erfüllen auch die höchsten Erwartungen. Hier war eine der schwierigsten Wendungen zu vollziehen, und wie fein ist sie ausgeführt! Nicht ein einziger Mittelton fehlt, bis sich die Niedergebeugte endlich in ihrer ganzen Höhe aufrichten und mit dem vermessenen Worte endigen kann:

„Doch wär' er auch nicht meines Herzens Sohn,
 Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.
 Ich nehm' ihn an und auf an Kindes Statt,
 Den mir der Himmel rächend hat geboren.“

Es ist überhaupt irrig, Schiller Hast und Dürftigkeit in der Motivirung vorzuwerfen: jede Willensumkehr findet gerade in ihm einen sorgfältigen Beobachter und er motivirt (hierin im Gegensatz zu Shakespeare) eher zu viel als zu wenig. Die unausgeführt gebliebenen Scenen des Demetrius mit dem Anstifter der Intrigue, mit der Mutter sind eher leichter zu lösen, als die der Marfa und des Hiob: nach den Skizzen durften wir von ihnen etwas gleich Großes erwarten wie es dieser meisterhafte Auftritt bietet. Nur das eine Bedenken ist nicht zu unterdrücken, ob die Handlung nicht trotz der Einschränkung, die Schiller schon geübt, noch immer zu weit ausgedehnt worden wäre. „Um einen gewissen menschlichen Kreis

zu vollenden“, wie Schiller sich in den Vorbereitungen zum Wallenstein bei Gelegenheit der Liebescenen ausdrückt, fügt er auch hier der Handlung Azinia und Romanow, Lodoiska und Casimir und sogar eine Vision à la Egmont ein. Ob nicht diese letzte ganz gefallen und das Uebrige auf ein Minimum reducirt sein würde? Als Episoden sind ja Lodoiska und Casimir vortrefflich; größere Bedeutung hat Schiller ihnen auch wohl, wie es in seinem ersten Plane allerdings lag, später kaum geben wollen. Auch wäre Azinia vielleicht vor der prachtvoll angelegten Marina zurückgetreten. Aus dem Gebiet der Vermuthungen kommt man damit freilich nicht hinaus: aber gerade die uns bewahrten Aufzeichnungen des Dichters lassen darauf schließen, daß er sich bei der Vollendung des Werkes möglichst knapp gefaßt haben würde. Zersplitterungen der Handlung liegen nicht in seiner Art zu schaffen, und wenn der „Tell“ sie gleichwohl aufweist, so hat das seinen Grund in dem eigenartigen epischen Stoff und dem Umstand, daß nicht ein Einziger, sondern das ganze Volk der Schweizer der Held der Dichtung ist. Das ist im „Demetrius“ anders. Auch die Handlung der „Jungfrau von Orleans“ hat keine Seitenläufer. Die größere Mannichfaltigkeit des Scenenwechsels hat mit der inneren Einheit der Handlung dabei Nichts zu thun. Diese ist gewahrt und würde es auch vermuthlich im „Demetrius“ sein, wenn auch bei diesem gleichfalls eine größere scenische Freiheit, wie Schiller sie für das historische Drama glaubte in Anspruch nehmen zu dürfen, unvermeidlich gewesen wäre.

Der Gedanke einer Fortsetzung des Torso drängte sich bald nach Schillers Tode den Nachlebenden auf. Der erste, der ihn faßte, war kein Geringerer als Goethe. Mit der edelsten Begeisterung hegte er den Entschluß, mit dieser gemeinsamen Arbeit dem hingeschiedenen Freunde eine herrliche Todtenfeier zu celebriren: Er erzählt uns von Hindernissen, die sich der Ausföhrung entgegensetzten, die mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen gewesen wären, die er aber „durch

leidenschaftlichen Sturm und Vertvorenheit nur noch vermehrte“. Endlich gab er den Plan auf. Es ist ergreifend Goethe klagen zu hören: „Nun war mir Schiller eigentlich erst entrisfen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katastak zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina das Begräbniß überbauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen“. Von so eigenartigem Interesse das Gelingen des Gedankens nun auch gewesen wäre, so ist sein Scheitern doch aus künstlerischen Gründen nicht zu beklagen. Goethes Genius war dem eigentlich Tragischen abgewandt und der Beherrschung eines so großen Stoffes und der Massen, die er in Bewegung setzte, nicht fähig. Ein Goethe-Schillerscher Demetrius hätte nur ein zwiespältiges Wesen werden können.

Viel eher hätte ein minder großer Geist, der aber dem Schillers verwandt gewesen wäre, die Fortsetzung unternehmen dürfen. Ein solcher mußte freilich von vornherein Willens sein, auf die Erreichung der Höhe des Meisters zu verzichten und bei der unausbleiblichen Vergleichung den Kürzeren zu ziehen. Von dieser bescheidenen Einsicht geleitet veröffentlichte Franz von Maltitz 1817 bei Marx in Karlsruhe eine Fortsetzung des „Demetrius“. Er hat sich der Mühe mit großer Liebe unterzogen, aber er lag so sehr in den Fesseln des Dichters, daß er sogar einem bloßen Schreibfehler, den Schiller einmal begangen, irrthümlich folgte und den Woiwoden von Sendomir demnach statt Mnischek „Meischek“ nannte. Theatralische Rücksichten ließ er so völlig außer Acht, daß sein Personenverzeichnis nicht weniger als 76 namentlich aufgeführte Rollen aufweist, ungerechnet die „Kronbeamten, Landleute, Verschworene, Mönche und Nonnen, Volk, russische und polnische Krieger“. So sehr der Sinn des Be-

arbeiters auf das Edle gerichtet ist und so sehr seine Diction dem großen Muster nachzueifern sich bemüht — er ahmt doch auch nur in allgemeinen Zügen den Schillerschen Wortfall nach, ohne die Kraft und den Glanz seiner Sprache zu erreichen. Es ist das Pathos Theodor Körners, aber nicht das Schillers. Vollends an charakteristischen Zügen ist die Sprache ganz arm. Auch führt er die Schillersche Zeichnung mit den eigenen Farben wie ein Schüler aus, aus freier Erfindung giebt er nichts Nennenswerthes. Es ist eine fleißige, pietätvolle Arbeit, aber nicht mehr.

Weit selbstständiger als Maltiz verfuhr Heinrich Laube in seinem „mit Benutzung des Schillerschen Fragments“ geschriebenen und wiederholt aufgeführten Demetrius-Drama. Laube ist, wie Jedermann weiß, ein ausgezeichnete Kenner der Bühne, und es muß durchaus anerkannt werden, daß er in der Vorrede zu seiner Bearbeitung jede Vergleichung mit Schiller mit gutem Takte abgelehnt hat. Aber auch er läßt den Schein auf sich, als kämpfte er mit seiner Fortsetzung gegen Schiller, nicht für ihn. Klug war es jedenfalls nicht von ihm, gerade von ihm, sich neben Schiller zu stellen, denn einen weniger Schillerisch gearteten Geist als den Laubes sucht man wohl vergebens. Es ist Alles eng und gewöhnlich bei ihm. Bei Schiller fühlen wir uns, wenn uns auch die Russen und Polen an und für sich Nichts angehen, einem großen Menschlichen gegenüber, bei Laube kommen wir über die Enge der Sonderinteressen nicht hinaus. Bei Schiller erweitert sich, bei Laube verengert sich unser geistiger Horizont. Er hat ganz Recht, den Plan einzuschränken und einige nützliche Theateranweisungen zu ertheilen, man stimmt ihm bei und findet das ganz in der Ordnung, aber sobald er anfängt selbst zu reden, ärgert man sich. Seine schwunglose Alltäglichkeit ist dem Schillerschen Pathos gegenüber fast ridicul, und wenn uns auch hie und da einige schöne poetische Blumen erfreuen, so riecht doch im Grunde Alles bei ihm nach dem Schnürboden. Seine Monde sind immer ölgetränkt, seine

Sonnen höchstens elektrisches Licht, seine Gifte sind destillirtes Wasser und seine Schwerter tödten nicht: sie fahren zurück in den Griff. Nun hat er aber auch den Fehler begangen, dem Charakter des Helden, der in der Schillerschen Fassung ein eminent tragischer ist, alles heroische Uebermaß zu nehmen und einen gewöhnlichen mönchisch veranlagten Menschen aus ihm zu machen, der um Gotteswillen nur wissen möchte, ob er wirklich der echte Demetrius ist und der sofort zu entsagen Willens ist, sobald ihm etwa seine Unechtheit nachgewiesen würde. Das ist gewiß sehr verkehrt. Nicht im Gesetze, in der Freiheit steckt das Dramatische, nicht die Illegitimität, sondern die Willkür führt zum tragischen Ruin. Wie absurd nimmt sich denn auch der Schluß des Laubeschen Stückes aus, der die Tendenz dahin zusammenfaßt:

Ein edler Mensch hat mit dem Tod gebüßt,
 Daß er nicht voll aus Kuriks Stamm entsprossen,
 Gott möge uns erleuchten, einen Czar
 Zu finden, der so brav (!) wie dieser Jüngling.

So brav! — Nein, Laube war nicht der Mann das Fragment fortzusetzen, selbst nicht, es für die Bühne zu erhalten. Man halte nur an seinen Philister den Demetrius der Reichstagsscene! Welch heldenhafte Persönlichkeit bei aller Jugend! Der will lieber sein Blut tropfenweise verspritzen, als seinem Recht entsagen und der Krone. Der ist den Lehren der Mönche nicht treu geblieben, nein, er haßt und verfolgt sie als seine und der Menschheit Unterdrücker. Ein kühner, hochfliegender Geist, eine echte Cäsarenatur! — Auch ist es ein großer Mißgriff, den Sapieha nicht, wie Schiller es intendirt hat, mit der Reichstagsfiktion aus dem Stücke überhaupt verschwinden zu lassen. Ein Mann, der sich so introducirt hat wie dieser, der, ein Einziger, dem ganzen Reichstag sein Veto entgegengesetzt, hat mit dem ersten Act seine Rolle ausgespielt. Er kann seine eigne Wirkung nur noch abschwächen. Das hat Laube nicht gefühlt. Er läßt ihn durch das ganze Stück laufen,

einen blassen Schemen der scharfgezeichneten Schillerschen Figur. Und in wie veränderter Haltung! Der Mann der geflügelten Worte „Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn“ — „Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen“ erscheint in Moskau wie der normalste und farbloseste Gesandte der Welt; er klärt den Boris Godunow darüber auf, daß die polnische Krone mit dem gegen Moskau vorrückenden Heerzug Nichts gemein habe, und richtet nach dessen Tode dem neuen Czaren seine Mission aus:

„Ich hab' in Krakau gegen dich gesprochen,
Um Polen nicht mit Rußland zu verfeinden;
Jetzt bist du Rußland, und ich habe dir
Von unsrer Krone Freundschaft anzutragen
Und Fortdauer des zwanzigjährigen Friedens,
Wenn es dir recht ist.“

Sapieha ist nur noch Amt und keine Person mehr. Höchstens daß er dem Demetrius, den er im ersten Act deutlichst als Betrüger kennzeichnet, einige sehr loyale mittelmäßige Rathschläge ertheilt. Ist nun auch anderen Partieen des Stückes, besonders der Charakteristik des Czaren Boris, der Liebe Xriniens zu Demetrius Farbe und Stimmung nachzurühmen: das Ganze ist doch unerquicklich. Lauwarm Wasser nach dem feurigen Wein der Schillerschen Poesie. Wozu erfolgt aber der Ausbau des Fragments durch ungeeignete Werkleute? Nur um das Fragment dem Theater zu erhalten? Wenn das — warum giebt man das Fragment nicht allein? Da wir den Schillerschen Plan kennen, interessiert es hinlänglich und seine Wirkung ist außerordentlich. Für diejenigen aber, die an diesem Torso nicht genug haben und die von der Bühne herab erst erfahren müssen, „was daraus wird“, ist das Fragment überhaupt nicht da. Schiller hätte für diese wahrscheinlich eine Antwort wie diejenige in Bereitschaft gehabt, mit der er das Drängen nach der Fortsetzung seines Geistersehers abwehrte:

„Ja das verlohnte sich noch, den delphischen Gott zu bemühen,
Um dir zu sagen, mein Freund, wer der Armentier sei.“

Nur zur Befriedigung eines Sensationsbedürfnisses und gewöhnlicher Neugier ist die Bühne nicht vorhanden. Eine Fortsetzung des „Demetrius“ und die Aufführung derselben hätte nur dann Werth, wenn sie selbst künstlerisch etwas bedeutete. Sie nur zu schreiben um das Fragment für die Bühne zu retten ist widersinnig. Käme eine ausreichende Fortsetzung noch, so dürften wir uns glücklich preisen. Ohne sie erfreuen wir uns lieber der herrlichen Reste ungestört, wie man sich des Torso eines plastischen Werkes oder eines angefangenen Bildes von Meisterhand erfreut und wünscht sie unergänzt zu sehen, es müßte denn sein, daß eine Meisterhand sie vollendete.

Heinrich von Kleist.

Das Käthchen von Heilbronn.

Den meisten Theaterbesuchern wird das „Käthchen von Heilbronn“ in der ursprünglichen Gestalt, die man ihm jetzt endlich wiedergegeben, auf der Bühne wenigstens eine ganz neue Erscheinung sein. In trauriger Verstümmelung, verrenkt und verdreht, mit grober Theaterschminke beklebt, mit falschen Flittern behängt, hat diese rührendste aller Frauenseelen bislang von Stadt zu Stadt wandern müssen, und nur an wenigen Orten ist es ihr vergönnt gewesen, das verhäßlichende Gestell, das gerade Gegentheil des Apparats der Kunigunde, abzulegen und sich in ihrer wahren Gestalt zu zeigen. Wer das „Käthchen“ vollends nur auf der Bühne kennen gelernt und dann plötzlich Gelegenheit hat, es ohne die unwürdigen Entstellungen des „Bearbeiters“ Holbein vor sich zu sehen, der mag nicht wenig verwundert sein. Dort nur das peinliche Klaffeln blecherner Harnische, hier die volle ritterliche Persönlichkeit unter der Hülle, das wärmste Herz, die schwärmerischste Poesie; dort ein Kartenkönig, der den Mund voll tönender Worte nimmt, hier ein echter Mensch unter dem Purpurmantel und der Krone; dort die rohe Verzerrung des Komischen in das Burleske, die Vergrößerung der Figur des Gottschalk, die ganz unnütze Erweiterung der kleinen Scene des Wirths, ein geschmackloses, profaisches Entfernen der poesievollsten Bilder und dafür der Ersatz

durch das denkbar Trivialste — und nun plötzlich die Befreiung von diesen schmachvollen Fesseln, die der verächtliche Bühnenschlendrian einem unserer größten Dichter anzulegen sich unterfangen durfte. Daß das „Räthchen von Heilbronn“ trotz der entwürdigenden Behandlung, die ihm widerfahren ist, doch von den Brettern nicht zu verdrängen war, daß es trotz aller Wenn und Aber, an der seine „Einrichtung“ Schuld war, die Herzen gewann, zeugt von der Unverwüstlichkeit seiner Schönheit, die durch die traurigste Larve noch ihre Strahlen wirft. Zu verwundern ist es aber doch, daß das „Räthchen“ auf den seinem ganzen Wesen im innersten Grunde fremden, nüchternen und verständigen Heinrich Laube warten mußte, um wenigstens von den schlimmsten Verunstaltungen befreit zu werden; daß aber trotzdem, trotz dieser anständigen verdienstvollen Bearbeitung des alten Dramaturgen die Holbeinsche Posse auf den meisten Bühnen ihren Platz behaupten durfte, ist ein Scandal, der für die betreffenden Theaterleitungen ein sehr böses Zeugniß ablegt. Auf das Original selbst zurückzugehen blieb aber auch in diesem Falle wieder dem Herzog von Meiningen aufbehalten, der denn mit der Aufführung des Stückes, hinzugerechnet alle scenischen Mittel, die aufzubieten sich ein weniger günstig situirtes Theater nicht träumen lassen darf, eine der nachhaltigsten Wirkungen erzielte. Es mag hier verstattet sein, ein zutreffendes Urtheil Karl Frenzels zu citiren. „Das Räthchen von Heilbronn gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Schauspielen der deutschen Bühne, überall wird es gespielt, Jeder hat es gesehen — und dennoch sagt man sich der Meiningenschen Darstellung gegenüber, daß man jetzt erst die Dichtung Kleist's verkörpert gesehen. . . Zu dem Gefühle, die Dichtung rein und unverfälscht zu vernehmen, gesellt sich das andere, auch die Welt zu sehen, in der sie sich abspielt. Die Meiningener geben in ihrer Aufführung ein getreues Bild des fünfzehnten Jahrhunderts; wie ihn die Bilder des Theuerdank malen, sitzt der Kaiser Max auf dem Altan. . . Bilder, wie die Waldschenke Jakob Pech's, wie der Gottesgerichtskampf in Worms

und der Brautzug, gleichen in ihrer Wahrheit und Farbenpracht den schönsten Gemälden der Eyck'schen Schule. Wohl handelt es sich um die Befriedigung des malerischen Sinnes, um die Wiederspiegelung einer historischen Wirklichkeit, wohl ist, wie man gesagt hat, ein antiquarischer Zug und die Liebhaberei eines Sammlers darin, aber zugleich ersteht auf diesem Hintergrunde die Dichtung in ihrer idealen Schöne. Die ganze Vorstellung gehört zu den eigenthümlichsten, die uns die Meininger noch vorgeführt.“

Es ist aber nicht die Möglichkeit allein, das Malerische bis zur Vollendung in die Erscheinung treten zu lassen, die es wünschenswerth macht, das herrliche Stück möglichst unverkürzt, so weit es die Dauer eines Theaterabends eben gestattet, wiederzugeben — auch ohne diese, nach dem Stande des modernen Theaters keineswegs überflüssigen und etwa nur als Zuthat zu betrachtenden Mittel anbieten zu können, ist es Pflicht jedes Theaters, das nicht auf dem Standpunkt der „Schmiere“ steht, dem Dichter zu geben, was man ihm so lange versagt hat. Käthchen selbst, der Graf von Strahl, Kunigunde, der Rheingraf, der alte Vater werden nun erst aus der Theaterschablone in das Leben versetzt, nicht das der Wirklichkeit (denn dieser völlig getreu zu bleiben ist der schrankenlosen Subjectivität Heinrich von Kleists nicht möglich), aber in das schönere Leben der Kunstwahrheit, die einen lebendigen Kern mit ihrer idealisirenden Hülle umkleidet. Es ist gewiß richtig: die in dem Mystischen wurzelnde Hingebung Käthchens an den geliebten und verehrten Mann, ihren „hohen Herrn“ wird als Wirklichkeit wohl kaum je auf der Erde gefunden werden, und doch ist der innerste Nerv der schrankenlosen Liebe des Weibes nie erschütternder berührt, nie wahrer gekennzeichnet worden. Was bei Julien die rasche Gluth der Sinnlichkeit ist, die ein einziger Blick in helle Flammen zu jagen vermag, wurzelt bei Käthchen tiefer, im heiligsten Grunde ihres frommen Herzens — der Himmel selbst hat ihr den erkorenen Mann in der Sylvesternacht gezeigt. Nun entwickelt sich bei ihr der feste, unerschütterliche Glaube an die Erfüllung der schönen

Verheißung, und als sie die Traumgestalt in Fleisch und Blut vor sich sieht, in der Werkstatt des Vaters, da ist es ihr nach dem ersten Sturm der erschrockenen und verwirrten Gefühle keinen Augenblick zweifelhaft, was sie zu thun hat. Sie folgt dem Manne nach, unbekümmert darum, ob er sie mißachtet, und von sich stößt — sie folgt ihm. Mit der Einfachheit, der Opferfreudigkeit, der Treue des germanischen Weibes findet sie sich leicht und schmerzlos in die härtesten und peinlichsten Situationen, nicht das Verlangen treibt sie — sie könnte auf alles Glück der Erde verzichten und sie würde doch nicht anders handeln. Es ist die vollkommenste Selbstlosigkeit, die die eigene Persönlichkeit um einer anderen willen ruhig vernichten könnte und in solcher Vernichtung nur die höchste Seligkeit finden würde. Julia will „ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüthe zum Pfande setzt“, „gewinnend verlieren“, sie klammert sich mit glühender Lebenslust an das Leben — Käthchen will Nichts für sich; sie könnte, wie die Liebende in dem schönen Chamisso'schen Gedicht singen:

„Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit.
Nur die Würdigste von Allen
Soll beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Segnen viele tausendmal.“

Sie erträgt das Unwürdige, Fußtritte und Drohungen mit der Beitsche — sie klagt nicht; sie lagert

„sich draußen am zerfall'nen Mauerring,
wo in süßduftenden Hollunderbüschen
ein Zeißig zwitschernd sich das Nest gebaut,“

sie ist zufrieden —

„wenn du mich nur nicht schlägst, mein hoher Herr.“

Gewiß, die Prosa hat in gewissem Sinne Recht: so etwas braucht sich keine gefallen zu lassen, und wenn dergleichen während der Ehe vorkäme, könnte man es keiner Dame übel nehmen, wenn sie einen Anwalt zur Einreichung einer Klage auf „Scheidung,

eventuell auf Trennung von Tisch und Bett auf die Dauer von drei Jahren“ bevollmächtigte. Aber die Frau, die das glorreiche Ideal dieser „übertriebenen“ Liebe nicht zu fassen vermag, weiß auch wohl nicht, welcher Großthaten ein Frauenherz fähig ist. Mit dem Sexuellen hat diese unerschütterliche Treue kaum etwas zu thun; sie ist eben so abgrundtief in der von ihrem Vater grausam verstoßenen Cordelia, die dem alten armen Manne, den die Töchter in die Verzweiflung und den Wahnsinn geheßt haben, auf seine scham- und reuevollen Worte:

„O weine nicht!
Doch hast du Gift für mich, so will ich's trinken,
Ich weiß, du liebst mich nicht; denn deine Schwestern,
Erinnr' ich mich, verführen böß mit mir,
Du, du hast Grund, sie nicht.“

antworten kann „Kein Grund! kein Grund!“ Das Extreme der Schilderung darf man aber nicht tadeln — das Ideal ist eben immer extrem. Kleist, im Empfindungsleben stets dem Außersten zugewandt, nahm sein Problem typisch und ging, wie in der „Penthesilea“, auch im „Räthchen“ an die äußerste Grenze. In der Amazonen war es die herrschende Liebe, die den Gegenstand ihrer Neigung völlig bezwingen will und in der schrankenlosen Freiheit über ihr Object ihr berausches Glück sucht; im „Räthchen“ ist es das andere Extrem, die schrankenlose Hingabe an den Geliebten, die Liebe in ihrer Passivität. War dies einmal das Problem des Dichters, dann mußte er diese Liebe auch den härtesten Proben aussetzen, um eben zu zeigen, daß sie wirklich keine, buchstäblich gar keine Schranken kennt. Wäre diese Liebe vor der Peitsche und den Fußtritten umgekehrt, so hätte der Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten, sein eigenes Ideal, mit dem es dem unglücklichen Heinrich von Kleist furchtbar ernst war, selbst zerstört. Einen so gewagten Gegenstand hätte aber kein einziger unserer deutschen Dichter, die größten mit eingerechnet, auch nur annähernd so behandeln können, daß alles Verlegende in der poetischen Behandlung verschwindet, wie das in der That

bei Kleist der Fall ist. Und es ist das beredteste Zeugniß dafür, daß Kleist dem deutschen Verständniß, der hohen Auffassung unseres Stammes von der Kraft der Liebe, entgegengekommen, daß er einer der beredtesten Kündiger des germanischen Frauenherzens geworden ist — daß eben das „Räthchen von Heilbronn“ von seinem Erscheinen an bis jetzt mit gleicher Stärke auf alle Kreise gewirkt hat. Es wäre gewiß nicht so geliebt worden, wenn es den ästhetischen Sinn, wenn es das Gefühl verletzt hätte. Die Pensionschülerin, die Modedame, die möglichst bald eine „gute Parthie“ machen will und dem ersten Besten ohne Liebe die Hand reicht, mag protestiren — das Volk wird nicht aufhören, das Stück zu lieben, wie sehr immer Einzelnes in ihm verfehlt und veraltet ist.

Wie gefährlich es sein kann, bei einem Kunstwerk Stoff und Form zu trennen, wird uns bei Kleist auffallend deutlich. Man erzähle den Inhalt der „Penthesilea“, des „Räthchen“, und man bekommt vielleicht die Antwort zurück: „wie ist ein solches Stück möglich!“ Wenn sich bei Schiller, bei Goethe, Form und Inhalt in der Regel bedingen, die Form durch den Inhalt geboten zu sein scheint, so contrastirt bei Kleist Beides sehr oft in frappanter Weise und das Eine wird erst durch das Andre bedeutungsvoll oder schön. Hört man jene schaudervolle Katastrophe der „Penthesilea“, das Wüthen der Heldin gegen den Leichnam des Achill, erzählen, so gemahnt uns der Inhalt unwillkürlich an die blutrothen Zeiten der Lohensteinschen Poesie — man liest es bei Kleist und findet die Anmuth mit dem Gräßlichsten ein unschuldiges, kindliches Spiel treiben; es ist wohl das Haupt des Täufers in der Schüssel der Herodias, aber auch der verklärende Heiligenschein darüber. Hört man von den Drohungen des Grafen vom Strahl, von seiner Härte gegen das arme Räthchen nur erzählen, so mag es verlegend klingen — man liest es bei Kleist, und man findet die dulddende Liebe mit einer so unsagbaren Grazie geschmückt, daß auch die härteste Situation von dem von ihr ausgehenden Glanz gemildert wird. In der

eigenthümlichen Art, mit der Kleist das Widrige behandelt, liegt nicht der kleinste Theil der originellen zaubervollen Wirkung seiner Poesie. Seine seltsame Behandlung des Verses, die vielen Wortumstellungen tragen das ihrige dazu bei, den Reiz des Kindlichen, Unbeholfenen, über das man lächeln möchte und das man doch verehrt, zu erhöhen. Wie Natur weder „Kern noch Schale“, sondern „Alles mit einem Male“ ist, so ist auch ein Kunstwerk weder Inhalt noch Form, sondern Beides zusammen, ein untrennbares Ganzes.

Seine Achillesferse hat das Stück aber auch: die kaiserliche Abstammung Rätchens und Alles, was damit zusammenhängt. So schön und glaubhaft der Kaiser in seinem übrigens ganz untheatralischen Monolog gezeichnet ist und so wenig es moralisch verschlägt, daß er des Mädchens Vater ist — um des Stückes willen ist es doch zu beklagen. Nun stehen ja plötzlich zwei Väter nebeneinander da, der vermeinte, der Alles daran gesetzt hat, sein Kleinod den Händen des Grafen, der ihm eins mit dem Gottseibeius ist, zu entziehen, und der wahre, der erst das Gottesurtheil abwartet, ehe er vom Verleugnen seines Kindes abläßt. Ein bitterer Trank für den guten alten Theobald, der seines todten Weibes nun nicht mehr mit dem alten reinen Gefühl gedenken, der Rätchen nicht mehr seine Tochter nennen kann! Und Alles ist doch schließlich nur dazu da, um den Grafen keine Mesalliance eingehen zu lassen. Dergleichen Rücksichten mögen ihre gute historische Berechtigung haben, aber poesielos sind sie doch, und es ist Schade, dreifach Schade, daß Kleist diese hochadelige Schrulle nicht hat verbannen können. Darin hat denn auch Holbein, von dem man im Uebrigen so viel Unfreundliches zu sagen gezwungen ist, wohl gethan, daß er in seiner „Einrichtung“ den Grafen dem Rätchen seine Liebe schon nach der Hollunderscene gestehen läßt und nicht erst abwartet, bis er die Bestätigung der „Verkündigung“ erhält, Rätchen sei die Tochter des Kaisers. Auch in einer von Karl Siegen besorgten Redaction des Stückes ist dieser Anstoß vermieden. Laube läßt

Beiden, Theobald und dem Kaiser ihre Rechte, dadurch daß er den ersten kurzentschlossen zum Großvater des Mädchens macht.

So sehr man nun aber im Princip damit einverstanden sein und sogar verlangen muß, daß die Bühnenvorstände das Holbeinsche Nachwerk für immer beseitigen und auf das Original zurückgreifen, so sehr muß man dann aber auch fordern, daß das Stück mit der größtmöglichen Sorgfalt im Scenischen wiedergegeben werde. Gerade solche Werke sind doppelt gewissenhaft vorzubereiten, deren Reiz weniger in der Handlung als in der Idee liegt, deren theatralische Anziehung mehr in dem Malerischen der einzelnen Bilder als in der folgerichtigen Entwicklung eines dramatischen Reims zu finden ist. Geschieht dies nicht, so wird der Zuschauer anstatt bei dem Fallen des Zwischenvorhanges sich auf das nächstkommende scenische Bild zu freuen, sich über diesen bössartigen Zerstörer der Stimmung nur ärgern, und wenn wie im „Räthchen von Heilbronn“ Wehne und Ritterthum für unser modernes Gefühl auf der Bühne leicht den gefährlichen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen thun, jeden Anlaß, sich über die Illusion zu stellen, mit Freuden begrüßen. Das Holbeinsche „Räthchen“ wurde von dem Publikum, auch dem, wenn auch nicht gerade literarisch, gebildeten Theil, wie eine Antiquität, eine Species der Ritter- und Schauerstücke betrachtet, voll Poesie, aber auch voll kindischer Fanfaronnaden. Niemand erwartete eine besonders sorgfältige Inszenirung dieser „veralteten“ Arbeit. Lachte man, so tröstete sich der Kenner damit, man lache nicht über das Kleistsche, sondern das Holbeinsche Räthchen, und den Zweiflern gegenüber konnte er immer noch den Trumpf ausspielen: seht nur erst das echte Räthchen auf der Bühne, so werdet ihr staunen und den Prunk der ritterlichen Kraftworte mit dem Geiste der Zeit, in der es spielt, auf's Schönste in Uebereinstimmung finden. Sieht man aber auch das wahre Kleistsche Schauspiel von der Regie eilfertig „herausgebracht“, einen Brand, während dessen die Bühne in egyptische Finsterniß gehüllt ist, ein Putzzimmer der Kunigunde, zwischen dessen vier

Fahlen Wänden ein Tisch und ein Stuhl (das ist Alles) stehen, eine Waldschenke, welche die ganze Tiefe und Höhe unserer Bühnen durchmisst, einen Brautzug, in welchem Soldaten, von allem militärischen Geist verlassen, als Comparsen hin- und herwackeln und in den Zuschauerraum neugierige Blicke werfen, in welchem die Choristinnen ihre modernen verschliffenen Sammet- und Seidenkleider zum so und so vielten Male Revue passiren lassen, so wird die Wirkung zuversichtlich ausbleiben und ein im Anfang vielleicht williges Publikum mehr und mehr kritisch und boshaft werden. Die Poesie Kleists beruht eben wie die Shakespeares und zum Theil auch Goethes vielfach nur auf der lyrischen, oft sogar nur der malerischen Stimmung. Sie steht im directen Gegensatz zu der Dramatik Lessings und Schillers, in der Handlung und Ethos Hauptsache sind und die darum auf der Bühne Alles das entbehren kann, was Andre mit Zug und Recht für sich beanspruchen dürfen. Ist es aber der Leitung einer Bühne zweiten oder dritten Ranges nicht möglich, auf alles Einzelne so viel Sorgfalt und so viel Kosten zu verwenden, als es verlangt, dann ist das wirklich Entbehrliche besser ganz fortzulassen, als daß es ungerügend und unwirksam zur Erscheinung gebracht wird. Beispielsweise kann die kleine Scene am Bach, in welcher Käthchen die Strümpfe auszieht, nur unter den günstigsten Umständen wirken. Sie bringt Neues und Wichtiges weder für die Handlung noch für den Charakter Käthchens, dessen erquickende Vereinigung herzhafter Frische und jungfräulicher Scham uns ohnehin schon klar ist. Sie bringt lediglich eine anmuthige Nuance, die wir um ihres poetischen Reizes willen nicht vermiffen möchten, die aber mit dem eigentlich Dramatischen des Stückes Nichts zu thun hat. Der Zuschauer ist also, wenn nicht besondere Mittel angewandt werden ihn zu fesseln, geneigt zu fragen, warum denn nur um dieser unwesentlichen, kurzen Scene willen der Zwischenvorhang fallen und ein minutenlanger Verzug eintreten mußte, wenn er nicht durch die Scene an und für sich angezogen wird, ohne nach ihrem Bezug zu dem Plane des

Ganzen zu fragen. Dieser Reiz liegt aber nicht allein in den rasch am Ohre vorübergleitenden Worten. Wir denken uns zu dem lieblichen Vorgang eine enge heimliche Waldlandschaft, die das Auge gern gefangen nimmt. Ist durch sie schon ein gewisses Behagen erweckt und das Publikum der bloßen Stimmung, von allem Dramatischen absehend, zugänglich, dann wird es für die Poesie der kleinen Scene zuversichtlich viel vorbereiteter sein, als wenn einer jener nüchternen Theaterwälder alten Stils, viereckig wie der Bühnenraum und nirgends unterbrochen, jeden Gedanken an eine Illusion im Keime erstickt. Ich habe die Probe machen können: eine ganz gute Darstellung dieser Scene sowohl seitens Gottschalks wie des Rätchens, das durchweg von falscher Theatersentimentalität frei, frisch und gesund spielte, erregte in einer postspiellosen Scenerie bei einem im Ganzen dankbaren Publikum doch nur ein befremdliches Lächeln.

Nicht nur entbehrlich, sondern nothwendig zu streichen sind dagegen die Scenen Rätchens, der Eleonore und Rosalie im fünften Act, die sich auf Kunigundens Belauschung im Bade beziehen. Denn so vortrefflich das fassungslose Entsetzen des guten Kindes auch wiedergegeben ist — Alles trägt doch noch augenfällig die Spuren des ursprünglichen Planes des Dichters, wonach Kunigunde ein echtes Geschöpf der Romantik ist, ein Meerungeheuer, eine Sirene, die unter dem Wasser in den Fisch verläuft. Diese hat Rätchen gesehen — einer solchen Erscheinung entspricht der Eindruck auf Rätchens Gemüth und die gerade an dieser Stelle besonders pathetische Behandlung der Sprache. Als Kleist auf Tiecks Rath das fatale Amphibium auf das Land verpflanzte und jenes Flickeiwert aus ihm machte, das Morgens bei der Toilette Zähne, Haare und Brust aus allen Schubfächern zusammenzufuchen hat, blieb doch mancher Zug der alten Kunigunde von der Umarbeitung unberührt. Der Eindruck wurde dadurch ein gemischter und unklarer, halb gespenstisch, halb widerwärtig, halb grauig, halb komisch. Die Ankleidescene, welche die Ausföhrung der zweiten Idee auf die Spitze treibt, ist, um die Reste

der ersten zu paralyfieren, darum natürlich um fo weniger zu entbehren. Dem Lachen wird sie selbst in der virtuoseften Verkörperung des Schenßlichen nie entgehen — das macht aber auch Nichts, wenn sie nur nicht ausschließlich lächerlich wirkt, wenn nur in die Belustigung über die entlarvte Schöne sich etwas wie Hohn und Ekel mischt. Was durch die Verwandlung der Kunitz gunde des ersten Planes in die des zweiten aber nicht berührt wird, das ist der dämonische Zug dieses Geschöpfs, das Decoct von Gift und Galle, das statt menschlichen Blutes durch seine Adern läuft und das einer ernstern Schauspielerin vorzügliche Gelegenheit giebt zu zeigen, ob sie aus dem Acheron zu schöpfen versteht.

Der Graf vom Strahl wird in der Regel nach einer Seite hin von den Schauspielern vernachlässigt: der weichen, ergriffenen. Es ist nicht viel damit gethan, ihn stark und kräftig zu sprechen und etwa in der Hollunderscene ein *mezza voce* anzuwenden. Mit tiefster Erkenntniß des deutschen Charakters, der reinen, vollkräftigen, unverdorbenen Jugend hat Kleist mit der Stärke eine fast weibliche Zartheit der Empfindung vereint. Seine Thränen sind kein Zeugniß der Schwäche. Es ist nur natürlich, daß sie ihm entströmen, der Zoll seiner echten Natur, die er gewaltsam verleugnen zu können glaubt und die er als er die Peitsche ergriffen, so schwer verletzt hat. Das starke, übermächtige Gefühl ist es gerade, das in diesen Tropfen einen Ausweg sucht und findet. Sie bedeuten keine Klage, keinen weiblichen Jammer. Sie fließen ungehindert, aber nicht genährt. Nur der Starke kennt sie — dem Empfindungsarmen, dem Schwachen und Feigen bleiben sie immer fern.

Prinz Friedrich von Homburg.

Dies wunderbare Dichtwerk, alles Andere eher als ein Theater-Effectstück, scheint nun endlich auch auf der deutschen Bühne seit dem Vorgang der Meininger heimisch werden zu sollen. Seine Aufführung ist ein Fest für die Kleistgemeinde — aber sollte es nicht auch den Uneingeweihten, die den mystischen Schleier der Handlung beim ersten Anschau nicht gleich zu heben vermögen, „durch die Binde ihrer Augen mit Glanz der tausendfachen Sonne aufstrahlen?“ Kann sich das Schöne dem sehenden Auge ganz verbergen? Gewiß verlangt dies Werk, um genossen zu werden, wie keins ein inniges Vertrautsein, feinfühligte Nerven und eine sonntäglich zubereitete Seele. Aber wenn auch den Unvorbereiteten Manches in der Entwicklung des Stücks wie eine abenteuerliche Ueberraschung erscheint, wenn er sich in die Verbindung des Entsetzens mit dem Lächeln, der Todesgöttinnen mit den Grazien nicht gleich zu finden vermag — so flammen ihm doch helle Lichter des Genius daraus entgegen, die er wahrnehmen muß, wenn anders sein Auge, wie es in jenen Goetheschen Vierzeilen heißt, „sonnenhaft“ ist. Ein Ungelöstes bleibt aber immer darin, das sich auch der verwandtesten Seele, der schärfsten Forschung nicht erschließen wird, das in der Natur seines Dichters begründet liegt und das weg schaffen zu wollen nur eine vergebliche Mühe sein wird.

Der äußere Stoff der Dichtung ist so überaus einfach. Aus der bloßen Möglichkeit, es könne der geschichtliche Prinz von Homburg, der an dem Siege von Fehrbellin wichtigen Antheil hatte, vor ein Kriegsgericht gestellt werden, weil er einer militairischen Ordre zuwider gehandelt, wurde bei Kleist ein Wirkliches. Das Problem, das er darin vorfand, war erstaunlich dramatisch. Aus dem Förderer des Sieges wurde der alleinige Sieger, der die Schlacht entschied; diesen, dem der Kurfürst wie einem Sohne zugethan ist, verurtheilt er gleichwohl,

damit dem Gesetz Genüge geschehe, zum Tode. Die impulsive, leidenschaftliche Freiheit erblaßt vor den hippokratischen Zügen der ehernen Satzung. In der That, fast typische Contraste, die auch Geringere als einen Kleist reizen konnten. Da sich dem Dichter die Wahl eines tragischen Ausgangs, vielleicht in Rücksicht auf die historische Wahrheit, jedenfalls in Rücksicht auf seine unduldfähige Natur, die mit der starren, aufs Aeußerste getriebene Zuspitzung der Principien Nichts anzufangen wußte, verbot, so kam zu guter Letzt doch wieder das blos Hypothetische des gegebenen Stoffes zu seinem Recht: der Kurfürst zerreißt das Todesurtheil, Homburg wird begnadigt. Dies also sind die drei Marksteine des Stückes: das vom Glück gekrönte Zuwiderhandeln gegen die Ordre — das Todesurtheil — die Begnadigung. Ich halte es für wahrscheinlich, ja für selbstverständlich, daß dem Dichter zuerst diese Gipfel des Stückes hell wurden; sie sah er, ehe er sah, was dazwischen lag, die Schluchten, die Thäler, die Halben. Er sah ihm der Berg begrünzte, sah er seine Höhen. Das ist natürlich. Es fragt sich nun, wie er in der Ausföhrung des Planes schaffend selbst verfuhr, wie er den seinem eigenen Wesen immer doch fremden Stoff seiner Natur unwillkürlich anpaßte, ob er die Mittelglieder fand.

Jeder, der nur den Stoff und nicht das Stück kennt, wird sich einen ungefähren Plan der Handlung entwerfen und die Figuren in seinem Geiste skizziren — und von Hunderten wird kein Einziger sein, der sich über die Art, wie der Dichter der Sache Herr wird, nicht verwunderte. Gleich die erste Scene zeigt deutlich, daß sich Alles anders gestaltet, als man nach der in dem Stoffe liegenden Schablone erwarten durfte. Das ist der ganze Kleist, der anstatt die Contraste zu verschärfen, sie durch das Gefühl auf alle Weise mildert und uns menschlich nahe bringt. Man denke, wie Schiller in dem Kurfürsten den eisernen Tyrannen, im Prinzen den mannhaften, freien, bewußten Helden betont haben würde. Bei Heinrich von Kleist wird der Prinz zum Nachtwandler, eine blühende, naive, kindliche Natur; in

der für die Krisis so wichtigen Dictatscene ist er zerstreut und der Liebende spielt dem General während Derfflingers Rede von Anfang bis zu Ende übel mit. Mithin ist ihm auch in der Scene der Schlacht die ganze Schwere seiner Mißachtung des Commandos, welches er kaum kennt, nicht zum Bewußtsein gekommen; nur die „Fanfare“ tönt ihm in den Ohren, das Wort, das er triumphirend auf sich selbst bezog, als er die Gewißheit erlangte, daß jener Handschuh, den er in der Moudnacht erhielt, der der Prinzessin Natalie, seiner Geliebten, ist. Im letzten Grunde ist darum die Uebertretung von ihm auch gar nicht gewollt. Im entscheidenden Moment wollte er nur dreinschlagen, wo es ihm Noth zu thun schien, und das würde er, seiner dem Augenblick folgenden Natur gemäß, immer gethan haben, einerlei ob der Kriegsplan so oder anders lautet. Ein Homburg empfängt die Ordre von seinem Herzen. Sein Gefühl, nicht sein Charakter übertritt die Satzung. Nimmt man nun noch hinzu, daß sich die Liebe mit dem Heldenthum in den Besitz dieser schönen Natur theilt, ja die eigentliche Erregerin seiner Kampflust ist, seines Willens, das Glück im Feld der Schlacht zu suchen,

wär' es auch siebenfach mit Eisenketten
am schwed'schen Siegeswagen festgebunden,

so sieht man, daß die ganze Handlung von dem starren steinigen Boden der gradlinigen Ordnung auf das Gebiet der „lieblichen Gefühle“ hinübergespielt ist, deren ewige Geltung Natalie dem Kurfürsten so begeistert vor die Seele führt.

Andererseits: wie steht es mit dem Widerspiel? Es entspricht genau der Behandlung des Helden. Der Kurfürst ist bei Kleist Alles, nur kein einseitiger Tyrann. Das weiß er auch gar wohl. Er macht sich selbst zur Folie des Dey von Tunis und als der alte Kottwitz an der Spitze seiner Regimenter anscheinend in offener Rebellion in Berlin einrückt, faßt er sich auf märk'sche Weise! Zu der Rechte, die von ihm das Leben

des so jammervoll verwandelten Geliebten erfleht, wendet er sich mit den sanften Worten eines Vaters:

Mein süßes Kind! sieh, wär' ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl' ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der ehr'nen Brust geschmelzt.

Als er erfährt, einen wie niederschmetternden Eindruck der Anblick des eigenen offenen Grabes auf den Prinzen gemacht, wird er erstaunt, verwirrt, und er schreibt dem Gefangenen jenen bedeutsamen Brief:

Meint ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten
Und gleich den Degen schick' ich euch zurück.

Hat er schon in der Mondnacht ganz gegen Tyrannenart mit dem Somnambulismus Homburgs gespielt, so weidet er sich gegen den Schluß mit humoristischer Laune an dem Unwillen seiner Officiere und macht, als der Wille, den Prinzen zu begnadigen, zweifellos schon ganz fest bei ihm steht, ihre „delph'sche Weisheit“ zu Schanden. Nun kann man aber sagen: wird dem Kurfürsten durch diese Behandlung die schablonenhafte Starrheit genommen und der Contrast verringert, so wird doch auf der anderen Seite der Conflict nur um so schneidender. Der Mann, der das Todesurtheil vollstrecken lassen will, liebt den Verurtheilten wie einen Sohn, er sieht in ihm das Ideal seiner eigenen Jugend. Welche Kämpfe wird ihm sein eiserner Entschluß kosten, welche Herbeheit des Schmerzes in dieser übermenschlichen Erhabenheit! Schon gut. Von diesem Zwiespalt in der Brust des Kurfürsten gewahren wir aber nicht das Mindeste. Bei der ersten Begegnung mit dem Prinzen nach der Schlacht faßt er sich auf mehr als märkische Weise, und seine Richte fragt er sogar mit der größten Ruhe: „Darf ich den Spruch, den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken?“ Da wir also davon, daß es ihm schwer wird, Nichts spüren, wenigstens Nichts sehen und hören, dürfen wir wohl verwundert fragen: wie ist es möglich, daß der Kurfürst die ernsthafteste Absicht haben kann, den Spruch

des Kriegsgerichts vollstrecken zu lassen? Wie kann derselbe Mann, der es mit den zwei Siegen, die ihm Homburg am Rhein „verschert“, so leicht nimmt, in diesem einen Falle, dessen Folgen das schönste Glück seiner Krone bedeuten, so barbarisch grausam verfahren? Oder ist hier eine Incongruenz, ein Widerspruch? Oder hat er vielleicht nie daran gedacht mit der Vollstreckung des Urtheils Ernst zu machen? Hat er, wie er offenbar am Schlusse thut, das ganze Stück hindurch Komödie gespielt und den raschen Jüngling, der von den Bahnen der Willkür durch eine crüste Schule zu strengerer Gesetzmäßigkeit zu leiten war, nur prüfen wollen? Dies ist die Cardinalfrage bei der seltsamen Dichtung.

Die letzte Hypothese hat in der That Anhänger gefunden, den consequentesten und geistreichsten vielleicht in Hans von Wolzogen, der im Verlauf einer scharfsinnigen Untersuchung (Blumenthal's „Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik“ 1875. 1 u. 2) zu dem Resultate kommt, der „Prinz von Homburg“ sei trotz des Titels „Schauspiel“ ein „echtes und rechtes Lustspiel“. Nach Wolzogen wußte der Kurfürst in der Nachtwandelszene recht gut, was des Prinzen Brust bewegte. Mit Bedeutung reicht er Natalien den Lorbeer, um den Träumer zu krönen, und während Alle über die unverblühten Ausrufe Homburgs „Natalie, mein Mädchen, meine Braut!“ — „Friedrich, mein Fürst, mein Vater“ — „O meine Mutter“ erschrecken, bleibt nur der Kurfürst gelassen, und auch seine Schlußworte in dieser (der ersten) Scene des Stückes „Im Traum erringt man solche Dinge nicht“ (die Geliebte und den Lorbeer) haben den deutlichen Nebeninn: sie müssen erkämpft werden. Der Kurfürst will ein Erziehungsproblem an dem Prinzen lösen. Dieser bietet ihm in seiner Uebereilung in der Schlacht selbst die Handhabe dazu, mit dem Spruch des Todes über den Führer der Reiterci, wer er auch immer sei, beginnt sie. Gesetzt einmal dies träfe zu: wie vermessen wäre diese unberechenbare Prüfung und als wie irrig erweist sie sich im Hinblick auf Homburgs Naturell. Wußte

denn der Kurfürst, daß der Prinz die Keiterei in dem entscheidenden Augenblick geführt? Das wagt selbst Wolzogen nicht deutlich auszusprechen. Ja, er selbst deutet darauf hin, daß der Kurfürst allen Grund haben durfte, daran zu zweifeln, da Homburg mit dem Pferde vor Beginn der Schlacht gestürzt sein soll — ein Gerücht, das Graf Truchß dem Fürsten als wahr bestätigt. Wiederholt nun Friedrich Wilhelm, dessen Frage „Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt“ sich als eine bloße Vorwandsfrage nirgends ausweist, gleichwohl, trotz der Bestätigung, sein hartes Wort „Wer's immer war . . . hat seinen Kopf verwirkt“, so bleibt zunächst Nichts als die rauhe Sentenz gegen eine noch unbekanntere Person bestehen, und zu dem Glauben an eine planvolle Prüfung bleibt nicht eine Spanne Raum. Ja, man vergleiche nur, wie sich der Kurfürst geberdet, als nun plötzlich der Prinz unverwundet die erbeuteten Trophäen vor dem Kriegsherrn niederlegt, wie er „stutzt“, wie er „betroffen“ wird. Haben diese von Kleist in Parenthese gesetzten Ausdrücke irgend welchen Sinn, wenn der Fürst wußte, wenn er auch nur ahnte, der Prinz von Homburg sei der dem Kriegsrecht verfallene Führer? Wo bleibt sein Problem? Bis zum Schluß des zweiten Actes ist sein Vorhandensein auf das Entschiedenste zu leugnen. — Gesezt nun aber, der Kurfürst habe sich in seiner eigenen Schlinge gefangen und wolle wenigstens jetzt aus der wider seinen Willen über ihn und den Prinzen hereingebrochenen Calamität Nutzen ziehen, wie fängt der auch nach Wolzogens Meinung eben so scharfsichtige wie gute und liebevolle Regent seine Prüfung an? Er bringt seine Generale gegen sich auf und erschreckt durch seine unbegreifliche Härte selbst die Tapfersten. Sogar der eiserne Marschall zweifelt mit „bleicher Lippe“ an der Begnadigung. Er läßt das Grab des Unglücklichen schaufeln! Das Grab, dessen Anblick das innerste Mark des Armen erregt! Ließe es die Prüfung, welche die Willkür sich unter die feste Norm des Gesetzes will beugen lehren — ein großer und heiliger Zweck! — wirklich zu diesem Aeußersten kommen? Das

wäre Barbarei, weiter Nichts. Man sieht auch, wie schlimm dieser Plan, wenn er wirklich bestände, ausschlägt. Die Scene der Todesfurcht ist seine unheilvolle Frucht. Und hätte denn der Kurfürst, der doch nach Wolzogen eminent weit blicken soll, ganz vergessen, daß er nicht nur Homburgs Seele, daß er auch die seiner geliebten Tochter verfinstern würde? Ihm war ja diese Liebe bekannt. Ihren unsäglichen Schmerz hätte er nicht vorausgesehen? Nein, so fein Wolzogen seine Ansicht durchzuführen versteht, man kommt damit doch nicht zu Ende. Es bleibt Nichts übrig als anzunehmen, daß der Kurfürst von vornherein wirklich die Absicht gehabt hat, dem Rechtspruch seinen Lauf zu lassen, und es fragt sich nun, wo, in welcher Scene, in welchem Momente sein Entschluß sich wendet. Daß er sich wenden mußte, lag in dem Verhältniß des Kurfürsten zum Prinzen und in dem Naturell des Ersteren von Anfang an begründet.

Ich kann aber Wolzogens Abhandlung noch nicht ganz verlassen, da sie auch den Charakter des Prinzen in jener wichtigen, berühmten und berüchtigten Scene der Todesfurcht in ein falsches Licht setzt. Wolzogen glaubt, der Prinz habe sich nach seiner ersten Aufregung über seine Gefangensetzung bald wieder gesammelt — gewiß; er habe das ideale Bild seines obersten Herrn und Vaters, auf das ein trüber Schatten gefallen, in seiner Brust glänzend wieder hergestellt — gewiß; er wäre selbst bereit, ohne Widerstreben, wie er es oft gelobt, sein Leben hinzugeben, und wenn er sich vor dem Tode entsetze, und sich, ganz würdelos, plötzlich gewaltsam an das Dasein anklammere, so geschehe dies, weil ihm aus den Worten seines Freundes, des Hohenzollern, plötzlich klar zu werden scheine, daß er einer kleinlichen diplomatischen Rücksicht, dem Project der Vermählung des Schwedenkönigs mit seiner Geliebten, der Prinzessin von Oranien, zum Opfer fallen solle; dies bringe ihn außer sich, entstelle ihm den Charakter des geliebten und verehrten Fürsten und lasse ihn, wie an diesem, so an aller Welt verzweifeln — nein! Ich kann mit dem besten Willen, trotz aller ehrlichen Ber-

suche nur finden, daß der Prinz durch die Erwähnung seiner Werbung um Natalien nun plötzlich, während er bislang noch zweifelte, dessen gewiß wird, daß mit dem Urtheil Ernst gemacht werden solle — weiter Nichts. Dies ist auch bei Homburgs Charakter völlig natürlich. Wunderlich ist nur, daß Wolzogen ganz übersieht, daß auch Homburg das Motiv ganz natürlich findet, anstatt eine entsetzliche Niedrigkeit der Gesinnung, etwas ganz Unnatürliches darin zu erblicken — was er nach Wolzogen doch mußte. Nicht Hohenzollern, Homburg selbst zieht den Schluß „Es stürzt der Antrag in's Verderben mich“. So nahe liegt ihm dieser Gedanke, der ihm doch nach Wolzogen so fern, so himmelweit fern hätte liegen müssen. Ebenso willkürlich ist es aber, wenn Wolzogen glaubt, daß der Prinz, wenn er diesen Coup nicht erfahren hätte, sich willig in das Unvermeidliche würde gefunden haben, daß also die trostlose Verzagtheit der Scene des dritten Actes nur die Folge dieser Auffassung Homburgs von der Sache sei. Auch diesem kann ich nicht beipflichten. Die Worte des Prinzen, die mit dem ganzen Aufgebot dessen, was Kleist an Pathos besitzt, begleitet sind „Er könnte — nein! so ungeheure Entschließungen in seinem Busen wälzen?“ legt sich Wolzogen doch sehr frei nach seiner Idee zurecht. Ich kann nicht finden, daß in ihnen nur von einer schrecklichen Größe die Rede ist, die aber doch immer noch Größe bleibt, eine Größe, der sich ein Homburg, wenn es denn sein muß, geruhig opfern würde. Hier sind die Worte:

Eine Chat,

Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln
Nach Art der Cherubime, silberglänzig,
Den Sardanapel ziert, und die gesammte
Ultrömische Tyrannenreihe, schuldlos
Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinüberwirft.

Kann man stärker verdammen? Und ist nicht der folgende Ausruf des Prinzen „O Himmel! meine Hoffnung!“ nicht schon der deutliche Beginn der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung?

Es stimmt nun vortrefflich mit Homburgs impulsivem, jähem Naturell, daß er dem Kurfürsten unterstellt, seine Werbung mache das Maß voll, sei wohl gar die directe Veranlassung seines Todes, und daß er nun, seines Unterganges gewiß, aber unbekümmert um den Grund seiner Verurtheilung, aus der vollen, satten Lebensfreude in ein fassungsloses Todesgrauen geworfen wird. In dieser Einfachheit die Dinge zu nehmen bleibt Kleist dem Charakter seines Helden wie sich selbst getreu. Eine künstliche Motivirung, die wohl gar mit Lessingscher Kunst, Dinge zu verschweigen, die doch so wichtig wären, arbeitet, ist nicht seine Sache. Das Gefühl ist bei dem Prinzen und ihm Alles, und das Gefühl künstelt und hinterhält nicht. Die Schwingungen, in die seine Seele nun geräth, klingen in die fünfte Scene des dritten Actes hinüber und erreichen hier, verstärkt durch den Anblick des offenen Grabes, ihre höchste Kraft. Ich begreife nicht, wie die Scene, im Verhältniß zum Ganzen betrachtet, verlegen kann. Sie ist ganz Homburgisch, ganz Kleistisch und leider! unendlich wahr. Es bedarf ja keiner Worte, wie tief der Held in ihr vom Standpunkt der moralischen, nun gar der militairischen Regel sinkt; ja, wollte man auch, man könnte kaum stärkere Bezeichnungen finden, als sie Kleist selbst wählt:

Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick.

Wahrhaftig, der Dichter ist zu bewundern, der dieses Aeußerste wagt, weil es wahr ist und der diese traurige Wahrheit noch ins holde Gewand der Anmuth zu kleiden vermag. Die fast unglaublichen Worte „Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden, begehrt ich gar nicht mehr“ halte ich in dem Augenblick, wo sie gesprochen werden, für keine Ironie, sondern für wahr. Der eine Gedanke: leben, hat in dem raschen Herzen des Prinzen für einen Moment alles, alles Andere gelöscht. Natalie, die dabei steht und das Entsetzliche hört, ist groß und edel genug, ihn darum nicht zu verachten. Sie weiß schon, wie es um ihn steht: ein Augenblick und seine Wogen ebb'n sanft

in das alte Bett zurück. Ja, fast mit dem nämlichen Athem noch wendet er sich zu ihr und räth ihr, ins Stift der Jungfrauen zu gehen — wirblichte und irre Worte, die fast noch verletzender sind, als die ersten. Wie? um ihn, der sich so schwach, so elend zeigt, soll die edle Jungfrau auf alles Glück der Erde verzichten? Eben noch so anspruchslos und jetzt so anspruchsvoll? Ein Glück, daß wir die Beruhigung haben, daß Beides schon in der nächsten Stunde vergessen ist, daß seine schöne Seele ihr Gleichgewicht wieder gefunden hat. Statt aller Worte stehe hier der unvergleichliche Monolog selbst, mit dem der eben noch so Fassungslose in seinen Kerker zurückkehrt.

Das Leben nennt der Derwisch eine Reise
 Und eine kurze. Freilich, von zwei Spannen
 Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter;
 Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
 Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
 Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
 Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
 Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
 Und über buntre Felder noch als hier.
 Ich glaub's! nur Schade, daß das Auge modert,
 Das diese Herrlichkeit erblicken soll.

Ueber den Verlauf, über die siegreiche Fassung Homburgs nach Lesung des Briefes, über seinen männlichen Gang zum vermeintlichen Tode, über das melodische Austönen des Stückes in seine Anfangsaccorde wäre kein Wort mehr zu verlieren, wenn es nicht noch ausstände, den Punkt zu finden, auf welchem der Kurfürst innerlich umkehrt, auf welchem die Gnade beschlossene Sache ist. Es wurde schon angedeutet, daß, wie der Fürst einmal angelegt ist, das Todesurtheil doch nicht hätte zur Vollstreckung gelangen dürfen, so ernst es ihm auch im Beginn damit ist. Homburgs Verzweiflung kommt ihm auf halbem Wege entgegen, er erstaut, er wird verwirrt: „Unmöglich in der That! — Er fleht um Gnade?“, er schreibt den Brief. Hier stehen wir aber vor einem neuen Räthsel — oder doch nicht? Ist es wirklich

des Kurfürsten Meinung, den Spruch zu cassiren, wenn der Prinz denselben für ungerecht erklärt? Der Mann der strengen Satzung könnte nun plötzlich aus Achtung vor dem „Gefühl“ des Prinzen die Artikel des Kriegsgerichts umstoßen? Welch' ein Widerspruch wäre das! Oder kennt er die Natur des Jünglings so gut, daß er weiß, er wird sich fassen, dies ist die Stelle, deren Berührung ihn sich selbst zurückgeben muß? Ich glaube: ja! In dieser raschen Fassung schreibt er den Brief, der — das weiß er auch — zugleich der Liebenden das Heldenideal ihres Geliebten zurückgeben wird. Im Sinne dieser Auffassung hat denn auch der Darsteller der Rolle auf Nataliens „Ich glaube Rettung — und ich danke dir“ seine Antwort: „Gewiß! so sicher, als sie in Wetter Homburgs Wünschen liegt“ mit stark pointirter, sofort verständlicher Betonung zu sprechen. — Damit ist die Begnadigung aber noch um keinen Schritt näher gerückt. Wenigstens liegt sie in der Uebergabe des Briefes nicht ausgesprochen. Da aber der Kurfürst erst im fünften Act wieder auftritt, so bliebe nur dieser, um der Wandlung nachzuspüren — wenn sie nicht etwa im Zwischenact vor sich geht. Ich nehme vorweg, daß man sie in der Dauer der superklugen Erzählung Hohenzollerns von dem Nachtwandeln, dem Dictat u. s. w., während welcher der Kurfürst „in Gedanken fällt“, finden könnte, bin aber hier entschieden der Ansicht Wolzogens, der dieses „Fallen in Gedanken“ auf den inzwischen in der Seele des Kurfürsten sich gestaltenden feinen und poetischen Plan, die Lösung des Knotens mit der Mondnacht im Park in Verbindung zu bringen, beziehen will, und bekenne, daß ich in der That glaube, daß mit dem Beginn des fünften Actes die Gnade bereits entschieden ist. Denn man vergleiche den Ton des Kurfürsten in dem berühmten Monolog mit seiner Haltung bei dem Zusammentreffen mit dem Prinzen nach der Schlacht. Dort eine schneidende Härte, die der Anblick des Sarges, der den treuen Froben birgt, nicht zu mildern vermag — hier, wo es sich nach allen Anzeichen um etwas viel Schlimmeres, um eine, wenn auch noch

so wohlgemeinte, Revolte der Truppen handelt, ruhige, fast humoristische Fassung. Die wäre schlechterdings undenkbar, wenn er jetzt, jetzt noch Willens wäre den Prinzen füsiliren zu lassen. Das wäre ungereimt und so widersprechend, daß es sich nicht der Untersuchung lohnte, wenn ihm nicht ein triftiger Grund unterläge. Auch findet sich im ganzen fünften Act kein einziger Moment, der die Wendung zweifellos involviren könnte. Man mag immerhin sagen, daß es Pflicht des Dichters gewesen wäre, einen so wichtigen Vorgang nicht hinter den Coulissen spielen zu lassen — aber es ist ganz gut denkbar, daß das sprunghafte immer nur aus dem Willen schöpfende Naturell des Dichters mit diesem kaum zu schildernden Umschwung nicht recht aus noch ein wußte, wie ihm denn überhaupt Homburgs Naturell weit näher liegt als das des Fürsten, und daß er darum selbst nicht recht im Klaren über das Wie, instinctiv diesen Ausweg wählte. Wollte man diese Art der Behandlung aber auch im Interesse des Theaterspiels beklagen, so thäte man Unrecht, denn ich habe mich bei dem Anschauen des Stückes davon überzeugt, daß, was sonst so selten der Fall ist, gerade die Ungewißheit über den Ausgang hier die Zuschauer in Spannung hielt und daß das leise Ahnen des inneren Umschwungs viel erregender und spannender wirkt, als es das sichere Bewußtsein des glücklichen Endes thun könnte. Man mag sich zwar noch immer, wenn man somit über diesen wichtigen Punkt Klarheit gewonnen hat, wundern, daß Friedrich Wilhelm jemals auch nur einen Augenblick gewillt sein konnte, Ernst zu machen — es ist mir persönlich aber keineswegs unbegreiflich, daß ein soldatisch angelegter Fürst trotz des durch einen Verstoß gegen die Ordre erkämpften Sieges, oder vielmehr durch diesen provocirt, in schärfster Weise betont, daß er kein Anbeter des Erfolges sei, und das zügellose Sauchzen durch den ernstesten Hinweis auf die Pflicht in seine Schranken zurückweist. Frobens Leiche, die von dieser Pflicht mit ihren stummen Lippen so rührend redete, mochte ihn eher darin bestärken, statt ihn weich zu machen. Alles für den

Herrn und Alles, was der Herr will — das ist die Parole. Alles Andere ist vom Uebel. Ja, ich glaube auch, um ein Beispiel aus der Gegenwart zu nehmen, daß selbst ein so sehr zur Gnade geneigtes Gemüth wie das des deutschen Kaisers sich in einem ähnlichen Falle nicht minder streng und militärisch nehmen würde, daß die erste Wallung des Kriegergefühls, dem das Wort Subordination in allen Aederchen sitzt, Nichts will, als strengste Ahndung der Uebertretungen der Satzung — selbst mit dem Leben. Die Regung der Gnade kommt hernach auch zu ihrem Recht. So scheinen mir Anfang und Ende ganz wohl zu einander zu passen und in der dramatischen Entwicklung bleibt nur die flüchtige und verschwommene Behandlung der Mittelglieder zu tadeln. Das ist aber, wie gesagt, ein echt Kleistischer Fehler, und wenn ich versuchen wollte, das mystische Dämmerlicht aufzuhellen, das Handlung und Figuren phantastisch umspielt, so würde ich sagen: Kleist war gewohnt, mit dem Gedanken des Todes zu spielen; er war ihm kein schrecklicher. Und so bedeutete ihm auch das Todesurtheil des Kurfürsten nicht viel. Was wir als die schärfsten Contraste zu empfinden gewohnt sind, spielte bei ihm sanft in einander über — und gerade diese seine Vertrautheit mit dem alltäglichen Proceß des Sterbens erklärt es, daß er die Neigung zum Leben, wenn er sie einmal schilderte, auch in der allergewagtesten Form wiedergab (eben die Scene der Todesfurcht). Er selbst kannte dies Gefühl nicht, und wenn sich auch Alles im Stück um das Leben des Prinzen bewegt, so reden doch auch die, die ihm am Nächsten stehen, mit verhältnißmäßiger Gelassenheit von dem Aeußersten: außer dem Kurfürsten auch die Kurfürstin, Natalie, Hohenzollern. Dies ist natürlich nur eine Hypothese.

Ich sah den Prinzen einmal von einem jungen, sehr talentvollen Schauspieler, der aber noch allzu tief im „jugendlichen Liebhaber“ steckte. Die Rolle läßt sich nicht ausarbeiten, sie muß nachgelebt werden. Nur eine traumhafte, sensible Künstlernatur vermag sie zu erschöpfen. Sene unsagbar graziösen Wendungen,

die im Zusammenhang der Situation fast sinnwidrig, nur der Ausfluß eines zarten Empfindens sind, wie die Antwort auf die Frage des Rittmeisters „Kann ich dir eine Nelke reichen?“ — „Lieber! Ich will zu Hause sie in Wasser setzen“ trifft kein Darsteller, der an das Pathos der Melchthal und Mortimer denkt; sie quellen unbewußt, mühelos von der Lippe und sind fast nur ein Hauch, traumwandelnde Worte. Von diesem zarten Stoff ist die ganze erste Scene. Der Homburg bei der Parole und auf dem Schlachtfeld ist leichter durch künstlerischen Willen und schauspielerische Tüchtigkeit zu erreichen. Wenn nach der Entdeckung des Prinzen, Natalien gehöre der Handschuh, den er im Gürtel trägt, seinen triumphirenden Worten „Dann wird er die Fanfare blasen lassen“ ein Lächeln im Zuschauerraum folgte, so ist das ganz in der Ordnung; in dieser Beziehung des Schlachtbefehls zu seinem Liebesleben liegt ein entzückender feiner Humor, und je spielender wir über das Dictat hinweggeführt werden, desto kräftiger wirkt Homburgs ausbrechende Kampfbegier auf dem Fehrbelliner Felde. Hier ist Nichts an Feuer, leidenschaftlicher, fast prophetischer Macht der Sprache zu sparen. Der Grundzug des Charakters, das Unbewußte, Unüberlegte, Impulsive, Wechselvolle ist auch in diesem entscheidenden Auftritt deutlich betont. Homburg ist der echte Epimetheus, seine Ueberlegung kommt immer zu spät. Verhältnißmäßig am Besten glückte dem erwähnten jungen Künstler die Verzweiflung, aber er versah es beim Auftreten darin, daß er nicht (was so leicht zu erreichen ist) dem Zuschauer blitzartig begreiflich machte: ich habe mein Grab gesehen, mit leibhaftigen Augen gesehen. Die bleiche Todesfurcht des Mannes, des Officiers ist dem großen Publikum fremd; es muß daher etwas geschehen, um den Vorgang auf Grund der dichterischen Intentionen psychologisch verständlich und aesthetisch kräftig zu machen. Wenn der Prinz nur, wie es überall geschieht, athemlos zur Thür herein- und sich zu den Füßen der Kurfürstin stürzt, so ist noch Nichts gethan. Kommt er aber von rückwärts, mit der Hand krampfhaft hastig nach der Thür deutend, das Entsetzen

über den Anblick des ganz nahen Grabes auf den Zügen, öffnet bei seinen Worten, er habe das Grab beim Schein der Fackeln auf dem Gange hieher sich öffnen sehen, Natalie vielleicht den Vorhang, um ihn sofort wieder zu schließen, da sie den ihr selbst bis dahin unbewußten Vorgang nun gleichfalls mit eigenen Augen gesehen, dringt dann noch beim Lüften der Gardine plötzlich der lohe Fackelschein auf eine Secunde ins Zimmer, dann ist für die Veranschaulichung Alles geschehen, das Begebniß durch die Erweckung der Phantasie mit Hülfe kleiner sinnlicher Mittel gewissermaßen greifbar und plausibel gemacht. Unter diesen Einbrücken würde die Furcht des Prinzen zuverlässig viel deutlicher und die Scene wirkungsvoller werden. -- Der prächtige alte Kottwitz verlangt viel Wärme, viel Socialität und etwas Zipperlein. Im Gegensatz zu diesem echt deutschen Gefühlsoldaten ist Derfflinger (oder Dörfling, wie Kleist schreibt) die starre Verkörperung der märkischen Kriegsartifel. Aus den unsagbar schönen Botenberichten, Prüfsteinen der Kunst der Sprache, spricht die vollaufgeblühte Schönheit der Kleistschen Diction. Und wie Cavaliere, Soldaten und Bauern in seiner Zunge reden, so liegt auch über allen Bildern, dem Garten, der Schlacht, dem Kerker der eigenthümlich feine strahlende Duft seines Colorits. Es ist wohl die reale Welt, aber weiche dämmrige Schleier mildern die Härte ihrer Umrisse und lassen uns die lieben Gestalten fast wie selige Wesen eines anderen Reiches über dem Raum erscheinen.

Der zerbrochene Krug.

Nähe der „Zerbrochene Krug“ auch unter den deutschen Lustspielen den hohen Rang nicht ein, der ihm gebührt und der ihm heutzutage nicht mehr vorenthalten wird, so bliebe er doch immer als eine Schöpfung Heinrich von Kleists außerordentlich merkwürdig. Der Dichter hat Nichts wieder geschaffen, was so ganz, so durch und durch kräftig und vom gesunden sinnlichen Behagen durchtränkt ist. Originell wie immer schlug er auch hier nicht den gewöhnlichen Theatertrödel der Routiniers ein, und es ist bei der abnormen Entwicklung der Handlung, die das Sujet anstatt von der Quelle bis zur Mündung umgekehrt von der Mündung zur Quelle verfolgt, ganz natürlich, daß das Stück sich in den Entwicklungsgang unserer Lustspielliteratur organisch nicht einreihet. Es bildet und bezeichnet keine Epoche. Es steht völlig isolirt. Es neben oder nach der „Minna von Barnhelm“ zu nennen, ist müßig, weil es an jedem Vergleichspunkt fehlt, aber als sein eigenes Genre ist es allerdings nicht weniger bedeutend. Auch in der Theatergeschichte spielt es eine ganz eigenartige Rolle, und wenn es auch heutzutage stets eine kleine andächtige und begeisterte Gemeinde zu sammeln pflegt, so wird doch das sogenannte „große Publikum“ ihm gegenüber immer einen schweren Stand behalten. Hier ist etwas so ganz Anderes, als das Herkömmliche, etwas von der Lustspielschablone so völlig Abweichendes, daß man sich vorstellen kann, wie das originelle Bild den unvorbereiteten Sinn mehr verwirrt als fesselt. Das eigenartige Problem will erst erfaßt sein, ehe man es genießen kann. Hier handelt es sich nicht um lustige Verwickelungen des Zufalls, um die Komik der Situationen! Alles, was an dem Stücke Handlung ist, liegt vielmehr schon als ein Geschehenes hinter uns, als das Stück anhebt. Es bleibt also nur die Aufklärung und Enträthselung eines bereits Vergangenen bestehen. Auch

dabei aber interessirt es nicht zu wissen, wer der Krugzertrümmerer und der Uebelthäter ist, der der guten Eve nachgestellt und dafür von dem handfesten Liebhaber des Mädchens seinen Lohn mit der Thürklinke erhalten hat — daß weiß man, als das zerscherbte Factum vor den Richter geführt wird. Wer nun aber glauben sollte, damit sei ja die Sache eigentlich aus und alles Hin und Wieder der Anklagen, Vertheidigungen, Vermuthungen und Zweifel überflüssig, der hat das Stück eben nicht verstanden. Vielmehr ist das einzig Entscheidende die Frage, wie sich der Richter aus der Schlinge, die sich über ihm zusammengezogen hat, herauswickeln wird — ein Unterfangen, dessen er sich mit einer Unverschämtheit ohne Gleichen, dabei aber mit dem köstlichsten Mutterwitz erköhnt. Der Gerichtsrath und der Schreiber übersehen den Zusammenhang sehr bald — das kann sich Adam auch allenfalls denken. Dennoch fehlen die positiven Beweise, und so lange diese nicht beisammen sind, weicht er nicht vom Platze. Selbst die Perrücke in Frau Brigittens Hand bringt ihn nicht völlig aus dem Concept; er trägt darauf an,

Im Haag bei der Synode anzufragen,
Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,
Daß Beelzebub den Krug zerbrochen hat.

Unvergleichlich ist die einfache Thatsache von allen Seiten erfasst und beleuchtet. Zuerst das Gewirr der kleinen Lügen, das Verlieren des Kopfes bei der Ankündigung des Gerichtsraths durch den Bedienten, dann aber, als dieser nun einmal da ist, eine Dreistigkeit und scheinbare Unbefangenheit (von einer edler organisirten Natur möchte man sagen: ein Muth der Verzweiflung), die selbst den Gerichtsrath auf Augenblicke verwirrt und stutzig macht — endlich das Radicalmittel: seine Flucht. Zu der Seltenheit des psychologischen Problems kommt die originelle Sphäre, in der die Begebenheit sich abspielt. Ein niederländisches Gemälde, als hätten es Teniers, Jordaens oder Ostade gemalt. Ein heikler Gegenstand mit einer Kraft der Gesundheit, einer hinreißenden Frische behandelt, die auch nicht entfernt den Ge-

danken an ein sittliches oder auch nur ein Anstandsbedenken nahe legen kann. Auch liegt nicht hierin, sondern eben in der Umkehrung der gewöhnlichen dramatischen Verhältnisse zweifellos der Grund der wiederholten Ablehnungen, die der „Zerbrochene Krug“ auf dem Theater erfahren hat.

In einer, soweit es die Beibringung und Zusammenstellung thatsächlichen Materials betrifft, sehr verdienstvollen Schrift von Dr. Siegen „Heinrich von Kleist und Der zerbrochene Krug“ (Sondershausen, 1879) wird es plausibel gemacht, daß das in Folge der bekannten Wette zwischen Kleist, Zschokke und Ludwig Wieland muthmaßlich im Sommer 1802 auf der Mariinsel im Thunersee concipirte, in der zweiten Hälfte des Jahres 1806 in Königsberg vollendete Stück, nach wiederholter beifälliger Aufführung in öffentlichen Gesellschaften (von denen Kleist seiner Schwester Ulrike am 17. September 1807 berichtet) seinem Dichter am 10. October 1807 nach einer neuerlichen Aufführung bei dem österreichischen Gesandten den Lorbeer eintrug, den seine brennende Sehnsucht nun auch auf der Bühne zu erreichen hoffte. Statt dessen wurde ihm die grausamste Enttäuschung zu Theil. Am 2. März 1808 wurde es in Weimar aufgeführt und unter heillosem Lärmen zu Grabe getragen. Natürlich, wenn man bedenkt, daß das ohnehin so aparte Stück in drei Acte eingetheilt worden war! Daß Kleist diese unmögliche Einrichtung selbst vorgenommen haben sollte, ist ganz unwahrscheinlich — wenigstens fehlte es an jedem Grunde für die in nicht ganz tactvoller Weise an den Tag gelegte Empörung des Dichters über Goethe, wenn dieser nicht den Fehler entweder selbst begangen hätte oder doch hätte begehen lassen. Nun mußte es der unglückliche Autor erleben, daß die Weimarer Kritik ihm vorwarf, das Stück nicht in einen Act zusammengedrängt zu haben, während doch die Uebelthäter an ganz anderer Stelle zu suchen waren. Ob Goethe, der das nach einem Ausspruch Henriettens von Knebel „fürchterliche Lustspiel“, späterhin ein „problematisches Theaterstück“ nannte, wirklich, wie Eduard Genast (Aus dem Tagebuch eines

alten Schauspielers I., 169) erzählt, erklärt hat, er würde gepfeifen haben, wenn es ihm der Anstand und seine Stellung verstatet hätten, ist ziemlich einerlei. Die Thatsache der Dreitheilung bleibt und belastet ihn wie sein vor der Aufführung gefällter Ausspruch, das Stück gehöre wieder „dem unsichtbaren Theater an“. Warum dem unsichtbaren? Zugegeben, daß der „Zerbrochene Krug“ theatralisch ungewohnt ist und folglich dem Publikum nach und nach erst mundgerecht gemacht werden konnte — aber durfte ein so großer Meister, der oberste Leiter einer der einflußreichsten Kunststätten Deutschlands, die für die Pflege des Dramas den Ausschlag gab, so sehr nur dem herkömmlichen Geschmac Rechnung tragen und an der Bildungsfähigkeit wenigstens von zehn Gerechten aus dem Publikum so vollkommen verzweifeln? Goethe konnte doch anderseits nicht umhin, anzuerkennen, daß das Stück „außerordentliche Verdienste habe und die ganze Darstellung sich mit gewaltiger Gegenwart aufdränge“. Und ein solchen Lobes würdiges Werk hätte nicht auch verdient, daß ein Goethe es gegen den Unverstand und die Begriffsstutzigkeit der Menge in Schutz genommen hätte, anstatt ihm ein sicheres Verderben zu bereiten? Ganz abgesehen von dem Mangel an theatralischer Einsicht, von dem der große Mann hier wie in manchen anderen Fällen nicht freizusprechen ist, liegt hier eine große Ungerechtigkeit gegen den Dichter Kleist vor. Es ist ganz begreiflich, daß Kleists räthselhaftes Wesen der blühenden geistigen Gesundheit Goethes „bei dem reinsten Vorsatz aufrichtiger Theilnahme immer Schauder und Abscheu erregte, wie ein von der Natur schön intentionirter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen ist“. Aber bei dem „Zerbrochenen Krug“ trifft das ja ganz und gar nicht zu! — Was die Einrichtung und die mißverständliche Auffassung des Publikums noch heil daran ließen, vernichtete vollends die Darstellung. Becker, der Gemahl der Christiane Neumann (Euphrosyne), spielte nach Genasts Bericht so „breit und langweilig, daß selbst seine Mitspieler die Geduld dabei verloren“. Und gerade dies Stück mit seiner unablässig

unterbrochenen Rede, die zum Theil nur aus Interjectionen besteht, verlangt zu seiner theatralischen Wirkung das rascheste Tempo, das natürlich die völlige Vertrautheit der Schauspieler mit der Rolle zur Voraussetzung hat.

Troßdem der „Zerbrochene Krug“ nach seinem Erscheinen im Druck (die erste vollständige Veröffentlichung, welcher der Abdruck einiger Fragmente in Adam Müllers „Phöbus“ vorausging, erschien 1811) vielfache gerechte Würdigung und besonders die wärmste Anerkennung durch Tieck erfuhr, blieb er doch dem Theater zunächst wieder fern. Erst 1820 ging er in Hamburg (am 28. September), 1822 im August in Berlin resp. Charlottenburg auf's Neue über die Bühne. Während er in Berlin dasselbe Schicksal wie in Weimar erfuhr, ohne wie dort in drei Acte zerstückelt zu sein, zum Theil gewiß aber durch die Schuld des Herrn Gern, der als Adam gerade wie der Weimarer Becker die Rolle „entsetzlich dehnte“, erzielte er in Hamburg einen vollen Erfolg. Die Bearbeitung des dortigen Directors Ludwig Friedrich Schmidt, die auch der Berliner Aufführung zu Grunde gelegt war, hatte ihn nicht hervorgerufen, aber seinem Spiel (er selbst gab den Adam) mag man ihn wenigstens zum Theil zu danken haben. Durch jene, die eigentlich nur eine ungeschickte Zusammenstreichung ist, glaubte Schmidt sich berechtigt, auf den Theaterzettel zu setzen „Der zerbrochene Krug. Lustspiel in einem Aufzuge nach Heinrich von Kleist von Friedrich Ludwig Schmidt“ — ein Beweis sehr freier Auffassung vom geistigen Eigenthum, der sich, da die Schmidtsche Bearbeitung leider noch heute weit verbreitet ist, von Zeit zu Zeit erneuert. Zu rechtfertigen, obgleich nicht nothwendig, ist nur die Streichung der Rolle des Beit und hie und da die Tilgung einiger Verbeuten, die, so treffend und charakteristisch sie sind, doch (leider!) aus Rücksicht auf das Damenpublicum fallen müssen. Alles Andere ist Verschlechterung. Der eigenthümlich kräftige und hurtige Dialog hat durch Schmidt viel von seiner Originalität eingebüßt, die Rolle des Gerichtsraths, bei Kleist ein ebenso gerechter wie humaner Mann und

der eigentliche Leiter des Processes, ist auf wenige unscheinbare Lappen zusammengesetzt, und vor allen Dingen sind zwei der wichtigsten und wirksamsten Hasen in der Rolle des Adam völlig verwischt: der plötzliche Umschwung, nachdem Ruprecht den Verdacht auf den Schneider Lebrecht gelenkt, und die Wendung zum Guten vor dem Erscheinen der Frau Brigitte. Das Erste ist besonders drollig. Nachdem der Richter den Ruprecht auf das Abhschentlichste heruntergemacht hat, redet er ihn nach dieser günstigen Wendung plötzlich mit milden Waterworten an („Sprich weiter, Ruprecht, jetzt, mein Sohn“) und wendet seinen nunmehr gegen Eve, von deren Widerspruch gegen Ruprechts Verdacht ihm jetzt die größere Gefahr droht. Ebenso bedauerlich ist es, daß von der prächtigen ersten Scene des Originals nur spärliche Reste übrig geblieben sind. Die Wirkung des Auftritts der Brigitte kann nicht trefflicher erhöht werden, als durch den Umstand, daß seine ehrlichste Haut von der Welt geritt und selbst Adam sich wie die ehrlichste Haut von der Welt geritt und selbst er habe dem Manne schon völlig sicheren Gerichts Rath glauben macht,

immerhin muß man aber Schmidt das Verdienst lassen, dem „Zerbrochenen Krug“ durch seine allgemein gerühmte Darstellung des Adam und damit indirect auch durch seine Bearbeitung den Weg gebahnt zu haben. Was aber damals Anerkennung verdiente, ist heutzutage, da die Kenntniß und Werthschätzung Kleists in gebildeten Kreisen weit verbreitet ist, längst überwunden und ein Rückgriff auf die Schmidt'sche Einrichtung nunmehr ein Mangel an Respect vor dem Kunstwerk und seinem Dichter. Auch die bei dem Münchener Gesammtgastspiel 1880 der Aufführung des Stückes zu Grunde gelegte Einrichtung, welche ich nicht, von dem dortigen Regisseur Richter im Anschluß an Schmidt verfaßt, empfahl sich nicht, kaum auch die 1876 bei Theile in Leipzig als „Festschrift“ erschienene von Dr. Ka-Siegen, die in übertriebener Rücksichtnahme auf die Personverhältnisse unserer Bühnen außer dem Weit auch noch den 2

dienten und eine der Mägde beseitigt. Das einzige, dem jetzigen Stande des Theaters und der Verehrung Kleists Würdige ist der Rückgriff auf das Original mit alleiniger Ausmerzung einiger weniger allzu derber Ausdrücke. Es versteht sich auf alle Fälle, daß nur die sorgfältigste Vorbereitung in Bezug auf Regie und einzelne Rollen eine genügende Vorstellung eines so schwer zu gebenden Stückes ermöglichen kann. Fehlt diese, dann wird man, auch heute noch, dem Werke nur schaden, anstatt ihm zu nützen. Das Publikum muß fühlen, daß außerordentliche Kräfte auf etwas Außerordentliches verwandt sind; es muß bewundern können, ehe es Zeit findet sich zu verwundern. An sich ist die Charakteristik überaus lichtvoll, aber nur die angeborene vis comica wird den Adam, der gründlichste Fleiß die anderen Rollen bewältigen. Für mich ist es, wenn ich mich des vortrefflichen Bildes erinnere, das uns Dingelstedt von dem Adam Dörings und la Roches entwirft, nicht zweifelhaft, daß Döring in seiner funkelnden Vielfarbigkeit, in seiner Unruhe und Beweglichkeit im Sinne des Dichters das Richtige getroffen hat. Ich habe la Roche in dieser Rolle selbst nicht gesehen und Dingelstedts Résumé, welches den Zuschauer sagen läßt „Ich habe den zerbrochenen Krug mit La Roche gesehen“, aber „Ich habe Döring im zerbrochenen Krug gesehen“, verstehe ich nicht recht, aber ich weiß nur, daß Dörings Komik bunt, grell und wüßt, aber eben darum à la Adam und unwiderstehlich war, daß ich mir auch ein langsameres Tempo (selbst Döring war ab und an nicht rasch genug) als mit der Rolle verträglich nicht zu denken vermöchte. Der Namensbezug Adam und Eva ist natürlich für die Charaktere ohne Bedeutung. Daß Kleists liebliches Schweizer „Mädeli“, von dem wir so gut wie Nichts wissen, für Evchen Modell gestanden, wie Siegen annehmen zu müssen glaubt, wissen wir eben nicht und für die klar für sich zeugende Rolle ist es belanglos. Auch daß Rupprechts Name „im sinnigen deutschen Märchen vorkommt“ scheint mir ganz und gar zufällig und ohne Reminiscenz, wie ich denn auch in der redseligen Frau Marthe

Null „die polternde Namensschwester im Goetheschen Faust“ mit Siegen nicht zu erkennen vermag. Vollkommen überzeugend ist dagegen Alles, was dieser Erklärer in der erwähnten Schrift über zahlreiche Antithesen, Wortspiele, Alliterationen und Assonanzen der Sprache beibringt — für den Dialog wohl herauszuhebende Dinge!

Mit dem ungewöhnlichsten Fleiß der Vorbereitung sollten die Theaterdirectionen auch eine eigene Decoration an das eigenartige, in den gewöhnlichen Rahmen so gar nicht passende Stück wenden: einen niedrigen, kleinen, mit Hausgeräthen, Kleidern, Gegenständen aller Art vollgepackten Raum, der das Tohuwabohu dieses bedenklichen Junggesellenlebens und Richterstandes sofort ins richtige Licht stellt. Ein Ofen, ein großer Kachelofen — Bettzeug, Krüge und Stiefel bunt durcheinander, ein Bild der Poesie der Unordnung, wie es uns die Niederländer an die Hand geben. In der Registratur des guten Adam befindet sich ein ganzes Depôt von Victualien, Kuhkäse, Braunschweiger Würst, Schinken; Puppenacten dienen als Einschlag. Sieht es so in seinem amtlichen Revier aus, wie wird dann sein Wohnzimmer, das zugleich Gerichtssaal, Empfangs- und Schlafzimmer ist, bestellt sein? — Alles das ist zwar nur Schale für den poetischen Kern, aber es ist die Schale, die der Kern sich geschaffen und die sein Verständniß erschließt und fördert. Für einen Dichter wie diesen muß immer ein Uebriges geschehen; die Nachwelt hat gut zu machen, was die Mitwelt an ihm gesündigt.





Stanford University Libraries

3 6105 124 435 335



Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

--	--	--

Dramatische Literatur aus dem Verlage der Schulischen Hof-
Buchhandlung (C. Berndt & A. Schwarz) in Oldenburg:

- Almers, S.**, Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik von
Albert Dietrich. Broch. *M* 0,75, in eleg. Orig.-Einbd. *M* 1,50.
- Becker, August**, Festspiel zur Feier der Heimkehr unserer siegreichen
Truppen. 1866. gr. 8. Broch. *M* 0,40.
- Dalwigk, Frhr. N. von**, Chronik des alten Theaters in Oldenburg
(1835—1881). Festschrift zu der am 8. October 1881 stattfin-
denden Eröffnung des neu erbauten Theaters. Broch. *M* 3,—,
in Orig.-Einbd. *M* 3,80.
- Fitzger, A.**, Adalbert von Bremen. Trauerspiel in fünf Aufzügen.
Nebst einem Nachspiel: Hie Reich! Hie Rom! 2. Aufl. Broch.
M 2—, in eleg. Orig.-Einbd. *M* 3—.
- — Die Heze. Trauerspiel in fünf Aufzügen. 3. Aufl. Broch.
M 2—, in eleg. Orig.-Einbd. *M* 3—.
- Gall, Ferd. von**, Der Bühnen-Vorstand. gr. 8. Broch. *M* 1—.
- Goethe's Iphigenie auf Tauris**, in ihrer ersten Gestalt herausgegeben
von Dr. Ad. Stahr. Mit Jugend-Portrait Goethe's in
Stich nach May's Oelgemälde von 1779. Broch. 2 *M* 25 s.
- Gramberg, Dr. G. A.**, Sophonisbe. Tragödie in fünf Acten.
Broch. *M* 3—.
- Minding, J.**, Papst Sixtus der Fünfte. Tragödie in fünf Auf-
zügen. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Clemens
Rainer, Ober-Regisseur am Stadttheater in Zürich, und
August Becker, Director des Großherzoglichen Theaters in
Oldenburg. 2. Aufl. Broch. *M* 2,80.
- Mosen, J.**, Der Sohn des Fürsten. Trauerspiel in fünf Aufzügen.
Geb. mit Goldschnitt *M* 2,40.
- — und **Adolf Stahr**, Ueber Goethe's Faust. Zwei dramatur-
gische Abhandlungen. gr. 8. Broch. *M* 2,50.
- Molière**, Die Plagegeister. Lustspiel mit Ballet in 3 Acten. Be-
arbeitet von B. M. 8. Broch. *M* 1,20.
- Müller, Fr.**, Randed. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Broch. *M* 2—,
in eleg. Orig.-Einbd. *M* 3—.
- Post, Dr. A. S.**, Wismund. Ein Mysterium in acht Scenen.
Broch. *M* 1,20.
- Rossmann, B.**, Meister Lukas. Dramatisches Charakterbild in
zwei Aufzügen. Broch. *M* 1,20.
- Stahr, Dr. Ad.**, Kleine Schriften zur Kritik der Literatur und Kunst.
1r und 2r Band: Oldenburgische Theaterschan. Bevorwortet
von Julius Mosen. 8. Broch. *M* 8—.
- — Ueber die moderne Tragödie und Julius Mosen's Trauer-
spiel: Don Johann von Oestreich. 8. Broch. *M* 0,75.