



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.

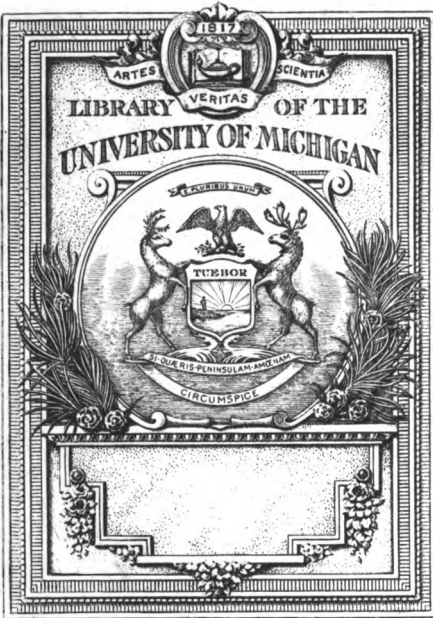
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *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.

A 918,053



808.2

275



Über
das Tragische und die Tragödie.

Vorlesungen

gehalten zu Prag im Frühjahr 1855

von

^{adler}
Robert Zimmermann.
A 2

Wien 1856.

Wilhelm Braumüller,
k. k. Hofbuchhändler.



„Auf Bessing zurückgehen heißt in der That jetzt fortschreiten.“
F. W. Kühne in der Europa 1853. Nr. 31.



frau

Geneviève von Milborn.

Printed in Austria.

German
nigh
2-T-46
42296

V o r w o r t.

Die an andern deutschen Hochschulen längst übliche, in Prag bis dahin ungewohnte Sitte, das größere, insbesondere das weibliche gebildete Publikum auf angemessene Weise an den Resultaten der Wissenschaft theilnehmen zu lassen, bot die nächste Veranlassung dar, zu den nachstehenden Vorträgen. Wie bei derlei populären Vorlesungen überhaupt wird von vornherein Niemand weder philosophische Tiefe, noch literargeschichtliche Vollständigkeit in denselben suchen, während die unmittelbare Frische, die ihnen von der Raschheit ihres Entstehens und der Wärme des Vortrags geblieben ist, vielleicht ungern würde vermißt worden sein. Daß auf Lessing und Aristoteles zurückgegangen wurde, hat keine

1-10-46 F.T.

besondere Rechtfertigung nöthig; schlimm genug, daß es dazu erst eines Rückgangs bedarf. Diene er wenigstens als Beweis, daß das Gute nicht alt wird und nicht alles Alte verwerflich ist.

Und so mögen denn diese Blätter zunächst im Kreise meiner ursprünglichen verehrten Zuhörer und Zuhörerinnen, auf deren Wunsch sie im Druck erscheinen, dann aber auch in weiterer Umgebung freundliche Leser finden, deren nachsichtiges Urtheil einerseits der Verfasser über die nothwendige Skizzenhaftigkeit denselben zu trösten, deren einsichtsvoller Eifer andererseits das nur Angeedeutete zu ergänzen und des Verfassers Bemühen zum tieferen Verständniß der tragischen Kunst und ihrer Meisterwerke im größern Publikum etwas beizutragen, nicht als überflüssig erscheinen zu lassen vermöchte.

Wien bei Salzburg den 29. August 1855.

R. B.

Inhalt.

	Seite
Erste Vorlesung 8. März.	
Einleitung — Begriff des Tragischen — Begriff der Tragödie — Unterschied des Epos vom Drama — Wesen u. Theile der Tragödie — Unterschied der antiken und modernen Tragödie	1 — 29
Zweite Vorlesung 11. März.	
Episch, lyrisch, dramatisch — Anfänge der dramatischen Poesie — das indische Drama — das hebräische Drama — Ausblick auf die griechische Tragödie	31 — 61
Dritte Vorlesung 15. März.	
Griechische Tragödie — Begriff des Schicksals — Die Bühne der Alten — Aeschylus	63 — 98
Vierte Vorlesung 18. März.	
Sophokles — Euripides — Ausblick auf die moderne Tragödie	99 — 132
Fünfte Vorlesung 22. März.	
Das Mittelalter — Anfänge des modernen Drama — Die Mysterien — Die Passionsspiele — Die spanische Tragödie — Die französische Tragödie — Die italienische Tragödie — Ausblick auf die germanischen Völker	133 — 173

VIII

Seite

Sechste Vorlesung 25. März.

Parallele der indischen und romantischen Dichtung — Das englische und spanische Drama — Die englische Bühne — Shakespeare	175 — 214
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Siebente Vorlesung 29. März.

Anfänge des deutschen Drama — Hans Sachs — Jakob Ayrer — Andreas Gryph — Gott- sched — Lessing — Goethes und Schillers Ju- gendtragödien	217 — 252
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Achte Vorlesung 1. April.

Goethe und Schiller	255 — 295
-------------------------------	-----------



Erste Vorlesung.

8. März 1855.

Einleitung. — Begriff des Tragischen. — Begriff der Tragödie. — Unterschied des Epos vom Drama. — Wesen und Theile der Tragödie. — Unterschied der antiken und modernen Tragödie.

Verehrte Anwesende!

Fern von hier an den Gestaden des Pontus entfaltet sich ein blutiges Trauerspiel der Geschichte, „im Osten fern in der Türkei schlagen die Völker auf einander“ und auf dem klassischen Schauplatz der Iphigentie auf Lauris entbrennt aufs Neue der verhängnißvolle Kampf zwischen verfeinerter Kultur und roher Naturkraft. In diesem bedeutungsvollen Momente, wo die Tragödie furchtbar in die Wirklichkeit tritt, erbitte ich mir Ihre Aufmerksamkeit für die Entwicklung der Geseze des Tragischen in der Kunst, welche, indem sie gleich Jener unser Auge mit Thränen, unser Herz mit schauernder Bewunderung erfüllt, vor der traurigen Wahrheit insofern den Vorzug hat, als das nie ferne Bewußtsein des bloßen „Spiels“ uns in jedem Moment beruhigt und erhoben einem

heltern Genusse zurückzugeben vermag. Denn eben dieß ist das göttliche Geschenk der Kunst, daß sie uns vergeßend des lückenhaften Daseins in ein lichtiges Gebiet voller, abgerundeter Formen emporhebt, daß wir erquickt durch das Anschauen der vollendeten Gestalt die zerstreuten Glieder der Schönheit im Leben zu finden und zu sammeln wissen. Durch die stürmischen Fluten des trügerischen Pontus steuert Aeetes der Kolcher der entflohenen Medea und dem räuberischen Eibam nach. Aber, indem er auf öden Klippen zerstreut die zerstückelten Glieder des getödteten Söhnchens laut wehklagend sammelt, verschwindet am Horizont die singende Argo mit dem kostbaren Kleinod, dem Schaze des goldenen Widderfells. So lesen wir fruchtlos auf den Wogen des Lebens zerrissene Glieder der Schönheit auf, indefß ihre flüchtige Fülle kaum unserm Auge erreichbar nur dort erscheint, wo der Wellenrand des Daseins und der Himmel der Kunst einander berühren.

Nur die Kunst gibt Ganzes, das Leben Stückwerk. Mag die Kette der Dinge vor dem allsehenden Auge ein noch so kunstreich und wohlgeordnetes Ganzes darstellen, unser endliches Auge trifft allenthalben Lücken darin an, deren Verbindungsglieder zu fehlen scheinen, weil sie dem irdischen Augenschein sich entziehen. Hier mag der Glaube, der philosophische Gedanke sich widerstandslos kühne Brücken schlagen, das Nahe dem Fernsten, die Vergangenheit der Zukunft, das Diesseits dem Jenseits zu ver-

mählen streben: diesen Brücken wird ewig die Anschaulichkeit mangeln, deren das menschliche Auge zur vollen Befriedigung begehrt, so lange die Kunst nicht hilfreich ins Mittel tritt, was das Gemüth ahnt, der Geist erschließt, auch für die Sinne zu bekräftigen.

Es gibt im menschlichen Auge einen blinden Fleck, der eine Lücke von ungefähr eilf Vollmondsbreiten in unserm Sehfeld am Firmamente bildet. Daß wir sie nicht gewahren, verdanken wir bloß unserer Einbildungskraft, die das Blaue, was ringsumher die empfindlichen Stellen der Retina trifft, auch über die leere Stelle des Sehfeldes ausbreitet. Wie sie über die Lücken im Firmament, welche nur unser Organ erzeugt, so legt die Kunst ihr ideales Blau über die leeren Stellen unseres Weltbildes. Wie die Einbildungskraft ergänzt, wo die Wahrnehmung mangelt, so versöhnt die Kunst, wo das Leben schneidet. Daher die ewige Heiterkeit, die über ihr schwebt, in die sie uns versetzt. Unser Auge beleidigt nichts; unser Geist genießt, indem er in sich Vollendetes ungetrübt durchläuft, den nie endenden Reichthum seines eigenen Innern.

Kein Ereigniß im Leben zeigt die schneidenden Wunden desselben tiefer, als das tragische; kein Kunstwerk die wohlthätige Heilkraft der Kunst anschaulicher, als die Tragödie. Ihren Begriff und ihre historische Entwicklung in kurzen Zügen Ihnen vorzuführen,

ist meine Absicht. So beschränkt die Zeit, so erhaben ist der Gegenstand, und wenn mit Recht gesagt wird, daß die Bretter der Bühne die Welt bedeuten, so dürfen wir diese Bedeutung für die Tragödie insbesondere in Anspruch nehmen.

Daß das Tragische dem Komischen entgegengesetzt sei, wie das Weinen dem Lachen, ist wol die geläufigste Bemerkung. Aber nicht Alles, worüber wir weinen ist tragisch, wie nicht Alles komisch ist, was Lachen erregt. Der höchste Affekt ist stumm, und das höchste Tragische läßt das Auge trocken. Phaetons Schwestern weinten an seinem Grabe, und als sie nicht mehr weinen konnten, verwandelten sie die Götter in Trauerweiden. Niobe wird zu Marmor, Agamemnon im Augenblick, da Iphigenie geopfert werden soll, verhüllt sein Haupt. So wenig bezeichnet das Weinen den höchsten Grad des Affekts, daß es vielmehr bereits ein Sinken desselben andeutet. Die Thräne ist eine Erleichterung, nach welcher wir im Augenblicke der höchsten Spannung uns vergebens sehnen.

Das Charakteristische des Tragischen muß anderswo gesucht werden. Wir wählen ein Beispiel, eines jener fluchbeladenen griechischen Königsgeschlechter, deren Träger durch schwerste Leiden das wenig beneidenswerthe Recht erworben haben, als Repräsentanten des Tragischen zu gelten. Entschieden tragisch ist das Geschick der Niobiden. Niobe, die Gemalin des Königs Amphion von Theben,

eines Lieblings der Götter, die ihn mit wunderbarer Sangesmacht begabt, so daß beim Klang seiner Lyra die Steine sich von selbst zu den Mauern von Theben aufthürmten, und selbst schön wie der reife Sommer, Niobe hat sieben Söhne und sieben Töchter, jene kräftig wie Apollo, diese reizend und schön wie der junge Tag. Da scheint sie übermüthig geworden auf des Schicksals seltene Gunst, sich selbst gleich einer der Unsterblichen zu sein. Als die Stadt das Fest der Latona, der Mutter Apollons, und der Artemis feiert, entzieht sich Niobe dem Fest. „Dir opfern Latona? Armselige Mutter, die du flüchtig umirrend nur zwei Kinder gezeugt, indes mich ein Kranz von sieben blühenden Paaren umgibt! Wenn um der Zahl seiner Kinder willen Jemand Opfer gebührt, wem wohl mehr, mir der Sterblichen, die vierzehn, oder Dir der Unsterblichen, welche nur zwei Kinder gebar?“ So frevelt sie im strafbaren Hochmuth, indes ihr Auge sich weidet an den rüstigen Söhnen, die auf der Flur mit Kampfspiele beschäftigt sind, an den prangenden Töchtern, die an Schönheit und Reiz alle Frauen von Hellas überstrahlen. Aber die Rache naht. Nicht ungestraft fordert der Mensch die ewigen Götter heraus; aus leuchtenden Wolken schnellt der ferntreffende Apollo seine nie fehlenden Pfeile nach den Söhnen, zielt die erzürnte Tochter Latonas Artemis, die Mutter an der Frevlerin zu rächen, nach den Töchtern. Sie sinken dahin, eins nach

dem andern, Jener indem er dem Bruder zu Hülfe eilt, dieser, indem er in stürmischem Gallop dem sichern Tod zu entfliehen glaubt, die letzte Tochter die jüngste flüchtet sich in den Schooß der Mutter, die sie weheklagend verbirgt. Diese laß mir, die Jüngste! ruft sie jammernd empor. Aber vergebens; auch diese durchbohrt der rächende Pfeil, Amphion stirbt mit den Söhnen, und sie, die Stolze, steht allein, vereinsamt, umgeben von den Leichen ihres Geschlechtes. Aber keine Thräne kommt in ihr Auge, wortlos, regungslos steht sie da, ein Bild des gebrochenen Herzens, aber ungebrochenen Geistes; die Götter erbarmen sich ihrer mit einer letzten Wohlthat, und verwandeln sie in Marmor.

Betrachten wir das Ereigniß näher. Was ist es selbst? welchen Eindruck, welche Affekte ruft es in uns hervor? In welcher Kunst findet es seinen wahrsten gewaltigsten Ausdruck?

Das Ereigniß selbst ist Auslehnung des Sterblichen gegen die Unsterblichen. Der Mensch fordert die Götter heraus, indem er sich ihnen gleichstellt, ja sich über sie erhebt. Ihr Glück verlockt Niobe. Über die Menge emporragend als Königin, als Gattin, als glückliche Mutter vergift sie, daß ein Moment sie auch wieder hinabstürzen kann, daß der Mensch nichts sicher besitzt. Das ist ihre Schuld. Alles Irdische ist vergänglich. Je höher die Höhe, desto näher der Sturz. Aber sie geht noch weiter.

Sie vergift nicht bloß die Unsicherheit ihres Besizes, sondern vom Hochmuth verblindet, denkt sie die Götter selbst herabzusetzen, an denen ihr Loos hängt. Da naht die Strafe. Ein fürchterliches Gericht ergeht über sie, um sie fühlen zu lassen, daß die Götter wachen, daß auch der glücklichste Sterbliche nur ein Stäubchen ist vor der Götter Macht. In die Schranken, die sie überschritten hat, wird sie auf furchtbare Weise zurückgewiesen zum ewigen Gedächtniß, daß kein Sterblicher ungestraft die ihm von den Göttern angewiesene Bahn auch nur mit Gedanken und Worten überschreitet.

Der Eindruck des Ereignisses ist gemischt. Niobe's Schuld macht uns mit ihr fühlen; ihre Strafe mit ihr zittern. Wir beklagen ihre Schuld, aber wir verdammen sie nicht. Wir fühlen zu wohl, daß die Schuld, die sie trägt, auch Jeder von uns im ähnlichen Falle trüge. Es liegt ja so nahe, es ist so menschlich, sich des Segens der Natur zu erfreuen, im seligen Mutterbewußtsein mit erhabenem Stolz auf die glänzende Schaar ihrer Sprossen zu blicken. Diesen Stolz, so natürlich, so menschlich, wir müßten ihn einer Mutter verzeihen, wenn er ungerecht wäre; aber er ist nur gerecht. Ihre Söhne sind wahrhaft eine Heldenschaar, die Freude des Alters, und ihre Töchter sind echte griechische Jungfrauen, Zierden des Hauses, jedes Königsthrons würdig. Ganz Griechenland preist sie und ihre Mutter,

die eigene Mutter sollte dies nicht empfinden dürfen? Greifen wir Jeder in die eigene Brust und fragen wir, was wir in gleichem Fall thäten. Ist dieses Schuld, dann ist es verzeihliche Schuld, verzeihlich nicht an sich, sondern in Anbetracht der Umstände. Wir verurtheilen die That, aber wir entlasten die Thäterin. Ihre Schuld vermindert sich in unserem Auge in dem Maße, als das Bewußtsein ihrer Menschlichkeit in uns steigt. Es ist nicht Niobe mehr; es ist der Mensch, wir selbst sind es, die in ihr handeln und fehlen.

Aber je menschlicher ihr Vergehen, desto unmenschlicher erscheint uns die Strafe. Dafür, daß sie, von gerechtem Mutterstolz hingerissen, sich den Göttern gleichgestellt, vielleicht in einem unbewachten Moment, dafür trifft sie das Entsetzliche, daß ihr ganzes Geschlecht, daß Söhne und Töchter, ja selbst ihr Gemahl auf einmal zerschmettert wird, und sie allein die Einsame, die Letzte ihres Geschlechts übrig bleibt auf ihren Gräbern als marmorner Leichenstein. Sie, die Schuldige, zu strafen, verderben die Unschuldigen; und was ist sie für eine Schuldige? Hat sie etwas Anderes begangen, als was von uns jeder gestehen muß, in gleichem Fall auch begehen zu können? Fanden wir vorher schon ihre Schuld verzeihlich, so finden wir sie jetzt klein gegen die Strafe. Sie leidet dafür, daß sie menschlich gefehlt, und wie der Mensch in ihr leidet, leiden wir mit ihr. Die

innigste Theilnahme, das wärmste Mitleid verbindet uns mit der unglücklichen Mutter, deren menschliches Leid in jedem von uns seinen Widerhall findet.

Aber je mehr wir sie bemitleiden, desto mehr zittern wir zugleich, nicht für sie, sondern für uns. Eine dumpfe Ahnung des Abgrunds, an dem wir in jedem Augenblick mit verbundenem Auge wandeln, in den ein unbewachtes Wort, eine unbewusste That uns hineinstürzen kann, gähnt uns aus dem Eindruck des Ereignisses an. Indem jene untergehen, gewahren wir unsere Gefahr, und unser Haar sträubt sich bei dem Gedanken, wie nah' wir selber der Versuchung stehen. Niobe's verschuldetes übermenschliches Leiden erregt uns Furcht für uns selbst. Ein grenzenloser Blick fällt in die Tiefen der eigenen Brust, lehrt uns uns selbst kennen und das Damokles-Schwert, das wie über des Schuldigen, so über unserem eigenen Haupte schwebt. Unser Mitleid mit Niobe ist eigentlich Mitleid mit uns selbst. So schwach und hilflos erscheinen wir uns gegenüber den rächenden Wächtern des Geschicks, daß wir uns bemitleiden aus Furcht, und uns fürchten aus Mitleid. Wir leiden mit Niobe, darum zittern wir für sie und uns; wir fürchten für sie und uns, darum leiden wir mit ihr.

So sind Furcht und Mitleid die unzertrennlichen Begleiter des Tragischen. Beide entspringen aus derselben Wurzel, und tragen denselben Charakter; denn im Tragischen erblickt der Mensch

des Menschen Untergang im Conflict mit dem Göttlichen, im Unterliegen des Helden, sich selbst als Unterliegenden. Also nicht etwa Mitleid an einer, und Furcht an einer andern Stelle, kennzeichnen das Tragische; wie wir später dies wol in Folge mißverständener Worte des Aristoteles im französischen Trauerspiel wieder finden werden, sondern nur jenes Mitleid, das aus Furcht vor gleichem Schicksal entspringt, nur jene Furcht, die im Mitleid mit seines Gleichen wurzelt.

Aber wären Furcht und Mitleid die einzigen Begleiter des tragischen Ereignisses, dann wäre nicht zu begreifen, wie wir an dessen Betrachtung irgend einen Genuß finden könnten. Fliehen wir doch sonst, was uns Furcht einflößt, und wo wir einsehn ihm nicht entfliehen zu können, da hat diese Erkenntniß etwas so Zermalmendes für uns, daß wir wenigstens ihr Bewußtsein uns so lang als möglich fernzuhalten streben. Und wenn das Mitleid für uns eine weniger schmerzliche Empfindung ist, so trägt daran nur die Schuld, daß es doch nicht unser Leiden, sondern des eines Andern, zwar unser mögliches, aber nicht wirkliches Leiden ist, und darum, indem wir Andere leiden sehen, uns das Gefühl eines gewissen Vorzugs, einer relativen Sicherheit und damit besonders roheren Naturen eine Art von eigennütziger Befriedigung gewährt. So sehen wir rohe Naturen an Martern aller Art, ja an Hinrichtungsscenen ihre Augen weiden, und darüber Thränen des Mitleids vergießen, denn „süß ist's vom sichern

Hafen aus Schiffbrüchige zu sehen.“ Aber für feinfühlende Gemüther ist der Anblick fremder Leiden vielmehr eine Pein, die desto größer wird, je ausgebildeter das Gefühl für eigenes Leiden ist, das wir uns an Andern vorstellen. Solche fliehen wohl eher den Anblick fremden Leidens, wo sie nicht helfen zu können sich eingestehen müssen, als daß sie es suchen, geschweige denn daß sie es als würdig einer besonderen Behandlung durch die Kunst erkennen sollten.

Woher kommt nun dem Tragischen der wunderbare Reiz, der uns immer und immer wieder zu demselben zurückführet, der die gebildetsten Völker aller Zeiten die Kunstgattung, die vornehmlich seiner Darstellung bestimmt ist, übereinstimmend als die höchste bezeichnen, den Künstler als den höchsten verehren läßt, der im Gebiete des Tragischen die Palme errungen?

Unterwerfen wir zu dem Zwecke das tragische Ereigniß nochmals unserer Betrachtung. Indem Niobe sich über sich selbst erhebt, begeht sie ihre Schuld, indem sie mit dem Verlust alles dessen, was ihr in unsern Augen Anspruch darauf gab, dafür büßt, erleidet sie ihre Strafe. Wer sie straft, sind die Götter, die Wächter und der Ausdruck des ewigen Gesetzes, das jeglichem Dinge sein Maß und jeglichem Sterblichen seine Bahn anweist, die er im Einklang mit dem Ganzen zu wandeln hat. Gegen die sie sich vergeht, sind die Götter selbst, ist das ewige Weltgesetz, der alleinige

Ausdruck der Gerechtigkeit, neben welcher jede menschliche Anschauungsweise verschwindet. Was vor unserem Auge verzeihlich, ist es für die Götter nicht. Dem Beklagten zu nahe verwandt, sind wir bestochene Richter. Nur weil wir selbst Menschen sind, scheint das Vergehen uns menschlich, unmenschlich die Strafe. Wir sehen die Dinge von unserm Standpunkte an, aber wir sollen sie vom Standpunkte der Götter betrachten lernen. Mitleidig sind wir, mitleidlos ist die ewige Gerechtigkeit. Uns ziemt es zu entschuldigen, den Göttern allein zu richten. Wir sollen erkennen, daß es die ewige Gerechtigkeit selbst ist, die hier eingegriffen hat, daß dem Vergehen die Vergeltung auf dem Fuße folgen muß, so verzeihlich vom menschlichen, unverzeihlich vom göttlichen Standpunkte. Wir sind parteiisch, die Götter sind unparteiisch; wir sehen die Dinge, wie wir sie sehen können, die Götter sehen sie, wie wir sie sehen sollten. Indem die Kunst es unternimmt, uns auf diesen Standpunkt zu stellen, hebt sie uns über uns selbst hinaus, zeigt sie uns selbst den Lauf der Dinge, und die Verkettung von Schuld und Strafe von einem erhabenen Gesichtspunkt. Auf bloß menschlichem Standpunkte uns niederschmetternd, erscheint das tragische Ereigniß vom göttlichen aus erhebend. Wir lernen die Welt überschauen, wie die ewigen Mächte sie erblicken, wie „ein Kinderergärtchen eingeschrumpft zu unseren Füßen liegen.“

Was wird auf diesem erhabenen Standpunkt, von dem wir die Dinge überschauen, aus Furcht und Mitleid?

Beide gehören zunächst dem bloß menschlichen Standpunkte an, das Mitleid mit dem Leidenden ist menschliches Mitleid, die Furcht vor dem Leiden menschliche Furcht. Nun aber, da wir leidenschaftslos wie die ewigen Götter selbst die Verkettung des Vergehens und der Strafe überblicken, verwandelt sich die Furcht vor dem drohenden Uebel in Ehrfurcht vor dem Walten des ewigen Gesetzes. Was wir früher bloß erkannt, als die Folge des Vergehens, das erkennen wir als dessen gerechte Folge. Was uns bisher als unmenschlich erschien, das erscheint uns von nun an als übermenschliche, göttliche Gerechtigkeit, vor der wir uns beugen und der wir uns willig unterwerfen. Noch fühlen wir das Leid des Unglücklichen als unser eigenes, aber dieses verliert seinen Stachel, indem wir es als eine gerechte Folge unserer Verschuldung betrachten. Dieses Mitleid entspringt nicht mehr aus der Vorstellung der Ungerechtigkeit des gefallenen Opfers; das Opfer ist kein Opfer der Willkür mehr, sondern ein rechtmäßiges Glied des moralischen Weltzusammenhangs, dem eingereicht sich zu fühlen, eine Quelle der Seligkeit ist. Das Leiden ist nur furchtbar, so lang es willkürlich scheint; seine Spitze bricht ab, sobald es selbst nur ein Zeichen der waltenden Göttermacht ist. Vor blinder Willkür zitternd, fühlen wir uns ruhig und geborgen im Bewußtsein eines Alles und uns selbst be-

herrschenden Weltgesetzes. Dieses Bewußtsein erhebt uns über uns selbst, und reinigt unsere so heftig erregten Leidenschaften. Furcht verwandelt sich in Ehrfurcht, Mitleid in Ergebung, rascher trotziger Tadel in schweigende Verehrung des göttlichen Waltens. Der dunkle Abgrund, bei dessen Ahnung ein kaltes bebendes Grauen uns durchschauerte, verwandelt sich in ein geheimnißvolles, aber vom göttlichem Walten durchflutetes Schicksalsnetz, dessen leitende Fäden in der Hand der ewigen Weltgerechtigkeit zusammenlaufen.

So zerschmettert uns das Tragische zuerst, um uns dann desto höher emporzuheben, zeigt den Menschen gegen das Göttliche in der tiefsten Erniedrigung, um ihm durch das Bewußtsein, daß er sich zur Erkenntniß der Gerechtigkeit des göttlichen Waltens emporzuschwingen vermag, das Gefühl der höchsten Erhöhung zu gewähren. Nur die gezwungene Unterwerfung unter ein unverstandenes Geschick ist Schmach; freie Ergebung in eine göttliche durchschaute Gerechtigkeit, ist dagegen die höchste Ehre. Wenn wir mit Schrecken und Furcht die Stätte eines hochtragischen Ereignisses betreten, so verlassen wir sie gereinigt und geläutert in Ergebung und Ehrfurcht. Wenn das Furchtbare uns nach Unten, weist das Tragische uns nach Oben. Jenes weckt unsere Furcht vor einer unbekanntem Macht, dieses zwingt uns zur Ehrfurcht vor einer erkannten göttlichen Weltordnung.

Legen wir nun uns die Frage vor, durch welche Kunst uns das Tragische am vollkommensten zur Anschauung gebracht werde, so weist eben das Beispiel, das wir bisher beachtet haben, uns auf die Plastik. Die berühmte Gruppe der Niobiden von Skopas oder Praxiteles, (im Museum zu Florenz, die einst wahrscheinlich das Giebelfeld eines prachtvollen Tempels schmückte, [schon das Alterthum stritt darüber]) stellt eben das tragische Ereigniß dar, das die Schlusscene der oben erzählten Mythe bildet. In der Mitte des Giebelfeldes, als Hauptperson steht die Mutter da, angstvoll den jungen Liebling, der in die Knie gesunken, in den Falten des Gewandes verbergend, das Gesicht flehend aufwärts nach der Seite gewandt, von der die unsichtbaren Pfeilgeschosse kommen, mit dem Oberkörper vorgebogen, das geliebte Kind mit dem eigenen Leibe gegen den tödtlichen Pfeil zu schirmen. Ihre übrigen Kinder um sie her. Noch sind nicht Alle gefallen, aber wir fühlen, daß es geschehen wird. Hier zieht ein Jüngling sich den Pfeil aus der Wunde; dort ist ein Anderer sterbend hingefunken; ein Dritter hat schon ausgerungen; einen Vierten, den Jüngsten, sucht ein ältlicher Sklave, sein Erzieher, mit vorgehaltenem Mantel dem rächenden Auge des Gottes zu entziehen. Die Töchter, erschreckt durch den Fall der Brüder, fliehen rasch wie gescheuchte Rehe der Mutter zu, in deren Armen, wir ahnen es, sie der nie fehlende Bogen ereilen wird. Ihre Furcht theilt sich uns mit wie der Anblick der

Fallenden und dem Tode Verfallenen Mit leid erregt. Aber es ist nur ein Moment, der uns entgegentritt. Wir sehen nicht, was voranging, was folgen wird. Nicht einmal, daß es Niobe sei mit ihren Kindern, würde man daraus zu errathen vermögen, wüßten wir nicht schon voraus, daß wir sie vor uns haben und kennten wir nicht die ganze bejammernswerthe Fabel. Denn was wir vor uns sahen, ist eben nur eine Mutter, deren Kinder um sie her einem plötzlichen Tode zum Opfer fallen. Das plastische Werk sagt uns nicht, daß es die Strafe der Götter für den Frevel sei, den die Mutter an der Mutter des göttlichen Zwillingspaars begangen. Diese Kenntniß bringen wir schon hinzu und steigern dadurch einen Eindruck, den das plastische Kunstwerk allein nicht hervorbringen kann, weil dazu die Kunde vorangegangener und nachfolgender Momente erfordert wird. Der Niobiden Tod ist nur der Schlusspunkt einer Reihe von Veränderungen, deren Anfangspunkt der frevelhafte Ausruf der Niobe ist. Mit diesem Ausruf beginnt eine Kette von Ereignissen in fortschreitender Folge, Schuld und Strafe in sich bergend, von welchen die Plastik je nur eines auf einmal, die Schuld oder die Strafe, den Beginn oder den Ausgang, nie beides zugleich darzustellen vermag. So wenig wie sie vermag die Malerei, überhaupt die bildende Kunst mehr als einen Moment in räumlicher körperlicher Darstellung festzuhalten. Aber die Mythe der Niobiden ist eine Folge zusammenhängender

Momente. Wie viel ergreifender die Wirkung, wenn schon bei dem frevelhaften Ausruf der kinderstolzen Mutter uns die grauenhafte Ahnung einer künftigen Strafe des Frevels überschleicht, wenn wir langsam, ihr selbst verborgen, das kommende Ereigniß vor uns sich bereiten sehen, wenn wir die gekränkte Latona vernehmen, die den zornigen Kindern ihr Leid und ihre Verhöhnung durch die Frevelerin klagt, und dann plötzlich unerwartet die göttliche Rache über Amphion's und Niobe's Haus hereinbricht!

Diese fortschreitende Handlung ist der Vorwurf einer Kunst, die selbst eine in der Zeit fortschreitende ist, der Poesie. Wie der bildenden Kunst Momente, ist es ihr eigenthümlich, ganze Reihen von Momenten nach einander darzustellen. Wenn dort einer, so vermögen hier mehrere Momente in zunehmender Steigerung Furcht und Mitleid zu erregen. Die tragische Wirkung steigt, auch wenn ich die Fabel bloß erzähle, weil der Anfang das Ende errathen läßt. Wenn es der Erzählung bedarf, um die plastische Gruppe zu verstehen, so bildet die erzählende Poesie für die Einbildungskraft für jeden Moment derlei plastische Gruppen. Aber nun geht die Erzählung in die Gegenwart über; wir sehen Niobe leibhaftig vor uns, und hören ihren Frevel; vor unsern Augen klagt Latona den göttlichen Zwillingen ihr Leid, fordert Rache, Vertilgung des ganzen durch die Mutter fluchbeladenen Geschlechts; vor unsern Augen tummeln sich zu Fuß und zu Ross

Amphion's rüstige Söhne, steht Niobe da im Kreise herrlicher Töchter, noch einmal wiederholt sie den Frevel: und nun bricht die Katastrophe ein, hinfinken sehen wir das ganze Geschlecht, Vater, Söhne und Töchter, Niobe selbst, die Gebeugte, zu Stein werden auf dem plötzlichen Leichenfeld. Angst und Schauer durchzuden uns, unser Mitleid ist auf's höchste gespannt, und mit bebender Ehrfurcht verehren wir die waltende Götterhand. So erreicht die tragische Wirkung ihren höchsten Grad, indem sie Gegenstand der dramatischen Poesie wird; das Tragische wird zur Tragödie.

Hochverehrte Versammlung! Wir wollen hier einen Augenblick einhalten, um das bisher Gefundene zu einem klaren Gesamtbild zusammen zu fassen. Tragisch nannten wir überhaupt jedes unglückliche Geschick, das, obgleich verschuldet, doch nach menschlichem Maßstab mit dieser Verschuldung im Mißverhältniß ist, eben deshalb unser Mitleid sowohl wie unsre Furcht vor den vergeltenden Mächten erweckt, uns zugleich aber durch die Einsicht, daß die Vergeltungsmacht eine gerechte, und die Strafe mit der Schuld nach göttlichem Maßstabe im richtigen Verhältnisse steht, über uns selbst erhebt und zur freiwilligen Ergebung und zu scheuender Ehrfurcht vor dem Rathschluß des Schicksals erimuthigt. Die dramatische Poesie ist zum Aufnehmen des Tragischen die geeignetste, „weil das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfordert. Längst vergangene oder fern in der Zukunft stehende Uebel können wir

entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so bemitleiden, als ein anwesendes; folglich ist es nothwendig die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen d. i. nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig d. i. in der dramatischen Form nachzuahmen“ *). So entspringt die dramatische Form unmittelbar aus der Natur des Tragischen als die angemessenste. Weder die bildende Kunst, die nur einen Moment, noch die epische Poesie, die zwar eine Folge von Momenten, aber nur als vergangene darstellt, vermag den ergreifenden Eindruck hervorzurufen, den der Augenschein auf uns ausübt. Was vor uns geschieht, tritt uns unendliche Mal näher, als wovon wir nur hören, daß es geschah. Um so viel das Auge das Ohr an Lebhaftigkeit des Eindruckes, um so viel übertrifft das Drama das Epos. Beide stellen Handlungen dar, d. i. „einen Zustand der Dinge, der nicht so bleiben kann wie er liegt“ **). Wie eine rollende Lavine muß das Ereigniß weiter, das einmal begonnen hat. Aus kleinem Anfang entwickeln sich furchtbare Folgen. Aber im Epos wird uns von der Lavine nur erzählt, im Drama sehen wir sie stürzen, hören ihren donnernden Fall. Vor unsern Augen begräbt sie blühende Fluren, zerschmettert sie Geschlechter, Hütten und Paläste. Sie bedarf keines Herolds, ihr Herold ist ihr eigener Donnergang.

*) Lessing VII. 346.

**) Herb. Lehrb. zu Einl. S. 140.

Thränenden Auges erzählt der Dichter verklungenes Unheil,
Aber das Trauerspiel loßt selber die Thräne in's Aug'.

Daraus ergibt sich die Tragödie als dramatische Darstellung eines tragischen Ereignisses, Tragisches als ihr Inhalt, die dramatische als ihre Form. Aus dem Begriff des Tragischen folgt, daß sie Furcht und Mitleid erregt, daß sie jenes zur Ehrfurcht, dieses zur freien Ergebung in göttlichen Willen reinigt. Darum nannte Aristoteles die Tragödie die „Nachahmung einer Handlung, welche vermittelt des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und derlei Leidenschaften bereitet.“ Wie das tragische Ereigniß an sich, so erhebt uns die Tragödie als Darstellung des Tragischen in der Kunst über unsern beschränkten menschlichen Standpunkt auf den Standpunkt der Weltbetrachtung.

Die dramatische Form entspricht dem Begriffe der Handlung. In jeder Handlung geschieht etwas von irgend wem, an irgend einem Orte, zu irgend einer Zeit. Jenes gibt den Stoff, dieses die Personen, Zeit und Ort die Bedingungen des Dramas. Jedes Geschehene beginnt, schreitet vor, kommt zum Abschluß. Hier unterscheidet sich Anfang, Mitte und Ende. Weil der Faden nicht abreißen darf, ohne daß die Handlung selbst abreißt, muß der Anfang die Mitte, die Mitte das Ende erklären. Das ist die Einheit der Handlung, von der die sogenannte Einheit des Orts und Einheit der Zeit nur die Folgen sind. Der

dramatische Dichter erklärt uns, warum das Ende, das kommt, gekommen ist, ja nothwendig so kommen mußte. Er erklärt das vor unsern Augen aus dem Ineinandergreifen der Handelnden. Dazu wird von selbst erfordert, daß diese weder der Zeit noch dem Orte nach so weit von einander abliegen dürfen, daß ihr Eingreifen in die Handlung unmöglich wird. Einheit des Orts und Einheit der Zeit hat nur den Charakter einer goldenen Mitte. Die strenge Einheit des französischen Trauerspiels, während dessen die Scene nicht wechselt, und die Handlung die Dauer eines Tages nicht überschreitet, ist das eine Extrem, die Ungebundenheit der Romantiker, die im Himmel und Erde, Alterthum und Mittelalter zugleich spielen, das andere.

Wichtig bleibt nur die Einheit der Handlung. Auf sie muß Alles Bezug haben, aus ihr muß alles fließen, auf sie alles zurückgehen. Keine Person, kein Wort, kein Vorgang darf überflüssig sein, aber auch nichts zur Erklärung des Ausgangs Nothwendiges fehlen. Der Dichter schaltet völligfrei mit dem Stoff; er slicht ein, er scheidet aus, er entwickelt langsam und pünktlich.

Die Reihenfolge stellt sich von selbst her. Zuerst treten die Personen auf; sie wollen etwas, man lernt sie theilweise kennen. Zweitens müssen sie weiter; es entsteht Noth und die Personen gerathen in Situationen. Eine ungewisse Lage der Dinge zeigt sich. Die Handlung ist auf ihrem Gipfel, der Glückswechsel, der

Uebergang von Glück zum Unglück tritt ein: Peripetie. Zuerst wird das Ende nur vermuthet. Es nähert sich, die Personen machen die letzten Versuche dasselbe aufzuhalten. Endlich tritt es ein. Das heraufbeschworene Unheil ereignet sich, zieht wie die Windsbraut alle Betheiligten in seinen Wirbel, „die Ruhe herrscht auf der Bühne“: die Katastrophe.

Diese Gliederung gibt der Tragödie drei, im gewöhnlichen Gebrauch fünf Akte, bei den Indiern sind deren häufig sieben, bei den Chinesen sogar einundzwanzig, immer eine ungerade Zahl. Die Menge richtet sich nach der Verwickelung der Handlung. Die Peripetie bedarf des größten Raumes, um sich in ihrer Breite entfalten zu können; in ihr findet daher gewöhnlich noch eine Steigerung, ein Höhepunkt und eine Abnahme statt, die das Ende andeutet. Die Exposition füllt den ersten, in seltenen Fällen auch den zweiten Akt; die Katastrophe dem gemäß den letzten.

Der Stoff der Handlung kann erfunden, wie in den Stücken: „Kabale und Liebe, Stella, Julius von Tarent, oberhistorisch gegeben, wie im Egmont, Romeo und Julie, Don Carlos, Jungfrau von Orleans, Attila und Anderen, in beiden Fällen muß sie möglich, innerlich wahrscheinlich sein. Diese Möglichkeit ist aber nicht die gemeine, sondern poetische Möglichkeit; wir fordern von der tragischen Handlung nicht, daß sie an sich, sondern daß sie nach der Annahme möglich sei, die der Dichter einmal gemacht, und die wir ihm zugegeben haben.

Hamlets Vater tritt als Verstorbener auf, und wir finden daran nichts Anstößiges. So gestatten wir ihm den Gebrauch des Wunderbaren, des Uebernatürlichen und der Geistererscheinung, weil wir uns einmal nicht auf dem Boden prosaischer, sondern poetischer Möglichkeit stellen. Er darf Alles verwenden zu seinem Zweck, aber er darf nichts so verwenden, daß es wider seinen Zweck ist.

Eine geschichtliche Tragödie ist darum nicht Geschichte. Jene stellt die Dinge dar, wie sie geschehen sein könnten, diese wie sie geschehen sind. Schillers Maria Stuart ist schuldig, die Maria Stuart der Geschichte vielleicht nicht. In der Tragödie mußte sie schuldig sein.

Die Personen der Handlung müssen dieser selbst angemessen sein. Indem der Dichter die Handlung vor unseren Augen geschehen läßt, müssen wir begreifen können, daß solche Individuen nur so handeln konnten. Aus dem Wesen des Handelnden muß seine Handlung sich erklären, insofern ist er Charakter. Der dramatische Charakter ist nicht mit dem sittlichen zu verwechseln. Richard der III. der größte Bösewicht, den je die Bühne trug, ist zugleich das größte Charaktermeisterstück, das sie geschaffen. Nicht daß er gut oder böse, daß er handelt, wie er seiner Natur nach handeln muß, macht ihn zum dramatischen Charakter. Die größte Sünde, die ein dramatischer Dichter begeht, ist nicht, daß

er seine Personen etwas Schlechtes, sondern daß er sie etwas thun läßt, was sie nicht thun können.

Ob der Charakter erfunden oder geschichtlich ist, thut dabei nichts zur Sache. Der Dichter entlehnt entweder den Stoff und erfindet die Charaktere, oder er entlehnt die Charaktere, und erfindet eine passende Handlung dazu, oder er erfindet Beides. Sein alleiniges Gesetz ist, daß beide zu einander passen. Die Handlung ist das Produkt, die Charaktere die Faktoren. Diese multipliziert müssen jenes geben.

Jede Handlung findet unter Bedingungen statt auf bestimmte Veranlassung. Ohne solche geht kein Charakter aus dem Zustande der Ruhe zur Bewegung über; nach der Art der Veranlassung richtet sich die Art des Handelns. Das ist die Situation, in welche der Handelnde geräth. Derselbe Charakter in verschiedener Lage wird sich anders äußern: Charakter und Situation zusammen erklären die Handlung. Jener ist der innere, dieser der äußere Faktor. Den Charakter gibt der Mensch, die äußere Lage das Geschick. Das Wesen des Charakters ist Freiheit, das der Situation Beschränkung, Nothwendigkeit, Fatum oder Vorsehung. Diese innerliche Zweifelt die Handlung ergänzender Faktoren macht auch für die wirkliche Ausführung der Handlung eine zweifache Form der Behandlung möglich. Entweder fällt das Hauptgewicht auf die Seite

der Situation, und die Tragödie nähert sich der Darstellung einer Folge von Begebenheiten mit tragischem Ausgang, die weniger durch den Charakter der betheiligten Personen als durch die sichtbare Hand eines waltenden Schicksals herbeigeführt werden. Oder das Hauptgewicht fällt auf die Seite der Charaktere und die Tragödie beschäftigt sich mehr mit der Entfaltung der einzelnen Personen, welche die Situation ohne sichtbares Eingreifen einer höhern Macht, und damit die Katastrophe selbst hervorrufen. In jener herrscht der Charakter der Ruhe, in dieser naturgemäß der der Bewegung vor; in jener handelt das Geschick, indeß die Personen sich mehr leidend verhalten, in dieser handeln die Personen, indeß das Geschick sich leidend verhält. Jene ist der Plastik, diese der Musik verwandter. Jene läßt uns sehen was, diese wie es geschieht.

Auf dem Vornwägen des einen oder des andern dieser beiden Elemente beruht der geschichtliche Gegensatz zwischen antiker (griechischer) und moderner (romantischer) Tragödie. Jene stellt mehr Situationen dar, diese mehr Charaktere. Jene liebt tragische Lageverhältnisse zu schildern, diese des Einzelnen Benehmen in denselben zu entwickeln, jener sind die Personen um der Situation, dieser die Lage um der Personen willen da. Jene löst Schicksalsräthsel, diese psychologische.

Das Ideal der Tragödie, das über beiden steht, müßte beiden gleichmäßig gerecht werden. Wer die Situation mit der Charakteristik, wer das Räthsel des Schicksals mit der psychologischen Entfaltung in harmonischen Einklang zu bringen wüßte, der wäre das Ideal des tragischen Dichters. Für ihn könnte nichts dunkel, nichts geheimnißvoll mehr sein: ein Inquisitor des Menschenlebens führte er jedes Einzelnen Gegenwart und Zukunft angefangen und beschlossen in der Santa Casa heiligen Registern. Leidenschaftlos wie ein Gott wöge er Strafe und Schuld, Vergeltung und Vergeltung; Menschenleben und Sitten rollten durch seine Finger wie Perlen eines blutigen Rosenkranzes an dem ewigen Faden der Geschichte!

Wer vermag dies als Einer, vor dem alle Zukunft und Vergangenheit Gegenwart ist, dessen ewiges Auge das Vergehen mit der Strafe, die Schuld mit der Vergeltung in einem allgegenwärtigen Blicke umfaßt? Die Menschengeschichte ist die endlose Tragödie, in der der Einzelne unterliegend sich am Bewußtsein seiner Bestimmung im großen Ganzen erhebt, kein Thun ohne Schuld, keine Schuld ohne Strafe, aber jede Strafe eine Stufe der Jakobsleiter ist, auf der die Engel der Versöhnung auf- und niedersteigen.

Wir leben in einer Zeit, in der die Entfernungen verschwinden, im Raume und der Zeit nicht nur, sondern auch in der Wissenschaft. Wie Städte und Länder einander auf Stunden ja Minuten näher

rücken, das Raum durchbringende Fernrohr selbst Sterne zur Erde herabbringt, so kann die Wissenschaft nicht länger in einem engen Kreise sich absperren, sie muß hinaus auf den Markt des Lebens. Wie das Blut im raschen Kreislauf die Gefäße, die es bereiten, selber wieder ernährt, so hat die Wissenschaft die Verpflichtung, das Leben aus dem sie stammt, wieder mit ihren Früchten zu bereichern. In diesem Sinne verehrte Anwesende, habe ich diese Vorlesungen angekündigt.





Zweite Vorlesung.

11. März 1855.

Lyrik, Epos, Drama. — Anfänge der dramatischen Poesie.
— Das indische Drama. — Das hebräische Drama. — Aus-
blick auf die griechische Tragödie.

Verehrte Anwesende!

Eine Ansicht vom Wesen des Tragischen und der Form der Tragödie hat sich uns im Laufe des vergangenen Vortrags gebildet; versuchen wir jetzt den Entwicklungsgang derselben in der Geschichte in kurzen Umrissen uns deutlich zu machen.

Die dramatische Poesie ist die jüngste von ihren Schwestern. Die lyrische Poesie schildert was geschieht, die epische was geschah, die dramatische das was geschah, so als ob es jetzt geschähe. Die erste legt dar, was im Dichter selbst, die zweite und dritte, was mit und in Andern vorgeht. Aber in der epischen beschreibt dies der Dichter allein; in

der dramatischen läßt er es die Personen selbst beschreiben. In der lyrischen spricht der Dichter für sich, in der epischen für Alle, in der dramatischen läßt der Dichter Jeden für sich sprechen. Darum ist das Lied eben sowohl dramatisch, als die dramatische Poesie lyrisch. Der lyrische Dichter singt sein gegenwärtiges Fühlen, Thun und Lassen, oder er versetzt sich in die Seele eines Andern, eines bestimmten Gefühles, einer bestimmten Lage, eines bestimmten Standes hinein, und singt dessen Gefühle, dessen Gedanken, dessen Wünsche als ob sie seine eigene wären. Insofern ist das Lied dramatisch, Monodram mit nur einer sprechenden Person, deren Bühne das eigene Herz ist. Diesen Charakter trägt das echte Volkslied, trägt das Goethische unerreichte Lied, tragen all' die unzähligen Liebes-, Wald-, Jagd-, Soldaten-, Trinf- und Tafel-Lieder, die alle Literaturen anfüllen. Der singende Mensch ist in diesem Moment selbst dramatische Person, er stellt sich selbst dar, als ob er ein Anderer wäre; in dem Liede: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß“ u. s. w. liegt eine ganze Tragödie. Umgekehrt ist jedes Drama einer Mehrheit von Personen zu vergleichen, deren jede dasjenige ausspricht, was in ihrem Innern vorgeht. Jede entwickelt die Stimmungen ihres Gemüths, angeregt durch die Andern oder sie anregend, so entsteht das Gespräch, der Dialog, das hauptsächlichste Kennzeichen der dramatischen Form. Der dramatische Dichter

stellt Andere dar, als ob er es selbst wäre, im Tasso, im Egmont, im Faust schildert Goethe sein eigenes Innere. Seine einfachste Gestalt ist der Wechselgesang, so wie die einfachste Gestalt der Lyrik das dramatisch gehaltene Volks-Lied. Bei dieser engen Beziehung zwischen Drama und Lyrik ist es begreiflich, wie der die Stimmung des eigenen Innern unwillkürlich begleitende Ton, das Kennzeichen des Lyrischen, ein musikalisches Element im Drama begründen kann, dessen Ausdruck die Oper ist. Die lebhafteste Kundgebung des Innern wird Gesang, bei verschiedener Stimmung Mehrerer Wechselgesang, bei gleicher Stimmung Aller Totalgesang oder Chor.

Daher ist es zu erklären, daß die Anfänge des Drama fast bei allen Völkern mit Musik verbunden auftreten. Man wende uns hier nicht ein, daß auch die erzählende Poesie ursprünglich musikalisch sei, daß die schauerliche Romanze der alten Galen im Hochland, die epischen Lieder Homers zur Harfe gesungen wurden. Will der Epiker, daß sein Werk gesungen werde, so gibt er ihm die dramatische oder lyrische Form. Die alte schottische Ballade ist durchaus dramatisch: „Wovon, ist Dir das Schwert so roth, Edward?“ singt die Mutter, und der Sohn antwortet: „Ich habe geschlagen mein Rothroß todt, davon ist mir das Schwert so roth.“ Das Echo aber ruft warnend: „Edward, Edward!“ Das skandinavische Epos besteht auf ähnliche Weise aus dramatisirten

Szenen. Der Refrain, den die nordischen Balladen lieben, ist auch, wenn sonst die Dichtung nichts dramatisches enthält, wie das Mitelnngreifen einer zweiten Person, einer Schicksalsstimme in den Gang der Handlung. So in der Romanze vom Herrn Oluf, die Goethe im Erfkönig nachgebildet hat. So in der Edda der Isländer die immer wiederkehrende Frage der Seherin Böla: „Wisset Ihr's nun oder was?“ Sie steht den Untergang und die Wiedergeburt der Welt:

„Oestlich saß die Alte
 Im Eisenwalde
 Fütterte vorten
 Fenris-Junge.
 Unter denen allen
 Wuchs ein besonderer, der
 Mondverschlinger in
 Riesenform.
 Sättigt sich mit Seelen
 Sinkender Menschen,
 Röthet Fürstenthronen mit
 Rothem Blute.
 Schwarz wird Sonnenschein
 Folgender Sommer.
 Alle Wetter wüthen.
 Wisset Ihr's nun oder was?“

Diese plötzliche Apostrofe an die Hörer mitten aus der Erzählung heraus hat etwas durchaus Dramatisches.

Homer, der Vater des Epos, läßt den Lauf der Erzählung allenthalben durch lyrische oder dramatische Stellen unterbrechen. Den Abschied Hektors von Andromache, den Kampf Hektors und Achilles, des Priamos Flehn beim Peliden um die Leiche des Sohnes, kann man, so wie sie dastehen, auf die Bühne bringen. Dagegen ist der Anfang der Iliade durchaus im Odensstil, und die Odyssee beginnt mit einem lyrischen Anruf an die Muse:

Melbe den Mann mir, Muse, den Vielgewandten, der vielfach
Umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerstörte;
Vieler Menschen Städte gesehen und Sitte gelernt hat,
Auch im Meere so viel herzkränkende Leiden erduldet,
Strebend für seine Seele zugleich und der Freunde Zurüdkunft.

Ebenso ist Firdusis, des großen persischen Nationaldichters gewaltiges Epos, das Schah-Naméh, durchaus dramatisch gehalten. Der Dichter stellt einzelne Szenen und Kämpfe, Gespräche und Monologe dar und verknüpft sie durch einem erzählenden Faden mit einander. Das ist die Form jedes größern Dichtwerkes. Die Ausdrücke Lied, Epos, Drama sind nicht so zu nehmen, als dürfte im Epos nichts Lyrisches noch Dramatisches, im Liede und im Drama nichts Episches vorkommen. Lyrisch, Episch, Dramatisch sind Dichtungs- nicht Dichtwerksformen, und ein und dasselbe poetische Werk kann ja muß in den meisten Fällen alle drei in sich einschließen. Der Unterschied des Liedes, des Epos und des Drama liegt

in etwas Anderem. Alle drei stellen eine fortlaufende Kette von Veränderungen dar, aber im Lied ist der Dichter selbst der verbindende Träger dieser Veränderungen, im Drama und Epos sind es andere Personen. Zwischen diesen stellt im Epos der Dichter selbst den äußerlich verknüpfenden Faden her, im Drama leiten die Personen selbst innerlich den Faden bis zum Ende. Im Lied ist der Dichter sein Sänger und sein Gegenstand; im Epos besingt er Andere, im Drama diese sich selbst, während der Dichter scheinbar hinter ihnen verschwindet.

Die ältesten Spuren dramatischer Poesie sind in Wechselgesängen zu suchen. Eine scharfsinnige Kritik hat in dem lieblichen hohen Liede der hebräischen Poesie, das Salomons Namen trägt, eine dramatische Form nachgewiesen, die zunächst in einer Folge von Einzel- und Chorgesängen besteht. Es ist der Wechselgesang von Braut und Bräutigam, von den Auslegern sinnreich auf die Kirche und den Erlöser gedeutet, der durch das Ganze hindurchtönt. Der Inhalt kümmert uns hier nicht, wir fassen nur die dramatisirte Form ins Auge. An der Schwelle der Geliebten steht der harrende Bräutigam: „Thue auf, ruft er, liebe Freundin, meine Taube, meine Fromme; denn mein Haupt ist voll Thaus und meine Locken voll Nachttropfen.“ Sie antwortet ihm versagend,

er eilt verzweifelnd hinweg. Da ergreift sie Sehnsucht in einer herrlichen Strafe. Einmal geweckt, steigt die Leidenschaft so, daß sie aus dem Hause eilt, auf der Straße laut rufend den Geliebten sucht, daß die Wächter es hören, ihr den Schleier nehmen, und sie für ihr nächtliches Herumschweifen züchtigen. Aber sie erträgt es geduldig. „Meiner Mutter Kinder zürnen mit mir;“ singt sie, „man hat mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt, aber meinen Weinberg, den ich hatte, habe ich nicht behütet!“ Die Töchter Jerusalems, von ihrem Schmerze bewegt, machen sich auf sie zu trösten, und helfen ihr den Geliebten suchen. Ein reizender Chorgesang beginnt. Sie finden den Bräutigam in seinem Garten, Rosen pflückend. Ein neuer Wechselgesang. Der Freund preist die Liebe, und Liebe ist stark wie der Tod; Eifer ist fest wie die Hölle; ihre Gluth ist feurig, eine Flamme des Herrn; viele Wasser löschen die Liebe nicht, Ströme ersäufen sie nicht; wer all sein Gut um die Liebe gäbe, es gälte Alles nichts. Und die Freundin antwortet ihm, er möge sie nur nach sich ziehen, daß sie zusammenlaufen, „er möge sein gleich einem Reh oder jungen Hirsch auf den Bergen voll Wohlgeruch;“ sie sieht ihn kommen und hüpfen auf den Bergen und springen auf den Hügeln!

Einen ähnlichen Charakter hat die Gita-Gowinda des indischen Dichters Dshajadewa, die, wenngleich einer späteren Epoche der indischen Dichtung angehörend, doch die ursprüngliche Form dramatischer Dichtung

abspiegelt. *Gita-Gowinda* gilt dem Indier als Drama und wird als solches aufgeführt, aber es hat keinen Dialog, sondern besteht aus einer Reihe hymnusartiger Gesänge. Die Verbindung wird hergestellt durch eine Reihe von Beschreibungen dessen, was von einem Gesange zum andern geschieht, ähnlich unsern musikalischen Aufführungen, deren einzelne Theile durch Erzählungen verknüpft werden. Diese Beschreibungen wurden wahrscheinlich pantomimisch zwischen einzelnen Liedern dargestellt, vielleicht später zugleich auch abgesungen, wie etwas Ähnliches noch heute bei den Chinesen stattfindet. Der chinesische Schauspieler singt, was er thut, und thut was er singt. In einem von Klaproth mitgetheilten chinesischen Lustspiel, „der Topfflicker,“ singt Fräulein Tan, während sie sich ankleidet: „Sie bereitet ihren Nachttisch zum Anzuge; wenn sie das Haupthaar ordnet, bedeckt eine schwarze Wolke die Sonne (des Gesichts); auf beide Seiten steckt sie den Hauptschmuck des Haars; sie bedeckt sich mit einem großgeblühten rothseidenen Kleide; darüber zieht sie einen weißen Rock von Flor“ u. s. w. und beschließt diese Schilderung mit dem naiven Selbstlob: „Geht sie umher, so scheint der Wind durch die Weiden zu wehn; sitzend gleicht sie einem Räucherkerzchen im Tempel des Himmels.“

Diese Seltsamkeit ist der ersten Stufe des Dramatischen ganz entsprechend. Das ursprüngliche Drama besteht aus einer Reihe lyrischer Ergüsse durch epische Schilderung verbunden. In der *Gita-Gowinda*, d. i.

dem Liebe von Gowinda, der soust Krischna heißt und eine Incarnation Wischnu's des Erhalters, der zweiten Person der indischen Trimurti oder großen Götterdreiheit ist, in der Gita-Gowinda finden wir uns in einer wunderbaren üppigen Natur. Die kühlen Lüftchen von Malaya wehn uns an, von Sandel duftet des Südens Hauch, die blauen Wasserlilien schaukeln hin und her, und von den Bäumen schallt der melodische Gesang des Kofila. In dieser Natur steht Radha die Hirtin, die Geliebte Gowindas einsam und trauert aus Eifersucht, indes er selbst mit andern Mädchen scherzt.

„Die Eine schmiegt sich an ihn mit schwellender Brust, trillernd eine auserlesene Melodie.

Eine Andere, getroffen von dem schnellen Blick seines Auges, steht nachdenkend vor dem Lotos seines Angesichts.

Eine dritte, unter dem Scheine ihm ein Geheimniß zuzulüftern, nähert sich seinen Schläfen und küßt sie mit heftiger Ulgewalt.“

Dann sendet Radha an Gowinda eine Freundin ab, ihm ihren Zustand zu schildern. „Sie verachtet den Wohlgeruch des Sandelholzes, und am Abend beim Lichte des Mondes sitzt sie, brütend über ihrem düstern Gram. Ihre Wohnung ist der Wald; ihre Bekleidung ein Reh, ihre Seufzer sind Flammen, sie selbst ist ein schüchternes Reh geworden, und Liebe ist der Tiger, der sie anfällt, gleich Jama, dem Todesgott.“ Gowinda bereut sein Vergehen. Er verspricht zur Geliebten zu kommen. Aber er bleibt lang

aus. Radha klagt: „Der bestimmte Augenblick ist gekommen, aber Heri (der Geliebte) ach leider! erscheint nicht im Hain. Muß die Zeit meiner untadeligen Jugend so unnütz vorbeigehn? O! welche Zuflucht kann ich suchen, hintergangen wie ich bin, durch den Betrug meiner weiblichen Rathgeberin! Der Gott mit den fünf Pfeilen (Kama der Liebesgott) hat mein Herz verwundet, und ich bin verlassen von dem, für welchen ich in der Nacht das dunkelste Dickicht des Waldes suchte.

Seitdem mich der am meisten geliebte Freund hintergangen hat, ist Sterben mein Wunsch, seitdem meine Sinne verwirrt sind, und mein Busen in Flammen ist, warum verweile ich länger in dieser Welt?“ Sie geräth in solche Verzweiflung, daß, als Gowinda nun wirklich erscheint, sie ihn von sich stößt. Er geht, kehrt zurück, erfleht Verzeihung und entflieht. Nun spricht ihre Freundin ihr zu, ihn aufzusuchen in einem neuen Liebe. „Zögere nicht,“ spricht sie, „siehe die ganze Versammlung schlanker Pflanzen, mit den Fingern junger Blätter, bewegt von den Lüftchen, auf die Laube, wo Gowinda sitzt, deutend, gibt Zeichen, daß du dich auf den Weg machen sollst.“ Radha läßt sich erweichen, und als Krischna sie gewahrt, wird sein Herz in Bewegung gesetzt wie die Wasserwellen der Tiefe bewegt werden von der Scheibe des Mondes, und seine Leidenschaft, entzündet von den Lichtstrahlen ihrer Augen, spielt gleich ein paar Wasservögeln mit himmelblauem Gefieder, die sich in der Zeit des Abendthaues auf dem See, nah an einer

vollblühenden Lotos belustigen. So wird das Versöhnungsfest gefeiert.

Aber auch die Anfänge der dramatischen Poesie bei den Völkern des Abendlandes, bei Griechen und Römern beruhen auf Wechselgesängen. Gottesdienstliche Handlungen, Opfer, bei welchen die Umstehenden Lieder zum Preise des Gottes und seiner Thaten absangen, gaben die erste Veranlassung zu abwechselnden Chorgesängen. Bei den Festen des Dionysos, an welchen ein Voth der Preis des Wettgesanges war, dessen griechischer Name *Tragos* der Tragödie die Benennung gab, vereinten sich Männer und Frauen, trennten in gesonderte Schaaren sich ab und priesen laut jubelnd die Thaten des Gottes, die zwischendurch eine Person verknüpfend erzählte. So entstand auch hier jene Abwechslung zwischen lyrischem Erguß und epischer Erzählung. Der Gedanke lag nahe, die Person, um die es sich handelte, selbst erzählen zu lassen. Der erste Uebergang der Erzählung in die Gegenwart war damit gegeben. Noch trat aber zwischen den lyrischen Ergüssen je nur eine Person auf einmal auf; es war eine Reihe von Monologen durch Gesänge eines Chors unterbrochen. Erst allmählig gewann die Übung Raum, den Chor selbst in die Erzählung mit eingreifen zu lassen, indem er entweder in Halbhöre sich theilte, die einander antworteten, oder durch seine Führer mit dem Sprechenden selbst verkehrte.

Dieser gemeinschaftliche Ursprung der dramati-

schen Poesie führte auch im Morgen- und Abend-
 land zu sehr entgegengesetzten Resultaten. Die Poesie ist
 die Stimme der Völker und die Eigenthümlichkeit des
 Landes, des Klimas, der Nationalität, der Religions-
 und Verfassungsform spricht sich deutlich aus in der Vor-
 liebe für diese oder jene Form der Poesie. Der Orien-
 tale gewöhnt an den Anblick einer grandiosen, bald gren-
 zenlos üppigen, bald grenzenlos öden Natur, Paradies
 oder Wüste, liebt auch in der Poesie das Grandiose, Un-
 geheure, bald formlos Phantastische, bald endlos Erhabene.
 In dem verschlungenen Dickicht der schwarzen Urwälder
 Indiens, an den Ufern des blauen Ganges, in der Nacht
 heiliger Haine, irrt die Phantasie des Hindu träumerisch
 umher, setzt in die Tiefe der Betrachtung des ewigen Ur-
 wesens der Gottheit, setzt in den dunklen süßduftenden
 Kelch der weitgeöffneten Lotos sich versenkend. Vor seiner
 wunderbaren Phantasie schwindet jede bestimmte Gestalt
 ins Unbestimmte hinaus, wie vor dem dunklen Abgrund
 seines Urwesens Brahma alle einzelnen Dinge wie
 bunte Phantasmagorien vorübergaukeln. Seine Höhlen-
 tempel von Ellore, seine tausendjährigen Feigenbäume von
 Benares rücken sein Zeitbewußtsein in ungeheure Entfer-
 nungen hinaus, das Menschenleben verschwindet in ein
 Nichts neben den unfasslichen Zeiträumen seiner Mythen.
 Das in Raum und Zeit Endlose ist das Lieblingsbild
 des Indiers. Als die Göttin Ganga, der heilige Strom,
 durch vieltausendjähriges Flehn des frommen Königs
 Bhagiratha endlich erweicht, sich über das Haupt

W i s c h n u ' s zur Erde herabstürzt, verschwindet sie wie ein Tropfen in seinem Lockenwust. Als W i s w a m i t r a, der Vater der Sokuntala mehrere Jahrtausende regiert hatte, geräth er um die Zauberkuh Sabala in Streit mit dem frommen Einsiedler W a s i s c h t a, der ihm sein ganzes Heer und durch seiner Andacht Blut hundert Fürstensöhne zu Staub verbrennt. Da beschließt W i s w a m i t r a sich zum Brahmanen emporzubüßen. Er büßt tausend Jahre, da erhält er fürstliche Würde. Wieder tausend Jahre. Da kommen alle Götter zu ihm. Wieder tausend Jahre; da wird ihm Sokuntala, seine liebliche Tochter geboren. Nun geht er ostwärts und ist stumm tausend Jahre lang. So geht es weiter. Die Jahrtausende fliegen wie Sekunden vorbei. Nachdem er noch ein Jahrtausendlang nicht geathmet hat, gibt ihm Brahma endlich die Brahmanenwürde. Er besitzt alle Tugenden, nämlich:

„Tugend, Gedächtniß, Ausharrung, Weisheit, Milde, Geduld,
Verstand,
Buße, Freiheit und Allkunde, Güte, Mäßigung, Dankbarkeit,
Gleichmuth — dieß versteht nämlich unter Brahma, wer Brahma
kennt;
Zu allen Wesen auch Freundschaft, Aufrichtigkeit und Einsamkeit.“

Um nur ein Beispiel zu liefern von der Ungeheuerlichkeit zugleich und der unvergleichlichen Bilderpracht der indischen Dichtung, heben wir hier eine kleine Stelle aus dem Ramayana, einem der beiden großen

indischen Helbengebichte heraus, welches die Thaten des Helben Rama, der siebenten Incarnation des Wischnu schildert. Die heilige Ganga wird durch die Büssungen des frommen Königs Bhagirathas vom Himmel herab erklet, um die Asche 60,000 gefallener Helben zu entsühnen *).

Eine Einbildungskraft von solcher räumlicher und zeitlicher Ausdehnung mußte ihre dichterische Form vornehmlich in epischer Breite finden. Die Erzählung vermag mit einem Male Jahrtausende zu überspringen, vom Himmel zur Erde, von dieser in den Himmel zu versetzen. So ist alle Dichtung der Indier, auch wo, sie Gegenwärtiges erzählt, episch. Sie dehnt selbst die Gefühle in die Breite aus; wenn der König Pururawas in Liebeswahnsinn, die in eine Weinrebe verwandelte Geliebte Urwasi sucht, thut er dieß nicht, ohne uns eine weitläufige Beschreibung der ganzen prachtvollen Vegetation der Urwaldung mitzutheilen. Die Lotusblume mit ihrem duftenden Kelch, der schattenreiche Kadambabaum, der schneeblühende Jasmin, wie die Gipfel des Himalaya werden uns vorgemalt, während die schmerzlichsten Gefühle des Verlustes und der Sehnsucht das Herz des „königlichen Elefanten“ zerreißen. Des Indiers Poesie ist ein fantastischer Traum in weite schleppe Prachtgewänder gekleidet, zu deren schwer rauschenden Falten der langathmige Tonfall ihres epischen Versmaßes, der breitspurigen Sloka, sich vortrefflich eignet.

Das gerade Gegentheil der indischen, ebenso kurz

*) S. Fortlage Gesch. d. Poesie S. 396.

als jene breit, ebenso treffend als jene malend, wie jene auf das Grenzenlose des Raumes und der Zeit, so auf das Unbegrenzte der Kraft gerichtet, ist die Poesie der Hebräer. Was den Indier bewegen soll, muß er in vergangene Zeiten an entlegene Orte versetzen, die Rosenhügel der Gegenwart erscheinen ihm nur im blauen Duft der Vergangenheit entzückend. Der Hebräer dagegen legt alles in die Gegenwart. Seine höchste Idee ist nur das: „Es werde und es ward!“ Die Zukunft selber muß ihm in der Prophetie zur Gegenwart werden. Die Vergangenheit zieht seine Sänger nur herbei, insofern sie zum Vergleich mit der Gegenwart auffordert. Diese Gegenwart erfüllt ihn, sein Schmerz, seine Sehnsucht, seine Andachtsgluth, das eben vorhandene Gefühl, das in brennenden Bildern nach dem kürzesten Ausdruck ringt. Wie der Indier episch, so ist der Hebräer lyrisch. Das eigne Gefühl beherrscht ihn ganz und damit der Eindruck einer Kraft, deren Stärke er nach der des Gefühls abmißt. Je elender er sich selbst fühlt, desto gewaltiger ist der Gott, der ihn schlägt; je höher das Kraftgefühl in ihm schäumt, desto mächtiger die Hand des Herrn, die ihn erhebt. „Ich bin arm und elend,“ sagt David von sich, „mein Herz ist erschlagen in mir. Ich fahr dahin wie ein Schatten, der vertrieben wird, und werde verjagt wie die Heuschrecken. Meine Kniee sind schwach von Fasten, und mein Fleisch ist mager und hat kein Fett. Und ich muß ihr Spott sein; wenn sie mich sehen, schüt-

teln sie ihren Kopf.“ „Aber mein Gott ist ein starker Gott,“ fährt er fort, „Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr, meine Stärke, mein Gott, mein Hort, auf den ich traue, mein Schild, und Horn meines Heils und mein Schutz. Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu Dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott; wann werde ich dahin kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue? Gott, hilf mir; denn das Wasser geht mir bis an die Seele. Eile Gott, mich zu erretten, Herr, mir zu helfen. Denn Du bist meine Zuversicht, Herr, Herr, meine Hoffnung von meiner Jugend an. Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan hat. Der dein Leben vom Verderben erlöst, der dich krönet mit Gnade und Barmherzigkeit.“ In den Psalmen wechselt tiefste Verzweiflung mit herzbereitendem Jubel. Jehovah zertritt die Abtrünnigen in Staub, und die Nationen der Erde wie ein Keltertreter Trauben zerstampft. Vor ihm zittern die Gottlosen, Feuer geht vor ihm her, im Sturm ist seine Stimme, in Wolken und Nacht ist sein Thron; aber die Gerechten, die nicht wandeln im Rathe der Gottlosen, und ihre Freude haben an Jehovahs Gesetz, diese dürfen zu ihm schrein zu Tag und zu Nacht, daß er hadere mit ihren Haderern, daß er streite wider ihre Bestreiter, daß er Schild und Waffen ergreife, ihnen zu helfen, daß er die Berge antaste, damit sie rauchen, daß er Donnerstrahlen schieße, um die Verfolger zu zerstreuen.

Um soviel die Lyrik dem Drama näher als das Epos, um so viel steht der Hebräer der dramatischen Poesie näher als der Indier. Seine Poesie ist Gegenwart, die des Indiers Vergangenheit, sein Gefühl Leidenschaft, Liebe oder Verzweiflung, das des Indiers träumerisches Vergessen. Den hebräischen Dichter zermalmt das Geschick, aber das Bewußtsein der Gegenwart Jehovahs ermuthigt ihn. Im Blitz und Donner erblickt er Jehovahs Nähe, in Noth und Jammer seines Gottes Gerechtigkeit. Im Vertrauen auf Gottes Schutz greift er selber zum Speer, und mit dem Felskinnbacken vertilgt er Gottes Feinde. Der Gedanke an Gott lähmt seine Thatkraft nicht, sondern er weckt sie auf. Gott wird ihm helfen, aber nicht ohne ihn, sondern mit ihm. Jehovah ist sein Schild, seine Art, sein Speer, wer auf ihn baut, der siegt über seine Feinde.

Wie anders dagegen bei dem thatlosen Indier. Dem Hebräer hilft sein Gott bei muthiger That, der Hindu nähert sich Brahma durch Enthaltung von jedem Thun. Die stärkste Kraft ist dem Hebräer die Gottesheldenkraft, David schlägt Zehntausend in einer Schlacht. Der Indier dagegen zieht allem Anderen die Büßerkraft vor, und der König Wiswamitra ist nur ein Wicht vor dem frommen Einsiedler Wasischta. Jahrtausend langes Fasten, auf einem Beine stehen, Athemeinhalten, das ist der Weg, auf dem der Indier zu seinen Göttern, zu Mahabewa, emporsteigt.

Daß von eigentlichem Drama hier die Rede nicht

sein kann, erhellt von selbst. Das Drama fordert ein sicht- und darstellbares Thun. Aber Jahrtausend lange Bußen lassen sich nicht auf der Bühne darstellen. Das Drama verlangt eine handelnde Person, aber die Helden des indischen Drama sind blutlose Wesen. Sie handeln als Beauftragte heiliger Muni's oder der obersten Götter selbst, ohne eigene innere Leidenschaft und äußeres Hemmnis.

Das indische Drama ist dramatisirtes Epos. Daher die Menge der Akte, die Mannigfaltigkeit der Szenen, die Weiterschweifigkeit der Sprache. Der gewöhnliche Fall ist, daß ein Zufall oder der Fluch eines Heiligen eine Verwicklung erzeugt, die dann wieder durch ein Wunder gelöst wird. Die Personen taumeln in einem Irrgarten herum, der mit den herrlichsten Blüthen der Poesie geschmückt ist. Die Personen begehen zwar eine Uebereilung, und erleiden eine kleine Strafe, aber jene ist größtentheils Folge eines Zaubers, diese hebt sich zuletzt auf, und alles führt zu einem glücklichen Ende. Eine traurige, geschweige denn tragische Wirkung ist gar nicht vorhanden.

Die dramatische Literatur der Indier ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine außerordentlich reichhaltige gewesen. Nach der ältesten der Vedas nach der jüngeren epischen Periode der Indier bildet sie deren jüngste; ja neue Forschungen lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß das indische Drama erst aus der Nachahmung griechischer, an dem Hofe der hellenischen Könige Syriens stattgefundenener

Aufführungen entsprang *). Als seine Repräsentanten können zwei uns erhaltene angesehen werden, die zugleich für die vollkommensten gelten. Es sind *Sokuntala* und *Wikramorwasi*, beide am Hofe des Königs *Vikramaditya*, ungefähr um die Zeit von Christi Geburt von dem Dichter *Kalidasa* verfaßt. Beide behandeln Liebesgeschichten; das erste, die Liebe des Königs *Duschmanta* zur schönen Einsiedlerin *Sokuntala*, der Tochter des Königs *Wiswamitra* und der himmlischen Nymphe *Menaka*; das andere die Liebe des Königs *Pururawas* zur Nymphe *Urwasi*. Der innere Bau ist sich in beiden Stücken sehr ähnlich. *Duschmanta* lernt *Sokuntala* zufällig kennen, und ein plötzlicher Brand lodert in beiden auf: *Pururawas* sieht die schöne *Urwasi* zum erstenmal, und entbrennt in heftiger Liebe zu ihr. *Sokuntala* ist die indische *Genovesa*. Sie ist eine Einsiedlerstochter, denn ihr Vater, der ehemalige König *Wiswamitra* hat sich in den Urwald zurückgezogen, um sich zum Brahmanen hinaufzubüßen. Das erste Zusammentreffen der Liebenden schildert der indische Dichter mit reizenden Farben. Der König jagt im Walde und gewahrt *Sokuntala*, die mit ihren Gespielinen Blumen begießt. Er verbirgt sich, um sie zu beobachten. Eine Biene verfolgt *Sokuntala*. Sie ruft:

*) A. Weber: Die neueren Forschungen über das alte Indien in *Raumer's historischem Taschenbuch* 1855, S. 135.

„Aufdringlich läßt das Thier mich nicht in Ruh.
 Ich will zur Seite gehen. Auch hier verfolgt sie mich.
 So helfst mir Schwestern rettet, mich von ihr.

Beide (lächelnd).

Ja wir sind selber schwach. Rufe den Duschmanta,
 Denn unter seinem Schutze steht dieser Hain.

König (für sich).

Willkommene Gelegenheit! Er naht,
 Doch, daß ich König, dürfen sie's erfahren?
 Nun denn, es sei . . .

Sokuntala (an anderer Stelle).

Auch hier verfolgt sie mich!

König (schnell vortretend).

Wer thut Gewalt unschuldigen Mädchen, wo
 Ein Sohn des Yuru herrscht und Rächer ist,
 Wenn Missethat die Friedlichen bedroht? *)

Die Schwierigkeit hebt sich glücklich. Sokuntala wird als Königstochter erkannt, und die Verbindung vollzogen. Sie nimmt Abschied von dem väterlichen Haine; die ganze Natur trauert um sie:

„Du theure Schwester bist es nicht allein,
 Die bei der Trennung trauert; rings der Hain
 Berräth, wie tief dein Schelden er beklagt.
 Das Gras entfällt dem Munde der Gazellen,
 Der Pfau hört auf zu tanzen, und die Ranken
 Bergießen Thränen — ihre gelben Blätter.“

Sokuntala sagt ihrer Schwester, der Waldhonigpflanze Lebewohl:

*) Nach Sobedanz.

„O Mallika, wohl schlingst du deine Arme
 Um deinen Bräutigam, den Mangobaum,
 Allein auch ich verdiene deine Liebe!
 Umschling mich denn mit deinen Zweigen, die
 Du liebend jetzt mir darzureichen scheinst.
 Es ist zum letztenmal, denn ich muß scheiden;
 Weit, weit von dir soll ich nun wohnen?“

Und ihr Vater antwortet :

„Kind,

Was ich dir wünschte, einen Eheherrn,
 Dir gleich an Tugend, hast du jetzt gewonnen.
 Ich Sorge nicht um dich, denn wie der Mango
 Boll Kraft beschirmt die Braut, die ihn umschlingt
 So wird die Kraft des Gatten dich beschützen.
 So fahr denn wohl, und zög're länger nicht.“

Als sie aufbricht, fühlt sie sich im Gehen gehindert

„Was hält mich plötzlich fest an meinem Kleide?“

fragt sie, und ihr Pflegevater antwortet :

„O Kind, es ist ein dankbar schwach Geschöpf,
 Dem Heilung deine treue Hand gebracht,
 Als ihm ein Rosendorn die Lippe rißte.
 Du stilltest seinen Schmerz mit lindem Balsam,
 Du zogst es auf, es fraß aus deiner Hand
 Das Korn, das nährte; nun will es dich
 Verlassen nicht, es ist die Antilope,
 Dein Pflegekind, das du so sehr geliebt.“

An zarten Zügen der Art ist die indische Poesie
 reich. Aber die Schicksalswendung bleibt nicht aus.

Durch eine Unachtsamkeit gegen einen Heiligen hat Sokuntala sich dessen Fluch zugezogen. Als sie nun mit dem Söhnchen, das sie dem König geboren, an dessen Hofe erscheint, erkennt sie diesen nicht, denn der Heilige hat seinen Sinn umnachtet und verstoßt sie. Vergebens bringt sie Erkennungszeichen vor. Der Ring, den er ihr geschenkt, ist ihr vom Finger gefallen. Da sagt sie zu ihm:

„Schöpfstest du nicht eines Tages in einer Laube aus dem Kelche des Lotosblattes Wasser in deine Hand? In diesem Augenblicke kam die junge Hindin herbei, die ich als mein Kindchen mir auferzogen. Trink du zuvor, so locktest du sie freundlich; aber sie wollte nicht näher kommen, und das Wasser aus deiner Hand trinken; du warst ihr ja noch nicht bekannt genug. Doch als ich dieses Wasser ihr vorhielt, da trank sie es gleich; und da sagtest du lächelnd: Ja wahrlich, jeder traut nur Seinesgleichen; ihr beide seid ja Waldbewohner.“ Aber der König bleibt unerbittlich, und Sokuntala geht in die Wildniß zurück. Da bringt ein Fischer ihm einen Ring, den er im Bauch eines Fisches gefunden, und Duschmanta erkennt ihn als den, welchen er der Sokuntala geschenkt. Von Reue zerknirscht, eilt er ihr ins Gebirge nach, und findet einen Knaben im Walde, der einen jungen Bären hinter sich herzerret und ihm den Rachen aufreißt, um seine Zähne zu zählen. Der Knabe ist Sokuntalas Sohn, Duschmanta versöhnt sich mit ihr, und das Stück schließt mit den Worten:

„Es sei der Herrschende nur bedacht auf Völkerglück!
Die Göttin Wissenschaft von den Weisen hochgeehrt!
Und mich bewahre doch vor dem zweiten Erdenloos
(d. i. zweites Erdenleben.)

Der bläulich-röthliche, der verehrte ewige Gott! (d. i. Siva).“

In Wikramorwasi wird die mit Pururawas vermählte Urwasi durch die Eifersucht seiner ersten Gemahlin in eine wilde Weinrebe verwandelt. Der König Pururawas wird durch dieses Geschick in Raserei versetzt, und durchstürmt den Urwald gleich einem wüthenben Elephanten. Die Schilderung gehört zu den prachtvollsten der indischen Poesie *). Auch hier löst sich zuletzt Alles glücklich, wie in der Sokuntala durch jenen Ring, so hier durch einen feurigen Rubin, und ein spezieller Befehl des Himmelsgottes Indra beschwichtigt die Eifersucht der Gemahlin Pururawas.

Wenn hier trotz der zartesten, mitunter duftigsten Bilderpracht das Ganze doch mehr dem flüchtigen Spiel einer magischen Laterne, als der geregelten Entwicklung einer zusammenhängenden Handlung gleicht, so ist dagegen das einzige eigentlich dramatische Gedicht, das uns die Literatur der Hebräer darbietet, von echt tragischem Charakter. Dies Gedicht ist der *J o b*, dessen Abfassung ungefähr in die Zeiten der ersten römischen Kaiserherrschaft fällt.

J o b ist der hebräische Prometheus. Der Herr hat ihm durch den Satan seine Herden, seine Häuser, seine Dienerschaft und seine Söhne und Töchter rauben, er hat

*) Fortlage, a. a. D. Seite 400.

ihn mit Schwären und Ausatz von der Fußsohle bis zum Scheitel schlagen lassen, und da er nun in der Asche sitzt und sich mit einem Scherben schabt, raunt ihm sein Weib die erste Lockung zur Empörung gegen Jehovah zu: „Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Fluche Gott und stirb!“ Hiob verweist ihr die Rede und erwidert: „Du redest, wie die närrischen Weiber reden; haben wir Gutes empfangen von Gott und sollten das Böse nicht auch annehmen?“

Darauf sitzt er sieben Tage und sieben Nächte auf der Erde, seine drei Freunde mit ihm. Keiner spricht ein Wort, denn sie sahen, daß sein Schmerz sehr groß war. Am achten Tage aber übermannt ihn der Jammer, und er flücht dem Tage, der ihn geboren. Da erhebt sich der erste seiner Freunde, Eliphas von Theman und sucht ihn zu beruhigen: „Lieber,“ sagte er, „bedenke, wo ist ein Unschuldiger umgekommen? oder wo sind die Gerechten je vertilgt? Selig ist der Mensch, den Gott straft, darum weigere dich der Züchtigung des Allmächtigen nicht. Dieses haben wir erforscht, dem gehorche und merke es dir.“ Aber so wohlfeile Gründe sind Spreu gegen so wüthenden Schmerz. Eliphas ruft ihm zu: „Du hast Viele unterwiesen, und laße Hände gestärkt, deine Rede hat Gefallene aufgerichtet, und die bebenden Kniee hast du gekräftigt; nun es aber an dich kommt, wirfst du weich, und nun es dich trifft, erschrickst du.“ Eliphas hat gut reden. Ihn hat der Herr nicht geschlagen, und nicht die Felder verwüstet. Hiob ruft

ihm zu: „Das Wild schreit nicht, wenn es Gras hat, der Dohr blökt nicht, wenn er sein Futter hat.“ Seine Trostgründe sind windig, sein Ton ist Schulmeister-ton „heraus gepaukt, um ihn verzagt zu machen, um sich an ihm zu reiben um für den größeren Weisen zu gelten.“ Hiob's Rede klingt beinahe wie die des Prometheus bei Göthe:

„Ich Dich ehren? wofür?
Hast du die Thränen getrocknet
Je des Beladenen?“

Er ist sich keiner Schuld bewusst, oder doch keiner, die eine solche Strafe verdiente. „Wenn du Gott bist,“ fragt er, „warum strafft du den Unschuldigen? Ist das ein gerechter Gott, der Uebel auf Reichtum folgen läßt? Wenn du der Menschenhüter bist, warum hütetest du die Menschen nicht vor Sünde?“ Da fährt der zweite Freund, Bildad von Suah zornig auf ihn los: „Meinst du, daß Gott unrecht richte, oder daß der Allmächtige das Recht verkehre? Du bist selbst schuld an deinem Unheil. Unterwirf dich, so wird er dich wieder zu Gnaden aufnehmen!“ Aber Hiob ist ein Sophist. Bildad verlangt, er solle sich Gott unterwerfen, weil er die Gerechtigkeit ist, und Hiob verdreht dieß dahin, er solle sich unterwerfen unter die Tyrannei. „So ist's,“ sagt er, „Gott behält immer Recht, denn wenn ich auch Recht hätte, wie wollt' ich es vertreten? Er bringt um alle Beide, die Frommen wie die Gottlosen.“ Da schildert ihn der Dritte, Zofar von Naema einen Schwächer, und einen gottlosen Menschen. Aber Hiob verspottet sie. „Ihr

seid die Leute, mit Euch wird die Weisheit sterben.“ Was sie wissen und ihm sagen können, daß weiß auch er, daß sagt auch er sich, aber er weiß noch mehr; er fühlt die Kraft in sich mit Gott selbst zu rechten, und dieß sei ein Gedanke, zu dem ihr Wiß gar nicht hinaufreiche. Er ruft ihnen zu: „Ihr wollt Gott vertheidigen mit Unrecht, und vor ihm List brauchen? wollt ihr seine Person ansehen? wollt ihr Gott vertreten? meineth ihr daß ihr ihn täuschen werdet, wie man einen Menschen täuscht?“ Gott selber ruft er an, er möge ihm andeuten wie viel seiner Missethat sei, wofür er Züchtigung leide. Nun vermuthen die Freunde, er habe irgend ein großes Verbrechen begangen. Aber Hiob weist dieß stolz von sich ab, und bekennt sich rein von jeder Schuld.

Da zerschneidet Jehovah den Knoten, indem seine Stimme aus den Wolken ertönt. Hiob erscheint gerechtfertigt, denn Gott hat nur seine Standhaftigkeit prüfen wollen. Ihm wird Alles, was er verlor, zweifach wiedererstattet, weil er fest im Glauben geblieben, daß Gott den Gerechten auch im zeitlichen Leben beseligen müsse, und daß er ein Gerechter sei.

So nimmt Hiobs tragisches Schicksal zuletzt doch einen glücklichen, aber höchst unerwarteten Ausgang. Erbarmen ergreift uns mit dem Elenden; Beben und Angst vor seinem gräßlichen Schicksal, und der Dichter ist bemüht, diese Affekte zu reinigen. Aber er vermag dieß nur vom beschränkten hebräischen Standpunkte, für den jede Gerechtigkeit auf Erden erfolgen muß, und

der Gerechte nothwendig durch zeitliches Glück belohnt wird. Hiob hat sich zwar gegen Gott aufgelehnt, aber im Wesentlichen hat er doch Recht und Gott selbst erkennt es an, indem er ihn wieder begnadigt.

Der hebräische Dichter steht der Tragödie dem Inhalt nach nahe, doch eine geläuterte Kunstform ist bei ihm noch nicht anzutreffen. Sein lyrischer Odenstil paßt dazu so wenig als die epische Breite des Indiers. Zwar bedient er sich der dramatischen Form des Dialogs, ja es findet sogar eine gewisse Steigerung der Handlung, eine Charakteristik der Personen statt, aber das Ganze hat doch mehr das Ansehen einer spitzfindigen Abhandlung in dialogischer Form, als eines eigentlich poetischen Kunstwerkes. Zu der Höhe der Prometheusfabel schwingt sich der hebräische Dichter nicht empor. Der griechische Tragiker läßt den Helden untergehen, damit der Hörer erhoben werde, der hebräische Dichter verträgt es nicht, daß ein Gerechter nicht schon auf Erden seinen Lohn finden soll. Beide trotzten dem Himmel, leiden um Troß; aber Prometheus durch eigene verübte Schuld, Hiob durch Caprice, durch willkürlich zugefügtes Unglück. Prometheus kämpft mit einem unabwendbaren Schicksal, Hiob mit einem Willen, dessen Willkür er durchschaut. Prometheus verzichtet freiwillig, aber Hiob, in sein Schicksal ergeben, lebt vertrauend auf seine Kenntniß Jehovahs, von dem er weiß, daß er ihn nur prüfen will, und für dieses Vertrauen wird er belohnt und bereichert, während seine

Freunde, die das unbegreifliche Schicksal als Folge einer Gerechtigkeit Gottes anzusehen gewagt, von ihm verschmäht und bestraft werden.

Der Gegensatz der beiden Richtungen der orientalischen Poesie ist damit ausgesprochen. Weder in der weichen, schlaffen, zusammenhanglosen Zauberwelt des Indiers, noch in der starren, auf zeitliches Glück und Unglück beschränkten des Hebräers, vermag die eigentliche Tragödie sich zu bilden. Der tragische Held darf im Jenseits Vergebung hoffen, im irdischen Dasein gibt es für ihn keinen Frieden. Prometheus Befreiung erfolgt in der Schattenwelt; um Orestes zu erlösen, müssen die Götter selbst auf die Erde herabsteigen. Daß der hebräische Dichter keine Unsterblichkeit kannte, bricht der Tragödie Hiob die tragische Spitze ab. Der Indier ersticht an der tropischen Fülle äußerlichen Geschehens, der Hebräer an der Uberschwenglichkeit subjektiven Gefühlsdrangs. Des Indiers Thaten sind bloß Handlungen der Götter, Hiobs Thaten sind Worte, sophistische Reflexion. Wo die Tragödie blühen soll, müssen Inneres und Aeußeres sich ins Gleichgewicht gesetzt haben, muß das Geschehende Thun der handelnden Personen, muß ihr Geschick in Zusammenhang mit ihren Handlungen sein, muß die tragische Dissonanz, die Schuld und Strafe im Diesseits im Mißverhältnis zeigt, in dem größeren Gesichtskreis einer jenseitigen Welt ihre Auflösung finden. Eine solche Aufgabe fordert andere Menschen, verlangt andere Götter, eine andere

Weltanschauung. Individuen selbstthätig und selbstbewußt, Götter, die die Gerechtigkeit ehren, und ein ewiges Geschick über Beiden waltend, Schuld und Strafe im engen Bunde, und im Hintergrund ein seliges verklärendes Dasein nach gebüßter Schuld im Heiligthum der Versöhnung. Das ist griechischer Boden und hellenischer Geist; aus dem schwankenden Zwiellicht der indischen, aus dem rothen Wetterleuchten hebräischer Poesie treten wir ein in den lichten Tag, in die hinter schwarzen Wolken sich ewig gleiche Bläue der griechischen Tragödie!



Dritte Vorlesung.

15. März 1855.

Griechische Tragödie. — Begriff des Schicksals. — Die
griechische Bühne. — Aeschylus.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

RESEARCH REPORT

Verehrte Anwesende!

In zwei große Gegensätze sahen wir die orientalische Poesie sich spalten, die wir annäherungsweise durch die vorwiegende Dichtungsform als die epische einer-, die lyrische andererseits bezeichnet haben. Mit dem Uebergang zum Abendland, tritt die dramatische in den Vordergrund, um uns von da an nicht mehr zu verlassen.

Paradies oder Wüste, das waren die großen Naturschauspiele, von deren jenem wir des Indiers tropisch blühende, von diesem des Hebräers feurig glühende Einbildungskraft beherrscht, erblickten. Mit dem Eintritt nach Griechenland empfängt uns eine andere Natur. Ueppig grünend in seinen Hainen, nackt und trozig in seinen Gebirgen, auf kleinem Raume alle Gegensätze des Klimas, der Lage, des Stammes vereinigend, von wasserreichen Strömen durchfurcht, indes

schöngeschwungene Berge wolkenbekrönt unter ewig heiterem Blau den Horizont umsäumen, und ringsum bespült von des Meeres aufrauschenden Wellenschaum, ist Hellas schon von Natur das Land der reinen gerundeten Schönheit deren Tugend im Maße, deren Stärke in Beschränkung besteht. Wie das Meer von allen Seiten tief ins Innere hineinbringend, das Land in eine Menge kleiner Inseln, Halbinseln und Landzungen zerschneidet, zwischen Nah' und Fern, zwischen Festland und Inseln zugleich die Scheidungs-, und die bequemste Verbindungslinie bildet, so schifft des Griechen ungebundene Phantasie, von ewig neuem und neuem Wechsel der Anschauungen angeregt und doch stets wieder zur Heimat auf leichtem Schwingen zurückkehrend, frei durch eine Mannigfaltigkeit der Bildwelt, durch einen Ozean von Gefühlen, von denen die einseitige Tropenpracht des Indiers, wie die ebenso einseitige Schwärmerei des Hebräers keine Ahnung hatte. Diese wechselvolle doch nie ausschweifende Natur schildert der griechische Dichter selbst in seinem herrlichen Chorgesang, mit dem in Sophokles Oedipus der Chor den nach Kolonos gekommenen Greis empfängt, alle Zauber des Landes mit reicher Farbenpracht dem lebensmüden blinden Alten vorerzählend:

„Im roßprangenden Land, o Fremdling,
 Gelangtest du hier zum schönsten Obdach,
 Dem glanzhellen Kolonos!
 Wo im Gewimmel die Nachtigall
 Ihr süßammerndes Lied umhertönt

Aus grünendem Hainthal
 Im schwarzübergewölbten Epheu,
 Durch nimmer betretnes Laub,
 Nächtliches, fruchtebeladenes, geheiligtes,
 Wo nimmermehr ein Sturmwind
 Hindurchweht, und der trunkenen Schaar Führer stets,
 Bacchus, froh hereinshawärmt,
 Im gottvollen Geleit der Nymphen.

Hier bläht unter des Himmels Thaubust
 Im Traubenbehang, im steten Wachsthum
 Die Narcisse üppig, des großen
 Götterpaars uralte Bekrönung; es strahlt
 Im Gold, Saffran, und nie verrinnen
 Schlaflose Gewässer,
 Daherschweifend vom Strom Kepheissus;
 Rein, immer die Tage lang
 Schwängert die reichen Gefilde das irrende
 Geström mit reinem Regen,
 Die weitrüdigen Hügel, welche nie Musentanz
 Zu verschmähen pflegte, wo niemals
 Der Liebe Göttin mit gold'nem Jügel vorüberfuhr!“

Diese zugleich wechsel- und maßvolle Natur, früh
 belebt durch Einwanderungen der verschiedensten Völker-
 schaften, die die Länder des mittelländischen Meeres
 einnahmen, spiegelt sich ab in der Religion, im Volks-
 und Kunstleben des Griechen. Seine Götter sind schöne
 vollendete Menschengestalten, um die Menschen besorgt,
 in ihr Leben sich mischend, sein Völkerleben ist öffentlich

auf die äußere Erscheinung berechnet, seine Kunst vorzugsweise plastisch, formvollendet. Die Tafel der Götter schildert uns Homer als eine Societät seliger Menschen, mit ihren Scherzen und ihrem unauslöschlichen Gelächter. „Im Sonnenschimmer stehen ihre Paläste umher auf den Spitzen des Olymps, in der Mitte Zeus Palast, ihre Versamlungsstätte, ihr Tafelsaal“ *). Nicht ein höchstes Ideal, aber hundert mannigfaltige Ideale; jedes in seiner Art beseelt, anmuthig, ehrwürdig, grazienhaft, ein Lichtstrahl der Schönheit in hundert Farben gebrochen.

So erschien dem Griechen in seiner reizvollen Natur zugleich das Abbild einer prangenden Götterwelt. Sein Polytheismus war ein Naturdienst; wie er seinen heimathlichen Berg Olympos zum Wohnsitz der Götter machte, so erhob er sich selbst idealisirt zu den Göttern empor. Ein Anthropomorphismus eigenthümlicher Art, welcher, indem er das Vergötterte der irdischen Schlacken entkleidete, ihm doch sein individuelles Gepräge beließ. Aphrodite, die Göttin der Liebe, ist nicht bloß das vergötterte Weib, es ist ein anderes Weib als Here oder Athene. Die Götter der Hellenen sind keine Symbole, keine frostigen Allegorien, es sind lebende Individuen, unsterbliche Menschen. Der Mensch entsteht und vergeht, der griechische Gott entsteht nicht und vergeht nicht; das allein ist sein Vorzug. Ewige Jugend

*) Fortlage, Gesch. d. Poesie S. 88.

umkleidet ihn, ewiges Mannes- oder ewiges Greifenalter; das ist sein einziger Unterschied vom Menschen, daß die Zeit keine Macht über ihn hat. So erst empfindet, denkt, thut und leidet er wie dieser, hat wie dieser Gebrechen und Tugenden, begeht Fehler und thut Buße. Darum steht er auch diesem nicht fremd und getrennt durch eine unübersteigliche Kluft gegenüber. Zwischen Götter und Menschen schiebt eine Mittelstufe von Wesen sich ein, die wie die Menschen zwar entstanden sind, aber wie die Götter nie vergehen. Das sind die Heroen. Wenn der griechische Gott ein niemals irdisch geborner Mensch ist, so ist dagegen der Heros der gottgewordene Mensch. Daß er irdischgeboren ist, hat Herakles mit dem Menschen, daß er in ewiger Jugend niemals aufhören wird zu sein, mit den Göttern gemein. Der Mensch beginnt und hört auf; der Gott beginnt nicht und endet nicht; der Heros beginnt, aber er hört nicht auf.

So ist in der griechischen Götter-, Heroen- und geschichtlichen Welt es immer nur der Mensch, der auf dreierlei Stufen erscheint. Das Einzelwesen, dessen Natur und Zweck Handlung ist, füllt den irdischen, überirdischen und mittleren Raum aus. Ueberall Vielheit, Mannigfaltigkeit, Leben und Selbstthätigkeit. Himmel und Erde stellt sich dar als eine große Schaubühne, auf welcher Götter, Heroen und Menschen in bewegter Eigenthätigkeit auftreten.

So drängt die ganze Weltanschauung des Griechen aufs dramatische Gebiet hin. Die leblose Natur füllt sich

mit lebendigen Wesen, Berge, Bäume und Quellen werden von freundlichen Nymfen bewohnt, und auf den Spizen der gekräuselten Meeresfluth schaukeln sich die vergnügten Nereiden. Nicht e in Hauch der Beseelung, aber unzählbare Seelen durchbringen das All, „ein Rauschen, Bewegen, ein hastiges Regen, ein Sinken und Heben, ein rastloses Leben, ein ewiges Meer.“ Ueberall ein Drang nach Freiheit, nach Selbstbewegung, im Kleinsten wie im Größten, in der Pflanze, wie im Heros, im Menschen, wie im Gott; ein Trieb nach Eigengeltung, nach Geltendmachung der Individualität, der Gestimmung, des Charakters.

Aber überall auch ein Gefühl der Beschränkung, der Grenze, des Eingeschlossenseins. An den Baum gefesselt, den sie bewohnt, beklagt die Dryade ihr Loos, festgebannnt zu sein an dem Ort, den nicht sie zum Sitz sich gewählt hat. Gerade ihr Leben, ihre Beseeltheit ist die Quelle ihres Grams, denn wäre sie leblos, würde sie der Beschränkung sich nicht inne. Daß sie fühlt, daß sie könnte und doch nicht kann, ist ein Verhängniß, das auf ihr lastet, die unauslöschliche Flamme einer schmerzlichen Empfindung. Sich beschränkt fühlen, und nicht wissen wo durch und warum, erzeugt ein banges Ahnen ewiger Abhängigkeit von einer höheren verborgenen, unabwendbaren Gewalt.

Dies Angstgefühl der Beschränkung durch eine unbekannte Macht geht durch die ganze beseelte Natur, von der Najade des Quells bis zum Menschen der Ge-

schichte, vom Heros der Mythe bis zum Gotte des Olymps. Wie die Dryas durch den Baum, fühlt sich der Mensch durch Verhältnisse gebunden, erliegt der Heros dem Geschick, herrscht selbst über die Götter ein allmächtiges Schicksal. Himmel und Erde, die uralten Götter müssen Kronos, dem Zeitgott, den langbesessenen Thron räumen; seinen Vater Kronos stößt Zeus vom Thron und auch über dessen Haupt schwebt die Wage des Fatums. Eine unentfliehbare ewige Bestimmung, eine unabänderliche Nothwendigkeit umspannt das Werden der Dinge, des kleinsten wie des größten mit ehernen Armen, es tritt nichts ein, es tritt nichts aus, was nicht im Ringe der Ate beschlossen ist.

Diese ewige Bestimmung, welche den bleibenden Hintergrund aller der einzelnen Gestalten, Götter, Heroen und Menschen und ihres wechselvollen Thuns und Geschehens ausmacht, kann auf zweierlei Art gedacht werden. Entweder wir denken sie uns als einen ungeheuren Kreis, der eine unzählbare Menge kleiner Kreisringe umfaßt, deren Fläche zusammen genommen den großen Kreis genau ausfüllen. Diese Vorstellung mochte dem Hellenen sich aufdrängen, wenn er die seine Küste bespülende Meeresflut, den erdumflutenden Okeanos betrachtete, in dessen ewigem Ring tausend und tausende von Wellenkreisen Platz finden, wenn sie jedoch ein Windstoß aufwühlt, mit hastigem Drängen über einander herfürzen, die einen sich heben, die andern stürzen. Wie der feste Uferring die ungestümen Wogen, so weist

die Moira die ihre Kreise überschreitenden Einzelwesen, Menschen, Heroen und Götter unerbittlich in die vorige Begrenzung zurück; wie die brandende Woge büßt der übermüthige Mensch, Heroß oder Gott die hoffärtige Ueberschätzung mit vernichtendem Rücksturz.

Oder wir fassen das Schicksal als unabwendbare und unabsehbare Verkettung der Ursachen mit ihren Wirkungen, des Grundes mit seinen Folgen, wie dort im ewigen ruhenden Neben-, so hier im unaufhörlichen fließenden Nacheinander. Wie die Welle der Welle, folgt hier Ereigniß dem Ereigniß, Geschlecht auf Geschlecht, folgt dem Frevel die Strafe, wenn noch so spät doch sicher. Auch die Götter sind davon nicht ausgenommen; Zeus rächt Uranos an Kronos; wer wird Kronos an Zeus rächen? Prometheus frevelt an der Götter Befehl, dafür wird er an die Felsen des Kaukasus geschmiedet; Herakles verläßt treulos sein Weib, dafür läßt es das Schicksal zu, daß er vergiftet und versengt durch ihr unheilvolles Hochzeitsgewand in Wahnsinn verfällt, und wie ein Rasender selbst Braut und Freunde ums Leben bringt. Ueber die Menschen aber regiert das Geschick mit eiserner Strenge; wie ein Rad sich wälzend, faßt es mit ehernen Speichen den Verbrecher und zerschmettert ihn im Umschwung mit Kindern und Enkeln bis ins dritte und vierte Glied erbarmungslos.

Dieses unentrinnbare Alles beherrschende Schicksal, die unerbittliche Nothwendigkeit, gleichviel wie sie sonst beschaffen sei, welcher Menschen, Heroen und Götter unter-

liegen, wie jedes Endliche, Begrenzte, dem allein Unendlichen, Unbegrenzten, nannten die Griechen *εἰμαρμένον*, ein Verhängniß. Das letztere Wort drückt am klarsten aus, daß darunter nicht der Wille einer höchsten Person, sondern das willenlose Walten einer blinden Nothwendigkeit gemeint ist. Es ist kein Gott, der über niedere Götter, es ist ein Gesetz, das über Götter und Menschen herrscht. Doch ist dieses Gesetz kein bloß mechanisches, wie das welches die Bewegungen der Himmelskörper lenkt, sondern zugleich ein moralisches, das die Strafe dem Frevel folgen läßt. Es ist gerecht wie es nothwendig ist, denn die Gerechtigkeit ist selbst eine Art der Nothwendigkeit. Das Geschick ist Niemandem, aber ihm ist Alles unterworfen. Selbst unpersönlich überwältigt es die Personen. In ihm ist Nothwendigkeit, in diesen Freiheitsdrang; in ihm der Ursprung der Situation, in diesen der des Charakters.

Hier liegt der Knoten der griechischen Tragödie.

Sie ist ein Kampf zwischen dem Drang nach Geltendmachung des Individuums und des Schicksals eherner blinder Nothwendigkeit. Aber der Kampf ist von vorher ein verlornen. Dem Geschick entkommt Keiner, was er auch immer thue, ja selbst dann, wenn er nichts thut. Gerecht oder ungerecht sei sein Kampf, gleichviel; schon daß er kämpft, ist ein Unrecht gegen das Verhängniß. Das Geschick bedarf der Hilfe

des Einzelnen nicht; was er immer einwenden möge, es vollendet seinen festgemessenen Gang. Zwar eine Ursache ist immer vorhanden, aber diese liegt vielleicht in grauer Ferne zurück, und der Blitzstrahl, der sie rächt, trifft zwar dasselbe Geschlecht, aber andere Personen. Gleichgiltig an wem, erfüllt sich das Schicksal. So überwiegend ist in der griechischen Tragödie der Charakter der Allgemeinheit des tragischen Verhängnisses, daß für die Schuld des Einzelnen das Geschlecht solidarisch verantwortlich gemacht wird, das Verbrechen des Ahns einen finstern Schatten auf den spätesten Enkel wirft. Tantalus Frevel rächt sich im mykenischen Herrscherhause durch eine fortlaufende Reihe von Mord und Greuelthat. Wo aber ein Einzelner auftritt gegen das Schicksal, da hat er selbst den Charakter eines ganzen Geschlechts. Prometheus, der gegen der Götter Verbot das Feuer vom Himmel raubt, ist der Vater zugleich und der Repräsentant des Menschengeschlechts, das vom Baum der Erkenntniß ist, und die nagende Schuld des Erzeugers an die Erdscholle geschmiedet im grauenvollen endlosen Leiden abbüßt.

Dieser Umstand gibt der griechischen Tragödie den Charakter der Ruhe, der gemessenen Bewegung, der so häufig zur Vergleichung derselben mit der Plastik Anlaß gegeben hat. Die handelnde Thätigkeit der Personen ist gering gegen die unaufhaltsam fortrollende Wucht des Schicksals. Das Fatum tritt so gewaltig auf, daß alle menschlichen Anstrengungen dagegen gering erscheinen. Götter sind

seine Boten, Orakel seine Stimme, Fluch, Mord und Wahnsinn seine fürchterlichen Helfer. Dem Prometheus verkündet Hermes sein Urtheil, und läßt die Kraft und die Gewalt als Riesengestalten ihn an den unwirthbaren Felsen mit ehernen Ketten schmieden. Den Sohn des Lajos verfolgt ein unglückschwangeres Orakel, das ihn gerade dort am festesten in seine Maschen verstrickt hat, wo er vor demselben am sichersten zu sein glaubt. In den Sieben vor Theben wirkt des Oedipus Fluch nach, und reißt seine beiden Söhne in den mitternächtigen Abgrund.

In der Auffassung des Schicksals, des Kerns der griechischen Tragödie gehen die drei großen tragischen Dichter der Griechen verschiedene Wege. Aeschylus liebt es besonders Charaktere darzustellen, die prometheisch dem Schicksal trotzen, um dessen vernichtende Allgewalt desto schrecklicher vorzuführen. Euripides stellt dagegen meist vom Schicksal gebrochene Menschen dar, über welche dieses höhnennd auf Trümmern dahin fährt, während Sophokles der reinste und mildeste von den Dreien, am liebsten zeigt, wie man die Schläge des Schicksals ohne Troß, aber mit Würde und Festigkeit erträgt. Der Erste erregt vorzüglich Furcht, Euripides Mitleid, Sophokles beides in harmonischer Ausgleichung.

Die Stoffe der griechischen Tragödie, waren gegen unsern Maßstab gehalten, beschränkt. Die Geschichte weniger Herrscherhäuser tragischen Inhalts bot die fast unaufhörlich wiederkehrenden Themata dar. Der

Griechen legte weniger Werth auf die Neuheit des stofflichen Inhalts, als auf die Vollendung der künstlerischen Form.

Unter ihnen leuchten zwei vor allen hervor, die Geschichte des thebanischen und des mykenischen Herrscherhauses. Jenes Schicksal beginnt mit dem Orakel, das dem Lajos verkündet, seine Gemahlin werde einen Sohn gebären, der den Vater erschlagen und die Mutter heirathen werde; dieses mit dem Opfer der Tochter Agamemnon's Iphigenia in Aulis, eine für die Griechen glückliche Schiffahrt zu erflehen, wodurch Klytämnestras ihrer Mutter tödtliche Rachsucht gegen den Gemahl entflammt wird.

Jenes Geschick behandelte Sophokles in der Doppeltragödie Oedipus, in deren erster: „Oedipus als König,“ der Fluch sich erfüllt, Oedipus sich selbst verbannt und blind und verstoßen als Bettler mit seinen Töchtern von Land zu Land wandert, in deren letzter dagegen: „Oedipus auf Kolonos“ er nach Attika gelangt, und da entfühnt und gereinigt von den Göttern ins Jenseits entrückt wird. Seine Söhne aber, die er verflucht hat, setzen den Frevel fort, indem der Aeltere den Jüngern trotz der Zusage abwechselnder Regierung aus der Stadt verjagt, welcher sodann an der Spitze von sechs andern Helden mit einem Kriegsheere zurückkehrt, seine Vaterstadt wieder zu gewinnen. Aeschylus behandelt dies in den: „Sieben vor Theben.“ Das sündige Begehen, nach griechischen Begriffen gab es kein größeres Verbrechen,

als gegen seine Vaterstadt zu kämpfen, rächt sich mit dem Wechsellorde beider Brüder. Kreon, ihrer Mutter Bruder bemächtigt sich der Krone, und verbietet bei Todesstrafe die Beerdigung des Frevlers, der seine Vaterstadt bekriegt hat. Aber Antigone, Oedipus herrliche Tochter, die den blinden Vater ins Elend begleitet hat, übertritt das weltliche Gebot, um das göttliche zu ehren, und bestattet den Leichnam ihres Bruders. Dafür wird sie lebendig begraben, aber auf ihrem Grabe geben Hamon, Kreons Sohn, ihr Verlobter, und aus Gram darüber Eurydike, Kreons Gemahlin sich den Tod. Das ist der Inhalt der herrlichsten Tragödie des Alterthums, der Antigone des Sophokles.

Den Beginn des Fluches im Herrscherhaus von Mykene stellt Euripides dar in der Iphigenia in Aulis. Erzürnt über ihres Gemahls Einwilligung zu dem entseflichen Jungfrauenopfer schwört Klytämnestra im Herzen ihm den Tod. Als er von Troja heimkehrt, erschlägt ihn Aegisth auf ihr Zureden im Bade. Der furchtbare Zusammenhang des greuelvollen Gatten- mit dem gräßlichen Muttermord Orestes, dessen fürchterliche Strafe und endliche Entföhnung, ist der Gegenstand der Aeschyleischen Trilogie: Agamemnon, die Grabespendnerinnen (Choëphoren) und die Eumeniden; Orestes Mord Gegenstand der Elektra des Sophokles, und seine Entföhnung im Tempel der Göttin, der Retterin Artemis Stoff des Dramas Iphigenie auf Tauris des Euripides.

Außerdem finden sich Prometheus, die Danaiden, Medea, Herakles, Ajax, Theseus, Philoktetes, die Niobiden als oftbehandelter Inhalt antiker Tragödien. Drei Stücke zusammen bildeten eine Trilogie, wozu noch ein viertes halbkomisches, ein sogenanntes Satyrspiel kam, hatten untereinander eine Art von Zusammenhang, und wurden nach einander aufgeführt. So des Aeschylus gefesselter Prometheus, das allein erhaltene Mittelglied einer Trilogie, deren erstes Glied den feuerraubenden, deren letztes den befreiten Prometheus darstellte. Eine zweite Trilogie ist der Agamemnon, die Choëphoren und die Eumeniden, eine dritte der König Oedipus, Oedipus auf Kolonos und die Antigone. Sämmtliche Dichter behandelten dieselben Stoffe fast gleich; nur in Nebendingen wurden unwesentliche Aenderungen angebracht. So erschlägt beim Aeschylus Orest zuerst den Aegisth, und dann die um Mitleid flehende Mutter; bei Sophokles umgekehrt, zuerst Klytämnestra und dann den arglos das Bahr Tuch, unter dem er Orestes Leiche wähnt, -aufhebenden Stiefvater.

Was die Form betrifft, so müssen wir auf den Ursprung der Tragödie zurückgehen. Sie entsprang aus Wechselgesängen durch ganze Chöre unterbrochen, aus einer Reihenfolge lyrischer Ergüsse durch einen epischen Faden verbunden. Chöre waren an den dionysischen Festen der ursprüngliche Bestandtheil der Festfeier und die Grundlage der Tragödie und Komödie.

Nach und nach trat zwischen den einzelnen Theilen und Abschnitten eine Person auf, die durch Erzählungen oder auch durch Unterredungen das Publikum unterhielt und dem Gesammtchor einige Ruhe und Erholung verschaffte. Er hatte außerdem noch eine andere Bestimmung. Das Wesen der griechischen Tragödie lag, wie wir sahen, in einem Kampfe des Einzelnen mit dem gewaltigen Schicksal, des Wechselnden mit dem Beharrenden, des einzelnen Menschen mit dem Loos der Menschheit. So stellte der griechische Chor abgesehen von seinem gottesdienstlichen Ursprung in dem wechselnden Auftreten der handelnden Personen das beharrende Element, den Repräsentanten des ewigen Schicksals dar, weshalb er auch niemals die Szene verließ. Die Personen, die ihn ausmachten, standen in Bezug zu dem Inhalt des Stückes; es waren bald Greise, wie im Agamemnon, bald Jungfrauen, wie in den Choëphoren, wo sie die Gespielinnen der Elektra darstellen, bald die Hauptpersonen des Stückes selbst, wie die Eumeniden in der gleichnamigen Tragödie des Aeschylus. Oft führte das Trauerspiel den Namen nach den Personen des Chors, wie das vorige Beispiel, die Danaiden und die Perser des Aeschylus zeigen. Wunderbar und ergreifend muß der Anblick gewesen sein, wenn eine Schaar fünfzig flüchtiger Jungfrauen wie in den Töchtern des Danaos, hilfselehend, Zweige in den Händen am Altare niedersanken, oder ein Leichenzug um Drest leidtragender Weiber mit tönender Faust den

Busen schlug, sich die Wangen zerfleischte, mit zerrissenem Gewand vor das Volk hintrat, oder wie in den Eumeniden schlangenhaarige Furien sackelschwingend — —

Umwandeln des Theaters Rund.
 So schreiten keine ird'schen Weiber!
 Die zeugete kein sterblich Haus!
 Es steigt das Riesenmaß der Leiber
 Hoch über Menschliches hinaus.

Das führt uns von selbst auf die Bühne der Alten. Das dramatische Gedicht, zur Darstellung durch lebende Personen bestimmt, steht immer in einem bestimmten Zusammenhang zur Beschaffenheit der Schaubühne, doch so, daß es sich weniger nach dieser, als die Bühne vielmehr sich nach ihm zu richten hat. Die antike Tragödie aus gottesdienstlichen Handlungen hervorgegangen, weniger auf reiche handelnde Bewegung, denn auf plastisch schön darstellbare Situationen berechnet, gab auch ihrer Schaubühne einen religiösen Anstrich. Denken wir uns einen ebenen Raum, nach einer Seite von der horizontal abgeschnittenen und erhöhten Bühne, nach den übrigen drei von amphitheatralisch aufsteigenden, im Rund laufenden Sitzreihen eingeschlossen. Dieser Raum ist die Orchestra, der beständige Aufenthalt des Chors und die, im Gegensatz gegen die auf der Bühne wechselnd auftretenden Personen, durch das ganze Stück hindurch bleibend erfüllte Stelle. In der Mitte der Orchestra befand sich ein Altar, auf mehreren Stufen erhöht, Thymele genannt, um welchen

sich der Chor zu sammeln, und auf dessen Stufen er sich wenn er unbeschäftigt war, in malerischen Gruppen anzuordnen pflegte. Von der Orchestra führten zwei Treppen nach entgegengesetzten Richtungen auf die Bühne hinauf, die der Chor emporstieg, wenn er, in seltenen Fällen, auf der Bühne selbst zu erscheinen hatte. Diese selbst war ziemlich schmal, ausgenommen in der Mitte, wo sie sich nach hinten hinein viereckig vertiefte, und wo die sprechenden Personen standen. Diese Stelle hieß das *Proscenium*, die Bühne selbst das *Logeum*. Die rückwärtige Dekoration des *Prosceniums* stellte den Eingang des Palastes, Tempels oder sonst des Ortes vor, vor welchem die Handlung vor sich ging. Sollte ein Opfer vorkommen, so befand sich dort ein Altar, wie in des Aeschylus *Choëphoren*. Diese Dekoration war architektonisch, so daß sich oberhalb ein Thurm oder eine Zinne für weite Aussicht befand; das Thor konnte offen gelassen werden, wodurch eine Aussicht in das Innere des Palastes und Tempels entstand, in welchem Fall eine halbkreisförmige Maschine (*exostra* genannt) rückwärts angeschoben wurde. So sah man in der *Antigone* im Innern des Palastes die Königin *Eurydike* von eigener Hand erhängt. Dieses Thor war der Haupteingang, neben welchem links und rechts Nebeneingänge befindlich waren. Außerdem gab es an den beiden Längsenden der Bühne, und für den Chor in der Orchestra je zwei Eingänge. Ein fünfter gleichfalls in der Orchestra an einem verborgenen Ort unter den Sitzen der

Zuschauer angebracht und die Charonische Stiege genannt, diente dazu, die Schatten Verstorbenen in die Oberwelt gelangen zu lassen, wie den Schatten der Klytämnestra in den Eumeniden. Die leeren Rückwände links und rechts vom Proscaenium waren mit Decoration ausgefüllt, und zwar stellte die Wand links vom Mittelstücke die Stadt vor, wozu der Palast u. s. w. gehörte, die Wand rechts dagegen freies Feld, so daß der Zuschauer schon nach der Seite, woher irgend eine Person auftrat, zu beurtheilen vermochte, ob sie aus der Stadt oder vom Lande komme. Die Decorationen waren reich, zum Verwechseln eingerichtet, und die Scene selbst der mannigfachsten Darstellung fähig. Im gefesselten Prometheus z. B. stellte das Proscaenium einen Felsen, die Bühne das Meer vor, und die handelnden Personen, besonders Hermes, der Götterbote, wurden auf Flugmaschinen in der Luft schwebend erhalten. Diese Maschinerie war oft sehr ausgedehnt. So ward in Aeschylus Prometheus der ganze Chor der Töchter des Okeanos, wenigstens fünfzehn Personen, denn unter dieser Zahl betrug der Chor niemals, in einem geflügelten Wagen herbeigeschafft. Außerdem gab es Verfassungen, Donner- und Blitzmaschinen, Einrichtungen zu Einsturz und Brand von Gebäuden u. dgl. m., in deren Verwendung die griechischen Chorägen eine große Geschicklichkeit besaßen. Am Anfang der Scene war das Theater meist leer, bisweilen aber auch schon bevölkert, in

welchem Fall ein Vorhang, der dann herabgelassen wurde, das Proscenium den Augen der Zuschauer entzog.

Bei der großen Entfernung der Zuschauer von der Bühne ging das Mienenspiel natürlich verloren. Man ersetzte es durch Masken, welche jedoch einen unveränderlichen Gesichtsausdruck boten. Der Mund war so gestaltet, daß er die Stimme verstärkte, die den großen Raum sonst nicht zu füllen vermocht hätte. Die Statur des Schauspielers erhöhte der Gothurn. Frauenrollen wurden von Männern gespielt. In Costüm und Ausstattung suchten die Veranstalter der öffentlichen Spiele einander zu übertreffen.

Die Gesänge des Chors wurden mit Musik, gewöhnlich auch mit einem feierlichen Tanz oder wenigstens mit rhythmisch abgemessenen Bewegungen begleitet. Schiller liefert in den Kranichen des Ibykus ein höchst anschauliches Bild von —

— des Chores grauser Melodie,
Der, streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemessnem Schritte
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Kund.

Es sind die Erinnyen; die Tragödie, welche aufgeführt wird, des Aeschylus Eumeniden:

Und schauerlich, gebreht im Kreise
Beginnen sie des Hymnus Weise,
Der durch das Herz zerreißen bringt,
Die Bande um den Frevler schlingt.
Bestimmungstraubend, herzbethörend

Schallt der Erinyen Gesang,
 Er schallt, des Hörers Mark verzehrend,
 Und duldet nicht der Leier Klang.

Die Strofen, die nun bei Schiller folgen, sind eine freie Nachbildung des erschütternden Chorgesangs, dessen Gewalt nach der Sage das Herz des frechen Sängermörders wie ein Blitzstrahl traf. Versetzen wir uns lebhaft in die Situation. Hinweggeschleucht durch die Furien von der Stätte seines Muttermordes, ist Dreftes ruhmlos nach Athen gelangt vor den Tempel der Pallas Athene. Eine weite Aussicht erschließt sich, rechts auf die Akropolis mit ihren Tempeln und Bildsäulen, links auf die Häfen von Athen und das grenzenlose Meer. Dreftes stürzt auf die Bühne und umschlingt den Altar der Göttin, der vor ihrem Tempel angebracht ist. Auf Apollon's Loxias Geheiß ist er hierher gekommen.

D r e f t e s.

Herrin Athene, auf des Loxias Geheiß
 Komm' ich; so nimm du gnädig auf mich Schuldigen.
 Nicht mordbefleckt mehr, nicht mit ungesühnter Hand,
 Rein abgestumpft auch und verschliffen im Verkehr
 Auf vielen Wegen und in fremder Menschen Haus.
 So über Land hin, über See umhergestohn,
 Folgsam der Weisung, die mir Loxias beschied,
 Komm ich in dein Haus, Göttin, und zu deinem Bild;
 Hier will ich weilen, warten auf des Gerichtes Schluß! *)

In grandiosen Schilderungen dieser Art ist Aeschylus
 Lu s Meister. Er ist der eigentliche Vater der Tragödie,

*) Aeschylos Eumeniden (übersetzt von Droysen) S. 172.

denn ihm wird die Erfindung des Dialogs zugeschrieben. Uebrigens ist seine Tragödie die einfachste, denn sie enthält eigentlich nichts als einzelne großartige Situationen. In den Persern, der Tragödie, welche die Verherrlichung des Sieges der Griechen über die Barbaren enthält, besteht die ganze Handlung nur in dem Erwarten und Eintreffen der Nachricht von der erlittenen Niederlage. Ferres Mutter, Atossa hat einen bösen Traum gehabt, und indem sie ihn ihrer Umgebung, dem Chor mittheilt, langt die Nachricht der fürchterlichen Wahrheit an. In den Sieben von Theben kommt beinahe keine Handlung vor, das Ganze schreitet nicht fort; in den Danaiden geschieht nichts, als daß ein Herold des Königs Aegyptos die entflohenen Töchter des Danaos zurückfordert. Im gefesselten Prometheus ist der Strafakt, welchen Hephaistos zuerst, hierauf Zeus selbst in Donner und Blitz vollzieht, die einzige Handlung. Aber allerdings was für eine Handlung! Die Prometheus fabel ist die tiefstinnigste Mythe des Alterthums, „mehr als irgend eine andere,“ um Droysens Worte zu gebrauchen, „umfaßt sie die höchsten Interessen der Menschheit.“ Licht, Erkenntniß, Erlösung für das arme beschränkte Erdengeschlecht ist das Thema der Sage. Sie knüpft an die ersten Vorgänge der Welt an, als noch die elementarischen Kräfte ohne Halt und Form wider einander tobten, die Elemente sich bekämpften, im formlosen Chaos Feuer, Luft, Wasser und Erde um den Vorrang stritten. Das sind die Titanen. Auch Prometheus ist

ein solcher, aber „vorbedächtigt“ wie sein Name besagt, ahnt er die Macht des Geistes über die rohen Naturkräfte, warnt die Titanen und da sie nicht auf ihn hören, verläßt er sie und gesellt sich den neuen Göttern zu, den Göttern des beherrschenden Gedankens und ewigen Maßes, deren Haupt Zeus ist. Nun beginnt der Götterkampf. Prometheus steht den neuen Göttern bei, auf seinen Rath werden die Cyclopen befreit, die den Göttern die Waffen schmieden, die Titanen werden besiegt und in die Unterwelt gestürzt. Die alten Götter wandern aus, jede Spur der alten Weltordnung wird vernichtet, auch das Menschengeschlecht soll von der Erde vertilgt werden. Da tritt Prometheus für sie auf und rettet sie. Er verheißt dem Herrscher des Himmels eine Zeit, wo „aus staubgeborenem Samen einst ein sterblich Weib“ den Helben des Bogens, des Gottes Liebling gebären wird, wo ein Sterblicher allein Zeus retten wird von dem ewigen Fluch des Vaters, des gestürzten Kronos.

So ist Zeus gerettet durch Prometheus, aber die Herrscher lieben nicht die, denen sie Dank schuldig sind. Prometheus hat die alten Götter verlassen, aus deren Stamme er ist; klug vorsichtig, sich selbst mehr bedenkend als seines Stammes Heil, ist er zu fremden Göttern übergegangen. So hat Prometheus nach den strengen Begriffen des Alterthums selbst eine Schuld begangen, für welche er büßen muß.

Die alten Götter hat er verlassen, und die neuen

können ihm nicht Freund sein. Klugheit hat er der Treue, List dem Kampfe, eigenen Vortheil dem gemeinsamen vorgezogen. Dies Vergehen zieht sich wie ein Faden durch die Trilogie des Tragikers. Zeus harret nur einer Gelegenheit, ihn wie sein ganzes Geschlecht zu verderben, und diese Gelegenheit bietet Prometheus größte erhabenste That. Das Menschengeschlecht, der Titanen Werk, ohnmächtig, traurig, ohne Gedanken, ohne Heimath, ohne Hoffnung, ein zeitloses, freudloses, hilfloses Dasein dahinschleppend, erbarmt den letzten Kroniden. Von Hephaistos Flamme nimmt er einen Funken, birgt ihn in die Ferulstaude, bringt ihn den Menschen, daß sich ihnen daran ein neues glückliches Leben entzünde; er lehrt sie alle Kunst und Wissenschaft, durch die das Dasein erst zum Leben wird. So ist Prometheus der Wohlthäter des Menschengeschlechts, gründet ein Reich der Weisheit; er lehrt die Menschen den Weg zu allem Edlen und Würdigen.

Aber gerade das erzürnt Zeus, den Vater der neuen Götter. Er darf es nicht dulden, daß Einer des gestürzten Geschlechts sich der Sterblichen bemächtige. Stierig ergreift er den Anlaß sich des unbequemen Helfers zu entledigen. Nicht Prometheus That straft er, sondern die alten Götter in ihm, und das tragische Schicksal des Titanen liegt darin, daß er, welcher sein Geschlecht aus Klugheitsgründen verlassen hat in der Noth, und zu dessen Bekämpfung beigetragen, nun dasselbe, wie diese von ihm, von den undankbaren Freunden erfahren muß, an

die er sie verrathen. Zeus kann keine Titanen dulden, und den, dem er Dank schuldet, am allerwenigsten. So erleidet Prometheus die Strafe für wahre Schuld, während das Vergehen, für das er sie zu leiden scheint, nur ein Vorwand ist. Nicht sein Feuerraub, sondern seine Titanengeburt verdirbt ihn. Zeus gegenüber im offenbaren Recht, für das Menschengeschlecht dessen Wohlthäter, ist er doch ein Schuldiger. Der Dichter gebraucht seine stärksten Farben, um Prometheus als Opfer gefeszelter Willkür der neuen Götter darzustellen, und uns für denselben zu gewinnen. Der übermenschliche Trog, die übermenschliche Qual nehmen jener den Geist, diese die Sinne für den Dulder gefangen. Die Szene ist links die offene See, rechts wildes Geflüste. Kraft und Gewalt, zwei Riesengestalten, führen den Titanen gefesselt herbei, vor ihnen her hinkt Hephaistos mit Hammer und Ketten. Ihn selbst erbarmt er: *)

Hephaistos:

Hochstuniger Sohn der weisen Themis, unbereit
 Dich unbereiten soll in Eisenbanden ich
 Unlösbar schmieden hier an menschennden Fels,
 Wo nie Gestalt, nie Stimme eines Menschen dir
 Sich naht, vom klaren Strahl der Sonne dir gebürt
 Der Glieder blüh'nde Kraft dahinwelkt; vielerseht
 Füllt dann den Tag dir ein die buntgewand'ge Nacht,
 Schmilzt dann den Frühreif wieder fort der Sonne Blick.

*) Aeschyl. gefesselter Prometheus (übersetzt von Droysen),
 S. 410.

So stets von jedem Elend jeder Gegenwart
 Wirßt du gequält; da ist niemand, der helfen kann.
 Den Dank gewinnt dir keine Menschenfreundlichkeit!
 Denn unbekümmert Gott du um der Götter Zorn,
 Gabst Ehre du den Menschen mehr als du gesollt.
 D'rum wirßt du Hüter dieses öden Felsens sein,
 Nichtaufgefesselt, schlaflos, ungebeugt das Knie,
 Wirßt viele Jammerklage, vieles Weh und Ach
 Vergebens schrein; denn unerbittlich zürnet Zeus;
 Es' ist streng ein jeder, der in neuer Macht regiert.“

Aber Kraft fährt ihn an: *)

K r a f t :

Auf, auf! was säumst du und bebauerst ihn umsonst?
 Wie habest du nicht diesen gottverhassten Gott,
 Der doch den Menschen frevelnd dein Kleinod verrieth?

Sie heißt ihn das Werk vollziehen; um die Hände
 legt sie ihm die Ketten, er schmiedet sie fest an den Fels,
 die Arme nagelt er ihm an, durch die Brust treibt er ihm
 den diamantnen Keil; Hephaistos selbst feußt:

„Weh dir! Prometheus, ach ich feuß' um deinen Schmerz!“

Aber der Dulder schweigt, kein Lant, kein Nechzen
 entringt sich seiner Brust, selbst als Kraft ihn höhnt:

„Falsch heißt, Prometheus, du der Vorbedächtinge
 Den Göttern; selbst brauchst einen Vorbedächtingen du,
 Mit welcher Wendung diesem Neß du dich entwirrst.“

erwiedert er nichts und bleibt ungebeugt.

*) Droysen S. 411.

Aber als die Drei sich entfernt haben, als er grauenvoll allein in der menschenleeren Debe an Händen und Füßen festgenagelt, den Keil im Busen, am Felsen hängt, bricht sein Jammer aus: *)

O heil'ger Aether! schnellbeschwingter Windeshauch
Ihr Stromesquellen! du im Wellenspiel der See
Unzähl'ges Lachen! Erde, Allgebärrerin!
Du allesschauend Sonnenaug', euch ruf ich an!
Seht her, was bulden ich ein Gott von Göttern muß,
Seht her auf mich, wie in Schmach, wie in Qual,
Wie zerbrochen ich hier Jahrtausende lang
Himmeln mich soll. Und das hat mir
Der Unsterblichen neuer Gebieter erdacht, —

Mir Ketten, mir Schimpf!

Weh! weh! um das Jetzt, um der Zukunft Qual
Wehklag' ich umsonst. Wie wird jemals
Denn der Mühsal Ende mir tagen?
Und doch, was sag ich? Klar im Voraus weiß ich ja
All' meine Zukunft; unerwartet kommen wird
Mir keine Trübsal. Mein Verhängniß muß ich denn,
So leicht ich kann, ertragen, im Bewußtsein, daß
Die Gewalt des Schicksals ewig unbezwinglich ist,
Und doch verschweigen mein Geschick, verschweigen nicht,
Unmöglich ist mir beides. Weil den Menschen ich
Heil brachte, dar um trag' ich qualvoll dieses Joch.
Im Ferulstabe glimmend stahl ich ja des Lichts
Verstohlenen Urquell, der ein Lehrer aller Kunst
Den Menschen wurde, neuen Lebens reicher Strom.

*) Droyfen S. 413 fg.

Und diese Strafen büß' ich jetzt für meine Schuld,
In Ketten angeschmiebet hoch in freier Luft!

Horch! wehe!

Weh! welch' Geräusch, welcher Duft weht mir zu,
fremd, gestaltlos?

Von Göttern? oder Sterblichen? oder beiden zugleich?

Naheten gar sich zu dem fernen Bekläßt

Neugier'ge meines Leibes? oder wozu sonst?

So seht gefesselt mich den unglücksel'gen Gott,

Mich Zeus Abscheu, mich verstoßenen Feind

Der unsterblichen Götter zumal, so viel

Eingeh'n in des Zeus goldleuchtenden Saal,

Weil zu viel Lieb ich den Menschen gehegt!

Weh' mir! auf's Neu' tönt her das Geschwirr

Wie von Vögeln im Wald, und es flüstert die Luft

Von der Fittige leis' hinschwebendem Schlag!

Was naht, mir naht es zum Grausen!“

Okeanos Töchter schweben durch die Luft bis vor
Prometheus Felsen und singen abwechselnde Chorklieder.
Er klagt, sie trösten ihn, aber sein Trost ist unerschütterter;
als sie ihn aufmuntern, sich Zeus zu unterwerfen,
sagt er:

„Bei' an, verstumme, beuge dich den Herrschenden;

Mich aber kümmert minder dieser Zeus, denn nichts!

Er schalt und walte diese kleine Spanne Zeit,

Wie's ihm gefällt; lang bleibt er nicht der Götter Herr!“

Da erscheint Hermes, der Götterbote, in der Luft
schwebend. Mit prahlenden Worten fordert er ihn auf,

Zeus kund zu thun, wer ihn einst vom Throne stürzen werde, oder noch schwererer Strafe gewärtig zu sein. Die Qual ist auf's höchste gestiegen. Selbst in Hermes Gegenwart preßt sie ihm einen Klage-ton aus, und Hermes höhnt:

„Diesen Laut hat Zeus von dir sonst nicht gekannt.“

Aber noch wankt er nicht.

„Es ist keine Marter, keine List, mit der mich Zeus
Bewegen könnte, das zu offenbaren ihm,
Es sei zuvor denn dieser Fesseln Schmach gelöst!
Darum so fahre nieder sein blitzender Strahl,
Im weißgefügelten Schneegestöber, im donnernden
Erdbeben schwinde, stürze das All rings wild gemischt,
Er soll mich doch nicht beugen, je ihm kund zu thun,
Wer ihn hinab einst stürzt von seinem Königthum!“

Da verkündet ihm Hermes zum letztenmal die fürchterliche Strafe:

„Bedenke, wenn du meinen Worten nicht gehorchst,
Welch' ein Orkan dich, welcher Qualen Brandung dich
Fluchtlos zerschmettert. Denn es wird dieß Felsgeklüft
Mit seinen Donnern, mit des Wetterstrahles Keil
Des Vaters Zorn zerreißen, deinen eig'nen Leib
Versenken, rings umschlossen von des Gesteines Arm.
Wenn dann der Zeiten weites Maas vollendet ist,
So kommst du aufwärts an das Licht; es wird dir dann
Zeus flügelwilder, mächt'ger Nar in heißer Oter
Zerfleischen deines Leibes großes Trümmerfeld,
Wird Gast dir ungeladen, Gast den langen Tag

Ausweiden deiner schwarzbenagten Leber Nest.
 Und dieser Mühsal Heil erwart' dir nimmermehr,
 Es erscheine dir als deiner Qual Vertreter denn
 Ein Gott, bereit hinabzusteigen in die Nacht
 Des Hades, in die dunkle Tiefe des Tartaros!
 Demnach bedenk' dich; denn erdichtet keineswegs
 Ist diese Drohung, sondern nur zu ernst gemeint.
 Denn Lügen reden, das versteht Zeus heil'ger Mund
 Nicht, sondern all sein Wort erfüllt er; aber du
 Betracht es, überleg' es dir, und halte nicht
 Den Eigensinn mehr besser als Besonnenheit! —

Da schaudert selbst der Chor, und die Chorführe-
 rin rath zur Nachgiebigkeit. Allein Prometheus gibt
 nicht nach:

„Was zuvor ich bereits längst wußte, das thatst
 Du als Bote mir kund! Von dem Feinde der Feind
 Solch Leid zu empfangen, das entehrt niemals!
 So fahr' auf mich der umloberten Faust
 Haarflatternder Blitz denn herab, und die Luft
 Sie zerreiße vom Krachen des Donners, vom Krampf
 Des empörten Orkans, und die Tiefen der Erd'
 Von den Wurzeln empor aufwühle der Sturm;
 Es vermische gepeltes in verwilberter Wuth
 Sich die heulende See mit der schweigenden Bahn
 Der Gestirne; hinab in die ewige Nacht,
 In den Tartaros stürze zerschmettert der Leib
 Mit des Schicksals reißendem Strudel hinab —
 Doch, doch nicht wird er mich tödten!“

Da erfüllt sich sein Loos. Noch heißt Hermes den

Chor sich von der Stätte entfernen, der das Unheil droht, aber die Mädchen weigern sich. Voll Mitleid und Bewunderung für den heroischen Dulder wollen sie sein Loos mit ihm dulden. Da beginnt das Gericht. Die Erde bebt, die Luft tost, Blitze zucken aus den Wolken nach dem Gefesselten, der Donner rollt, aber Prometheus Stimme übertönt ihn:

Schon wird es zur That! kein nichtiges Wort!

Es erbebet die Erd',

Und der Donner, er brüllt dumpfhallend empor,
Und es zuckt und es zischt der geschlängelte Blitz
Sein Flammengeschloß; aufwirbeln den Staub
Windstöße; daher, wie im Taumel gesagt,
Rast allseits Sturm; in einander gestürzt
Mit des Aufruhrs Wuth, mit Orkanes-Geheul
In einander gepettscht stürzt Himmel und Meer!

Und solch' ein Gericht,

Mich umtost, mich umschlingt es von Zeus mir gesandt
Und erfüllt mich mit Grau'n!

O Mutter, du heil'ge Macht! der du trägst

O Aether, der Welt allsegnendes Licht,

Seht, welch' Unrecht ich erdulde!“ *)

Der Abgrund öffnet sich und verschlingt den Felsen sammt ihm. Mit der Anklage auf der Zunge, ungebrochenen Troges versinkt er in die Unterwelt.

Aber eine solche ungelöste Dissonanz vertrug das feine Gefühl des Griechen nicht. Mitleid und Furcht

*) Droysen S. 452 fg.

allein erschöpfen nicht das Wesen des Tragischen, diese muß zur Ehrfurcht, jenes muß zur freiwilligen Ergebung verklärt werden. So wie die Sache liegt, geben wir weder Zeus noch Prometheus in ihrem Zwiespalte Recht; dieser empört sich gegen die Götter, denen er selbst zur Herrschaft verholfen, jener vergilt mit Undank dem Freund, der ihn mit Zurücksetzung seines eigenen Geschlechts auf den Thron erhob. Dieser Zwiespalt muß versöhnt, der Kampf des Einzelnen mit dem Einzelnen muß ausgeglichen werden in des Schicksals unendlichem Kreis, Prometheus muß seiner Bande frei werden, Zeus seines Verhängnisses. Das ist der Inhalt der dritten Tragödie, des befreiten Prometheus, von der wir nur einzelne Bruchstücke besitzen. Seit Myriaden von Jahren liegt Prometheus auf dem Kaukasus, vom Biß des Adlers zerfleischt, in einsamer Dual; sein Troß ist verstummt, seine Kraft gebrochen, ihn verlangt nach Frieden. Alle seines Geschlechts sind bereits mit Zeus versöhnt und befreit, er allein duldet noch die gerechte Strafe für den Abfall von den Genossen seines Blutes. Aber er hat genug geduldet; Zeus fühlt, daß ihm die Erfüllung des väterlichen Fluches bevorstehe, wenn Prometheus nicht rettet, daß an dem Duldner seine Gewalt ein Ende hat; er gibt nach, seines Undankes gegen Prometheus eingedenk, und thut den ersten Schritt zur Versöhnung. Herakles, auf dem Wege zum Riesen Atlas, verfehlt des Wegs und trifft auf den Gefesselten. Voll Mitleids erlegt er den Adler

und wird dafür von Prometheus auf den rechten Weg geführt. Zeus selbst erscheint und erfährt von Prometheus, nun dieser frei, er möge Thetis die Nereide, die er liebt, einem Sterblichen vermählen, sonst gebäre sie von ihm einen Sohn, der ihn selbst vom Throne stürzen würde. Dies geschieht, Zeus entgeht dem Fluche des Vaters, und Prometheus ist entführt.

So erfüllt sich die Bestimmung des gefesselten Titanen, und mit ihr die Bestimmung des Menschengeschlechts. Prometheus der Titan ist der Menscheng Geist selbst, der der Klugheit Sohn zuerst von den wilden Naturkräften sich abkehrend, die elementarische Welt den sittlichen Mächten der neuen Götter unterwerfen hilft. Sobald aber die sittliche Macht in Willkür ausartet, widersteht ihr der Menscheng Geist, und geht lieber unter, als daß er sich der Willkür unterwürfe. Dieser Stolz ist seine Schuld aber auch seine Kraft, sein Leben ist Büßung, sein Ziel Versöhnung. Prometheus erkennt seine Schuld, und Zeus gibt ihm seine Freiheit, sobald er gelernt hat, sich der sittlichen Weltordnung einzuordnen.

Aber diese Versöhnung ist nur erzwungen. Durch das Gefühl, daß an Prometheus sein eigenes Schicksal hängt, wird Zeus zur Nachgiebigkeit gezwungen, durch endlose Qual besiegt, läßt Prometheus sich endlich erweichen. Das eiserne Schicksal, das über beiden hängt, nöthigt Beide zum Nachgeben; nicht freiwillig verzichten sie, sondern ihr Troß erlahmt an der Unnahbarkeit des Fatums. Eine Versöhnung ist versucht, aber sie ist ein

Nothbehelf. Ein fremdes, furchtbares Schicksal nöthigt Feinde einander die Hände zu reichen, aber ihr Inneres bleibt feindlich wie zuvor. Beide sind besiegt, aber nicht bekehrt. Gleiche Gefahr vereinigt sie, aber nicht gleiche Gesinnung. Ein Funken fällt, und der Brand beginnt von Neuem. Die Kluft, die zwischen den alten und neuen Göttern, zwischen trotziger Freiheit und alleinigem Machtgebot gähnt, ist verhüllt, aber nicht ausgefüllt. Die Versöhnung ist künstlich, aber nicht natürlich. Das ist Aeschylus Weise. Mit kühnster Hand den Schleier reißend von den tiefsten Welträthseln, vom tiefsten Grunde des Lebens Dissonanzen aufwühlend, ist er unfähig sie anders als durch künstliche Ausflüchte zu lösen. Unentwirrbares liebt er in einander zu schlingen, und mit einem kühnen Schwerthieb den tragischen Knoten zu zerhauen. In den Cumeniden führt Athene den Muttermörder Orestes vor den athenischen Areopag, über ihn zu richten. Die Kugeln werden gesammelt, gleichviel weiße wie schwarze, und Athene als Beschützerin wirft eine weiße in die Urne. Orestes wird freigesprochen, aber das Urtheil bleibt zweifelhaft. Wir gewahren die Lösung, aber wir glauben nicht daran. Zerschmettert und gebrochen fühlen wir nur die Dissonanz, aber nicht die Befriedigung. Aeschylus Tragödien sind gigantisch, aber maßlos und ungeschlachtet, der Charakter der Erhabenheit überwiegt den der Schönheit. Sein Streben war Großheit, nicht Ebenmaß. Das Göttliche war ihm der wahre Vorwurf der Kunst;

seine Gerechtigkeit war Strenge, sein Geschick Unerbittlichkeit. Er selbst verglich seine Werke alten Statuen im Vergleich mit den neuern; jene bei aller Einfachheit würden für heilig gehalten, diese sorgfältig ausgearbeitet, würden zwar bewundert, hätten aber nichts Göttliches an sich. Aeschylus ist der Vulkan, der die Erde aufreißt; darüber hin legt sich mit nie verwelkendem wohlthätigem Grün die grimmen Spalten des Erdbebens verhüllend die ewig heitere Versöhnung des reinsten griechischen Tragikers: Sophokles.



Vierte Vorlesung.

18. März 1855.

Sophokles. — Euripides. — Ausblick auf die moderne
Tragödie.

Digitized by Google

Verehrte Anwesende!

Eine Welt großartiger schauerlicher Tiefen hat sich uns in des Aeschylus Tragödien eröffnet, die unerbittliche Härte eines grauenhaften Schicksals uns erschreckt und zerschmettert. Unübertroffene Kühnheit, stets gleiche Höhe des Affektes, die kaum einer Steigerung fähig ist, zeichnen ihn aus, seine Arbeiten, wie er sie selbst in allzugroßer Bescheidenheit nannte, Ueberbleibsel von den göttlichen Mahlzeiten Homers, lassen an schroffer Größe alle älteren und neueren Dichter hinter sich zurück. Eine kriegerische Haltung versetzt die Seele des Zuschauers von vornherein in die höchste Spannung, die Ruhe, die darauf folgt, ist die Ruhe des Friedhofs, der die erbitterten Kämpfer vereinigt.

Ein anderer Hauch weht uns an aus der tragischen Dichtung seines jüngeren Mitwerbers Sophokles. Ebenso maßvoll als jener unbändig, ebenso gleichmüthig,

als jener affektvoll, ebenso mild und versöhnlich, als jener schneidend und unerbittlich, ebenso selbstbewußt und künstlerisch besonnen, als jener bewußtlos und ursprünglich genial, erscheint Sophokles seinem Vorgänger wie ein heiterer Weiser einem gotterfüllten Seher gegenüber. Er selbst sagte von Aeschylus: dieser thue das Rechte, aber ohne es zu wissen, und kündigte sich dadurch als ein solcher an, der auch wußte was er that. Aeschylus ist immer großartig, Sophokles bewußt abrundend, und wenn jener dem Bilde des Dichters gleicht, dessen Aug „im schönen Wahnsinn rollt,“ so ist Sophokles Auge ein spiegelklarer See, in dessen taktmäßigem Wellenschlag selbst schroffgezackte Ufer ihre scharfen Kanten und Zacken zu verlieren scheinen.

Auf dem Gipfel des griechischen Lebens erwuchs die griechische Tragödie. Als die rohe Barbarenunzahl vor der Begeisterung des kleinen Häufleins griechischer Helden erlag, feierte auch die Poesie ihren Triumph über die Geister. Die Schlacht bei Salamis war der Höhepunkt der hellenischen Geschichte, an sie knüpfen sich die Namen der drei größten griechischen Tragiker auf charakteristische Weise. Aeschylus der Kriegerische kämpfte mit in der Schlacht; Euripides, der Repräsentant der verfeinerten, ja überfeinerten Kultur ward an diesem Tage geboren; Sophokles, der Vater der Harmonie und Schönheit führte als fünfzehnjähriger Jüngling bei der Feier des Triumphs den Chorreigen, der die Trophäen Athens umtanzte. Ein schöner Jüngling von seltener

Anmuth des Wesens, das wahre Muster hellenischer Bildung, die schöne Seele im schönen Körper verherrlichend, so steht er im Leben und in seinen Dichtungen da, Griechenlands höchste geistige und leibliche Blüthe in seiner Person vereinigend. Sechs und achtzig Tragödien schrieb er, sieben haben sich erhalten. Zwanzigmal gewann er den ersten Preis, jedesmal den zweiten, den dritten nie. Sein Tod war seines Lebens würdig. Einundneunzig Jahre alt starb er an dem Eindruck der Freude über einen Sieg im tragischen Wettkampf. Ueber sein Hinscheiden trauerte ganz Griechenland. Die Spartaner, damals im Krieg mit Athen, boten den Athenern Waffenstillstand an, um einen Mann würdig zu begraben, „den die Götter vorzüglich geliebt hätten.“ Ein glänzendes Leichenbegängniß, Grabmal und Inschriften wurden ihm geweiht, ein Tempel ihm errichtet, worin ihm als Heros jährlich geopfert wurde. Die größten Männer verherrlichten ihn; Platon, Aristoteles stellten ihn als Muster auf. Er hieß der am meisten h o m e r i s c h e. Die Komiker, deren Stachel sonst keiner entging, priesen ihn um die Wette. Der berühmtesten einer, P h r y n i c h o s setzte ihm das schöne Denkmal:

Glücksel'ger Sophokles, der den langen Lebenslauf
 Vollbracht, ein friedlich heit'rer, wohlberathener Mann,
 Nachdem er viel' und schöne Trauerspiel' erbacht,
 Verschleib er ruhmvoll, keines Unrechts sich bewußt.

Des Aeschylus Tragödien vertreten nach Innen

und Außen den Anfang der tragischen Kunst, die des Sophokles deren Vollendung. In des Aeschylus Werken ist es gewöhnlich eine einzige gewaltige Situation, die den Inhalt des ganzen Dramas ausmacht, daher er auch, wo die Handlung stoffreicher ist, sie in drei auf einander folgende Dichtungen verlegt. Sophokles zieht den ganzen Stoff in eine einzige Tragödie zusammen, und gibt die Form der Trilogie beinahe gänzlich auf. Dadurch wird der Inhalt reicher, die Dichtung bekommt einen innern Fluß, einen Fortschritt von der Exposition zur Vermittlung, von dieser zur Katastrophe. Diese drei Haupttheile der Tragödie, die bei Aeschylus in drei Stücke vertheilt sind, lassen sich erst bei Sophokles in derselben Dichtung gehörig unterscheiden. In seinem „Oedipus der König“ ist Kreon, der Bruder von Oedipus Gemahlin und Mutter Jokaste der Träger der Exposition des Stückes, die deshalb weniger Raum als in modernen Trauerspielen für sich in Anspruch nahm, weil die Fabel des Stückes selbst jedem Griechen bekannt war. Oedipus hat ihn nach Delphi gesandt, vom Orakel eine Hilfe gegen die zu Theben wüthende Pest zu erfragen. Er kehrt mit der trostlosen Botschaft zurück, die Seuche werde nicht eher aufhören, bis der Mörder des Lajos, den das Land gastfreundlich beherberge, seine Schuld gebüßt habe und des Landes verwiesen sei. Noch ahnt Oedipus nicht, daß er selbst dieser Mörder sei, er weiß nur, daß Lajos auf einer Reise umgekommen; er forscht nun näher und vernimmt, daß Räuber den

greifen König in einem Hohlwege erschlagen und nur einer seiner Diener entkommen sei. Er will die Mörder auffordern, sich selbst zu stellen und sie ungestraft entlassen; aber zugleich begehrt er auch Aufschluß von dem blinden Seher Tiresias. Dieser verweigert jede Auskunft und als der König mit Ungestüm in ihn dringt, thut er unheilverkündende Weissagungen, die nur der König verblendet nicht versteht. Die Verwicklung steigt. Oedipus argwöhnt einen angelegten Plan ihn vom Throne zu stürzen und betrachtet Kreon, den des Erstern Vermählung mit Jokaste um den Thron gebracht, als Anstifter desselben. Da beruhigt ihn Jokaste. Das Orakel hat ja verkündigt, der eigene Sohn werde Laios tödten; dieser aber ward nach seiner Geburt auf den Berg Kithäron ausgesetzt und ist da angekommen. Lange nachher haben Räuber den König umgebracht, also unmöglich sei es, daß er es gethan. Aber weit entfernt ihn zu beruhigen, ruft gerade ihre Erzählung in Oedipus den lebhaftesten Zweifel hervor. In einem Hohlweg ist er mit einem alten Mann und zweien Dienern in Streit gerathen, hat den ersten erschlagen, und nur einer der Diener ist entkommen. Furchtbare Angst ergreift ihn, die Verwicklung wird immer ärger. Da erscheint ein Bote aus Korinth. König Polybos, Oedipus angeblicher Vater ist gestorben; freudig athmet er auf: nun hält er für unmöglich, daß er des Vaters Mörder sei, nur daß die Mutter noch lebt, macht ihm Besorgniß. Da enthüllt sich das

Gehelmiß. Derselbe Bote hat ihn in den Wäldern des Kithäron gefunden und der Königin gebracht: Polybos ist nicht sein Vater. Er ist das ausgelegte Kind, der Mörder des Laios, Vaternörder und Muttergemahl. Die Katastrophe erfüllt sich; Jokaste im Wahnsinn erhängt sich selbst; Oedipus vor sich selbst sich entsetzend, reißt die Augen sich aus, die Sonne nicht mehr zu schauen. Ein Abscheulicher, ein Berruchter, der solches Unheil über die Stadt gebracht, will er hinausgestoßen sein in die Fremde. Aber Kreon nimmt sich vor, erst den Willen der Götter zu erforschen, und der Chor beschließt das Stück mit den erschütternden Worten:

O Bewohner unsrer Thebe, schauet an, — der Oedipus
 Der erforscht so tiefe Räthsel und verehrt vor Allen war,
 Dessen Loos der Bürger keiner ohne Sehnsucht angeschaut;
 Nun in wels' grauenvollen Schicksals Wogen der hinabgerieht!
 Drum der Erdenmenschen keiner, weislich harrend immerdar,
 Eh der letzte Tag zu schauen — preise ganz beglückt, bevor
 Durch das Lebensziel er durchschritt, ohne daß ihm Leid geschah.

So gleicht nach Fortlage's Worten Sophokles tragisches Kunstwerk einer „marmornen Architektur.“ Durch eine prangende Pforte treten wir ein in eine hochbedachte Halle; Säulengänge leiten uns fort in ebenmäßigen Verhältnissen bis ins innerste Gemach, wo das Verhängniß sich erfüllt. Wie in einer vollkommenen Façade das Portal den Charakter des Ganzen wiederholt, so deutet in Sophokles Dramen der An-

fang die Mitte, die Mitte das Ende geheimnißvoll und doch verständlich an. Eine anregend spannende und doch leicht überschauliche Verwicklung geht durch die tragische Handlung; ein leicht ersichtliches Gesez wie das einfache Thema eines Musikstückes schlingt sich in anmuthiger Verhüllung durch das ganze Werk. Wie das sinnliche Auge auf den reinen Verhältnissen eines griechischen Tempels, ruht das geistige aus in der ernstesten Symmetrie seiner Composition. Der Chor, bei Aeschylus noch der Hauptbestandtheil der Tragödie, tritt bei ihm in angemessene Grenzen zurück. In keinem seiner Werke ist der Chor die Hauptperson, in keinem das Stück nach diesem benannt. Des Aeschylus Prometheus stellt ein großartiges Tableau, ein lebendiges Bild dar, den Dulder am Felsen hängend, den Chor auf geflügeltem Wagen um ihn versammelt; in des Sophokles Trauerspielen ist die Handlung die Hauptsache, der Chor nur deren Begleitung. Um sie verwickelter zu machen, brachte er den dritten sprechenden Schauspieler auf die Bühne, indes bei Aeschylus stets nur zwei mit einander abgewechselt hatten. Von der übergigantischen Höhe, auf welche jener die Tragödie gestellt hatte, führte er sie dem Gange des täglichen Lebens näher auch in äußerem Beiwerk, indem er weniger als Aeschylus auf Szenerie und Maschinerie verwendete, die perspektivische Dekorationsmalerei zur Erhöhung der Täuschung einführte und charakteristisch genug statt des überhohen

Gothurns den Schauspielern niedrigere, den außer der Bühne gebräuchlichen näher kommende Sandalen gab. In allem leuchtet sein Streben nach edlem Maßhalten hervor, nach jener Tugend, welche die Griechen als Nationaltugend mit dem wohlklingenden Namen: *Sofrosyne* belegten.

Denselben Typus der Ruhe, der maßvollen Beherrschung tragen seine Charaktere, seine männlichen und weiblichen Heldengestalten an sich, die auch in den gewaltigsten Leidenschaften nicht über eine gewisse Schranke hinausgehen. Diese Begrenzung macht es ihm möglich, was sein himmelstürmendes Ideal seinem Vorgänger verbot, einen weiblichen Charakter in erhabenster Verklärung auf die Bühne zu bringen. Aeschylus Frauengestalten sind Männerweiber, unweiblich und entmenschet, wie *Klytämnestra*, die verbrecherische Gattin und *Elektra*, die unnatürliche Tochter, oder die gattenmörderischen *Danaiden*. Seine wahrste und menschlichste Frauengestalt, die *Kassandra* im *Agamemnon* ist durch ihre Sehergabe und ihren prophetischen Wahnsinn der Sphäre des weiblichen Daseins entrückt. Sie ist eine den Göttern Verfallene: *Klytämnestra* und *Elektra* sind Ungeheuer. Ein reines weibliches Ideal, seine Pflichten kennend und diese erfüllend, den heiligen Kreis der Familie vor Staats- und Königsgebot als des Weibes unantastbares Rechtsgebiet achtend, hat Aeschylus nimmer zu schaffen vermocht. Er war ein männlicher Dichter, wie Euripides ein weiblicher, das

reine menschliche Wesen erfasste nur Sophokles. In der freiwilligen Beschränkung trifft der echte Mann mit dem echten Weibe zusammen, wenn auch der Kreis der Beschränkung für jedes ein anderer ist. Oedipus in seiner freiwilligen Selbstbestrafung wäre für Aeschylus ein so unmöglicher Charakter gewesen, wie Antigone in ihrem freiwilligen Vorziehen der echtweiblichen Familienpietät vor der politischen Staatspflicht. Jedem das Höchste, war Aeschylus Wahlspruch; jedem das Seine die Lösung des Sophokles.

Nirgends hat er diese Grundidee herrlicher ausgedrückt, als in dem frühesten Trauerspiel aus dem thebanischen Sagenkreise, in seiner wunderbaren *Antigone*. Es ist das der Zeit nach erste Stück unter denen, die uns erhalten sind, sie wurde in seinem 53. Jahre aufgeführt; in seinem 25. trat er als Dichter auf. Alle binnen eines Zeitraums von 28 Jahren von ihm verfaßten Tragödien sind uns verloren gegangen. Sie zeigt den Dichter bereits in jener vollendete Reife, die ohne sichtbares Keimen und Werden uns den Eindruck macht, als ob das Werk, wie Athene aus Jupiters Haupt, so dem Genieus des Dichters in fertiger Rüstung entsprungen sei. Wie aus einem Guß vollendet, abgerundet steht es da ein himmlischer Prachtbau aus olympischen Quadern,

„— — auf Säulen ruht sein Dach,

Und Marmorbilder stehn und sehn uns an:

Was hat man dir, du armes Kind, gethan?“

Antigone, die Frucht einer ohne Schuld verbre-

cherischen Ehe, hängt mit zärtlicher Liebe an dem doppelverwandten Vater Oedipus. Ein herzloses Staatsgebot, das von Kreon ausgehend, der thebischen Königin Jokaste Hand jedem Fremdling darbot, welcher der menschenfressenden Sphinx Räthsel lösen würde, hat den unseligen Bund zusammengefügt, aus dessen Schooß namenloses Unheil über die Familie gekommen ist. Ein neues Gebot, welches das Heil des Staates an die Verbannung des Lajosmörders knüpfte, hat die Familie zerstört, die Mutter in den Tod, den Vater blind in die Verbannung, die liebende Tochter mit ihm ins Elend getrieben. Ein drittes Staatsgebot hat den vom Bruder vertriebenen, von Antigone zärtlich geliebten Bruder Polyneikes als Feind des Staates erklärt und vom Throne ausgeschlossen, ja selbst, am Gefallenen noch grausame Strafe ühend, bei Todesstrafe seine Vererdigung verboten. Was kann nach diesem der Staat Antigone'n anderes sein als der Feind, der ihre heiligsten Familienverhältnisse zerreißt, die ihre Liebsten im Leben und nach dem Tode noch verfolgt, der rauhe ungerechte Gegner der ewigen Stimme, die in ihrem Herzen laut für die Familie und ihre geheiligten Rechte spricht? So vorbereitet findet sie der Beginn der Sophokleischen Tragödie. In der Frühe des ersten Tages nach dem Abzug der Feinde tritt sie mit ihrer Schwester Ismene aus dem königlichen Palast, vertraut dieser ihr Vorhaben trotz des Königs Verbot göttlicher Weisung gehorchend, den Leichnam des

Polyneikes zu bestatten, und sucht sie zur Theilnahme zu bewegen. Ismene, das duldbende Weib, wie die Schwester das handelnde, von gleicher Güte des Herzens, aber mehr zu verzehrendem Gram als zur kühnen Entschlossenheit geschaffen, erschrickt und verweigert die Theilnahme. Antigone, unbeugsam, gelobt auch allein ihr Unternehmen durchzuführen. Sie gehen ab. Der Chor, aus thebanischen Greisen bestehend, spricht in einem prachtvollen Gesange seine Freude aus über die unverhoffte Befreiung der bedrängten Stadt. Da tritt Kreon zu ihm, theilt ihm sein eben ausgesprochenes Verbot mit, und befiehlt ihm über dessen Uebertretung zu wachen. In diesem Augenblick schon kommt in angstvoller Eile einer der bei Polyneikes Leichnam aufgestellten Wächter herbei, und meldet, ohne daß sie es bemerkt, sei derselbe mit Erde bestreut worden. Kreon entbrennt in Wuth und droht den Wächtern mit den fürchterlichsten Strafen, wenn sie den Thäter nicht ausfindig machen. Als sie abgegangen sind, erhebt sich der Chor, dem Gehörten nachdenkend, zu einer allgemeinen Betrachtung. Er bestaunt den Alles wagenden Geist des Menschen, aber er verurtheilt zugleich den frevelnden Uebertreter des königlichen Gebots. Da führen die Wächter Antigone herbei, gefesselt. Vor Kreon gebracht berichten sie, wie sie den Leichnam vom Staube gereinigt und hierauf sich verborgen hätten; wie dann Antigone unter brausenden Stürmen herbeigekommen sei, um ihr Werk zu wiederholen. Da sei sie ergriffen

worden, und ihnen gefolgt ohne Widerstand. Kreon vernimmt sie: weit entfernt zu läugnen, rühmt sie sich der That im Bewußtsein erfüllter Pflicht; als Kreon sie erinnerte, Polyneikes sei als Feind gefallen, erwidert sie echt weiblich die herrlichen Worte:

Nicht mit zu hassen, sondern mit zu lieben bin ich da.

Das große ewige Gebot der Liebe als dessen Vollzieherin das Weib erscheint, ist damit auf ergreifende Weise ausgesprochen. Was ist Kreons Nachtgebot, was starres despotisches Rechtsgefühl gegen diese einfachen Worte? Wenig hilft es ihm hinter patriotischen Ergießungen die bange Furcht zu verbergen, die er vor der kühnen Tochter des gefallenen Herrschergeschlechts empfindet, es blickt überall durch, nicht das Recht als Recht, sein Gebot als das Recht soll um jeden Preis aufrecht erhalten werden. Er, der Oheim, bestimmt Antigone zum Tode; wie sie das Königsgesetz um der Familienliebe, verlegt er die Liebe um seines Gesetzes willen. Der Streit steht gleich und doch ungleich. Das Gebot, dem Antigone gehorcht, ist allgemeines göttliches Gesetz; das Recht das Kreon aufrethält, ist sein eigenes, persönliches. Der König kann gebieten, aber er kann auch verzeihen; Kreon jedoch, ein Tyrann von unbändigem Herrscherstolz, sieht in jeder Milderung nur ein Vergeben der Herrschergewalt. Auch gegen Ismene wüthet er, die er für mitschuldig hält, es verhehlt sich schwer, daß ihm die Gelegenheit erwünscht kommt, Oedipus ganzes Ge-

schlecht zu vertilgen. Ismene, zu schwach die That zu vollziehen, ist stark genug, ihre Strafe auf sich zu nehmen. Sie gibt sich als Thäterin an, aber Antigone deutet auf ihren frühern Kleinmuth hin, weist ihr Opfer zurück und begehrt allein die Schuldige zu sein. Gefangen wird sie in den Palast geführt, der Chor angeregt durch die Betrachtung des Unheils, daß die letzten Sprossen von Lajos Haus verschlingt, klagt über die Hinfälligkeit alles Irdischen. Diese soll sich alsbald noch furchtbarer bewähren. Kreon nicht frei von dem Verdacht übergroßer Strenge gegen Oedipus Nachkommen, um seinem eigenen Hause den Thron zu sichern, findet mit seinem auf die Spitze getriebenen Rechtsgefühl in seiner eigenen Familie Widerstand. Haemon, sein Sohn, Antigone's Verlobter, ruft ihm zu:

„Sie stirbt und Andere zieht sie mit in ihren Tod.“

und als ihm Kreon droht, vor seinen Augen solle er die Braut sterben sehn, stürzt er mit den Worten fort:

— Und dieses Haupt

Sollst mit den Augen nimmerbar du wiedersehn,
Vor unterwürfigen Freunden sei wahnstänig dann,

mit hartem Ausdruck darauf hindeutend, daß dem, der keine Familienbande ehrt und nur den Herrscherwillen achtet, auch zuletzt nur Sklaven als Umgebung übrig bleiben. Aber Kreon achtet der Warnung nicht; mit rachsüchtiger Wollust malt er sich die Qualen aus, mit welchen er das hochherzige Mädchen hinopfern will:

„Wo in der Debe sich verliert der Menschen Pfad,
 Berg' ich sie lebend in ein fessentiefes Grab,
 So viel nur Speise reichend als die Sühne heischt,
 Daß Schuldbefleckung meide die gesammte Stadt.“

Nach seinem Abgang wird Antigone hervorgeführt und als sie unerschüttert in ihrem hohen Bewußtsein über ihr schreckliches Loos klagt, tritt Kreon abermals herzu, und will ihr hartherzig selbst die Klage wehren. Da antwortet sie ihm, die Gottesfürchtige dem weltlichen Tyrannen, mit dem stolzen Ausruf:

Ihr Häupter der Stadt seht, Kadmier, hier
 Der Könige Kind, die Letzte des Stammes,
 Seht, was und von wem ich erdulden es muß,
 Weil ich Heiliges heilig gehalten.

So wird sie zum Tode geführt; der Chor klagt ihr laut nach, wagt es aber aus weltlicher Furcht nicht ihr beizustehen. Sie ist die Erste nicht, tröstet er sich; auch Andere schon haben schuldlos den Tod erlitten.

Das weltliche Gesetz hat einen scheinbaren Triumph erfochten. Da naht Tiresias, der blinde Seher und sucht den König unter Verkündigung furchtbarer Anzeichen zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Kreon beharrt anfangs fest auf seinem Willen; als aber der Seher ihm namenlosen Jammer vorher sagt, „eh noch die Sonne viel der Umlaufsbahnen vollendet hat,“ bricht der Feigling zusammen und eilt davon, sein Unrecht gut zu machen und Antigone zu befreien, indes der Chor laut stehend *B a k h o s*, den Schutzgott der Stadt um Abwehr alles Unheils anruft.

Aber es ist zu spät. Kreon's Schicksal erfüllt sich; der weltlichen Gerechtigkeit ist Genüge geschehn, aber sein Frevel am Heiligsten rächt sich dort, wo auch der König Mensch ist, an seiner Familie. Ein Bote eilt herzu und erzählt Eurydike'n, Kreon's Gemahlin, wie er und seine Genossen auf dessen Befehl des Polyneikes Leichnam gebadet im heiligen Bade und verbrannt auf dem Scheiterhaufen. Kreon hat nun dasselbe begangen, für das er Antigone'n verurtheilt, aber zu spät. Als sie die Felsgrotte geöffnet, um Antigone'n zu befreien, sahn sie die Jungfrau

— — an dem festumschlungenen Hals

Mit ihres Schleiers zartem Band emporgetnüpft,

an ihrer Seite Hämön in jammervollen Tönen klagend: Kreon ruft ihn zu sich herauf, aber statt aller Antwort stößt der Unglückliche sich das Schwert durch die Brust und athmet, Antigone's Leiche umschlungend, sein Leben aus. Verzweifelt stürzt Eurydike in den Palast zurück; Kreon erscheint, Hämön's Leiche in seinen Armen tragend und verwünscht sich selbst, der so gräuliches Unglück heraufbeschworen. Da öffnet sich das Thor des Palastes. Im Innern erblickt man Eurydike erhängt; im namenlosen Schmerz um den geliebten Sohn hat sie mit eigener Hand sich das Leben genommen. Zwischen den Leichen seiner Familie, Urheber des entsetzlichen Leids bricht Kreon in wilde wahnstimmige Klagen aus. Er wird ins Haus geführt, und der Thor schließt das Stück mit den feierlichen Worten:

„Das Erste, o Mensch, zu dem Bau des Glücks
Ist, weise zu sein. Vor den Göttern vergiß
Die Ehrfurcht nicht. Das verwegene Wort,
Wenn es unter'm Gewicht der Streiche sodann
Der Verwegene büßt,
Lehrt weise zu sein noch im Alter.“

So rechtfertigt sich der Wahlspruch: Jedem das Seine! dem strengen Recht ist genügt durch Antigone's Tod; des Königs Gebot ist aufrecht erhalten, aber seine Familie ist darüber zu Grunde gegangen. An den Familienbanden hat er gefrevelt, an ihnen erleidet er seine Strafe. Antigone übertritt das weltliche Gesetz und fällt demselben als Opfer; sie hält die Familienpflicht heilig, und noch nach dem Tode erobert sie demjenigen ein Grab, für dessen Bestattung sie ihr Leben gewagt hat. Die Gegensätze sind durchgehends bis ins Kleinste durchgeführt. Antigone und Kreon; Ismene die weibliche, Hämon die männliche Dulderkraft, beide fähig für die Geliebte zu sterben, aber zu schwach ihr Geschick aufzuhalten; in andrer Weise wieder Antigone und Ismene; jene entschlossene Energie, diese passiver Heldemuth bilden symmetrische Paare. Auf Antigone's Seite steht Hämon, auf Kreon's Seite Ismene. Jener des Herzens Stimme gegen jene des Buchstabens, dieser des Herrschers Recht gegen jenes der Blutsbande vertheidigend; zwischen allen Parteien der Chor aus Greisen bestehend, unparteiisch jedem sein Recht gebend, aber lebensmüde vor

jeder That zurückschreckend. Leidenschaftslos wie ein Gott übt der Dichter nach allen Seiten Gerechtigkeit aus, gibt dem Recht was des Rechtes, und der Liebe, was der Liebe ist.

Wir sind über die Antigone ausführlicher gewesen, weil sie, wie kein anderes Drama des Sophokles geeignet ist, alle Vorzüge des Dichters im hellsten Lichte zu zeigen. Wir rechnen dahin jene Unparteilichkeit, welche ohne Vorliebe für Personen und Meinungen jedem dort seine Stelle anweist, wo es im Ganzen hingehört. Die Liebe triumphirt, ohne daß das Recht unterliegt, und der gewaltige Conflict löst sich blutig aber versöhnt in dem Aether höherer sittlicher Weltordnung. Nicht, wie bei Aeschylus nahet das Schicksal als ungeheure Gewalt außer dem Menschen, sondern in ihm. Die Stimme des Herzens, welche Antigone, die unbegrenzte Herrschsucht, welche Kreon in sich trägt, sind der verhängnißvolle Keim, aus dessen üppiger Entfaltung der Riesenbaum des Verhängnisses emporstiehet, an dessen eng verstrickten Zweigen die Todesfrüchte hangen. Mitleidsvoll begleiten wir selbst des Frevlers Loos, wehklagend und bewundernd das Schicksal der Heldin. Bange Furcht ergreift uns, aber erdrückt uns nicht; an Kreon's Schicksal selbst, der die Liebe verdammt, gewahren wir ihre Macht, als der Tod ihm Sohn und Gattin geraubt. So muß das Ewige zuletzt doch siegen, die ewige Bläue des Firmaments hinter Wetter und Wolken

unversehrt sich erhalten. Aus den herbsten Widersprüchen, aus den schauerlichsten Verwicklungen heraus findet das Schicksal den Faden, der den Knoten nicht zerhaut, sondern entwirrt, und die Menschennatur gekräftigt und geläutert aus dem furchtbaren Kampfe hervortreten läßt. Und wo kein Ausweg mehr sich zeigt, wo die Verhältnisse so verwickelt, die Situationen so beklemmend geworden sind, daß der Mensch mit eigener That nichts mehr vermag, da sind die Götter wach, dem Sterblichen auf wundersame Weise Erleichterung seiner Qualen zu gewähren. Dem Schmerzbeladenen, der lang genug gebüßt, ist ein leichter Tod die größte Götterwohlthat. Nicht durch wiederkehrendes Lebensglück, durch verherrlichenden Ausgang belohnen die Götter den, welcher nie wider sie gemurrt.

Das ist das Thema der dritten Sophokleischen Tragödie aus dem Sagenkreise des Labdakidenhauses, des Oedipus auf Kolonos. Sie ist ein seltenes Zeugniß der durch Alter ungeschwächten Kraft; denn zwischen ihr und der Antigone liegen fast vierzig Lebensjahre des Dichters. Für die Antigone gewann er den ersten Preis, und wurde von den Athenern zum Dank zum Feldherrn im Kriege gegen die Samier ernannt; durch das letztgenannte Stück gewann er der Sage nach den Prozeß gegen seine Söhne, die ihn der Geisteschwäche halber sollen für unfähig erklärt hatten, sein Vermögen zu verwalten. Des Greises Schwanengesang ist es zugleich die Verherrlichung seiner Vaterstadt,

seines Geburtsorts und eines seligen Lebensendes. Oedipus rastlos von Land zu Land sich bittend, findet endlich bei Athen im Hain zu Kolonos, des Sophokles Geburtsort, Aufnahme. Vergebens fordert Kreon seine Auslieferung, der König Theseus von Athen nimmt Oedipus in seinen Schutz und verweigert sie. Da ruft der Blinde Heil und Segen auf Athen herab; vor dem König und dem Chor, aus attischen Greisen bestehend, bekennt er sein unseliges Geschick, und tief erschüttert erkennen sie ihn als schuldloses Opfer der Götterprüfung an. Nun ist das Maß seiner Leiden gefüllt, erleichtert durch ihre Betrübniß fühlt er das Herannahen eines entschöhnenden Todes. Die Götter sind versöhnt; anhaltender Donner kündigt Zeus' Vergebung an: Oedipus erhebt sich; von seinen Kindern und Theseus gefolgt, wandelt er in den schattigen Hain, um nicht wiederzukehren:

O Sohn des Aegeus, höre denn, was dieser Stadt,
 Von Alter ewig ungetrübt, erblühen wird.
 Ich führe selbst euch ungesäumt an jenen Ort,
 Vom Führer nicht geleitet, wo ich sterben soll.
 Doch keinem Menschen sage je, wo mein Gebet
 Verborgen ruhe, noch in welches Ortes Hut;
 Und mehr als viele Schilde schützt euch dieses, mehr
 Als Bundeshaufen, vor den Nachbarn allezeit.
 Doch was geheim ist, was kein Wort berühren darf,
 Wirft du vernehmen, wenn du dorthin kommst allein;
 Denn dieser Bürger keinem darf ich's anvertraun,
 Noch meinen Kindern, ob sie wohl mir theuer sind.

Doch du bewahr' es immer, und gelangtest du
 Zum Ziel des Lebens, mach's allein dem Aeltesten kund,
 Und dieser meld' es jeberzeit dem folgenden.
 Und also bleibt den Spätgeborenen eure Stadt
 Stets unzerstörbar. Doch die meisten Städte ja,
 Wenn gut gelenkt auch, fallen leicht in Uebermuth.
 Wohl seh'n die Götter, ob auch spät, den Frevler an,
 Der weg zur Thorheit sich gewandt vom Götlichen.
 Nicht wolle, König, daß sich das an euch erfüllt!
 Zwar solche Mahnung geb' ich hier dem Wissenden.
 Doch nun — es treibt mich, was der Gott mir jetzt enthüllt —
 Laßt uns dahin geh'n, ohne mehr uns umzuseh'n.
 Folgt, meine Kinder; ich bin euch erschienen, seht,
 Ein neuer Führer, wie dem Vater ihr es wart.
 Geht hin, und nicht berührt mich, sondern laßt mich selbst
 Das heil'ge Grab ausfinden, wo mir mein Geschick
 Bestimmt, zu ruhen, eingesenkt in dieses Land.
 Dort — sehet — dorthin schreitet: dorthin leitet mich
 Der Führer Hermes, und die Schattenkönigin.
 Erlosch'ner Lichtstrahl, ehemals wohl warst du mein,
 Und nun berührst du diesen Leib zum Letztenmal!
 Denn sezo geh' ich, mein vollendet Leben dort
 In Hades Haus zu bergen. Nun — Geliebtester
 Der Freunde! — Segen blühe dir und deinem Land
 Und Allen, die dir dienen; und im Wohlgerahn
 Denkt mein, des Hingeschiednen, glücklich allezeit!

So entschwebt die büßende Seele in Frieden; alle
 Pein und Sündenlast ist durch freiwillige Buße von
 ihr genommen, der schreckliche Knäuel entsetzlicher
 Schickungen löst sich in Segnungen auf und erscheint
 verklärt zur ewigen Ruhe. „Die ganze Persönlichkeit

des Dichters, sagt A. W. Schlegel schön, spiegelt sich ab in dieser Tragödie, und wenn ich für die Sophokleische Tragödie ein Sinnbild aus seiner eigenen Tragödie wählen sollte, so möchte ich sie als einen heiligen Hain der Schicksalsgöttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Delbäume und Weinreben grünen und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.“

Dieser reine Schönheitsäther, in dem die tragische Kunst des Sophokles athmet, erscheint bei dem dritten der drei großen Tragiker der Griechen, Euripides, nicht selten als gemalter Theaterhimmel. Wie Aeschylus die Größe, Sophokles die Schönheit, so bezeichnet Euripides die Geschicklichkeit der tragischen Dichtung der Griechen. Der Erste gefällt ohne es zu wissen, der Zweite mit Wissen und Willen, der Dritte sucht zu gefallen. Im Gegensatz zu der heroischen Hingebung des Aeschylus, zu der harmonischen Ruhe und Gleichmüthigkeit des Sophokles, finden wir bei Euripides das Streben, durch unerwartete Wendungen und Schicksale zu überraschen und so die grandiose Situation, den gemessenen Fortschritt dem Reiz des Interessanten und Ungewöhnlichen aufzuopfern. Wie Aeschylus des trozigen, Sophokles des männlich ertragenden, ist Euripides der Dichter des leidenden Helden. Seine Figuren sind meist das Opfer einer Laune des Schicksals oder irgend eines Gottes. Menschlicher als des Aeschylus sind sie minder ideal als des Sophokles Charaktere. Während bei Aeschylus das Schicksal stets

größer als der Heros, bei Sophokles der Held groß wie sein Verhängniß ist, erscheint bei Euripides der Mensch klein gegen sein Geschick. Aeschylus Helden begeistern, die des Sophokles erheben, die Personen des Euripides rühren den Beschauer. Wenn bei seinem Vorgänger die Charaktere von selbst Theilnahme einflößen, geht Euripides darauf aus, uns für sie zu interessiren. Indem er seine Figuren dem Beschauer ähnlicher macht, ruft er unser Mitgefühl für sie lebhafter hervor. Er liebt schwache Charaktere, weil die meisten Menschen schwach sind, er malt Seelenleiden aus, weil die Meisten dergleichen erfahren haben. Wenn Aeschylus allen Nachdruck auf die Situation, legt Euripides den größten auf den Eindruck derselben. In diesem Gebiet sind seine Mängel und seine Vorzüge zu suchen. Euripides schildert Charaktere, aber ohne Zusammenhang mit ihrem Schicksal. Dieses ist weder eine unabänderlich gerechte wie bei Aeschylus, noch in und durch des Menschen Charakter selbst wirkende erhabene, Alles ihrer uranfänglichen Bestimmtheit zuführende Macht wie bei Sophokles, sondern eine bloß äußere Gewalt repräsentirt durch die Caprixe irgend eines todten Verhängnisses, durch die Laune einer wankelmüthigen Göttin, wie z. B. Hippolytos darum fallen muß, weil Afrodite eifersüchtig darüber ist, daß er nicht ihrem Dienst, sondern jenem der Artemis lebt.

Euripides ist Meister, wo es Seelengemälde gilt,

besonders solche Gemüthszustände, wo das Gemüth sich nicht in seiner natürlichen Lage befindet, sondern durch irgend einen ungewöhnlichen Umstand über sich selbst empor gerückt wird. In der Iphigenie auf Aulis ist die Heldin zuerst Agamemnon ihrem Vater und Achilleus ihrem Verlobten gegenüber ein schwaches Mädchengeschöpf, welches, als sie das Verhängniß ihres Todes erfährt, vor dem Hades sich entsetzt:

Mein Vater, hätt' ich Orpheus Mund, könnt' ich
 Durch meiner Stimme Zauber Felsen mir
 Zu folgen zwingen und durch meine Rede
 Der Menschen Herzen, wie ich wollte, schmelzen,
 Jetzt würd' ich diese Kunst zu Hilfe rufen.
 Doch meine ganze Redekunst sind Thränen,
 Die hab' ich, und die will ich geben! Sieh,
 Statt eines Zweigs der Flehenden leg' ich
 Mich selbst zu deinen Füßen — Tödte mich
 Nicht in der Blüthe! — Diese Sonne ist
 So lieblich! Zwing' mich nicht vor der Zeit
 Zu sehen, was hier unten ist! — Ich war's,
 Die dich zum ersten Male Vater nannte,
 Die Erste, die du Kind genannt, die Erste,
 Die auf dem väterlichen Schooße spielte
 Und Küsse gab und Küsse dir entlockte,
 Da sagtest du zu mir: „O meine Tochter,
 Werd' ich dich wohl, wie's deiner Herkunft ziemt,
 Im Hause eines glücklichen Gemahles
 Einst glücklich und gesegnet sehn?“ — Und ich
 An diese Wangen angedrückt, die stehend
 Jetzt meine Hände nur berühren, sprach:

„Werb' ich den alten Vater alsdann auch
 In meinem Haus mit süßem Gastrecht ehren
 Und meiner Jugend sorgenvolle Pflege
 Dem Greis mit schöner Dankbarkeit belohnen?“
 So sprachen wir. Ich hab's recht gut behalten.
 Du hast's vergessen, du, und willst mich tödten.
 O, nein! bei Pelops, deinem Ahnherrn! nein!
 Bei deinem Vater Atreus, und bei ihr,
 Die mich mit Schmerzen dir gebär und nun
 Auf's neue diese Schmerzen um mich leidet!
 Was geht mich Paris Hochzeit an! Kam er
 Nach Griechenland, mich Arme zu erwürgen?
 O gönne mir dein Auge! Gönne mir
 Nur einen Kuß, wenn auch nicht mehr Erhörung,
 Daß ich ein Denkmal deiner Liebe doch
 Mit zu den Todten nehme! Komm, mein Bruder!
 Kannst du auch wenig thun für deine Lieben,
 Sinknen und weinen kannst du doch. Er soll
 Die Schwester nicht ums Leben bringen, sag' ihm.
 Gewiß! auch Kinder fühlen Jammer nach.
 Steh, Vater! eine stumme Bitte richtet er
 An dich — laß dich erweichen! laß mich leben!
 Bei deinen Wangen stehen wir dich an.
 Zwei deiner Lieben, der, unmündig noch.
 Ich, eben kaum erwachsen! Soll ich dir's
 In ein herzerührend Wort zusammenfassen?
 Nichts Süßers gibt es, als der Sonne Licht
 Zu schauen! Niemand verlangt nach da unten.
 Der raset, der den Tod herbeiwünscht! Besser
 In Schande leben, als bewundert sterben!

Aber als sie den starken Helden hilf= und rath= los vor dem Spruch des Drakels niedersinken sieht, da ermannt sie sich:

Höre

Mich an, geliebte Mutter. Hört mich Beide.
 Was tobst du gegen den Gemahl? Kein Mensch
 Muß das Unmögliche erzwingen wollen.
 Das größte Lob gebührt dem wohlgemeinten,
 Dem schönen Eifer dieses fremden Freundes;
 Du aber, Mutter, lade nicht vergeblich
 Der Griechen Zorn auf dich und stürze mir
 Den großmuthsvollen Mann nicht ins Verderben.
 Vernimm jetzt, was ein ruhig Ueberlegen
 Mir in die Seele gab. Ich bin entschlossen
 Zu sterben — aber, ohne Widerwillen,
 Aus eigner Wahl und ehrenvoll zu sterben!
 Hör' meine Gründe an und richte selbst!
 Das ganze große Griechenland hat jetzt
 Die Augen auf mich Einzige gerichtet.
 Ich mache seine Flotte frei — durch mich
 Wird Phrygien erobert. Wenn fortan
 Kein griechisch Weib mehr zittern darf, gewaltsam
 Aus Hellas sel'gem Boden weggeschleppt
 Zu werden von Barbaren, die nunmehr
 Für Paris Frevelthat so fürchterlich
 Bezahlen müssen — aller Ruhm davon
 Wird mein sein, Mutter! Sterbend schütz' ich sie.
 Ich werde Griechenland errettet haben,
 Und ewig selig wird mein Name strahlen.
 Wozu das Leben auch so ängstlich lieben?
 Nicht dir allein — du hast mich allen Griechen

Gemeinschaftlich geboren. Sieh dort, sieh
 Die Tausende, die ihre Schilde schwenken,
 Dort andre Tausende, des Ruhers kundig!
 Entbrannt von edelm Eifer kommen sie,
 Die Schmach des Vaterlands zu rächen, gegen
 Den Feind durch tapfre Kriegesthat zu glänzen,
 Zu sterben für das Vaterland. Dies Alles
 Macht' ich zu nichts, ich, ein einzig's Leben?
 Wo, Mutter, wäre das gerecht? Was kannst
 Du hierauf sagen? — Und alsbann —

(Sich gegen Achilles wendend.)

Soll der's

Mit allen Griechen, eines Weibes wegen,
 Aufnehmen und zu Grunde gehn? Nein doch!
 Das darf nicht sein! Der einz'ge Mann verdient
 Das Leben mehr, als hunderttausend Weiber.
 Und will Diana diesen Leib, werd' ich,
 Die Sterbliche, der Göttin widerstreben?
 Umsonst! Ich gebe Griechenland mein Blut.
 Man schlachte mich, man schleife Troja's Beste!
 Das soll mein Denkmal sein auf ew'ge Tage,
 Das sei mir Hochzeit, Kind, Unsterblichkeit!
 So will's die Ordnung und so sei's! Es herrsche
 Der Grieche, und es diene der Barbar!
 Denn der ist Knecht, und jener frei geboren!

Wie verwandelst fliegt sie hin mit berauschendem Ent-
 zücken dem Tod und eignem Ruhme in die Arme. In den
 Fönizierinnen geht eine ähnliche plötzliche Umwand-
 lung vor sich, als Antigone, erst ohnmächtig und hilf-
 los, plötzlich wie rasend auf die Leichen der beiden
 Brüder sich stürzt, dem Herrscher Kreon ins Ange-

sicht trotz, ihren Bräutigam Hämön verstoßt und dem verbannten Vater Oedipus ins Elend nachfolgt. In den Bakchantinnen zeigt er ein ganzes Volk durch rasenden Taumel über sich selbst und seine Wirklichkeit emporgehoben. In der Alceste schildert er, wie die Gemahlin des Königs Admet, die, um ihn zu erretten, freiwillig den Tod erwählt, aus der Pforte der Unterwelt durch Herakles zurückgebracht wird. Verschleiert führt er sie zu Admet, eine verhüllte ihm unkenntliche weiße Gestalt. Noch ist sie starr und stumm von dem Anschauen des Todtenreichs. Sie steht, wohin man sie stellt, sie geht, wohin man sie führt, sie sieht und erkennt Niemanden. Ihre Augen ruhen auf unsichtbaren Dingen. Sie gleicht *) der höchsten Glanzkuppe des Olymps, welcher nach Homer weder Wolken noch Wetter nahen, welche stehend im lichten weißen Glanz weder Regen benezt noch Schnee, ein Bild des unwandelbaren Einen und Einfachen, welches über die wechselnde Erscheinung erhaben steht, gestützt auf den Grund eigener innerlicher Harmonie, sich selbst tragend, auf sich selber gerichtet. Im Anschauen des Todes ist Alceste selbst zur Marmorstatue geworden, über die Regionen der Freuden wie des Schmerzes emporgerückt. Im Anschauen der Ideale, deren Anblick nach Plato die Speise der Seelen im Jenseits ist, ist ihre Seele zum starren Marmor-Ideal geworden, sich selbst genug, und in den Zwiespalt des Lebens nicht mehr hinaus zu treten begehrend.

*) Mit Fortlage's Worten.

Mit diesem Gewicht, das Euripides auf die Entfaltung innerer Seelenzustände legt, mit seiner Lust an der Lösung psychologischer Probleme, mit seiner Vorliebe für die Schilderung solcher Personen, die sich in einem gräueltollen Conflict verschiedener Pflichten befinden, tritt Euripides über den echten Typus der antiken Tragödie hinaus, und nähert sich der modernen. Die ernste Höhe des Aeschyleischen Schicksals löst sich bei ihm in ein Spiel äußern Zufalls auf, das er nur dazu benützt, um die Handlung zum Schlusse zu bringen. Sein Augenmerk ruht auf der innern Seite des Geschehens; mit scharfer Seelenkennterschaft deckt er die Tiefen menschlicher Schwachheit auf, und liebt am meisten solche Szenen darzustellen, wo das „Herz nicht rein zurückkommt aus dem Streit der Pflichten.“ Mit seltener Virtuosität entwirft er psychische Bilder, schildert er Affekte und Leidenschaften, besonders sträflicher Natur, wie in seinem *Hippolytos* die verbrecherische Liebe der Stiefmutter Phädra zu dem schönen Sohne des Theseus und der Amazonenkönigin Hippolyta. In diesem Stücke kommt er der Weise moderner Darstellung so nahe, daß wir noch heute das Trauerspiel auf unseren Bühnen wie eines der unsern darzustellen vermöchten. Der Chor tritt bei ihm noch weiter zurück als bei Sophokles; er erscheint als bloß herkömmliches Beiwerk, das in den meisten Fällen gar nicht zur Handlung gehört, und dessen Gesänge auf dieselbe fast nur entfernten Bezug haben.

Die Composition seiner Dramen nähert sich einem fürstlichen Familiengemälde. An die Stelle der heroischen Leidenschaften des Aeschylus, der erhabenen Charakterzüge des Sophokles tritt die Schilderung von Affekten, wie sie im häuslichen Leben sich entwickeln. Eheliche Liebe in der Alceste, Eifersucht in den Bacchantinnen, sträfliche Leidenschaft der Stiefmutter im Hippolytos, Züge, die von des Aeschylus und Sophokles Bühne verbannt waren, zieht Euripides in den Vordergrund. Bezeichnend dafür ist die Stellung, welche die Liebe, diese gewaltigste menschliche Leidenschaft, bei Euripides und seinen Vorgängern einnimmt. Beim Aeschylus erscheint sie gar nicht; beim Sophokles nur in der Form der Geschwisterliebe. Kaum, daß in der Antigone von deren Verlobung mit Hämon die Rede ist: Antigone selbst, die Braut, erwähnt seiner gar nicht. Die bräutliche Liebe galt dem griechischen Tragiker nicht für edel genug zur tragischen Verklärung. Bei Euripides dagegen macht die leidenschaftliche Geschlechtsliebe in manchen Stücken schon den Hauptgegenstand aus. Ihm ist jede Leidenschaft recht, nicht weil sie erheben, sondern weil sie Leidenschaft ist. Das Weib, das Sophokles nur in der idealsten Gestalt, einer Göttin gleich auf die Bühne brachte, erscheint bei Euripides dem „Weiberfeind“ in der ganzen Zügellosigkeit entfesselter Natur. So ist Euripides der Dichter des Herzens, wie Aeschylus des titanischen Geistes, und Sophokles der harmonischen Seele.

Aeschylus starre Anerkennung des allwaltenden Schicksals, Sophokles freiwillige Ergebung an die sittliche Weltordnung genügen ihm nicht mehr. Ein neues Bedürfnis macht sich geltend, das nun zum Rechte kommen will, der leidenschaftliche Trieb, die Persönlichkeit des Einzelnen. In der antiken Tragödie kommt der Einzelne nur als unwilliges oder freiwilliges Opfer des Geschicks vor. Das Herz hat keine Stimme im ewigen Rathe der Natur. Weislich in die Brust ward es gesetzt, nach den Worten des Dichters, „daß man's so hoch nicht wie den Kopf soll tragen, allein es darf wohl auch ein Wörtchen sagen.“ Die Nichtachtung des Einzelnen ist nur so lange gerechtfertigt, als das Schicksal absolute unabwendbare Nothwendigkeit oder allein gerechtes Walten der ewigen Götter ist. Allein dieser Glaube der alten Welt ist bei Euripides erschüttert. Götter und Schicksal, die Religion seiner Vorgänger ist ihm zum bloßen Gaukelspiel geworden. Das echte Bild eines grüblerischen Aufklärers, ist das Wesen des Schicksals in seinem Verstand zum Truge, die ewigen Götter zu Schemen herabgeschwunden. Götter und Schicksal sind bei ihm Dekoration, nicht Sache des Glaubens. Im Innersten irreligiös, heuchelt er Religiosität durch Wunder und Zauberkünste. „Die abenteuerlichsten Wunder- und Göttermärchen verschmäht er nicht; aber seine Personen glauben nur nicht an ihre Götter, so wenig als er selbst *).“

*) Schiller III. S. 79.

So der Einheit des Weltalls, des zusammenhaltenden Schicksals und der lenkenden Götterwelt beraubt, bleibt ihm nur die Wahl, sich in das Studium und die Darstellung des Einzelnen zu versenken. Ohne Himmel und Hölle erübrigt ihm nichts als die Erde. Heroen und Götter sind Schatten geworden, die Menschen allein sind ihm thätig und lebendig. Ihr Fühlen, ihr Wollen, ihr Handeln und ihr Leiden ist Euripides alleiniger Gegenstand der tragischen Poesie, ohne Götter und Schicksalsführung bleibt ihm nur die Führung des Herzens übrig. Wie seinen Vorgängern die Situation, wird ihm der Charakter Hauptsache der Darstellung.

Das Element der modernen Tragödie tritt damit in den Vordergrund. Wenn das Schicksal zum Zufall sich erniedrigt, muß sich der Charakter zur Nothwendigkeit erheben. Aber es gibt keinen Zufall. Auch der Charakter der Menschen ist nicht des Menschen Geschenk, ist eine Gabe höherer waltender Mächte. Der aber Einzelne beherrscht, kann nur wieder ein Einzelner sein, kein blindes Gesetz, kein unpersönliches Schicksal. Die selbst Sehende sind, lenkt nur ein Vorsehender, Charaktere nur ein Charakter, Personen nur eine Person. Eine neue Weltanschauung eröffnet sich uns, dramatisch wie die der Griechen, aber noch dramatischer. Auch der letzte Rest blinden unpersönlichen Geschehens verschwindet aus der Betrachtung, auch das thatlose

Schicksal wird zur handelnden Person. Der lebendige Gott, keinem Fatum unterworfen, freithätig, persönlich, wohlthätig und gerecht, betritt die Bühne der Geschichte, läßt leiden und thun, wägt Schuld und Strafe, mitleidsvoll und erbarmend mit der fehlenden That, weil sein Wesen selbst That ist, und sein Wille: Versöhnung. Dies führt uns hinüber zur modernen Tragödie.



fünfte Vorlesung.

21. März 1855.

Das Mittelalter — Anfänge des modernen Drama. — Die
Mysterien. — Die Passionsspiele. — Die spanische Tragö-
die. — Die französische Tragödie. — Das italienische Trauer-
spiel. — Ausblick auf die germanischen Völker.

Verehrte Anwesende!

Eine blühende Kultur, eine reichhaltige Kunst- und Bildungsepoche der Menschheit geht mit dem Untergang der antiken Weltanschauung zu Grabe, durch Zersetzung und äußern Gewaltstoß, sich selbst überlebend und von frischen Keimen und Kräften überlebt. In der tragischen Kunst des Euripides gewahrten wir die ersten Spuren des Verlassens des alten Geistes; die Religion der alten Götter zur tragischen Maschinerie, die heroische Tragödie zum Familien-Trauerspiel, das Erhabene zum Rührenden herabgezogen. Ein fortschreitender Verfall bemächtigt sich von da an der dramatischen Kunst, der unpoetische Römer, aus Mangel eigener Schöpferkraft an die Griechen sich anlehnend, greift nach Nachahmerart

gerade dasjenige Vorbild heraus, was seiner eignen dialektischen pomphaften Natur am verwandtesten erscheint, die rhetorische Pflichten-Kasuistik des Euripides. Ohne Schwung und höhere Auffassung zeigen die einzigen uns erhaltenen Proben der römischen Tragödie, die Trauerspiele des Seneka bei mangelhafter Charakteristik, Ueberfülle an äußerem Prunk und rednerischem Pathos. Des Römers Ohr will gezigtelt, sein Auge geweidet sein. Der Sinn für reinen Kunstgenuß erstickt unter der Sittenlosigkeit und Brutalität, deren Schauplatz das Theater der Kaiserzeit wurde. Das Vergnügen am Tragischen ward zur wollüstigen Grausamkeit; den an Gladiatoren- und Thierkämpfe Gewöhnten, genügt nicht mehr

— Tod auf den Brettern, melodischer Schmerz
Töne, von lydischer Leier getragen
Selbst Iphigeniens unrhythmische Klagen
Rühren nicht mehr ein römisches Herz *).

So weit war es gekommen, daß die Rolle des sterbenden Herkules einem zum Tode verurtheilten Verbrecher aufgetragen ward, der dann auch um die Illusion des Zuschauers vollständig zu machen, und den Flammentod des Helden recht getreu nachzuahmen auf der Bühne lebendig verbrannt ward. Das Todesurtheil der tragischen Kunst war damit geschrieben. Mit Recht erhob sich das Christenthum gegen das tiefgesunkene Institut; mit Feuereifer bezeichnet Chrysostomus die entarteten Theater „als Wohnungen des

*) Alfred Meißner.

Teufels, Schaupläze der Unfittlichkeit, Katheder der Pest und babylonische Deseu!" Die römische Gesetzgebung gegen die Schauspieler wurde beibehalten; sie wurden als unehrliche Personen erklärt, der Weg zu Aemtern und kirchlichen Gnadenmitteln ihnen verschlossen. Heidnische Kunst und Poesie wurden proskribirt, ihr Andenken vertilgt, und wie vom Ausbruch des Vesuvus die Städte Pompeji und Herkulanum unter Asche und Schutt, so vom Einbruch nordischer Völkerschaften die römische Welt unter eigenen Trümmern begraben.

Wie Jasons Vater, der hochbetagte Anson, aus Medea's Zauberkessel neu belebt und verjüngt, so ging Europa aus dem Brande der Völkerwanderung, vom frischem Blute durchströmt und gekräftigt hervor. Die germanischen Völker ungeschwächt und naturwüchsig brachten keine Bildung mit, aber auch keine Vorurtheile. Offenen Auges und gesunden Sinnes, echte Söhne des Nordens, gründeten sie auf den Trümmern des gestürzten Kaiserreichs mit bewunderungswürdiger Gestaltungskraft zahllose Herrschaften, formten sie die bestiegte Welt äußerlich um, indeß sie selbst von ihr innerlich umgestaltet wurden. An den der alten Welt schnurstracks entgegengesetzten Anschauungen von Familie und häuslicher Sittlichkeit, welche die blondbehaarten Fremdlinge aus ihren nordischen Ursitzen mitbrachten, erkannte das Christenthum schnell das verwandte Element, die künftigen Träger und Verbreiter seiner eigenen Weltanschauung. Heidnische Sitte und

Kultur hatte bisher des Christenthums Weltherrschaft feindlich im Wege gestanden; jene lag nun darnieder, und ein Volk bot sich dar, bereit die Kultur aus der Hand des Christenthums zu empfangen. Auf den Trümmern der alten Bildung kam das Christenthum zur Herrschaft, aus dem Schooß der Kirche entsprang eine neue Kultur. Zwischen den nordischen Barbaren und der alten Literatur zogen Sprache, Sitte, Religion eine unübersteigliche Scheidewand; der Mönch, der allein der alten Sprachen kundig blieb, war damit auch alleiniger Hüter der wenigen Reste antiker Wissenschaft. Was von Kunst, Sprache, Literatur aus dem Alterthum übrig war, kam in den ausschließlichen Besitz der Kirche, die ihre gelichteten Reihen aus dem Volk der überwundenen Römerwelt ergänzte. Der germanische Heerkönig bedurfte des romanischen Mönches als Schreiber, Rathgeber und Gewissensrath; Staat und Kirche bisher in der alten Welt in der Cäsarpapie in einer Person vereint, treten zum ersten Mal in der Person der germanischen Krieger- und der romanischen Priester- oder Gelehrtenkaste auseinander.

Das ist der Grundzug des Mittelalters. Das geistige und das weltliche Schwert, das römische Papst- und das germanische Kaiserthum, das Wort auf der einen, die Faust auf der andern Seite spalten die germanisch-romanische Welt in zwei tiefe Gegensätze. Diese die unerzogene rohe, jene die erziehende gebil-

dete Kraft; jene Schuzes bedürftig, diese Schuz gewährend, beide universalistisch den Erdkreis umspannend, jene als Weltkirche, diese als Weltstaat. Ein Schauspiel für Götter, weltbeglückend, erhebend, wenn sie miteinander gehn, jene die geistige, diese die leibliche Seite des Menschen umfassend; zerstörend und verderblich, ein Bild unsäglichen Jammers, wenn sie Leib und Seele zerfleischend, mit einander im brudermörderischen Streite liegen.

Die Geschichte ihrer Kämpfe, ihres Ringens nach Herrschaft des einen oder des andern Theils, ihres Strebens nach endlicher harmonischer Ausgleichung erfüllt die Geschichte des Mittelalters und der neuern Zeit. Wie im Innern jedes Einzelnen Leib und Seele sich bestreiten, im Kindesalter bewusstlos harmonisch mit einander gehn, im Jünglingsalter sich bekämpfen, bald in vernunftloser Sinnentrunkenheit bald in asketischer Abtödtung zum Extreme sich steigern, im Mannesalter reif und bewusstvoll zur wechselseitigen gerechten Begrenzung des Einen gegen das Andere zurückkehren: so bietet uns die Geschichte der Menschheit ein ähnliches Schauspiel dar ursprünglicher Einheit, gegenseitiger Bekämpfung und endlicher bewußtvoller Selbstbegrenzung. Wie das Alterthum die Kindheit, so stellt das Mittelalter die Jugend des Menschengeschlechtes dar. Barbarei und Verzüchtung, Rohheit und Schwärmererei, Sinnlichkeit und Abtödtung lagen dicht neben einander. Und wie der Mensch im Jüng-

lingsalter des klugen Führers am meisten und notwendigsten bedarf, so stellte dem leidenschaftlich in sich gespaltenen Menschengeschlecht die Vorsehung die Kirche als unbestochene Führerin gerade im rechten Augenblick zur Seite.

Es leuchtet ein, daß in solcher Zeit jede künstlerische Produktion, jede geistige Regung keinen andern als kirchlichen Charakter tragen kann. Die Kirche, die Trägerin der verfeinerten Kultur wendet sich an den ganzen Menschen, seine Triebe, seine Neigungen weiß sie sich dienstbar zu machen, im kirchlichen Dienst zu sittlichen Zwecken zu verwenden. Wie mit der Lehre an seinen Geist, mit ihrer Moral an sein Herz, wendet sie sich mit der Kunst an seine Sinne. Auf den Stellen heidnischer Tempel und Opferstätten errichtet sie ihre Kirchen, den religiösen an diese Orte gewöhnten Geist in ihre mütterlichen Bahnen heranzuziehen. Dem kunstgewöhnten Auge führt sie Nahrung zu, an der Stelle der heidnischen Göttergestalten bildet sie vor seinen Blicken die Personen der heiligen Geschichte. Baukunst, Plastik, Malerei athmen christlichen Charakter; das entzückte Ohr schwelgt im Tonmeer gottesdienstlicher Gesänge, und im riesenhaften Prachtbau gothischer Architektur vor dem Bildniß des Heilands unter den Statuen der Märtyrer an der Stufe des Altars anbetend hingeworfen, von Orgelwogen überschüttet „fliegt das Herz dem neuen Gotte zu.“

Aus diesem Streben der Kirche, die ganze Erz-

ziehung des Menschen, seine wissenschaftliche und sittliche nicht nur, sondern auch seine ästhetische in ihre geistumfassende Arme zu nehmen, haben die ersten Wiederanfänge dramatischer Poesie im regenerirten Abendlande sich entwickelt. Sie sind durchaus religiöser Natur und ihre Entstehung wie ihre Aufführung mit dem Leben der Kirche im innigsten Zusammenhang. Ihre Bestimmung war Erbauung des Volkes, nicht Unterhaltung. Wie im Bilde, in der Plastik Personen und Momente der heiligen Geschichte, so sollten in diesen geistlichen Schauspielen ganze Reihen von Momenten, ja auch die ganze heilige Schrift im Zusammenhang vorgeführt werden, um durch die gegenwärtige Darstellung auf Geist und Herzen der Zuhörer den tiefsten Eindruck hervorzurufen. Die Kirche war tief durchdrungen von der Erkenntniß der ergreifenden Wirkung dramatischer Poesie. Wenn sie für weltliche Helden, ja Schuldige selbst und Verbrecher uns dergestalt einzunehmen weiß, daß wir Thränen vergießen und in höchste Erregung gerathen, warum soll das gleiche Mittel nicht zu ungleich erhabenerem Zwecke verwandt werden? Das geistliche Schauspiel dient unmittelbar dem erhabensten Zwecke. Es vergegenwärtigt, was der Christ sich nicht lebhaft genug vor das Auge rufen kann; es versetzt ihn mitten in die heilige Geschichte hinein, und macht diese lebendig für ihn wie die seiner Zeit. So ist das geistliche Schauspiel eigentlich lebendes biblisches Gemälde, um so

viel wirksamer als Farbe und Stein, als das Leben und die Handlung selbst wirksamer sind, als tochter Stoff oder Erzählung.

Wenn die ältesten Anfänge des Drama überhaupt sich an Wechselgesänge und einen verknüpfenden epischen oder mimischen Faden knüpfen; so ist das gleiche der Fall bei den geistlichen Schauspielen des Mittelalters. Wie die ältesten griechischen Aufführungen am Altare des Dionysos und an dem Feste desselben stattfanden, so wurden die geistlichen Schauspiele in der Kirche und an den Festen derselben aufgeführt. Erst als das Schauspiel sich verweltlichte, blieb es aus der Kirche weg. Und mit Recht. Ein weltliches Schauspiel entheiligt die Kirche, aber ein geistliches ist nur in ihr an seinem Platz. Daher bedurfte es auch keiner besondern Bühne. Der Altar selbst ward passend decorirt und geschmückt, wie dies noch jetzt zur Osterzeit mit dem heiligen Grabe, zur Weihnachtszeit mit den sogenannten Krippen geschieht. Geistliche stellten die Rollen der heiligen Personen dar, und die abgesungenen Gesänge waren die Kirchenlieder selbst, die in das Schauspiel mit eingeflochten wurden. Der Stoff des Schauspiels war aus der Bibel und der Legende genommen, doch überwiegen unter den Deutschen die ersteren, während in Italien das Leben der Heiligen den häufigsten Stoff darbietet. So wird in Catania noch heute das Fest des heil. Vincentius mit Darstellungen aus seinem Leben, in Pa-

lermo ebenso das der heil. Rosalia begangen. Je älter das geschichtliche Schauspiel ist, desto treuer hält es sich an die Geschichte und in den Gesängen an den Kirchentext; erst später und allmählig kommen eigene allegorische und andere Zuthaten hinzu. So war es anfangs auch meist lateinisch verfaßt, und erst allmählig wurden Stücke in der Landessprache eingeschoben, bis endlich diese die unverständliche Kirchensprache verdrängte. Noch werden im bairischen Oberammergau, in einigen Gegenden Tirols derlei geistliche Schauspiele von den Landleuten dargestellt, Reste ähnlicher, theils pantomimischer theils szenischer Auführungen zur Weihnachts-, zur Oster-, zur Dreikönigszeit wie am Vorabende des Tages der heil. Dorothea gehören bei uns in Prag erst seit wenigen Jahren zu den Seltenheiten. Es ist zu beklagen, daß derlei übrige Spuren einer verklungenen Zeit in unsern Tagen nicht größerer Aufmerksamkeit gewürdigt werden, vielleicht wären sie für manche der Kirche gänzlich entfremdete Naturen ein schicklicher Weg, von nicht kirchlichem Gebiet aus sie dem religiösen Leben wieder näher zuzuführen.

Die Struktur dieser geistlichen Schauspiele war allerdings meist sehr unvollkommen. Mone *) gibt eine Zeichnung eines Osterspiels, worauf man drei Priester als Frauen gekleidet sieht, und einen vierten als Engel auf dem leeren Grabe sitzend. In dieser Stellung sangen sie die üb-

*) Geistl. Schausp. des Mittelalters I. S. 8.

lichen Wechselgesänge ab. In einem andern Osterspiel aus dem dreizehnten Jahrhundert bestand das ganze Stück aus drei Handlungen, deren erste die Hinkunft der Frauen zum Grabe, die zweite das Gespräch des Heilands mit Magdalena, die dritte den Chorgesang der Frauen und Jünger enthielt. In Frankreich bestanden dergleichen geistliche Schauspiele, die bei ihnen *Mysterien* hießen, wie sie später auch in Deutschland genannt wurden, bereits im 11. Jahrhundert. Sie nahmen allmählig an Umfang zu; eines, das Mone nach einer St. Galler Handschrift aus dem 14. Jahrhundert mittheilt, hat 1340 Verse und neun verschiedene Akte oder Handlungen. Es umfaßt das Leben Jesu und zwar von der Hochzeit zu Kanaa bis zur Resurrektion und ist bereits mit einer gewissen Kunst angelegt, indem es Alles das hinweg läßt, was sich zur Darstellung nicht eignet, z. B. die Himmelfahrt, und dafür nur das zusammenfaßt, was sich auf Christi Auftreten als Lehrer bezieht. Die Angabe dessen, was die Personen thun, ist lateinisch, was sie sprechen, deutsch abgefaßt. Die Weihnachtsspiele umfaßten die Kindheit Jesu, von Marias Vermählung bis zur Flucht nach Aegypten. Hiezu kommen noch Passions-, Auferstehungs- und Neujahrsspiele. Sie wurden allmählig immer vollkommener; wir besitzen dergleichen, denen dramatische Belebtheit, ein geschicktes Motiviren und Fortleiten der Handlung nicht abzusprechen ist. Anfangs sehr einfach in Szenirung und

Dekoration machten sie darin mit der Zeit immer raschere Fortschritte. Himmel und Hölle wurden mit in die Darstellung gezogen, große Chöre guter und böser Geister treten auf, Flugwerke, Versenkungen, Feuerwerkskünste wurden angewandt. Das Innere der Kirche wurde für den ungeheuren Jubrang allmählig zu klein; man verlegte die Bühne ins Freie, auf Kirchhöfe, Marktplätze, in offene Hallen hinaus. Das erleichterte dann wieder das Eindringen weltlicher Elemente, so daß gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der rein geistliche Charakter der Mysterien allmählig zu schwinden begann, und mit dem Beginne der Reformation in Deutschland zum größten Theil ein der Kirche geradezu feindseliges Wesen annahm. Während bis dahin Geistliche die ausschließlichen Leiter, Dichter, und Darsteller der Mysterien gewesen waren, ging die Unternehmung solcher Schauspiele bei ihrer allmählichen Ausbreitung in die Hände bürgerlicher Schauspielerinnungen über; ihr Zweck hörte auf die Erbauung des Volkes zu sein, und sank immer mehr zur bloßen Unterhaltung herab. Poffenhafte Szenen, derbkomische Ausfälle schlichen sich allmählig ein; der rein religiös-geschichtliche Stoff machte der Allegorie oder der Darstellung alltäglicher Vorgänge des Lebens Platz, und an die Stelle des eigentlichen historischen Kirchen-drama traten moralisch-allegorische Schauspiele, deren Handelnde personifizierte Tugenden und Laster, deren Zweck die Veranschaulichung irgend einer moralischen

Wahrheit war, woher Stücke dieser Art den sehr passenden Namen: *Moralitäten* erhielten.

In einem einzigen Lande, das von den ersten Zeiten der Bekehrung bis zur neuesten Zeit von kirchlich mittelalterlichem Geist, wie kein anderes getränkt blieb, behielt das neuere Schauspiel seinen geistlichen Charakter, begründete dieser Ursprung eine eigenthümliche Richtung der tragischen Poesie. In Spanien berührten sich Orient und Occident, der ungläubige Osten und der gläubige Westen; da stand der Christ dem Sarazenen zum ersten Male im Kampf für seinen Glauben mit dem Schwerte gegenüber. Der Glaubenskampf ward ein integrierendes Element des spanischen Lebens; jeden Fußbreit Erde, den der spanische Hidalgo seinem Vaterland und König wiedereroberte, eroberte er auch der Kirche, dem Christenthum zurück. So durchdrangen sich Kirche und Vaterland dem Spanier zur unzertrennlichen Einheit; die Verbreitung und Vertheidigung des Christenthums ward des Spaniers Mission von den Zeiten Pelayos bis zu dem großartigen Augenblick, wo das Genie eines Genesers und einer Königin Hochherzigkeit den Herrn Castiliens und Arragons zum Beherrscher beider Welten emporhob. Das Ritterthum mit seiner mystischen Weihe, zugleich ein Kämpfer für das Recht und das Christenthum zu sein, entsprang auf spanischem Boden. Dort entwickelte sich zuerst das Ideal jener Ehre, die, indem sie aus der hohen geistigen Be-

ftimmung des Standes erwächst, alle übrigen Pflichten klein ihr gegenüber erscheinen läßt. Weil die Kirche das Heiligste ist, ist es auch der Ritterstand, der ihrer Bertheidigung gewidmet ist. Dieser höchste Beruf ver trägt nicht den Hauch eines Makels, wie die Reinheit des Glaubens keine Verunreinigung erträgt: mit der Reinheit des Glaubens wird die Unverletztheit der Ehre das Lebensprinzip des Spaniers.

Die Mysterien des Mittelalters währten in Spanien fort unter dem Namen der Weihnachtsspiele (autos al nacimiento) und der Frohnleichnamsspiele (autos sacramentales). Ihr Ursprung brachte es mit sich, daß die Religion in ihnen die Hauptrolle spielt, die jenseitige göttliche Welt in vollen gesättigten Farben über der diesseitigen emporstrahlt. Heilige, Märtyrer und Wunderthäter leben in ihnen auf, Martirium und Entfagung in diesem, Verklärung in jenem Leben sind das immer wiederkehrende Thema der spanischen Dichter. Gewohnt unter der Führung des Königs für Verbreitung des Glaubens zu streiten, entsagt der Spanier jeder eigenen Willensneigung. Nicht im Thun, im Gehorchen liegt die Tugend des Spaniers. Seine Kraft ist Entfagen, seine Stärke Selbstverlängnung. Die echt romantische Treue ohne Frage und Besinnung ist in Spanien erfunden worden. Wo der Glaube verletzt ist, kennt der Spanier keine Schonung; wo die Ehre verletzt ist, keine andere Pflicht. Um der Ehre Willen tödtet der Sid

den Vater seiner Geliebten; für den Glauben fechtend jagt er noch als Leiche aufs Ross gebunden den belagernden Heiden vor Valencia Schrecken ein. Um Uebersinnliches bewegt sich sein Leben; sein ganzes Dasein ist ein Opfer des Sinnlichen an das Uebersinnliche. Diese Opferfreudigkeit ist der wahre Mittelpunkt aller spanischen Poesie. Wie der Fönix, der sich selbst verbraunt, um zum Himmel aufzusteigen, stürzt die spanische Weltanschauung sich in Elend und Tod, um desto herrlicher verklärt zu werden.

Der wahre Repräsentant dieser echt spanischen Hingebung ist Pedro Calderon de la Barca. Schon vor ihm hatte Miguel Cervantes, vor seinem unsterblichem Don Quixotte, zahlreiche Stücke für die Bühne geschrieben, von denen zwanzig bis dreißig mit Beifall aufgeführt werden. Von ihnen ist die Zerstörung von Numantia, voll Leben und Großheit eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der neuen tragischen Poesie. Die Opferfreudigkeit des spanischen Charakters äußert sich hier in der Hingebung eines ganzen Volkes, das standhaft leidet und hinsinkt wie eine einzige Person, indes die römischen erobernden Helden als das Werkzeug des göttlichen Verhängnisses erscheinen. So gänzlich ist die Hingabe, daß nicht ein Einziger übrig bleibt, den Feinden ihr Schicksal anzukünden. Eine allegorische Person in Art des alten Chors, Juna erscheint auf den Mauern und erzählt das Loos der bis auf den letzten Ge-

fallenen. Die Idee des Schicksals herrscht nach Schlegels Worten durchaus darin, ein spartanisches Pathos, alles Einzelne geht unter in dem Gefühl für das Vaterland.

Was für Cervantes das Vaterland, ist für Calderon die Kirche. Wir haben eben erwähnt wie beide Begriffe für den Spanier in Eins verschmelzen, die Opferfreudigkeit des Helden für die gefährdete Heimat ist zugleich die des Märtyrers für seine Religion. Sein Geist ist so erfüllt von der Vorstellung des Jenseits, daß gegen jenes gehalten, das Diesseits als eine Last erscheint, die der Einzelne so schnell als möglich abzuwerfen eilt. Dieses Jenseits zu preisen, brennt die Phantasie des Dichters in dem lebhaftesten Feuer, stürzt er sich in die Fluten einer überschwenglichen Bilderpracht, die wie züngelnde Flammen über seinem Haupte in Eins zusammenschlagen. So im wunderthätigen Magus, worin die Liebe im Haupte des Cyprianus ihre wunderthätigen Funken sprüht, wenn er die Schönheiten der blühenden Natur, den Duft der Nelke, den Glanz des Gefieders, den Stolz des Felsens und die Sprödigkeit des Eises in seiner Geliebten wie in einem Mikrokosmos vereinigt:

Nelke, die 'gen Himmel sprießt,
 Ein Gestirn von Meerkorallen:
 Frühlingsvogel, der vor allen
 Prangt im Farbenschmuck der Olieber,

Schnelle Cithar mit Geßieder
 Bei der Orgel von Krystallen:
 Zäher Fels, der Sonne Kraft
 Täuschend, die ihn denkt zu schmelzen,
 Doch nur Schnee ihm kann entwälzen
 Nimmer das Gestein entrafft:
 Lorbeer, der den starren Schaft
 Babet in des Schnees Bogen,
 Und von keiner Furcht betrogen,
 Ein Narcissus, grün belaubt
 Hat mit Strahlen sich das Haupt,
 Sich den Fuß mit Eis umzogen —
 Alle bilden im Vereine
 Dieses Weibes Götterpracht.

Gyprianus, der das Weib mit so glühenden Farben malt, ist ein wissensdurftiger heidnischer Magus und grübelt über die Geheimnisse der Religion und das unergründliche Wesen der Gottheit nach. Ein böser Dämon erscheint ihm in Menschengestalt, und läßt sich mit ihm in wissenschaftlichen Streit ein, um ihn und Justine, die wahre Christin, die er verfolgt, zu verderben. Gyprianus erblickt Justine und entbrennt vor Liebe zu ihr. Seine Studien, seine Bücher werden ihm verhaßt. Er legt Festkleider an. In wahnsinniger Liebeswuth ruft er dem Satan und verkauft sich ihm für den Preis von Justinens Besitz. Der Dämon verspricht ihn zu befriedigen. In eiuern unbewachten Stunde erwacht in Justinens Brust die süße Leidenschaft:

Eine Stimme.

Alles wird in der Natur
 Von der Liebe Blut getrieben;
 Menschen leben, wo sie lieben,
 Mehr, als wo sie athmen nur;
 Bäum' und Blumen auf der Flur
 Vögel in der Luft, sie leben
 Ganz der Liebe hingegeben;
 Folglich sind die schönsten Triebe
 Dieses Lebens :

Chor.

Liebe, Liebe!

Justina.

Dunkles Strangespinnst, das mir
 Schmeichelnd nahet, lind und leise,
 Welchen Anlaß gab ich dir,
 Daß du mich auf solche Weise
 Quälst mit peinlicher Begier?
 Was verhindert, daß ich bliebe
 Die ich war? Und was für Triebe,
 Gluten, Flammen, fühlst mein Herz?
 Was ist dieser fremde Schmerz,
 Der mich ängstet?

Eine Stimme.

Liebe, Liebe!

Justina.

Antwort, glaub' ich, hat mir eben
 Jene Nachtigall ertheilt,
 Die mit treuem Liebestreben
 Lockt den Gatten, der daneben
 Auf dem Nachbaraste weilt.

Schweig', o schweige, Philomela!
 Daß nicht, bei so süßem Harm,
 Ahnung in mein Herz sich stehle
 Wie erst fühlt des Menschen Seele
 Fühlt ein Vogel schon so warm. —
 Nein, es war der Rebe Lieb,
 Die verlangend sucht und stieht
 Bis sie hält mit grünen Sprossen
 Den geliebten Stamm umschlossen,
 Und ihn ganz bezwungen stieht.
 Laß ab, Rebe, mir zu zeigen
 Dein sehnfüchtiges Erwärmen!
 Denn mir ahnt bei diesem Reigen,
 Wenn sich Zweige so umarmen,
 Wie erst Arme sich verzweigen. —
 Aber war's die Rebe nicht,
 War's die Blume wohl, die immer,
 Schauend nach der Sonne Licht
 Wendet nach dem reinen Schimmer
 Ihr verliebtes Angesicht.
 Hemm', o Blume, dieses Sehnen,
 Deiner Schönheit stillen Feind!
 Denn es ahnt mein banges Wähnen,
 Weinen Blätter solche Thränen,
 Wie das Aug' erst Thränen weint. —
 Schweige, Sängerin im Wald!
 Löf', o Rebe, dein Getriebe!
 Wandelbare Blume, halt!
 Oder nennt mir die Gewalt
 Eures Zaubers!

Chor:

Liebe, Liebe!

Da tritt der Dämon zu ihr und will sie mit sich
fort zu Cyprianus führen.

Dämon.

Komm, Genuß ist dir bereit.

Justina.

Theuer müßt' ich ihn erwerben.

Dämon.

Er ist Fried und Seligkeit.

Justina.

Er ist Elend und Verderben.

Dämon.

Er ist Glück.

Justina.

Ist bittres Leid.

Dämon.

Ha, wer wird dir Schutz verleihn?

Schon bist du in meinen Banden!

(Er zieht sie gewaltsamer.)

Justina.

Mein Schutz ruht auf Gott allein.

Dämon.

(sie loslassend.)

Weib, der Sieg, der Sieg ist dein,

Weil dem Sieg du widerstanden.

Aber da, wie sichtbar ist,

Gottes Arm dir dient zum Schilde,

Soll nun meiner Rache List

Dich entführen als Geilde,

Weil du selbst gesichert bist.

Einen Geist send' ich alsbald,
 Welchen meiner Kunst Gewalt
 Soll in deine Bildung kleiden,
 Und durch diese Truggestalt,
 Sollst du Schimpf und Schmach erleiden.
 Durch zwei Siege will ich zwief
 Mich an deiner Tugend rächen:
 Erst die Ehre raub ich dir,
 Und ein Scheingenuß soll hier
 Selten für ein wahr Verbrechen.

Justin a.

Hilf mir, Himmel, daß ich finde
 Schutz bei dir vor solchem Wüthen!
 Mache, daß der Schein verschwinde,
 Wie die Flamme vor dem Winde
 Und wie vor dem Frost die Blüten! —
 Du kannst nicht . . . Weh! was geschah?
 Zu wem red' ich dieses Wort?
 War ein Mensch nicht eben da?
 Ja, — doch nein, leer ist der Ort:
 Nein — und doch, ich sah ihn ja.
 Kann er denn verschwunden sein?
 Hat ihn meine Furcht geboren?
 Die Gefahr dringt auf mich ein!
 Vater! Herr! — Ich bin verloren!

Sie entreißt sich seinen Armen, indem sie Gott
 um Schutz anruft. Der böse Geist läßt sie los, aber
 ein Fantom in Justinens Gestalt legt er in Cyprianus
 Arm. Dieses wird plötzlich zur Spuckgestalt. Cypria-

nus erschrickt, stellt den Dämon zur Rede und erfährt, sie sei Christin, und der Dämon habe keine Gewalt über sie. Da durchzuckt die Ahnung der Göttlichkeit des Christenthums Gyprianus wie der Blitz. „So sehr schützt er, die ihm huldigen?“ ruft er nun:

„Kann er nicht auch mich befreien?“

Und als der Dämon es verneint, ringt er mit ihm, und da er ausruft:“

Großer Gott der Christen, höre.

Wie in meiner Angst ich rufe!

läßt ihn der Dämon zähneknirschend los. Unterdessen ist Justina mit ihrem Vater als Christin gefangen, vor den Statthalter geschleppt und zum Tode verurtheilt worden. Gyprianus kommt als Wahnsinniger, bekennt sich als Christ und begehrt den Tod. Der Statthalter läßt ihn mit Justina zusammensperren und sie erkennen einander. Gyprianus zweifelt, ob Gott ihm seine Schuld vergeben könne, da er seine Seele dem Satan verkauft. Aber Justina ruft ihm zu:

Es gibt nicht

So viel Stern' am Himmelskreise,

So viel Funken in den Flammen,

So viel Sand in Meeresweiten,

So viel Vögel in den Lüften,

So viel Staub im Sonnenscheine,

Als er Sünden kann vergeben.

Er befehrt sich und geht mit ihr zum Tode. Ein Erdbeben entsteht, die Häuser stürzen ein, Blitze und

Donnerkeile fahren herab. Der Vorhang hebt sich. Man erblickt das Schaffot mit den enthaupteten Leichnamen und den Dämon, der Cyprianus verführt, auf einer Schlange darüber schwebend, der den Umstehenden laut verkündigt, Cyprianus sei seine Schuld verziehen, er und Justina als Märtyrer zur ewigen Seligkeit eingegangen.

So verklärt sich auch die höchste menschliche Schuld im christlichen Opfertode und steigert das tragische Gefühl bis zur äußersten Höhe. Cyprianus ist eine Art spanischer Faust, der vom Wissensdrang verlockt und von Sinnlichkeit berückt, sich dem Teufel ergibt, durch seine gläubige Bekehrung und seinen Märtyrertod zuletzt doch noch gerettet wird. Vor der göttlichen Erbarmung verschwindet jede Schuld, die überirdische göttliche Welt erhebt sich so mächtig jenseits der irdischen, daß ein Wunder geschieht, und der Lügendämon selbst wider seinen eigenen Willen gezwungen wird, die zu preisen, die er verfolgt hat. In dieser Auflösung, die aus dem äußersten Leiden die geistige Verklärung in ihrer Darstellung hervorgehen läßt, erblickt Fr. Schlegel die größte und würdigste Art der tragischen Versöhnung. „Auch da, wo der Stoff keine Veranlassung bietet, aus Tod und Leiden ein neues Leben vollständig sich entwickeln zu lassen, ist doch Alles im Geiste dieser christlichen Liebe und Versöhnung gedacht, Alles in ihrem Lichte gesehen, in ihren himmlisch glänzenden Farben gemalt. Calderon ist unter allen Ver-

hältnissen und Umständen, und unter allen dramatischen Dichtern vorzugsweise der christliche, und eben darum auch der am meisten romantische.“

Allein so wahr dies auch ist, und so sehr das Tragische nicht Vernichtung sondern Erhebung begehrt, ist doch dieser Schluß allzu legendenartig, um das ästhetische Kunstgefühl ganz zu befriedigen. Der redenden Schlange bedarf es nicht, der Liebenden Tod selbst spricht laut genug und die Läuterung des Affektes wird im Gemüthe des Zuschauers vollzogen. Das sichtbare Hereinbrechen mahnt an Maschinerie, und thut dem reinen Eindruck, den der Märtyrertod hervorruft, unwillkürlichen Eintrag. Auch Sophokles Oedipus wird durch ein Wunder entrückt, aber dieses wird erzählt, wir sehen es nicht vor unsern Augen. Das sichtbare Hereinspielen der unsichtbaren Mächte gibt der spanischen Tragödie jenes formlos Phantastische, das durch den wuchernden Bilderprunk, das kunstreiche Metrum, die Reimverschlingung und den wechselnden Szenenreichthum auf das Höchste gesteigert wird. Ihre Herkunft vom Mysterium verräth sich auch darin, daß sie die Burleske nicht verschmäht, und in der Weise des Lustspiels die ernsthafte Haupthandlung von einer komischen Nebenpartie travestiren läßt. Cyprianus lächerlicher Famulus Clarin, das Urbild des Götheschen Wagner, und das Kammermädchen Livia sind die tragikomische Folie zu der tugendreichen Justine und dem ernsthaften Cyprianus.

Das direkte Gegenstück zu der spanischen, eben so formstreng, als jene formlos, eben so nüchtern als jene phantastisch, eben so regelrecht als jene scheinbar wenigstens regellos ist die französische Tragödie. Wenn das spanische Theater bis zu einem gewissen Grade Natur-, so ist das französische dagegen entschiedenes Kunstprodukt; jene Volks-, diese Gelehrtenpoesie. Die spanische Tragödie trägt den Nationalcharakter an sich, das mit dem vaterländischen engstens verbundene kirchliche Element, das Prinzip der Ehre, der Ritterlichkeit, dabei die äußere Form der Romanze, des historischen Volkslieds, des Volksschauspiels, der Marktbelustigung, der geistlichen Puppenkomödie. Die erhabensten Ideen, wie die des wunderthätigen Magus über Gott und Unsterblichkeit verschmähren das einfach unscheinbarste Gewand nicht, wie denn die äußere Anordnung des wunderthätigen Magus im Aeußeren vielfach an das Marionettenspiel erinnert. Um Einheit der Zeit und des Orts trägt die spanische Tragödie wenig Sorge. Zwischen dem vierten und fünften Akt bringt Cyprianus ein jahrlang im Walde zu, aber die Einheit der Handlung hat Calderon wohl im Auge.

Von dem allen trägt die französische Tragödie gerade das Gegentheil an sich. Von Gelehrten ausgegangen zeigt sie die entschiedenste Abneigung vor allem Nationalen, vor aller heimatlichen Form und

gewohnten Volksbelustigung und strebt vielmehr mit allen ihren Kräften dahin, sich einem fremden durch Abstraktion und Kombination aus dem Alterthum gewonnenen Schema anzupassen. Schließt die spanische Tragödie sich so nahe sie kann, an die Form des Volksschauspiels an, so sucht die französische dagegen so weit sie irgend kann, sich davon zu entfernen. Die Mysterien waren in Frankreich so gut zu Hause wie in Spanien, Deutschland und England, ja sie sind zum Theil noch daselbst im Gebrauche. Aber während die tragische Kunst in den oben genannten Ländern, ja selbst in Italien, so sehr es sich späterhin nach französischem Muster bildete, von ihnen nicht ohne Einfluß geblieben ist, hat die französische Tragödie durchaus jede Einwirkung mit Bewußtsein von sich ausgeschlossen. Die tragische Kunst der Franzosen ist ein kunsttrichterliches Pfropfreis auf einen ursprünglich unfruchtbaren Stamm. Sie ist dem französischen Volke oktroyirt, aber sie hat keinen innern Zusammenhang mit ihm.

Die französische Tragödie ist kein Produkt des Mittelalters mehr, wie die spanische, sie ist eine Schöpfung der neuen Zeit. In Spanien verschmolz das Christenthum mit dem Volk, und erschuf sich eine poetische Form; in Frankreich gruben die Gelehrten das Alterthum wieder auf, und gaben es der Nation für deren tragische Poesie. Die französische Tragödie ist ein Rechenexempel. Man konstruirte erst ihren Begriff, und führte sie demgemäß aus. Wie im Jahre

1793 die Formen der römischen Republik, so trugen die Franzosen hundert fünfzig Jahre früher die Formen der römischen Tragödie unverändert nach Frankreich herüber, wie die Römer die ihren von Griechenland entlehnten. Die Verwandtschaft mit den Römern, deren sie sich so gerne rühmen, zeigen die Franzosen auch darin, daß sie wie diese in ihren Formen ewige Nachahmer sind. Gesetzgeber der Mode, unterliegen sie selbst jedem Gesetz; und das beweglichste Volk der Erde, sind sie bis auf die neueste Zeit das steifste in ihren Kunsttraditionen.

Aristoteles gilt für den Vater der französischen Tragödie, und wenn man ihn selbst nicht kennt, müßte man es wohl glauben. Auf seine angeblich vollständige Definition, daß die Tragödie Mitleid und Schrecken erregt, führte der große Corneille das Wesen des Tragischen zurück und erbaute nach diesem Muster sein eigenes Kunstgebäude. Auf diese beiden Affekte wurde die tragische Dichtung gechliffentlich angelegt, und das Theater betrachtet als „galvanischer Apparat zur beliebigen Erregung interessanter Nervenzuckungen.“ Möglichst starke und möglichst interessante Empfindungen wurden sorgfältig berechnet, Charaktere und Stoffe, Personen und Zustände so gewählt, um möglichst viele dergleichen hervorzurufen. Wenn das spanische Drama fast nur heimischen Stoff und zwar jedes Standes und Berufes sich wählte, ging die sflavische Nachahmung der Franzosen so weit, daß sie

nur Stoff aus dem Alterthum und zwar Fürsten und Könige darstellten. Als Racine es einst wagte, im Bajazet einen Stoff zu bearbeiten, der der nächsten Vergangenheit angehörte, vertheidigte er sich in der Vorrede damit, derselbe sei wenn nicht der Zeit doch dem Raum nach entlegen und durch das östliche Gepränge, das denselben umgibt, unserm Leben entfremdeter. Um starke Empfindungen zu haben, wählte man heroische Stoffe, und diese aus der heroischen Römerzeit. Um seltene ungewohnte Gefühlskitzel zu erregen, um Pflichtenkonflikte hervorzurufen und unverhoffte Wechsel von Affekten zu erzeugen, versetzte man die Personen in widersprechende Verhältnisse. Euripides, der Meister der Gefühlscasusistik ward hier Muster und Vorbild. Ein Antithesenspiel entsteht. Personen, ihre Verhältnisse, Situationen, Empfindungen, bilden Antithesen. Der gereimte Alexandriner, durch die mittlere Cäsar in zwei gleiche Theile gespalten, begünstigt diese Sprechform. Oft von überraschender Wirkung ist sie doch gehäuft unangenehm, und nur der Franzose kann ihrer nicht müde werden. Nicht jede ist so schön, wie die berühmte des Corneille:

„Verbrechen nur schafft Schmach, und nicht das Blutgerüst;“
und ihr häufiger Gebrauch ruft Einformigkeit hervor.

Nicht mit Unrecht hat man oft die französische Tragödie mit einem Schachbrett verglichen, auf welchem abwechselnd links und rechts Züge gethan werden. In dem Meisterstück des Corneille, seinen —

den Standpunkt zugegeben, — bewundernswerthen Horatiern sind die Figuren mit der Regelmäßigkeit einer Schachpartie angeordnet. Die drei Brüder Horatier in Rom haben eine Schwester Camilla, welche Braut des einen Curiatiers, die drei Brüder Curiatier in Alba haben eine Schwester Sabina, welche wieder Gemahlin des einen Horatiers ist. Nun folgen drei Schläge, welche entgegengesetzte Empfindungen in den Personen erzeugen. Erster Schlag: die Horatier werden beordert gegen die Curiatier auf Leben und Tod zu fechten. Freundschaft und Patriotismus treten bei den Verschwägerten in Conflict. Der Gemahl der Sabina, besorgt bestochen zu werden durch die Freundschaft gegen die Liebe zum Vaterland, treibt die patriotische Gesinnung künstlich empor. Er spricht: „Mit einer ebenso großen und aufrichtigen Freude, als womit ich die Schwester heiratete, werde ich den Bruder bekämpfen.“ Der Bräutigam der Camilla dagegen zeigt beide Gefühle im einfachen Contrast. Der Horatier spricht zum Curiatier: „Geh, Alba hat dich ernannt, ich kenne dich nicht mehr.“ Der Curiatier antwortet: „Ach, ich kenne dich noch und das ist's, was mich tödtet.“ Zweiter Schlag. Die Nachricht kommt, daß zwei Horatier getödtet seien, und der dritte, der Gemahl der Sabina fliehe. Neuer Conflict. Sabina sieht durch diese Nachricht sowohl ihren Gatten als ihre Brüder gerettet und freuet sich darüber im Stillen. Camilla trauert zwar über den Verlust zweier Brüder,

freut sich aber insgeheim über das Leben ihres Geliebten. Der alte Vater dagegen tobt in Verzweiflung über die Feigheit des fliehenden Sohnes. Er wünscht sich Glück zu dem Verlust der beiden Andern, und klagt nur um die Erhaltung des letzten Zweiges seines Geschlechts. Dritter Schlag: ein Bote meldet den Ausgang des Kampfs. Der Horatier hat durch seine verstellte Flucht gesiegt. Sabinas Freude sinkt: Camillas Herz taucht sich in heimliche Verzweiflung. Der alte Horatius ist entzückt über den Sieg Roms, den Ruhm seines Staates, die Erhaltung seines Sohnes *).

Die Symmetrie des Stückes ist hier so groß, daß sie beinahe unerträglich wird. Die Gegensätze sind so leicht überschaulich, daß sie uns zu wenig beschäftigen; jede Person ist so künstlich in einen Pflichtenkonflikt geklemmt, daß die Absichtlichkeit durchschaut und die Wirkung gestört wird. Dazu kommt, daß die ganze Zeit mit Hin- und Herreden vergeht, ohne daß auf der Bühne vor uns etwas geschieht; denn nach der Strenge der Theorie darf die Scene nicht wechseln und die nachahmende Handlung nicht viel länger währen, als die nachgeahmte gedauert haben kann. Das ist die vielgenannte Einheit des Ortes und der Zeit, welche den französischen Tragikern als ein Hauptbedingniß vorschwebt. Daher kommt die endlose Weitschweifigkeit ihrer Reden, die oft, an sich vor-

*) Fortlage Geschichte der Poesie S. 284.

trefflich, doch den Gang der Entwicklung nicht von dem Eindruck der Langsamkeit zu retten vermögen. Nur selten sind solche Lichtblicke wie das berühmte: *Moi!* der *Medea* *Corneilles*, als *Jason* sie gefragt, wer die Kinder getödtet habe, das *qu'il mourût* des alten *Horaz*, das *Soyons amis*, *Cinna* des *Augustus*; aber auch dieser Rebellig wird nach *Schlegel's* Worten durch einen Wortschwall von fünfzig hinterdrein stutenden *Alexandrinern* unwirksam gemacht.

Auch in den übrigen Stücken *Corneilles* sind es ähnliche Pflichtenkongflikte, welche die Handlung ausmachen. Im *Cinna* streitet die Dankbarkeit mit der Liebe. Kaiser *Augustus* hat ihn mit Vertrauen und Wohlthaten überhäuft. Seine Dankbarkeit ist lebhaft erregt. Aber *Emilie*, die *Cinna* liebt, gewährt ihm ihre Liebe nur um den Preis, daß er den Kaiser ermordet. Welcher Kampf von Gefühlen! Zuletzt entdeckt *Augustus* die Gefahr, läßt *Cinna* vertraulich zu sich kommen, und verzeiht ihm sein Vorhaben mit dem berühmten *Lafonismus*, den wir oben citirt haben. Bei *Emilien* selbst ist der Konflikt noch stärker. Der Kaiser hat ihren Vater proskribirt und hincichten lassen, sie selbst aber hat von ihm Wohlthaten und Vertrauen empfangen. Um nun dadurch nicht für den Kaiser bestochen zu werden, steigert sie die Rachsucht gegen ihn in sich mit künstlicher Energie.

Im *Polyeukt* hat *Pauline* ohne Liebe aus Gehorsam gegen ihren Vater sich mit *Polyeukt*, der

Christ ist, vernält, demselben aber offen gestanden, daß sie nicht ihn, sondern ihren früheren Geliebten Sever liebt. Polyukt, der nach nichts als nach dem Märtyrertode strebt, läßt sich dieses gefallen und sein Tod ist sonach das Ziel, nach welchem alle drei Personen, wiewgleich aus verschiedenen Interessen hinstreben. Allein nun treten die nie fehlenden Konflikte ein. Pauline und Sever als Liebende wünschen Polyukts Tod, allein aus Pflicht sucht Pauline ihn zu verhindern, und Sever leistet ihr darin Beistand. Polyukt erreicht ihn dennoch, die Stunde für die Liebenden ist gekommen sich zu vereinigen. Aber das glorreiche Märtyrertum ihres Gatten hat auf Pauline einen solchen Eindruck hervorgebracht, daß sie jetzt die Vereinigung mit Sever verschmäht, Polyukts Witwe bleibt und zum Christenthum übergeht. In dieser Tragödie ist die schwierige Lage Paulinens, ihr getheiltes Herz und ihre edle Entsagung mit großer Feinheit und psychologischer Schärfe durchgeführt, der edle, großmüthige Sever, der das Leben dessen zu retten sucht, dessen Tod allein das Ziel seiner heißesten Wünsche herbeizuführen vermag, nimmt unsere Theilnahme mehr als der that- und willenlose Polyukt in Anspruch. In diesem Charakter tritt der Gegensatz des spanischen und französischen Trauerspiels wieder recht augenscheinlich hervor. Auch Cyprianus begehrt den Märtyrertod; aber die Freude, mit welcher er und Justine in den Tod gehen,

und die selbst ihren Henker erzittern macht, ist nicht Unempfindlichkeit wie bei Polyukt, sondern Hel- denmuth der höchsten Liebe. Jener liebt nichts auf der Welt und hat also auch nichts zu verlieren. Was uns aber am Märtyrer die tragische Theilnahme abgewinnt, sind die schmerzlichen Kämpfe, durch welche er den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringt, und diese Theilnahme wächst, je größer die Güter sind, welche der Märtyrer auf Erden zurückläßt.

Die künstlichen Pflichtenkonflikte, wie sie außer- dem bei Corneille auch im Heraklius, im Tod des Pompejus, im Sertorius, im Eid und am grellsten von allen in der von Lessing so hart aber gerecht mitgenommenen *Robogune*, seinem Lieblings- stück vorkommen, sind auch das Thema *Racines*, *Voltaire's*, *Crébillon's* und ihrer späteren Nach- folger. Wenn Corneille seiner verhältnißmäßigen Schroffheit und Starrheit, besonders seines dem römi- schen nachgebildeten Patriotismus wegen der fran- zösische *Aeschylus* genannt worden ist, freilich nur ein französischer, so verdient *Racine*, der Lieb- lingsdichter der Franzosen, den Namen des fran- zösischen *Sophokles*. In der Form entfernte er sich nicht von der einmal durch Corneille festgestellten Weise ja er suchte sie der Antiken noch zu nähern, dadurch daß er in seinen beiden letzten, auf Veranlassung der *Main- tenon* für die Fräulein von St. Cyr verfaßten geist- lichen Stücken, der *Esther* und der *Alhalie*, den

gereimten Chor anbrachte. Gegen Corneille gehalten, ist Racine ein durchaus liebenswürdiger Dichter mit großer Empfänglichkeit für zarte Seelenregungen und hinreißender Amuth in der Art sie auszudrücken. Unglückliche Leidenschaft, die Verirrungen eines dem unwiderstehlichen Verlangen hingegebenen frankem Gemüths weiß er unübertrefflich zu schildern. Sein Glanzpunkt ist hier die Phädra, der Schiller die Ehre angethan hat, sie für das deutsche Theater zu gewinnen. Die unwiderstehliche Leidenschaft, das sich selbst, Pflicht und Ehre im Liebeswahnstun vergebende Weib malt Racine mit rothen Flammenzügen. Hippolyt, ihr Stiefsohn, hält das Feuer ihrer Rede für Liebe zu Theseus:

Ja, Herr, ich schmachte, brenne für den Theseus,
 Ich liebe Theseus, aber jenen nicht,
 Wie ihn der schwarze Acheron geseh'n,
 Den flatterhaften Duhlen aller Weiber,
 Den Frauenräuber, der hinunterstieg,
 Des Schattenkönigs Bette zu entehren.
 Ich seh' ihn treu, ich seh' ihn stolz, ja selbst
 Ein wenig scheu — Ich seh' ihn jung und schön
 Und reizend alle Herzen sich gewinnen,
 Wie man die Götter bildet, so wie ich
 — Dich sehe! Deinen ganzen Anstand hatt' er,
 Dein Auge, deine Sprache selbst! So färbte
 Die edle Röthe seine Helbenwangen,
 Als er nach Kreta kam, die Tochter Minos
 Mit Lieb' entzündete — Wo warst du da?

Wie konnt' er ohne Hippolyt die besten,
 Die ersten Helden Griechenlands versammeln?
 O daß du, damals noch zu zarten Alters,
 Nicht in dem Schiff mit warst, das ihn gebracht!
 Den Minotaurus hättest du getödtet,
 Trotz allen Krümmen seines Labyrinths.
 Dir hätte meine Schwester jenen Faden
 Bereicht, um aus dem Irrgang dich zu führen.
 O nein, nein, ich kam ihr darin zuvor!
 Mir hätt's zuerst die Liebe eingegeben,
 Ich, Herr, und keine andre zeigte dir
 Den Pfad des Labyrinths. Wie hätt' ich nicht
 Für dieses liebe Haupt gewacht! Ein Faden
 War der besorgten Liebe nicht genug,
 Gefahr und Noth hätt' ich mit dir getheilt;
 Ich selbst, ich wäre vor dir her gezogen;
 Ins Labyrinth stieg ich hinauf mit dir,
 Mit dir war ich gerettet und verloren.

Und als er sie verschmäht, lobert Scham, Reue,
 Haß in wüthender Rede auf:

Grausamer, du verstandst mich nur zu gut.
 Genug sagt' ich, die Augen dir zu öffnen,
 So sei es denn! So lerne Phädra kennen
 Und ihre ganze Raserei! Ich liebe.
 Und denke ja nicht, daß ich dies Gefühl
 Vor mir entschuld'ge und mir selbst vergebe,
 Daß ich mit feiger Schonung gegen mich
 Das Gift genährt, das mich wahnsinnig macht.
 Dem ganzen Zorn der Stimmlischen ein Ziel,
 Daff' ich mich selbst noch mehr, als du mich haßest.

Zu Zeugen deß ruf' ich die Götter an,
 Sie, die das Feuer in meiner Brust entzündet,
 Daß all den Meinen so verderblich war,
 Die sich ein grausam Spiel damit gemacht,
 Das schwache Herz der Sterblichen zu verführen.
 Auf das Vergangne dir zurück! Dich fliehen
 War mir zu wenig. Ich verbannte dich!
 Gehässig, grausam wollt' ich dir erscheinen,
 Dir desto mehr zu widerstehn, warb ich
 Um deinen Haß — Was frommte mir's? Du haßtest
 Mich desto mehr, ich — liebte dich nicht minder,
 Und neue Reize nur gab dir dein Unglück.
 In Gluth, in Thränen hab' ich mich verzehrt;
 Dies zeigte dir ein einz'ger Blick auf mich,
 Wenn du den einz'gen Blick nur wolltest wagen.
 — Was soll ich sagen? Dies Geständniß selbst,
 Das schimpfliche, denkst du, ich that's mit Willen?
 Die Sorge trieb mich her für meinen Sohn;
 Für ihn wollt' ich dein Herz ersuehn — Umsonst.
 In meiner Liebe einzigem Gefühl
 Konnt ich von nichts dir reden als dir selbst.
 Auf, räche dich und strafe diese Flamme,
 Die dir ein Gräuel ist! Reinige, befreie,
 Des Helden werth, der dir das Leben gab,
 Von einem schwarzen Ungeheuer die Erde!
 Des Theseus Witwe glüht für Hippolyt!
 Rein, laß sie deiner Rache nicht entrinnen.
 Hier treffe deine Hand, hier ist mein Herz!
 Voll Ungebuld den Frevler abzubüßen,
 Schlägt es, ich fühl' es, deinem Arm entgegen.
 Triff! Oder ich bin deines Streichs nicht werth,
 Mißgönnt dein Haß mir diesen Tod,

Entehret deine Hand so schmähtlich Blut,
 Leih mir dein Schwert, wenn du den Arm nicht willst.
 Gib!

Eine solche Sprache ist die echte Sprache zügellosester Leidenschaft, die doch der Dichter in hinreichenden Schranken zu halten weiß, um sie nicht für das Theater unmöglich zu machen. In psychologischer Zeichnung, besonders weiblicher Charaktere, sucht Racine seines Gleichen. Andromache, Hermine, Berenice, vor allen andern Monime im Mithridat, die Griechin unter Barbaren, seine liebenswürdigste Schöpfung, würden noch reizender sein, wenn sie nicht an die hölzerne Kuderbank symmetrischer Schachspielintriguen und das einförmige Klirren des fesselnden Alexandriners geschmiedet wären. Am reinsten erscheint Racines Compositionstalent in seinem letzten Werk, seiner Athalie. Schlegel nennt sie diejenige unter allen französischen Tragödien, die rein von allen Manieren sich dem großartigen Ideal der Griechen am meisten nähert. Mendelssohns wunderfame Musik hat seitdem die Athalie auch auf deutschen Theatern einheimisch gemacht. Es ist ein biblisches Drama: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, vom Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung niederstrahlend. Der biblische Gegenstand, die Chöre, die schwungvolle Sprache der Propheten, die öffentliche Handlung voll Hoheit und Majestät, Alles trägt dazu bei, dieses

Werk einen Flug nehmen zu lassen, wie ihn die französische Tragödie bis dahin nicht gekannt, und seitdem nicht wieder erreicht hat.

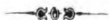
Racine ist der Höhepunkt der französischen Tragödie. Nach ihm suchte Crébillon, der „Schreckliche“ genannt, durch grausenhafte Entsetzen erregende Stoffe, Voltaire durch Emanzipation von dem herkömmlichen Vorurtheil, die Stoffe nur aus dem Alter- und Heidenthume zu entlehnen, der französischen Tragödie ein neues Interesse zu verleihen. In dieser Richtung ist Jayre des Letztern Hauptwerk. Wie in ihr und der *Mzire* das Christenthum, so erscheint im *Tancréd* das Ritterthum in fast romantischer Verklärung. An der Form der Tragödie wagte Voltaire so wenig als Racine etwas zu ändern, wie der Dictionnaire de l'académie über die Sprache, schwingt der Aristoteles des Corneille noch heute sein despotisches Scepter über die klassische Tragödie der Franzosen.

Von der tragischen Literatur der neuern romanischen Völker ist uns noch die der Italiener zu betrachten übrig. Auch bei ihnen entwickelte das geistliche Mystorium sich zum Volksschauspiel, und im Lustspiel bildeten sich jene stehenden Masken des Pantalone, Brighella, Tartaglia und Truffaldino, die eine späte Wiedererweckung antiker römischer Atellanentraditionen waren. Die Tragödie aber nahm wie in Frankreich mit dem Wiedererwachen der antiken Literatur eine dem Volks- und geistlichen Schauspiel entgegen-

gesetzte Richtung. Die Tragödie des Corneille ward das strengste Muster, nach dem der größte tragische Dichter der Italiener, Vittorio Alfieri sich bildete. Der patriotisch-politische Zeit, der die Werke Corneilles schwellte, ward in einem von Natur mehr politischen als poetischen Charakter, wie Alfieri, zur Hauptidee. Seine Tragödien sind verhaltene politische Reden. Er wollte der Cato des Trauerspiels sein, aber wie Schlegel treffend sagt, seine Tragödie wurde catonisch. In der Form seiner Dichtung weicht er von der französischen nicht ab; seine Charaktere sind meist abstrakte allgemeine Begriffe, seine Verwicklungen einfach, seine Sprache gesucht schmucklos, rauh und sittenstreng, wie er es selbst war. In Alfieri interessiert uns der Mann mehr als der Dichter, seine Tragödien sind als Thaten mehr denn als Dichterverke lobenswerth.

So ist die tragische Dichtung zuerst bei allen neuen Völkern unter geistlicher Führung gemeinsame Wege einschlagend, bei den romanischen Nationen zuletzt zu einem dem Ausgange fast entgegengesetzten Ziele angelangt. Als käme das römische Blut, in den romanischen Völkern überwiegend, allmählig wieder zum Durchbruch hat am Schlusse des siebzehnten und im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Tragödie bei den Romanen eine Gestalt angenommen, die an die festgebundenen Formen der römischen Kaiserzeit erinnert. Aber der frische Keim der ger-

manischen Völker verträgt keine ausgelebten Hülsen. Von den Kreideküsten Albions, in den kühlen Wäldern Deutschlands flutet die Woge, springt der frische üppige Waldquell ursprünglicher Poesie. Auf dem Boden angelsächsischer germanischer Freiheit reift die ausgeprägte Persönlichkeit, der thatkräftige Charakter. Helden werden lebendig, keine todte Begriffe mehr; sie streben und weben, sie steigen und sinken, sie fechten und rechten, und spielend regiert sie ein ernst lächelnder Genius: Shakespeare.



Sechste Vorlesung.

25. März 1855.

Parallele der romantischen und jüdischen Poesie — Das spanische und englische Drama. — Die englische Bühne. — Shakespeare.

Verehrte Anwesende!

Ein neues Element ist mit der Einwanderung der germanischen Völkerschaften nach Europa gekommen, und wir haben gesehen, wie es unter den Einflüssen einer untergegangenen Bildung und einer erziehenden Weisheit in poetischer Form sich einen Ausdruck gegeben hat. Diese neue Poesie, die germanisch heißen sollte, und nach der Mischsprache der Nordküste des mittelländischen Meeres, wo sie zuerst Worte fand, den Namen romantische erhalten hat, im direkten Gegensatz gegen die Formen der alten Welt, ist mehr ein Nachhall der Sinnesweise, welche die indogermanischen Urväter jener blonden Fremdlinge aus ihren Ursitzen am Indus und dem himmeltragenden Himalaya nach Europa gebracht hatten. Die romantische Dichtkunst hat mehr Verwandtschaft mit der indischen als mit der alten klassischen. Die Gefühle der Liebe, Treue, Ehre und einer gewissen Ritterlichkeit kennt

die indische Poesie ebenso gut, wie die romantische. Auch in Indien ist die Kirche vom Staate getrennt, sind Priestergelehrte und Krieger in zwei gesonderte Kasten geschieden, ruht Wissenschaft, Kunst und Dichtung in den Händen der Religion. Zwischen dem irdischen Diesseits und dem himmlischen Jenseits liegt dem Indier wie dem Christen eine ungeheure Kluft. Eine ewige Glut, eine ungestillte Sehnsucht nach dem Ueberirdischen, Göttlichen füllt des Indiers Fantasie, und gibt ihm jenen opferfreudigen, schwärmerischen Muth, den wir als charakteristisch bei dem romantischsten Volk der Erde, den Spaniern angetroffen haben.

Um von Anderem zu schweigen, zeigt sich diese Verwandtschaft indischer und germanischer Poesie besonders auffallend im Drama. Das indische Drama liebt epische Breite, langdauernde Begebenheiten, zahlreiche Akte, häufigen Szenenwechsel, Figuren aus allen Ständen, Könige und Bettler, Mischung von Prosa und Vers, glühende Bilderpracht, lange Naturschilderungen, eingeschobene Heldengeschichten, die oft ganze Akte durch währen, Mischung tragischer und komischer Auftritte, eine moralische Spitze: Alles dies kennt das romantische Drama auch. Seine Ausdehnung, gegen das klassische gehalten, ist wohl die vierfache; die Szene läuft gleichsam der Handlung nach; die grandiose Sprache der Helden und die niedrige der Knechte, ernste und heitere Szenen, gebundener und ungebundener Ausdruck, üppige Bilder, stets wechselnde Gegensätze;

reiche, prunkvolle Diction voll langer blühender Gemälde, wie dergleichen bei Calderon oft mehr als hundert Verse lang währen, alles dieß ist dem romantischen Drama mit dem indischen gemein. Rechnen wir zu diesen gemeinsamen Formen noch die Verwandtschaft des Inhalts, Verwicklungen der Liebe, der Ehre, oder sonst einer menschlichen Leidenschaft, wie sie sich gleichfalls im indischen Drama als Knoten desselben vorfinden, so vergleichen wir ohne Scheu diese romantische Poesie der indogermanischen Völker mit dem Wiedererwachen urväterlichen Geistes.

Dieser Geist that sich kund, wo das Volksleben sich rein erhielt, oder wo, wie in Spanien, orientalische Einflüsse neu anregend hinzukamen. Während auf dem Continent die Wiedererweckung des Alterthums zwischen Volk und Gelehrten eine unübersteigliche Schranke zog, diese erst in der Sprache, dann wenigstens in den Formen der Alten eine Literatur schufen, erhielt Englands insularische Lage seine Eigenthümlichkeit rein, sein fesselloses Volksleben Dichter und Nation im steten Wechselverkehr. Die höfische Poesie den Höfen der Großen überlassend, stieg der dramatische Dichter in die Tiefe des Volkslebens herab. Das englische Drama wie das spanische wandte sich an die große Menge, redete ihre Sprache, befriedigte ihre Schaulust, beide paßten dem Volke sich an, um allmählig unmerklich das Volk sich anzupassen. Darum ist wie dort Spanien, das weltbeherrschende, so hier England, das

meerumschlossene, seegewaltige der Hintergrund aller Dichtungen. Wie dem Spanier Calderon, so gibt dem Engländer Shakespeare, 36 Jahre älter als jener, seinen Ausdruck. Wie jener Spanier durch und durch, so ist Shakespeare Engländer. Er ist das Ideal seiner weltklugen Nation bis auf den stets offenen Mund, der die (Redefreiheit) anzeigt. Wie Calderon zu der Zeit, wo Spaniens Macht schon in höchster Blüte stand, ja wo Zeichen des Sinkens schon sichtbar wurden, lebte Shakespeare zu jener, wo England sich zu erheben begann. Die Zeit der Königin Elisabeth bezeichnet ein frisches, kräftiges Regen auf äußerem und innerem Gebiet. England legte damals den Grund zu der Seemacht, die es mit der Zeit zur Seekönigin erheben sollte. Seine Flotten umschifften die Erde; Shakespeare's Fantasie umspannte die Welt. Im Reiche der Dichtung wie auf dem blauen Meere rang England mit Macht sich zur Weltherrschaft empor.

Göthe war es, der gestand, es sei schon so viel über Shakespeare gesagt, als wäre nichts mehr zu sagen übrig. Aber das Gute wird nicht alt, und je Besseres Göthe selbst über Denjenigen gesagt hat, von dem er gelernt zu haben sich rühmte, desto vertrauensvoller dürfen wir hier an Dasselbe anknüpfen. „Das ist die Eigenschaft des Geistes,“ sagt er, „daß er den Geist ewig anregt,“ und so heißt es mit Recht: Shakespeare und kein Ende! *)

*) Shakespeare und kein Ende, W. W. 45. B. S. 38. Nachg. W. 5. B. 1833.

Die englische Bühne entsprang wie die spanische aus den mittelalterlichen Mysterien. Die ungebundene Form, die derbkomischen Einschüßel, die naive bald schwungvolle, bald ans Alltägliche streifende, an Wizen, Bildern und Wortspielen reiche Sprache, der unentbehrliche Narr sind die Reste dieses Ursprungs. Einheit des Orts und der Zeit ist, wie im spanischen, im englischen Drama unbekannt, der leitende Faden, der das Ganze verknüpft, liegt im Innern der Handlung, nicht im Aeußeren des Schauplatzes. Die Bühnenshalle war einfach, wie die des geistlichen Schauspiels. Ein hölzernes Brettergebäude, von Sitzen umringt, das Parterre unter freiem Himmel, nur die Bühne nothdürftig bedacht, ohne allen architektonischen Zierath, ja beinahe ohne Fenster an den Außenseiten, das war die Bühne, die Shakespeare vorfand, und auf welcher seine Dramen zuerst aufgeführt wurden. Aber es hieß die „Weltkugel“ und ein Herkules stand darauf, der als merkwürdiges Sinnbild den Globus auf seinen Schultern trug. Es waren die Bretter, welche die „Welt“ bedeuteten, und Shakespeare der Riese, auf dessen Nacken sie ruhte. Dieser Riese war Alles, darum konnte sie alles übrigen Schmuckes entbehren. Von künstlichen Dekorationen und Maschinerien war keine Spur zu finden. Der Bretterboden der Bühne, auf welcher zugleich die vornehmen Zuschauer mitten unter den Schauspielern saßen, mit wollenen Teppichen belegt, die kahlen Wände mit eben solchen ärmlich be-

hängen, in der Mitte der Bühne ein vortretender erhöhter Bau, nach Umständen Haus, Thurm, Stadtmauer vorstellend, in dessen Inneres ein Haupteingang führte, das war der ganze theatralische Apparat, welcher Shakespeare zur Wirkung auf seine Zuschauer zu Gebote stand. Es war die erhöhte Bretterbühne der Mysterien, die er vorfand; jener mittlere Vorbau stellte die Mauer vor, von welcher Prinz Arthur hinabsprang, das Palastthor, aus welchem Goneril ihren alten Vater verwies, die kleine Bühne auf der großen, auf welcher Hamlet sein Schauspiel aufführen läßt. Ein Szenenwechsel fand nicht Statt; um den Zuschauer über den Ort der Handlung zu orientiren, ward bei jedem neuen Auftritt eine Tafel herabgelassen, auf welcher der Name des Ortes vermerkt ward. Dieselben Teppiche stellten Wald, See, Palast, Zimmer und Straße vor; von der gekünstelten Illusion durch äußeres opernhafes Beiwerk war dabei keine Rede. Ein Zettel versetzte den Zuschauer nach Rom oder nach Egypten, nach Troja oder Griechenland, von Frankreich nach London, und aus dem Zauberhaine Prospero's mitten auf die mit Wetter und Meeresturm kämpfende Galeere. Alles übrige blieb der Fantasie des Zuschauers überlassen. An ihre Flügel hing sich keine irdische Schwere noch Schwierigkeit, der Dichter schaltete unbedingt mit dem unwägbar Stoffe. Die Phantasie schafft Alles, baut Alles, schaut Alles, ohne Stricke und andre Vorrichtungen stellt sie Berge,

Hügel, Thäler, Seen und Schlachtfelder dar, führt uns mit einem Zauber Schlag in alle Länder und Zeiten. Darum sagt Göthe mit Recht, daß ein Shakespearesches Stück mit verschlossenen Augen in nicht deklamirendem, sondern rezitirendem Ton vorlesen gehört zu haben, den höchsten und reinsten Genuß gewährt. Alles Mangelhafte der Darstellung fällt dann hinweg, wie es dem ursprünglichen Zuschauer durch den Mangel an künstlicher Illusion hinwegfiel. Shakespeare's Dramen sind bestimmt, gesprochen nicht aufgeführt zu werden. Sie sind der Triumph des Wortes und der Inbegriff alles dessen, was durch dieses erreicht werden kann. Aus den Reden der Personen versteht man die ganze Handlung, ohne sie zu sehen. Die vollendete Kunst, das Äußere durch Inneres, und dieses durch Worte zu schildern, ist Shakespeares unerreichtes Verdienst und dadurch vorzugsweise ist er moderner Dichter. Was sich durch Worte darstellen läßt, ist aber nur das Innere, der Charakter; ein Drama, das vornehmlich durch Gesprochenes wirkt, ist Charakterdarstellung. Aus der Natur des Charakters entwickelt sich das Ganze. Jeder schließt uns sein Inneres auf, um uns sein Äußeres verständlich zu machen. Shakespeare gefeilt sich zum Weltgeist, sagt Göthe fein; er durchdringt die Welt wie jener, beiden ist nichts verborgen; aber wenn es des Weltgeistes Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniß zu

verschwägen, und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Darum sollte man das Dramatische bei Shakespeare nicht sowohl im Thun als im Reden der Personen suchen. Um ihr Thun darstellig zu machen, bedarf es unumgänglich der Schaubühne, aber Shakespeares Werke erzeugen einen noch reicheren Genuß, wenn sie bloß gelesen werden. Das Thun seiner Personen ist ihm die Hauptsache nicht; der Ursprung ihres Thuns, die Motivirung der Absicht, mit einem Wort die Gesinnung derselben ist ihm Gegenstand des Drama. „Das Geheimniß muß heraus,“ wie sich Göthe ausdrückt, „und sollten die Sterne es verkünden. Das Unbelebte selbst drängt sich hinzu, alles Untergeordnete spricht mit, die Elemente, Donner und Blitz; wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichniß, aber einmal wie das andermal mithandelnd.“

Das ist es, was uns in Shakespeares Dichtung so wunderbar ergreift, daß in ihr uns das Leben selbst durchsichtig wird, in seinen nächsten wie in seinen entferntesten Fäden. Mitten ins innerste Getriebe versetzt er uns hinein, ein Herzenskundiger wie Keiner zeigt er, wie das ganze Leben aus dem Herzen entspringt, in dem Herzen sich spiegelt. Kein blindes Schicksal, keine äußere Gewalt zeichnet dem Einzelnen seine Bahn, in seiner eigenen Tiefe ruht der Schlüssel seiner Zukunft. Aus seinem Willen entspringt seine That, und aus seiner That seine Schuld und seine

Strafe. Kein fürchterliches Drakel, keine unbarmherzige Macht brennt von vornherein das Kainsiegel auf die schuldlos reine Stirn; erst indem er selbst den Griff thut in die schicksalsvolle Urne, zieht er mit eigener Hand sich das Lebens- oder Todesloos. Des Menschen Wollen gehört ihm selbst und damit sein Verhängniß. Aus seiner Gesinnung geht sein Wille hervor und damit die Schuldenlast, die er sich selbst auferlegt. Der tragische Dichter stellt das Räthsel des einzelnen Schicksals nicht bloß dar, indem er ein zweites unentwirrbares hinzufügt, die waltende Macht eines unbegreiflichen Fatums, sondern er löst es auf, indem er es auf Gesinnung, Wollen und Thaten des Einzelnen zurück führt.

Alein neben dem eigenen Wollen des Einzelnen ist jedem noch eine bestimmte Aufgabe, durch seine sittliche Bestimmung und seine mitgebrachte Stellung im großen Gesamtorganismus der Verhältnisse gesetzt. Jeder soll etwas Bestimmtes, abgesehen davon, ob er es will; seine Aufgabe geht auf ein einzelnes beschränktes Ziel, das die Vorsehung ihm im großen ethischen Weltgange angewiesen, und wozu sie seinen Charakter, sein Naturell gefügt hat. Erräth der Einzelne diese seine individuelle Bestimmung und fällt sein Wollen mit seinem Sollen in Eins zusammen, so entsteht ein harmonischer, in sich klarer Charakter, dessen Wollen das ihn trägt, zugleich vom Sollen, das er trifft, getragen wird. Verfehlt er sie aber, strebt

sein Wille zu allgemein nach einem Sollen überhaupt, ohne bestimmtes Ziel, oder widersezt er sich gar seinem erkannten besondern Sollen, so entstehen tragische Konflikte, indem das unbestimmte Wollen aus Mangel an festem Zielpunkte nutzlos untergeht, oder als widerwilliges Hemmnis einer höheren Bestimmung gewaltsam niedergeworfen wird.

In der Schilderung dieses Konfliktes zwischen dem ins allgemeine strebenden Wollen und dem auf's besondere gerichteten Sollen des Menschen zeigt Shakespeare seine Größe. Entgegengesetzte Anlagen sind hier im selben Individuum vereinigt, idealtische Unbeschränktheit und reale Beschränktheit, Freiheit und Nothwendigkeit im selben Menschen gegeben. Wollen kann er Alles, aber nur Eines soll er. Und gerade der Umstand, daß er Alles will, macht ihn zu dem, was er soll, oft am unfähigsten.

In diesem Sinne ist der Hamlet der Shakespeare eigenthümlichste echt tragische Charakter. Hamlet hat eine Bestimmung, die er auch recht gut kennt, nachdem sie ihm auf grauenerrregende übernatürliche Art, aber doch so, daß sie eben so gut ein Resultat seiner eigenen Grübeleien, Vermuthung seines erhitzten Gehirns sein kann, mitgetheilt worden ist. Er hat auch den Willen, dieser Bestimmung nachzukommen, und ihr Andenken wird in jedem Moment wieder rege, in welchem er an seine Lage, an seines Vaters Tod, an die frevlerische Ehe seiner Mutter und den Bruder-

mord seines Oheims erinnert wird. Aber sein Entschluß ist nie stark genug, um zur Handlung zu kommen, weil er nicht dieses allein, sondern zu gleicher Zeit noch eine Menge Anderes will. Um zur That zu gelangen, müßte er alle andern Rücksichten und Bedenken ein für allemal fahren lassen, der Handelnde muß immer „gewissenlos“ sein. Weil er das nicht kann, und gegen jeden Grund gleich wieder eine Menge von Gegengründen hat, kommt er immer nicht zum Abschluß. Eine Bestimmung ruht auf ihm, die nicht ohne Durchreißung einer Menge von Fäden abgehen kann, und gerade auch nur einen Spinnensfaden anders als mit völliger Gewissensberuhigung durchzureißen, das ist, was Hamlet nicht vermag. Er hat in Wittenberg Philosophie studirt, der Geist des Grübelns ist ihm angelernt worden. Er kommt frisch von der Universität, und hat noch seine Collegienhefte im Kopfe. Die Sätze seiner Professoren hat er wohl gemerkt, aber sie sind ihm bloß Sätze, die seine Zweifel erregen, sie sind ihm nicht zu Ueberzeugungen geworden. Als ihn die Freunde abhalten wollen, dem Geiste zu folgen, erwiederte er ihnen, was denn der Geist seiner Seele thun könne, die ein unsterblich Ding sei wie er selbst. Aber kurz darauf merken wir, wie wenig fest die Ueberzeugung bei ihm sitzt, denn „Sein und Nichtsein“ ist ihm noch die Frage. Würste er, was in der Zukunft darauf folgt, sein Entschluß wäre bald gefaßt —

Sterben, Schlafen

Nichts weiter! und zu wissen, daß im Schlaf
 Das Herzweh und die tausend Stöße enden,
 Die unsres Fleisches Erbtheil — s' ist ein Ziel,
 Auf's Innigste zu wünschen. Sterben — Schlafen —
 Schlafen! Vielleicht auch träumen! Ja da liegt's:
 Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
 Wenn wir den Drang des Irb'schen abgeschüttelt
 Das zwingt uns still zu steh'n. Das ist die Rücksicht,
 Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen. —

und von solcher Rücksicht läßt er sich vom Handeln
 abschrecken. Er sagt von sich selbst:

Gewissen

Macht Feige aus uns Allen;
 Der angeborenen Farbe der Entschließung
 Wird des Gedankens Blässe angekränkelt;
 Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
 Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
 Verlieren so der Handlung Namen. —

und spricht damit sein eigenes tiefstes Wesen, den ganzen tragischen Zwiespalt seiner Natur aus, aber als es zum Handeln kommen soll, läßt er sich wieder ebenso gut von Rücksichten zurückhalten als vorher. Zwar hat er dem Geist seines Vaters geschworen, er wolle

Von der Tafel der Erinnerung
 Weglöschen alle thörichten Geschichten
 Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
 Die Spuren des Vergangenen, welche da
 Die Jugend einschrieb und Beobachtung — —

ganz allein des Geistes Rachegebot soll leben im Buche seines Hirns, unvermischt mit andern minderwürdigen Dingen, allein seine Gelehrtengewohnheit ist stärker als sein Schwur. Im selben Augenblick, wo er die Büchergelehrtheit verwünscht, kehrt er zu dem Bilde vom „Buch seines Hirns“ zurück, ja um das Gedächtniß seines Racheschwurs zu bewahren, nimmt er, ein echter Schulfuchszug, seine Schreibröhre her und schreibt des Ohms Namen hinein, um seine Lektion nicht zu vergessen, denn „was man schwarz auf weiß besitzt, kann man getreu nach Hause tragen.“ So ist Hamlet eine wahre Büchernatur aus dem sechzehnten Jahrhundert (es könnte auch das neunzehnte sein); die Bestimmung aber, die auf ihm liegt, eine That heroischer Kraft aus der grauen nordischen Heldenzeit, in welche Saxo Grammaticus die Sage von König Hamlet dem Dänen versetzt. Als Gelehrter, als Schöngest, als Philosoph, als Schauspieler wäre er an seinem Orte, nur als das nicht, was er eben soll. Er ist eine dilettantische Natur, sein Ideal wäre eine harmonische für alle Genüsse und Seiten edlerer Art empfängliche Ausbildung, und seine Bestimmung ist eine That im Geschmack Regner Lodbrogs und seiner eisernen Zeit. Statt gradewegs auf sein Ziel loszugehen, schlägt er tausend Umwege ein; keine Gewißheit ist ihm sicher, keine Gelegenheit passend genug, er schiebt die Schuld auf seinen Taubenmuth, auf seinen Mangel an Galle, er verflucht sich selbst dem Schauspieler gegenüber, der

ihn mit erlogenen Leid so tief gerührt, indes ihn wahre selbsterfahrene Unbill nicht zum Handeln bewegen kann, und was ist das Resultat seiner Verwünschung? Daß er den Geist selbst, dem er bisher geglaubt, für einen verkleideten Teufel, für einen höllischen Schauspieler hält und eine bessere Gewißheit haben will, indem er die Geschichte seines Verbrechens vor dem König spielen läßt.

So tritt überall, wo er handeln soll, seine grüblerische Alles wollende Natur ihm in den Weg. Er haßt und verhöhnt seine Mutter, aber er will „nur Dolche reden, keine brauchen;“ er überrascht den König beim Beten:

„Jetzt könnt ichs thun, bequem; er ist im Beten,
Jetzt will ichs thun — und so geht er gen Himmel,“

und hat sogleich noch einen gutmüthigen Grund dafür; allein da sind auch wieder die Gegengründe fertig; um ihn desto schrecklicher dadurch zu strafen, daß er nicht im Gebet, sondern in Sünden ins Jenseits geht, verschiebt er die Strafe auf ein anderes Mal, und stößt gleich darauf den armen Polonius nieder, den er hinter der Tapete verborgen für den König hält. Hier hat er gehandelt, wo er den Gegner nicht sah, wo also auch keine Bedenklichkeiten kamen; allein er stößt auch fehl, denn seine Bestimmung ist nicht, rasch und zufällig, sondern bedächtig und bewußt den erschlagenen Vater zu rächen. An dieser Bestimmung erliegt er, denn als er sie zuletzt erfüllt, sinkt er mit dem Opfer seiner Rache zugleich

ins Grab. Hamlets tragisches Schicksal liegt zugleich in dem Umstand, daß sein Wollen weit über seine Kräfte hinausgeht, dieß macht ihn modern, und daß sein Sollen ihm äußerlich auch mahnend entgegentritt, dieß macht ihn antik: Jenes ist sein Charakter, dieses seine Situation. Äußere Mächte, das Jenseits, die dunklen Schrecken des Grabes treten ihm sichtbar gegenüber, rufen ihn auf zu jener That und zeichnen ihm vor seine Laufbahn, seine Pflicht. Sein Charakter ist Pflichterfüllung, aber die Pflicht ist für ihn zu schwer. Sie fordert eine heroische Natur, und Hamlets Wesen ist träumerisch weich, ideal und weiblich. An ihr geht er zu Grunde.

Das Wunderbare dabei ist, daß Shakespeare äußeres Schicksal und inneres Wesen so zu verschmelzen und zu verknüpfen versteht, daß weder die Situation noch der Charakter einseitig hervortritt. Der Geist im Hamlet zeigt zwar das Hereinbrechen einer überirdischen Macht, allein er ist so gehalten, daß er ebenso gut bloß die Ausgeburt der erhitzten Einbildungskraft des Prinzen selbst sein kann, die verkörperte Pflichtforderung, die dieser an sich selbst stellt. Der Dualismus der Geister- und irdischen Welt ist ebenso gut ein Dualismus im Innern Hamlets selbst; der Streit zwischen seinem Willen, der Alles will, und seiner erkannten und geahnten Pflicht, die nur Eines fordert. Wollten wir rationalistisch zu Werke gehen, so sähen wir in Marcellus und Bernhards Erzählungen von des Königs Hamlet Erscheinung nichts als eine verabredete Täuschung des

Prinzen, um ihn zur Erhebung gegen den König zu ermannen. Denn es ist charakteristisch genug, daß in der Szene mit der Mutter nur Hamlet den Geist sieht, seine Mutter dagegen nicht, und das Bild des alten Königs, auf das ihr Auge geheftet ist, dem erscheinenden Geist ganz in Haltung und Kleidung gleicht. So sehr verlegt Shakespeare Alles ins Innere des Menschen selbst, und unterscheidet sich dadurch von Calderon, der so gerne Alles außer denselben in eine wirkliche Geisterwelt versetzt. Sollen und Wollen, Pflicht und Neigung vereinigt Shakespeare in der Seele derselben Person, während Calderon gern sinnlich personifizierend die Pflichtforderung in Eine, die widerstreitende Neigung in eine andere Figur verlegt. So ist im wunderthätigen Magus der Dämon sowohl wie Justine, diese die Personifikation des Christenthums als des Ziels, jener der frevelnden Begierde als des sinnlichen Hemmnisses. Beide streiten sich gleichsam um Cyprianus Seele, wie im Robert dem Teufel, der demselben Genre angehört, der Satan Bertram und die fromme Alice. Der Kampf im Innern des Menschen ist hier so dargestellt, als ob er irgend einem Dämon der Herrschgier, der Wollust u. s. w. den Zugang zu sich gestattet habe; im Shakespeares Hamlet dagegen geht er im Innern selbst vor. Calderon verfährt allegorisch, Shakespeare rein psychologisch; Jener stellt innere Vorgänge äußerlich, Shakespeare die Quellen äußerer Vorgänge innerlich dar. Jener versinnlicht die innere, Shakespeare vergeistigt die äußere Welt.

Im Shakespeare ist der Conflict zwischen dem innern und äußeren Factor des Handelns, zwischen Charakter und Situation der Ausgleichung näher, als bei irgend einem Andern. „Eine Nothwendigkeit,“ sagt Göthe treffend, „die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausschließt, wie in den Alten, verträgt sich nicht mehr mit unsern Gefinnungen; diesen hat jedoch Shakespeare auf seinem Wege sich genähert, denn indem er das Nothwendige sittlich macht, so verknüpft er die alte und neue Welt zu unserem freudigen Erstaunen.“ Hamlets Geschick ist nothwendig; sein Naturell und seine Pflicht stehen in solchem Mißverhältniß zu einander, daß er untergehen muß; aber daß dieser Untergang Folge seiner Pflichterfüllung ist, die er erkennt und will, gibt ihm tragische Verklärung. „Das Sollen ist immer despotisch, nach Göthe's Wort, es gehört der Vernunft an, dem Sitten- und Staatsgesetz, oder der Natur in dem Gesetze des Werdens, Wachsens und Vergehens, des Lebens und Todes. Vor allem diesem schauern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen dadurch bezieht sei. Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen. Daher ist das Wollen schmeichlerisch und mußte sich der Menschen bemächtigen, sobald sie es kennen lernten. Es ist der Gott der neuen Zeit; ihm hingegeben fürchten wir uns vor dem Entgegengesetzten, und dies ist der Grund, warum unsre Kunst so wie unsere Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das

Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein. Auf dem letztern Wege ist das sogenannte Drama entstanden, in dem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflöste; aber eben weil dieses unsrer Schwachheit zu Hilfe kommt, so fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden.“ Mit diesen goldenen Worten hat Goethe den Unterschied der antiken von der modernen Tragödie endgiltig bezeichnet.

Jene bewundert das unausweichliche Sollen, diese das kräftige Wollen; jene unterwirft den Einzelnen dem Gesetz, diese das Gesetz der Willkür des Einzelnen; das Sollen wird dem Menschen aufgelegt, das Wollen legt er sich selbst auf. Jedes für sich ist einseitig und ringt nach Ausgleichung. Das Sollen muß mit dem Wollen, dieses mit jenem in Uebereinstimmung gesetzt werden. Jenes kann sich nicht nach diesem, dieses muß sich nach jenem richten. In diesem Punkt, nach Göthes Urtheil ist *Shakespeare* einzig. „Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken ins Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen im Nachtheil bleibt.“

Dieser letztere Umstand nähert manche seiner Tragödien unwillkürlich der Antike. In *Macbeth* ist es ein ursprünglich edler Held, der sich Versuchungen hingibt, im Vertrauen auf seine Widerstandskraft, so lang, bis er durch sie verlockt wird. Er spielt mit

dem Gedanken, bis der Gedanke zur That wird, und das unheilschwangre Reg über seinem Haupte zusammenklappt. Damit er nun nicht zu klein erscheine, steigert der Dichter seine Versuchungen. Wie im Hamlet der Geist, stellen im Macbeth die Hexen, Hekate und sein Weib, die „Todtenhexe,“ wie Göthe sie nennt, die bösen Schicksalsmächte dar, die den Schwachen zu Fall bringen. Aber die Hexen sind nur Macbeths eigenes Gelüft, das endlich über seine Mannheit den Sieg davon trägt. Der wahre Inhalt ist wieder ein psychologischer, innerer Kampf zwischen Gewissen und Leidenschaft, wie im Brinzus von Dänemark zwischen Sollen und Nicht-Können. Die äußern Anlässe zur That hebt der Dichter nur hervor, Macbeths Schuld zu verkleinern, den die Mächte ins Leben hineinführen, schuldig werden und dann der Pein überlassen. Der wahre Grund seines Geschickes liegt doch in Macbeth selbst, in den Schwächen seines Gemüths und der verderblichen Selbsttäuschung, mit der er über seine Schwäche geblendet mit verwegnen Hoffnungen zu tragen sich erlaubte.

Die Schuld scheint klein, aber sie ist groß genug für fürchterliche Folgen. Statt sie von sich zu scheuchen, gibt Macbeth den Hexen Gehör, ja er legt ihnen selbst zum Scherz, wie er sagt, verwegne Fragen vor. Immerhin Beweis genug, daß er selbst schon insgeheim ähnliche Pläne gehegt hat. Er reicht ihnen den Finger, sie nehmen die ganze Hand. Die Versuchung wächst

riesengroß. Macbeths fürchterliche Gattin gibt seinem Gewissen den Todesstoß; er vollbringt die That und von nun an hängt sich Gewicht an Gewicht an das blutige Beginnen, ihn unaufhaltsam mit sich ins Verderben niederziehend. Der König fällt, damit aus seinem Blut Rächer aufstehen, Macbeth den Thron zu rauben, Banquo fällt, damit sein Geist der Seele Macbeths keine Ruhe lasse. Auch hier ist wie im Hamlet ein sichtbares Eingreifen einer äußern Geistermacht dadurch abichtlich vermieden, daß Banquos Geist keinem Auge, als dem Macbeths allein sichtbar ist, und so im Grunde der Dichter ihn als ein Gebilde der geängstigsten Fantasie Macbeths will betrachtet wissen.

Auch König Lear ist wie Hamlet und Macbeth eine Tragödie der Selbstverstrickung. Hamlet fällt um seines Mangels an Energie, Macbeth um seiner Unfähigkeit willen, unerlaubten Gelüsten zu widerstehen, König Lear verfängt sich auf andere Art im Neze seiner Schwäche. Er ist von Haus aus keine energische Natur, das zeigt seine Absicht in noch rüstigem Alter die Regierung niederzulegen; er ist ein weiches Gemüth, gewohnt redselig sich in Fragen zu ergehen, selbst schöne Worte zu machen, und eben solchen zu vertrauen. Das zeigt die seltsame Frage, die er seinen Töchtern vorlegt, und die Art wie deren Jüngste, die tieffühlende aber schweigsame Cordelia sich dabei benimmt. Wenn man die prahlerischen Reden der zwei

Älteren vernimmt, so erräth man von selbst, wie ein edleres Gemüth solchem Schwulst gegenüber sich in Schweigen hüllen mußte. Lear aber fühlt das nicht. Auf seine Vaterschaft eitel, steht er in Cordelia's einfachem Geständniß:

— — ich lieb eu'r Hoheit

Wie's meiner Pflicht geziemt, nicht mehr noch minder,

nur herzlose Kälte. Jähzornig, wie alle Schwächlinge, verbannt er sie und den treuen Kent, der für sie zu sprechen wagt. Diese Schwäche ist Lear's Verderben. Was müssen seine älteren minder geliebten Töchter von seiner Hast und seinem Wankelmuth erwarten, wenn ein einziges Wort bei ihm hinreicht, sein Lieblingskind und seinen treuesten Diener zu verstoßen? Wie leicht kann er dahin kommen, die heute gethane Schenkung zurückzunehmen? Das ist der Fluch der Schwäche, daß ihr Niemand Vertrauen schenkt. Die unnatürlichen Töchter, mit der unbequemen Laune des Vaters bekannt und sie fürchtend, suchen sich seiner zu entledigen. Zuerst verschleßt ihm G o n e r i l ihr Haus, dann R e z g a n. Zu spät erkennt Lear seinen Irrthum. In furchtbaren Zorn auflodernd, versagt ihm sein Geist den Dienst; mehr Gemüths- als Verstandesmensch, was seine Schwäche noch entschuldbarer macht, als sie es schon an sich ist, erträgt der enttäuschte Vater die entsetzliche Wandlung nicht, und verfällt in Wahnsinn.

Kent.

Hier ist's Mylord; o geht hinein, Mylord!
Die Tyrannei der offenen rauhen Nacht
Hält die Natur nicht aus.

(Fortbauernder Sturm.)

Ear.

Laß mich zufrieden.

Kent.

Ich bitt' euch, kommt.

Ear.

Willst du das Herz mir brechen?

Kent.

Mein eignes eh'r. O geht hinein, mein König!

Ear.

Dir dünkt es hart, daß dieser wüth'ge Sturm
Uns bis zur Haut durchbringt: so ist es dir;
Doch wo die größte Krankheit Sitz gefaßt,
Fühlt man die mindre kaum. Du stehst den Bären;
Doch führte dich die Flucht zur brüll'nden See,
Ließt du dem Bären in den Schlund. Ist frei der Geist,
Dann fühlt der Körper zart. Der Sturm im Geist
Raubt meinen Sinnen jegliches Gefühl,
Nur das bleibt, was hier wütht — Unbath des Kindes!
Als ob der Mund zerfleischte diese Hand,
Weil sie ihm Nahrung bot! Schwer will ich strafen! —
Nicht will ich weinen mehr. In solcher Nacht
Mich auszusperren! — Gieß fort; ich will's erdulden. —

In solcher Nacht, wie die! O Regan, Gon'ril! —
 Euren alten, guten Vater, des freies Herz
 Euch alles gab, — o auf dem Weg liegt Wahnsinn! —
 Nein, dahin darf ich nicht, nichts mehr davon!

Kent.

Mein guter König, geht hinein!

Lea r.

Bitt' dich, geh du hinein, sorg' für dich selbst.
 Der Sturm erlaubt nicht, Dingen nachzusinnen,
 Die mehr mich schmerzen. Doch ich geh' hinein,
 Geh, Bursch, voran. — Du Armuth ohne Dach, —
 Nun, geh doch! Ich will beten und dann schlafen.

(Der Narr geht in die Hütte.)

Ihr armen Nackten, wo ihr immer seid,
 Die ihr des tüd'schen Wetters Schläge duldet,
 Wie soll euer schirmlos Haupt, hungernder Leib,
 Der Lumpen offene Blöß' euch Schutz verleihn
 Vor Stürmen, so wie der? O daran dacht' ich
 Zu wenig sonst! — Nimm Arznei, o Pomp!
 Gib Preis dich, fühl' einmal, was Armuth fühlt,
 Daß du hinschüttst für sie dein Ueberflüss'ges,
 Und rettest die Gerechtigkeit des Himmels!

Da naht Cordelia die Verstoßene, Verbannte dem
 alten Vater zur Hilfe. In ihr Zelt wird der Unglückliche
 auf einem Stuhle hereingetragen, und erwacht bei
 ihrem sanften Zuspruch aus irrem Schläfe:

Indessen hat Edmund, des Grafen von Gloster
 unechter Sohn, seinen echten Bruder Edgar beim Vater

verleumdete, dieser ihn enterbt, verstoßen, wie Lear Cordelien. Dafür läßt es Edmund zu, daß sein Vater von Regan und ihrem Gemahl Cornwall geblendet und ins Elend gestoßen wird, wo ihn Edgar unerkannt findet und leitet. Goneril und Regan, beide von Liebe zu Edmund entbrannt, wünschen ihre Männer und einander selbst wechselseitig todt, um zu seinem Besiz zu gelangen. Cordelias Heer wird geschlagen, Lear und Cordelia gefangen, und die Letztere im Kerker auf ihrer Schwester und Edmunds Befehl erwürgt. Dieser fällt im Zweikampf mit Edgar. Lear wird gerettet und bringt seine Tochter todt in seinen Armen getragen, und stirbt in Verzweiflung.

Lear.

Heult, heult, heult, heult! O ihr seid All' von Stein!
 Hätt' ich eu'r Aug' und Zunge nur, mein Jammer
 Sprengte des Himmels Wölbung! — Hin auf immer!
 Ich weiß, wenn Einer todt, und wenn er lebt:
 Todt wie die Erde. Gebt 'nen Spiegel her;
 Und wenn ihr Hauch die Fläche trübt und streift,
 Dann lebt sie.

Das Schicksalones spannt sich hier über alle theiligten Personen. Wie Lear's schwaches Hausregiment in seinen übermüthigen Töchtern, so rächt sich Glosters Ehebruch in seinem unnatürlichen Bastard Edmund. Cordelias aber, des reinen Opfers, unblu-

tiger Tod ist die letzte grausame Strafe, die den unglücklichen Vater trifft. Die Strafe ist kolossal gegen die unverhältnißmäßige Verschuldung. Am riesigen Webstuhl des Schicksals rückt ein Faden tausend Fäden, schlägt ein Schlag tausend Verbindungen. Der Verbrecher wirft sich selbst unbewußt und leichtsinnig die Schlinge um den Hals, die er, weiter fortschreitend, immer enger zuzieht, bis er am Galgen des selbstverschuldeten Verhängnisses schwebend erstickt. Es ist ein Feld, mit Fortlage's Worten, voll Fußangeln und Selbstschüsse; Mißmuth und Lebenskel paaren sich mit tragischem Pathos. Eine tiefeindringliche grauenhafte Lehre zieht sich durch jede dieser Tragödien, ein Ueberbleibsel des Charakters jener Moralitäten, aus welchen das englische Drama erwachsen ist.

In Hamlet, Macbeth und Lear offenbart sich die Eigenthümlichkeit der englischen Tragödie am reinsten. Es sind erfundene oder doch sagenhafte Stoffe mit welchen der Dichter nach seinen Zwecken verfuhr, und die er diesen gemäß umstaltete. Daß es ihm dabei nicht um historische Treue, sondern um poetische Wahrheit zu thun war, erhellt aus der Form dieser Stücke zur Genüge. Alle drei weben so durch und durch in einer poetischen Welt, daß es kein Anachronismus war, wenn Garrik, nach Tieß's Erzählung, den Prinzen Hamlet im Frack spielte. Es sind keine geschichtlichen, es sind allgemein menschliche Verhältnisse, welche Shakespeare in diesen Dramen zur Anschauung

brachte. Eine einfache Hauptidee läuft durch jedes derselben und führt, mannigfaltigst ausbeugend, aus den entferntesten Enden durch sinnreiche Bezüge auf sich selbst wieder zurück. Um Zeit und Ort unbekümmert hält der kunstreiche Dichter die Einheit der Handlung unaufhörlich als leitenden Faden fest. Einem *Voltaire* konnte freilich bei der Abwesenheit aller französischen Steifheit Shakespeares *Hamlet* als das Werk „eines besoffenen Wilden erscheinen.“ Der unaufhörliche Szenenwechsel, die große Menge von Personen aus allen Ständen vom König bis zum Todtengräber herunter, die lange Zeitdauer der Fabel, die im *Hamlet* von einer Szene zur andern den Prinzen nach England reisen, und wieder heimkehren, im *Lear* Kriege entstehen und aufhören läßt, im *Macbeth* endlich gar die ganze achtzehnjährige Regierungsdauer des Helden in sich begreift, mußten dem formstrengen Franzosen allerdings Schauer einflößen. Doch verkannte *Voltaire* Shakespeares Verdienst nicht so ganz, und den *Macbeth* brachte er in der Bearbeitung, oder vielmehr Verballhornung des *Ducis* sogar auf die französische Bühne. *Lessing* war es zuerst, der auf Shakespeare hinwies, die Kunstweisheit dessen entwickelte, den andere nur für ein „wildes Genie“ hielten. Weil er sich nicht an die Regeln der Alten hielt, die er vielleicht nicht einmal kannte, hielt man ihn für regellos und er ward wider Willen der Protektor einer Dichterkunft, die ihr Ziel und ihre Aufgabe in Formlosigkeit setzte. Aber die schein-

bare Formlosigkeit war Neuheit der Form, seine scheinbare Regelwidrigkeit Originalität. Shakespeare schuf seine Regeln; die Franzosen ahmten die ihren nach. Jener war ein Genius, diese eitle Nachbeter.

Neben den obengenannten lassen in Shakespeare's Tragödien sich die nach Novellen bearbeiteten und seine geschichtlichen unterscheiden. Auch im diesen findet sich meist die eigenthümliche Auffassung des Schicksals, die wir bei den erfundenen oder doch sagenhaften Stoffen beobachtet haben. Auch hier ist es eine im Ganzen geringe Schuld, durch die sich der Fehlende den Schicksalsstrich selbst um den Hals wirft. Wie sich Macbeth von den Hexen verblenden läßt, so traut Othello unvorsichtig den Einflüsterungen des rachs- und ehrsüchtigen Iago. Wie im Hamlet Bestimmung und Natur, so liegen in Othello leidenschaftliche Liebe und grenzenlose Eifersucht, im herzzerreißenden Streite. Macbeth glaubt den bösen Mächten, weil deren Vorspiegelungen mit seinem unlaunteren heimlichen Wunsche übereinstimmen; Iagos Worte treffen auf fruchtbaren Boden in Othellos eifersüchtige Keime längst beherbergende Brust. So von Eifersucht umstrickt kennt der Mohr sich selbst nicht mehr. Als er so verblendet in seines Weibes schuldlosem Antlitz das reine Bewußtsein nicht mehr zu erkennen vermag, ist er in der That nichts Anderes, als ein unbewußter Selbstmörder in dem Augenblick, da er seiner Desdemona die Kehle zudrückt. Unwissend wüthet er gegen sich selbst, die

Leidenschaft, in der er rast, schlingt ihn unwiderstehlich in den selbstgeöffneten Abgrund.

In Romeo und Julie, dem Trauerspiel, das „die Liebe selbst diktiert hat,“ wiederholt das echt Shakespeare'sche Schicksalsnetz sich nach doppelten Richtungen. Zwei Häuser, getrennt durch ererbten tödtlichen Haß, werden über den Gräbern zweier unglücklich Liebenden selbst in Liebe vereinigt. Zwei Wesen, bestimmt einander anzugehören, vom ersten Augenblick an einander Alles, verbinden sich unter den ungünstigsten Verhältnissen, auf den Schutz der unsichtbaren wachenden Mächte vertrauend; feindselige Vorfälle Schlag auf Schlag auf einander folgend, stellen ihre Standhaftigkeit auf die härtesten Proben. Ein freiwilliger Tod führt die im Leben Getrennten jenseits des Grabes wieder in Liebe zusammen. Diese rührende Novelle des Italieners Bandello hat Shakespeare nicht erfunden, aber als nackten Stoff gefunden, in ein Flammenmeer der Liebe, in einen Abel der Behandlung zu tauchen gewußt, der ihn zur Apotheose der süßesten Leidenschaft gemacht hat. Wie ein Blitz bricht sie herein, zündend und verzehrend; ein Orgelwogenmeer von Tönen, von der flötenden Nachtigall bis zum krächzenden Todtenvogel füllt den Busen des Hörers mit Entzücken und Schauer. Was die Liebe Geheimen hegt, vom ersten fernem Erblicken bis zum schüchternen Geständniß, von dem ersten verwegnen Rahn bis zum ungestümen Drängen, von der schmach-

tenden Sehnsucht bis zum entzückenden Besitz, alle Freuden und Leiden, Blüten und Schneeflocken der Liebe sind in dieser Tragödie aus dem Füllhorn der Leidenschaft verschwenderisch ausgegossen. Feindlichen Häusern angehörig, gleicht ihr Lieben zweien Birken, die über einen tiefen Abgrund hinweg einander sehnsüchtig entgegenwachsen. Auf einem Maskenball begegnen sie einander, sie die Einzigen, deren Herz auch hinter der Larve sich verräth. Beide entbrennen in Liebe, in der Nacht unter ihrem Fenster belauscht Romeo seine Geliebte.

Julie.

O Romeo! warum denn Romeo?
 Verläugne deinen Vater, deinen Namen!
 Willst du das nicht, schwör dich zu meinem Liebsten,
 Und ich bin länger keine Capulet!
 Dein Nam' ist nur mein Feind. Du bleibst du selbst,
 Und wärst du auch kein Montague. Was ist
 Denn Montague? Es ist nicht Hand, nicht Fuß,
 Nicht Arm noch Antlitz. O sei andern Namens!
 Was ist ein Name? Was uns Rose heißt,
 Wie es auch hieße, würde lieblich duften;
 So Romeo, wenn er auch anders hieße,
 Er würde doch den köstlichen Gehalt
 Bewahren, welcher sein ist ohne Titel.
 O Romeo, leg' deinen Namen ab,
 Und für den Namen, der dein Selbst nicht ist,
 Nimm meines ganz!

Der Gipfelpunkt der Leidenschaft ist erstiegen, beide Liebende durch Vater Lorenzo in heimlicher Ehe verbunden, fügen den ersten dunklen Ring ihrer rollenden Schicksalskette an. Der Haß der Capulet und Montagues entbrennt in neuer Hestigkeit, Romeos Freund Mercutio fällt von Tybalt's, des Betters der Capulet, Tybalt selber durch Romeo's Hand; gegen Letzteren wird die Verbannung ausgesprochen. Sie ist ihm ärger als der Tod. Er entflieht nach Mantua. Graf Paris meldet sich um Juliens Hand. Dem Verhafteten zu entgehen, entschließt sich Julie mit dem Tode ein verwegenes Spiel zu treiben. Der erste Betrug zieht den zweiten und alle folgenden mit sich: sie nimmt den Schlastrunk, wird begraben und betrauert. Bruder Lorenzo sendet einen Boten an Romeo, ihm die Wahrheit zu künden, aber der Brief geht nicht ab. Romeo vernimmt Juliens Tod, eilt nach Verona, und die Katastrophe erfolgt wenige Minuten, bevor Rettung anlangen kann. Das feste Spiel hat sich gerächt; der thörichte Zwist der zwei Familien hat den gewaltsamen Tod ihrer zwei edelsten Blüten herbeigeführt.

Man hat öfters gefragt, wo in diesem reizvollen Trauerspiel, wo die Liebenden selbst nur dem Haffe der Väter zum Opfer zu fallen scheinen, an diesen selbst irgend eigne Schuld anzutreffen sei. Abgesehen von der Unwahrheit Juliens gegen ihre Mutter, ist es Romeo selbst, dessen frevelhafter Ungeßüm die unheilvolle Katastrophe herauf beschwört. Ein weniger leiden-

schafftlicher Mann wäre, statt gradezu zum Grab, erst zu Vater Lorenzo geeilt, von ihm Näheres zu erforschen; er hätte hinter Juliens plötzlichem Tod die Möglichkeit eines Betruges geahnt und sich Aufklärung geholt; freilich wäre dann keine Tragödie entstanden, aber der Dichter hat eben dadurch gezeigt, daß der tragische Ausgang Folge von Romeo's Schuld ist. Romeo ist ein ungefügiger Mann, wie ihn Vater Lorenzo nennt, und wie er, da er seine Verbannung erfährt, gleich zum Selbstmord greifen will, so ist leicht einzusehen, warum ihm an Juliens Grabe keine anderen Gedanken kommen. So philisterhaft es klingt, auch das „Trauerspiel der Liebe“ hat einen lehrhaften Charakter. Tybalts Tod ist die Ursache von Romeo's Verbannung, und die Folge von Romeo's wildem Ungefüg. Leidenschaftlich wie er ist, sieht er nur den Capulet in ihm und vergißt, daß er selbst einer Capulet Gemal ist. Der Ungefüg ist Romeo's Schuld, wie Juliens die Lüge; und dieser flüchtige Frosthauch streift in einer einzigen Nacht die silbernen Blüten vom Baum ihres Liebesfrühlings.

In den historischen Stücken, deren Stoff aus der römischen Geschichte entlehnt ist, hat der Dichter dasselbe Gesetz der Selbstverstrickung des Helden beibehalten. Cäsar hat die Republik, Brutus hat Cäsar verrathen; jeder von ihnen fällt als Opfer seines Frevels. Auch hier bleibt Shakespeare seiner Lieblingsmaxime getreu, einen guten Theil der Schuld seines Helden auf äußere Anlässe zu wälzen. Cäsar glaubt

an Vorzeichen: solche haben ihm zu seinem Triumpfe verholfen. An seinem Todestag glaubt er ihnen nicht, und geht in sein Verderben. Brutus widerstrebt dem Gedanken von Cäsars Mord mit seinem besseren Gefühl; allein seine Freunde bringen ihn in eine solche Klemme, daß er zuletzt nicht anders kann. Auch hier geht das eigentliche Drama in der Seele des Helden vor; Nebenpersonen und Umstände sind nur die Anlässe dazu.

Antonius und Cleopatra gehen unter, jener durch seinen Uebermuth im Glück, diese durch ihre Unbesonnenheit im Unglück. Coriolan büßt seinen Troß. Aus übermüthiger Verachtung des Volks, um von ihm keine Gnade anzunehmen, läßt er sich verbannen. Dieser Schritt zieht alle folgenden nach sich. Er steht vor Rom, gleich Selbstmörder, wenn er es zerstört, wie wenn er es verschont. Sein eigener Troß zermalmt ihn. Er rettet Rom und verdirbt sich.

In den historischen Tragödien aus der englischen Geschichte hat Shakespear, wo es anging, daselbe sänmig angewandt. Sie bilden eine großartige Schicksalstragödie in fortlaufender Kette, die mit Richard II. beginnt und mit Richard III. endet. In Richard II. ist es ähnlich wie im König Lear, die Schwäche eines ursprünglich edlen und hochherzigen Gemüths, das erst im Unglück von einem klugen und energischen Usurpator verdrängt, in rührenden Wortspielen sich entfaltet, deren verderblichen Selbststurz der Dichter

zur Anschauung bringen will. Er hat seinen Fall verschuldet, aber sein Nachfolger ist dadurch nicht berechtigt. Heinrich IV., der hinterlistige Bolingbroke, legt den Grund zu den Parteiungen, Thronstreitigkeiten und Empörungen, die von da an fast ein Jahrhundert lang England zerfleischen. Sein eigenes Recht auf den Thron ist zweifelhaft, darum hat er sein Leben lang mit Mißvergnügten zu kämpfen, sein Sohn übertrifft ihn an Geist, und dieß macht ihn eifersüchtig auf ihn. Er schließt ihn aus Mißtrauen von den Staatsgeschäften aus, und erlebt dafür das Leid, ihn in lockere Gesellschaft sich stürzen zu sehen. Das ist der Inhalt beider Theile von Shakespeares Heinrich IV., aus ernstern und heitern Auftritten gemischt, deren erstere die Kämpfe des Königs, die letztern die tollen Streiche des jungen Prinzen darstellen. Dieser besteigt den Thron als Heinrich V. Voll großer Anlagen, aber durch Jugendthorheiten geschwächt und einem frühzeitigen selbstverschuldeten Tode entgegengehend, sucht er sein zweideutiges Erbrecht, das als des Vaters Schuld fortwährt über dem Hause Lancaster, durch große auswärtige Unternehmungen zu verhüllen. Aber er stirbt frühzeitig, und der verhängnißvolle Erbstreit der Häuser Lancaster und York endet nach der langjährigen Regierung König Heinrichs VI. mit der blutig erkämpften und blutig behaupteten Herrschaft der weißen yorkischen Rose. Die Schilderung dieser Parteidämpfe umfaßt der am frühesten gedichtete

Heinrich VI. in drei Theilen. An ihn schließt Richard III. sich an, die Schluß- und zugleich die Ver- söhnungstragödie der unheilvollen Geschlechterfehde. Das Haus Tudor besteigt den Thron; Heinrich VII., an dem Bürgerkriege unbetheiligt, erscheint dem Volk, das er von einem Ungeheuer in Menschengestalt erlöst, als Befreier zugleich und als Rächer seines ursprünglich schuldigen, aber durch die riesenhafte Blutschuld des yorkischen Richard mehr als hinreichend entsühnten lancastrischen Geschlechtes. So zieht der Leichtsinn des zweiten Richards, der mit der Krone wie mit einem Spielzeug noch im Kerker spielt, eine Kette von Fluch über sein Land, der erst durch den Untergang fast des ganzen zahlreichen Hauses Edwards III. gesühnt wird. Ein neues Königsgeschlecht beginnt. Heinrich VII., der Königin Elisabeth Großvater, ist der Anfang von Englands Größe, der Gründer der neuen Zeit.

Es ist A. W. Schlegels Verdienst, diesen innern Zusammenhang in Shakespeares historischen Stücken zuerst überzeugend nachgewiesen zu haben. Eine große Tragödie in acht einzelnen Tragödien, zu denen König Johann ohne Land und Heinrich VIII. gleichsam Anfangs- und Schlusswort darstellen. König Johann ist der unwillige Grundstein der Verfassung des brittischen Reichs, Muster und Vorbild der politischen und kriegerischen Szenen, die uns in der großen Schilderung der inneren Familien- und der äußeren Eroberungskämpfe zwischen Frankreich und England so lebendig

vor Augen gestellt werden. Heinrich VIII. ist der Uebergang zu Shakespeares eigener Zeit. Mit Elisabeths Geburt schließt das Stück und Shakespeare spricht dabei eine Profezeiung aus, die er in seiner Zeit bereits sich erfüllen sehen durfte. Die Krone Englands Jahrhunderte lang mit Bruderblut getränkt, streckt in milberem Scheine friedlich spähenbe Arme nach den Schätzen des eigenen Bodens und entfernter Welttheile aus. Kriegerische Barone werden Kaufleute und Weltentdecker, wie Friedensfahnen des Verkehrs und unblutigen Sieges wehn die weißen Segel Englands auf den Gewässern beider Hemisfären.

Kein anderes Volk, die Griechen ausgenommen, hat eine ähnliche poetische Verklärung seiner Geschichte aufzuweisen; kein anderer Dichter, außer Schiller im Wallenstein und Göthe im Götz eine ähnliche Bewältigung seiner heimischen Geschichte in tragischer Form gewagt. Aber was ist die Episode des dreißigjährigen was ist das an einen Einzelnen sich knüpfende Fragment des Bauernkriegs gegen die dramatische Beherrschung eines mehr als ein Jahrhundert ausfüllenden historischen Stoffes? Hier hat Shakespeare ein Compositions-genie, hier in Aufzeigung des leitenden Fadens der Geschichte eine Meisterschaft bewiesen, die Göthes Ausdruck verständlich macht, er habe des „Weltgeists Geheimniß ausgeschwätzt.“ Aus seinen historischen Tragödien lernen wir die Geschichte jener Tage kennen, vielleicht nicht wie sie erzählt wird,

aber wie sie sein mußte. Alle Parteien, alle Verknüpfungen liegen offen vor uns da; wir schauen in das Innere der Personen hinein, wir überlegen, konspiriren, lieben und hassen mit ihnen; aus dem Wesen der Bauleute begreifen wir den ganzen entsetzlichen Schicksalsbau. Mitten ins Uhrwerk der Maschine setzt uns der Dichter hinein, die Räder surren und summen, der Pendel schwirrt und schwingt, die Gewichte knarren, und am Zifferblatt des schuldbewußten Lebens treibt der verhängnißvolle Zeiger ruckweis unaufhaltsam der zwölften Stunde näher.

So ist Shakespeares Trauerspiel eine Tragödie des Schicksals, eines dunklen unausweichlichen, blutigen, gerechten, aber anders als in der griechischen Tragödie. Dieses ist eine fremde unbekannte Macht, Shakespeares Schicksal liegt offen da wie ein längst gelöstes Räthsel. Jenes ist dämonisch, ein dunkles Netz, das eine graunvolle Nothwendigkeit dem Arglosen über den Kopf wirft; dieses natürlich hell, gleich dem Todtenhemd, das der Verurtheilte sich selbst spinnt. Dort eine dunkle Behme, hier ein offenes Gericht, die Selbstverstrickung des Sünders aus den Tiefen der Brust an das Licht des Tages gezogen. Nichts ist fremd, nichts unerklärlich, das Geheimnißvolle selbst, die dunklen Mächte des Grabes schreiten halb wie Einbildungen des erhitzten Gehirns als Ausgeburten der eignen Seele des Verbrechers an uns vorüber; im Menschen selber, in seinem Charakter ruht seine Versuchung

und sein Sieg, seine Schuld und seine Strafe in unauflöslicher Verkettung. Ein psychologisches Schicksal umgibt uns; eine ewige Gerechtigkeit, an den Willen das Vergehen, an dieses die Vergeltung knüpfend, selbst Geist und darum auch versuchend und strafend im Geiste.

Was bei Calderon äußerlich durch den Mund des redenden Dämon, das erfolgt bei Shakespeare innerlich durch das Gewissen des Sünders, und im Gemüthe des erschütterten Beschauers. Calderon ist religiöser, aber Shakespeare ist menschlicher. Beide treffen den Frevler; aber bei Calderon schlägt den Frevler Gott; bei Shakespeare läßt Gott den Sünder sich durch sich selbst schlagen.

Bei Shakespeare erscheint das Wesen der modernen Tragödie auf seinem höchsten Gipfel. Die Charaktere regieren und bestimmen den Ausgang der Handlung; sie erschaffen die Situation, während in der antiken Tragödie die Situation Charaktere bildet. Wenn diese ganz im Himmel, weilt jener ganz auf der Erde; wenn bei den Griechen der Mensch im Schicksal, geht bei Shakespeare das Schicksal im Menschen auf. Ein neuer Versuch stellt sich dar, Himmel und Erde auszugleichen, dem ewigen Schicksal zugleich und der psychologischen Verknüpfung, dem Antiken und Modernen, den Griechen und Shakespeare gerecht zu werden. Ueber allen Stufen, auf den Schultern aller Vorgänger sich erhebend, konnte er nur von dem Volke ausgehen,

das für Alles empfänglich, gegen Alle gerecht, von Allen zu lernen fähig, und Alles zu lernen bereit ist, weltbürgerlich, unversehrt, Erbe der klassischen Bildung und Träger des Christenthums: dieses Volk ist das deutsche!

Siebente Vorlesung.

29. März 1855.

Anfänge des deutschen Theaters. — Hans Sachs, Ayrer. —
Andreas Gryph und Lohenstein. — Gallomanie: Gottsched. —
Lessing. — Sturm und Drang, Göthes und Schillers Jugend-
Tragödien.

Verehrte Anwesende!

Zwei großartige entgegengesetzte Richtungen haben wir die tragische Dichtkunst bei den kultivirtesten Nationen Europas einschlagen gesehn: eine ungebundene freie im spanischen und englischen, eine gefesselte formstrenge im französisch-italienischen Theater. Dort höchste Genialität, hier gesuchtes Ebenmaß; dort urwüchsige Kraft, hier geglättete Eleganz; dort volksthümliche Natürlichkeit, hier gelehrthöfische Künstelei. Wenn jene den echt menschlichen Gehalt, setzt diese die vermeintlich klassische Form über Alles; wenn jene die Regel der Wahrheit, opfert diese ohne Bedenken die Wahrheit der Regel auf. Alleingiltiges Schema und ursprüngliche Schöpferkraft, Einförmigkeit und Originalität, despotischer Geisteszwang und selbstgesetzgebender Genius streiten feindlich mit einander. Wie Land und See ringen Frankreich und England um die Herrschaft, dort

die Dichtkunst ein prachtvoll in Marmor eingebämmter Teich, dessen künstliche Fontaine ihre Strahlen einförmig in ewig gleichem Tact emportreibt, hier ein fesselloser Waldquell, stets neu und lebendig rastlos wechselnde Flut in perlenden Rhythmen sprudelnd.

Unter dem Gegendruck beider Richtungen erwuchs die deutsche Poesie, die jüngste von ihren Schwestern, nicht die letzte an Trefflichkeit. In das trocken gewordene Prachtbecken leitet sie frische schäumende Flut, den ungestüm tobenden Felsborn umschließt sie mit zierlicher Einfassung. Gehalt und Form sind ihr gleichwerth: ein lebendiger Geist und gefälliges Schönheitsmaß, der unbändige Strom im gebändigten Ufer dahin rauschend. Innerer glühender Drang und äußerer wohlthätiger Zwang in gerechter Ausgleichung, Freiheit und Nothwendigkeit in der Schönheit als Eins hinzustellen, ist das Ziel und die Aufgabe der deutschen Dichtung. Dahin drängt sie die Natur, dahin drängt sie die Sendung der deutschen Nation, Herz und Mitte des Welttheils, alle Schmerzen mitzufühlen, alle Leiden mitzutragen, alle Gegensätze auszugleichen, die wie Adern des Geistes vom sonnenglühenden Haupt bis zum eisstarrenden Fuße der Jungfrau Europa zucken.

Die deutsche tragische Poesie ruht wie die spanische und englische auf mittelalterlichen Fundamenten. Undert- halb Jahrhunderte jünger als ihre Schwestern, liegt zwischen ihrem Anfang und ihrer klassischen Entfaltung

ein schwer zu findender Uebergang. An die Mysterien des Mittelalters reihen sich ehrfame Moralitäten, allegorische Trauerspiele, historische Tragödien von achtbaren Reichsbürgern dargestellt und aufgeführt; der Talentvollste der Meistersänger, Hans Sachs, griff selbst nach der klassischen Form und suchte ein regelmäßiges Drama herauszubilden. Aber die Kunst, einen dramatischen Plan zu entwerfen, und ein Gespräch anzulegen, ist nur ganz in der Kindheit bei ihm. Englische Komödianten um das Jahr 1630 in Deutschland herumziehend, bringen eine andere Wendung in die dramatische Poesie. An Kaiser Mathias Hofe wurde deutsch, englisch, französisch und italienisch gespielt. Wien war überhaupt die erste deutsche Stadt, wo regelmäßige Aufführungen stattfanden. Jakob Ayrer von Nürnberg, durch die englischen Schauspieler angeregt, verfaßt zahlreiche Tragödien im Geschmack der altenglischen Bühnen. Das eine derselben, *Belimperia* genannt, erinnert nach Gervinus Bemerkung an *Hamlet*. Der Vater des ermordeten Geliebten der Heldin stellt sich wie Hamlet wahnsinnig und sinnt auf Rache. Er veranstaltet ein Schauspiel, in welchem er und sie die Mörder seines Sohnes ihren Rollen gemäß, nicht nur scheinbar, sondern wirklich und darauf sich selbst umbringen. Blut fließt dabei in Strömen. Je mehr Morde und Todesfälle, desto rührender die Tragödie. Im Kaiser Otto III. werden dem Crescencius Nasen und Ohren abgeschnitten, dem Papst Jo-

hann die Augen ausgestochen, ein Ritter verbrannt, ein Anderer hingerichtet und der Kaiser mit ein Paar Handschuhen vergiftet. Das Blutige und Schensfliche ist der vorherrschende Charakterzug dieser Trauerspiele.

Unter den Trauerspieldichtern des siebzehnten Jahrhunderts war Andreas Gryph der begabteste. Sein Muster ist Seneka, sein Vers der Alexandriner, seine Tendenz moralisch, zum Theil, wie in seinem Karl Stuart I. politisch, seine Stücke nach Art der Moralitäten voll von Geistern, personificirten Tugenden, Chören allegorischer Gottheiten, von eigentlicher dramatischer Kunst, von Bekantheit mit wahrhaft tragischen Charakteren und Katastrofen keine Rede, aber das Streben doch achtungs-, und so wenig seine Aufgaben gelöst sind, doch die Stellung derselben wenigstens ehrenwerth. Gervinus stellt ihn zu hoch, wenn er bei ihm an Schiller erinnert, „weil seine Blicke in die Geschichte sicher und reif seien, und man in seinem Karl Stuart die Beurtheilung der schrecklichen Begebenheit in einer gewissen Art erschöpfend finde.“ Doch leuchtet bei ihm gesunder Sinn und Talent, die Welt und Menschen zu beobachten, hervor. Seine Lustspiele, worin er sich enger an die Volksscherze anschließt, sein Peter Squenz, worin er Shakespeares Episode aus dem Sommernachtstraum copirt, sind besser als seine Tragödien, aber auch diese ein Genuß gegen seines Zeitgenossen und Mitwerbers Lohenstein Trauerspiele voll unerträglichen Schwulstes, unnatürlicher

Gräuel und gegen alle Scham und Scheu unempfindliche Sittenlosigkeit.

Gegen solche Barbarei, die z. B. in der Verschwörung der Epicharis einen Köpfen, einem die Zunge andreißen, zweien die Adern durchschneiden, die Heldin selbst foltern und zuletzt sich erwürgen läßt, Alles dies vor den Augen der Zuschauer, war der Fortgang zur Form der französischen Tragödie ein wahrer Fortschritt zu nennen. Der vielgescholtene Gottsched erscheint als echter Herkules der Kunst, wenn man bedenkt, welchen Augiasstall er zu reinigen hatte. Einem Kind, das nicht aufrecht gehen kann, ist der Laufkorb eine Wohlthat, und die deutsche tragische Dichtkunst im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts kroch im vollsten Sinne des Wortes noch im bodenlosem Schmutze. Gottsched gab ihr, die nicht wußte, daß eine Tragödie noch etwas Anderes sei, als die Darstellung schauer- und eckelerregender Ausstritte, die Regel des Aristoteles zur Richtschnur, wenn gleich nur in der französischen Verstümmelung. Gottsched gab ihr ein Muster und eine reine einfachere Sprache; er segte die Bühne von Blut und Ekel rein und verwandelte sie, die bis dahin ein wüster Tanzboden voll Flüche und Prügel gewesen war, in ein blankgebohntes Parquet, auf dessen spiegelndem Estrich zierliche Verse im eleganten Menuetpas hinglitten, und glatt gebürstete Leidenschaften in feingedrechselten Redensarten spielten. Die Tölpeljahre der deutschen dramatischen Poesie

mußten endlich zur Vernunft kommen und wäre es
 zunächst nur durch den französischen Tanzmeister. Von
 Königsberg ausgerissen, um wegen seiner Größe dem
 riesensüchtigen König Friedrich Wilhelm I. zu entgehen,
 ward der dem preussischen Exerzierstock entflohene baum=
 lange Leipziger Professor der Exerziermeister des deut=
 schen ungebildeten Theaters. Es war ein roher Rekrut
 und er mußte erst von Außen geschult werden. Gott=
 scheid gewöhnte der Bühne zuerst das Schimpfen, Flu=
 schen und Bellen ab, das bis dahin ein Hauptwahr=
 zeichen der tragischen Sprache gewesen war, dann ver=
 bot er ihr auch den verben unschuldigen Spaß als zum
 Soldatenstande nicht passend, und ließ den armen
 Hanswurst feierlich verbrennen; dann brachte er ihr
 die französischen Handgriffe der Einheit des Orts, der
 Zeit und der Handlung bei, gab ihr die spitzfindige
 Antithese, den gesuchten frostigen Witz und den fein=
 geschnittenen wohldressirten Alexandriner in die Hand,
 und ließ sie vor dem deutschem Publikum das fran=
 zösische Gewehr präsentiren. Addison's, des englischen
 Shakespearevergeffenen Nachahmers der Franzosen
 „sterbender Cato“ war das Musterstück, das in
 Gottscheds Uebersetzung oder vielmehr Bearbeitung der
 deutschen tragischen Bühne vorgehalten wurde. Zehn
 Auflagen erlebte er, und in Wien wurde er neun und
 dreißig Mal nach einander vorgestellt. Es war eine
 völlige Revolution des tragischen Geschmacks. Die
 gebildeten Stände, die Höfe namentlich bekamen zum

ersten Mal Respekt vor dem deutschen Trauerspiel, seit sie sahen, daß man darin auch französisch sprechen könne. Die tragische Schaubühne, bis dahin als Tummelplatz der Gemeinheit und Böbelhaftigkeit verschmäht, ward plötzlich als Schule des Anstands und der feinen Sitte gepriesen. Zunächst galt dies zwar nur seinem französischen Zuschnitt, aber unwillkürlich zog die deutsche Sprache und Literatur großen Vortheil davon. Seit es auf französischen Stelzen ging, ward das deutsche Schauspiel hoffähig. Einmal im Salon, konnte man es nicht mehr herausweisen, selbst als es, wie der Todtengräber im Hamlet, eine Jacke nach der andern, erst den französischen Frack, dann die englische Weste, und zuletzt gar die griechische Tunika auszog, um als ursprünglicher Kern in seiner echt deutschen Färbung hervorzutreten.

Denn, daß die Tragödie auf dem Standpunkt nicht stehn bleiben konnte, auf welchen Gottsched sie stellte, lag in der Natur der Sache. Die französische Form war eine Uebergangsstufe, als solche heilsam gegen die Vergangenheit hin, die aber bald von allen bessern Köpfen als eine halt- und werthlose erkannt werden mußte. Gerade bei einem Volk von so gründlicher philologischer Bildung wie das deutsche, konnte die an Dräthen gezogene Marionette, die sich für die Antike ausgab, am wenigsten dauernd sein. Seneca mußte dem Sophokles, der falsche französische Pseudoaristoteles dem echten weichen; das Geheimniß der

Abkunft der falschen Klassizität konnte im Lande der klassischen Schulen nicht lange verborgen bleiben. Es ist charakteristisch, daß grade aus der Schule, die damals des größten filologischen Ansehens genoß, aus der Fürstenschule zu Meissen der Mann hervorging, der bestimmt war, das Ansehen des verfälschten Aristoteles und damit die französische Tragödie in Deutschland zu stürzen und aus den Ansichten des wahren Aristoteles verbunden mit der durch denselben Scharfblick geöffneten frischen Quelle Shakespeares, der Begründer einer neuen klassischen zugleich und spezifisch deutschen dramatischen Poesie zu werden.

Dieser Mann ist Lessing, der größte Kritiker zugleich wie der Zeit nach der erste tragische Dichter der deutschen Literatur, wenn er selbst auch bescheiden wie Aeschylus sich nicht für einen Dichter wollte gehalten wissen. Er selbst huldigte Anfangs dem französischen Geschmack, seine ersten Trauer- und Lustspiele wie die seines Freundes Weisse, nach französischen Mustern entworfen, wurden zum Theil unter Gottscheds Protektion auf dem Theater der mit der Bühnenreform eng verbundenen Reuberin aufgeführt. Aber bald trieben ihn mannigfache Anregungen, erkannte Mängel der Gottsched'schen Theorie nach einer andern Seite hin. Im Gefolge der klassischen Tragödie hatte sich bei den Franzosen unter dem Einfluß der Philosophie eine neue Gattung des Drama herausgebildet. Corneille hatte die scharfsinnige Entdeckung gemacht, daß im Leben

der Könige, dem Gegenstand der Tragödie, doch nicht Alles hoher Ernst, im Leben des Bürgerstandes, dem Gegenstand der Komödie, doch nicht Alles bloß Scherz und Possen sei. Die Könige legen sich nicht mit der Krone zu Bett, hat Göthe gesagt, und diesem Grundsatz gemäß nannten die französischen Aesthetiker jene Gattung von Dramen, in welchen, weil das doch im Leben beisammen sei, heitere Szenen mit ernstern und erschütternden abwechselten und das Ende, ob tragisch oder komisch die Folge bedenklicher Verwicklung war: comédie larmoyante, weinerliche Komödien. Aehnlich knüpften die Engländer frühzeitig nicht mehr das tragische Schicksal grade an bestimmte Stände, sondern stiegen von Fürsten und Königen, wie Othello und Romeo und Julie schon zeigen, wenigstens in die Kreise des Adels hinab. Eine Fortsetzung dieses Herabsteigens ergab eine neue Gattung der Tragödie, welche darauf beruht, daß das Bedeutende nicht nur Fürsten und Standespersonen, sondern auch einfachen Bürger begegnen kann. Warum sollte es auch nicht? Jenen begegnet es nicht, insofern sie hohen Standes, sondern insofern sie Menschen sind, und das ist der Bürger auch. So entsteht das bürgerliche Trauerspiel. Was diesem hemmend in den Weg tritt, ist daß im alltäglichen Leben wir unter Gesezen stehen, der Mensch der Tragödie aber der rein sittliche Mensch ist, der Mensch wie und insofern er dem ewigen ungeschriebenen Geseze, von welchem Antigone spricht, unterliegt, die Con-

sitte, welche sie darstellt, rein sittliche sind. Könige, Fürsten und Heroen stehen über dem bürgerlichen Gesetze, also an sich schon in der Sphäre der Tragödie. Der alltägliche Mensch aber muß in diese erst versetzt werden. Dies geschieht durch ein eigenthümlich Tragisches, das an sich schon über die bürgerlichen Gesetze erhaben, weil ihnen unerreichbar ist, das dem Menschen als Solchem, nicht als Bürger angehört, und worin der König Mensch ist wie der Bettler, die tragischen Verhältnisse des Herzens. In diesem Sinn ist Othello, ist Romeo und Julie im Grunde ein bürgerliches Trauerspiel, und wenn wir sie nicht so nennen, so geschieht dies, weil die Personen in das Kostüm einer fernen Zeit gekleidet, den uns umgebenden Formen des von uns sogenannten bürgerlichen Lebens enthoben erscheinen.

Lessings Miß Sara Sampson ist das erste Trauerspiel der neueren Gattung. Was Elias Schlegel, Cronelt, Brawe, Weiße vor ihm geleistet, bewegt sich in den steifen Formen der französischen Tragödie. Lessing warf den Alexandriner ab, und ging nach Weise der Engländer zur Prosa über. Die Miß Sara ist eine Familientragödie, die Geschichte eines durch Liebe unglücklich gewordenen edlen Mädchens, in welcher eine frevlerische Kokette die Hauptrolle spielt. Ihre Fabel ist zu gleichen Theilen entlehnt, einerseits aus dem ersten englischen bürgerlichen Trauerspiel, dem Kaufmann von London des Lillo, anderer-

seits aus dem ersten englischen Familienromane, der Klarissa Harlowe des Samuel Richardson. Jenes wie dieser hatte eine ungeheure Wirkung hervorgebracht; die Miß Sara, aus Elementen beider zusammengesetzt, stand hinter ihnen nicht zurück. „Drei und eine halbe Stunde, schrieb Ramler an Gleim über die Aufführung derselben zu Frankfurt an der Ober, haben die Zuhörer zugehört, gefessen wie Statuen und geweint.“ Zum erstenmale hörte man eine fessellose, eine leidenschaftliche und doch dem Leben nahe stehende Sprache von der deutschen Bühne. Ein neuer Ton war angeschlagen; eine Flut von Nachahmungen folgte. Wie früher die französische, kam jetzt die englische Bühne in die Mode. Der Alexandriner war gründlich abgethan. Auf den Brettern vernahm man keinen Vers mehr und die Schauspieler verlernten in solchen zu sprechen.

Miß Sara Sampson, die damals so ungeheure Wirkung hervorbrachte, würde heutzutage schwerlich mehr auf einem Theater Glück machen. Mehr englisch als deutsch trägt es eher den Charakter einer Bearbeitung als eines Originals. Miß Sara Sampson hat ihren Vater verlassen, um mit Mellefont zu entfliehen. Ihr Vater reißt ihr nach, ihrem Freunde Mellefont dessen ehemalige verlassene Geliebte Marwood. Nachdem diese ihm sein ganzes Vermögen entlockt, sucht sie ihn auch seiner jetzigen Geliebten abspenstig zu machen. Mellefont widersteht, sie gibt scheinbar nach, und auf ihr Verlangen unter fremdem

Namen mit Sara bekannt gemacht, beschließt sie diese zu verderben. Sie schildert ihr Mellefont im nachtheiligsten Licht, und als Sara dessen ohngeachtet beharrt, vergiftet sie sie und entflieht. Sara stirbt und Mellefont, sich laut als ihren Verführer anklagend, ersticht sich an ihrer Leiche.

Die Charaktere der einzelnen Personen sind bis auf Namen und Worte englischen Vorbildern nachgebildet. Die Buhlerin, die im Kaufmann von London den jungen Mann verführt, daß er, um ihren Geldforderungen genug zu thun, seinen Handelsherrn bestiehlt und seinen Oheim ermordet, heißt Millwood und Mellefont's Freundin Marwood: Sara gleicht der Klarissa, und Mellefont selbst hat die größte Ähnlichkeit mit Lovelace, dem Geliebten Klarissens, der aus der Verführung Profession macht. Aber auch die Verwicklung gehört dem englischen Muster. Maria, die Tochter des Handelsherrn, liebt den jungen Kaufmann, der dort Barnwell heißt, und wird durch seine Hingabe an die kokette Millwood unglücklich. An ihre Stelle setzt Lessing Miß Sara, die im Charakter der Klarissa von ihrem Freunde entführt, zuletzt das Opfer der nichtswürdigen Marwood wird. So gehört in diesem Drama Lessing beinahe nichts, als die Struktur des Szenenbaus, denn auch im Stil und in der Behandlung erscheint er noch ganz von Richardson beherrscht. Die langen moralischen Betrachtungen, besonders von Seite der Bedienten, welche die Hofmeister ihrer Herrn

spielen, die raffinierte Selbstquälerei, in der sich Sara aufreibt, die endlose Wiederholung der Worte Tugend und Laster, der stockende schleppende Gang, der Mangel an Handlung und der von Anfang bis zum Ende weinerliche Ton sind vom Engländer entlehnt, und dieß ist des Dichters Glück, denn Lessing wird nach Danzels richtiger Bemerkung in der Sara „zum ersten und letzten Mal in seinem Leben wirklich langweilig.“

Lessing war fünfundzwanzig Jahre alt, als er die Sara schrieb. Dreizehn Jahre nachher, als er in der Hamburgischen Dramaturgie sein eigenes Werk beurtheilen sollte, hatte er längst dessen Standpunkt überschritten. Seinen *Philotas* übergehend, der eigentlich nur der Entwurf einer Tragödie, ein Kunststück ist, eine tragische Fabel in den kürzesten Rahmen zu zwingen, schreiten wir gleich zu der reifsten Frucht vor, die Lessings kritische Bestrebungen getragen haben: *Emilie Galotti*. In der hamburgischen Dramaturgie griff Lessing die französische Tragödie mit allen Waffen des Witzes und des Scharffsinnes an. Ihr falscher Wortprunk, ihre hölzerne Steifheit, ihre wider-natürlich gekünstelten Situationen und Pflichtenkonflikte; ihre gezwungenen Einheiten wurden unbarmherzig verhöhnt, und das Gegentheil als die Wahrheit aus dem wahren Aristoteles und aus Shakespeares Beispiel nachgewiesen. Seine Kritik war aber nicht bloß zerstörend, sie war nach Fr. Schlegels treffendem Ausdruck produktiv; es drängte ihn nicht bloß zu

zeigen, wie man es nicht, sondern wie man es besser machen sollte.

Daraus entsprang die *Emilia*, die Mustertragödie, das Werk, von dem er selbst sagte, daß „wenn etwas daran sei, er es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe.“ Ein Werk wenn nicht des Genies, so doch eines Etwas, das „dem Genie sehr nahe kommt;“ spezifisch deutsch und charakteristisch durch und durch, weil es nicht wie Calderon's und Shakespeare's Werke Produkt des begeisterten Augenblicks, sondern jahrelanger Arbeit und höchster künstlerischer Klarheit ist. Lessing hat an der *Emilie* mehr als zehn Jahre gearbeitet, und während dieser Zeit seine ganze ästhetische Theorie entworfen.

Er selbst hat das Stück eine „bürgerliche Virginia“ genannt. Von ihr hat es die Katastrophe, aber weder den politischen Hintergrund, noch sonst die Charaktere der einzelnen Personen. Der Verfassungskampf des römischen Volks hat seiner Ansicht nach nichts zu thun mit dem Faktum, daß einem hochherzigen Vater die Ehre seiner Tochter lieber ist, als ihr Leben. Der alte Virginius rettet die Tochter vor Schmach, und damit zugleich das Vaterland von der Gewaltherrschaft, Odoardo Galotti rettet nur die Tochter. Jener ist Vater und Bürger, dieser nur Vater allein. Darüber läßt sich nicht rechten, obgleich Wilhelm Schlegel das Stück deshalb herabsetzend ein „Hoftrauerspiel“ genannt hat. Die gedoppelten Motive der That würden einander Eintrag

thun; wir wüßten nicht, ob wir den Vater oder den Bürger mehr bewundern, ob wir nicht wünschen sollten, Virginius möchte ein schlechterer Bürger, aber besserer Vater, oder ein schlechterer Vater aber besserer Bürger sein. Wo ein Motiv allein genügt, wären mehrere ein Fehler. Diese weise Dekonomie hat Lessing veranlaßt, in Oboardo uns nur den Vater zu zeigen. Es versteht sich von selbst, daß das Trauerspiel sodann nicht mehr in Rom spielen durfte. Der Vater, der seine Tochter vor Schmach rettet, ist ein reiner Privatmann; Virginius' Mord ist zugleich ein öffentliches Ereigniß. Einmal den Satz zugegeben, daß keine unnöthige Häufung von Motiven stattfinden dürfe, that Lessing Recht, die Szene in die neuere Zeit und grade nach Italien zu verlegen, wo die Klostererziehung der Töchter, und die verfeinerte Sittenlosigkeit der verheirateten weiblichen und der vornehmen männlichen Welt so entschiedene Kontraste bilden. Es ist das Land der Gegensätze. Die „rauhe Jugend“ Oboardo und der „feingebildete Schwächling“ der Prinz; der schmiegsame Marinelli und der eckige mit Bewußtsein schroffe Appiani; die schon vor dem Gedanken der Verführung in den Tod flüchtende Emilie, und die der Verführung in die Arme geflogene rachedurstige Orsina. Wir fühlen es, in dieser Atmosphäre bedarf es entweder der heroischsten Kraft, eines Eisenpanzers um das Herz, oder man erliegt der Versuchung. Darin liegt der Schlüssel des Stückes. Oboardo, Appiani haben

den Muth freier Männer; jener lebt auf dem Lande, dieser geht nicht an den Hof. Jener ist schon mit dem Prinzen in Streit gerathen, dieser wird von Marinelli grade seiner Unabhängigkeit willen als unbequem gehaßt und sein Tod ist nur die Folge dieses Hasses. Beide können sich nur durch äußerste Zurückhaltung vor dem vergifteten Einfluß der Atmosphäre des Hofes bewahren. Daher kommt Odoardos Rauheit, die seinem warmen tieffühlenden Gemüth eigentlich widerspricht. Sein sonst so kurz angebundenes Wesen ist der Liebe fähig; dies zeigt sein gegen Appiani sich warm erschließendes Herz. Aus demselben Grunde fließt Appianis Melancholie, seine anscheinende Menschenfeindschaft, denn die Menschen, die ihm am Hofe aufstößen würden, haßt er wirklich. An diesen beiden Männern, die der Hof nicht verdorben hat, gewahren wir, wie jeder minder Beharrliche verdorben werden muß. Marinelli den Manche mit Unrecht für einen vollendeten Bösewicht halten, ist nur ein Mensch, der diesen Versuchungen nicht zu widerstehen vermochte. Er ist kein Teufel, er ist nur ein Schwächling, den die Hofluft verdorben hat. Auch Orsina ist keine Verworfenne, nur eine Gefallene. Sie ist edler Regungen fähig, sie hat sogar eine gewisse Großartigkeit, sie ist ein Bild davon, was eine Frau an diesem Hofe wird, wenn sie nicht wie Emilie den freiwilligen Tod vorzieht. Sie ist das lebendige Bild von Emilien's Gefahr. Sie ist ihr erlegen; würde Emilie ihr widerstehn? Wir hoffen

es, wir glauben es; Emilie selbst hofft und glaubt es nicht. Diese Gefahr ist der Prinz. Er ist das Ideal eines liebenswürdigen Verführers, weil er scheinbar gar nicht auf Verführung ausgeht. Seine Leidenschaft für Emilien ist so aufrichtig, als die eines nirgends Widerstand findenden Mannes nur immer sein kann. Er hat Geschmack, Feinheit, Urtheil, er ist ein Kenner und Gönner der Künste, wo sie ihm dienen, er ist großmüthig, wo es ihm nichts kostet, wohlthätig, wo seine Leidenschaft mit ins Spiel kommt, nicht blutdürstig, und doch unterschreibt er das Todesurtheil „recht gern,“ um einen Augenblick früher in die Messe zu kommen, wo er Emilie zu sehen hofft; er ist zärtlich, dringend, schön, kurz er ist ein so vollendeter Cavalier und obendrein ein Prinz, daß ihm nichts fehlt als — Tugend. Und Emilie? Athemlos, aufgeregt kommt sie aus der Kirche nach Hause, wo der Prinz sie angesprochen hat. Ihre ganze Erzählung zeigt uns, daß die Begegnung sie aufs lebhafteste angriff; „aus Scham“ mußte sie Stand halten, sagt sie. Und aus sonst nichts, Emilie? Sie sieht den Prinzen nicht zum erstenmal. Schon beim Kanzler Grimaldi, in dem „Haus der Freude“ wie es Emilie nennt, hat er sie angesprochen. Sie sagt es uns, daß eine Stunde dort zugebracht, Aufregungen in ihr zurückgelassen hat, welche die feurigsten Uebungen der Religion kaum in einem Monat zu dämpfen vermochten. Gerade dort aber hat sie den Prinzen gesehen. Er also ist es, der diese Auf-

regung verursacht hat. Aber Emilie ist Braut. Mit Appiani. Aber was ist Appiani gegen den Prinzen? Auch der nachsichtigste Richter muß zugeben, daß Appiani für einen Bräutigam wenigstens ein sehr kalter Bräutigam ist. Emilia achtet ihn; daß sie ihn aber liebt, möchte sich aus ihrem Reden und Thun kaum schließen lassen. Die bloße Nähe des Prinzen bringt sie beinahe einer Ohnmacht nahe, aber als Appiani erscheint, bleibt sie ganz unverändert. Und doch ist es ihr Hochzeitstag. Er kommt sie zum Altare abzuholen. Er nennt sie Emilie, sie ihn: Herr Graf! Sie will ihm sagen, daß sie den Prinzen gesprochen habe, aber als ihre Mutter ihr abräth, ist sie es gleich zufrieden, ja es ist ihr noch obendrein recht leicht dabei. Sie „kennt keinen Willen als den der Mutter.“ So hat auch wohl die Mutter ihr den Bräutigam ausgesucht, nicht sie? Emilie heiratet den Grafen, um dem Prinzen zu entgehen, wie sie später freiwillig den Tod wählt, um der Versuchung zu entrinnen? Vor sich selber flieht sie, indem sie ihre Schwäche fühlt. Sie wählt den Tod, damit sie auch nicht in den Fall kommen kann, etwas Anderes zu wählen. Daß sie es könnte, sehen wir an ihrer Mutter. Es bedarf nicht viel und Claudia Galotti liefert selbst ihr Kind in des Prinzen geöffnete Arme. Wir merken es schon, wie viel ihr an der Verbindung mit dem reichen Grafen Appiani gelegen ist; sie würde sich auch für den Prinzen auf Bedingungen einlassen. Der Prinz hat etwas Be-

zauberndes, Hinreißendes für das weibliche Geschlecht. Orsina haßt ihn, aber sie liebt ihn noch; Emilie muß ihn haßen, weil sie ihn sonst lieben könnte. Von ihrer Mutter hat sie keinen Beistand zu erwarten, von sich selbst, wie sie fürchten muß ebenso wenig, darum will sie sterben. Gott, was habe ich gethan? ruft der Vater nach der That. „Eine Rose gebrochen, ehe sie der Sturm entblättert,“ antwortet Emilie. „Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand.“ Dieser „Sturm“ ist nicht der Prinz; es ist Emilien's eigenes Herz. Vor diesem flüchtet sie sich, ehe die „Leidenschaft sie entblättert.“

Von diesem Gesichtspunkt aufgefaßt, lösen sich alle Widersprüche, die man wol sonst oft mit scheinbarem Recht in dem Stück und den Personen zu finden geglaubt hat. Woher, frug man, der Mangel an Einheit des Werkes, da nach Appiani's Tode gleichsam ein neues Stück anfängt? Aber es fängt kein neues an. Appiani's Tod ist nur der Anlaß, um recht augenscheinlich zu zeigen, daß Emilie den Grafen nicht liebt, denn welche Braut spräche wohl weniger von dem ihr so plötzlich und blutig Entriffenen? — daß ihr aber nach seinem Tode nichts Anderes übrig bleibt, als selbst zu sterben, wenn sie ihrer keimenden Leidenschaft für den Prinzen entgehen will. Daß Emilie nach der Rettung mit dem Prinzen abwesend ist, was man ungeschicklich gefunden hat, erklärt sich dann von selbst. In der Kirche war sie „außer Stand,“ ihm ihre Hand zu

verweigern; im Schlosse zu Dosalo ist sie „außer Stand,“ ihm ihre Gegenwart zu entziehen. Gerade damit deutet der Dichter an, daß es die höchste Zeit ist, daß Emilie sterbe, wenn sie noch rein sterben soll. Darum ist es auch lächerlich, wenn man eingewendet hat, Emilias Tod sei ganz unnütz; Oboardo könne Mittel genug finden, die Tochter gegen den Prinzen zu schützen, ohne zum Dolche zu greifen.

Man hat besonders im Vergleich zur Virginia dem Dichter daraus einen Vorwurf gemacht. Virginia, heißt es, ist durch Zeugen, gegen die der alte Virginius nichts aufzubringen vermag, als Sklavin des Decemvirs erklärt; sie ist sein Eigenthum, und will ihr Vater sie retten, bleibt ihm nichts Anderes übrig, als sie umzubringen; aber Emilie ist frei. Ihr Vater ist nicht einmal Unterthan des Prinzen. Er hatte sich des Letzteren Ansprüche auf Sabionetta in früheren Jahren schon mit Glück widersezt, und er sollte nicht Mittel finden, seine Tochter zu bewahren? Allerdings vor dem Prinzen wohl, aber nicht vor ihr selbst. Sie selbst, ihr leidenschaftliches Herz ist ihr größter unaußweichlicher Feind, und deshalb muß sie sterben.

Die falsche Auffassung der Emilie wäre nicht möglich gewesen, wenn Lessing selbst sich nicht hätte verleiten lassen, sie eine Virginia zu nennen. Zwar bezeichnete er so nur seinen frühesten Entwurf vom Jahre 1758, zwölf bis vierzehn Jahre vor der wirklichen Ausführung des Stücks, aber diese Bezeichnung hat den ganzen Gesichtspunkt

punkt verändert. Einseitige Anhänger des historischen und politisch-patriotischen Trauerspiels haben darin einen Grund gefunden, Lessing zu beschuldigen, er habe einen historischen Stoff verunstaltet. Aber Emilie Galotti ist gar kein historischer Stoff. Emilie ist keine Virginie und soll keine sein. Sie ist kein unschuldiges Opfer, wofür man sie so gern ausschreit, denn war sie es, so war sie ein untragischer Gegenstand. Wenn sie unschuldig war, so durfte sie die Gefahr gar nicht ahnen, die ihr drohte und noch viel weniger selbst den Tod begehren. Dann aber wäre ihr Tod durch des Vaters Hand höchstens rührend, aber durch und durch untragisch. Ihr Vater wäre dann die eigentlich handelnde Person, und der oftgehörte Tadel gerecht, daß die Namensträgerin des Stückes nicht der Hauptcharakter sei. So wie Lessing sie schildert, ist sie innerlich längst aus der Unschuld herausgetreten; ihre Sinne sind erwacht, sie ist in Gedanken längst schuldig geworden. Und für diese Gedankenschuld wählt sie freiwillig den Tod, einer größeren Schuld zu entgehen. Wenn der Vater sie nicht erstäche, sie müßte es selbst thun. Nicht wie ein Lamm, das geschlachtet wird, wie eine „Heilige, die nichts Schlimmeres zu vermeiden, in die Fluthen springt“ nach ihrem eigenen Ausdruck geht sie unter. Vor „Gewalt“ ist sie sicher, aber nicht vor „Verführung“. Nicht daß sie unschuldig ist, daß sie in Gedanken sich schuldig weiß, und sich dafür mit dem Tode straft, ist Emilien's Größe. Es ist der Triumph

des Geistes über die Sinnlichkeit, ein Triumph, der zugleich Flucht ist. Sie ist schwach, aber diese Schwäche ist zugleich ihre Stärke. Sie ist menschlich wie wir und zugleich übermenschlich. Sie weckt Mitleid und Furcht im selben Augenblick. Jeder fühlt sich schwach wie sie und zittert vor der Versuchung; jeder leidet mit ihr um die frühgeknickte Blüthe. Aber die Furcht wird geläutert, wenn in eben dieser Schwäche eine solche Höheit des Geistes gewesen, die zu schwach der Versuchung zu widerstehen, stark genug ist, sich mit Aufopferung des Lebens ihr zu entziehen. Unser Mitleid wird Bewunderung, ein stolzes Gefühl kommt uns an, über des Menschen räthselhaftes Wesen, in dem Schwäche und Stärke auf so seltsame Weise verschmolzen sind. Erniedrigt in ihrer Schwäche fühlen wir uns gehoben in ihrem erhabenen Opfertode.

So ist Emilien's Tod tragisch im vollen Sinne jenes Wortes, dessen Bedeutung wir in der ersten Vorlesung auseinandergesetzt haben. Des Aristoteles Begriff, wie ihn Lessing verstand und seine Dramaturgie ihn entwickelt, ist so schlagend angewendet, daß man es sieht, wie der Dichter jedes Zuges sich bewußt war. Die romantische Schule, den Begriff des Genies mit der Gesetzlosigkeit vermengend, hat zu tabeln geglaubt, wenn sie das Stück ein „Produkt der dramatischen Algebra nannte.“ „Man mag es bewundern, schrieb Fr. Schlegel, dieses in Schweiß und Pein produzierte Stück des reinen Verstandes, man mag es frierend be-

wundern oder bewundernd frieren, denn in's Gemüth bringt's nicht und kann nicht bringen, weil es nicht aus dem Gemüth gekommen." Es drang aber doch in's Gemüth Wieland's, Herder's und Goethe's, der an Zelter (im März 1812, Niem. II. 664.) schrieb: „Emilie sei ein vortreffliches Stück, das voller Verstand, voller Weisheit und voller Blicke in die Welt steckt und überhaupt eine ungeheure Kultur ausspricht, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind.“ Barbarisch klingt es allerdings, wenn A. W. v. Schlegel in einem Athem von dem „ungemeinen“ Verstande spricht, mit dem dies Drama herausgerechnet sei, und von seinem „innern Unzusammenhang“ ohne diesen näher zu bezeichnen. Wenn Lessing's Verstand wirklich „ungemein“ war, wird er „Unzusammenhang“ wohl am ersten vermieden haben. Anderwärts sagt Fr. Schlegel *) es sei „viel Verstand darin, nämlich prosaischer, aber der poetische fehle.“ Wir haben keinen Begriff von zwei verschiedenen Verstanden. Der letzte Ausdruck bedeutet entweder nichts, oder gerade das, was Lessing im höchsten Grade besaß. Die Erfindung der Fabel, der Charaktere, der Situationen, der Handlung, die eigentliche Composition ist es eben, was über alles Lob erhaben ist. Wie gewisse Faktoren nur ein gewisses Produkt, so können gewisse Charaktere in gewissen Situationen

*) Charakter. und Krit. S. 202.

nur eine bestimmte Handlung ergeben. Wir acceptiren Schlegel's Bezeichnung des „dramatischen Rechenexempels.“ Wehe dem Drama, das kein gutes Exempel in diesem Stücke ist!

Von den Charakteren ist Marinelli am verschiedensten aufgefaßt und am häufigsten mißverstanden worden. Vielen meiner verehrten Zuhörer ist vielleicht noch Seydelmann's Darstellung im Gedächtniß, der aus ihm eine Lieblingsrolle gemacht hatte. Allein Seydelmann und sein Dramaturg Röttscher faßten Marinelli viel zu raffinirt auf, indem sie ihn als einen verhärteten Bösewicht hinstellten. Der ist er nicht; er ist nach seinen Begriffen sogar ein leidlich honetter Mann, und es ist nicht seine Schuld wenn unsere Begriffe hierüber anders beschaffen sind. Der Ausdruck „Teufel,“ den der Prinz von ihm braucht, gehört der Heftigkeit des Prinzen. Emiliens Tod hat er nicht gewollt, auch Appiani's Tod erst, nachdem ihn dieser auf's empfindlichste beleidigt hat. Dem Prinzen dient er aufrichtig, wenn auch auf unwürdige Weise. Er hat menschliches Gefühl, sein Ausruf: Weh' mir! an Emilien's blutiger Leiche ist nicht heuchlerisch zu nehmen. Lessing haßt mit Aristoteles die sogenannten obligaten Bösewichter; auch der Elendeste ist ihm noch Mensch und zeigt menschliche Züge. Er ist ein Schwächling, für seinen Herrn Alles zu thun bereit, hochfahrend gegen Niedere und feig wo er auf Widerstand stößt. Die Orsina stellt ihn in's Nichts hin, vor der That

Oboardo's bricht er zusammen. Er hat Appiani ermorden lassen, um der „Ehre“ willen; daß aber ein Vater seine Tochter tödtet um der Ehre willen, macht den Feigling zittern.

Nach allen Seiten hin schließt das Stück befriedigend. Der Prinz büßt Emilie, Marinelli der Hofmann die Gunst des Prinzen gerade in dem Momente ein, wo er Alles gethan zu haben glaubt, sich sie dauernd zu sichern. Für einen Mann, der nur in der Hofluft athmet, ist diese Strafe die größte. Leider müssen wir fürchten, seine Verbannung werde nicht zu lange währen. Der Prinz bedarf des gefälligen Dieners zu sehr, um seiner lang entbehren zu können. In den Herzen der Beschauer ist beider Urtheil gesprochen. Oboardo ist absolvirt. Es ist die letzte bitterste Ironie, die er dem Prinzen sagt, er erwarte ihn als Richter, dann aber, „erwarte er ihn vor dem Richter unser Aller.“ Diese Hinweisung auf die höhere als menschliche, auf die göttliche Weltordnung macht jede weitere poetische Gerechtigkeit überflüssig.

Wenn man irgendwo einen Anstand finden kann, so ist es bei der Orsina. Der Dichter bedarf ihrer, damit wir den Prinzen näher kennen lernen; ihr Loos ist das Loos, das Emiliens wartet. Aber nachdem dies geschehn, verschwindet sie spurlos aus dem Stück, wie Emiliens Mutter. Im ganzen fünften Akt ist keine Rede mehr von beiden. Auch der Maler Conti ist nur eine Episode, um die Exposition herbeizufüh-

ren, aber als solche wie an sich vortrefflich. Die Sprache des Stückes hat Schlegel kalt genannt; die Wahrheit ist, daß sie unübertrefflich knapp, einfach und schmucklos; die kurzen treffenden Schlagworte, die schlagenden Bilder Oboardo's und Emiliens in der Todesszene sind von unwiderstehlicher Wirkung. Hier hat Alles Bedeutung; kein Wort steht umsonst; keine Andeutung, keine Beziehung geht verloren; Emiliens: „Perlen, Mutter, Perlen bedeuten Thränen“ leitet die ganze trauervolle Zukunft ein. Wenn man die Sprache der Emilie Galotti mit jener der Sara Sampson vergleicht, möchte man beider Verfasser kaum für dieselbe Person halten. Dort noch ganz der weiterschweifige moralisirende Ton des breiten Familienromans, an Gottsched und Gellert anklingend, hier die ganze straffgespannte Kraft unserer herrlichen Kernsprache. Nicht zwanzig Jahre liegen dazwischen und die Sprache ist eine ganz andere geworden, voll Kürze, Schlagkraft und herber Frische.

Wir haben Emilie Galotti deshalb ausführlicher besprochen, weil sie die erste vollkommene deutsche Tragödie und Lessing durch sie Gesetzgeber aller folgenden war. Aus der reinsten sittlichen Weltanschauung hervorgegangen, welche Gedankenschuld schon als Hebel tragischen Schicksals erscheinen läßt, zeichnete sie der deutschen tragischen Poesie ebenso dem Gehalt nach die erhabenste Bahn, wie sie ihr der äußern Form nach ein vollendetes Muster bot. Eine Flut von Nachahmern

schloß sich an Emilie Galotti, unter den Trauerspielen der Leisewitz, Klinger, Lenz, Gerstenberg u. A. ragen die in Prosa geschriebenen Jugendstücke Schiller's und Goethe's hervor, die an der Emilie sich entzündeten. Wie mit der Emilie zu den in Prosa geschriebenen, so gab Lessing späterhin durch den *Nathan*, dessen Besprechung der Aufgabe dieser Vorträge ferne liegt, das Signal zu den in Jamben verfaßten Dramen.

Der Nächste und Größte unter den Dichtern, die Lessing's Reform mit selbstständigem Geiste aufgriffen, der steifen französischen Form die ursprüngliche Schöpferkraft, dem hergebrachten Regelzwang gegenüber die Unbändigkeit des Genius geltend machten, war der jugendliche *Goethe*. Er hatte Lessing nie gesehn, ja als Lessing nach Leipzig kam, wo Goethe damals studierte, in „unbegreiflicher Laune“ das Zusammentreffen vermieden. Wie aber Lessing von ihm dachte, sieht man aus seiner Aeußerung als er Leisewitz's Julius von Tarent zum erstenmal in die Hände bekam. Nur von Goethe könne es sein, meinte er und als man es verneinte setzte er hinzu: Um so besser, so gibt es außer Goethe noch ein *Genie*, das so etwas machen kann. Goethe bedurfte der „Krücke“ nicht, auf welche Lessing scherzweise für sich Anspruch machte; und wenn dieser von sich sagte: er schmeichle sich etwas zu besitzen, was dem Genie „sehr nahe“ komme, so besaß Goethe das Genie selbst.

Es war der Befreiungskampf der deutschen bra-

matischen Poesie vom französischen Joch. Lessings Dramaturgie war die kritische Völkerschlacht. Unter englischem Beistand schlug er die Franzosen und die verbündeten Leipziger aus dem Felde. Der „Marschall Vorwärts“ der deutschen Literatur zog er prangend an ihrer Spitze, die ganze erregte Nation hinter ihm drein, die kaum wehrhafte Jugend voll Begeisterung und Jubel, aber mit wunderlichen Waffen und Kriegsrüstung. Niemand außer Lessing selbst, wußte recht was er wollte, nur was Alle nicht wollten, das trug Jeder auf der Zunge. Nicht wollten sie die Rückkehr aufgedrungenen Regelzwangs, nicht die Willkürherrschaft vorgeschriebener Gesetze über flügge gewordene mündige oder sich mündig dünkende Geister. Der gewaltige Ruf nach Natur und Wahrheit, der als Rückschlag der steifen Form durch Europa ging, hallte in den Gemüthern der Jugend wieder. Ein „Sturm und Drang“ entstand, die Herzen wurden voll, in jedem kochte ein poetischer Aetna. Die allgemeine Opposition gegen jede Art von Zwang, die im Charakter der Zeit lag, blieb bei der Form nicht stehen, worauf sie Lessing gewiesen hatte, sie griff auch nach dem Inhalt. Nicht der dramatischen Regel allein, allem Hergebrachten, Ueberkommenem, in Gesellschaft, Staat, Sitte warf die junge Generation den Fehdehandschuh hin, das ursprüngliche Original, die Selbstgesetzgebung des Genies ward die Lösung des Tages in allen literarischen und Lebenskreisen.

Hier that Goethe den ersten Wurf, und nachdem

er im *Werther* eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgestellt, schuf er im *Götz* die erste lebendige Protestation gegen allen willkürlichen Regelzwang, wodurch das dramatische und andere Leben eingeengt worden war. Mit dem richtigen Takt des Genies traf er gerade auf den rechten Stoff, das zum Ausdruck zu bringen, was so zu sagen, in der Luft lag. Den Gegensatz gegen die Fremde bot die altd Deutsche treuherzige Natur des Stückes, der echt volksthümliche Stoff, die kräftige Frankengestalt des Helden. Den innern Gegensatz zwischen den Franzosen im eignen Land, zwischen der wälschen verfeinerten Hofkunst und trügerischen Arglist und der ehrlichen deutschen Biederherzigkeit, zwischen feingespinnenen Ränken und urwüchsiger Naivetät brachte der Dichter im Stücke selbst an. *Götz* und *Weislingen* sind die beiden Träger dieses Gegensatzes, dort die unverkünstelte Natur, hier die abgeglättete Hofkunst, dort Ritterlichkeit, hier Politik, dort die alte abscheidende Zeit, hier die neue aufstretende. Wie in der Literatur seiner Zeit die Gelehrten den französischen Regelzwang, gegen das urwüchsige Talent, so führt hier die Partei der neuern Zeit den gelehrten *Olearius* an der Spitze das nivellirende *Corpus juris* gegen das individualisirte germanische Recht*.)

*) Die Stellen aus Goethe und Schiller, die in Jedermanns Händen sind, mögen die Leser selbst nachschlagen. S. *Goetz* v. Berl. S. 34.

in die Schranken. Römisches Recht und deutsches Recht; Kaiser, Ritter und Bauern auf der einen, die schlauen Fürsten des deutschen Reichs auf der andern Seite bekämpfen einander. Das Resultat ist, daß der Bauernaufruhr gedämpft, der freie Ritterstand erdrückt, der deutsche Kaiser als ohnmächtig hingestellt wird, indeß die das Reich zerstückenden Reichsfürsten auf dessen Kosten triumphiren. Der große historische Hintergrund, auf dem die Schalen beider einander bekämpfenden Prinzipien abwechselnd steigen und sinken; die einfache Treue und Herzlichkeit der unterliegenden Partei, die nur mit wenigen Strichen unübertrefflich umrissenen Charaktere, der biedere Götz, die getreue Elisabeth, der herrliche Bube Georg, der wackere Kerse, die fähngezeichneten Situationen, der frische natürliche Waldton, der durch das Ganze weht, gibt dem Ganzen das Ansehen einer Reihe historischer Tableaux, durch die ein leichter verbindender Faden geht. An die Auf-
führung hat der Dichter nicht gedacht; er springt von Szene zu Szene mit einer Leichtigkeit, die nur eine Shakespearesche Bühne ihm nachzuthun vermöchte; Lessings Grundsätze des Dialogs, die größtmögliche Natürlichkeit hat der Dichter noch fecker ausgedehnt; oft sind's nur einzelne Worte, aber jedes stellt seinen Mann fix und fertig hin, als wär' er aus Stahl und Eisen gegossen. Das Redenhalten ist die Sache der siegenden Partei. Weislingen weiß seine Worte zu setzen; der alte Götz schreibt und spricht wie er sieht, mit der

„eisernen Hand.“ Aber die Zeit ist wider ihn; in seinem eignen Hause wächst sein Bube ihm über den Kopf; von Feder und Schwert, wie sie Götz führt, bleibt seinem Geschlecht nur die Feder übrig *). Seine Wagschale sinkt, während die Weislingens steigt, aber der Sinkende flößt uns ein höheres Interesse ein als der Sieger. Der weltgeschichtliche Prozeß schließt nach unserm Gefühl ungerecht und wir erheben uns wie Jener zur erneuerten Vornahme desselben. Wie im Werther für das Herz, nehmen wir hier für die Natur Partei und verurtheilen den Gegner, indem wir uns ihm unterwerfen.

Dieser Prinzipienkampf ist es, der die deutsche Tragödie charakterisirt. Lessings Emilie ist noch ein Familientrauerspiel, vollendet in seiner Form, ein Meisterstück psychologischer Entwicklung, aber unter vier Mauern vorgehend ihr Gegenstand eine Privatsache.

In Goethe's und Schiller's Tragödie aber lebt weltgeschichtliche Bedeutung. Es ist denkende, nicht bloß darstellende Kunst; Prinzipienkampf, nicht persönlicher Zwist; die Charaktere repräsentiren Ideen, in den sichtbaren Personen handelnde unsichtbare Mächte.

In Goethe's und Schiller's Jugendtragödien äußert sich dieser Prinzipienstreit zunächst nur auf

*) Götz S. 23.

zerstörende Weise. Der Dichter nimmt selbst Partei für den unterliegenden Theil und sucht den Zuhörer zugleich für denselben zu begeistern. Weniger ein Kampf der Prinzipien, vielmehr ein Kampf des Dichters gegen das Eine derselben tritt an's Tageslicht. Wie Goethe im Götz gegen die künstliche Politik, kämpft Schiller in den Räubern gegen die ganze hergebrachte Ordnung der menschlichen Gesellschaft. Der persönliche Druck, den die Karlschule auf ihn ausübte, ward in Schiller's Herzen Druck der gesammten Menschheit. Jahre bevor, eh' er Menschen gekannt, wagte er sie zu schildern. Die Verirrung eines großartigen ursprünglich edlen Gemüths aus Haß gegen die vermeintlich mangelnde Weltgerechtigkeit selbst Gerechtigkeit zu üben, der Gottheit den Blitz, dem Herrscher der Welt das Schwert aus der Hand nehmen zu wollen, im Gegensatz gegen den feigen Bösewicht, der das bestehende Gesetz nur zur Hülle seiner eignen moralischen Niederträchtigkeit braucht, ist der Gegenstand der Räuber. Gräßlich, wild, verschroben wie es ist, wirkt es wie der Anblick des Medusenhaupts, dessen ursprünglich reingebildete Züge züngelnde Schlangengestalten umzischen. Räuber Moor zeigt seinen Ursprung zu deutlich, auch wenn er ihn selbst nicht verrieth. Kein Anderer als er ist der „heulende Abaddonna.“ Der gefallene Engel aus Klopstock's Messias, der mit Gott um das Reich kämpft, hat die Züge hergeliehn, wie er sie selbst wieder entlehnt von dem Sa-

tan des Milton. Ihn zu heben mußte das Laster in einer Scheußlichkeit erscheinen, die menschliche Möglichkeit übersteigt. Alle Greuel des Lasters hat der Dichter in Franz Moor zusammengeschmolzen. Wie Karl ein Abbadonna, ist Franz ein Richard III. Sogar der Höcker und die Häßlichkeit ist von diesem entlehnt, um wie bei diesem die entmenschte durch und durch teuflische Natur durch Haß und Verachtung, die sein Aeußeres erfahren, begreiflicher werden zu lassen. Aber in Richard III. sind doch etliche großartige Züge, und gewahrten wir diese nicht selbst, seine Gewalt über Andere z. B. über die Witwe des von seiner Hand ermordeten Prinzen Eduard von Wales, die er an dessen eigener Leiche zu seiner Gattin gewinnt, müßte es uns beweisen.

In Franz Moor dagegen suchen wir vergebens nach einem Funken von Menschennatur, er ist ganz nichtswürdiger Bösewicht, dem zum eingefleischten Satan die Engelsnatur fehlt. Die andern Figuren sind Schemen, Amalie eine widerliche Stelzenheroine; die einzigen menschlichen Charaktere sind unter den Räubern zu finden. Hier kopirte Schiller Figuren, wie er sie kannte, seine Schulkameraden: Schweizer, Koller, Schwarz, Spiegelberg sind lebendige Gestalten. Die Sprache überhäufespearisch, voll Pathos und Schwulst, reißt doch an einigen Stellen mit furchtbarer Gewalt hin *).

*) Akt 5, Sc. 1, Schill. 2, S. 173.

Wahrlich es ist nicht zu wundern, daß unreife deutsche Gymnastiken nach der Vorstellung der Räuber in die böhmischen Wälder liefen um da ein Räuberleben anzufangen, und Schiller selbst hat den wahrsten Ausspruch über sein Werk gefällt, wenn er in seiner Selbstrecension sagte: „Der Verfasser soll ein Arzt sein, aber ich möchte ihm lieber zehn Pferde als meine Frau zur Kur übergeben.“

Wie in den Räubern das individuelle verirrte Rechtsgefühl gegen die bestehende Rechtsordnung, so empört sich in Schiller's Kabale und Liebe der schäumende Liebesenthusiasmus gegen die hergebrachte Weltfittte. Denselben Kampf hat später Goethe im Tasso dargestellt, aber mit besonnener Läuterung beider Prinzipien, während Kabale und Liebe nur das eine Prinzip begünstigt. Die Träger der Weltfittte, der Präsesident, sein Sekretär und der Hofmarschall sind so bodenlos erbärmlich, daß alles Interesse nur auf Ferdinand haften bleibt, und indem der Dichter allen Schatten auf die eine, alles Licht auf die andere Seite wirft, steigert er unsere Theilnahme für den unterliegenden Theil bis zur Erbitterung. Aber das ist kein gerechter Kampf; Licht und Luft sind nicht gleich vertheilt; partiell für den einen wird der Dichter ungerecht gegen den andern Theil. Die Wage steht nicht gleich, weil der Dichter sie nicht gleich hält. Der Schwerpunkt liegt in ihm, nicht in den streitenden Prinzipien. „Schnell fertig mit dem Wort“, nach seinem eigenen Ausdruck,

ist die Jugend auch schnell fertig mit dem unwillkommenen Gegner. Von Fiesko nicht zu reden, in dem der siegende Theil seiner frostigen Natur wegen so wenig Theilnahme einzulösen vermag, als der untergehende, so wenig als im *Clavigo* Goethe's wo die gelobte Treue in Beaumarchais, und kühle Lebensrücksichten in Carlos um den Selben streiten, während dieser sich selbst ganz passiv verhält und dadurch des Interesses verlustig geht, von diesen beiden zu geschweigen, geht durch die Jugendtragödien Goethe's und Schiller's derselbe Gluthauch der Parteinahme für ein sinkendes Princip, oder wilder fanatischer Opposition gegen die geltende Ordnung. Lessing's kritischer Geist, wiewgleich zunächst nur dessen verneinende Seite, ist mit der Lessing'schen Form in die Gemüther gedrungen und wirkt lösend und zerstörend auf allen Gebieten und Wegen. Aber Lessing blieb bei der Verneinung nicht stehn. Ihm war die Kritik nur ein Schritt zum vollendeten Kunstwerk, der Kärner, welcher den Schutt wegräumt, auf dessen Stelle der Baumeister einen Palast baut. Seine Kritik führte auf's Positive hin, die endliche Lösung aller Gegensätze war der Zielpunkt seines Strebens. Darum hieß er auch Goethe's Götz nur als Uebergangsstufe gut, als den tobenden Frühsturm, der die kommende Sonne verkündigt. Der Prozeß, der in ihm sich vollzog, durch die Schärfe der Kritik sich die Hallen des Kunsttempels zu eröffnen, ward der Lebenshauch der Entwicklung seiner Nachfolger. Was er im Geiste g e a h n t, wies die

Zukunft im flammenden Bild ; aus den kämpfenden Wetterwolken ihrer Jugendtragödien erheben sich rein und geläutert, über den Häuptern die Feuerzungen des Genius prangend, in olympischer Ruhe die Dioskuren.



Achte Vorlesung.

1. April 1855.

Schiller und Göthe.

Verehrte Anwesende!

Das Wesen der deutschen Tragödie war, wie wir sahen, einen Kampf von Prinzipien darzustellen, der Tragödie über das Gebiet des Privatlebens hinaus, einen hohen, allgemeinen, welthistorischen Charakter zu geben. Nicht bloß das Schicksal von Personen, das Schicksal von Ideen, deren Träger die Personen sind, soll unserer Anschauung näher geführt werden. Seiner Idee gemäß lebt und wirkt der Held, nach dem Werth oder Unwerth dieser siegt oder unterliegt er. Er intereffirt uns um seiner Idee, nicht diese um seinetwillen. Der Privatmensch wird uns gleichgiltig, der Ideenmensch zieht uns unwiderstehlich an. Sein Geschick ist das Schicksal der Idee, diese wirkt, diese leidet, diese fällt. „Roh und kalt“ faßt das Schicksal „des Freundes“ zärtliche Gestalt, und wirft sie unter die Hufen seiner

Pferde," aber sein Verhängniß ist zugleich „das Loos des Schönen auf der Erde."

Das ist die erhabene Bedeutung der deutschen Tragödie, daß in ihr die Prinzipien selbst handelnd auf den Schauplatz treten, einander bekämpfen und befehden, aus dem Streite von Personen ein Streit entgegengesetzter Meinungen und Weltanschauungen wird. Nicht bloß ein Pflichtenkonflikt, wie in der französischen Tragödie, nicht bloß ein grauenhaftes Selbstverstrickungsnetz wie in der englischen, sondern beharrliche Geltendmachung einer echten oder vermeinten, ebenso beharrliche Aneignung einer erkannten oder unerkannten Wahrheit im Gegensatz gegen eine andere ist es, was den Charakter der deutschen Tragödie ausmacht. Auf philosophischer Grundlage erwachsen ist sie selbst philosophischer Natur; das Interesse, das sie einflößt, ist ein denkendes nicht bloß ästhetisches, über die Form hinaus gewinnt sie uns zugleich durch ihren Gehalt, der an die erhabensten Fragen des menschlichen Lebens mit kühnem Griffe heranreicht. Die deutsche Tragödie ist ein Problem; aber kein Schicksalsproblem wie die antike, noch ein bloßpsychologisches wie die Shakespear'sche, sie stellt nicht Situationen, in Situationen nicht Charaktere, sondern Ideen in Charakteren dar. Charaktere und Situationen sind ihr Mittel, nicht Zweck. Ein höherer Flug begeistert sie; in Charakteren und Schicksalen will sie die Wahrheit selbst, das Walten der Gottheit im Weltall zur lebendigen Darstellung bringen.

Dieser Prinzipienkampf stellt sich von selbst unter dem Bilde der Wage dar, deren entgegengesetzte Wagschalen in der Hand des Dichters auf- und niederschwanke. Der Dichter nimmt entweder selbst Partei; oder er wägt leidenschaftlos das Recht beider Wagschalen gegen einander ab und läßt den schwebenden Streit sich durch sich selber schlichten. In jenem Fall ergreift er uns mehr, in diesem befriedigt er uns. Dort reißt uns der Dichter mit, hier die Sache. Jene Dichtung wirkt effektvoller, diese dauern-der; jene ist sentimental, diese naiv.

Mit diesem treffenden Namen hat Schiller selbst das Verhältniß der beiden tragischen Dichter unserer Nation gekennzeichnet. Goethe ist der naive Dichter, wie Schiller der sentimentale; jener läßt die Sache selbst sprechen, dieser spricht für sie. Schiller's ganzes gewaltig pochendes Herz schlägt im Busen seiner Helden; seine eigene Begeisterung für das eine Prinzip, theilt sich dem Leser oder Beschauer unwillkürlich mit; sein Enthusiasmus für die Ideen trägt sich über auf die Personen, welche sie vertreten und steigert sie über das natürliche Maß. Goethe's Herz dagegen ist von vornherein getheilt; es sind die entgegengesetzten Seiten seines eignen Wesens, die er unparteiisch in beiden Prinzipien zur Anschauung bringt und so wie er im Tasso in Antonio und Torquato nur die scheinbar widersprechenden in ihm in Wahrheit vereinigten Seiten des kühlen Staatsmanns und heißen Dichters

auf die Schaubühne brachte, so steht seine Persönlichkeit in jeder seiner Tragödien über den kämpfenden Parteien, mit dem Herzen der einen aber mit dem Verstande der andern sich zuneigend.

Nirgend tritt diese Eigenthümlichkeit beider Dichter auffallender hervor, als wo sie beinah' denselben oder doch einen eng verwandten Stoff behandelt haben, in Schiller's Don Carlos und Goethe's Egmont. Bekannt ist das scharfe, zum Theil ungerechte Urtheil, das der Erstere über das Werk des Letzteren fällt, weniger bekannt, daß es nur aus dem Umstande entsprang, daß Schillers ganzer dichterischer Natur ein solcher Egmont zuwider sein mußte. Schiller glühte für die Idee der Befreiung der Niederlande; diese Glut trug sich über auf den dieselben repräsentirenden Helben; sein Ideal wäre Dranien, der bedächtige, schweigsame, aber unablässig handelnde rastlose Patriot, der Marquis Bosa von Flandern, gewesen. Goethe's Egmont ist kein Held, wie der Egmont der Geschichte es nicht war. Eine liebenswürdig schöne, ritterliche Persönlichkeit, Andern unbedingt vertrauend, wie er selbst ihr Vertrauen zu besitzen glaubt, großdenkend aber unflug, mehr zum Privat- als zum Staatsmann geschaffen, voll schöner Menschlichkeit, aber ohne politischen Blick, Geld auf edle Weise austheilend, aber ohne zu wissen, woher es genommen werden soll, Staatsgeschäfte und Liebeshandel mit gleicher Leichtfertigkeit betreibend, um die Zukunft un-

bekümmert, nur der Gegenwart froh, selbst lebend und leben lassend, im letzten Augenblick fähig groß zu sterben, da er nicht groß zu leben vermocht hat. Ihm gegenüber Alba, der verkörperte Staatsmann, kein Gesetz kennend als das der Klugheit, keine Pflicht als die des Dienstes seines Herrn, keinen unbewachten Augenblick, keinen verrätherischen Zug, keinen träumerischen Genuß sich vergönnd, ganz Mann des Amtes, wie Egmont des Privatlebens, des Berufs, wie Egmont der Ungebundenheit, der Vorsicht, wie Egmont der Unbedachtsamkeit. Alba geht so im Ganzen auf, daß er sogar seinen natürlichen Sohn nur als williges Werkzeug seiner Staatspläne mit Beiseitesetzung aller menschlichen Bezüge gebraucht; Egmont läßt den Staat in seinem Ich aufgehen. Alba's Wesen ist Beschränkung auf eine enge aber bestimmte Aufgabe; was er ist, ist er ganz und dadurch erreicht er seinen Zielpunkt. Egmont strebt nach dem Höchsten, aber er ist außer Stand, sich um dieses Höchsten willen die kleinste Einschränkung gefallen zu lassen, er will seinem Volke und sich zugleich dienen, und darüber geht er unter. Er hat Aehnlichkeit mit Hamlet. Beide sind edle Naturen, aber weich und weiblich. Auf beide ist eine große Aufgabe gefallen, die über ihre Kräfte geht, aber Hamlet erliegt unter ihr, weil er zu wenig Egmont, weil er zu viel auf sich vertraut. Wie Hamlet gegen den König, steht Egmont gegen Alba, nur von der Gemüthsseite im Vortheil; von Seite der

Klugheit, der Thatkraft, des ihrer Aufgabe Gewachsen-
 seins stehn beide in entschiedenem Schatten. Hamlets
 Dheim und Alba wissen und können was sie wollen,
 Hamlet und Egmont wissen es wohl aber sie können
 es nicht. Ihre Natur ist ihnen im Wege, die bei dem
 Einen so grüblerisch, bei dem Andern so leichtsin-
 nig ist. So stehn die Schalen fast gleich. Hat die eine Par-
 tei den Vorzug der Offenheit, des Edelmuths, der Ta-
 pferkeit, so hat die Andere den der Staatsklugheit,
 des Verstandes, der Beherrschung. Es kann zweifel-
 haft erscheinen, welche von beiden herrschen soll,
 aber unzweifelhaft ist es, welche zu herrschen ver-
 steht. Wenn auf Egmonts Seite nicht Dranien stün-
 de, man müßte für die Partei, die so kopflose Führer
 hat, das Interesse völlig verlieren. Hier die Klugheit
 in Machiavelli, die Festigkeit in Alba, die edlen
 Regungen der Menschenliebe in der Regentin reprä-
 sentirt, auf der andern Seite ein galanter, tapferer,
 großmüthiger, in Liebesfachen ziemlich gewissenloser Ca-
 valier, verwegen in der Schlacht wie beim Würfelspiel, je-
 der Art von Ueberlegung nach seinem eigenen Geständniß
 so abhold, daß wir fürchten dürfen, sein Streit für die
 alte Verfassung entspringe nur daher, um sich die Mühe
 zu ersparen, eine neue erdenken zu müssen. So egoistisch
 ist Egmont, daß der Gedanke an Klärchen, deren Le-
 bensglück er geopfert, ihn kaum in der letzten Scene
 ein einziges Mal beschleicht und er mit einer leichten
 Empfehlung derselben an Ferdinand, Alba's Sohn,

sein Gewissen völlig erleichtert fühlt. Was kann von einem Mann, der seine Geliebte beinahe vergiftet, der Staat für Aufopferung erwarten? Egmont hat Recht, daß er für das Volk, das ihn so liebt, nichts gethan hat, daß es nur ihr guter Wille ist, ihn zu lieben. Ueberhaupt zu schwach etwas zu thun, thut er nicht einmal etwas für sich und rennt blind in sein Verderben.

Man vergleiche damit sein Gegenbild Posa. Der verkörperte Weltbürger vom reinsten Enthusiasmus, wie Egmont nur von seiner Bequemlichkeit getragen, bei den umfassendsten Plänen den Blick einzig und unverrückt nur auf das eine unveränderliche Ziel gerichtet, die Niederlande zu befreien. Seine Freundschaft für Carlos, seinen Freimuth vor dem König, seine Begeisterung für die Königin, seine schnell erungene Gunst, seinen unvermeidlichen Tod selbst nützt er nur zu diesem Zweck, sich selbst vergessend, keines Privatwedes achtend, fähig, wie Carlos von ihm sagt, selbst die persönliche Freundschaft der großen menschlichen Aufgabe aufzuopfern. Alles umfassend in seinen Ideen, ergreift er nur Eines in seinem Willen; aber dies Eine kann er. Idealist in seinen Wünschen, ist er Realist in seinen Plänen. Schwärmend für Ideale ist er zugleich staatsklug für das Leben. Marquis Posa ist nicht bloß träumerischer Enthusiast, er ist zugleich Staatsmann und Diplomat. Statt sich wie Egmont überlisten zu lassen, überlistet er selbst.

Seine Feinde bewundern sein Talent; sein Entwurf sagt Alba, „ist teuflisch, aber wahrhaft göttlich.“ Den Sultan Soliman hat er gewonnen, den Plan des Krieges entworfen, Kraft und Widerstand berechnet, alle Quellen, alle Kräfte, alle Maximen, alle Bündnisse angegeben, er hat nichts aus den Augen gelassen, über seinen himmelhochfliegenden Idealen ist ihm der Boden der Wirklichkeit nicht aus den Augen gekommen. Er will nicht nur, daß sein Prinzip herrschen soll, sondern er versteht auch, wie man es zur Herrschaft bringt. Er ist mehr Egmont als dieser selbst, aber er ist zugleich Alba und Machiavell. Alle großen Eigenschaften des Weltverbessers und Staatsmannes, wie ihn der Dichter sich dachte, hat er in dem einen Charakter zusammengehäuft, zu dem Herzen des Schwärmers ihm die Klugheit des Weltmannes geliehen, zu der Höhe des eigenen Prinzips die Waffen des Gegners.

Wo ist von alledem bei Egmont auch nur eine Spur anzutreffen? Was im Posa vereint ist, wird vom Dichter in Egmont an beide Parteien vertheilt; dort die gutmüthige, aber vom Idealismus weit entfernte, unbefonnene Unabhängigkeitslust, hier die ernste, ihres Ziels gedenke, besonnene Staatsklugheit, hier die Fähigkeit und die Macht zu herrschen, dort die Unlust beherrscht zu werden und die Unfähigkeit zu regieren. Bei dem Spanier die eiserne Disziplin, welche dem Sohne des Feldherrn nicht

eine Einwendung zu machen erlaubt, als sein General ihm befiehlt, seinen soeben erst bewunderten Freund zu verhaften; hier die lockere Nachsicht, mit welcher Egmont aus Gutmüthigkeit dem Soldaten Brink „weil er so gar dringend bat,“ das Heirathen gestattet, ungeachtet nach seines Hauptmanns Ausdruck „schon der Weiber so viele beim Haufen sind, daß wenn sie ausziehen, es keinem Soldatenmarsch, sondern einen Zigeunergeschlepp ähnlich sieht.“ Unfähig sich selbst zu beschränken, beschränkt Egmont auch Andere nicht gern. Zwei seiner Leute haben eine Gewaltthat verübt, dafür läßt er sie drei Tage mit Ruthen streichen; Einer der fremden Prediger ist durch Komines gegangen, es steht der Tod darauf, er läßt ihn über die Grenze bringen mit der Ermahnung nicht wiederzukehren. Alle Beschränkung ist ihm verhaßt, weil sie Beschränkung ist, gleichviel ob gut oder böse, seine Freiheit ist Lust an der Ungebundenheit denn nach Alba's Wort: „Sie halten sich nicht für frei, wenn sie nicht sich selbst und Andern schaden dürfen.“

Dasselbe Gesicht trägt sein Verhältniß zu Klärchen. Er verpflichtet sich zu nichts und glaubt sich zu nichts verpflichtet; derselbe Hang zum Sichgehenlassen, den er Freiheit nennt, auf politischem Gebiet wie hier auf sittlichem. Er achtet es nicht, daß er Klärchens Verbindung mit Brackenburg stört; es ist ihm überhaupt zuwider sich durch irgend etwas einengen zu

lassen. Treue, Pflicht, selbst Eid sind für ihn nur äußere Masken; er traut seiner ursprünglich edlen Natur zu, sich immer wieder zurechtzufinden. Darum spielt er mit der Verschwörung der Geusen, wie mit einer Narrenkappe, darum zürnt er der Warnung des Grafen Oliva, darum sind Moralphredigten ihm verhaßt, wenn er sich beschränken wollte, wüßte er selbst was er zu thun hat.

So stehen sie einander gegenüber: dort die Ungebundenheit, hier der strenge despotische Zwang, die Anarchie des Genies, das in nichts genirt sein will, und die starre Herrschergewalt, das *laissez aller* und der Absolutismus. Jene die Gesellschaft auflösend, wie Egmonts Verhältniß zu Klärchen alle Bande der Sittlichkeit überspringt, dieser allein sie zusammenhaltend, geforderte Selbstbeschränkung, die aller Schranken spottet, und nothwendige Beschränkung, die gewaltsame Schranken setzt. Indem Egmont Aufhebung der Beschränkung für sich und die Niederländer, deren Charakter er repräsentirt, fordert, sich selbst aber nicht zu beschränken weiß, verliert er das Recht zu seiner Forderung und geht unter den Folgen dieses Verlustes unter. Selbst die Tyrannei eines Alba erscheint als ein besserer Zustand als jener, wozu die Unfähigkeit zu regieren eines Egmont führen müßte.

Goethe's Eigenthümlichkeit, durchlaufene Lebensepochen poetisch zu objektiviren und dadurch von sich abzustreifen, tritt im Egmont, wie in anderen seiner

Dichtungen auffallend uns entgegen. Die zwei Seiten des Menschen und Goethe's selbst, das Streben nach Ungebundenheit, das selbst edle Naturen verlockt, und die Nothwendigkeit des Zwanges, des äußern, wenn er nicht von innen ausgeht, des innern, wenn er von außen überflüssig geworden ist, kommen in Egmont und Alba zur Anschauung. Das fessellose Genie nur dem eigenen Trieb gehorchend, lernt den Zwang der Welt kennen und seine Berechtigung verstehen. Wie er im Werther und Götz sich noch wild gegen denselben auflehnt, so erkennt er im Egmont sein Recht an, mit Rührung für den Unterliegenden, aber mit Nachdruck. Im Begriffe vom Jüngling zum Manne überzugehen schrieb Goethe den Egmont wie eine schmerzliche Elegie auf die glückliche Leichtigkeit des Sinnes, von der er im Ernst des Lebens scheiden zu müssen gelernt hatte. Die Worte: „Süßes Leben! schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens!“ sind Göthe's eigener Abschied an das unbesfangene Sichgehenlassen der Jugend. Er, welcher den Schranken der Gesellschaft und Sitte den nachdrücklichsten Krieg angekündigt hatte, lernte ihre Unentbehrlichkeit am ersten einsehn und der Egmont ward das erste wehmüthige Geständniß dieser von da die Grundlage von Goethe's Wesen ausmachenden Erkenntniß.

Wenn aber Egmont durch seine Einseitigkeit aller Schranken entbehren zu können wähnt, so

wird *Marquis Posa* durch eine andere Einseitigkeit zum tragischen Charakter. Groß und edel in seinem Ziele sollte er es entsprechend auch in seinen Mitteln sein. Aber die Verhältnisse tragen ihn dahin, wo seine großartigen Pläne für's Allgemeine in Widerspruch gerathen mit seinen Pflichten gegen *Carlos* Freundschaft. Nur zwei Wege bleiben ihm, entweder *Carlos* aufzuopfern, oder sich. Er wählt das Zweite, und stirbt, indem er in *Carlos* dem Königssohn den Vollen der seiner weitreichenden Pläne, der Welt zu erhalten hofft. Alles Licht fällt auf seine und *Carlos*, aller Schatzen auf die entgegengesetzte Seite. Der Dichter lebt dergestalt in seinen Lieblingscharakteren, daß er uns fast ausnahmslos für sie einzunehmen sucht. *Marquis Posas* Charakter ist in so reinem Licht gehalten, selbst der Schatten von Herzlosigkeit, der durch ein Benehmen gegen *Carlos*, den enthusiastischen, feurigen Freund im Beglücken auf ihn fällt, da er ihm nur ein Werkzeug zu seinen weiterblickenden Plänen zu sein scheint, selbst dieser verschwindet so gänzlich durch seinen heroischen Opfertod, daß es schwer hält, im Ganzen auch nur eine Spur von Schuld an ihm aufzufinden. Und doch scheint uns diese an einer oft übersehenen Stelle mit einer Feinheit angebeutet, die uns in die tiefe Sittlichkeit des sittlichsten Dichters der Deutschen einen neuen überraschenden Einblick gewähren zu können dünkt. Seine Verstellung gegen *Carlos*, sein Schweigen ge-

gen seinen besten Freund, der sich ihm mit ganzer Seele und Blut hingibt, ist die Quelle der Verwicklung, welche Carlos Verhaftung und Posas Tod herbeigeführt, und dieser selbst gibt dieses Verschweigen als den Grund seines selbstgewählten Endes an. Aber diese Verstellung, diese Heimlichkeit des Marquis geht noch weiter. Als er dem König gegenübersteht, legt er auf dessen Frage: Ihr seid ein Protestant? die Hand auf die Brust mit den Worten:

Meine Wünsche

Verweisen hier. Die lächerliche Wuth
Der Keuerung, die nur der Ketten Last,
Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
Wird mein Blut nie erhitzen. — —

Aber sie hat es schon gethan. Die Reisen des Marquis durch ganz Europa haben alle nordischen Monarchien gegen Spanien für die Niederlande bewaffnet. Seine Wünsche „verweisen nicht in seiner Brust“; sie sind auf dem Wege zur That zu werden; des Chevalliers Wort gegen den König ist eine Lüge. Diener und Träger des Ideals hat der Marquis im Kampf gegen ein von ihm verabscheutes Prinzip doch die nämlichen Mittel nicht verschmäht, die er an diesem verachtet. Verstellung, Heimlichkeit, Lüge, sind seine Waffen wie die des Prinzips, gegen welches er streitet. Diese Mittel sind ein Abfall von seiner geraden offenen Bahn und gerade diese machen seine Pläne scheitern. Der Marquis wählt krumme Wege zum guten Zweck

und diese sind's, die ihn verderben. Er hintergeht den König, der ihm Vertrauen schenkt; er verstellt sich gegen den Prinzen, darüber geht er zu Grunde. In dieser Unwahrheit, die zum Hebel des Ganzen wird, liegt die tragische Schuld des Kosmopoliten. Im Wahn die Menschheit zu retten, hält er kleine Fehltritte für erlaubt und vergibt sich seine Unaufrichtigkeit um des großartigen Zieles willen. Aber im Buche des ewigen Schicksals entgeht auch der kleinste Fehltritt der gerechten Vergeltung nicht. Der Zweck rechtfertigt die Mittel nicht und nur Posa's freiwillig gewählter Tod für den Prinzen löscht das Mal des Verräthers von seiner Stirne.

Don Carlos ist eigentlich eine Doppeltragödie, deren eine mit der andern nur durch Carlos Freundschaft mit Posa in Verbindung steht. Wie einerseits König Philipp mit Posa, bilden andererseits Vater und Sohn Gegensätze, die zum tragischen Ausgang führen. Carlos Liebe zu seiner Stiefmutter bildet die eine Handlung, Posa's Wirken für die Niederlande die andere. Beide zu verknüpfen läßt der Dichter den Marquis die Liebe des Prinzen, die er anfangs als Hinderniß seiner politischen Pläne betrachtet, hinterdrein als Motiv für die letzteren gebrauchen. Dadurch wird die Einheit des Trauerspiels wieder hergestellt, da sonst beide Handlungen ziemlich lose neben einander herlaufen. Posa wird aber dadurch zugleich der eigentliche Held und Carlos Liebe, die anfangs die Haupthandlung

ausmachen sollte, sinkt zu einer bloß secundären herab. Das Trauerspiel in der Familie König Philipp's tritt zurück und der weltgeschichtliche Ideenkampf zwischen Philipp II. und Posa in den leuchtenden Vordergrund.

Wie in Don Carlos politische, so sind in der Maria Stuart religiöse Systeme im Streit um die Welt-herrschaft begriffen. Maria Stuart, das leidenschaftliche, schuldige, aber durch schwere Buße und ernste Reue, zuletzt durch einen Tod, den sie für eine ange-dichtete Schuld leidet, verklärte Weib und Elisabeth, die stolze, herzlose, kleinliche Eifersucht und persönlichen Vortheil unter die hohle Hülle des Staatswohls verbergende Königin; jene „besser als ihr Ruf“, diese die innere Fäulniß mühsam mit erlogener Sprödigkeit bemäntelnd; jene aufrichtig, diese heuchlerisch; jene wahrhaft religiös, diese strebend es zu scheinen; jene um eines Mordes willen gerichtet, den sie verabscheut, diese ihn heimlich begünstigend, während sie ihn äußerlich abläugnet; jene entzückend, diese entzücken wollend; jene ebenso offenherzig unbesonnen, als diese hinterlistig klug, vertreten die streitenden Parteien. Auf Mariens und des Katholizismus Seite steht Shrewsbury, der aufrichtige, unbestechliche Freund, dessen — „gerade Hand zu starr ist, um Elisabeth's neue Thaten zu versiegeln,“ Melvil, der treue Diener des Herrn und seiner Herrin und Mortimer, der jugendliche Enthusiast, dessen glühende Fantasie der Anblick der heiligen Stadt und der gläubigen Pil-

gerscharen, das Bild Marias der Himmelskönigin und der Königin Maria dem heiligen Glauben gewonnen, haben *).

Ich zählte zwanzig Jahre, Königin u. s. w.

Auf der Seite Elisabeths steht nur der herzlose, nur das strengste Staatsinteresse, ohne fittliche Regung kennende Durleigh und auch er dient nicht ihr, sondern seinem finstern Britanerthum und dem, was er die gerechte Sache des Protestantismus nennt. Elisabeth hat keinen Freund, während sich für Maria ihre Anhänger zu sterben drängen. Für Maria spricht das Herz, für Elisabeth nur die kalte Staatsraison, alle Fieberglut der Sinne, aller Heroismus der Leidenschaft, alle Hingebung der Liebe gruppirt sich um Maria. Ein dramatischer Correggio hat der Dichter auf diese neue Magdalena allen Schmelz der Poesie, alle Reize des täuschenden Halbdunkels, alle Töne des Affekts, vom elegischen Schmerz bis zur Raserei des Jorns, von der Seligkeit der Liebe bis zum Lammel der Leidenschaft zu häufen gewußt, in deren bezaubernder Gesamtwirkung keines seiner übrigen Stücke diesem gleichgekommen ist. Alles ist weislich abgewogen, das Geheimniß ihrer Schuld, die Ungerechtigkeit ihres Urtheils ihre echt königliche Haltung, die religiöse Unterdrückung, Alles umgibt die büßende Märtyrin mit einer heiligen Glorie, der gegenüber die poetische Gerechtigkeit, wel-

*) Act I. Sc. 6. S. 23.

che der Dichter an Elisabeth nach der Hinrichtung ausübt, überflüssig gewiß, wenn nicht geradezu störend erscheint. Elisabeth ist gerichtet; „alle Wohlgerüche Arabiens,“ die ihre Seeheiden und Flotten aus entfernten Welttheilen zusammenführten, waschen den Blutgeruch nicht weg von der feinen weißen Hand, auf die Elisabeth so stolz war.

Wie in der Maria Stuart konfessionelle, so liegen in der Jungfrau von Orleans nationale Gegensätze durch religiöse Begeisterung erhöht, mit einander im Streite. In dieser „romantischen Tragödie,“ wie Schiller sie selbst nannte, stehen der Unglaube, der Atheismus, die religiöse Indifferenz, die Entartung von Sitte und Naturgebot auf der einen, Jungfräulichkeit, religiöse Begeisterung, inbrünstiger Glaube an göttliche Nähe und Eingebung auf der andern Seite im schneidenden Gegensatz. Im Glauben an ihre göttliche Sendung liegt Johannens Kraft; im Bewußtsein ihrer Reinheit die Stütze ihres Glaubens. Mit dem Moment, da sie vom Strahl eines männlichen Auges getroffen, ihre geistige Reinheit einbüßt, bricht ihre Stütze zusammen und damit der Glaube an sich selbst. Nur im reinen Gefäß kann die reine Sendung wohnen, im echt mittelalterlich kirchlichem Geiste ist die Jungfräulichkeit allein Zeichen göttlichen Dienstes. Wie Lessings Emilia büßt die Jungfrau eine Gedankenschuld durch ein tragisches Ende. Schiller hat dieses verklärt in der Idee, daß heroi-

sche Neue Johannes das Bewußtsein der Versöhnung wieder gewinnt und damit die Erneuerung des göttlichen Bestandes. Dennoch wäre ihr Ende noch ergreifender gewesen, wenn der Dichter wie Wezel in seiner fast vergessenen, bei aller Shakespearomanie große Schönheiten enthaltenden *Jeanne d' Arc* gethan, der Geschichte treuer geblieben wäre. Die Ketterin Frankreichs und des gottgesalbten Königs, von ihren Landsleuten verlassen, von den durch sie besiegten Feinden gefangen, gefoltert, schmachvoll hingerichtet, würde uns noch tiefer erschüttern, als ihr opernhafter Tod unter Siegesfahnen.

In der „*Braut von Messina*“, dem „romantischen Trauerspiel in antiker Form“ nach Schillers Bezeichnung sind die kämpfenden Gegensätze sogar in Gestalt zweier streitenden Chöre auf die Bühne gebracht. Aber nicht in diesen Chören liegt das Antike seiner Form, sondern in Schillers Versuch in dieser Tragödie das antike Schicksal in das moderne Drama einzuführen. Der antike Chor steht über der ganzen Handlung theilnehmend und betrachtend, erhaben über das Persönliche. Aber die beiden Chöre Don Cäsars und Don Manuels hängen jeder einem der Brüder parteilich an und greifen so streitend selbst mit in die Handlung ein. Die Handlung selbst ist höchst einfach und ganz symmetrisch angeordnet. Zwei feindliche Brüder wie *Cleofles* und *Polynikes*, deren Liebe sich auf denselben Gegenstand vereinigt, wie in Klingsers *Zwillingen*

und im Julius von Tarent, welcher Gegenstand überdies ihre Schwester ist. Wie in der antiken Tragödie lastet „ein alter Fluch,“ herbeigeführt durch eine räuberische That auf dem Fürstenhause von Messina. Ein Traum des Vaters deutet das künftige Unheil an, das von einem gestirnkundigen Araber dahin ausgelegt wird, daß die zugebärende Tochter die Ursache des Todes beider Brüder sein werde. Der verschlossene, finstere, zeichengläubige Vater befiehlt die Tochter ins Meer zu werfen, die Mutter rettet sie gegen seinen Willen, und läßt sie in einem Kloster aufziehen. Aus Furcht vor seiner Grausamkeit verschweigt sie es ihm und den Söhnen, die durch eben diese Härte des Vaters kaum gezügelt, frühzeitig in Haß ausbrechen, und eben dies Verschweigen führt die Katastrophe herbei. Den Gestirnglauben zu motiviren, verlegt der Dichter die Szene nach Messina. In Sizilien unter den angefehdeten Sarazenen hat die Chaldäische Gestirndeuterei sich am längsten erhalten. So verschmilzt das antike Fatum in Eins mit der orientalischen Astrologie. Die Mischung von Heidenthum, Gestirnglauben und christlichen Anklängen in der Anlage des Stückes und ebenso in den Chorgesängen macht, obwohl der Schauplatz des Drama Sizilien ist, wo alle drei Formen neben einander durchs ganze Mittelalter fortwährten, einen fremdartigen Eindruck. Neben einander können alle drei wohl bestehn, aber nicht mit einander. Dieselben Personen können

nicht zugleich heidnisch und christlich sein. Nach streng kirchlichen Begriffen würde Don Mannuels Klosterraub das unselige Ende seiner Liebe genügend motiviren, aber dieses streng kirchliche Motiv wird durch das danebenstehende, rein heidnische des uralten ahnherrlichen Fluches wieder zu nichte gemacht. Im Ganzen herrscht eine Ueberbürdung mit unter sich unvereinbaren Motiven in dieser trotz ihrer Einfachheit durch ihren gewaltigen Redepomp, durch den lyrischen Schwung ihrer Chöre und das mitternächtige Dunkel, das allmählig in Morgenroth überzugehen verspricht, statt dessen aber uns ein blutiges Nordlicht am Himmel erschleicht, tief erschütternden Tragödie, in welcher der Schiller'sche Redestrom in voller gewaltiger Pracht in stolzen hochwogenden Rhythmen daherbraust *).

Preis ihr und Ehre u. s. w.

Eine ähnliche Mischung antiker und christlicher Motive bietet der Wallenstein dar, in welchem das astrologische Element wie in der vorigen Tragödie durch den Schauplatz der Handlung, das zum Theil von Arabern bewohnte Messina, so durch den historisch gewordenen Glauben des Helden an die Bedeutung der Gestirne vom Dichter begründet ist. Aber der Unterschied liegt darin: in der Braut von Messina ist die Vorherverkündigung durch die Sterne wirklich ein treibender Faktor der Handlung selbst; in Wallenstein ist der Glaube an sie nur ein Motiv für die Entschlüsse des Helden. In

*) Schill. V. S. 415.

der Braut von Messina räumt der Dichter den Gestirnen einen objektiven Einfluß auf das Schicksal des Fürstenhauses ein; in Wallenstein nur einen subjektiven. In der Braut müssen die Brüder um der Schwester willen einander morden, weil es die Gestirne vorher verkündigt haben; in Wallenstein traut der Friedländer dem Piccolomini, der ihn verräth, weil er, Wallenstein, in den Sternen gelesen zu haben meint, daß dieser sein treuester Freund sei. Dieses Beispiel genügt um zu zeigen, wie wesentlich verschieden beide Auffassungen sind. Bei Wallenstein hat der Gestirnglaube nichts mehr als den Charakter einer folgenschweren Selbsttäuschung, die für ihn selbst bald verhängnißvoll wird, für die Messinesen ist er Glaube an eine beherrschende Macht. Als psychologisches Motiv ist der Werth beider Auffassungen ganz gleich; die Frage ist nur, ob sie bloß als ein solches, oder außerdem als etwas wirklich Vorhandenes gelten soll.

Im Wallenstein nun gebraucht der Dichter die Astrologie nur als psychologisches Motiv, indem er sich strenger als irgendwo an die Geschichte anschließt. Der Glaube an die Gestirne war im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert allgemein verbreitet; weit entfernt darin eine mit dem Christenthum unerträgliche Annahme zu sehen, betrachtete man die Stellung der Planeten-Sterne vielmehr als ein Mittel, den unerforschlichen Willen der Gottheit daraus erkennen zu lernen. Wallenstein glaubt an die Gestirne; aber

er glaubt an sie als die Stimme der Vorsehung; von Jugend auf mit einem finstern grüblerischen Geiste begabt, vernimmt er in Allem was ihm begegnet und aufstößt, die Stimme Gottes, der ihn zu großen Dingen bestimmt hat. Am Hof des Markgrafen von Burgau als Edelknabe von einer hohen Fensterbrüstung herabgestürzt und unverfehrt geblieben, wähnt er sich fortan zu hohen Stellungen berufen. Ein armer böhmischer Edelmann gründet er durch eine reiche Heirat sein Glück. Alles gelingt, was er angreift. Der gewaltige Kampf zwischen dem Kaiser und den protestantischen Ständen Böhmens bringt ihn, den Katholischen, empor; er erwirbt ungeheure Güter, stellt dem Kaiser ein Regiment auf eigene Kosten in's Feld und als die Zeit herannaht, wo der Kaiser von der katholischen Ligue getrennt mit eigenem Heere sein Ansehen im Reich wiederherstellen will, thut ihm Wallenstein den Antrag, ein Heer nicht von 20, von 50000 Mann ohne Kosten zu unterhalten. Auch das gelingt. Seine gewaltige Kriegsführung macht binnen Jahresfrist den Kaiser zum unumschränkten Herrn des Reichs bis an die Nordküsten Jütlands, nur das „mit Ketten an den Himmel geschlossene“ Stralsund widersteht, ein „zweiter Attila und Pyrrhus“ steht Wallenstein da, Herr von fast zwei Drittheilen von Böhmen, von Mecklenburg und Sagan und unermesslichen Reichthümern. Aber auf dem Reichstag zu Regensburg wird es klar, aus welchem „Beutel er gewirth-

schafstet“ hat; der Kaiser muß den lauten Klagen der Reichsfürsten Gehör geben. Zu stolz sich zu widersetzen, kehrt Wallenstein freiwillig in den Privatstand zurück, in dem er fast reicher lebt als der Kaiser selbst. Aber schon nach zwei Jahren bedarf man seiner wieder. Tilly ist geschlagen, des Kaisers Heer fast aufgerieben, Gustav Adolf Herr von fast ganz Nord- und Westdeutschland. Nur Wallenstein allein kann helfen. Er weigert sich. Unerhörte Anträge werden gethan, noch unerhörtere Bedingungen gestellt und — angenommen. Der Feldherr ist mächtiger als der Kaiser. Die Schlacht bei Lützen rafft seinen gewaltigsten Gegner hinweg, die Zeit ist reif; er steht am Ziel seiner Wünsche. Unumschränkter Gebieter des Heeres hofft er mit leichter Mühe den Kaiser zum Frieden zu zwingen, die Krone Böhmens als ausbedungenen Friedenspreis auf sein stolzes Haupt setzen zu können.

Auf diesem Punkte trifft ihn die Tragödie. Das Vorspiel versetzt uns in die Zeit der dreißigjährigen Kriegesfurie, und lehrt uns den Boden kennen, auf dem die Haupthandlung sich entwickelt. Es ist Wallensteins Schöpfung, in der sich sein Geist abprägt, dieses Heer, das „kaiserlich sich nennt“, das kein Vaterland hat als das Lager und im Grunde auch keinen Herrn als den Friedländer. Ein herrliches niederländisches Gemälde, voll Mark, Kraft und Laune, in treuer und doch zugleich poetischer Darstellung des wirklichen Lebens das Beste, das Schiller je geschrie-

ben. So realistisch gehalten, daß man oft gewöhnt hat, es sei zum Theile wenigstens Goethes Werk, bis dieser endlich erklärte, ihm gehörten nichts als die zwei Verse:

„Ein Hauptmann, denn ein andrer erstach,
 ließ mir ein Paar glückliche Würfel nach;“

und die er einschob, um des Bauers falsches Spiel besser zu motiviren. In die Spaltungen und Stimmungen des Heers werden wir eingeführt; wir hören den Kaiserlichgesinnten und den Friedländischen reden, wir fühlen den schwülen Hauch einer bevorstehenden Katastrophe durch die Gemüther gehen und ahnen, daß der Geist, der im ganzen Corps thut leben, hier mächtig wie mit Windesweben auch den „untersten Reiter“ mitreißt. Wir hören die Namen der Führer zuerst aus der Soldaten Mund; die Liebe zum Obersten Max, das Mißtrauen gegen die Wälschen, der Haß gegen den Hofkriegsrath, die „alte Perrücke“ klingen aus den Gesprächen heraus; der Glaube an das „Geseitsein“ des Friedländers, durch die rationalistische Bemerkung des Jägers, daß er „ein Koller von Elendshaut“ trage, nicht im mindesten erschüttert, erscheint wie der Abglanz seines eigenen unverrückbaren Glaubens an seine guten Sterne.

Nun erst betreten wir die Haupthandlung. Langsam, allmählig enthüllt sich Wallensteins Plan; von seinem Gestirnglauben abhängig, zaudert er einen entscheidenden Schritt zu thun, weist die Warnungen

seiner stürmischen Anhänger zurück, traut seinem vermeintlichen Freunde bis es zu spät ist. Wie Hamlet der Geist, Macbeth die Hexen, verlocken ihn die profetischen Sterne. Wie Macbeth spielt er mit dem Gedanken so lang, bis er nicht mehr zurück kann. Unentschlüssig wie beide, vermag er der Verlockung nicht zu widerstehn, schiebt aber die Verantwortung der That gern auf einen äußerlichen Anlaß. Dieß gibt ihm etwas Dämonisches, das ihn unablässig vorwärts treibt, ohne daß wir ihn doch selbstthätig etwas beschließen sehn. Der feste Glaube, den er zeigt, verringert in unsern Augen seine Schuld; das Schicksal selbst, das seine profetischen Wünsche so oft erfüllt, hat es zu vertreten, daß er in seinen Wünschen immer weiter gegangen ist. Wallenstein folgt der Vernunft; aber was er Vernunft nennt, sieht man aus jener berühmten Erzählung, die eigentlich nichts als purer Aberglaube ist *):

(Es gibt im Menschenleben Augenblicke u. s. w.)

Dieser blinden Zuversicht, daß die „Sterne nicht gegenüber steht die andere Partei mit ihrer Klugheit, ihrer wälschen List und dem Bewußtsein ihres Rechtes. Oktavio Piccolomini der „Verräther“ ist kein sogenannter Bösewicht, er ist ein reblicher Diener seines Kaisers, er gehorcht dem, was seine Pflicht ist und was er als solche erkennt. Er opfert den Freund um seines Eides, den Feldherrn um sei-

*) Schill. IV. S. 248.

nes Dienstes willen. Seiner Meinung nach darf er, kann er unter den gegebenen Umständen nicht anders. Des Kaisers Heer ist in Wallensteins Gewalt. Jeder unbedachte Schritt müßte Wallenstein's offene Empörung zur Folge haben. Die „krummen Wege“ sind hier Klugheit und Wallenstein's Unklugheit gegenüber kann diese allein des Kaisers Heer und Staat retten. Wallenstein's Tod hat er nicht veranlaßt; durch die leidenschaftlichen Urtheile der friedländischen Partei dürfen wir uns nicht irre machen lassen.

Ihn zu heben hat Schiller die übrigen Generale um ihn gereiht. Er ist kein Schwelger wie Tiefenbach, keine Wetterfahne wie Ffolani, kein Schwächling wie Gordon und kein rachsüchtiger Bluthund wie Buttler. Er hat sich in Wallenstein's Vertrauen nicht eingeschlichen, dieser hat es ihm geschenkt, ohne sein Zuthun, ja wider seinen Willen. Unter den Pflicht- und ehrvergeffenen Glückrittern Friedlands steht er als der Einzige da, dem die beschworene Pflicht über Alles geht.

Zwischen diesen beiden Wagschalen schwankt das Zünglein. Die meisterhafte Szene mit dem schwedischen Obersten und die unübertreffliche mit den Kürassieren zeigt was der Verräther in den Augen desjenigen selbst, der davon Nutzen zieht, und in denen des gemeinen aber pflichtgetreuen Soldaten ist. Die letztere Szene spricht das Urtheil des Heers über Wallenstein's Beginnen, das lakonische: Rechtsum! des Gefreiten ist die Wendung von Wallenstein's Schick-

sal. Seine Planeten verlassen ihn nicht, aber sein Heer. Der Ehre Stimme ist in rohen Seelen mächtiger als die der trügerischen Sterne. Mar weicht von ihm und mit dem Jüngling, bei dem die Stimme der Pflicht selbst die des Herzens übertönt, ist der gute Genius von Wallenstein gewichen.

In diese Heer- und Lageraktion voll Leben und Bewegung, in diese schwankende Wagschale voll kühner Zuversicht auf der einen, voll beschwornener Pflicht und Treue auf der andern Seite, die den Dichter seinem eigenen Geständniß nach so kalt ließ, wie keines seiner übrigen Werke, hat er gleichsam als Zufluchtsort für sein liebebedürftiges Herz die Episode von Mar und Thekla hineingestellt, die, rein erfunden, mit dem übrigen Inhalt der Tragödie eigentlich in gar keinem Zusammenhang steht. Durch die raue Sprache des Kriegs, des Verraths und der Empörung klingt beider Liebeslaut wie ein stötender Silberton. Unter trügerischen Zeichen, unter Mißtrauen und Arglist macht in der Tochter des Helden, und dem Sohne seines Feindes die reine unverfälschte Sprache des edlen Herzens sich geltend, unter finstern Schicksalslockungen und glückzerstörenden Pflichtrufen die unbewußt himmlische Stimme der schuldblosen Natur. Wie Tauben, die in einer Sturmnacht auf einer königlichen Eiche nisten, tödtet sie der Blitzstrahl, welcher die Eiche zerschmettert, ohne eigne Schuld. Hier vor Allem zeigt sich der „finstre Geist“ der durch Wallenstein's

Hans geht, der die Sünden der Väter an den Kindern straft. Eine Krone auf Theklas Haupt zu setzen, zerbricht Wallenstein Eid und Schwur; ein altes Grafenhaus zu fürsten, verräth Oktavio seinen arglosen Freund. Thekla kennt kein andres Ziel als den Sarg ihres Geliebten. An seiner Leiche so hofft sie, wird auch sie den Tod finden. Ihr Herz ist gebrochen, aber nicht in Trauer. Nachdem der erste Schmerz vorüber ist, ist Thekla das „starke Mädchen“, von dem Wallenstein spricht. Nicht weibischer Klage gibt sie sich hin, ihr Gefühl bei Marens Tode ist bitterer Hohn gegen eine Welt, welche das Schöne in sich selbst zerstört. Wie ihr Vater an die Sterne, glaubt Thekla an das Ideal:

Ja da ich dich, den Liebenden, gefunden,
Da war das Leben etwas. Glänzend lag
Vor mir der neue gold'ne Tag,
Mir träumte von zwei himmelschönen Stunden.
— Da kommt das Schicksal. — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
— Das ist das Loos des Schönen auf der Erde !

Aber nur „auf der Erde.“ So wenig Piccolominis Verrath ihren Vater an den Sternen zweifeln macht, denn

— — Das ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal.
Die Kunst ist reblich; doch dieß falsche Herz
Bringt Lug und Trug in den wahrhaft'gen Himmel,

so wenig macht Maxens Tod Thekla am Ideale verzweifeln. Die Seele hebt ihre Schwingen, über Gräber und Särge den himmlischen Wohnsitz zu suchen, wo das Schöne zu Hause ist, und nicht bloß als Fremdling geduldet wird. Ihre Liebe gibt ihr Gewissheit und mit Todesentzücken singt sie:

O Heilige rufe Dein Kind zurück,
 Ich habe genossen das irdische Glück,
 Ich habe gelebt und geliebet!

Wie die Liebe auf Erden ein Sonnenlicht von Jenseits, so zieht sich gegenüber dem trügerischen Sternlauf die Gewissheit der höheren Weltordnung in die Episode der beiden Liebenden zurück. Sie ist der einzige Punkt, auf dem unser sehnsüchtiges Auge ausruhen kann, das „reine Herz“ in diesem Wirrwar von Pflichten und Schicksalsstimmen der einzige untrügliche Kompaß.

Wie im Wallenstein die Gestirne, so erscheint in Goethes Faust das verführende Prinzip selbst personifiziert in der Gestalt des Mefistofeles. In dieser Welttragödie, dem Höchsten, was der deutsche Geist überhaupt geschaffen hat, und dessen nur einigermaßen erschöpfende Erörterung weit über die Grenzen dieses engbeschränkten Vortrags hinausgehen würde, hat Goethe den ewigen Kampf zwischen Gutem und Bösem in der Seele des Normalmenschen, seinen Fall und seine Rettung in einem Umfang zur Anschauung gebracht, welchem weder die eigne noch eine

fremde Literatur etwas Gleiches an die Seite zu stellen hat.

Faust, der Namensträger der Fabel, hat wirklich gelebt. Aus Kunblingen in Württemberg gebürtig, studierte Johannes Faust in Krakau, wo er als Twardowski noch jetzt im polnischen Volksmunde lebt, die Magie, streifte im zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts durch ganz Europa, rühmte sich der „Arznei, der Chiromantie, Nekromantie, Physiognomie und der Kunst des Verirens in Krystallen“, nannte sich philosophus philosophorum, erlangte in Ingolstadt und Württemberg als fahrender Schüler die medizinische Doktorswürde und füllte Sachsen, Polen und Böhmen mit seinen Wunderthaten an. Sein Attribut ist der schwarze Hund, sein treuer Begleiter, in dem der böse Geist verborgen gewesen sein soll. Sein Famulus und Erbe hieß Christof Wagner. Der böse Geist, mit dem er im Bunde war, wird Mefistopheles genannt; der Ursprung dieses Namens von „mefitischen“ Dünsten hergeleitet. Auch in Prag und zwar in dem sogenannten Faust'schen Hause, dem jetzigen Taubstummeninstitutsgebäude am Karlsplaz soll er nach glaubwürdigen Traditionen zwischen den Jahren 1525 und 1549 eine zeitlang gewohnt und ein ältestes Exemplar seines Höllenzwangs, auf welches sich alle spätern Ausgaben berufen, hinterlassen haben, von welchem Fragmente sich in Prag noch be-

finden, und von ihrem jetzigen Besitzer dem böhmischen Museum vorbehalten werden.

Die Fabel selbst ist viel älter als das 16. Jahrhundert. Schon im neunten Jahrhundert nach Christus soll in Abana in Cilizien ein Geistlicher, Theofilus gelebt haben, der wegen einer Zurücksetzung im Amte einen schriftlichen Pakt mit dem Satan einging, wobei ein (jüdischer) Zauberer den Unterhändler machte. Der Inhalt des Paktes war eine Ableugnung Christi; der Teufel versprach ihm dafür eine Beförderung im Amt. Hinterher aber reute den Theofilus sein Bund, und er wandte sich reuevoll an die heilige Jungfrau. Diese erhört ihn und stellt ihm seinen bestiegelten Pakt wieder zu. Er bekennt sein Vergehen vor der versammelten Gemeinde und stirbt drei Tage darauf. Die Nonne Roswitha von Gandersheim hat diese Legende in einer lateinischen Komödie bearbeitet, die als solche das älteste Faustdrama darstellt.

Eine andere, Faust verwandte Person war der Zauberer Virgilius, dessen Sage im 12. Jahrhundert aus dem Griechischen in's Lateinische übersezt aus einer persischen Quelle, dem Buch von den sieben weisen Meistern geflossen ist. Einer derselben war der weise Cyprianus, der mit dem Bösen einen Bund schließt, um höheres Wissen zu erlangen, zuletzt aber zum Christenthum bekehrt wird. Auch die Sagen von Merlin von Britannien und Klingsohr von Ungerland, so wie von Robert dem Teufel, der schon vor der Geburt

verflucht ist, sich ein Haus im dunklen Walde baut, alle möglichen Gräuel verübt, zuletzt vor sich selbst erschrickt und Buße thut, gehören in den Kreis, aus welchem sich die Faustsage gebildet hat. Ungenügsam mit dem, was das Leben an geistigen und leiblichen Freuden ihm gewähren kann, sucht Faust den Bund mit dem Teufel. Dämonen kommen ihm entgegen, zu aller sinnlichen Lust ihn zu führen, bis er ihnen verfallen, den Lohn seines verderblichen Lebens in den Flammen der Hölle findet. Im Geiste der Dichter des Mittelalters lag es: den großen Zwiespalt im Menschen, zwischen Natur und Geist, Wissen und Glauben, Irdischem und Göttlichem äußerlich poetisch zur Anschauung zu erheben und wie z. B. im Nibelungenlied, in der Gudrun und im Wartburgkrieg in je zwei verschiedenen Personen darzustellen. Im Faust sind beide Seiten vereinigt. An dieser Sage, die nach des alten Volksbuches „Faust's Leben und Thaten und Höllenfahrt“ naivem Ausdruck „so wunderbar daher-rauscht“ fand schon das alte einfältige Puppenspiel einen wunderbaren Stoff. In demselben wird Faust zuletzt vom Teufel geholt und sein schreckliches Ende soll den Leser und Beschauer vor dem Zögling der Hölle und den Künsten des Abgrunds zurückschrecken. Lessing bewunderte es und ahmte es in einem Drama nach, dessen Entwurf und einige Szenen unter seinen Papieren sich fanden, und deren dritte des zweiten Akts, in welcher Faust den Geist erwählt, der ihm

dienen soll, beinah wörtlich aus Faust's eignum Werk, dem sogenannten Höllenzwang entlehnt ist. Der Sinn der Sage ist: Hingabe an den Bösen um des Genusses, geistigen oder sinnlichen willen, führt zur Hölle; der italienische Don Giovanni ist nur die Rehrseite des deutschen Johannes Faust, der statt des geistigen Wissens die grenzenlose Sinnenlust sucht und darüber dem Satan in die Hände fällt.

Der Goethe'sche Faust ist das Werk seines ganzen Lebens, begonnen zu Leipzig in den Studentenjahren, angeregt durch seine Liebe zu dem Frankfurter Gretchen und wohl auch durch die klassisch gewordenen Bilder in Auerbach's Keller, wenigstens ist diese Szene als eine der frühesten schon in Leipzig entstanden, endet wenige Monate vor seinem Tode, gewissermaßen Goethe's geistiges Tagebuch, in welches er alle Begegnisse, Erkenntnisse und Gefühle seines langen Daseins verarbeitete. Dieß gilt besonders vom zweiten Theil, der im Widerspruch mit der Sage mit Faust's Rettung schließt, wie der erste mit dessen Verdammung.

Faust hat alle Mittel der irdischen Erkenntniß erschöpft ohne Befriedigung zu finden, ein reines Streben nach Wahrheit, ein göttlicher Enthusiasmus hat ihn in die tiefsten Tiefen irdischer und geheimer Wissenschaft geführt, klägliche Seelen wie Wagner mögen mit weniger sich begnügen und sich gelehrt und glücklich dünken, ihm ist es kein Gewinn und in dem Augen-

blick, wo sich seine magische Kunst dem Erdgeiste gegenüber als unzureichend erwiesen, beschließt er von der Gelehrsamkeit und zugleich von der Welt zu scheiden. Aber das Ostergeläut, das fromme Kindheitsgefühl das in ihm erwacht, ruft ihn noch einmal von der Schwelle des Todes zurück, er hält sich für geheilt, aber es ist nur ein vorübergehendes Gefühl, und als er am Ostertag auf dem Spaziergang die ganze kleine Stadt- und Landwelt in ihren engen Kreisen befriedigt und glücklich sieht, erwacht das kaum gebannte Gefühl der Unbefriedigung aufs Neue. Diesen Moment wählt der Teufel ihn zu versuchen. Faust, des „Herrn Knecht“ ist in seinem göttlichen Enthusiasmus ermattet; seine Kraft erlahmt; er fängt am Jenseits, an das er bisher mit voller Liebe geglaubt, zu zweifeln an und als der Satan ihm das Bündniß anbietet, läuft er keine Gefahr dabel, denn an das Jenseits glaubt er nicht mehr und die Freuden des Diesseits hofft er jetzt erst zu genießen. In der Unbefriedigung des Geistes haben die Sinne erst recht Gewalt über den Menschen. An Befriedigung verzweifelnd knüpft er den Verlust seines Lebens an den Eintritt derselben:

Werb' ich zum Augenblicke sagen:
 Verweile doch! du bist so schön!
 Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
 Dann will ich gern zu Grunde geh'n.

Ruhlos wie sein Geist ist jetzt seine Sinnlichkeit. Der Philosoph wird Wüstling, der Asket Epikureer. Er er-

blickt Gretchen und in der reizendsten Liebesepisode, welche die Poesie je gekannt hat, schildert der Dichter die unbewußte Naturmacht im Gegensatz zu der künstlichen, nach welcher Faust der Nekromant so lange gerungen. Sie wird sein; aber auch dieser Besitz befriedigt den ewig Suchenden nicht; er verläßt sie. Im wildesten Strudel des Genusses, in der satanischen Walpurgisnacht erwacht das Andenken an die verlassene Geliebte. Sie ist gefangen, verurtheilt; durch teuflische Künste löst Faust ihre Ketten; aber die Büßende soll nicht durch höllische Mächte gerettet werden. Der Himmel erbarmt sich der Reuigen und Faustens entführt der Satan.

So weit ist Goethe's Faust eine echte Tragödie, Gretchen durch ihre Schuld und den grausamen Tod, der ihr den Eingang in's selige Jenseits eröffnet, Faust, durch die seine, die unverzeihlich scheint, echt tragische Charaktere. Keine Literatur hat etwas lieblicheres aufzuweisen, als Goethe's Gretchen ist; sie ist das wahre ursprüngliche Weib mit ihrer natürlichen Schuld und himmlischen Unschuld, mit ihrer Liebe voll Scham und ihrer Reue voll Vergebung. Aber Faust's Schuld scheint unverzeihlich; für jenen, der sich dem Teufel ergeben hat, kennt die Sage und das Volksbuch keine mögliche Erlösung.

Aber der Dichter will es anders. Kein Streben soll untergehn, wenn es aus redlichen Motiven entsprang; es irrt der Mensch, so lang er strebt, aber

dies Streben schon ist Verdienst in den Augen des Herrn. Zwar ist das ganze Stück hindurch, von der Verführung des Gretchen bis zum neidischen Aerger des Faust's über den ihn mit seinem Abendgeläut störenden Alten in der Kapelle die Waagschale des Guten in beständigem Sinken, aber durch sein stetes redliches Streben ist der totale Umschwung des Wagebalkens zur Zeit seines Todes längst vorbereitet. Wie Maria in der Legende dem Theophilus auf dessen aufrichtige Reue den geschriebenen Pakt des Satans wieder zurückstellt, so nahen beim Tode des Faust ohne Reue die himmlischen Schaaren der Engel und tragen Faust's „Unsterbliches“ zum Himmel empor.

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 theilgenommen,
 Begegnet ihm die heil'ge Schaar
 Mit herzlichem Willkommen.

Wie Cyprianus durch seine Bekehrung zum Christenthum, wie Hiob durch sein felsenfestes Vertrauen auf seine Unschuld, wie Prometheus durch Herkules, werden Faust und Theophilus durch die Himmelskönigin gerettet. Die Auslehnung des Irdischen gegen das Göttliche kann nur das Göttliche selbst wieder entschuldigen, entweder durch äußere wunderthätige oder durch dem Sünder selbst innewohnende nur vom

rechten Weg abgelenkte Kraft. Der Herr, welcher Faust dem Satan zur Versuchung überliefert hat, nimmt dessen Schuld von ihm, denn ohne Mefisto's vom Herrn im Prolog gebilligtes Hinzutreten wäre Fausts redliches Streben nicht dem Satan in die Hände gefallen.

Dies der Inhalt der Welttragödie, in welcher Himmel und Erde, der Herr und die himmlischen Heerschaaren, alle Geister der Welt, der Seligen und der Dämonen neben den irdischen Menschen auftreten.

In Faust dem Normalmenschen mit seinen Tugenden und Lastern hat der Dichter sich selbst kopirt, insbesondere im zweiten Theil begegnen wir Schritt für Schritt den Zügen seines Charakters. Wie Faust anfangs himmeltürend ausgreift, keine Schranke ihm zu heilig, keine Hoffnung zu kühn ist, gleicht er Goethe — Prometheus, dem übermüthigen Titanen, der göttergleich Zeus entgegenruft:

Ich Dich ehren? wofür?

Wie er dann rasender Sinnlichkeit voll in die umschlingenden Arme stürzt, in selbstsüchtiger Genußsucht die versagten Himmelswonnen in raschen durstigen Zügen auf Erden schlürfen möchte, wo das reinste Herz unter seinen Händen zusammenbricht, wendet wie Göthe sich im Faust zweiten Theil dem Dießseits in realistischer bürgerlicher Beschäftigung zu, den bis dahin erst der himmlischen, dann sinnlicher Sehnsucht hingegebenen Träumer wecken Staat und Gesellschaft zu raffinirter Be-

sonnenheit. Aus der Zeit des von Goethe selbst so be-
 redt geschilderten thätigen Geschäftslebens zu Weimar,
 durch das er sich wie er selbst gestand, aus dem wü-
 sten Genietreiben der ersten Jahre hinüberzuretten
 suchte, aus dem rüstigen Bergbau zu Ilmenau, aus
 den heitern bedeutungsvollen Festen zu Tiefurt haben
 sich Spuren und Szenen in den zweiten Theil von Faust
 eingeschlichen. Seine Naturstudien, seine inneren und
 äußeren Verwandlungen, sein Klassizismus, das an-
 gebetete, mit unstillbarer Sehnsucht betrauerte Italien
 in Helenas Gestalt, die Verschmelzung des ruhelosen
 ewig begehrenden nordischen Faust mit der ewig heitern
 aber nur der Schattenwelt angehörenden Antike, aus
 deren begeisterter aber in Luft sich auflösender Umar-
 mung die schönste Blüte der Bildung seine höchste
 Poesie entspringt, das Alles blickt uns aus dem zwei-
 ten Theile des Faust, in Seïsmos, Thales, den Sfinren,
 in Helena und Euforion geheimnißvoll und doch kennt-
 lich angedeutet, mit halb verschleierten Räthseln an,
 zu denen nur Goethe's eigene Geständnisse den rechten
 Schlüssel bieten könnten. Wie er selbst, wendet sich
 Faust gegen das Ende seines Lebens weltbürgerlichen
 Bestrebungen, sozialen hilfreichen Unternehmungen zu.
 In der Menschenliebe, in der Sorge für's große Ganze,
 im Schuz der „vielen Millionen“, denen er Dämme
 baut gegen die drohende Meerflut.

Nicht sicher zwar, doch thätig hier zu wohnen
 überrascht ihn der Wunsch, an dessen Ausspruch er selbst



sein Ende geknüpft hat, der Wunsch „zum Augenblick zu sagen :

„Verweile doch, du bist so schön,“

Ein „Gewimmel“ möchte er sehn, von Kindheit, Mann und Greis, in tüchtiger emsiger Bestrebung,

„auf freiem Grund mit freiem Volke steh'n,“

„Gemeindrang“ muß alle Lücken schließen, was der Einzelne nicht vermag, das Ganze für den Einzelnen schaffen. Nur der verdient sich Freiheit und das Leben, der sie „täglich erobern muß“ und sterbend genießt er den „höchsten Augenblick“ denn —

„es kann die Spur von meinen Erbtagen

Nicht in Aeonen untergeh'n. —

So endet die Tragödie mit dem Gedanken einer weltumfassenden Versöhnung.

Zudem der Einzelne seinen selbstfüchtigen eigennützigen Drang, gleichviel nach geistiger oder nach sinnlicher Befriedigung für das Wohl des Ganzen opfert, erhebt er sich selbst über die Endlichkeit und wird der Verzeihung und himmlischen Seligkeit würdig. Himmel und Hölle bestreiten einander im Doppelwesen des Menschen und wenn das Endliche erliegt, hat das Unendliche Macht und Erbarmung es den Schlingen des Bösen zu entreißen. Der Kampf der Prinzipien, das Wesen der deutschen Tragödie, tritt im großartigsten, Himmel und Hölle umspannenden Stil auf, in der Seele des einzelnen Menschen Faust, versucht der Dichter das Räthsel des menschlichen Da-

seins zu lösen. In Goethe's Faust erreicht die deutsche und überhaupt die Tragödie ihren Gipfelpunkt, weder ein erhabenerer Stoff, noch eine vollendetere Form ist für dieselbe denkbar.

Die Zeit drängt zum Schlusse. Die Beschränkung dieser Vorträge auf das Wesen der Tragödie nöthigt uns die von den Dichtern als Schauspiele bezeichneten Dramen, wie Schiller's Tell, sein vollendetstes Werk, Goethe's Tasso und Ifigenia, das Feinste und Reinste, was die deutsche dramatische Literatur besitzt, wie vorher den Nathan, Lessing's gedankenreichste Dichtung, zu übergehn. Die Gewohnheit die Tragödie mit dem Tode des Helden zu beschließen, hat die Dichter dazu veranlaßt. Schwer fällt es uns Tasso, dessen Ende fast tragischer als sein Tod, viel weniger Ifigenie auf Tauris, von den Griechen so häufig zum Stoff der Tragödie gewählt, wengleich meist als Schlußstück einer Trilogie, davon auszunehmen. Ifigenie, dieser „Nachhall der Griechen,“ wie Schlegel treffend sie genannt hat, ist wie Sophokles Oedipus auf Kolonos weniger eine Tragödie, als das himmlische Nachspiel einer solchen. In der bezaubernden Harmonie ihrer melodischen Akkorde lösen die furchtbaren Nachklänge zwiespältiger Konflikte, unsichtbarer Schuld und haarsträubender Verbrechen, in die wohlthunende Milde vollendeter Seelenreinheit sich auf, steigt die heilige Trias der Jungfrau, Griechin und Priesterin, Unschuld über

Schuld, Familienbande über sinnliche, hellenische Humanität über rohe, wengleich nicht unedle Naturkraft. Ein „Versöhnungs-drama,“ wie es Carriere wohl in Hinblick auf Ifigenie noch über die Tragödie gestellt hat, läßt es die Reinigung der Leidenschaften sich in den handelnden Charakteren selbst vollziehen, entschühnt Ifigeniens unschuldsvolle Seelenhoheit sich, den Bruder, ihr Haus und zähmt die unbändigen Gemüther urkräftiger Barbaren mit glücklichem Ausgang.

Die dramatische Handlung aber mit unglücklichem Ausgang, welche Furcht und Mitleid und dadurch die Reinigung dieser und derselb Leidenschaften im Zuschauer bewirkt, war allein und ausschließlich der Vorwurf dieser flüchtigen Umriffe. Wie Vieles des Herrlichsten ist noch zurück, wie Manches, kaum skizzirt, mußte sich mit wenigen Andeutungen genügen lassen. So ragen dem flüchtigen Schiffer von der entfernten Küste nur wenige Berggipfel als Wegweiser im Morgenroth entgegen, aber der ahnende Blick gewahrt darunter im Geiste ein saatenreiches Land, voll prangender Haine, duftiger Blüten und saftstrozender Früchte, und hastig lenkt er sein Schiff nach dem vielverheißenden Strande, im Hesperidenhain der Kunst mit sehnsuchtskühner Hand die goldnen Aepfel heimzuholen. Wöchte, verehrte Anwesende, diesen Vorträgen, die nur Berggipfel zeigen konnten, jene verlockende Anziehungskraft nicht ganz gefehlt haben.



Verbesserungen.

Seite	102	Zeile	12	v. o.	statt spiegelklarer	lies spiegelklarer.
"	112	"	6	v. o.	" „sondern“	wegzulassen.
"	136	"	12	v. u.	" unrhythmisch	lies eurhythmisch.
"	137	"	11	v. o.	" Aufson	lies Aefon.
"	170	"	9	v. o.	" Hermine	lies Hermione.
"	170	"	10	v. o.	" Montmen	lies Montme.
"	180	"	7	v. o.	" (Redefreiheit)	lies Redefreiheit.
"	202	"	8	v. u.	" brachte er	lies brachte man.
"	256	"	12	v. u.	" denkend es	lies denkendes.
"	278	"	3	v. o.	" denn	lies den.

Wien. Gedruckt bei Jos. Stöckholzer v. Hirschfeld.

UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 03087 9194

hw

