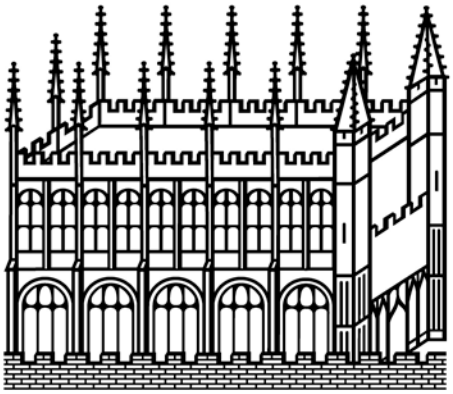


Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

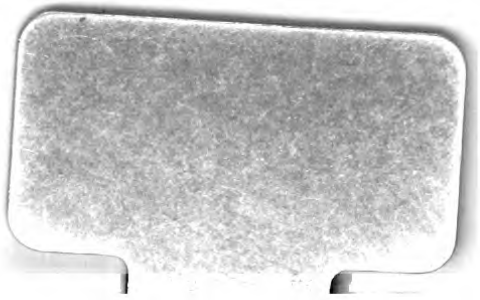
For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

~~250 dd. 4~~

~~G. Lit. Dr.~~
Vet. Ger. III B. 888



Über

das Tragiſche und die Tragödie.

Vorleſungen

gehalten zu Prag im Frühjahre 1855

von

Robert Zimmermann.

Wien 1856.

Wilhelm Braumüller,
k. k. Hofbuchhändler.

„Auf Leſſing zurückgehen heißt in der That jetzt fortſchreiten."
F. G. Kühne in der Europa 1853. Nr. 31.

Frau

Geneviève von Milborn.

Vorwort.

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

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 anderſeits das nur Angedeutete 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.

Aigen 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

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 — Gottſched — Leſſing — Goethes und Schillers Jugendtragödien . . . . . 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 Iphigenie auf Tauris 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 Geſetze des Tragiſchen in der Kunſt, welche, indem ſie gleich Jener unſer Auge mit Thränen, unſer Herz mit ſchaudernder 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

heitern Genuße zurückzugeben vermag. Denn eben dieß iſt das göttliche Geſchenk der Kunſt, daß ſie uns vergeſſend des lückenhaften Daſeins in ein lichtes 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 Eidam 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 Schatze des goldenen Widderfells. So leſen wir fruchtlos auf den Wogen des Lebens zerriſſene Glieder der Schönheit auf, indeß 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 Dießſeits 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, indeß 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, indeß ihr Auge ſich weidet an den rüſtigen Söhnen, die auf der Flur mit Kampfſpielen 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 Auflehnung 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 vergißt 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 vergißt nicht bloß die Unſicherheit ihres Beſitzes, ſondern vom Hochmuth verblendet, 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 hinfällig erſcheinen wir uns gegenüber den rächenden Wächtern des Geſchickes, 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 mißverſtandener 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 fein=fühlende Gemüther iſt der Anblick fremder Leiden viel=mehr 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 ein=geſtehen 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 wunder=ſame Reiz, der uns immer und immer wieder zu dem=ſelben zurückführet, der die gebildetſten Völker aller Zeiten die Kunſtgattung, die vornehmlich ſeiner Dar=ſtellung beſtimmt iſt, übereinſtimmend als die höchſte bezeichnen, den Künſtler als den höchſten ver=ehren 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 Sterb=lichen 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, mitleidslos 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 Kindergärtchen 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 eingereiht 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, weiſet das Tragiſche uns nach Oben. Jenes weckt unſere Furcht vor einer unbekannten 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 Schlußſcene 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 hingeſunken; 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 Mitleid 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 Zwillingspaares 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 Frevlerin 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 Kataſtrofe ein, hinſinken ſehen wir das ganze Geſchlecht, Vater, Söhne und Töchter, Niobe ſelbſt, die Gebeugte, zu Stein werden auf dem plötzlichen Leichenfeld. Angſt und Schauer durchzucken 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 Geſammtbild zuſammen zu faſſen. Tragiſch nannten wir überhaupt jedes unglückliche Geſchick, das, obgleich verſchuldet, doch nach menſchlichem Maßſtab mit dieſer Verſchuldung im Mißverhältniß iſt, eben deßhalb 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 ermuthigt. 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 Eindrucks, 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 Lawine 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 lockt 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 vermittelſt 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 flicht ein, er ſcheidet aus, er entwickelt langſam nnd 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 Kataſtrofe.

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 Verwicklung 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 Kataſtrofe dem gemäß den letzten.

Der Stoff der Handlung kann erfunden, wie in den Stücken: „Kabale und Liebe, Stella, Julius von Tarent, oder hiſtoriſch 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 multiplizirt 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 Zweiheit 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 Kataſtrofe 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 Vorwiegen 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, Vergehung 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 durchdringende 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. — Ausblick 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-, Trink- 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 hauptſächliche 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 lebhafte 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 Miteingreifen einer zweiten Perſon, einer Schickſalsſtimme in den Gang der Handlung. So in der Romanze vom Herrn Oluf, die Goethe im Erlkönig nachgebildet hat. So in der Edda der Isländer die immer wiederkehrende Frage der Seherin Wöla: „Wiſſet Ihr's nun oder was?“ Sie ſieht den Untergang und die Wiedergeburt der Welt:

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

Dieſe plötzliche Apoſtroſe 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 Odenſtil, und die Odyſſee beginnt mit einem lyriſchen Anruf an die Muſe:

Melde 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 Zurückkunft.

Ebenſo iſt Firduſis, des großen perſiſchen Nationaldichters gewaltiges Epos, das Schah-Nameh, 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 Thaues 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 Aehnliches 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 großgeblümten 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 Liede von Gowinda, der ſonſt 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 Kokila. In dieſer Natur ſteht Radha die Hirtin, die Geliebte Gowindas einſam und trauert aus Eiferſucht, indeß 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 zuzuflüſtern, nähert ſich ſeinen Schläfen und küßt ſie mit heftiger Allgewalt.“

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 Netz, 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 Liede. „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 beruhn 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 Bock 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 allmälig gewann die Uebung Raum, den Chor ſelbſt in die Erzählung mit eingreifen zu laſſen, indem er entweder in Halbchöre 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 Abendland 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 Vorliebe für dieſe oder jene Form der Poeſie. Der Orientale gewöhnt an den Anblick einer grandiöſen, bald grenzenlos üppigen, bald grenzenlos öden Natur, Paradies oder Wüſte, liebt auch in der Poeſie das Grandiöſe, Ungeheure, 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, jetzt in die Tiefe der Betrachtung des ewigen Urweſens der Gottheit, jetzt 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 Höhlentempel von Ellore, ſeine tauſendjährigen Feigenbäume von Benares rücken ſein Zeitbewußtſein in ungeheure Entfernungen 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 Bhagirathas endlich erweicht, ſich über das Haupt

Wiſchnu's zur Erde herabſtürzt, verſchwindet ſie wie ein Tropfen in ſeinem Lockenwuſt. Als Wiswamitra, der Vater der Sokuntala mehrere Jahrtauſende regiert hatte, geräth er um die Zauberkuh Sabala in Streit mit dem frommen Einſiedler Waſiſchta, der ihm ſein ganzes Heer und durch ſeiner Andacht Glut hundert Fürſtenſöhne zu Staub verbrennt. Da beſchließt Wiswamitra 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 Ramayâna, einem der beiden großen

indiſchen Heldengedichte heraus, welches die Thaten des Helden Rama, der ſiebenten Incarnation des Wiſchnu ſchildert. Die heilige Ganga wird durch die Büßungen des frommen Königs Bhagirathas vom Himmel herab erfleht, um die Aſche 60,000 gefallener Helden 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 Lotosblume 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 ſchleppende 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 ziehn 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 erlöſet, 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 habere 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 Eſelskinnbacken 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 Axt, 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 Gotteshelden-kraft, 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 Mahadewa, 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 Hemmniß.

Das indiſche Drama iſt dramatiſirtes Epos. Daher die Menge der Akte, die Mannigfaltigkeit der Szenen, die Weitſchweifigkeit 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 ſtattgefundener

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 Nymfe Menaka; das andere die Liebe des Königs Pururavas zur Nymfe Urwaſi. Der innere Bau iſt ſich in beiden Stücken ſehr ähnlich. Duſchmanta lernt Sokuntala zufällig kennen, und ein plötzlicher Brand lodert in beiden auf: Pururavas ſieht die ſchöne Urwaſi zum erſtenmal, und entbrennt in heftiger Liebe zu ihr. Sokuntala iſt die indiſche Genovefa. 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 helft 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 Puru 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
Verräth, wie tief dein Scheiden er beklagt.
Das Gras entfällt dem Munde der Gazellen,
Der Pfau hört auf zu tanzen, und die Ranken
Vergießen Thränen — ihre gelben Blätter.“

Sokuntala ſagt ihrer Schweſter, der Waldhonigpflanze Lebewohl:

*) Nach Lobedanz.

„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
Voll 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?“

frägt 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 ritzte.
Du ſtillteſt ſeinen Schmerz mit lindem Balſam,
Du zogſt es auf, es fraß aus deiner Hand
Das Korn, das nährende; 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 dieſer nicht, denn der Heilige hat ſeinen Sinn umnachtet und verſtößt ſie. Vergebens bringt ſie Erkennungszeichen vor. Der Ring, den er ihr geſchenkt, iſt ihr vom Finger gefallen. Da ſagt ſie zu ihm:

„Schöpfteſt 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 herzerrt 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 Gemalin in eine wilde Weinrebe verwandelt. Der König Pururawas wird durch dieſes Geſchick in Raſerei verſetzt, und durchſtürmt den Urwald gleich einem wüthenden 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 Hiob, deſſen Abfaſſung ungefähr in die Zeiten der erſten römiſchen Kaiſerherrſchaft fällt.

Hiob iſt der hebräiſche Prometheus. Der Herr hat ihm durch den Satan ſeine Heerden, ſeine Häuſer, ſeine Dienerſchaft und ſeine Söhne und Töchter rauben, er hat

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

ihn mit Schwären und Ausſatz 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 erwiedert: „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 flucht 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, wirſt 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 Ochs blöckt nicht, wenn er ſein Futter hat.“ Seine Troſtgründe ſind windig, ſein Ton iſt Schulmeiſterton „heraus gepauſtet, um ihn verzagt zu machen, um ſich an ihm zu reiben um für den größeren Weiſen zu gelten.“ Hiobs 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 ſtrafſt du den Unſchuldigen? Iſt das ein gerechter Gott, der Uebel auf Reichthum folgen läßt? Wenn du der Menſchenhüter biſt, warum hüteſt 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 iſts,“ 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 ſchilt ihn der Dritte, Zofar von Naema einen Schwätzer, 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, das 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 Witz 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? meinet 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 zerhaut 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 trotzen dem Himmel, leiden um Trotz; 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 erſtickt an der tropiſchen Fülle äußerlichen Geſchehens, der Hebräer an der Ueberſchwenglichkeit 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 Dießſeits im Mißverhältniß 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 Zwielicht 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.

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 trotzig in ſeinen Gebirgen, auf kleinem Raume alle Gegenſätze des Klimas, der Lage, des Stammes vereinigend, von waſſerreichen Strömen durchfurcht, indeß

ſchöngeſchwungene Berge wolkenbekränzt 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 hineindringend, das Land in eine Menge kleiner Inſeln, Halbinſeln und Landzungen zerſchneidet, zwiſchen Nah' und Fern, zwiſchen Feſtland und Inſelland 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 leichten Schwingen zurückkehrend, frei durch eine Mannigfaltigkeit der Bilderwelt, 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 ſüßjammerndes Lied umhertönt

Aus grünendem Hainthal
Im ſchwarzübergewölbten Epheu,
Durch nimmer betretnes Laub,
Nächtliches, früchtebeladenes, geheiligtes,
Wo nimmermehr ein Sturmwind
Hindurchweht, und der trunkenen Schaar Führer ſtets,
Bachus, froh hereinſchwärmt,
Im gottvollen Geleit der Nymfen.

Hier blüht unter des Himmels Thauduft
Im Traubenbehang, im ſteten Wachsthum
Die Narciſſe üppig, des großen
Götterpaars uralte Bekränzung; es ſtrahlt
Im Gold, Saffran, und nie verrinnen
Schlafloſe Gewäſſer,
Daherſchweifend vom Strom Kephiſſus;
Nein, immer die Tage lang
Schwängert die reichen Gefilde das irrende
Geſtröm mit reinem Regen,
Die weitrückigen Hügel, welche nie Muſentanz
Zu verſchmähen pflegte, wo niemals
Der Liebe Göttin mit gold'nem Zügel vorüberfuhr!"

Dieſe zugleich wechſel- und maßvolle Natur, früh belebt durch Einwanderungen der verſchiedenſten Völkerſchaften, 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 Verſammlungsſtätte, 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 heimatlichen Berg Olympos zum Wohnſitz der Götter machte, ſo erhob er ſich ſelbſt idealiſirt zu den Göttern empor. Ein Anthropomorfismus 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 Greiſenalter; das iſt ſein einziger Unterſchied vom Menſchen, daß die Zeit keine Macht über ihn hat. So erſt empfindet, denket, 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 Spitzen der gekräuſelten Meeresfluth ſchaukeln ſich die vergnügten Nereiden. Nicht ein Hauch der Beſeelung, aber unzählbare Seelen durchdringen 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 Geſinnung, 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, feſtgebannt zu ſein an dem Ort, den nicht ſie zum Sitze 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 wodurch 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 herſtürzen, 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, Heros 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 Wahnſin 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 εἱμαρμένη, 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 ehemer blinder Nothwendigkeit. Aber der Kampf iſt von vorherein ein verlorner. 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 ißt, 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 höhnend auf Trümmern dahin fährt, während Sophokles der reinſte und mildeſte von den Dreien, am liebſten zeigt, wie man die Schläge des Schickſals ohne Trotz, 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

Grieche legte weniger Werth auf die Neuheit des ſtoffl=lichen Inhalts, als auf die Vollendung der künſtl=leriſchen Form.

Unter ihnen leuchten zwei vor allen hervor, die Geſchichte des thebaniſchen und des mykeniſchen Herr=ſcherhauſes. 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 Aga=memnons Iphigenia in Aulis, eine für die Griechen glückliche Schifffahrt zu erflehen, wodurch Klytämneſtras ihrer Mutter tödtliche Rachſucht gegen den Gemahl entflammt wird.

Jenes Geſchick behandelte Sophokles in der Doppel=tragödie 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 entſühnt 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, wel=cher 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 Wechſelmorde 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 Hämon, 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 entſetzlichen 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 Oreſts, deſſen fürchterliche Strafe und endliche Entſühnung, iſt der Gegenſtand der Aeſchyleiſchen Trilogie: Agamemnon, die Grabesſpenderinnen (Choëphoren) und die Eumeniden; Oreſtes Mord Gegenſtand der Elektra des Sophokles, und ſeine Entſühnung 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 Bahrtuch, 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, weßhalb 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, hilfeflehend, Zweige in den Händen am Altare niederſanken, oder ein Leichenzug um Oreſt 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 fackelſchwingend — —

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 Verſtorbener in die Oberwelt gelangen zu laſſen, wie den Schatten der Klytämneſtra in den Eumeniden. Die leeren Rückwände links und rechts vom Proſcenium waren mit Dekoration 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 Dekorationen waren reich, zum Verwechſeln eingerichtet, und die Szene ſelbſt der mannigfachſten Darſtellung fähig. Im gefeſſelten Prometheus z. B. ſtellte das Proſcenium 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 Verſenkungen, 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 Szene 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 Cothurn. 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 Rund.

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

Und ſchauerlich, gedreht im Kreiſe
Beginnen ſie des Hymnus Weiſe,
Der durch das Herz zerreißend dringt,
Die Bande um den Frevler ſchlingt.
Beſinnungsraubend, herzbethörend

Schallt der Erinnyen 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. Hinweggeſcheucht durch die Furien von der Stätte ſeines Muttermordes, iſt Oreſtes ruhlos 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. Oreſtes 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.

Oreſtes.

Herrin Athene, auf des Loxias Geheiß
Komm' ich; ſo nimm du gnädig auf mich Schuldigen.
Nicht mordbefleckt mehr, nicht mit ungeſühnter Hand,
Nein abgeſtumpft auch und verſchliffen im Verkehr
Auf vielen Wegen und in fremder Menſchen Haus.
So über Land hin, über See umhergeflohn,
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 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. Xerxes 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 Prometheusfabel iſt die tiefſinnigſte 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 „vorbedächtig“ 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 Cyklopen 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 Helden 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 harrt 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. Gierig 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 geſetzloſer Willkür der neuen Götter darzuſtellen, und uns für denſelben zu gewinnen. Der übermenſchliche Trotz, die übermenſchliche Qual nehmen jener den Geiſt, dieſe die Sinne für den Dulder gefangen. Die Szene iſt links die offene See, rechts wildes Geklüfte. Kraft und Gewalt, zwei Rieſengeſtalten, führen den Titanen gefeſſelt herbei, vor ihnen her hinkt Hephaiſtos mit Hammer und Ketten. Ihn ſelbſt erbarmt er: *)

Hephaiſtos:

Hochſinniger Sohn der weiſen Themis, unbereit
Dich unbereiten ſoll in Eiſenbanden ich
Unlösbar ſchmieden hier an menſchenöden Fels,
Wo nie Geſtalt, nie Stimme eines Menſchen dir
Sich naht, vom klaren Strahl der Sonne dir gedörrt
Der Glieder blüh'nde Kraft dahinwelkt; vielerſehnt
Hüllt 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
Wirſt du gequält; da iſt niemand, der helfen kann.
Den Dank gewinnt dir deine Menſchenfreundlichkeit!
Denn unbekümmert Gott du um der Götter Zorn,
Gabſt Ehre du den Menſchen mehr als du geſollt.
D'rum wirſt du Hüter dieſes öden Felſens ſein,
Nichtaufgefeſſelt, ſchlaflos, ungebeugt das Knie,
Wirſt viele Jammerklage, vieles Weh und Ach
Vergebens ſchrein; denn unerbittlich zürnet Zeus;
S' iſt ſtreng ein jeder, der in neuer Macht regiert."

Aber Kraft fährt ihn an: *)

Kraft:

Auf, auf! was ſäumſt du und bedauerſt ihn umſonſt?
Wie haſſeſt 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 ſeufzt:

„Weh dir! Prometheus, ach ich ſeufz' um deinen Schmerz!"

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

„Falſch heißt, Prometheus, du der Vorbedächtige
Den Göttern; ſelbſt brauchſt einen Vorbedächtigen du,
Mit welcher Wendung dieſem Netz 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 Oede 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, Allgebärerin!
Du alles*chauend Sonnenaug', euch ruf' ich an!
Seht her, was dulden ich ein Gott von Göttern muß,
Seht her auf mich, wie in Schmach, wie in Qual,
Wie zerbrochen ich hier Jahrtauſende lang
Hinmühen 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, darum trag' ich qualvoll dieſes Joch.
Im Ferulſtabe glimmend ſtahl ich ja des Lichts
Verſtohlnen Urquell, der ein Lehrer aller Kunſt
Den Menſchen wurde, neuen Lebens reicher Strom.

*) Droyſen S. 413 fg.

Und dieſe Strafen büß' ich jetzt für meine Schuld,
In Ketten angeſchmiedet 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 Geklüft
Neugier'ge meines Leides? 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 Chorlieder. Er klagt, ſie tröſten ihn, aber ſein Trotz iſt unerſchüttert; als ſie ihn aufmuntern, ſich Zeus zu unterwerfen, ſagt er:

„Bet' 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 Klageton aus, und Hermes höhnt:

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

Aber noch wankt er nicht.

„S' 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 blitzzuckender Strahl,
Im weißgeflügelten Schneegeſtöber, im donnernden
Erdbeben ſchwindle, 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 Maaß vollendet iſt,
So kommſt du aufwärts an das Licht; es wird dir dann
Zeus flügelwilder, mächt'ger Aar in heißer Gier
Zerfleiſchen deines Leibes großes Trümmerfeld,
Wird Gaſt dir ungeladen, Gaſt den langen Tag

Ausweiden deiner ſchwarzbenagten Leber Reſt.
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 Chorführerin räth 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 empfahn, das entehrt niemals!
So fahr' auf mich der umloderten 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 gepeitſcht in verwilderter 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 Flammengeſchoß; aufwirbeln den Staub
Windſtöße; daher, wie im Taumel gejagt,
Raſ't allſeits Sturm; in einander geſtürzt
Mit des Aufruhrs Wuth, mit Orkanes-Geheul
In einander gepeitſcht ſtürzt Himmel und Meer!
Und ſolch' ein Gericht,
Mich umtoſ't, 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 Trotzes 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 Qual; ſein Trotz 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 Dulder 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 entſühnt.

So erfüllt ſich die Beſtimmung des gefeſſelten Titanen, und mit ihr die Beſtimmung des Menſchengeſchlechts. Prometheus der Titan iſt der Menſchengeiſt 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 Menſchengeiſt, 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 eherne Schickſal, das über beiden hängt, nöthigt Beide zum Nachgeben; nicht freiwillig verzichten ſie, ſondern ihr Trotz 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 Eumeniden 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 ungeſchlacht, 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.

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 homeriſche. Die Komiker, deren Stachel ſonſt keiner entging, prieſen ihn um die Wette. Der berühmteſten einer, Phrynichos ſetzte ihm das ſchöne Denkmal:

Glückſel'ger Sophokles, der den langen Lebenslauf
Vollbracht, ein friedlich heitrer, wohlberathener Mann,
Nachdem er viel' und ſchöne Trauerſpiel' erdacht,
Verſchied 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 Kataſtroſe. 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 deßhalb 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 Delfi 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

greiſen 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 Lajos tödten; dieſer aber ward nach ſeiner Geburt auf den Berg Kithäron ausgeſetzt und iſt da umgekommen. 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

Geheimniß. Derſelbe Bote hat ihn in den Wäldern des Kithäron gefunden und der Königin gebracht: Polybos iſt nicht ſein Vater. Er iſt das ausgeſetzte Kind, der Mörder des Lajos, Vatermörder und Muttergemahl. Die Kataſtrofe 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 Verruchter, 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 welch' grauenvollen Schickſals Wogen der hinabgerieth!
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 geheimniß=voll und doch verſtändlich an. Eine anregend ſpannende und doch leicht überſchauliche Verwicklung geht durch die tragiſche Handlung; ein leicht erſichtliches Geſetz 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 ernſten 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, indeß 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

Cothurns 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 wohltönenden Namen: Soſroſyne 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 entmenſcht, 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 Sfäre 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 männiſcher Dichter, wie Euripides ein weibiſcher, 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 Loſung 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 Genius 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 doppeltverwandten 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 übend, bei Todesſtrafe ſeine Beerdigung 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 duldende 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, erwiedert 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 Machtgebot, 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, verletzt 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 aufrechthält, iſt ſein eigenes, perſönliches. Der König kann gebieten, aber er kann auch verzeihn; 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. Hämon, 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 nimmerdar du wiederſehn,
Vor unterwürf'gen Freunden ſei wahnſinnig 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 Oede ſich verliert der Menſchen Pfad,
Berg' ich ſie lebend in ein felſentiefes 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 vorherſagt, „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, indeß der Chor laut flehend Bakchos, 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 feſtumſchlungnen Hals
Mit ihres Schleiers zartem Band emporgeknüpft,

an ihrer Seite Hämon 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 umſchlingend, ſein Leben aus. Verzweifelnd ſtürzt Eurydike in den Palaſt zurück; Kreon erſcheint, Hämon'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 wahnſinnige Klagen aus. Er wird ins Haus geführt, und der Chor 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 Heldenmuth 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 Conflikt 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 emporſchießt, 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 Geiſtesſchwäche 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 bettelnd, 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 entſühnenden 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 Gebein
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,
Wirſt 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 jederzeit dem folgenden.
Und alſo bleibt den Spätgebornen 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 Göttlichen.
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 jetzo 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 Wohlergehn
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, Oelbäume 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 trotzigen, 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 Caprize 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! Zwinge 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 flehend
Jetzt meine Hände nur berühren, ſprach:

„Werd' 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 gebar und nun
Aufs 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,
Hinknien und weinen kannſt du doch. Er ſoll
Die Schweſter nicht ums Leben bringen, ſag' ihm.
Gewiß! auch Kinder fühlen Jammer nach.
Sieh, Vater! eine ſtumme Bitte richtet er
An dich — laß dich erweichen! laß mich leben!
Bei deinen Wangen flehen wir dich an.
Zwei deiner Lieben, der, unmündig noch.
Ich, eben kaum erwachſen! Soll ich dir's
In ein herzrührend Wort zuſammenfaſſen?
Nichts Süßers gibt es, als der Sonne Licht
Zu ſchauen! Niemand verlanget 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 Orakels 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 Ruders 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 nichte, ich, ein einzigs Leben?
Wo, Mutter, wäre das gerecht? Was kannſt
Du hierauf ſagen? — Und alsdann —
(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 Veſte!
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 verwandelt fliegt ſie hin mit berauſchendem Entzücken dem Tod und eignem Ruhme in die Arme. In den Fönizierinnen geht eine ähnliche plötzliche Umwandlung vor ſich, als Antigone, erſt ohnmächtig und hilflos, plötzlich wie raſend auf die Leichen der beiden Brüder ſich ſtürzt, dem Herrſcher Kreon ins Ange-

ſicht trotzt, ihren Bräutigam Hämon verſtößt 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 benetzt 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 gräuelvollen Conflikt verſchiedener Pflichten befinden, tritt Euripides über den echten Typus der antiken Tragödie hinaus, und nähert ſich der modernen. Die ernſte Hoheit 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 Geſchicks; mit ſcharfer Seelenkennerſchaft 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 Bakchantinnen, 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 Bedürfniß 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.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
27 MAY 1955
OF OXFORD
LIBRARY

Fünfte Vorleſung.

21. März 1855.

Das Mittelalter — Anfänge des modernen Drama. — Die Myſterien. — Die Paſſionsſpiele. — Die ſpaniſche Tragödie. — Die franzöſiſche Tragödie. — Das italieniſche Trauerſpiel. — 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 eigenen 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 gekitzelt, 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, Schauplätze der Unſittlichkeit, Katheder der Peſt und babyloniſche Oefen!“ 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 Veſuvs 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 beſiegte 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 überwundnen Römerwelt ergänzte. Der germaniſche Heerkönig bedurfte des romaniſchen Mönches als Schreiber, Rathgeber und Gewiſſensrath; Staat und Kirche bisher in der alten Welt in der Cäſaropapie 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 Schutzes bedürftig, dieſe Schutz 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 Innen 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 Verzückung, Rohheit und Schwärmerei, Sinnlichkeit und Abtödtung lagen dicht neben einander. Und wie der Menſch im Jüng-

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

Es leuchtet ein, daß in ſolcher Zeit jede künſtle=riſche 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 er=richtet ſie ihre Kirchen, den religiöſen an dieſe Orte gewöhnten Geiſt in ihre mütterlichen Bahnen heranzu=ziehen. Dem kunſtgewohnten Auge führt ſie Nahrung zu, an der Stelle der heidniſchen Göttergeſtalten bildet ſie vor ſeinen Blicken die Perſonen der heiligen Ge=ſchichte. Baukunſt, Plaſtik, Malerei athmen chriſtlichen Charakter; das entzückte Ohr ſchwelgt im Tonmeer gottesdienſtlicher Geſänge, und im rieſenhaften Pracht=bau gothiſcher Architektur vor dem Bildniß des Hei=lands unter den Statuen der Märtyrer an der Stufe des Altars anbetend hingeworfen, von Orgelwogen über=ſchüttet „fliegt das Herz dem neuen Gotte zu.“

Aus dieſem Streben der Kirche, die ganze Er=

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 todter 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 dekorirt 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 dazu 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 allmälig kommen eigene allegoriſche und andere Zuthaten hinzu. So war es anfangs auch meiſt lateiniſch verfaßt, und erſt allmälig wurden Stücke in der Landesſprache eingeſchoben, bis endlich dieſe die unverſtändliche Kirchenſprache verdrängte. Noch werden im baieriſchen Oberammergau, in einigen Gegenden Tirols derlei geiſtliche Schauſpiele von den Landleuten dargeſtellt, Reſte ähnlicher, theils pantomimiſcher theils ſzeniſcher Aufführungen 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 allmälig an Umfang zu; eines, das Mone nach einer St. Gallener 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 allmälig 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 Zudrang allmälig 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 allmälig 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 allmäligen 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. Poſſenhafte Szenen, derbkomiſche Ausfälle ſchlichen ſich allmälig ein; der rein religiös-geſchichtliche Stoff machte der Allegorie oder der Darſtellung alltäglicher Vorgänge des Lebens Platz, und an die Stelle des eigentlichen hiſtoriſchen Kirchendrama traten moraliſch-allegoriſche Schauſpiele, deren Handelnde perſonifizirte 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 integrirendes 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 Genueſers 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-

ſtimmung des Standes erwächſt, alle übrigen Pflichten klein ihr gegenüber erſcheinen läßt. Weil die Kirche das Heiligſte iſt, iſt es auch der Ritterſtand, der ihrer Vertheidigung gewidmet iſt. Dieſer höchſte Beruf verträgt 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, Martertum und Entſagung 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 Entſagen, ſeine Stärke Selbſtverläugnung. Die echt romantiſche Treue ohne Frage und Beſinnung iſt in Spanien erfunden worden. Wo der Glauben verletzt iſt, kennt der Spanier keine Schonung; wo die Ehre verletzt iſt, keine andere Pflicht. Um der Ehre Willen tödtet der Cid

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 verbrannt, 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 Quirotte, 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, indeß 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, Fama 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 ſpartaniſchers 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 Mikrokosmus vereinigt:

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

Schnelle Cither mit Gefieder
Bei der Orgel von Kryſtallen:
Jäher 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
Badet in des Schnees Wogen,
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.

Cyprianus, der das Weib mit ſo glühenden Farben malt, iſt ein wiſſensdurſtiger 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. Cyprianus 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 einer unbewachten Stunde erwacht in Juſtinens Bruſt die ſüße Leidenſchaft:

Eine Stimme.

Alles wird in der Natur
Von der Liebe Glut 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 Hirngeſpinnſt, 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, fühlt 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, Philomele!
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 Lied,
Die verlangend ſucht und flieht
Bis ſie hält mit grünen Sproſſen
Den geliebten Stamm umſchloſſen,
Und ihn ganz bezwungen ſieht.
Laß ab, Rebe, mir zu zeigen
Dein ſehnſüchtiges Erwarmen!
Denn mir ahnt bei dieſem Neigen,
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!
Löſ', 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 Gebilde,
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 zwier
Mich an deiner Tugend rächen:
Erſt die Ehre raub ich dir,
Und ein Scheingenuß ſoll hier
Gelten für ein wahr Verbrechen.

Juſtina.

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 Cyprianus 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. Cyprianus kommt als Wahnſinniger, bekennt ſich als Chriſt und begehrt den Tod. Der Statthalter läßt ihn mit Juſtina zuſammenſperren und ſie erkennen einander. Cyprianus 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 bekehrt 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 Göthe'ſchen 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 verſchmähen 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 kunſtrichterliches 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 ſteiffſte 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 gefliſſentlich 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 ſklaviſche 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, unſerem 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 Gefühlscaſuiſtik ward hier Muſter und Vorbild. Ein Antitheſenſpiel entſteht. Perſonen, ihre Verhältniſſe, Situationen, Empfindungen, bilden Antitheſen. Der gereimte Alexandriner, durch die mittlere Cäſur 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 Einförmigkeit 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 Conflikt. 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 iſts, was mich tödtet.“ Zweiter Schlag. Die Nachricht kommt, daß zwei Horatier getödtet ſeien, und der dritte, der Gemahl der Sabina fliehe. Neuer Conflikt. 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 Szene 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 Redeblitz wird nach Schlegel's Worten durch einen Wortſchwall von fünfzig hinterdrein flutenden Alexandrinern unwirkſam gemacht.

Auch in den übrigen Stücken Corneilles ſind es ähnliche Pflichtenkonflikte, 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 Lakonismus, den wir oben citirt haben. Bei Emilien ſelbſt iſt der Konflikt noch ſtärker. Der Kaiſer hat ihren Vater proſkribirt und hinrichten 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, vermält, demſelben aber offen geſtanden, daß ſie nicht ihn, ſondern ihren früheren Geliebten Sever liebt. Polyeukt, der nach nichts als nach dem Märtyrertode ſtrebt, läßt ſich dieſes gefallen und ſein Tod iſt ſonach das Ziel, nach welchem alle drei Perſonen, wenngleich aus verſchiedenen Intereſſen hinſtreben. Allein nun treten die nie fehlenden Conflikte ein. Pauline und Sever als Liebende wünſchen Polyeukts Tod, allein aus Pflicht ſucht Pauline ihn zu verhindern, und Sever leiſtet ihr darin Beiſtand. Polyeukt erreicht ihn dennoch, die Stunde für die Liebenden iſt gekommen ſich zu vereinigen. Aber das glorreiche Märtyrerthum ihres Gatten hat auf Pauline einen ſolchen Eindruck hervorgebracht, daß ſie jetzt die Vereinigung mit Sever verſchmäht, Polyeukts 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 Polyeukt in Anſpruch. In dieſem Charakter tritt der Gegenſatz des ſpaniſchen und franzöſiſchen Trauerſpiels wieder recht augenſcheinlich hervor. Auch Cyprianus begehrt den Märtyrertod; aber die Freudigkeit, mit welcher er und Juſtine in den Tod gehen,

und die ſelbſt ihren Henker erzittern macht, iſt nicht Unempfindlichkeit wie bei Polyeukt, ſondern Heldenmuth 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 außerdem bei Corneille auch im Heraklius, im Tod des Pompejus, im Sertorius, im Cid und am grellſten von allen in der von Leſſing ſo hart aber gerecht mitgenommenen Rodogune, ſeinem Lieblingsſtück vorkommen, ſind auch das Thema Racines, Voltaires, Crébillons und ihrer ſpäteren Nachfolger. Wenn Corneille ſeiner verhältnißmäßigen Schroffheit und Starrheit, beſonders ſeines dem römiſchen nachgebildeten Patriotismus wegen der franzöſiſche Aeſchylus genannt worden iſt, freilich nur ein franzöſiſcher, ſo verdient Racine, der Lieblingsdichter der Franzoſen, den Namen des franzöſiſchen 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 Maintenon für die Fräulein von St. Cyr verfaßten geiſtlichen Stücken, der Eſther und der Athalie, den

gereimten Chor anbrachte. Gegen Corneille gehalten, iſt Racine ein durchaus liebenswürdiger Dichter mit großer Empfänglichkeit für zarte Seelenregungen und hinreißender Anmuth in der Art ſie auszudrücken. Unglückliche Leidenſchaft, die Verirrungen eines dem unwiderſtehlichen Verlangen hingegebenen kranken 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 Liebeswahnſinn vergeſſende 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 Buhlen 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 Heldenwangen,
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
Gereicht, 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 hinab mit dir,
Mit dir war ich gerettet und verloren.

Und als er ſie verſchmäht, lodert 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 Himmliſchen ein Ziel,
Haſſ' 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,
Das all den Meinen ſo verderblich war,
Die ſich ein grauſam Spiel damit gemacht,
Das ſchwache Herz der Sterblichen zu verführen.
Ruf 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 erflehn — 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!
Nein, laß ſie deiner Rache nicht entrinnen.
Hier treffe deine Hand, hier iſt mein Herz!
Voll Ungeduld den Frevel 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 ſchmählich 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 Monimee im Mithridat, die Griechin unter Barbaren, ſeine liebenswürdigſte Schöpfung, würden noch reizender ſein, wenn ſie nicht an die hölzerne Ruderbank 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 wunderſame 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 Zayre des Letztern Hauptwerk. Wie in ihr und der Alzire das Chriſtenthum, ſo erſcheint im Tancred 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 Myſterium 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 Tik, 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 intereſſirt uns der Mann mehr als der Dichter, ſeine Tragödien ſind als Thaten mehr denn als Dichterwerke 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, allmälig 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 indiſchen 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 Dießſeits 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 Diktion 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 allmälig 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 Einſchiebſel, die naive bald ſchwungvolle, bald ans Alltägliche ſtreifende, an Witzen, 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 Bühnenhalle 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 Zierrath, 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-

hangen, 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 opernhaftes 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 Meerſturm 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 unwägbaren 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 Zauberſchlag in alle Länder und Zeiten. Darum ſagt Göthe mit Recht, daß ein Shakespearſches 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 Worts 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 Aeußere 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 Charakter-Darſtellung. Aus der Natur des Charakters entwickelt ſich das Ganze. Jeder ſchließt uns ſein Inneres auf, um uns ſein Aeußeres verſtändlich zu machen. Shakespeare geſellt 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

verſchwätzen, 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 Orakel, keine unbarmherzige Macht brennt von vornherein das Kainssiegel 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.

Allein neben dem eigenen Wollen des Einzelnen iſt jedem noch eine beſtimmte Aufgabe, durch ſeine ſittliche Beſtimmung und ſeine mitgebrachte Stellung im großen Geſammtorganismus 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 widerſetzt er ſich gar ſeinem erkannten beſondern Sollen, ſo entſtehen tragiſche Conflikte, indem das unbeſtimmte Wollen aus Mangel an feſtem Zielpunkte nutzlos untergeht, oder als widerwilliges Hemmniß einer höheren Beſtimmung gewaltſam niedergeworfen wird.

In der Schilderung dieſes Conflikts 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, idealiſche Unbeſchränkt- 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 grauenerregende 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 Spinnenfaden anders als mit völliger Gewiſſensberuhigung durchzureißen, das iſts, 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 blos 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. Wüßte 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 Jrd'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 angebornen 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 Büchergelahrtheit 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 Schreibtafel 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 Schöngeiſt, als Philoſoph, als Schauſpieler wäre er an ſeinem Platze, 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 gradeswegs 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 erlogenem Leid ſo tief gerührt, indeß ihn wahre ſelbſterfahrne 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. Aeußere 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 perſonifizirend 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 Conflikt zwiſchen dem innern und äußeren Faktor 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 Geſinnungen; 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 ſchaudern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen dadurch bezielt 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 Netz 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 Heren, Hekate und ſein Weib, die „Todtenhere," wie Göthe ſie nennt, die böſen Schickſalsmächte dar, die den Schwachen zu Fall bringen. Aber die Heren ſind nur Macbeths eigenes Gelüſt, das endlich über ſeine Mannheit den Sieg davon trägt. Der wahre Inhalt iſt wieder ein pſychologiſcher, innerer Kampf zwiſchen Gewiſſen und Leidenſchaft, wie im Prinzen 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 Heren 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 abſichtlich vermieden, daß Banquos Geiſt keinem Auge, als dem Macbeths allein ſichtbar iſt, und ſo im Grunde der Dichter ihn als ein Gebilde der geängſtigten 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 Netze 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 Fraſen zu ergehn, 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

Aelteren 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, ſieht 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 Lears 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 verſchließt ihm Goneril ihr Haus, dann Regan. 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 offnen rauhen Nacht
Hält die Natur nicht aus.

(Fortdauernder Sturm.)

Lear.

Laß mich zufrieden.

Kent.

Ich bitt' euch, kommt.

Lear.

Willſt du das Herz mir brechen?

Kent.

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

Lear.

Dir dünkt es hart, daß dieſer wüth'ge Sturm
Uns bis zur Haut durchdringt: ſo iſt es dir;
Doch wo die größre Krankheit Sitz gefaßt,
Fühlt man die mindre kaum. Du fliehſt den Bären;
Doch führte dich die Flucht zur brüll'nden See,
Liefſt 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 wühlt — Undank 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 auszuſperrn! — Gieß fort; ich will's erdulden. —

In ſolcher Nacht, wie die! O Regan, Gon'ril! —
Euren alten, guten Vater, deß 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!

Lear.

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 tück'ſchen Wetters Schläge duldet,
Wie ſoll euer ſchirmlos Haupt, hungernder Leib,
Der Lumpen offne Blöß' euch Schutz verleihn
Vor Stürmen, ſo wie der? O daran dacht' ich
Zu wenig ſonſt! — Nimm Arzenei, 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 Schlafe:

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

verleumdet, 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 Beſitz 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 Schickſalsnetz ſpannt ſich hier über alle betheiligten Perſonen. Wie Lears 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 Lebensekel 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 Tieks 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 Schauder 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 Dichterzunft, 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 Schickſalsſtrick ſelbſt um den Hals wirft. Wie ſich Macbeth von den Hexen verblenden läßt, ſo traut Othello unvorſichtig den Einflüſterungen des rach- und ehrſüchtigen Jago. Wie im Hamlet Beſtimmung und Naturell, ſo liegen in Othello leidenſchaftliche Liebe und grenzenloſe Eiferſucht, im herzzereißenden Streite. Macbeth glaubt den böſen Mächten, weil deren Vorſpiegelungen mit ſeinem unlauteren heimlichen Wunſche übereinſtimmen; Jagos 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 diktirt 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 erſonnen, aber als nackten Stoff gefunden, in ein Flammenmeer der Liebe, in einen Adel 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 Schauder. Was die Liebe Geheimes hegt, vom erſten fernen Erblicken bis zum ſchüchternen Geſtändniß, von dem erſten verwegnen Nahn 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 bliebſt 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 Pater Lorenzo in heimlicher Ehe verbunden, fügen den erſten dunklen Ring ihrer rollenden Schickſalskette an. Der Haß der Capulet und Montagues entbrennt in neuer Heftigkeit, Romeos Freund Merkutio fällt von Tybalt's, des Vetters der Capulet, Tybalt ſelber durch Romeos 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 Verhaßten zu entgehen, entſchließt ſich Julie mit dem Tode ein verwegnes Spiel zu treiben. Der erſte Betrug zieht den zweiten und alle folgenden mit ſich: ſie nimmt den Schlaftrunk, 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 Kataſtrofe erfolgt wenige Minuten, bevor Rettung anlangen kann. Das kecke 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 Haſſe 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 Ungeſtüm die unheilvolle Kataſtrofe herauf beſchwört. Ein weniger leiden-

ſchaftlicher 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 Romeos Schuld iſt. Romeo iſt ein ungeſtümer 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 Romeos Verbannung, und die Folge von Romeos wildem Ungeſtüm. Leidenſchaftlich wie er iſt, ſieht er nur den Capulet in ihm und vergißt, daß er ſelbſt einer Capulet Gemal iſt. Der Ungeſtüm iſt Romeos 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 Triumfe 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 Trotz. 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 Trotz zermalmt ihn. Er rettet Rom und verdirbt ſich.

In den hiſtoriſchen Tragödien aus der engliſchen Geſchichte hat Shakespeare, wo es anging, dasſelbe ſinnig 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 ernſten 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 Parteikämpfe umfaßt der am früheſten gedichtete

Heinrich VI. in drei Theilen. An ihn ſchließt Richard III. ſich an, die Schluß- und zugleich die Verſöhnungstragödie 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 Eduards 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 milderem Scheine friedlich ſpähende 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 Compoſitionsgenie, hier in Aufzeigung des leitenden Fadens der Geſchichte eine Meiſterſchaft bewieſen, die Göthes Ausſpruch 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 Baulente 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, gleicht dem Todtenhemd, das der Verurtheilte ſich ſelbſt ſpinnt. Dort eine dunkle Vehme, 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, univerſell, 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 eingedämmter 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. Anderthalb 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 ehrſame 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, Pelimperia 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 Crescentius 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 Scheußliche 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 Bekanntheit 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 ausreißen, 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 ſchauder- und eckelerregender Auftritte, die Regel des Ariſtoteles zur Richtſchnur, wenn gleich nur in der franzöſiſchen Verſtümmlung. Gottſched gab ihr ein Muſter und eine reine einfachere Sprache; er fegte 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 Parquett, 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 Wilhem I. zu entgehen, ward der dem preußiſchen Exerzierſtock entflohene baumlange Leipziger Profeſſor der Exerziermeiſter des deutſchen ungebildeten Theaters. Es war ein roher Rekrut und er mußte erſt von Außen geſchult werden. Gottſched gewöhnte der Bühne zuerſt das Schimpfen, Fluchen und Bellen ab, das bis dahin ein Hauptwahrzeichen der tragiſchen Sprache geweſen war, dann verbot er ihr auch den derben 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 feingeſchnitzten wohldreſſirten Alexandriner in die Hand, und ließ ſie vor dem deutſchem Publikum das franzöſiſche Gewehr präſentiren. Addiſons, des engliſchen Shakespearevergeſſenen 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 Pöbelhaftigkeit 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. Grade bei einem Volk von ſo gründlicher filologiſcher Bildung wie das deutſche, konnte die an Dräthen gezogene Marionette, die ſich für die Antike ausgab, am wenigſten dauernd ſein. Seneka 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 drama tiſchen 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, wurdenzum Theil unter Gottſcheds Protektion auf dem Theater der mit der Bühnenreform eng verbundenen Neuberin 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 Filoſofie 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 ernſten 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 Geſetzen ſtehen, der Menſch der Tragödie aber der rein ſittliche Menſch iſt, der Menſch wie und inſofern er dem ewigen ungeſchriebenen Geſetze, von welchem Antigone ſpricht, unterliegt, die Con-

flikte, welche ſie darſtellt, rein ſittliche ſind. Könige, Fürſten und Heroen ſtehen über dem bürgerlichen Geſetze, alſo an ſich ſchon in der Sfäre 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, Cronegk, 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 Oder, haben die Zuhörer zugehört, geſeſſen 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 reiſt 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 Melleſont im nachtheiligſten Licht, und als Sara deſſen ohngeachtet beharrt, vergiftet ſie ſie und entflieht. Sara ſtirbt und Melleſont, 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 Melleſonts Freundin Marwood: Sara gleicht der Klariſſa, und Melleſont ſelbſt hat die größte Aehnlichkeit 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 raffinirte 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 zwängen, 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 Scharfſinnes an. Ihr falſcher Wortprunk, ihre hölzerne Steifheit, ihre widernatürlich 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 Kataſtrofe, 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 Oekonomie hat Leſſing veranlaßt, in Odoardo 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; Virginias 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 Tugend“ Odoardo 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 Atmoſfäre bedarf es entweder der heroiſcheſten Kraft, eines Eiſenpanzers um das Herz, oder man erliegt der Verſuchung. Darin liegt der Schlüſſel des Stückes. Odoardo, 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 Atmoſſäre 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 aufſtoßen 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 Verworfene, 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. Appianis 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 Entriſſenen? — 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 unſchicklich 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; Odoardo 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 widerſetzt, 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 unausweichlicher 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 Virginie 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 Geſichts-

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 Emiliens Größe. Es iſt der Triumf

des Geiſtes über die Sinnlichkeit, ein Triumf, 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 Hoheit des Geiſtes geweſen, die zu ſchwach der Verſuchung zu widerſtehen, ſtark genug iſt, ſich mit Aufopferung des Lebens ihr zu entziehn. 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 Emiliens 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 tadeln geglaubt, wenn ſie das Stück ein „Produkt der dramatiſchen Algebra nannte.“ „Man mag es bewundern, ſchrieb Fr. Schlegel, dieſes in Schweiß und Pein produzirte Stück des reinen Verſtandes, man mag es frierend be-

wundern oder bewundernd frieren, denn in's Gemüth dringt's nicht und kann nicht dringen, 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, Riem. 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 accepti=ren Schlegel's Bezeichnung des „dramatiſchen Rechen=exempels.“ Wehe dem Drama, das kein gutes Exempel in dieſem Stücke iſt!

Von den Charakteren iſt Marinelli am ver=ſchiedenſten aufgefaßt und am häufigſten mißverſtan=den worden. Vielen meiner verehrten Zuhörer iſt viel=leicht noch Seydelmann's Darſtellung im Gedächt=niß, der aus ihm eine Lieblingsrolle gemacht hatte. Allein Seydelmann und ſein Dramaturg Röt=ſcher 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 leid=lich 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 Schwäch=ling, 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

Odoardo'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. Odoardo 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 Odoardo'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 weitſchweifige 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 dra-

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 Willkührherrſchaft 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 Loſung 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 willkührlichen 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 altdeutſche 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 feingeſponnenen 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 auftretende. 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 triumfiren. Der große hiſtori ſche 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 Lerſe, die kühngezeichneten 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 Aufführung hat der Dichter nicht gedacht; er ſpringt von Szene zu Szene mit einer Leichtigkeit, die nur eine Shakeſpeare'ſche Bühne ihm nachzuthun vermöchte; Leſſings Grundſätze des Dialogs, die größtmögliche Natürlichkeit hat der Dichter noch kecker ausgedehnt; oft ſind's nur einzelne Worte, aber jedes ſtellt ſeinen Mann fir 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 ficht, 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 handeln unſichtbare Mächte.

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

*) Götz S. 25.

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 Karlsſchule 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 verriethe. Kein Anderer als er iſt der „heulende Abbadonna." 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, Roller, Schwarz, Spiegelberg ſind lebendige Geſtalten. Die Sprache überſhakespeariſch, 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 unreiſe deutſche Gymnaſiaſten 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 Weltſitte. 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 Weltſitte, der Präſident, 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; parteiiſch 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 einzuflößen vermag, als der untergehende, ſo wenig als im Clavigo Goethe's wo die gelobte Treue in Beaumarchais, und kühle Lebensrückſichten in Carlos um den Helden 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, wenngleich 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 Kärrner, 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 geahnt, 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 intereſſirt 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 filoſofiſcher Grundlage erwachſen iſt ſie ſelbſt filoſofiſcher 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 hinanreicht. 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 niederſchwanken. 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 *dauernder*; 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 fällte, 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 Helden; ſein Ideal wäre Oranien, der bedächtige, ſchweigſame, aber unabläſſig handelnde raſtloſe Patriot, der Marquis Poſa 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 unklug, 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 Liebeshändel 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 vergönnend, ganz Mann des Amts, 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 Gewachſenſeins ſtehn beide in entſchiedenem Schatten. Hamlets Oheim 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 leichtſinnig iſt. So ſtehn die Schalen faſt gleich. Hat die eine Partei den Vorzug der Offenheit, des Edelmuths, der Tapferkeit, ſo hat die Andere den der Staatsklugheit, des Verſtandes, der Beherrſchung. Es kann zweifelhaft erſcheinen, welche von beiden herrſchen *ſoll*, aber unzweifelhaft iſt es, welche zu *herrſchen verſteht*. Wenn auf Egmonts Seite nicht Oranien ſtünde, man müßte für die Partei, die ſo kopfloſe Führer hat, das Intereſſe völlig verlieren. Hier die Klugheit in *Machiavell*, die Feſtigkeit in *Alba*, die edlen Regungen der Menſchenliebe in der Regentin repräſentirt, auf der andern Seite ein galanter, tapferer, großmüthiger, in Liebesſachen ziemlich gewiſſenloſer Cavalier, verwegen in der Schlacht wie beim Würfelſpiel, jeder 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 Lebensglück 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 beinah vergißt, 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 errungene Gunſt, ſeinen unvermeidlichen Tod ſelbſt nützt er nur zu dieſem Zweck, ſich ſelbſt vergeſſend, keines Privatzweckes achtend, fähig, wie Carlos von ihm ſagt, ſelbſt die perſönliche Freundſchaft der großen menſchheitlichen Aufgabe aufzuopfern. Alles umfaſſend in ſeinen Ideen, ergreift er nur Eines in ſeinem Wollen; 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 Macchiavell. Alle großen Eigenſchaften des Weltverbeſſerers 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, unbeſonnene 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 ausziehn, 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 Moralpredigten ihm verhaßt, wenn er ſich beſchränken wollte, wüßte er ſelbſt was er zu thun hat.

So ſtehn 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 laisser 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 verſtehn. 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 eigner Abſchied an das unbefangene 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 Vollender ſeiner weitreichenden Pläne, der Welt zu erhalten hofft. Alles Licht fällt auf ſeine und Carlos, aller Schatten 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 Beginnen 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 angedeutet, 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 Glut 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
Verweſen hier. Die lächerliche Wuth
Der Neuerung, 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 „verweſen nicht in ſeiner Bruſt"; ſie ſind auf dem Wege zur That zu werden; des Chevaliers 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 Poſas 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 Filipp mit Poſa, bilden anderſeits 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 Filipps tritt zurück und der weltgeſchichtliche Ideenkampf zwiſchen Filipp II. und Poſa in den leuchtenden Vordergrund.

Wie in Don Carlos politiſche, ſo ſind in der Maria Stuart religiöſe Syſteme im Streit um die Weltherrſchaft begriffen. Maria Stuart, das leidenſchaftliche, ſchuldige, aber durch ſchwere Buße und ernſte Reue, zuletzt durch einen Tod, den ſie für eine angedichtete 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 Eliſabeths 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 ſittliche Regung kennende Burleigh und auch er dient nicht ihr, ſondern ſeinem finſtern Puritanerthum 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 Zorns, von der Seligkeit der Liebe bis zum Taumel der Leidenſchaft zu häufen gewußt, in deren bezaubernder Geſammtwirkung 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 Seehelden 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 Gegenſatze. 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 Reinigkeit 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 Reue Johannen das Bewußtſein der Verſöhnung wieder gewinnt und damit die Erneuerung des göttlichen Beiſtandes. Dennoch wäre ihr Ende noch ergreifender geweſen, wenn der Dichter wie Wetzel in ſeiner faſt vergeſſenen, bei aller Shakespearomanie große Schönheiten enthaltenden Jeanne d' Arc gethan, der Geſchichte treuer geblieben wäre. Die Retterin 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 parteiiſch 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 Eteokles und Polyneikes, deren Liebe ſich auf denſelben Gegenſtand vereinigt, wie in Klingers 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 auferziehn. 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 Kataſtrofe herbei. Den Geſtirnglauben zu motiviren, verlegt der Dichter die Szene nach Meſſina. In Sizilien unter den angeſiedelten 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 Manuels Kloſterraub das unſelige Ende ſeiner Liebe genügend motiviren, aber dieſes ſtreng kirchliche Motiv wird durch das darnebenſtehende, 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 erſcheint, 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 ſiebenzehnten 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 unverſehrt 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 Kriegführung 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 Dritttheilen von Böhmen, von Mecklenburg und Sagan und unermeßlichen Reichthümern. Aber auf dem Reichstag zu Regensburg wird es klar, aus welchem „Beutel er gewirth-

ſchaftet“ 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 Kriegsfurie, 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 gewähnt 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 Kataſtrofe 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 „Gefeitſein“ 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 redlicher 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 Iſolani, 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 ehrvergeſſenen Glücksrittern 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. Max 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 beſchworner 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 Max und Thekla hineingeſtellt, die, rein erfunden, mit dem übrigen Inhalt der Tragödie eigentlich in gar keinem Zuſammenhang ſteht. Durch die rauhe Sprache des Kriegs, des Verraths und der Empörung klingt beider Liebeslaut wie ein flötender 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 ſchuldloſen 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

Haus 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 bittrer 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 redlich; doch dieß falſche Herz
Bringt Lug und Trug in den wahrhaft'gen Himmel,

ſo wenig macht Marens 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 perſonifizirt 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 Kundlingen in Würtemberg 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, Nekromatie, Phyſiognomie und der Kunſt des Verirens in Kryſtallen", nannte ſich philosophus philosophorum, erlangte in Ingolſtadt und Würtemberg 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 Mefiſtofeles genannt; der Urſprung dieſes Namens von „mefitiſchen" Dünſten hergeleitet. Auch in Prag und zwar in dem ſogenannten Fauſt'ſchen Hauſe, dem jetzigen Taubſtummeninſtitutsgebäude am Karlsplatze 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 Adana 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 beſiegelten 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 überſetzt 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 Brittanien 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 wunderlich daherrauſcht" fand ſchon das alte einfältige Puppenſpiel einen wunderſamen 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 eignem 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 Kehrſeite 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, geendet 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 auf's 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 dabei, denn an das Jenſeits glaubt er nicht mehr und die Freuden des Dießſeits 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:

Werd' 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 Filoſof 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 Fauſten 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

dieß 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 Wagſchale 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 Theofilus 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 Theofilus durch die Himmelskönigin gerettet. Die Auflehnung des Irdiſchen gegen das Göttliche kann nur das Göttliche ſelbſt wieder entſühnen, 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.

Dieß 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 himmelſtürmend 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 beredt geſchilderten thätigen Geſchäftslebens zu Weimar, durch das er ſich wie er ſelbſt geſtand, aus dem wüſten Genietreiben der erſten Jahre hinüberzuretten ſuchte, aus dem rüſtigen Bergbau zu Ilmenau, aus den heitern bedeutungsvollen Feſten zu Tieffurt haben ſich Spuren und Szenen in den zweiten Theil von Fauſt eingeſchlichen. Seine Naturſtudien, ſeine inneren und äußeren Verwandlungen, ſein Klaſſizismus, das angebetete, 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 Umarmung die ſchönſte Blüte der Bildung ſeine höchſte Poeſie entſpringt, das Alles blickt uns aus dem zweiten Theile des Fauſt, in Seismos, Thales, den Sfinxen, in Helena und Euforion geheimnißvoll und doch kenntlich angedeutet, mit halb verſchleierten Räthſelaugen 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 Schutz 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“ möcht 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 Erdentagen
Nicht in Aeonen untergeh'n. —

So endet die Tragödie mit dem Gedanken einer weltumfaſſenden Verſöhnung.

Indem der Einzelne ſeinen ſelbſtſüchtigen 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 Iphigenia, 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 Iphigenie auf Tauris, von den Griechen ſo häufig zum Stoff der Tragödie gewählt, wenngleich meiſt als Schlußſtück einer Trilogie, davon auszunehmen. Iphigenie, 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 wohlthuende Milde vollendeter Seelenreinheit ſich auf, ſiegt die heilige Trias der Jungfrau, Griechin und Prieſterin, Unſchuld über

Schuld, Familienbande über ſinnliche, helleniſche Humanität über rohe, wenngleich nicht unedle Naturkraft. Ein „Verſöhnungsdrama," wie es Carriere wohl in Hinblick auf Iſigenie noch über die Tragödie geſtellt hat, läßt es die Reinigung der Leidenſchaften ſich in den handelnden Charakteren ſelbſt vollziehn, entſühnt Iſigeniens 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 derlei Leidenſchaften im Zuſchauer bewirkt, war allein und ausſchließlich der Vorwurf dieſer flüchtigen Umriſſe. 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 ſaftſtrotzender Früchte, und haſtig lenkt er ſein Schiff nach dem vielverheißenden Strande, im Hesperidenhain der Kunſt mit ſehnſuchtskühner Hand die goldnen Aepfel heimzuholen. Möchte, verehrte Anweſende, dieſen Vorträgen, die nur Berggipfel zeigen konnten, jene verlockende Anziehungskraft nicht ganz gefehlt haben.

Verbeſſerungen.

Seite	102	Zeile	12	v. o.	ſtatt ſpiegekklarer lies ſpiegelklarer.
„	112	„	6	v. o.	„ „ſondern“ wegzulaſſen.
„	136	„	12	v. u.	„ unrhythmiſch lies eurhythmiſch.
„	137	„	11	v. o.	„ Anſon lies Aeſon.
„	170	„	9	v. o.	„ Hermine lies Hermione.
„	170	„	10	v. o.	„ Monimen lies Monime.
„	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	„	5	v. o.	„ denn lies den.

Wien. Gedruckt bei Joſ. Stöckholzer v. Hirſchfeld.

351805

136

Über

Über

das Tragische und die Tragödie

das Tragiſche und die Tragödie

von

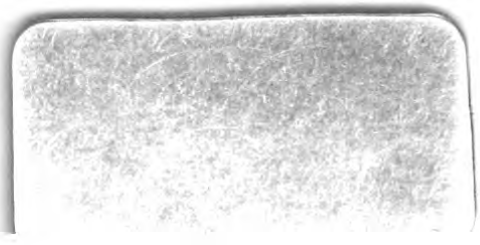
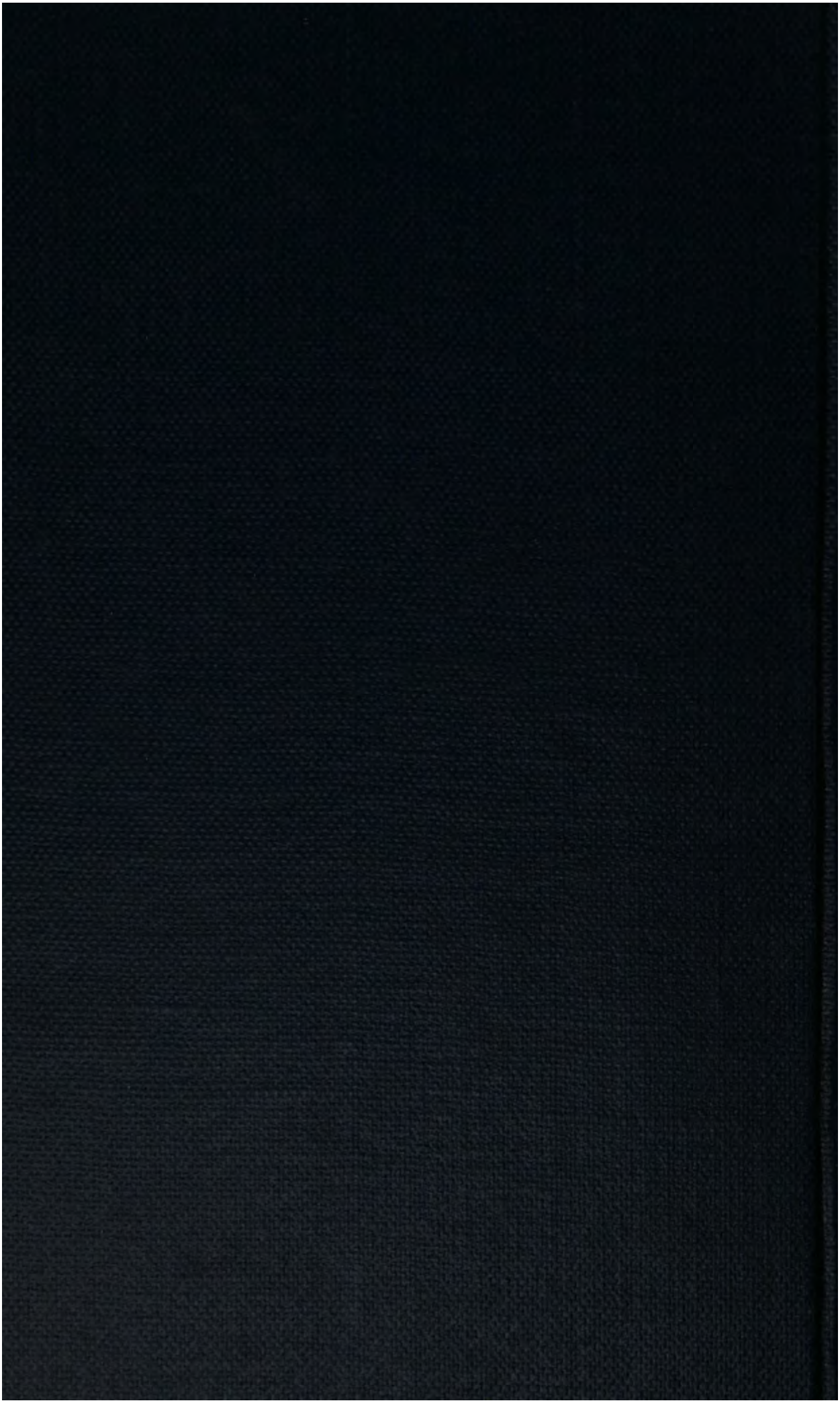
Zimmermann

Robert Zimmermann.

Wien 1856.

Wilhelm Braumüller,
k. k. Hofbuchhändler.

250 dd. 4

Gedruckt bei Joſ. Stöckholzer v. Hirſchfeld.

WIMN