

UM Libraries Depository



103304901015





LIBRARY OF
THE
UNIVERSITY OF MISSOURI

THE GIFT OF

Author

This Thesis Has Been

MICROFILMED

Negative No. T-

206

Form 26

DIE THEORIE DES FINAKTERS.

A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE

MASTER OF ARTS.

ELLA ADELINE BUSCH.

UNIVERSITY OF MISSOURI.

MAY 1., 1904.

378.7M71
XB96

Bibliographie.

- Avonius.** -**Deutsche Handwerkslehre.**
Berlin, 1885. M. Walther.
- Bartels, Adolf.** -**Die deutsche Dichtung der Gegenwart. (4)**
Leipzig, 1901. Ed. Avenarius.
- Bellermann, Ludwig.** -**Schillers Dramen.**
Berlin, 1888. Weidmann.
- Berger, Alfred Freiherr von.** -**Dramatische Vortraege.**
Wien, 1890. Karl Konigen.
- Bleibtreu, Karl.** -**Der Kampf ums Dasein der Literatur. (2)**
Leipzig. Wilhelm Friedrich.
- Brandes, George.** -**Die Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts
in ihren Hauptstroemungen. Bd. IV.**
Leipzig, 1891. Veit and Co.
- Butcher, S. H.** -**Aristotles' Theory of Poetry and Fine Art. (2)**
London, 1898. Macmillan and Co.
- Campbell, Lewis.** -**Sophocles.**
New York, 1880. D. Appleton and Co.
- Cody Sherwin.** -**The World's Greatest Short Stories. (2)**
Chicago, 1905. A. C. McClurg.
- Crawford, Oswald.** -**The Drama of the Future.**
Nineteenth Century. Jahrgang 52, S. 270ff.
- Creizenach, Wilhelm.** -**Geschichte des Neueren Dramas.**
Halle a. Saale, 1905. Max Niemeyer.
- Deutsche National Literatur. Joseph Kuerschner.**
(D. N. L.) Bd. 611 Lessing.
62 Lessing.
67 Lessing.
69 Lessing.

III Goethe.

145 A.W. und Friedrich Schlegel.

151 Schicksalsdrama.

Echo, Literarisches. - Dez. I, 1905, S. 538.

Freytag, Gustav. - Gesammelte Werke. (2) Bd. XIV. Die Technik des Dramas. Leipzig, 1897. S. Herzel.

Gottschall, Rudolf von. - Zur Kritik des Modernen Dramas. (2) Berlin, 1900. Allgemeiner Verlag fuer deutsche Literatur.

Grillparzer, Franz. - Werke. Bd. VII, XIII. Stuttgart, 1890. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Hegel, G.W.F. - Werke. (2) Bd. X. Aesthetik. Bd. III. Berlin, 1845. Duncker und Humbolt.

Hettner, H. - Das moderne Drama. Braunschweig, 1852. Vieweg.

Hudson, H. N. - Shakespeare, His Life Art and Characters. Boston, 1900. Ginn and Co.

Ibsen, Henrick. - Werke. Herausgegeben von William Archer. New York. Charles Scribner's Sons.

Jebb, R. C. - Greek Literture. New York, Cincinnati, Chicago. American Book Co.

Johnson, C. F. - Elements of Literary Criticism. New York, Cincinnati, Chicago. American Book Co.

Kleist, Heinrich von. - Sämtliche Werke. Stuttgart und Berlin, 1890. Cotta'sche Buchhandlung.

Koberstein, August. - Geschichte der deutschen Nationalliteratur. (5) Leipzig, 1873. F. C. W. Vogel.

Litzmann, Berthold. - Das deutsche Drama. (4) Hamburg und Leipzig, 1897. Leopold Voss.

Lublinski, S. - Literatur und Gesellschaft im Neunzehnten Jahrhundert. Berlin, 1900. Siegfried Kronbach. Bd. III.

- iii
- Mathews, Brander.-The Development of the Drama. ~~1893~~ 1903.
 The Historical Novel and Other Essays. 1901
 New York, Charles Scribner's Sons.
 The Philosophy of the Short-story.
 New York, 1901. Longmans, Green, and Co.
- Meyer, Richard.-Die deutsche Litteratur des Neunzehnten
 Jahrhunderts. Berlin, 1900. Georg Bondi.
- Muff, Christian.-Die Chorische Technik des Sophokles.
 Halle, 1877. Richard Muhlmann.
- Nietzsche, Friedrich.-Werke. Bd. II Die Geburt der Tragödie.
 Leipzig, 1899. E. G. Naumann.
- Perry, Bliss.-The Short Story..
 Atlantic Monthly, August, 1902. S. 241ff.
- Poe, Edgar Allen.-Werke. Bd. XIII, XIV.
 New York. Thomas Crowell and Co.
- Rhode, F.-Das Wesen und die Formen der Dichtkunst.
 Leipzig, 1870. Friedrich Fleischer.
- Shelly, Percy Bysshe.-Poetical Works.
 London, 1901. Macmillan and Co.
- Schmidt, Julian.-Geschichte der Deutschen National Literatur
 im Neunzehnten Jahrhundert.
- Segall, J. S.-Corneille and the Spanish Drama.
 New York, 1902. The Columbia University Press.
- Sittenberger, H.-Studien zur Dramaturgie der Gegenwart.
 Muenchen, 1896. Beck.
- Steiger, Edgar.-Das Werden des Neuen Dramas.
 Berlin, W. 1898. F. Fontane and Co.
- Voltaire.
- Voltaire.-Oeuvres Completes. Bd. I.
 Paris, 1875. Firmin-Didot et Cie., Libraires.

Weitbrecht, Karl. - Das Neue Deutsche Drama.

Berlin 1903. Harmonie.

Wells, Benjamin. - Modern German Literature.

Boston, 1895. Roberts Bros.

Woodbridge, Elizabeth. - The Drama, Its Law and Technique.

New York. Allyn Bacon.

- I. Die Kunst: -Geburt. -Fortentwicklung. -Verkörperung der apollinischen und diomysischen Welten. -Entstehung des Dramas. -Des Theaters. -Was dargestellt werden soll. -Aufgabe des Dramatikers. -Handlung im Drama. -Das Tragische darin.
- II. Das Drama: -Zweck. -Stoff. -Form. -Sprache. -Der „Oedipus“ des Sophokles, ein Einakter. -Warum die dramatische Kunst sich fortentwickelte. -Die dramatischen Regeln. -Was unter einheitlicher Handlung zu verstehen ist. -Warum die Einakterform nicht weitergeführt wurde.
- III. Die Ausartungen des Dramas durch Misverständnis der Regeln in der Technik der späteren Dramatiker: Griechen: Euripides. -Die Spät-Komiker. -Die Akteinteilung. -Römer: Die Buchdramen. -Seneca: „Der Rasende Herkules“. -Die Neuentstehung des Dramas im Kirchendienste. -Entwicklung des Dramas im allgemeinen. -In Spanien, -Italien, -Frankreich: Corneille, Racine, Voltaire, Diderot, -England: Das elisabethsche Drama, Shakespeares Schauspiele, „Everyman“, -Deutschland: Fastnachtsspiele. -Freytags Erklärung der Akte. -Schlegels Berechtigung solcher Einteilung.

IV. Die Tendenz einer Rueckkehr zur idealen Form.-Lessing:

„Philotas“-Schiller: „Die Braut von Messina“.-
 Die Schicksalstragiker.-Kleist: „Der Prinz von
 Homburg“ „Penthesilea“-Grillparzer: „Esther“,
 ein dramatisches Fragment?-Die „Jungdeutschen“.-
 Entstehung des Romans.-Die „kurze Erzaehlung“.-
 Ausdruck der Tendenz „Zur Wahrheit“ in Edgar Allen
 Poes Kritik. -Der Short-story gegenueber „der Ein-
 akter.-Ibsens Dramen.-Das ideale „wirkliche Drama,
 der Einakter.

Die Theorie des Einakters.

Das erhabenste Kunstwerk, die Schöpfung, ist nach der indischen Mythe ein Dichtwerk der Gottheit. Diese ruhte schweigend in sich verschlossen, bis sie die Welt vor ihrer Erschaffung in ihrer Vorstellung zuerst als „die lichte Dämmerung“ eines Gedankens empfand; dann kam, jedoch ohne Deutlichkeit des einschlagenden Weges, das Bewusstsein einer Absicht, deren Ziel und Plan der Schöpferkraft wohl wie eine Musik vorgeschwebt haben mag; die nun entstandene Idee der Welt verkörperte die Gottheit durch ihren Willen im Weltall, in der Natur.

Die Welt als Kunstwerk ist also verkörperter Wille, darausschliessen wir, dass das Wesentliche in der Kunst, (I) und deshalb in ihrem bestimmenden Faktor, im Willen zu suchen ist.

Wie nun die Gottheit sich in dem gesamten Weltall und in seinen Einzelheiten geoffenbart hat, so muss sich auch das von Menschen Gedachte auf irgend eine Weise kundtun. Durch diese Notwendigkeit entstanden die „bildenden Künste“.

(I) (Avonianus.-Einleitung. Prof. Otto Harnack in den Preuss.

Jahrbüchern.

Die Gebilde des Menschengestes finden ihren Ausdruck in der Baukunst, in der Malerei, und in der Plastik, auch in der unbildlichen Musik und in der aus dieser urspruenglich hervorgegangenen, sich in Worte verkoerperten Dichtkunst, welche als das fruchfbarste und meistvermoegende Produkt des Kunstgenies zu betrachten ist.

Die Fortentwicklung dieser Kunst beruht auf der Erkenntnis des ungeheueren Gegensatzes nach Ursprung und Zielen der griechischen Kunstgottheiten: Apollo und Dionysus: (a)

Das Apollinische entstammt jenem Traumleben, das die herrlichen Goettergestalten vor die Seele des Menschen brachte. Die grossen Bildner sahen den entzueckenden Gliederbau uebermenschlicher Wesen im Traum. Der hellenische Dichter wuerde wohl wie Hans Sachs die Geheimnisse der poetischen Zeugung ausgedrueckt haben:

„Mein Freund, das grad^s ist Dichters Werk,

dass er sein Traeumen deut^s und merk^s.

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn

(a) Weil die Vorbilder der Griechen nicht mit Genauigkeit zu benennen sind, werden sie hier nicht in Betracht gezogen.

wird ihm im Traume aufgethan:

All' Dichtkunst und Poeterei

ist nichts als Wahr~~heit~~traum Deuterei". (1)

Der Gott Dionysus erschien den Menschen sympathischer als die anderen Goetter. Dieser Gott des Weines war auch der Geber aller weltlichen Freuden und Genuesse, ein Feind von allem, (2) was den zum Leben dienlichen Geist im Menschen verdunkeln oder toeten koennte. Seinen Verehrern wurde gelobt, nach dem Tode aus einem tieferen Kelche, aus einem mehrversprechenden Becher als dem des Weines, schoepfen zu duerfen.

Dies gab Anlass zu dem Gefuehl von Ueberdruss des Lebens am Leben, von Hass auf die Welt, "von Furcht vor der Schoenheit und Sinnlichkeit. Diese Gefuehle verkleideten sich unter dem Glauben an ein anderes, oder ein besseres Leben. Ein Jenseits wurde erfunden um das Dasein besser zu verlaeuinden; im Grunde war es ein Verlangen ins Nichts, ans Ende, ins Ausruhen, hin zum „Sabbat der Sabbatte“-Das Dionysische kann man als Gegenteil

(1) Nietzsche, S. 29.

(2) Jebb, S. 70.

zum Christlichen beschreiben. Anti=christlich ist Dionysisch.

Bei religioesen Festen zu Ehren des Gottes Dionysus versammelten sich die attischen Dorfbewohner unter freiem Himmel am Fuase eines Weinberges. Hier gaben sie gemeinsam ihren Empfindungen in rhythmisch-metrischer Weise mit Variationen der Tonhebungen-und senkungen Ausdruck, d.h. sie gaben ihrem bewegten Gemuete durch die unbildliche Musik Ausdruck, -sie taten ihre innersten Gedanken auf diese Weise kund.

Unter dem Einfluss dieser dionysischen Huldigung konnte ein jedes Mitglied in dem nun entstandenen Chore sich selber als Satyr verwandelt sehen. Ein jeder sieht sich als Satyr und dieses erlaubt ihm zu handeln, als ob er in einen anderen Leib, in einen anderen Charakter eingegangen waere. Das Individium ist voellig aufgegeben durch die Einkehr in diese fremde Natur des Satyrs. Dieser Umwandlungsprozess des Tragoedienchors ist das dramatische Urphaenomen. In der Satyrgestalt erblickt der Chor ein hoeheres Wesen, d.h. in seiner Verzauberung sieht er eine neue Vision ausser sich, eine apollinische Gestalt aus der Traumwelt.

Diese beiden sich entgegengesetzten Welten liegen dem Kuenstler vor. Er strebt, die dionysische Welt nach seiner Empfindungsweise anderen verstaendlich zu machen. Er versucht sich in den Leib des dionischen Schwaermers zu denken und aus dessen Seele heraus zu reden. Die dionisich-musikalische Idee fasst er bildlicher gestaltet sie in Worte, -er ist Lyriker, -er verfasst lyrische Gedichte.

Die obengenannte apollinische Gestalt aus der Traumwelt lenkt die Aufmerksamkeit auf den bis jetzt ihm fremden Charakter. Das Subjektive des Lyrikers faellt gewissermassen weg. Sein Hauptinteresse haengt nun an der neuen Erscheinung, und wollte er diese schildern, so wuerde er Epiker. Doch er geht weiter :er strebt klar und deutlich das bei der Zusammenkunft zwei so verschiedener Naturen Erlebte zu offenbaren. Die lyrischen Gedichte sind zu dramatischen Dithyramben geworden.

Nietzsche erkluert, (I) die unbildliche Musik und das bildliche Element aus der Traumwelt seien nebeneinander hergegangen, zuerst unvereint, gewissermassen im offenem Zwiespalt mit einander. Sie, reizen sich gegenseitig zu immer neuen,
 (I) Nietzsche, S. 60ff.

kraeftigen Geburten ,um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren,den das gemeine Wort,,Kunst"nur scheinbar unterdrueckt,bis sie endlich durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen Willens mit einander gepaart erscheinen und zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk die attische Tragoedie ,erzeugten."

„Diese dritte Darstellungsweise,"bemerkt Hegel,verknuepft die beiden frueheren zu einer neuen Totalitaet.Diese Objektivitaet, die aus dem Subjekte herkommt,sowie dies Subjektive,dass in seiner Realisation und objektiven Giltigkeit zur Darstellung gelangt,ist der Geist in seiner Totalitaet und giebt der Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab".

Das Ringen des Geistes mit der Musik nach bildlicher Offenbarung steigert sich nach den Anfaengen der Lyrik zu den dramatischen Dithyramben,den Aeusserungen des Chors,bis dann diese durch ihren Vortrag mit Zufuegung der mimischen Stellung und Rede zum Drama werden.

Klar liegt vor,dass das Drama seine Entstehung nur

dem imperativen Beduerfnisse des Ausdrucks des Menschengeistes zuschreiben kann, und nicht, wie so oft angenommen wird, seinen Ursprung in dem Trieb zur Nachahmung hatte, oder gar ^{aus} der Angewohnheit des Recitierens stammte.

Ein jeder hat das Beduerfnis seine innersten Gedanken auszudruecken. Wenn nicht als Dichter selbst, so kann er sich in der Vertiefung in die Gedanken anderer ausleben. Dieses ist ihm ermoeglicht, entweder durch das Lesen einer Dichtung, oder dadurch, dass er einer Darstellung der Gedanken eines anderen beiwohnt. Ersteres war dem antiken Volke nicht moeglich, so wurde Letzteres eine Notwendigkeit. Das griechische Theater wurde erschaffen. Hier wurden die Gestalten der beiden Welten von dem Schauspieler nach Konzeption des Dramatikers symbolisch dargestellt.

Die dionysisch erregte Masse symbolisiert der Chor. Die Vision aus der Traumwelt wird von einem Mitglied des Chors vertreten. Dieser Gott, die hoechste und erhabenste Person auf der Buehne, erregt vom Anfang an das Interesse des Zuschauers, schon weil sie einzig und allein dasteht, umringt von der Masse, die sich nicht desselben Ursprungs noch Zielens ruehmen kann, und die die

Uebermacht zu haben scheint.

In Eintracht koennen zwei so verschiedene Wesen nicht nebeneinander hergehen. Ein Konflikt muss zwischen der edlen, wuerdigen Person des Helden und den weniger ansprechenden Nebencharakteren entstehen.

Die Aufgabe des Dramatikers ist nun, die „Geschichte“ des Helden, leichter verstaendlich, die inneren Erlebnisse des Helden waehrend dieses Konflikts darzustellen. Er muss sich in einen fremden Menschen verwandelt vorstellen, mit dessen Gefuehlen empfinden, mit dessen Gedanken denken, und mit dessen Worten reden. Er spricht aus der Seele eines Charakters heraus, darf sich aber nicht in sich selbst zurueckziehen und seine dramatis personae von aussen betrachten; er muss bestaendig in ihnen leben und die ganze Welt nur mit ihren Augen ansehen. Deshalb ist es, dass der Dramatiker von der ^causseren ~~seiner~~ Erscheinung seiner Menschen so gut wie gar nicht redet.

Wenn auch die Worte des Dramas in den seltensten Faellen das schildern, was die Menschen, die sie sprechen, tun, „so erraten wir doch gar vieles, was sich auf der Buehne nur

durch das stumme Spiel veranschaulichen laesst. Denn so wenig es den Menschen des Dramatikers einfallen kann, ueber das, was sie selber tun, im Augenblick der Tat viel Worte zu verlieren, um so mehr reden sie vorher und nachher darueber." (1) So loest sich dem dramatischen Dichter alles aeussere Geschehene in innere geistige Beziehungen zwischen dem Helden und seinen Gegnern auf; diese Wechselwirkungen von Seele zu Seele, die den Hauptcharakter da- oder dorthin treiben, bilden eben die sogenannte Handlung des Dramas.

Jahrhundertlang wurde angenommen, eine aeussere Handlung muesse im Drama geschildert werden. Der Stamm des Wortes Drama ist dorischer Herkunft und bedeutet „Geschichte“, „Ereignis“ (beide Worte im hieratischen Sinne gebraucht). (2) Das aelteste ~~XXXXXXX~~ literarische Drama hatte grosse Pathosszenen im Auge; gerade die Handlung in der gewoehnlichen Auffassung schloss es aus; es verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Scene. Was in der Seele vorging, das geistige Leben schilderte es auf der Buehne. Wie Moliere hat es ausrufen muessen: „Handlung? Was

(1) Steiger, S. 88.

(2) Literarisches Echo, Dez. I., 1903, S. 338.

Handlung. Leben will ich sehen". Dieselbe Idee drueckt Grillparzer aus: „Das Publikum fordert unnachsichtlich Eines wodurch es eben zu einer so trefflichen Kontrolle fuer den dramatischen Dichter wird, und dieses Eine ist das Leben." (I)

Wenn wir uns das bisschen ~~LEBEN~~ aeussere Handlung ganz fortdenken aus Goethes „Tasso", und „Iphigenie", aus Grillparzers „Sappho", aus Ibsens „Gespenstern", aus Sophokles' „Oedipus", aus Shakespeares „Merchant of Venice", aus Molières „Tartuffe", so koennen wir doch den dramatischen Gehalt nicht weggeben. Eine ganze, vollstaendige Handlung ist nachgeahmt worden.

In diesen Werken begehrt der Held etwas. Mit der ganzen Macht seines Willens strebt er darnach. Es ist ein Kampf worin der Held genau weiss, was er will. Er versucht sein Moeglichstes, das heissbegehrte Ziel zu erreichen. Diesem lebt er. Ein kraeftiger Gegner steht ihm gegenueber. Sei es nun eine Schwaeche der eigenen Seele, die ihn in ihrer Groesse taeschte, oder der griechische Idee des Schicksals im Altertum, die christliche

(I) Grillparzer, S. 298.

II.

Idee der Vorsehung im Mittelalter, oder das moderne wissenschaftliche Gesetz der Vererbung, -der Hauptcharakter muss an diesem Unueberwindlichen in seinem Vorhaben scheitern. Darin liegt das Tragische.

-II.-

Wie oben bemerkt, entstand die Kunst aus dem Geduerfnisse des Menscheistes, seinen Empfindungen Ausdruck zu geben. Diese Aeusserungen sind also seelische und koennen folglich nur in dem einen Zwecke-geistigen Genuss zu gewaehren- die Berechtigung ihrer Existenz finden.

Neben diesem seelischen Vergnuegen, das die Kunst im allgemeinen darbietet, geht aber im Gebiete des Dramatikers noch ein anderer Zweck nebenher, welchen die Tragoedie zu erreichen sucht, naemlich der moralische, welcher, wie Shelly in der Einleitung zum „Cenci“ sagt, „dem menschlichen Herzen durch dessen Sympathien und natuerliche Antipathien eine Kenntnis seiner selbst zu lehren habe“, (I) und dadurch mache der Dramatiker ein-

(I) Shelly, S. 298.

en um so groesseren Eindruck auf den Zuschauer, wenn nun dieser ganz allmaehlich, wohl vorbereitet von Wirkung zu Wirkung geleitet wird, und wenn seiner nachschaffenden Phantasie die inneren Verknuepfungen genuegen, wenn der Faden nicht abreisst.

Aus diesen Bemerkungen geht deutlich hervor, dass in der Tragoedie, und in der Komoedie, oder im Drama ueberhaupt, die Idee einer aeusserlichen, sinnlichen Handlung gar nicht in Frage kommt. Diese falsche Auffassung hat sich nach der Bluetezeit der attischen Tragoedie eingebuergert, und bis in die Neuzeit fortgepflanzt; in der That herrscht heute noch diese Idee.

Die urspruengliche, und wirkliche Bedeutung des Wortes Drama ist dem Leser klar geworden. Der Stoff, der im ersten literarischen Drama behandelt wurde, war dem Leben entnommen. Die Dichtform, in welche dieser verkoerpert wurde, war eine einfache. Die Aufgabe der dramatischen Kunst als Form, besteht darin, dass die „Supposition einer Gegenwart, die ja nicht mit Wirklichkeit zu verwechseln ist, aufrecht erhalten, und ihre Bewahrung dem Zuschauer erleichtert werde.“ (I)^A auf der Wahrheit (I) Grillparzer, S. 142.

selber jedoch, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebaude. Es geschieht haeufig, dass phantastische Gebilde ^{willkuerlich} aneinandergereiht werden, doch heisst dies nicht das Wirkliche nachahmend wiederbringen, nicht die Natur darstellen. Diese beiden Forderungen sind ein und dasselbe. Es ist der Kunst aufgegeben, den Geist dieser Wirklichkeit, der Natur zu ergreifen und in eine koerperliche Form zu binden. „Der Wert der Phantasie fuer die Kunst liegt in ihrer Begrenzung, welche die Gestalt ist.“

Der Kuenstler gestaltet die Personen und die Zustaeude „nach ihrer Uebereinstimmung mit sich selbst,“ oder nach „der ihnen zu Grunde liegenden Idee“; er verfasst ein Gleichnis, ein Bild dieser Idee. Im dramatischen Gebiete soll das Bild einer Handlung aus dem Leben eines Menschen abgegeben werden. Die natuerliche Ansicht dieser Handlung liegt dem Drama zu Grunde. Diese Ansicht muss in Worte gekleidet werden, so dass sie wahrheitsgetreu in der Form erscheint, die sie im Gemuete annimmt. Diese Form wird die poetische genannt. Sie war „anfangs das Organ fuer den Gesamtinhalt des menschlichen Geistes“, (I) Wenn nun (I) Grillparzer, S. 135.

später diese Ideen des Geistes in die wirkliche Welt eingeführt werden, dann stehen sie in Gefahr, von dem Dichter so geschildert zu werden, dass man sie in ihrem Zusammenhang mit dem ganzen Weltall verstehen soll. Er will damit belehren, will damit bezwecken, dass man die „nakte Wahrheit“ betrachte. Dies liegt nicht im Gebiete der Poesie, sondern in ihrem Gegenteil, in der Prosa.

Nach der Erfindung der Prosa, bemerkt Grillparzer, (1) habe die Poesie dieser das Lehrhafte ueberlassen, und fuer sich die Darstellung, die Empfindung, statt der Einsicht die Aussicht behalten.

Die Sprache in dem idealen Drama muss demnach die poetische, die gebundene sein. Die metrische Form allein fuerht durch ihre Wuerde und Gesetzmæssigkeit die richtige Stimmung ein. Bei dem Ueberhandnehmen der Charakterdarstellung, statt der Handlung, empfindet man, dass der Mythos, das Goettliche, auch grossenteils geschwunden ist; das Menschliche, der Naturwahrheit tritt stark hervor; man fuerht das Imitationsverlangen des Kuenst-

(1) Grillparzer, S. 135.

ler: sie wollen dem ~~Gegenwaertigen~~, ~~Weltlichen~~, ~~Prosaischen~~ Ausdruck geben. Dann schwindet die Versform und die ungebundene Rede tritt an ihre Stelle.

Schon zur Zeit Euripides⁹ wurde in die Komoedie die Negation des Ausdrucks der idealen Welt eingefuehrt. Es folgt, dass diese durch die unkuenstlerische Prosa ausgedrueckt wurde. Letztere ist immer das Ausdrucksorgan in einem realistischen Zeitalter. ~~Von dieser Zeit~~

Von der Zeit Euripides⁹ an findet man eine bestaendige Veraenderung und ein Wechseln im Gebrauch der Sprachformen. Haeufig wechseln in dem Drama die gebundene und die ungebundene Rede, und sobald die Dichtung sich in der Gegenwart bewegt, wird die poetische Form ganz weggeworfen, weil das Alltaegliche, Weltliche, das Muechterne des Lebens, nicht konsequent von der idealen Form geschildert werden kann. Es geschieht jedoch oft, dass die Versform benutzt wird, dann kommt es darauf an, „welche Idee dabei zur Anschauung gebracht wird“, sagen einige Kritiker. Dies ist am haeufigsten der Fall im „historischen Drama“. Dieser Ausdruck schon ist in Wirklichkeit ein Paradox, und diese „Gattung“

des Dramas nur eine historische Chronik, welche in das Gebiet der geschichtlichen Erzählung gehoert. Waere ein Ereignis im Leben eines beliebigen historischen Helden geoffenbart worden, dann waere ein Drama, ein Einakter, entstanden.

Die Form, welche ~~Lope de Vega~~ in den spanischen Dramen am haeufigsten vorkommt, ist die Asonantes. Lope de Vega benutzt die Sonettenform im Monolog. Oft kommen im spanischen Drama unregelmässige Formen vor, die den erfinderischen Uebersetzungen, die die Spanier ins Drama einfuehrten, geeignet sein sollen. Die Englaender haben in Sheridan und Beaumarchais die „picked and polished sentences“. Es ist nur ein Schritt zu den reimenden Prosa in Shakespeare, und noch einer zu seinen reimlosen Iamben. Die Franzosen wollen die charakteristische Zurueckhaltung und psychologische Scharfsinnigkeit ihrer Ideen in reimenden Strophen am besten ausdruecken koennen. In dem Streben nach Konzentration, die man in den Dramen Augiers und Ibsens findet, ist die Sprache sozusagen sauber, geglaettet, fast zierlich: eine netteté des Stils liegt vor. Diese verschiedenen Formen werden regelrecht aufgefasst und weitergefuehrt, denn sie kommen

den Dichtern jetzt „natuerlich“ vor, weil sie schon lange bei den verschiedenen Voelkern ueblich sind.---

Wie schon angedeutet, wird in der kuenstlichen Gestalt des Dramas ein Hauptgedanke fest wie mit eisener Hand durch die Handlung gefuehrt. Dieser bewegt sich rasch und maechtig nach einem bestimmten, fasslichen, erstaunenswuerdigen Ziel hin. Es setzen die Charaktere sich in Bewegung und bilden eine fortschreitende, zusammenhaengende, mit Notwendigkeit oder wenigstens mit Wahrscheinlichkeit verknuepfte Handlung.--- Betrachten wir diese Tragoedie des Sophokles, welche allgemein als groesstes dramatisch-~~sch~~es Kunstwerk des Altertums angenommen wird: „Oedipus“. Die Mythe erzaehlt: Ein junger Mann hat in Unwissenheit den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet. Wie dieses ~~Gesche~~ Unheil an ihm zu Tage kommt. (1) ist die Geschichte des Dramas. Eine Krise im Leben des Oedipus soll geschildert werden. Die inneren Erlebnisse dieses Charakters, als er sich dieser Greuelthat bewusst wird, ist der Inhalt des Stueckes. Der Held unterliegt den Gegenmaechten, deshalb wird dieses Drama eine Tragoedie genannt.

(1) Freytag, S. 137ff.

Ein Ereignis spielt sich vor den Zuschauern ab. Wie koennte also eine andere Form moeglich sein, als diejenige, welche dieses „Leben“ naturgemaess, lieber am natuerlichsten, darstellt? Der Kuenstler Sophokles schrieb das Drama so, dass das Bewusstsein, das Wissen, und dann die Folgen der Taten des Oedipus, so wie dies im Leben auch nur geschehen kann, in den Zeitraum von wenigen Stunden fallen. Die Handlung ist eine geschlossene. Sie muss natuerlich einen Anfang und ein Ende haben, darf jedoch in der Vorstellung nicht unterbrochen werden. Geschieht dieses, so tritt etwas Fremdes ein, das das unterbrechende Element abgiebt. Dieses fuehrt auf ein Zweites Thema, welches neuen Stoff einfuehrt. Dieser Stoff mag an sich dramatisch sein, liegt aber immerhin ausserhalb der wirklichen Handlung. Derselbe kann dem Drama weder eingewoben noch angehaengt werden. Es wird dieses jedoch oft versucht indem eine sogenannte Einteilung des Dramas zustande gebracht wird. Nach Zutritt eines fremden Elementes ist Stoff fuer mehr als ein Drama vorhanden; es entsteht der Zweiaakter. Da dieses im „Oedipus“ nicht der Fall ist, so findet sich

Stoff zu nur einem Drama , fuer einen Akt, -- der Einakter steht!

In der „Technik des Dramas“ sagt Freytag(I): „Immer ist, was dem Stuecke vorausgeht, (also nicht das Stueck selbst.) ein grosser Teil dessen, was wir in der Handlung einschliessen muessten.“ Warum „muessten?“ Diese Idee von einem „was dem Stuecke vorausgeht“ in ein Drama einschliessen muessen, folgt der Auffassung, dass die meisten Dramen, welche jahrhunderte-
lang als ^{Muster} ~~Regel~~ galten, diejenigen seien, welche ihre Form als die Kuenstliche Nachbildung der Natur zu betrachten haben, und von einem Dichtergenie mit Worten ausgestattet worden seien. Dies ist jedoch gluecklicherweise nicht der Fall.

Warum ist nun diese ideal dramatische Dichtform, welche wir mit Recht als Einakter bezeichnen duerfen, nicht bestaendig weitergefuehrt worden? Und warum hat sich ueberhaupt die dramatische Dichtkunst fortentwickelt? Letztere Frage hat ihre Ursache in der Tatsache, dass der dramatische Instinkt der Menschheit allgemein ist. Nicht nur findet man in jedem Menschen den Trieb seine innersten Gedanken und Seelenerlebnisse anderen

uebertragen zu wollen, sondern es will auch ein jeder die Freude erleben, welche aus dem Sichvertiefen in die Gedanken anderer hervorgeht. Diesem Beduerfnisse der Menschheit entsprechend entstand unter den aeltesten ,primitiven Volksstaemmen die Mythenpantomime. Nicht allein die Indo-Europaeer entwickelten selbstaendig ein Drama , auch die Chinesen, so wie die Cousins der Griechen, die Indier, und die Bewohner von Island und Australien koennen sich dieses Kunstproduktes ruehmen.

Wie schon angefuehrt, bringt ein Genie sein Werk nur durch einen Willensakt ins Leben. Demgemaess laechelt die dramatische Muse auch nur dem freien Volke, dessen Geist zum Denken erwachte, das sich seines Zustandes durch Betrachtung bewusst wurde, und dessen politisches Leben Breite empfang. -So ist auch leicht zu erklaren, dass die dramatische Literatur in Griechenland nach der Schlacht zu Salamis ihre Bluete erreichte; in Spanien nach der Eroberung von Mexico und Peru; in England zur Zeit der Noederlage der spanischen Armada; in Frankreich zur Zeit Ludwig des Vierzehnten. Im neunzehnten Jahrhundert jedoch

wurde die Energie der beiden Nationen, Englands und der Vereinigten Staaten, in scheinbar weit praktischere Taetigkeitsbahnen geleitet. Diejenigen Nationen, welche als Nation wenig Energie besitzen, haben kein Drama aufzuweisen. Beispiele sind die Aegypter und Sarazenen. Diese hielten an einer „Voetherbestimmung“ fest.

Auch hat ein jedes Volk zufolge der eigenen Empfindung und des Denkens seine eigene Geschichte, Sitte, und Sprache, so dass jedes Drama, um von dem Zuschauern mitverstanden zu werden, eine gewisse Volkstuemlichkeit besitzen muss. Sein Inhalt muss mit dem Denken und Empfinden des Volkes innig verschmolzen sein. Das Allgemeine zu finden, das Lebendige der Gegenwart zur Anschauung zu bringen, oder aus dem Innersten der historischen Vergangenheit ein freudiges Echo hervorzurufen, mit anderen Worten, „das Nationale“ darzustellen, muss der Dramatiker beabsichtigen.

Die schnelle Fortentwicklung der dramatischen Kunst ist aus der Tatsache zu erklaren, dass die dramatische leichter als irgend eine andere Kunstform ein Interesse erregt. Beinahe

eine jede Person ist im Stande, aus ihren eigenen Erfahrungen das Drama zu verstehen. Diese Kunst allein darf sich je nach Belieben und Kraft des Empfindungsgeistes des Kuenstlers die Plaene aller anderen Kuenste zu Nutze machen. Der Dichter, der Maler, der Formenbildner, der Musiker duerfen gebeten werden dem Dramatiker zur Hilfe zu kommen. Nur diesem letztgenannten Kuenstler ist es ermoeglicht zugleich ein Leben zu schildern, uns einen Eindruck der sichtbaren Welt zu geben, unseren Augen Schoenheit und Form, und unseren Ohren Rythmus und Harmonie vorzuzaubern, ohne den Zweck des Dramas, ein Menschenleben darzustellen, aus dem Auge zu verlieren. „The youngest of the sister arts, where all their beauty blends“.

Die ideale Form des Dramas ist die Bluete einer natuerlichen Entwicklung. Das Grundgesetz des Dramas hatte Sophokles der Natur abgelesen. Ein Leben des Koenigs Oedipus hat er nach jenem Gesetze in Worte verkoerpert. Dieses dramatische Kunstwerk wurde nun von dem Kritiker, Aristoteles, zur Grundlage der Regeln, die er in seiner „Poetik“ zusammengestellt hat.

Nach fluechtiger Betrachtung dieser Regeln ist leicht verstaendlich, dass mit der Entstehung einer neuen Lebensanschauung, auch diese Regeln von einem neuen Anschauungspunkte aus betrachtet wurden, dass mit jeder neuaufkeimenden Lebensanschauung eine neue Dramenform aufbluete. Man sagt folglich, die Regeln der Alten seien misverstanden worden. Dem Zwecke dieser Arbeit genuegt dieser Ausdruck.

In Aristoteles' Theorie der Dichtkunst (I) muss der Hauptcharakter im Drama, der Held des Stueckes, eine beruehmte und glueckliche Person sein, die nicht im hohem Grade entweder gut oder schlecht ist. Unglueck muss sie uebermannen, welches jedoch nicht durch Laster oder Untugend herbeigefuehrt wird, sondern durch Irrtum oder durch eine Schwaeche. Das Unglueck, welches diese erhabene Person ueberfaellt, muss Mitleid und Furcht im Zuschauer erregen, dass auch ihm ein solches Unheil uebereilen koennte; er muss mit dem Helden selbst sich ausleben. Jene Gescgichte, welche aus dem Leben des Hauptcharakters zur Offenbarung gewaehlt wurde, muss eine wahrheitsgetreue Abbildung eines Ereignisses sein. Fest an- und ineinandergereiht muss

(I) Butcher, S. 57 ff.

alles sein, um dem Ganzen eine vollstaendige Einheit zu geben.

Diese Einheit ist von der Breite, die von dem Gefuehle des Kuenstlers bestimmt wird, und die nur eine einzige Handlung einschliessen kann.

Ist nun ein kurzskizzierter Plan kuenstlerisch zu einem dramatischen Ganzen zusammengefuegt, so wird dasselbe als „harmonisch“, gefaellig, interessant, des Buehnenerfolges sicher, bezeichnet. Diese Totalitaet laesst Zweck, Tat, und Erfolg aus sich herausgehen. Sie wird alltaeglich „Einheit der Handlung“ genannt. - Einheit waere genuegend.

Die einheitliche Handlung der Tragoedie muss selbstverstaendlich Anfang, Mitte, und Ende haben, wie schon oben angedeutet. In dem ersten Stadium des Verlaufs legt der Dichter die Situation dar, er macht uns mit den Verhaeltnissen vertraut; klar zeichnet er die Gegensatze aus denen das Weitere hervorgeht. Fast unmerklich wird der Zuschauer mit der frueheren Geschichte der dramatis personae bekannt. Die Verwicklung muss naturgemaess, als innere Notwendigkeit, aus dieser hervorgehen.

Die streitenden Mächte kommen in der Mitte der Handlung zusammen
 In diesem Teil der Tragödie werden Gedanken und Wille entfesselt. Der Held und die gegenüberstehende Macht sind zur Tat bereit; das Individuum bietet seine ganze Kraft auf, um den Gegner zu besiegen und die eigene Freiheit zu bewahren. Die Katastrophe mit der Auflösung des Kampfes bildet den dritten Teil der Handlung und somit den Schluss.

Solch ein regelmässiger Aufbau einer gedungenen Handlung ist ein wahres Abbild des dem Drama zugrunde liegenden Ereignisses. In Wirklichkeit kann dieses in demselben kurzen Zeitraum von wenigen Stunden, die auch die Darstellung in Anspruch nimmt, geschehen. In einem gewissen, begrenzten Zeiträume spielt sich ein Ereignis ab. Es kann natürlich nur an einem Orte stattfinden. Dass Sophokles dies empfand und daher in seiner grössten Tragödie vermied, durch Szenenwechsel der Natur untreu zu werden, und den Zeitraum in dem die Geschichte sich im Leben abspielt, naturgetreu einen recht kurzen machte, ist nicht zu verneinen.

Die sogenannte Einheit des Ortes wird von Aristoteles garnicht gefordert, und ueber den ununterbrochenen Zusammenhang der Zeit wird nur gesagt, dass die Tragoedie soviel als moeglich versuche, ihre Handlung in einem Sonnenumlauf zusammenzufassen. Man nimmt gewoehnlich an, dieser habe einen Zeitraum von zweelf Stunden bedeutet, drei Stunden kaemen auf jedes der vier Stuecke der Tetralogie. Der Szenen- sowohl als der Garderobewechsel kann bei den griechischen Vorstellungen leicht mehr Zeit in Anspruch genommen haben als heute der Fall ist. Folglich darf man von der „single tragedy“ wohl sagen, sie habe eben die Zeit zur Auffuehrung noetig gehabt, die noch heutzutage der Einakter beansprucht.--

Nach der heraklitischen philosophischen und wissenschaftlichen Weltanschauung ist alles im steten Werden. Derselben Anschauung gemess muss auch in der Kunst, welche ein Ausdruck der Empfindungen und Gedanken der Menschen ist, eine Veraenderung eintreten, sobald sich der Anschauungspunkt verrueckt hat.

Schon noch ^{ehe} die attische Tragoedie ihren Glanzpunkt
1

erreichte, wurde von den Sophisten eine neue „Weltbetrachtung“ vorgeschrieben, welche sich schnell durch Dichtprodukte verbreitete. Als dann Sokrates Herrscher im philosophischen Gebiete wurde, ward dem musikalisch-dionysischen Untergrunde der Tragödie eine immer weniger prominente Stellung gegeben. Die optimistische Dialektik der Sokratischen Schule vertrieb, „mit der Geißel ihrer Syllogismen“ (I) die Musik, d.h. sie zerstörte das Wesen des Dramas, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung ^{ys} dionysischer Zustände, und als sichtbare Symbolisierung der Musik, -des natuerlichen Ausdrucks einer erregten Volksmasse, interpretieren laesst.

Schon bei Sophokles zeigt sich eine Verlegenheit in Betreff des Chors, ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu broeckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptanteil anzuvertrauen, sondern ~~schraenkt~~ schraenkt sein Bereich dermassen ein, dass er jetzt fast dem Schauspieler coordiniert erscheint, womit sein Wesen voellig zerstört ist. „Jene Verrueckung der Chorposition ist der erste Schritt zur Vernichtung des Chors, deren Phasen in Euripides, (I) Nietzsche, S. 100f.

Agathon, und in den neueren Komikern mit erschreckender Schnelligkeit auf einander folgen." (I) Die Vernichtung des Chors ist ein Verderben des fehlerfreien, dramatischen Kunstwerkes, wenn man in dem Worte „fehlerfrei“ das ideale, klassische versteht. ~~Kl~~ Klassisch, weil es nur auf jene Gemüts-erhebung zugeht, die „einzig und allein aus dem sinnlich vollkommenen Eindruck entspringt."

Dieses Schwinden des Chors aus der Tragoedie, in welcher jener als das Nicht-Ich dem Helden gegenübersteht, deutet darauf hin, dass nicht das Hauptgewicht in der Verknüpfung einer Begebenheit gelegt wird, und, dass etwas Neues den Chor ersetzen muss, um dem Hauptcharakter als Gegenkämpfer zu dienen. Es war nicht leicht diese Gegenkraft gleich zu finden, und noch ehe man sie gefunden, hatte man das Ziel des Dramatikers -ein Leben zu schildern -fast vergessen, und man fiel nun in die Gewohnheit, wie es so häufig geschieht in Zeiten, wo eine neue und tiefere Auffassung im Leben wie in der Kunst und Wissenschaft durchdringt, „die inneren Seelenkräfte, und das auf- und niederwogende Empfindungsleben darzustellen. Dies wird

(I) Nietzsche, S. 1003

nun als das weitaus Wichtigere, der Poesie wuerdigere aufgefasst, indem man ausser acht laesst, dass ein wirklich scharfes Gepraege des menschlichen Wollens ohne eine klar fortschreitende Handlung gar nicht anscheinlich darstellbar ist". (I)

Die Kunst unter falschen Bestrebungen weiterfuehren wollen, heisst sie verderben. Wenn nun das ernsthaft Drama zur Komoedie uebergeht, so streben doch beide dem Ideal nach, nur spricht ersteres das Ideal aus, indes letztere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideal entgegensteht. Diese negative Anschauung des Ideals wird als ein Hindernis fuer das Fortleben der wahren Kunst bezeichnet. Es sind dann im Gegensatz zur klassischen Anschauung falsche Theorien entstanden. Aus den neuen Regeln spriesst nun eine uebermaechtige Produktion neuer Formen auf. Durch das Nachahmen dieser neuen Formen wurde die Entfernung von der Natur in der dramatischen Kunst groesser und groesser. Die produzierten Formen waren nicht laenger kuenstlerische. Ihre Entfernung von dem Wahren wurde Manier, wenn man darunter versteht, dass diese zustande kommt durch Veraenderung

von einem neuen Gesichtspunkte aus.

In diesem Sinne muss das aufgefasst werden, was Freytag in der Einleitung zur „Technik des Dramas“ sagt: „Seit Aristoteles einige der hoechsten Gesetze dramatischer Wirkung dargestellt hat, ist die Bildung des Menschengeschlechtes nunmehr als zweitausend Jahre aelter geworden; nicht nur die Formen der Kunst, Buehne und Art der Darstellung haben sich gewaltig veraendert, sondern, was wichtiger ist, der geistige und sittliche Inhalt des Menschen, das Verhaeltnis des Einzelnen zu seinem Geschlecht und zu den hoechsten Gewalten des Erdenlebens, die Idee der Freiheit und die Vorstellungen von dem Wesen der Gottheit haben grosse Umwandlungen erfahren.“

Die Kunst hat jedoch ein Allgemeines, was aus der Sache selbst fliesst und dieses kann sich nie geaendert haben. Deshalb sind die ebenerwaehnten Umwandlungen nur als aus der neuen Anschauungsweise des einen ewigbestehenden Ideals entstanden, zu erklaren.

Es sei im dritten Teil dieser Arbeit die Aufgabe, die Entwicklung des Dramas von der antiken Form aus durch das Mittelalter bis zur Neuzeit kurz darzulegen.

Das Gesetz der Einheit hat bei spaeteren Griechen, bei Roemern, Spaniern und Franzosen, bei Shakespeare und den Deutschen sehr verschiedene Anwendung erfahren. Das ideal Schoene, welches Sophokles in seiner Vollkommenheit verbildlicht hatte, ging in Euripides' Dramen verloren. Dieser versucht weniger, das Stueck zu einem harmonischen Ganzen zu fuegen, als gewisse Szenen und Situationen besonders auszupraegen. „Sein Stiel ist weich und ueppig, ausschweifend in seiner leichten Fuelle,“ sagt Schlegel (I), „ihm stand nicht der erhabene Ernst des Gemuetes noch die strenge kuenstlerische Weisheit vor“. Er wurde durch den Glanz des Ruhmes und das Einschneidende der Besonderheit verfuehrt und warf sich dadurch auf das Individuelle, welches das Allgemeine, das aus der Kunstsache selbst fliesst, vertrieb. „Seine Stuecke bestechen durch weichliche, zuweilen sogar zarte Fuehr-

tungen das Gefühl, während ihre Richtung im Ganzen auf eine wahre Freigeisterei hinausgeht. In den Dramen Euripides' wich die Kunst von ihrem Wege ab und es trat die Verwilderung rasch ein. Er faellt ins Prosaische. Er malt mit Vorliebe die Bloessen, Schwächen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus. Oft rühmen ^{sie} sich sogar dessen, als müsste es eben so sein.

Die sophistische Lebensanschauung beeinflusste Euripides in der Behandlung seines Dramenstoffes. Es wird dadurch ^{jedoch} das Wesen der Tragoedie in seinem inneren Bestandteile aufgehoben. Deshalb mussten mechanische Ergänzungen eingefuehrt werden, um dem äusseren Bau gewissermassen ein Ebenmass zu ~~geben~~ verleihen. Ein Prolog musste zum Teil die Aeusserungen des Chors ersetzen.

Der „deus ex machina“ erschien um einen Knoten in der Handlung zu loesen. Dieser geistreichen Erfindung duerfte man wohl den Ursprung des unnoetigen und haeufig absurden fuenften Aktes zuschreiben.

Wenn man Sophokles als mustergueltigen Dramatiker ansieht, und Euripides als vortrefflichen, so werden die spaeteren Ausartungen im dramatischen Gebiete augenschein-

lich. Euripides erlaubte sich von der idealen Form abzuweichen, warum sollten seine Nachahmer nicht dasselbe tun, indem sie die von ihm als Muster uebertragenen Formen erweiterten? Dies geschah gewiss doch haeufig unbewussterweise. Sophokles ging den Pfad, der fuer alle gangbar ist, die meisten seiner sogenannten Nachahmer den Weg, der ^{nur} fuer sie passt.

Die alte Tragoedie fand den Chor in der Natur und brauchte ihn eben weil sie ihn fand, als eine notwendige Begleitung. Dieser ist die bindende, poetische Huelle, welche auch die Spannung der tragischen Handlung saenftigt. Wie oben erwaeht fing die Chorposition schon bei Sophokles an zu schwanken, und wurde dem Dialog subordiniert. Bei den Spaet-Komikern ist der Zusammenhang des Chors mit der Handlung ein leichter. Die lose Dramenform und der Uebergang zu der negativen Behandlung des idealen tragischen Stoffs verursacht den schnellen Verfall der dramatischen Kunst. Der Chor wird durch nicht dramatischen Stoff ersetzt: Charakterschilderungen mit kurzer Erzaelung verbunden, werden oft, statt der Handlung, Drama genannt.

Wenn im griechischen Theater der Chor die Buehne

verliess, oder vielleicht auf der Buehne blieb und die Schauspieler hatten sich entfernt, so kam eine Abstufung des Ganzen, eine Einteilung vor. Diese wurde spaeter als Ende eines Aktes bezeichnet. Von dem roemischen Dichter Varro wurde zuerst eine Akteinteilung der Tragoedie veranstaltet. Gewoehnlich war der Chor fuenfmal aufgetreten und deshalb zaehlte man meistens fuenf, oft weniger und oft auch mehre Akte heraus. Dann folgte bald die Sceneneinteilung.

Durch den fast gaenzlichen Verfall des Chors bei Seneca und durch seine Anwendung der in Akte Teilung eines „Lebens“ in seinen Komoedien, wurde diese Verstueckelung der urspruenglichen Form in der Literatur gang und gaebe. Als dann Horaz die dramatische Regel verfasste, „ein Schauspiel sollte nicht mehr und nicht weniger als fuenf Akte haben“, und als folglich diese Regel von den Kuenstlern als hoechstes Gebot angenommen wurde, dann war ~~das~~ „die Rueckkehr zur idealen Form fuer die Masse halb unmoeglich“.

Diese aus Misverstaendnis erstandene Regel hat sich Jahrhunderte hindurch fortentwickelt und so kamen ganz natuerlich

zu der Erweiterung, der einheitlichen Handlung " noch die Verlegung und des Ortes und die Erweiterung des Zeitraumes hinzu.

Zur Roemerzeit wurden Tragoedien nur selten noch geschrieben, oder doch nur zum Lesen, denn waehrend jener Zeit mit ihren blutigen Kaempfen in der Arena war wohl eine nur dargestellte tragische Handlung weit weniger interessant als das Schauspiel, welches die Niederlage eines Menschen in Handgemenge, oder im Kampfe mit einem wilden Tiere, bot. „Man darf in der Zeit, in der die Menschheit selber Tragoedie spielt, nicht einen grossen Tragiker erwarten". (1)

Wenn nun ein Drama nicht aufgefuehrt werden soll, wird sich der Dichter nicht bemuehen, seine Phantasie so zu beschaercken, dass die ganze Handlung eine Kuenstlerische Weite und Breite erhaelt. Er wird im Gegenteil versuchen ihr freien Lauf zu ~~geben~~ lassen, um dem Dichtwerk so viele seiner Phantasiebilder als moeglich einzuverleiben.

Die Roemer hatten in ihren Buchdramen den Spaetkomikern der Griechen nachgeahmt. Diese zeichneten sich nur in der Charakterschilderung aus, doch als Dramatiker leisteten sie

nichts Grosses. Auch Shakespeare hat durch die Eigenschaft der Charakterisierung, und Individualisierung der dramatis personae seine Dichtwerke verlaengert, und Episoden eingefuehrt,

welche der Handlung selbst nichts beisteuern. Dieser Bilderstiel fuehrt leicht zu Erzaehlung. Eben dadurch, dass diese Art Dramen nicht erfolgreich aufgefuehrt werden konnten, arteten sie in Charakterbeschreibungen aus. Sie wurden „prosaische Dramen“, und spaeter dramatische Romane und Novellen. - Auch Ibsen schildert Charaktere, doch auf ganz andere Weise: im Umriss, mit wenigen Zuegen seiner gewandten Feder, - das Weitere folgt aus der Handlung.

Unter den zehn lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca gelesen werden, befindet sich eins, „Der Rasende Herkules“, dem der „Rasende Herkules“ des Euripides zum Muster diente. Der Inhalt des lateinischen Stueckes ist folgender: Herkules hat sich mit Megara, der Tochter Kreons, vermaehlt. Seine Reise in die Hoelle noetigt ihn von seiner Familie abwesend zu sein. Waehrenddessen laesst ein gewisser Lykus Kreon und dessen Soehne ermorden und bemaechtigt sich

des Thebanischen Szepters und verbindet sich mit der Gemahlin des **Herkules**, welcher zurueckkommt und **Lykus** toetet. **Jeno**, die Feindin des **Herkules**, wird durch diese Tat erbittert und stuertzt den Verbrecher in eine Raserei. Als er seiner Taten wieder bewusst wird, verspricht er dem alten **Amphitryo**, dass er weiterleben wolle, nachdem **Amphitryo** ihm gesagt, es wuerde ihn in den Tod fuehren, wenn er sich das Leben naehme.--Dieser Sieg ueber sich selbst aus dem Leben des **Herkules** waere eine dramatische **Handlung**, ^{der} Stoff zum Einakter gewesen. Alles andere ist aeussere **Handlung** und **Erzaehlung**.

Kurz vor Tage faengt das Schauspiel an und endet beim anbrechenden Abend. Die Scene ist bei einem Altare gelegen, welcher dem **Jupiter** vor dem Palaste des **Herkules** aufgebaut war. Der erste und zweite **Akt** ist dramatische **Erzaehlung**. Im dritten **Akt** erscheint **Herkules** an der Spitze des Aufzugs der durch nichts als durch das Ausbleiben des Chors vom zweiten unterschieden wird. Im vierten **Akt** hat **Herkules** den **Lykus** mit allen seinen **Anhaengern** ermordet, und macht sich gefasst, den

Goettern ein Opfer zu bringen. Er wird wahnsinnig, und faellt in einen tiefen Schlaf. Der Chor singt ein Klagelied. Im fuenften Akte erwacht **Herkules** und will nach seinen Mordtaten nicht weiterleben. Doch ueberredet ihn **Amphitryo**, nicht Selbstmord zu begehen, denn dadurch wuerde ^{er} auch an ihm zum Moerder, sondern er sollte den Sieg ueber sich selbst, zu seinen uebrigen Siegen hinzutun".

Das Stueck von Euripides ist diesem im Ganzen sehr aehnlich. Von einer wirklich dramatischen Handlung kann nicht die Rede seyn. Die Teile des Stuecks sind nur dadurch verbunden, dass von dem **Helden, Herkules**, in jedem Akt geredet wird.---

Da das **Dramatische** nun aus den Dichtwerken geschwunden, und es den rauhen Lateinern in der italienischen Hauptstadt kein Genuss ~~waxx~~ mehr war, der, „Darstellung“ eines tragischen Ereignisses beizuwohnen, wenn sie taeglich gladiatorische ~~ka~~ische **Kaempfe** ansehen konnten, und die Theater nach und nach bei der heranwachsenden Macht des Christentums geschlossen wurden, so versteht sich leicht, dass die dramatische Literatur bald eine Beute des Verfalls wurde.

Da jedoch das Verlangen nach dem Vergnügen, welches das Theater allein darbringen kann, in dem Wesen des Menschen selbst liegt, und die Menschheit darauf beharrte, dieses Verlangen zu befriedigen, da entstand von selbst ein Drama, welches die Bedürfnisse sättigte. Es entstand das Drama neu wieder aus religiösem Keim. Aus der Kirche heraus, deren Einfluss das Alte Drama zu Grunde richtete, wurde das neue geboren.

An besonderen Tagen im Kirchenjahre wurde die heilige Geschichte während des Kirchendienstes von verschiedenen Personen dargestellt, meistens von Priestern und Chorknaben. Die Priester selbst hatten die Erlebnisse des Herrn zusammengestellt. Die Passionsspiele zeigten beim Vortragen die Hauptereignisse im Leben Christi. Die Geistlichen übergaben später ihre Rollen den Laien, wodurch das Drama selbständig, und auch ausserhalb der Kirche aufgeführt wurde.

Bald folgte der Wunsch, Dramen zu verfassen, und man fing an, sich nach einem Muster umzusehen. Es wurden die lateinischen Tragoedien entdeckt, zu Hülfe gezogen, und, da man annahm sie seien regelrecht konstruiert, baute man auf

ihnen weiter.

Die historische Entwicklung des Dramas geht gleichartig in Spanien, Frankreich, und England vor sich. Die Ursache ist in der Einheit des mittelalterlichen Europas zu suchen. Damals herrschte derselbe Glaube, nur eine Sprache, die lateinische, und die römischen Gesetze. Die Mysterien waren der lateinischen Liturgie entsprossen. Die Mirakelspiele waren schwach aneinandergereihte Episoden aus dem Leben der wunderwirkenden Heiligen. Die Legenden dieser Heiligen wurden durch den Dialog zu Moralitäten, welche zur Zeit der Reformation auch zu den Tagesfragen Stellung nehmen mussten. Zur Zeit Franz I. trat die Darstellung sittlich religiöser Tagesfragen mehr und mehr in den Vordergrund. In grellsten Farben wurde der Charakter geschildert, tiefe Schatten- und Lichtseiten wurden neben einander gestellt. Diese Art Stücke verwerteten das Gegenwärtige und veranlassten eine freie Behandlung der alltäglichen Begebenheiten. Die Tendenz trieb hervor, die Moralität durch die Einföhrung konkreter Personen zu einem realistischen Sitten-

bilde zu gestalten. Hierin ist auch lateinischer Einfluss zu sehen, denn Cicero war es, der das Drama als „Spiegel der Sitten“ beschrieb.

Die Moralitaeten beruehren sich mit dem ernstesten, weltlichen Drama. Am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bitten einige niederlaendisch-franzoesische Buergersoehne um die Erlaubnis, jeden Sonn- und Feiertag „histoires chroniques morales avecq farce joyeuse“ auffuehren zu duerfen. Das Leben des guten Herzogs Johann von Burgund wollten sie darstellen. Es wurde ihnen gestattet im Schluss des Gottesdienstes mit ihren Vorstellungen zu beginnen. Diese Versuche eines grossen volkstueemlichen Dramas hatte in Spanien einen aehnlichen duerftigen Charakter wie um dieselbe Zeit in Frankreich und England.

Spaeter hatte dieser religioese, patriotischeⁱ gewordene Stoff nicht mehr eine so verwirrende, primitive Form. Die Abkennung von Episoden kam immer haeufiger vor: „Joseph in Aegypten“, „Das Opfer Isaaks“, „Hob“, „Magdalena“ und andere kommen wiederholt als Titel dramatischer Auffuehrungen vor, was auf

eine Tendenz zur Vereinfachung hinweist.

Im Mittelalter also wird das Interesse am aufgefuehr-
ten Drama wieder rege. Die Schauspielkunst ward neu geboren.

Bis jetzt waren die Schauspieler Priester, Buerger, Handwerker,
Studenten und Schreiber gewesen, welche natuerlich nur eine
Liebhaberbuehne betreten konnten. Jedoch gab es im Mittelalter
ueberhaupt keine guten Auffuehrungen, was sich daraus erklæren
laesst, dass der Dramatiker und der Schauspieler sich haeufig
ganz fremd waren, oder einander gar nicht verstanden wegen des
Unterschiedes in der Bildung.

Dieses Uebel entstand im klassischen Zeitalter nie,
weil der Dichter bei der Vorstellung nicht nur die Regie fuehrte,
sondern auch fast immer die Hauptrolle spielte. Steiger bemerkt, (I)

(I) dass die Geschishte betætigt, was uns das logische Denken I
schon laengst gesagt hat: „Die dramatische Dichtung und die
Schauspielkunst sind nicht von einander zu trennen; die ganze
dramatische Form hat ja gar keinen Sinn, wenn man von der Auf-
fuehrung auf der Buehne ganz und gar abweiht.“

(I) Steiger, S. 67.

Diese Idee brachte schon die Renaissance mit; sie erweckte die Liebe zur strengen, griechischen Schoenheit. Es wurde das literarische Verdienst der antiken Dichter anerkannt. Jemand musste erstehen, der nach den Vorbildern der Alten ein Drama erschaffen konnte. Es waren die Spanier die ersten die auch im Gebiet der Literatur jene kraeftige Eigenart offenbarten, die ihre Wirkung auf ganz Europa ausuebte. Spaniens fesselnder Gewalt konnten sich die Nationen, die ihr in den Kaempfen, die das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert ueberfuellten, feindlich gegenueberstanden, nicht entziehen. „Nirgends anderwaerts hat in der Literatur und besonders in Drama der Geist der Nation einen so treuen und vollstaendigen Ausdruck gefunden.“ (I)

Der Inhalt der spanischen Dramen traegt meistens ein charakteristisch spanisches Gepraege, und ist nebenbei dramatisch: das naechtliche Liebesgespraech am Fenster, der Konflikt zwischen Liebe und Ehre, das Dazwischentreten des strengen Bruders. Das Vorbild war das Lesedrama des Seneca. So kam es, dass der Stoff, „durch fuenf Akte gezogen werden musste“.

Reichte dieser nicht aus, so wurde zu breit aufgefuehrten Diener-
(I) Creizenach, S. 96.

scenen Zuflucht genommen. Doch schon frueh versuchten die spanischen Dramatiker sich ueber die Abweichung ihres Stils mit Ausnahme der Einteilung in Akte von dem des klassischen Altertums klar zu werden.

Die spanischen Dramen sind verhaeltnismaessig kurz. In der Mudrider Sammlung betraegt der durchschnittliche Umfang vierhundert fuenfzig bis fuenfhundert Verse; einige acht- bis neunhundert. Kurze Stuecke waren auf dem Gebiete des geistlichen Dramas durchaus vorherrschend. Oft wurde bei der Messe nur eine Scene, in ernstem, wuerdigem Ton gehalten, eingeschoben. Diese behandelten einen sogenannten „internationalen“ Stoff: „Joseph“, „Der Verlorene Sohn“. Durch Senecas Einfluss wurde dieser dramatische Stoff in der Behandlung in Akte geteilt. Die Spanier veraenderten jedoch schon frueh die Zahl der Akte zu vier und drei. Es entsteht oft eine Einleitung oder Prolog. Doch sind die Spanier nicht einseitige Klassiker: sie verlegen die Scene haeufig. Die Handlung ist roh und kunstlos geschildert und die Motivierung des tragischen Endes von der krassesten Unwahrscheinlichkeit.

In Italien waren die Gelehrten intolerant; die mittelalterlichen Dramen waren ihnen verhasst; geistliche Dramen und Fastnachtsspiele, alle ^dwurden bei Seite geworfen. Die Dramatiker kehrten sich dem Altertum zu. Ihre Absichten konnten sich jedoch nicht in einer Zeit verwirklichen, in der die Forderungen des Rationalismus von den Klassikern formuliert wurde. Mystik und Aberglaube waren vorherrschend. Es entstanden sogenannte Dramen, die voll von Mischungen des Tragischen und Grotesken, und Phantasieübertreibungen sind.

Die Italiener führten die Regel der drei Einheiten ein. Den Horaz und Aristoteles fassten sie falsch auf. Durch die Lektüre römischer Dichter, die kein aufgeführtes Drama hatten ihre Theorien zu unterstützen, auch durch das, was sie über die griechische Tragoedie gelernt und ^{hinzu}gelesen hatten, fassten sie den Schluss, dass eine Tragoedie nur eine Geschichte darlegen duerfe, in einem Tage und an einem Orte muesse alles stattfinden. Durch den Einfluss der Griechen wurden erhabenerer Themata behandelt, kunstreichere Pläne zur Grundlage gemacht, und die

Handlung freier und deutlicher vorgeführt. Bei alledem konnte sich doch ein Ausdruck der Mittelalterlichen Weltanschauung nicht in die klassische Dichtform fügen. So kam es, dass keine dramatische Literatur unter den Italienern entstand.

Es wird von Kritikern verlangt, dass ein Drama „nationale“ Züge enthalte, aus dem Grunde, dass es ursprünglich als Chor den Geist des gesamten Volkes ausserte. Nicht nur entfaltet sich dieser Zug in dem, was auf der Bühne gesagt wird, sondern in der Form eines Dramas. Bei den Franzosen wurde die Einschränkung in der Form eine bemerkbare Eigentümlichkeit. Dies geht aus dem Gefallen hervor, den die Franzosen beim Sicheinschränken empfinden, und aus der erblichen Vorliebe, Regeln zu folgen. Ihnen wie den Italienern war das mittelalterliche Drama verhasst. Sie bewunderten die Antike und versuchten das Drama von Athen und Rom nachzuahmen, doch zogen sie Seneca dem Sophokles vor. Die Vorfabel und die Regeln borgten sie von den Spaniern und Italienern. Im Ganzen behielten die Franzosen diese Regeln bis zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts

bei. Auf der franzoesischen Buehne spielte sich ein Drama in immer ebendenselben Orte ab. Die Personen loeshten einander so ab, dass die Buehne keinen Augenblick leer blieb. Dies sollte eine einheitliche Handlung herbeifuehren. Corneille nannte es la liaison des scènes.

Im „Cid“, den Corneille dem Spanischen entlehnte, verletzt der Dichter die Einheit des Ortes und auch der Zeit, und ist durchaus vom Geiste ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Spaeter fuegte er seinen Stoff den Begehn, um dem Zeitgeschmack zu genuegen. In fuenf Akte dehnte er seine Dramen aus. Die wirklich dramatische Handlung im „Cid“ ist folgendes: Don Diego wird zum Leiter des jungen Prinzen Rodrigo ernannt. Der stolze, uebermuetige Graf Lozano glaubt sich dieser Ehre berechtigt und flicht deshalb ~~XXXXXX~~ mit Don Diego Streit. Letzterer erhaelt von ihm einen Backenstrich. Rodrigo will diese Missetat raechen, doch ist Lozano Jimenas, seiner Geliebten, Vater. In seinem Herzen der ^{Konflikt} zwischen Liebe und Familienehre ist der Stoff zum Drama, zum Einakter.

Naeher als andere Franzosen kam Racine den Alten,

indem er, wie diese, empfand, was kuenstlerisch ist. Er haette wohl Kunstwerke hinterlassen, wenn er es gewagt haette, der Annaehrung jener Meister zu lieb, einer bestimmten Theaterpraxis abzuweichen. Er uebertrug nur einzelne Schoenheiten der griechischen Dichter; auch blieb er der dem griechischen Trauerspiele fremden Sitte der Galanterie treu, und gruendete darauf meistens die Verwickelungen.

Voltaire wandte sich von diesen Regeln ab, indem er sich die grossartige Strenge und Einfachheit der griechischen Trauerspiele zum Muster nahm. Er tadelte die Abweichungen davon als Verirrungen und wird deshalb als Vorbild des modernen Dramas angesehen.

Diderot bedauert, dass die Franzosen, es an nichts haben fehlen lassen, das Drama aus dem Grunde zu verderben." (I) Sie haben von den Alten die volle praechtige Versifikation beibehalten, die sich doch nur fuer Sprachen von sehr abgemessenen Quantitaeten und sehr merklichen Accenten, nur fuer weitlaeufige Buehnen, nur fuer eine in Noten besetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation so wohl schicket." (I) Das Arglose

(I) Diderot in Schlegels Uebersetzung. D. N. L. Bd. I 45, S. 257.

In der Verwickelung, die Gespräche und die Wahrheit ihrer Gemälde haben die Franzosen fahren lassen. Noch weiter wird von Diderot bemerkt: „In der Kunst haengt alles so wie in der Natur zusammen; sobald man sich dem Wahren auf einer Seite naehert, naehert man sich ihm zugleich auf verschiedenen anderen. Alsdann werden wir auf der Buehne eine Menge natuerlicher Stellungen erblicken. Ich will unseren Franzosen unablaessig zurufen: die Wahrheit! die Natur! die Aelzen! Sophokles! Philoktet.“ Mit anderen Worten, Diderot mahnt zum wirklichen Drama, zum Einakter

‡ von
des Sophokles, der griechischen Kunst wurden die Englaender

nur langsam beeinflusst. Ihr hartnaeckiger Sinn, ihre strebende Individualitaet und der unabwendbare Will, ein Vorhaben durchzusetzen, erlaubte ihnen nicht von den gebahnten Pfaden weit abzuweichen. Die Einteilung des Dramas in fuenf Akte behielten sie bei; die Einheit des Ortes und der Zeit beobachteten sie jedoch nicht. Das elisabethsche Drama ist weder antik in Bestimmtheit, noch modern in schneller direkter Handlung wie man sie in Ibsen findet, noch mittelalterlich in der Einschraenkung; die Form ist zu biegsam und leichtzusammenhaengend um als Vorbild

gelten zu koennen. (Siehe, „The Winters Tale.“)

Edgar Steiger sagt, (I) Rudolf von Gottschall habe einmal bemerkt, dass die griechischen Tragoedien eigentlich nur fuenfte Akte von Tragoedien seien; wenn man sie mit Schillers oder Shakespeares Dramen verglicke, so fehle ihnen ausser der Katastrophe so ziemlich die Handlung.“ Das wirklich Drama- tische hat er aber nicht weiter erkluert. Bei Shakespeare auf der Buehne, „eine wilde Jagd sich ueberstuerzender, aeusserer Freignisse, die uns (im Othello) von Venedig nach Cypem, aus der Signoria ins Feldlager und vom Hafen durch alle Zimmer des Gouverneurpalastes bis ins Schlafgemach der Desdemona hetzen, hier in der Vorhalle eines Koenigspalastes ein einfoermiger Wechsel von Monologen, Zwiegespraechen, Recitativen und Chorgesungen, sozusagen eine einzige lange Beratung des Herrschers und seiner Grossen, der von aussen her nur allerei aufregende Botschaften zugetragen werden“. Eine blosse Spiegelung des aeusseren Geschehens, nur ein Gewoge von Stimmungen, Gefuehlen, Gedanken, Begehrungen, mit anderen Worten, bei Shakespeare ein (I) Steiger, S. 249.

wirkliches Schauspiel, welches der Engländer Dryden in seiner „Essay on Dramatic Poesy“ sagt sei, „eine wahre und lebhaft ab- schilderung der menschlichen Natur, welche die Leidenschaften und Launen derselben nebst den Abwechslungen des Glückes, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstellt.“

(I) Ferner bemerkt Dryden, wenn die englischen Dramen nach den Regeln der Alten beurteilt würden, so würden sehr wenige die Probe aushalten, „was in einem einzigen Tage geschehen sollte, nimmt in einigen von ihnen ein ganzes Weltalter weg anstatt einer Handlung machen sie kurze Inbegriffe des ganzen Lebens eines Mannes, und anstatt eines einzigen Ortes, den die Bühne vorstellen sollte, finden wir uns manchmal in mehr Ländern, als man auf einer Karte zusammen sehen kann“. (2)

Die Franzosen stellen von der Geschichte nur so viel vor, als noethig ist, eine ganze und grosse Handlung fuer ein Schauspiel auszumachen; die Engländer wagen mehr auf sich zu nehmen; sie vervielfaeligen die Begebenheiten, und da diese nicht eine aus der anderen, als Wirkungen aus ihren Ursachen fliessen,

(I) Dryden, S. 292; D. N. L. Schlegels Uebersetzung Bd. I 45, S. 370.

(2) "" "" "" "" "" "" " " , S. 375.

sondern bloss der Zeit nach aufeinander folgen, so bringen sie verschiedene Handlungen in das Drama und machen folglich mehr als ein Schauspiel daraus. In Plautus und Terenz, den Uebersetzern der griechischen Spaet-Komikern, geschieht dasselbe.

End.

In Allgemeinen erreichen die Englaender den Zweck der Tragoedie fast immer, so sonderbare und ihnen eigene Wege sie auch waehlen. Nicht kompakt im Aufbau, noch einfach in der Form, handhaben sie direkt und wirksam das Leben. Sie haben kein bestimmtes, sich bewusstes Ziel. Die Freiheit des Individuums, welche sich einer groesseren Symmetrie nicht unterwirft, wollen die Dichter verkoerpern, aber dabei vergessen sie was dem Drama wirklich zu Grunde liegt: ein Willenskonflikt, etwas innerlich Geformtes, das in zum Spiel gestalteter Form veraeusserlicht werden soll.

Aus den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts stammt aus England ein Moralitaetsspiel: „Everyman“ - auch in Frankreich und Deutschland waren „Chacun“ und „Jedermann“ erstanden. - Es behandelt die Sterbestunde des Menschen. Der Stoff genuegte einem Drama, und waeren die moralisierenden

Stellen, welche die Handlung oft unterbrechen, weggelassen,
so staende in seiner Vollkommenheit --der Einakter.

Als die lutherische Bewegung sich mehr und mehr ueber Deutschland verbreitete, und der Riss durch den Bannstrahl des Pabstes unheilbar geworden war, begann auch hier die theatra-
lische Vorfuerung der grossen Tagesfragen. In den Fastnachts-
spielen von losem, dramatischem Aufbau war es dem Verfasser
ermoeglicht, alles, was er vorzubringen hatte, ohne besondere
Muehe in das Drama einzuschachtehn. Die ungeschickte Einteilung
in fuenf Akte hatte man, von den lateinischen Vorbildern ueber-
nommen, ohne sich ueber ihre Berechtigung den Kopf weiter zu
zerbrechen." (I) Aber nicht immer wird diese Aktenzahl einge-
halten. Bei der Vorstellung von Greffs „Lazerus“ von sechs
Tausend Versen wurden die Zuschauer nach dem vierten Akte auf-
gefordert, am anderen Tage wiederzukommen. Der Dichter selbst
gibt Anweisungen, wie man das Stueck durch Auslassung auf
einen Tag zusammenziehen koenne. Aehnliche Anweisungen giebt
Rebhun^h, „Was die Austeilung des Spiels in Scenas und Aktus be-
trifft, wiewohl es bei uns Deutschen nit fast bsonders Noth ist,
(I) Creizenach, S. 578.

in dem den Latinus nachzufolgen, hab ichs doch getheilt, soviel die Materi hat leiden wollen. Wer etwas Mangel dran hat, mag es theilen, ^{seines} gefallens, ohn' all meinen Zorn und Widerred." (I)

Aus allem ist zu lesen, dass diese Zergliederung einer „Geschichte“ nur der ~~Mode~~ Mode“ zuzuschreiben ist. Dem Drama selbst, einem Konflikt ist dies ^{nicht nur} gaenzlich zuwider, sondern einfach unmoeglich.

Ueber ein humanistisches Spiel „Jakob und Esau“ betitelt, ohne Ortwechsel, doch in fuenf Akte und Scenen eingeteilt, sagt Creizenach: „In den fuenf Akten hat der Verfasser reichlich Gelegenheit, die Handlung breit auszumalen; er stellte bloss die zwei Ereignisse dar, wie Esau das Erstgeburtsrecht verkauft, und wie der blinde Isaak durch ^{die} Verstellung Jakobs getauescht wird; die unerfreuliche Geschichte dieses Betrugs wirkt in der breiten Ausfuehrung doppelt widerwaertig durch die reichlich eingestreuten frommen Phrasen und Gebete Jakobs und Rebekkas.“

(2). -Hier ist aber von einem aeusserlichen Ereignis und von

(1) Creizenach, S. 579.
 (2) " , S. 559.

einer aeusserlichen Geschichte die Rede. Das dramatische ist hier der Seelenkonflikt, den der Betrug herbeifuehrt.-Es giebt auch zehntaetige Fastnachtsspiele. Man stelle sich das Vergnuegen vor, das man bei der Auffuehrung eines solchen ueberleben muss!

Fuer das Wort Akt giebt Freytag (I) die Synonyme: Abteilung, Aufzug, Ereignis, Handlung. Das Ende eines Aktes wird durch den Fall einer Gardine bezeichnet. Die Musik in den Zwischenakten macht haeufig einen noch tieferen Schnitt in den Zusammenhang des Ganzen. Eine jede Abteilung des Stuecks giebt deshalb den Eindruck einer geschlossenen Handlung. Das Zwischenspiel zerstoert das Interesse an der Sache und macht eine neue Spannung noetig. Um nun die oft an sich vollstaendigen Aufzuege zu verbinden, wird fuer jeden ein kleiner Stimmunggebender Vorschlag, eine kurze Einleitung, die auf die Vorgeschichte zurueckfuehrt, ein staerker hervortretender Hoehpunkt, und ein wirksamer Abschluss, wuensenswert.

Hier scheint Freytag unter Akt, Abteilung, ^{und} Aufzug die ~~de~~

(I) dramatische Handlung zu verstehen, doch spaeter befiehlt Freytag, S. 170.

er : „Jeder Akt muss ein gegliederter Bau sein, welcher seinen Theil der Handlung in zweckmaessiger und wirksamer Anordnung zusammenfasst.“ Diese Regel hat solche Produkte aufzuweisen wie Hauptmanns „Weber.“ In jedem Akt einen neuen Helden, durch welchen der Autor die traurigen Zustaeude der Weber un fueuf Bildern malt. Einen Konflikt in der Brust ~~EINES~~ dieser fueuf Ungluecklichen waere der dramatische Stoff zu fueuf Einaktern.

Der Berechtigung der Aktenteilung folgt die der Verlegung des Ortes, welcher Schlegel auch Berechtigung zuschreiben will. Die Ursache die er dem Scenenwechsel im Drama unterlegt, ist fast naiv. Er faengt schon gleich mit mehreren „Geschichten“ an, die er in Haupthandlungen und Nebenhandlungen fuegen will. Erstere bestehe aus mehreren Nebenhandlungen, sagt er, und „warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen koennen? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und Indien gefuehrt, und muss nicht der Geschichtschreiber die Erfolge auf den Schauplaetzen in seiner Erzaehlung gleichmaessig fortruecken lassen?“ (I) Ja, der Geschichts-

(I) Schlegel, D.N.L. Bd. I43, S. 85.

schreiber wohl seine **Erzaehlung**, aber nicht der Dramatiker ein **Ereignis** im Leben seines **Helden**, das ist rein unmoeglich.

Im Preface zum „Oedipe“ heisst es, die **Einheit** der Zeit sei mit denen des **Ortes** und der **Handlung** verbunden. Das treffende **Beispiel** macht diese **Ansicht** klar: „Wenn der Dichter mir eine **Verschwoerung** vorstellt und die **Handlung** vierzehn Tage dauern laesst, so muss er mir **Rechenschaft** von dem ablegen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen sein wird. Wenn er nun die **Begebenheiten** von vierzehn Tagen mir vor die **Augen** bringt, so giebt dies vierzehn verschiedene **Handlungen**, wie klein sie auch sein moegen.“ (I)

Dass diese vierzehn ^{Handlungen} in ein Drama **zusammengefuegt** werden koennen, behauptet Schlegel. **Der Dichter** soll die **Zeit** en, wo die **Handlung** nur unmerkbar fortgerueckt ist, in den **Hintergrund** schieben, und in der **Darstellung** die **Zwischenraeume** vernichten, wo sie stillgestanden, auch muss er wissen, mit **fluechtigen** Zuegen das ungefaehre **oder genaue** **Mass** der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den **Abteilungen** als **verflossen** denken muss.

(I) Schlegels Uebersetzung. D.N.L. Bd. I43, S. 86.

Daraus entsteht jedoch kein Kunstwerk, höchstens eine flüchtige, unakkurate Beschreibung des Vorgefallenen. Etwas Künstlerisches liegt garnicht darin. Von einem Lebendigmachen einer Idee, einer Zurückführung des Gedankens auf die Wirklichkeit, und von einer Darstellung dieser ist ueberhaupt keine Idee. Man kann sich in einem Kunstwerk nichts als verflössen denken; es soll die Verkoerperung einer gewissen Idee aus dem Leben sein. Und das dramatische Kunstwerk verlangt das Abbild eines Seelenereignisses in seiner Darstellung.

Ferner scheint Schlegel die Einteilung in Akte fehlerhaft, wenn nichts waehrend derselben geschieht. Dies deutet wohl gar auf eine Notwendigkeit des Scenenwechsels oder eine neue Zeitperiode fuer jeden Akt. Nach den angeführten Ansichten ueber Zeit und Ort, wird es diesem Kritiker nicht eingefallen sein, dass vielleicht die Akteinteilung ueberhaupt ueberfluessig sei, oder, dass was nicht absolut noetig, ganz wegbleiben duerfe.

Beispiele dieser Art Dramen sind die vielen Stuecke,

wo man die Personen am Anfang des neuen Aufzuges gerade in derselben Lage wie am Schlusse des vorigen sieht. Im „Francillon“ des juengeren Dumas ist dies der Fall. Das Stueck spielt sich in zwei drei Viertelstunden in Paris bei Lucien von Riverolles ab. Lucien ist seiner Frau untreu geworden. Als sie dieses erfahrt, ist sie tief gekraenkt und empoert. Ein Konflikt entsteht in ihrem Herzen, ob sie bleiben oder zu ihrem Vater zurueckkehren soll. Der Vater des Lucien raet, der Sache auf den Grund zu kommen. Damit schliesst der zweite Akt. Im dritten die Versoehnung, im ersten nur Exposition; beide unnoetig. Der zweite ist ein Drama, ein Einakter.

Dass ein Einteilen in Akte absolut noetig sei, hatte sich frueh eingebuegert und wurde mit Fleiss betrieben. Es ging so weit, das Dryden tadelte, die Dramen der alten Griechen seien ihrer Vollkommenheit noch weit entfernt, weil „man nicht einmal die Einteilung in Aufzuege kannte. Alles, was wir davon wissen, muss aus dem Singen der Choere geschlossen werden; und auch dieses ist noch so ungewiss, das; wir in verschiedenen

Schauspielen mit Grund vermuten muessen, dass sie mehr als
fuenfmal gesungen haben." (1)

Es scheint man konnte sich nur ein Drama mit Akten
vorstellen. Alle dramatischen Werke mussten sich in diese Form
fuegen. In der „Technik des Dramas“ steht, das Drama der
Hellenen sei „eine regelmaessige Gliederung, welche so aufge-
baut ist, dass zwischen einer abgeschlossenen Einleitung und
der Katastrophe der Hoehpunkt stark hervortritt, und durch
wenige Scenen der Steigerung und des Falles mit dem Anfang und
Ende verbunden war, darin eine kurze Handlung.“ (2) Also eine
Handlung stellte der Schauspieler dar. Alles andere ist Neben-
sache und wurde sozusagen von Freytag erfunden, um daraus ein
regelrechtes Drama zu machen. Und warum? Es scheint ihm selbst
nicht klar zu sein, was ein solches ist.

Dass es zu jeder Zeit dichterische Talente gegeben hat, die
einen dramatischen Stoff gut geschildert, wenn sie unterlassen
haetten, diesen den als richtig geltenden Regeln anzupassen,

(1) Dryden in Schlegels Uebersetzung D.N.L. Bd. I43, S. 376.

(2) Freytag, S. 170.

ist daraus zu ziehen, dass man viele sogenannte Szenen und kurze Dramen in der Literatur findet. Diese uebergehen die Kritiker am liebsten ganz, oder erwahnen sie nur fluechtig. Sie scheinen sich nicht klar werden zu koennen, wie diese Produkte zu schaelzen sind, noch wissen sie was damit anzufangen, weil sie keine „regelrechten“ Dramen sind.

-IV.-

Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts tritt die Tendenz einer Rueckkehr zur idealen Form am staerkesten in Deutschland hervor. Lessing empfindet auch diese Richtung und drueckt sich darueber am Ende seiner Dramaturgie folgendermassen aus: „Besonders vertraue ich mir von der Tragoedie, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen“. (I)

Lessing war klar geworden, dass nur mit der Ausbildung des Dramas die hoechste Bluete der Poesie erreicht sei. Sein

(I) Lessing, D. N. L. Bd. 67, S. 154.

Geist allein war es ,der dem Unternehmen wahres Leben verlieh.

Eine Art Befreiung der deutschen Literatur von der Herrschaft der gelehrten Pedanterie und vom gelehrten Dilettantismus,

zum Teil auch schon vom ~~franzoesischen~~ **franzoesischen Klassizismus** fuehrte er durch reife, wirklich literarische Kritik durch. Er hatte sich jedoch von den griechischen Mustern, die aus der Natur selbst entstanden, entfernt und wahrscheinlich aus dem Grunde, dass er, wie frueher Lope de Vega, bestritt man duerfe dem Zuschauer „etwas anderes verkaufen, als er zu bezahlen gewillt sei.“(I)

Dieses Verlangen, wohl zu bemerken, entstand aber erst nach der Vorstellung einer gewissen Art Dramen.

Durch Andeutungen und Kunstgriffe im Dialog gelingt Lessing die Einschraenkung des Stoffs und ist dieses ein Protest gegen den Wortreichtum der Franzosen. Die Form in „Emilia Galotti“ ist eine Annaeherung an Shakespeare. Erst in „Philotas“ findet man ein wahres Drama: Im Lager des Vaters von Philotas ist des Feindes Sohn ein Gefangener. Ein grosses Loesegeld soll ihn befreien. Unterdessen ist Philotas vom Feinde besiegt worden. Es kann nur ein Austausch gemacht werden um beide zu (I): Avonianus, S. 50.

befreien. Soll sich Philotas toeten, um seinem Vater ~~den~~ den Verlust des Loesegeldes zu ersparen, ist der Kampf im Herzen des jungen Prinzen. Diese tragische Handlung ist naturgetreu in einaktiger Form geschildert.

Nach dem Studium der Dramen des Euripides, spaeter Aeschylos und Sophokles, muss Schiller als Dichtergenie gefuehlt haben, dass die neuen Tragoedien nicht dem urspruenglichen Sinn einer Tragoedie entsprechen. In einem Briefe an Goethe vom 2. Okt. 1779 erwaehnt er den Vorzug eines solchen Stueckes wie „Oedipus Rex“, worin ein einfacher Plan vorkommt, der sich an einer bestimmten Zeit, an einem gewissen Orte entwickelt. „Oedipus“ nennt er eine tragische Analyse, ein „Drama des reifen Zustandes“. Alles ist schon am Anfang bereit und bedarf nur der Enthuellung, des Aufdeckens.

In der „Braut von Messina“ hat Schiller den modernen Geist und das Gefuehl der Neuzeit in die alte griechische Form einfuegen wollen. In der fruehesten Auffassung bestand die „Braut“ aus fuenf Charakteren und zwanzig Scenen. Ganz und

gar konnte der Dichter sich nicht von der Einteilung des Stoffes trennen. Hätte er jedoch der wahren Handlung nicht manches beigefügt, so könnte ihre Schilderung dem antiken Drama zur Seite gestellt werden. Bei der Vorstellung eines solchen Stückes würde man fühlen, dass der Dichter alles getroffen habe, „was das Genie ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut“, und was andere nachzuahmen, sich vergebens martern.

Nachdem Lessing und Schiller den Weg zum wahren Drama gewiesen hatten, sollte man wahre Kunstwerke erwarten dürfen. Leider ist bei den Deutschen der Gedanke die Hauptsache, und die Darstellung desselben erscheint dann als untergeordnete Nachahmung der Natur. Die Deutschen genossen den Gedanken allein, aber diesen im Bilde zu schauen, darnach haben sie kein Verlangen; der Kunstsinn fehlt ihnen.

Als Vorurteil wurde angenommen, das Nachahmen der Franzosen sei das Nachahmen der Alten. Es konnte jedoch dieses Vorurteil nicht ewig bestehen. Durch die englischen

Tragoedien glaubte man die Erfahrung gemacht zu haben, dass die Tragoedie einer ganz anderen Wirkung faehig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht. Voy diesem scheinbar ploetzlichen Strahl der Wahrheit prallte man gegen den Rand eines anderen Abgrundes zurueck. Aus den englischen Stuecken, denen augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen die Deutschen durch die Franzosen bekannt gemacht worden waren, fehlten, wurde geschlossen, man koenne auch ohne Regeln den Zweck der Tragoedie erreichen, dass diese Regeln gar wohl Schuld sein koennten, wenn man ihn nicht erreiche. Diesem Schlusse gemaess fing man an, alle Regeln zu vermengen. Man war auf dem Punkte, alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, „dass jeder die Kunst aufs neue fuer sich erfinden sollte“. Die Schoenheit des formlosen Dramas und der Poesie wurde gepriesen. Das „Drama der groesseren Natuerlichkeit“ wurde empfohlen, in dem sich die Seele erweitern und natuerlich entwickeln, und vergegenwaertigen koennte. Diese Ent-

wicklungsdramen sind fast dramatische Erzählungen aus der Sturm- und Drangperiode. Im „Goetz“, welcher Shakespeare zum Vorbilde hatte, bleibt das Ganze formlos, ohne Fertigkeit. Der Dichter zwingt sich nicht die Handlung zur klaren, verstaendlichen Anschauung zu bringen.

Aus den Sturm und Drang entstanden die Schicksals-
tragiker, die bemueht waren, sich in Praxis an Schiller
anzuschliessen. (1) Das Wichtige in diesen sogenannten Tra-
goedien ist gerade dasjenige, was man sonst bei einer Dicht-
tung nur zufaellig oder nebensaechlich zu betrachten gewohnt
ist. Schon der Titel zeigt an, welche Bedeutung der Tag, (2)
oder der Ort, (3) am welchem das Stueck spielt, oder auch nur
ein fatales Requisit, (4) welches in der Handlung eine Rolle
spielt, fuer das Stueck hat. Eine dramatische Handlung ist
ganz ausgeschlossen.

Das Schema der Schicksalstragiker inbezug auf
Composition und Anlage stellen die einaktigen Februar-Stuecke

(1) Schicksalstragiker, D.N.L. Bd. 151, S. II ff.

(2) Werner, „Der 24. Februar“; Muellner, „Der ^{27.}~~27.~~ Februar“

(3) Houwald, „Der Leuchtturm“.

(4) Houwald, „Das Bild“.

vor. Diese sind ihrem Charakter nach der Gefahr ausgesetzt, auf eine Situation zusammenzuschrumpfen. Im „Leuchtturm“ faengt Houwald mit einer tragischen Situation an, so dass er die Katastrophe vor den Beginn des Stueckes verlegt.

Diese Situation wird nun vorgefuehrt: alles ist Erzaehlung.

Das Dramatische kaeme auf die Buehne, wenn ein Kampf im Leben des mit Schuld und Frevel beladenen Menschen geschil- dert wuerde.

Die Schwierigkeit und das ganze Bestreben der Schick- salstragiker war es, ihr knappes Schema-wie Schiller das der „Braut“- auf den Umfang eines den ganzen Abend fuellenden Dramas auszudehnen. In der „Schuld“, deren erste drei Akte dem Schema entsprechen, fuegte Mueller an ~~FIMX~~ Schlusse noch einen vierten hinzu; Im „Ingurd“ setzte er auch vorne zwei an, in welchen er sich an die Muster der englischen Buehne, besonders des „Macbeth“, hielt und dadurch ueber die Buehnenmoeglichkeit hinaus in die Breite gefuehrt wurde.

In der „Albaneserin“, in welcher die Enthuellung in eine

Scene zusammengedraengt ist, setzt er an beiden Seiten zu.

Alle versuchten, es dem Publikum recht zu machen.

Sie vergassen dabei, dass der Zuschauer doch nur das sehen

will, was als das natuerlich Wahre aufgefasst werden kann.

Waere ins das kuerzeste unserer klassischen Dramen,

den „Prinzen von Homburg“, nicht die vielen Episoden eingeschoben worden, so haette Avonianus (I) nicht zu bedauern

brauchen, dass bei der Vorstellung der Vorhang nicht ein-

sondern zwei- bis dreimal fallen muss; dass ,wenn man kaum angefangen, sich in ein Bild zu vertiefen, schon ein zweites

vorgefuehrt wird. Er empfindet, dass die langen Pausen etwas

Unruhiges, Zerstoerendes in die Vorstellung hineintragen.

Eine Tendenz zur Vereinfachung ist in einem frueh-

eren Werke Kleists zu beobachten. Der Stoff, kurz und buendig, und die Form der „Penthesilea“ erinnern an Sophokles. Die Mythe

der Amazonenkoenigin, die noch im Tode durch ihre Schoenheit

das Mitleid des Siegers Achilles erregte, verlieh dem Dichter

wenig mehr als den Namen zu seinem Trauerspiel. Der Stoff ist

(I) Avonianus, S. 230.

einigermassen ausgebreitet. Das Geschick der Penthesilea sollte zum Symbol des masslosen, selbststoerenden Strebens nach dem hoechsten Ziel des Lebens und in der Kunst werden. ~~Kleis~~ Kleist versucht statt eines einzigen Konflikts, den fast lebenslaenglichen Kampf in der „Tragoedie seines Herzens“ zu schildern. Dadurch wurde das wahrhaft Dramatische zur Seite geschoben.

Ueberall spuert man etwas Tendenzhaftes in dem wiederholten Verlangen nach Konzentration und Verkuerzung.

Beim Lesen oder bei der Vorstellung des „Esther“-Fragmentes (I)

von Grillparzer, empfindet man kaum, es mit einem Fragmente zu tun gehabt ^{zu} haben. Im ersten Akte wird der Hergang der Ver=stossung der Vashti von Zares ausfuehrlich erzaehlt; es werden allerlei weitlaeufige Intriguenfaeden angesponnen, deren Mittelpunkt die verstossene Koenigin ist; verschiedene Charaktere werden geschildert, was darauf hindeutet, das sie im ferneren Verlaufe des Stueckes noch wichtige Rollen zu spielen haben. Dieser Nebenbegebenheiten ungeachtet, hat man

(I) Berger, S. 168ff.

doch den Eindruck eines definitiven, befriedigenden Abschlusses erhalten, während man dem langen Gesprache des Königs mit Esther lauschte. Um dieses Paar wirft eine feindsinnige Gruppe flüchtige Schatten von Gefährdung und scheidet dadurch „nun das Bild erst ganz wahr und vollständig zu machen“. Das Bild wird freilich komplett doch geht der Konflikt, der in dem Stücke als Drama stehen sollte, erst aus dieser Situation hervor.

Ein wahrhaft tragisches Drama hätte aus diesem Stoff hervorgehen können. Der Seelenbund, und das scheinbar so menschlich schöne Verhältnis zwischen Esther und dem König wird zersetzt und vergiftet, bis zuletzt ein unlösbarer Knoten geschürzt wird. An Ibsen erinnert uns Grillparzer, weil er sich selbst des Ausgangs nicht klar war. Er sagt: Esther „stirbt auch oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregtem König, nachdem ihr selbst die Rolle Hamans zugefallen ist“. Die Lösung dieses Konflikts gehört in die Erzählung. Wie das Fragment uns vorliegt,

ist es kein Drama; und sogar als einaktiges Schauspiel ist es nicht ganz fertig. Um es zu vollenden, haette der Dichter nichts hinzufuegen brauchen, sondern einiges hinwegnehmen und veraendern muessen, was lediglich Vorbereitung fuer die spaeteren Akte ist.--

Es entsteht die Schule, die sich die „Moderne“ nennen, die „Jungdeutschen“, die sich vornehmen, wahrheitsgetreu zu schreiben. In den „Charakteristiken“ von 1835 erklaren sie was darunter zu verstehen ist: Die Wahrheit gelaeutert und gefuegt im Sonnenschein des Geschmacks, in der Werkstatt des Schoenen, ist das „Moderne“. Das fuehrt auf den Begriff des Wahren der Alten zurueck. Unter diesen „Wahrheitschildern“ verstanden die „Modernen“ das Charakterisieren, welches von Shakespeare in erster Stellung eingefuehrt und von den Stuernern und Draengern fortgepflanzt wurde.

Es wurden noch sogenannte Dramen geschrieben, doch waren diese nur Charaktergemaelde und Bilderschilderungen, die ohne die Einteilung in Akte und Scenen zu Romanen geworden waeren.

Bald werden diese Teilungen des Stoffs weggelassen und auch die Dramenform ist dem Verfall hingegeben.—Dickleibige Romane erschienen ueberall. In kurzer Zeit entstand unter den Schriftstellern das verderbliche Vorurteil, dass der blosser Umfang eines Werkes zum grossen Teile in die Wuerdigung desselben eintrete. Es ist jedoch nicht zu vergessen, dass die Kunstkritiker niemals dieser Meinung gewesen sind. Was Aristoteles ueber die Laenge eines dramatischen Kunstproduktes sagte, das wiederholten auch Dryden, Lessing, Diderot, Schiller, Grillparzer, Hebbel und die Jungdeutschen.

Hebbel beehrte, wie Schiller: „eine Notwendigkeit, ein Fatum, wie es im altgriechischen Drama, im „König Oedipus“ des Sophokles unumschraenkt geherrscht hatte“.

(I) Er schuf eine Aesthetik, die ein fuer allemal einen Schutzmann gegen romantische Ueberflutung darbietet und dafuer bleibende Gesichtspunkte aufgestellt hat, in welcher Weise sich klassisch ewige Formen mit modernstem Inhalt fuellen lassen. Alle Jungdeutschen nach Kleist, Ludwig und Hebbel

(I) Lublinski, S. 5.

strebten eine Einheit an, um auf dieser Grundlage ihre Dichtungen aufzubauen.

Das Streben nach Konzentration ging immer weiter.

Die Romanschreiber hatten aus ihren Werken bald lange Novellen gemacht. Sie haben sich in ihrer kurzatmigen Hast, in ihrer nervoesen Detailbeobachtung leicht erschöpft. Neben dieser eigentlichen Novelle blühte eine ihr verwandte Gattung neu auf, „die man auf einem Sitz lesen kann“. (1) Der Stoff wurde immer intensiver durchgearbeitet; die Wirkung musste deshalb auch intensiver sein. Und durch solche Mittel, mit solcher Muehe und Geschicklichkeit sollte eine Scene gedichtet werden, dass sie dem Leser, oder dem Zuschauer das Gefuehl der groessten Zufriedenheit hinterlaesst. „So kam man“, sagt Richard Meyer, (2) „in der Epik zur Short-story, im Drama zu den einzelnen Scenen“, -anders ausgedrueckt: zum Einakter.

(1) Richard Meyer, S. 812.

(2) "" "" ,S. 813.

Die kurze Erzaehlung lenkte zuerst wieder die Aufmerksamkeit der Autoren auf das ganz vernachlaessigte Moment der Laenge. In dieser Dichtform wird eine Geschichte, ein Ereignis, ein Leben, oder wie Hebbel sich ausdrueckt, ein Lebensprozess in einem gewissen Umfang geschildert. Dieser Umfang soll aus der Geschichte selbst vom Dichter herausgefuehlt und wiedergegeben werden. Aber wer soll die Laenge der Dichtung festsetzen? Wenn man bestaendig die Aufgabe der Kunst vor Augen haelt: zu fesseln, so fuehlt man leicht heraus, was dies sagen will.

Es wurde gerade dies am allerdeutlichsten in Edgar Allen Poes Kritiken(I) zum Ausdruck gebracht. Dieser Kritiker glaubt, ein Genie koenne sich am vorteilhaftesten mit der Komposition eines gereimten Gedichtes befleissen, welches in Laenge nicht ueber das hinausgehen duerfe, was man in einer Stunde lesen kann. Wenn Poe an anderer Stelle sagt, ein Gedicht duerfe nicht ueber hundert Zeilen lang sein, ohne in viele kurze zu verfallen, so meint er dabei, ^{mit} dass ein laenger-

(I) Poe, Bd.XIV, S.195; Bd.XIII, S.151ff.

es den Leser ohne Mithilfe eines neuen Themas nicht fesseln koenne. Es kann nicht mit Interesse auf einem Sitz gelesen werden. Hoert man aber beim Lesen auf, so entbehrt man den hoechst wichtigen Effekt, der aus der Einheit des Eindrucks hervorgeht: die Totalitaet wird zerstaert. Waehrend der Pausen tritt weltliches Interesse hinzu und modifiziert, vernichtet, oder wirkt dem Eindruck entgegen. Das Einhalten ^{wuerde} beim Lesen schon genuegend sein, die wirkliche Einheit zu zerstoeren. Wie muss es dann nicht den Zuschauer stoeren, der sich eine Einheit aus mehreren Akten zusammendenken soll, wenn diese von einander durch den Verschluss der Gardine und oft durch Musik, die ein ganz fremdes Thema heranzieht, getrennt sind.

Poe hat hier das Gedicht allein erwaeht wohl aus dem Grunde, weil er sich nicht mit dem Drama beschaeftigte.

Waere er nun weiter zu der Dichtform uebergetreten, die den selbstaendigen Inhalt des Gedichtes in dramatischer Form aufweist, so haette er das, was er ueber das lange Gedicht sagte,

gewiss auch auf das lange Drama uebertragen: Ein lyrisches Gedicht von ueber hundert Zeilen verfaellt in mehrere kurze Gedichte. Ein jedes dieser Kurzen ist vollkommen, selbstaendig, bringt einen Effekt, und hat die Totalitaet, jene Einheit der Wirkung, welche viele auch noch so knapp an einandergereihte niemals haben koennen.

Der Plan dieser kurzen Erzaehlung, schreibt Poe--- man halte stets vor Augen, dass diese Erzaehlung in der dramatischen Komposition ihr Aequivalent im Einakter hat, wie Brander Matthews in seiner „Philosophy of the Short-story“ (I) angiebt---muesse bis zum denouement ausgearbeitet sein, ehe irgend etwas niedergeschrieben wird. Nur ~~immerwaehrend~~ mit dem denouement immerwaehrend vor Augen kann der Dichter dem Plan eine unentbehrliche Wirkung geben. Es wird dann ein jedes Wort, entweder direkt oder indirekt in seiner Tendenz, sowie jeder Nebenklang und hauptsaechlich die Stimmung an allen Stellen mit zur Darstellung der Absicht beitragen.

Die kurze Erzaehlung und der Einakter sind sich ferner

(I) Matthews, S. 52.

darin gleich, dass in jeder Form „something always happens“:
 Dramatisches enthalten beide. In ersterer soll nur der Leser
 dieses empfinden, in letzterer der Zuschauer, deshalb ist die
 Bühnenform noetig. - Einen grossen Vorzug den diese Formen
 allen anderen voraus haben, und welchen auch wieder in seinem
 Ursprung und seiner Wirkung auf die Alten zurueckfuehrt, und
 naehmlich dadurch die Berechtigung dieser Formen feststellt,
 drueckt Col. T.W. Higginson in dem Artikel „The Local Short
 Story“ in der Independent vom II. Maerz, 1892 aus: „Here we
 have the conditions of perfect art; here is no subdivision
 of interest; the author can strike directly in, without pre-
 face, can move with determined step toward a conclusion, and
 can-o highest privilege! - stop when he is done“.

Um den Zweck zu erreichen, ein Ereignis kurz und
 buendig, d.h. naturgemaess, zu schildern, muss alles knapp
 gefasst werden; durch Andeutungen in Wort und Phrase, durch
 Winke muss man vieles erraten, vieles als selbverstaendlich
 annehmen. Die Kuerze des Ganzen schliesst jene Lebens- und

Charakterschilderungen, die nicht erfreulich sind, und auch nicht zur Sache gehoeren, aus, oder sie schildert diese in moeglichst kurzer Form, wie es Goethe in den „Geschwistern“ tat.

Noch ein von Maupassant herstammender Vorzug der Short-story und des Einakters ist, dass man ein Problem stellen darf, doch ist es nicht noetig, dieses zu loesen.-Man vergleiche den „Oedipus“ des Sophokles.-In den langen Romanen von Dickens, oder George Sand werden immer die letzten Kapitel der Abhilfe des ueblen Zustandes, den sie geschildert, gewidmet. In den vielaktigen Dramen loest gewoehnlich der letzte Akt den Knoten; wenn alle Handlung, alles Leben dargestellt ist, erscheint der „deus ex machina“, um uns mit seiner ungläublichen, unnatuerlichen Loesung des Problems zu taeuschen.

Alles scheint nun bereit, den Verfasser zu kroenen, der ein Drama schreibt, das von Grund auf Kunstwerk ist. Warum ist keiner entstanden?

Diese Frage wird von Lublinski (I) nur zum

(I) Lublinski, S. 170ff.

Teil beantwortet. Er bemerkt wohl, dass ein solcher Dichter nicht aus Frankreich kommen konnte, weil dieses seit dem zweiten Kaiserreiche in einem innerlich ermatteten Zustande dahinglebte. In solcher Zeit entstehen nur die epischen Betrachtungs- und Dichtformen. In Deutschland war es anders. Das Leben hatte eine dramatische Spannung erlangt, und es wandte sich naturgemäss das Interesse der Menge der Literatur des Konflikts, dem Drama, zu. Die politischen und sozialistischen Kämpfe durchwühlten Deutschland bis in die letzten Tiefen. Nicht an Ermattung, eher an uebermaessiger Willensstauung litt die Nation. Sie spielte selber Tragoedie, wie die alten Roemer. In der schwuelen, mit Elektrizitaet geladenen Luft konnte sich niemand ruhig hinsetzen, um auch nur ein einziges tragisches Ereignis unter den Tausenden zu wahlen, und dieses dann in solcher Form offenbarend, dass es naturgetreu ein Kämpfen des Lebenschildern wuerde.

Den Konflikt selbst, die Prosa desselben, erlebten die Deutschen. Von ferne, aus dem grauen Nordlande schaute

ein Dichter zu ihnen hinüber, der dann zur Feder griff und solche Konflikte kuenstlerisch zu Dramen gestaltete. Dem Zuschauer hat dieser langerwuenschte Dichter seine Figuren, gerade wie er sie gesehen, vorgefuehrt, er hat sie nur erschaffen, sie leben sich auf der Buehne aus. Was zu der Entwicklung der gegebenen Situation gehoert, das weiss Ibsen aufs genaueste, doch das geht dem Drama voraus und gehoert ^{nicht} in das Gebiet des Theaterdichters.

Ibsens Personen „machen keine Gebaerde, sprechen kein Wort, das sie noch anders sprechen koennten. Daher die unvergleichliche Rundung der Charaktere.“ (1) „Die Runen der Ibsen'schen Sprache, das Geheimnisvolle, bisweilen Raetselhaftem in den nur angedeuteten Motiven“ (2) hat Bewunderung erregt. Gottschall erwaeht, dass Litzmann dieses als eine „die unmittelbare theatralische Wirkung hemmende Eigentuemlichkeit“ empfunden habe, so auch das, dass die Keine des tragischen Konflikts in einer weit zurueckliegenden Vorgeschich-

(1) Meyer, S. 755.

(2) Gottschall, S. 110.

te wurzeln. Es heisst ferner, die Gestalten foltern den Hoer-
er und Zuschauer durch geheimnisvolle Winke, Andeutungen, und
Anspielungen, die eigentlich erst wenn der Vorhang zum letzten
Mal gefallen, klar werden; sie sind eigentlich nur die Spitze
einer Pyramide. Damit hat der Kritiker dem Dichter grosses
Lob ausgesprochen; er selbst aber hatte zurzeit den Zweck des
Dramas, ein Leben schildern, ausser Auge gelassen. Ibsens
Werk als Dramatiker war vollendet, nachdem er eine Handlung
geoffenbart. Die weitere Entwicklung der Situation hat er
als dramatischer Kuenstler dem Romanschreiber ueberlassen.

Auch Richard Meyer(I) erwaeht den „stumpfen“ Schluss,
das Fragezeichen am Ende des Stuecks, das sich verschieden
deuten laesst, aber keine Loesung gibt. ^{Erwaagt:} „Aber dramatisch
ist auch dies nicht; die Kunstform verlangt nun einmal eine
scharfe Aufloesung“. Seit wann denn ? Aus welchem Grunde?
Loest sich vielleicht eine plastische Kunstform, eine archi-
tektionische, oder ein Gemaelde in etwas Weiteres auf? Das
„nun einmal“ erklaert Richard Meyer selbst nicht.

Steiger bemerkt, dass Ibsen das Leben schildere, wie er es mit seinen Augen sah (I), „einfach, in seiner erbarmungslosen Wirklichkeit, und so der Schoepfer einer neuen Tragödie wurde“. Auch findet er es wundersam, „dass das Drama nach zweieinhalbtausend Jahren bei denselben einfachen Formen anlangt, mit denen es im alten Griechenland seine groessten Triumphe feierte. Oder ~~bleibt~~ gleicht der ganze Aufbau der Gespenster nicht dem des Koenigs Oedipus? Ist die ganze Handlung hier wie dort nicht die spannende Enthuellung einer furchtbaren Vergangenheit? Aber hat etwa Ibsen das alles beabsichtigt? Ist es bewusste Nachahmung der Alten? Nein. Lediglich der Reichtum am inneren Leben zwang den modernen Dichter zu demselben Verzicht auf alle Augenlust, zu dem die Griechen die Musik und die Unzulaenglichkeit der Kunstmittel genoetigt hatte. Diesen Reichtum am inneren Leben verdankt er lediglich seinen neuen Augen“, den Augen, die nichts Wunderbares sondern nur das Wahre fuehlten und schauten und es dann anderen offenbarten. „Neu“ werden sie genannt, weil es nur (I) Steiger, S. 255.

selten vorgekommen, dass ein Dramatiker dramatisch kunst-
berisch dichtete.

Nach dem Gesagten ist erst nicht zu begreifen,
warum dieser Dramenkuenstler seinen Stoff in Akte ^{ein-} teilte .
Wahrscheinlich ist diese Tatsache dem Mis^serfolg seines Ein-
akters „The Warriors Barrow“ zuzuschreiben. Waeren in den
„Gespenstern“ die kleinen parodistischen Episoden weggelassen,
so haette das ganze in der Einakterform erscheinen koennen,
noch mehr: muessen. Aber von der ueblichen Akteneinteilung
durfte Ibsen nicht abweichen, wenn er hoffte, Buehnenerfolg
zu erzielen.

Es wird oft von einer Wiedergeburt des Dramas geredet.
Wie ist denn so etwas moeglich, wenn man weiss, was das Wort
selbst bedeutet? Ein Ereignis nach Wahrheit geschildert und-
das Drama steht. Das empfand Sophokles und „Koenig Oedipus“
entstand. Von dem heutigen Dramatiker wird ebenfalls verlangt,
dass er die Forderungen der gegenwaertigen Stunde im Innern
empfinde und die bewegenden geistigen Maechte der Zeit durch-
dringe; dass er als moderner Mensch ~~lichte~~ -d.h. als ewig moder-

ner Mensch dichte. Irgend beliebigen dramatischen Stoff
schildere er in der Form, welche aus der Natur selbst spross
und sich zur dramatischen Kunstform entwickelt hat. Er darf
und kann nichts weniger und nichts mehr als einen Einakter
schreiben: das Drama, klassisch, fehlerfrei, ideal!

Approved
B. F. Hoffman.

378.7M71
XB96

University of Missouri - Columbia



010-100891304

378.7M71
XB96

Busch.

Die theorie des Einakters.

~~This thesis is never to leave this room.~~
~~Neither is it to be checked out overnight.~~

