

Das Wesen des Tragischen.

Wer im Wege steht dem Geschick, das dem endlichen Ziele
Furchtbar zueilt, stürzt in den Staub, ihn zerstampfen die Rosse,
Ihn zerquetschet das Rad des ehernen, heiligen Wagens.
Goethe. (Achilleus.)

Als der Mensch auf der untersten Stufe der Kultur für die Bedürfnisse seines rein animalischen Daseins mehr und mehr gesorgt und dem Hauche des ihm innewohnenden göttlichen Geistes in der Belauschung des geheimnisvollen Wirkens und Schaffens der ihn umgebenden Natur zu genügen und sich von seinen niedrigen, tierischen Trieben mehr losgesagt hatte, wandte er sich auch dem Vergnügen zu, welches sein an sich so reizloses, im ewig gleichen Wechsel von Werden, Sein und Vergehen hinschwindendes Dasein verschönern sollte. Die naivste, natürlichste, im innersten Wesen des Menschen begründete Freude besteht aber in nachahmender Thätigkeit in der Art, dass er selbst nachahmt, oder, wenn er das nicht kann, sich an dem erfreut, was andre nachahmend geschaffen haben. ¹⁾ Im Nachahmungstrieb ist auch der erste Keim zur Entstehung und Entwicklung aller Kunst zu suchen. Was konnte der Mensch aber von Dingen nachahmen, die nicht ausschliesslich der Befriedigung seines Bedürfnisses dienen? Nur die ihn umgebende Natur, insoweit diese einen besondern erfreuenden Reiz auf seine Sinnenwelt ausübte. Die anfangs sklavische, steife Nachahmung in Stein, Holz, Farbe, Ton und Rhythmus wird immer mehr eine bewusste nach dem im Menschen sich ausbildenden Gesetze der Schönheit, bis er auf der obersten Stufe die Fähigkeit erlangte, eigne Gedanken in sinngefälliger Form zu verkörpern. Was aber kann das lebendige Wort und der Ton, die sich im Elemente der Zeit bewegen, nachahmend in schöner Form zur Darstellung bringen? Alles, was im Elemente der Zeit sich bewegt, nennt man Handlungen; die Träger der Handlungen sind aber vorwiegend Menschen. Also werden in der Dichtkunst und Tonkunst Thaten und Handlungen der Menschen dargestellt. Sind diese Thaten mehr in dem äussern Leben der Menschen zu suchen und in schönem Wort und Rhythmus dargestellt, so haben wir es mit der epischen Poesie zu thun, werden vorwiegend die Veränderungen im inneren Leben des Menschen, in seinen Gefühlen und Empfindungen dargestellt, die auch als Handlungen im weiteren Sinne zu betrachten sind, so entsteht die lyrische Poesie, und vereinigen sich äussere Erlebnisse und Thaten mit der Darstellung innerer Erlebnisse und Kämpfe, die sich in lebensvoller Aktion vor unserm Auge so abspielen, dass sie den Schein der Wirklichkeit erhalten, so entsteht das Drama. Es

¹⁾ So sagt Aristot. poet. 4,2: „Den Menschen ist das Nachahmen von Kindheit an natürlich eigen, und sie unterscheiden sich von allen andern lebenden Geschöpfen dadurch, dass der Mensch vor allen zur Nachahmung das geschickteste ist, wie er denn auch sein erstes Lernen mittelst der Nachahmung bewerkstelligt, und zweitens ist ebenso die Freude an den Produkten der Nachahmung eine natürliche Eigenschaft aller Menschen.“

ist also eine harmonische Durchdringung von äusserem und innerem Leben, welche das echte Drama erfordert, eine einseitige Betonung der einen oder andern Seite ist verfehlt, wie z. B. Goethe's Tasso zu wenig äussere Handlung zeigt, ebenso auch seine Iphigenie. Man sieht ferner, dass Musik und Poesie ihrem Wesen nach zusammengehören, dass erst in ihrer Verschmelzung der höchste dichterische Genuss zu suchen ist, wie denn auch im Altertum und Mittelalter Musik und Poesie durchgehends in einheitlicher Verbindung erscheinen sowohl in der epischen, lyrischen wie dramatischen Poesie.

Die vornehmste Gattung der dramatischen Poesie ist die Tragödie. Welche äussere und innere Handlungen, welche Ereignisse im Menschenleben, welche Gefühle und Empfindungen bilden den Stoff der Tragödie? Welches ist das Wesen des Tragischen? Diese Frage ist bis auf den heutigen Tag in der verschiedensten Weise beantwortet, und viele Irrtümer und Unklarheiten sind dabei zu Tage gefördert worden.

Wenn ich es nun unternehme, meine eignen Ansichten über den Gegenstand vorzutragen, so glaube ich den Schwerpunkt der Untersuchung auf eine unbefangene Betrachtung der bedeutendsten antiken und modernen Tragödien legen zu müssen. Liebevolleres Eingehen auf den naiven Standpunkt des Dichters und Zuschauers, statt schrankenloser, in's Abenteuerliche sich verflüchtigender philosophischer Reflexion oder einseitiger philologischer Kritik scheint hauptsächlich geboten. Was die Poetik des Aristoteles anbelangt, worin dieser Philosoph seine Ansichten über die antike Tragödie äussert, so stehe ich nicht auf dem Standpunkte der meisten Forscher nach Lessing, die Aussprüche dieses Philosophen ruhig als Dogma für die Beurteilung **sämtlicher** Tragödien hinzunehmen und nur der Erklärung der einzelnen Stellen bei Aristoteles alle Aufmerksamkeit zu widmen, worauf dann die Tragödien entweder als solche angenommen oder mit dem Anathema belegt oder nörgelnder Kritik unterzogen werden, statt sich an den Dichtwerken rückhaltlos zu freuen, sondern ich nehme seine Äusserungen als wertvollen Beitrag an, nicht aber als Dogma an und für sich und behalte mir eine Würdigung seiner Ansichten vor.

Wenn der einfache Naturmensch ohne höhere Kultur mit hereinbrechender Winterszeit ohne Schutz gegen die Unbilden der Witterung ein trauriges Dasein fristete, wenn er bemerkte, wie im Sommer die Sonne am wärmsten schien, und unter ihren erquickenden Strahlen die ganze Natur üppig blühte und grünte, und für ihn wie alle Geschöpfe reichliche Nahrung in Feld und Auen zu finden war, nun aber alle Pracht und Herrlichkeit unter dem frostigen Hauche des Winters dahinstarb, und er selbst von schädlichen Krankheiten überfallen elend dahinschwand, da machte er die Beobachtung, dass alle Pracht und Herrlichkeit der Welt eine sehr ernste Kehrseite habe, dass auf die Zeit des schönen Werdens und frohen Daseins die Zeit des Verfalles und bleichen Todes folge, ja dass alles Schöne, Erfreuende schon den Keim des Todes in sich berge. Wie nun gleich dem Kinde der naive Naturmensch alles ihm in die Sinne fallende sich selbst ähnlich macht und personifiziert, so bildet er auch als Ursache der erfreulichen und traurigen Seiten des Lebens in seiner Phantasie zwei menschlich potenzierte Gottheiten, eine gute, schaffende und erhaltende, und eine böse, zerstörende Gottheit, bei den Ägyptern Osiris und Thyphon, bei den Persern Ormuzd und Ahriman, bei den alten Germanen Baldur und Hödur genannt, deren menschlicher Niederschlag in der Sage des zum Christentum zwar bekehrten, aber im Innern immer noch heidnisch gesinnten Volkes im frühen Mittelalter als Siegfried und Hagen fortlebt. Auch im Christentum haben wir diesen Dualismus in Gott und den guten Geistern und dem Teufel als Fürst der Finsternis. Die ernste, traurige Kehrseite des Lebens suchten nun die geistig am höchsten stehenden und zu künstlerischer Darstellung befähigtesten dem mehr am äussern Schein haftenden Volke in wirkungsvollster Weise darzustellen und das Unzulängliche, Unvollkommene, Traurige derart zu schildern, dass die Zuschauer mit der ihnen angeborenen Freude an Nachahmung und mimischer Darstellung **in der künstlerischen Darstellung** der Kehrseite des Lebens einen hohen Genuss empfanden, und

die ewig heiteren Griechen mit solchen Darstellungen ihre feierlichsten religiösen Feste verherrlichten und darin einen edlen Genuss für Geist und Sinnlichkeit suchten. Man wird mir einwenden, das Leben von seiner Kehrseite betrachtet, bietet tagtäglich und stündlich soviel Jammer, Elend und Not an Krankheit, Tod, Zerstörung, Hass, Neid, Rachsucht, kurz an Unheil, welches durch die Natur und menschliche Leidenschaft über uns hereinbricht, das alles kommt so tagtäglich vor, dass es, auch künstlerisch dargestellt, keinen so grossen Reiz auf den Menschen auszuüben vermag. Ganz richtig. Der Mensch schätzt und erfreut sich am meisten an dem Ungewöhnlichen, der Ausnahme, er bewundert das am meisten, was am seltensten vorkommt. Also wählt der Tragödiendichter, der diese allgemeine menschliche Eigentümlichkeit teilt, unter dem Traurigen und Erschütternden im Menschenleben dasjenige aus, was das Seltenste, Schrecklichste und Erschütterndste ist. Wenn das Alte, Ausgelebte stirbt, wenn sonstige **gewohnte** Übel den Menschen treffen, so wird der Mitmensch wohl gerührt und von Mitleid erfüllt, es ist dies aber ein rein philanthropisches Gefühl, welches entsteht durch den Anblick menschlicher Unvollkommenheit im Allgemeinen, es ist kein tragisches Gefühl. **Das tragische Gefühl ist nur die höchste Steigerung rein menschlicher, philanthropischer Gefühle.** Wie wird denn diese Steigerung erreicht? Lessing meint,¹⁾ diese philanthropischen Gefühle würden zu tragischen dadurch, dass sie mit Furcht für uns selbst verknüpft seien, diese Furcht sei das auf uns selbst bezogene Mitleid. Beide Begriffe seien untrennbar, seien Wechselbegriffe. Wenn der Mensch fürchte, es könne ihm etwas Ähnliches oder Gleiches zustossen, wie dem Helden des Stückes, dann, meint Lessing, würden die philanthropischen Gefühle zu tragischen. Diese Ansicht ist unhaltbar. Wohl liegt eine gewisse Steigerung der allgemein menschlichen Gefühle darin, wenn der einzelne dadurch mit Furcht um sich selbst erfüllt wird, aber dies ist nicht die höchste Steigerung, die möglich ist, und dann haben die tragischen Begebenheiten gar nicht immer die Wirkung auf uns, dass wir fürchten, von ähnlichem Unheil betroffen zu werden. Man denke sich die alten und jungen, verheirateten und unverheirateten Zuschauer beiderlei Geschlechts in der Jungfrau von Orleans, im Uriel Acosta, Fechter von Ravenna, Hamlet etc.! Wird einer von ihnen fürchten, je ein ähnliches Schicksal erleiden zu müssen wie die Helden dieser Tragödien? Nie und nimmer. Dazu sind die dargestellten tragischen Begebenheiten viel zu grosse Seltenheiten im Leben. Wie soll denn ferner nach Lessing ein von Natur Furchtsamer in's Theater gehen können, wenn er fürchten müsste, noch immer furchtsamer zu werden? Eine Steigerung zum Tragischen findet also auf diese Weise nicht statt. Auch durch Potenzierung des rein physischen Leides findet keine Steigerung zum Tragischen statt, wenn z. B. in Gerstenberg's Ugolino alle Martern des Hungertodes in grässlicher Wirklichkeit dargestellt oder überhaupt furchtbare Martern des Körpers zur Anschauung gebracht werden, wie es in den geschmacklosen Tragödien des Seneca und der schlesischen Dichter, vor allem in der Agrippina, Kleopatra und dem Ibraim Bassa Caspar von Lohensteins geschieht, die nur als dramatisierte Mordgeschichten zu betrachten sind. Etwas anders schon werden wir berührt, wenn wir sehen, wie Haemon in der Antigone in Verzweiflung sich ersticht, Valentin unschuldig dahinsinkt, von Mephisto's Klinge durchbohrt, und in Shakspeare's Richard III. und Macbeth, in Dahns Ruedeger sovieler Personen hingemordet werden. Da diese Personen aber in ihrem Seelenleben uns nicht so bekannt und nahegetreten sind, wie die Haupthelden, so hegen wir nur im allgemeinen menschliches Mitleid, ohne grade tragisch erschüttert zu werden. Wir werden hauptsächlich nur von der materiellen Seite ihres Unglücks berührt, weil sie mit ihrem Innern, ihrem Seelenleben uns zu wenig nahegetreten sind, weil wir uns nicht in der Illusion wenigstens an ihre Stelle setzen, wie beim Haupthelden. **Das materielle Leid wird aber am höchsten gesteigert**

¹⁾ Lessing, Hamburgische Dramaturgie. Stück 75. 76.

durch Verbindung mit dem grössten Seelenleid, mit furchtbarer Seelenqual. Eine Begebenheit also, die für ihren Träger neben materiellem Leid das grösste Seelenleid herbeiführt, ist tragisch. Der Anblick eines grossen Seelenleids erschüttert jeden Menschen in seinen innersten Tiefen, gleichviel ob er dem Helden ähnlich ist oder nicht, ob jung oder alt, hoch oder niedrig, ob er ein gleiches Schicksal für sich fürchtet oder nicht.¹⁾ Dieses Seelenleid wird aber erzeugt und erhöht durch das Gefühl persönlicher moralischer Schuldlosigkeit an solchem Unglück, durch den jähen Umschlag höchsten Glückes in furchtbares Unglück in einem Momente, wo man das grade Gegenteil zu erwarten sich berechtigt halten konnte, durch den Gedanken ferner, dass man das alles leidet durch Menschen, die man ganz besonders liebte, und von denen man auch das Gegenteil erwartete, durch die Thatsache endlich, dass der Held ohne Willen und doch zwingender Notwendigkeit gehorchend Menschen mit sich in's Verderben zieht, denen er nur Liebes und Gutes wünschte, kurz durch grosse Ausnahme-Fälle auf diesem Gebiete. Unter diesem einheitlichen Gesichtspunkte lassen sich alle die zufälligen Eigenschaften antiker und moderner tragischer Helden zusammenfassen und verstehen. Der harte männliche Charakter gibt körperlicher Qual selten Ausdruck, das Seelenleid dagegen äussert er durch Jammer und Klagen und wohl auch durch Thränen und beweist somit, dass dieses Leid das höchste ist. In diesem Zusammenhange verstehen wir auch die Äusserung des Aristoteles, der nur im Hinblick auf einige Tragödien des Sophocles und Euripides äusserlich einige Eigenschaften tragischer Helden und Begebenheiten bezeichnet, ohne sich des inneren Grundes bewusst zu sein. Er sagt poet. 14,4: „Notwendig müssen zunächst Handlungen dieser Art entweder von Freunden gegen Freunde, oder von Feinden gegen Feinde, oder von Personen, die keines von beiden sind, gegen einander verübt werden. Wenn nun ein Feind den andern tötet, so gewährt er uns weder in dem Augenblicke, wo er die That vollbringt, noch während er mit ihrer Vollbringung umgeht, ein mitleidwürdiges Schauspiel, ausser dem, was aus der gewaltsamen That selbst, sofern sie ein Leiden ist, entspringt. Ebenso wenig wenn die Personen weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber die zerstörenden Leidenschaften in solchen Verhältnissen ausbrechen, deren Wesen die Liebe ist, also wenn z. B. ein Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn seine Mutter tötet oder zu töten beabsichtigt oder sonst etwas der Art thut, — solche Stoffe muss der Dichter suchen.“ Ähnlich gibt Bulthaupt²⁾ einzelne Eigenschaften von tragischen Begebenheiten, die sich wieder alle auf die von mir bezeichnete Art erklären lassen. **Tragisch ist also diejenige Begebenheit, deren Träger ein bedeutender, das gewöhnliche Mass körperlicher oder geistiger Vollkommenheit überschreitender Mensch ohne eine entsprechende moralische Verschuldung nicht nur in materielles Leid gerät, sondern auch furchtbares, erschütterndes und rührendes Seelenleid zu erdulden hat, dem gewöhnlich, wenn auch nicht immer, durch den Tod ein Ende gesetzt wird, so dass die Handlung eines versöhnenden Abschlusses, für das irdische Dasein wenigstens, entbehrt.** Dieses Leid und Ungemach kann nun die verschiedensten Ursachen haben; je tiefer die Weltbetrachtung und Menschenkenntnis des Dichters, je geläuterter und erhabener sein religiös-sittlicher Standpunkt, desto tiefere Gründe wird er für das Leid und Elend finden. Am äusserlichsten und oberflächlichsten finden sich diejenigen Dichter damit ab, die, dem naiven Volksglauben folgend, den Grund in einem vorherbestimmten, durch Generationen weiterfortwirkenden Schicksale zuschreiben, dem gegenüber Menschen und Götter machtlos sind, dem niemand, mag er auch noch so vorsichtig und klug bedächtig, noch so fromm, menschenliebend und tugendhaft sein, entgehen

¹⁾ Weil man diese Seelenqual bei den christlichen Märtyrern meist vermisst, indem diesen der Tod und alles Leid für ihren Glauben etwas Erwünschtes ist, die Pforte zur ewigen Glückseligkeit, deshalb eignen sich dieselben nicht für tragische Helden.

²⁾ Bulthaupt: Dramaturgie der Klassiker. Oldenburg 1882. I. p. 310 sq.

könne. So Äschylus und Sophocles. In Euripides kündigt sich die Zersetzung des griechischen Volksglaubens an, die alten Götter stürzen durch die Macht des Gedankens von ihren Thronen, wie einst Kronos durch Zeus, oder führen nur noch ein Scheindasein, angezweifelt und angegriffen¹⁾ von dem Menschen. Euripides stellt die Götter beseelt von menschlichen Fehlern und Leidenschaften dar, die tüchtige und schuldlose Menschen aus niedriger Gehässigkeit, manchmal grade wegen ihrer tüchtigen Eigenschaften, in's Unglück stürzen. Der mittelalterlichen Weltanschauung entspricht es, böse Geister, den Teufel oder Hexen, die mit ihnen in Verbindung treten, als feindliche Mächte grade besonders tüchtiger Menschen hinzustellen; die moderne Anschauung ist eine andre; „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“, heisst es bei Schiller. Ein jeder bestimmt sich gemäss seiner sittlichen Freiheit und Unabhängigkeit selbst durch sein Thun auch sein Schicksal. Der Dichter kann also mit dem Schicksale, an das niemand glaubt, nichts anfangen; an seine Stelle tritt der Mensch selbst, der Intrigant, der Schurke und Schuft, das Abbild des Gottes Hödur, der alle schlimmen Leidenschaften des Neides, der Rachsucht, Bosheit und Tücke in sich vereinigt, während der strahlende Held, das Abbild Baldurs, ahnungslos und zu edel denkend, um mit solcher Schurkerei überhaupt rechnen zu können, in den Schlingen des Bösewichts sich verfährt und unter dem Hohngelächter und dem Triumphe der Gemeinheit als wehrloses Opfer dahinsinkt. Doch gibt es auch Fälle, wo die Umstände sich derart gegen den Helden verhängnissvoll verketteten, dass er sowohl selbst als auch seine Widersacher an und für sich betrachtet im Rechte sind, und der Held durch die stärkere Macht untergeht. Menschliche Leidenschaften, die an sich berechtigt erscheinen, spielen da eine grosse Rolle, es ist vor allem die Liebe, dann Politik und Religion, die solche verhängnissvolle Situationen herbeiführen. Eine eigentliche, im Verhältnisse zur Strafe stehende moralische Schuld, welche allgemein angenommen wird, läugne ich entschieden. Guenther²⁾ gesteht zwar zu, dass die Tragödie nicht lediglich die Schuld und Bestrafung eines Menschen als moralisches Exempel vorführe, aber schliesslich geht doch wieder dasselbe aus seinen Äusserungen hervor; p. 443 sagt er: Die wahre Tragik verlangt eine **adäquate** Schuld, welche erst einen logischen Kausalnexus herstellt und den Untergang des Helden als sittlich notwendig motiviert etc. Zimmermann³⁾ nimmt eine zur Strafe nicht im Verhältnisse stehende Schuld an. Auch für diese Annahme kann ich mich nicht entscheiden. Guenther nennt auch letztere Ansicht sehr überlegen sinnlos (a. a. O. p. 443), ist aber nicht imstande, in einer Tragödie eine dem furchtbaren Verhängnisse des Helden entsprechende adäquate Schuld nachzuweisen und kommt mit seinem Vorgänger Vischer beim Aufspüren einer Schuld des tragischen Helden auf die grössten Ungereimtheiten und Lächerlichkeiten. Die Erklärer sind meist befangen durch Aristoteles, der poet. 13,4 von einer *ἀμαρτία μεγάλη* redet, wodurch der Held ins Unglück stürze. Dieses *ἀμαρτία* wurde zuerst von Lessing durch das unpassende Wort „Schuld“ übersetzt, und seitdem wird fortwährend von einer tragischen Schuld geredet. Durch den Doppelsinn nämlich, der in dem Worte Schuld liegt, wonach man sowohl an eine subjektive moralische Schuld als an einen blossen **Irrtum ohne** moralische Verschuldung denken kann, liess man sich verleiten und dachte nur an eine moralische Verschuldung, und Lessing selbst ist auch nicht ganz frei von dieser letzteren Auffassung. Dass aber an der r. Stelle des Aristot. nur von einem **Irrtum ohne** moralische Verschuldung die Rede ist, geht aus dem an der Stelle hinzugefügten Beispiele des Oedipus und Thyestes hervor. Denn beide Helden stürzen in's Unglück durch einen verhängnissvollen **Irrtum** ihrerseits. Dem Oedipus wurde das Orakel verkündigt, dass er seinen eignen Vater töten und seine Mutter heiraten werde. Um diesem Schicksale zu entgehen ging er nicht mehr zurück nach Corinth zu Polybos und Merope, die er für

¹⁾ Vgl. Eur. Hercul. fur. 340. 1306.

²⁾ Guenther: Grundzüge der tragischen Kunst. Leipzig 1885.

³⁾ Zimmermann: Über das Tragische und die Tragödie. Wien 1856. p. 14.

seine Eltern hielt, sondern nach Theben. Durch diesen Irrtum aber rannte er erst recht in's Verderben; denn seine wirklichen Eltern wohnten nicht in Corinth sondern Theben, und so erschlug er, ohne die leiseste Ahnung davon zu haben, seinen Vater Laios und heiratete seine Mutter Jokaste. Daraus geht also hervor, dass Aristoteles nicht als Auktorität angeführt werden kann für die Annahme einer moralischen Schuld. Er nennt nur eine Art tragischer Begebenheiten, wonach diese veranlasst werden (das Verbum „verschuldet“ könnte wieder missdeutet werden) durch einen verhängnisvollen Irrtum. Aber abgesehen von Aristoteles glaubte man auf Grund religiöser oder philosophischer Voreingenommenheit statt schroffer Dissonanzen, in denen die Tragödie ausklingt, eine Harmonie des Inhalts in der Weise konstruieren zu müssen, dass der Held verdientermassen durch seine eignen Fehler einer sittlichen Notwendigkeit zufolge untergehen müsse. So fasste man die poetische Gerechtigkeit als **gegen** den Helden gerichtet auf und begnügte sich damit, wenn dieselbe auch nur in der Phantasie existiere, nicht in der Welt. Diese künstliche Harmonie existiert in der Welt nicht und auch nicht in den vorhandenen Tragödien und darf nicht darin existieren; im innersten Wesen hat die Tragödie mit Religion und Philosophie nichts zu schaffen; diese letztgenannten wirken auf unsern Verstand und Willen, die Tragödie wirkt aber vor allem auf unsre Sinne, auf unser Gefühlsleben, sie ist vom **ästhetischen** Standpunkte aus zu betrachten. Es ist mit der Tragödie wie mit jedem andern Erzeugnis der Poesie, überhaupt mit jedem Kunstwerk. Der Künstler wird von bestimmten Empfindungen in seinem Gefühlsleben beherrscht; gelingt es ihm, dieselben in sinngefälliger Form, sei es in Stein, Farbe, Ton, Wort und Rhythmus so zu verkörpern, dass er sich dieser Empfindungen gewissermassen entäussert, sie auf sein Kunstwerk überträgt und zwar so vollkommen, dass in jedem Hörer und Zuschauer dieselben Saiten seines Gemütes in Schwingung versetzt werden, dieselben Empfindungen in ihm auftauchen und mit dem Genusse des Kunstwerks wieder ablaufen, dann ist er eben Künstler. Beethoven's Trauermarsch wird, obgleich er in markerschütternder Weise uns alle Trübsal und Verzweiflung des Todes ausdrückt, doch niemals einen andren Eindruck auf den Hörer ausüben, als den eines künstlerischen Genusses, gleichviel ob er beim Begräbnis oder im Concertsaal gespielt wird, je furchtbarer er die Dissonanzen des Lebens im Tone zu verkörpern weiss, desto angenehmer wird jeder berührt, weil desto grösser die Wahrheit des Kunstwerks ist. Singen wir ein Lied, so machen wir uns während des Gesanges die in ihm ausgesprochene Empfindung zu eigen und freuen uns, dieselbe in den Tönen gleichzeitig ausströmen zu lassen; so oft wir das Lied wieder singen, wird es immer wieder dieselbe Wirkung haben; sehen wir ein Gemälde, ein Meisterwerk der Baukunst, so wird der Eindruck immer derselbe sein wie eben geschildert. Es ist also die Freude an der Nachahmung und zwar in der Kunst an höchstvollendeter Nachahmung, welche auch das Wesen der Tragödie ausmacht. Folglich irren Vischer und alle Erklärer bis Guenther, wenn sie alle Wirkung lediglich auf den Stoff an sich, den Inhalt, das Libretto einseitig beschränken und daher eine künstliche Harmonie des Inhalts durch die Konstruktion eines logischen Kausalnexus zwischen Schuld und Sühne herbeiführen zu müssen glauben, der nicht nachgewiesen werden kann, wenn gleich sämtliche Handlungen das Produkt innerer Notwendigkeit sein müssen. Die Harmonie liegt nicht im Inhalte sondern der **künstlerischen Form**; ist sie eine vollendete, so werden wir dadurch angenehm berührt, wenn auch der Gegenstand in der Wirklichkeit unsre Unlust erregen würde. So sagt Arist. poet. 4,3: Dieselben Gegenstände, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust sehen, betrachten wir grade in ihren vollendetsten Abbildungen mit Vergnügen.“ Die Tragödie aber vollends stellt die verschiedenartigsten Charaktere dar und weiss die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühle von den zartesten und freudigsten bis zu den erschütterndsten und traurigsten zu durchlaufen, sie bildet die Blüte und Vollendung aller Kunst und ist daher ihrer Wirkung sicher, sie bedarf nicht einer künstlichen Harmonie des Inhalts, ja sie wird durch eine solche grade um die Darstellung der

am mächtigsten und tiefsten ergreifenden Empfindungen gebracht und büsst an Grossartigkeit ein. Grade die Thatsache, dass die Tragödie nur auf unser Empfinden wirkt, nicht aber sich einseitig in den Dienst des reinen Gedankens stellt und stellen kann, veranlasst Plato, (rep. X. p. 606 sq.) der in seiner puritanischen Strenge dem Gemüte keine Berechtigung einräumt, dazu, sie aus seinem Idealstaate zu verbannen. Wirkte sie auch noch moralisch, wie Vischer und Guenther wollen, so hätte Plato dies nicht nötig; wirkt also, wie wir gesehen, die Tragödie vorwiegend auf unser Gefühlsleben, nicht auf Vernunft und Wille, kurz auf die moralische Seite des Menschen, so haben wir 1) nicht nötig, mit Guenther und Vischer etc. gewaltsam eine höhere Harmonie des Inhaltes in die Tragödie hineinzuzinterpretieren; 2) haben wir gefunden, dass eine solche Harmonie nur zum Schaden der Tragödie und ihrer alle Seiten menschlichen Fühlens in angenehme Schwingungen versetzenden Wirkung ausschlagen würde, indem dann grade die tiefsten, ergreifendsten Empfindungen, die durch die schroffen Dissonanzen erzeugt werden, ausgeschlossen wären und 3) ist es überhaupt nicht möglich, dass, wie Guenther (a. a. O. p. 484) will, „auch die Vorstellung von einer vernünftigen Weltordnung in erhebender Weise“ in der Tragödie „befriedigt werden soll.“ Wie soll denn überhaupt diese vernünftige Weltordnung definiert werden? Ist diejenige etwa vernünftig, wonach der Edle mit oder ohne Schuld untergeht, und die Mehrzahl der Schufte oder der gewöhnlichen Dutzendmenschen vergnügt weiterlebt? Welche Weltanschauung meint denn überhaupt Guenther? Die christliche z. B. spricht es gradezu aus, dass die Welt ein Jammerthal, dass der Fürst der Welt, d. h. das Schlechte, Böse, die Herrschaft habe, und der Gute, Fromme und Gerechte leiden müsse, wie es Christus gethan; ja ihm selbst, dem höchsten Vertreter alles Hohen und Guten wurde der gemeine Verbrecher Barrabas vorgezogen, und dieser eher begnadigt als der Gottmensch selbst, und eine solche Handlungsweise war nicht nur Eigentümlichkeit der Juden besonders, sondern sie ist im Wesen der meist von sinnlichen Trieben und Leidenschaften beherrschten Menschheit begründet, während nur eine kleine Minorität im Gegensatze zu der grossen Masse auf einer die Sinnlichkeit beherrschenden sittlichen Höhe steht, dafür aber allgemein angefeindet wird. Mit der christlichen Weltanschauung hat also die von Guenther für die Tragödie postulierte „vernünftige Weltordnung“ auch nichts zu thun. Ist es denn etwa der antike Volksglaube, das Produkt naiver Dichterphantasie, dem wir diesen Vorzug zugestehen können? Unmöglich. Diese „vernünftige Weltordnung“ im Sinne Guenthers existiert weder in Wirklichkeit noch in der Dichtung. Dass der Mensch oft furchtbares Leid dulden muss, ohne dass es seiner menschlich beschränkten Vernunft gelänge, eine adäquate moralische Verschuldung seitens des Menschen als Grund desselben zu entdecken ist eine Thatsache, die allgemein hingenommen wird. Ginge alles den mathematisch genauen Gang, wonach das Gute nur Lohn, das Böse nur Strafe fände, dann hörte jede freie Sittlichkeit auf, ein moralisches Verdienst wäre unmöglich. Eine solche Weltanschauung wäre fürwahr nichts Grosses, sie künstlich in der Phantasie herzustellen eine unfruchtbare Arbeit des Dichters. Also ist die Tragödie Weltspiegel, sie stellt das grösste, erschütterndste Leid so dar, dass wir in der künstlerischen wahrheitsgetreuen Darstellung desselben einen veredelnden Genuss unsres Sinnenlebens empfinden. Dass nicht eine niedere Sinnlichkeit befriedigt wird liegt schon im Wesen der Tragödie, worin immer Helden dargestellt werden, die über dem Niveau gewöhnlicher Durchschnittsmenschen stehen und gewöhnlich für eine höhere sittliche Idee untergehen.¹⁾

Welche **Wirkung** hat denn aber nun die Tragödie, wie wir sie ihrem Wesen nach dargestellt haben? Diese Frage führt mich zunächst zu der Auffassung der Pessimisten, Schopenhauers und seiner Anhänger. Dieser sagt:²⁾ „Im Augenblick der tragischen Katastrophe wird uns, deutlicher als jemals, die Über-

¹⁾ Arist. poet. II. 4 sagt auch: „Jene (die Tragödie) intendiert die Darstellung besserer, diese (die Komödie) die Darstellung schlechterer Menschen, als sie jetzt gewöhnlich sind.“

²⁾ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig 1859. Bd. II. p. 495 sq. Bd. I. p. 284 sq.

*Die optimistische
Idee.*

zeugung, dass das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben. Insofern ist die Wirkung des Trauerspiels analog der des dynamisch Erhabenen, indem es, wie dieses, uns über den Willen und sein Interesse hinaushebt und so umstimmt, dass wir am Anblick des ihm gradezu Widerstrebenden Gefallen finden. Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehen der Erkenntnis, dass die Welt, das Leben, kein wahres Genüge gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei. Darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation.“ Also der Weltschmerz, das Daseinsweh, die Überzeugung, dass Nichtsein besser als Sein ist, das ist nach Schopenhauer die Wirkung der Tragödie. Ehe ich ihn widerlege will ich noch eine ähnliche Ansicht erwähnen. Daumer¹⁾ sagt, dass in der Tragödie „die Negation, das Leiden, der Tod, die Passion, der Charfreitag des Guten und Göttlichen in der Welt zur Darstellung komme“ und „dass höchstens die Ansicht in uns zurückbleibe, dass das unterliegende Gute nicht für immer der Übermacht des Bösen, Schlechten, Gemeinen erliegen könne, sondern eine Zeit kommen müsse, wo es zum Siege gelange.“ Daumer denkt da an die Belohnung im Jenseits. Auf diese Ansichten habe ich zunächst zu erwidern, dass nicht jedes Leid und Unglück in der Tragödie dargestellt werde, sondern nur das höchste und seltenste, das grösste Seelenleid, womit materielles Leid verbunden sein kann. Was aber im weiteren ihre Ansicht betrifft, so wollen wir doch mal im realen Leben Umschau halten, ob die von Schopenhauer und Daumer bezeichneten Wirkungen wirklich erfolgen. Da müsste doch vor allem der Dichter von Daseinsweh erfüllt sein, von Abscheu gegen die Welt, dann auch das Publikum beim Anblick der Tragödie. Ist denn dies der Fall? Im Gegenteil! Der Dichter reibt sich vergnügt die Hände, wenn er alles, was auf seinem Gemüte gelastet und sein Herz bedrückt, in der bestmöglichen künstlerischen Form dargestellt hat, wie er es in seiner Phantasie geschaut, und die Zuschauer vom blühenden Jüngling und lebensfrohen Mädchen bis zum lebensmüden Greise gehen vergnügt nach Hause und freuen sich der schönen Vorstellung, mit dem Vorsatze, noch recht häufig das Theater zu besuchen. Der Grieche vollends hielt in glühender Sonnenhitze am Dionysosfeste drei volle Tage aus und hörte 9 Tragödien, dazu noch drei Satyrdramen. Diese Thatsache spricht klar und deutlich gegen alle philosophischen Sätze, die ohne Rücksicht auf die reale Wirklichkeit ausgeklügelt worden sind. Auch Lessing, nach dessen Ansicht durch die Tragödie die Gefühle von Furcht und Mitleid im Zuschauer in ein richtiges Verhältnis gesetzt werden, betont zusehr das Inhaltliche der Tragödie, ebenso Zimmermann,²⁾ der ihr auch eine moralische Wirkung zuschreibt und sagt, „die Tragödie versöhne den Menschen mit dem Schicksal und läutere seine Furcht zur Ehrfurcht und sein Mitleid in Ergebung in das göttliche Walten.“ Guenther nimmt eine Gemütsklärung an, was der Wahrheit noch am nächsten kommt, freilich nicht in dem Sinne, wie es Guenther meint. Wie aus meinen obigen Ausführungen hervorgeht, ist die Kunst überhaupt, also auch die tragische Kunst sich selbst Zweck. Der Dichter stellt bestimmte grosse Begebenheiten und den Eindruck derselben auf sein Dichtergemüt dar; auf diese Weise lässt er die vorwiegend durch die Tragödie hervorgerufenen Gefühle der Rührung und Erschütterung, wie Guenther die Worte φόβος und ἔλεος bei Aristoteles richtiger übersetzt, in sein Kunstwerk ausströmen; der Zuschauer eignet sich während des Genusses des Kunstwerks dieselben Gefühle an und lässt sie gleichzeitig damit auch wieder ausströmen wie der Dichter, nur bequemer wie dieser. In diesem Sinne stimme ich der Ansicht des Aristoteles bezüglich der κάθαρσις τῶν παθημάτων bei und erkläre das Wort κάθαρσις wie Ueberweg³⁾ als Entäusserung der Empfindungen von Rührung

¹⁾ G. F. Daumer: Meine Konversion. Mainz 1859. p. 219 sq.

²⁾ Zimmermann a. a. O. p. 14.

³⁾ Ueberweg: Die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst. Fichte's Zeitschrift für Philosophie. Bd. 50. p. 16 sq.

und Erschütterung, wonach das in Wechselweise sich erzeugende und entwickelnde Leben des Gefühls sich selbst Zweck ist. Eine weitere Folge dieses Ergebnisses ist die, dass streng genommen beim echten Künstler sein religiös-sittlicher oder philosophischer Standpunkt nicht einseitig auf das Kunstwerk einwirkt und einwirken darf, während Guenther (p. 500) behauptet: „Die Religion ist die wahre Quelle der Kunst.“ Es ist dies wieder eine Begriffsverwirrung. Die Religion befördert höchstens das Gemütsleben; aber der frömmste Mensch kann ohne jedes künstlerische Verständnis sein und der fortgeschrittenste Freigeist ebenfalls, aber beide können auch grosse Künstler sein, wenn sie eine zu künstlerischer Gestaltung passende Phantasie und die übrigen Eigenschaften besitzen. Nur darauf kommt es an, wenn sie nebenbei auch Philosoph sind oder begeisterte Anhänger der Religion, so ist letzteres ein Accidens, was nicht zum Wesen des Künstlers gehört. Schiller weiss ebenso genial das fromme, wundergläubige Mittelalter als das heidnisch-antike Altertum darzustellen, der Freigeist Talbot ist ebenso ein Produkt seiner Phantasie als die fromme Jungfrau von Orleans, der finster misstrauische Tyrann Philipp ist ebenso treu gezeichnet als der Freiheitsschwärmer Posa und der lauende, schleichende Domingo. Ihrem Wesen nach hat also Religion nichts mit der Tragödie zu thun, und der Nachweis einer „ewigen sittlichen Notwendigkeit“ (p. 487 sq.) die in der Tragödie zum Ausdruck komme, ist Guenther nicht gelungen, am allerwenigsten bei der Besprechung der einzelnen Tragödien selbst. Wenn er (p. 500) gegen die Ausgeburten des Pessimismus und ihre Ansichten von der Tragödie polemisiert, so gebe ich ihm vollständig recht, weil die Pessimisten ganz einseitig nur das Stoffliche der Tragödie in's Auge fassen und darnach das Kunstwerk beurteilen wollen, aber Guenther macht denselben Fehler wie sie, wenn er meint, all' der Jammer und das Erdenleid werde „erst dadurch, dass es idealisiert in die Sphäre der höheren Einsicht gerückt wird, wo alle Zweifel sich lösen, wär's eben auch nur in der Phantasie, reif für die Kunst.“ Wir haben zuvor nachgewiesen, dass viele Dissonanzen in bezug auf sittliche Verschuldung sich unserer beschränkten menschlichen Vernunft nicht lösen, auch nicht im Geiste des Künstlers, sondern der Künstler durch die künstlerische Darstellung der Thatsachen die Menschheit rührt und erschüttert und gewissermassen das Leid der ganzen Menschheit in dem Genusse des Kunstwerks ausströmen lässt, so dass die Dissonanzen sich lösen in der künstlerischen **Form**, deren Wesen die Harmonie ist. Es lässt sich also auch nicht die Behauptung Guenthers halten: (p. 499). „Die einzige Philosophie des Künstlers ist die natürliche Philosophie der naiven Gottinnigkeit.“ Wieviele Künstler gibt es und gab es denn, die sich dieser Eigenschaft rühmen können! Die meisten und bedeutendsten tragischen Dichter sind über diesen Standpunkt hinausgeschritten.

Doch ich will dazu übergehen, meine theoretischen Erörterungen auch an Beispielen *Das Hildebrandslied* zu erweisen, und ich greife an erster Stelle 2 tragische Begebenheiten aus der mittelalterlichen Sage heraus, die nur episch behandelt sind, trotzdem aber einen eminent tragischen Charakter haben. In dem ältesten in althochdeutscher Sprache erhaltenen Erzeugnisse deutscher Poesie, dem Hildebrandsliede, wird in einfacher, schlagender Kürze erzählt, wie Hildebrand, der Waffenmeister Theodorichs, in die Fremde zieht und sein Weib mit Kind in Italien zurücklässt. Nach langen Jahren, während derer das kleine Kind zum ritterlichen Helden emporgeblüht ist, zieht es Hildebrand wieder in die Heimat zurück zu Weib und Kind. Schon hat er dieselbe erreicht. Wie mag sein Herz vor Freude klopfen, bald seine Lieben nach vielen Jahren wiederzusehen! Da gerät er bei der Heimkehr mit einem jungen Ritter, der sich Hadubrand nennt, in Händel und wird von diesem zum Kampfe aufgefordert. An dem, was Hadubrand erzählt, erkennt Hildebrand seinen eignen Sohn; er gibt sich ihm zu erkennen, bittet ihn, doch vom Kampfe abzustehen, aber Hadubrand ist misstrauisch und hält seinen Vater für viel glänzender als diesen, er steht nicht ab vom Kampfe; blutenden Herzens muss der Vater, seiner Ritterehre gehorchend, den Kampf aufnehmen in einem Augenblick, der ihm sonst die höchste Freude, das höchste Glück

gebracht hätte. In den einfachen Worten

Welaga nu, waltant got!
wéwurt skihit —
nu scal mih suásat chind
svertú hauwan
bretón mit sínú billjú
eddo ih imo ti banin wordan

zeigt sich der furchtbare Schmerz des Vaters. Wuchtig sausen die Schwerthiebe auf die Rüstungen. Dort bricht das Fragment ab. Jedenfalls besiegt der kampfgewübtere Vater seinen Sohn und steht trauernd an dessen Leiche. Eine echt tragische Begebenheit! Zu dem materiellen Leide kommt noch das furchtbare Seelenleid hinzu, das kaum einer Steigerung fähig ist, dass der Vater gezwungen ist, in dem Augenblicke mit seinem eignen Sohne um Sein oder Nichtsein zu kämpfen, wo er sich freut, denselben nach langer Zeit wieder in seine Arme zu schliessen.

Ruedeger von Bechelaren. Eine ähnliche tragische Figur ist Ruedeger von Bechelaren im Nibelungenliede. Auch er muss, treu seinem Eide für seinen König und seine Königin Kriemhilde, der er noch durch besondern Eid verpflichtet ist, kämpfen und zwar nicht gegen verhasste Feinde, sondern gute Freunde, ja sogar gegen Giselher, den Bräutigam seiner Tochter. Er kann seiner Tochter im Kampfe den Bräutigam, dieser seiner Braut den Vater rauben, und doch, es muss sein! Furchtbar ist die Qual und das Seelenleid im Herzen des ebenso biedereren als pflichtgetreuen Ruedeger, zerrissenen Herzens stürmt er in den Kampf und findet den Tod. Diese Begebenheit, von Felix Dahn auch für eine Tragödie verwertet, ist hochtragisch. Und doch weiss niemand eine dem traurigen Schicksal Ruedegers adäquate Schuld zu entdecken, es sind unglückselige Verkettungen im menschlichen Leben, die einen biedereren, tüchtigen Mann in furchtbares Leid stürzen, während er eigentlich ein besseres Schicksal verdient hätte. Das Tragische liegt in dem Umstande, dass Ruedeger so ungeheures Seelenleid zu dulden hat, wie es selten vorkommt, sein Leid ist nicht das gewöhnliche, immer vorkommende, wie es die Pessimisten aufzählen, sondern eine Ausnahme ganz besondern Schmerzes, der das Edlere im Menschen, seine Seele trifft, also der höchste Schmerz.

Oedipus tyrannus. Doch gehen wir zu den Tragödien selbst über. Ich habe schon an den Oedipus tyrannus des Sophocles erinnert. Eine Selbstverschuldung seines Schicksals, eine moralische Schuld kann bei ihm nicht gefunden werden, die einzige Schuld, die er hat, ist seine Abstammung aus dem Labdakidenhause und das über diesem Hause waltende Schicksal. Er selbst thut alles, um diesem zu entgehen, trennt sich von seinen vermeintlichen Eltern Polybos und Merope, um sich nicht an ihnen zu vergehen und rennt durch diesen unverschuldeten Irrtum erst recht in sein Verderben und begeht die bekannten Frevel. Wie eifrig und leidenschaftlich bedacht ist er auf die Entdeckung des Mörders des Laios und entdeckt schliesslich sich selbst! Grade dieser Schmerz ist der Höhepunkt der Tragödie, je grösser vorher seine Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit war in der Auffindung des Mörders, um so furchtbarer jetzt die entsetzliche Seelenqual, das Urtheil über sich selbst gefällt zu haben und zwar gerecht und doch ohne Verschulden als Opfer des Schicksals; der Oedipus bleibt, trotz des Widerspruches Guenthers, welcher die Schuld vermisst und ihn daher als untragisch verwirft, eine der besten Tragödien des Sophocles, wofür ihn auch Aristoteles hält. An diesen Beispielen sowie Euripides sollte Guenther doch sehen, dass es vergeblich ist, seine Theorie aufrechtzuerhalten. Vischer natürlich (a. a. O. p. 309) weiss auch hier eine Schuld zu entdecken. Er sagt: „Oedipus lässt sich vom Zufall des aufbrausenden Zornes überraschen und tötet den grob Entgegnenden, den er nicht kennt.“ Nach antiker Anschauung hatte Oedipus ein Recht dazu, sich zu wehren, und niemand verlangt doch, dass man im Zustande der Notwehr vorher genau erkundigen solle, wer der Gegner sei. Oedipus ist eben ἐχθροδαίμων,

und somit ist sein Schicksal besiegelt. Der Dichter erfüllt gewissermassen einen Akt ausgleichender Gerechtigkeit dadurch, dass er das furchtbare Schicksal des Mannes in seinen tiefsten Ursachen der Menschheit enthüllt, ihn nicht als einen gemeinen Verbrecher, wie dies nach seinen Thaten geschehen könnte, hinstellt, sondern als ein unschuldiges Opfer des Schicksals. Darin suche ich die poetische Gerechtigkeit, die als **Anwalt für** den Helden auftritt **gegen** die ihn vielleicht verdammende Stimme des Volkes, während gewöhnlich verkehrter Weise die poetische Gerechtigkeit als **gegen** den Helden gerichtet aufgefasst wird.

Auch Antigone, diese herrliche Tragödie des Sophocles, findet Guenther untragisch, *Antigone*. weil die Heldin ohne Schuld sei. Antigone folgt der frommen Pflicht, ihren gefallenen Bruder zu begraben und ihm eine Totenspende darzubringen, eine Pflicht, so heilig, dass der Grieche ihr unter allen Umständen nachkommt, und in den glaubenslosen Zeiten des peloponnesischen Krieges die siegreichen Feldherrn in der Schlacht bei den Arginussen wegen Unterlassung dieser Pflicht, die von ihnen ausreichend motiviert war, hingerichtet wurden. Und diese heilige Pflicht soll Antigone noch sogar an ihrem geliebten Bruder nicht erfüllen, nur weil es ihrem nach der Herrschaft lüsternen Oheim Kreon so beliebt. Deshalb muss sie leiden, soll sie lebendig begraben werden! Noch in den letzten Worten, als sie abgeführt wird, beteuert sie ihre Unschuld, Soph. Antig. 942:

„Seht, welch ein Geschick, und von wem es mich trifft,
Weil Heil'ges mir heilig gegolten.“

Welche „ewigen Gesetze, die die Welt zusammenhalten“, ¹⁾ werden denn von Antigone verletzt? Sie ist ja grade die ideale Vertreterin dieser Gesetze einem herrschsüchtigen Tyrannen gegenüber. Hier zeigt sich, dass sogar eine ideale Frauenseele, die hehre Verteidigerin der ewigen Gesetze und Pflichten gegen die Götter, trotz alledem in blühender Jugend grade **durch** ihre Frömmigkeit dem unerbittlichen Schicksal ihres Hauses verfällt, obgleich sie doch so gerne leben möchte, obgleich die Liebe zu Haemon ihr die schönste Zukunft in Aussicht stellt! Wie furchtbar muss da ihre Seele jammern unter ihrem grausamen Schicksal! Wie erschütternd ist ihr Ende! Die Übertretung des weltlichen Gebotes ist wohl die äusserliche Veranlassung ihres Untergangs, aber diese als moralische Verschuldung aufzufassen, wie auch Zimmermann ²⁾ thut, ist unmöglich.

Wie Antigone unter dem Fluche der Labdakiden zu leiden hat, so auch Agamemnon, *Agamemnon*. Orest und Electra unter dem Fluche, der auf dem Pelopidenhause lastet; Agamemnon fällt, obschon er die Götter ehrt und mit häufigen Opfern ihre Gunst zu erringen sucht, und sein Sohn Orest, *Choephoren*. der dazu noch vom Orakel in Delphi zu seinem Rächer bestellt wird, muss die Mutter morden, *Electra*. wenn er die Götter ehren will, und trotzdem, als Muttermörder verfolgen ihn die Erinyen, und er verfällt in Wahnsinn; an all' dem grässlichen Elend hat er persönlich keine Schuld, er muss das Entsetzliche ausführen, den Mord der Mutter, welch' furchtbares Bewusstsein! Das ist der Stoff von Aeschylus' Agamemnon und Choephoren sowie der Electra des Sophocles.

Wie diese Helden so trägt auch der Titane Prometheus sein Schicksal und seinen *Prometheus*. Untergang schon in seiner Geburt als Titane. Kronos und die Titanen werden vom Throne gestürzt durch Zeus und die Olympier. Vergeblich stürmen die Titanen den Olymp, sie alle werden von Zeus überwunden. Nur einer lebt noch, es ist Prometheus. Aber dieser lebte in Frieden mit den neuen Göttern, ausserdem ist er der grösste Wohlthäter der Menschheit, er hat ihr das Feuer und dadurch den Anstoss zu weiterer Bildung und Gesittung gegeben; er besitzt aber ein Geheimnis, durch dessen Mitteilung einst Zeus von drohender Gefahr errettet werden kann. Dass er ausserdem ein Titane ist, gereicht ihm zum

¹⁾ Carrière: Die Kunst im Zusammenhang mit der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit. Bd. II. p. 238 fasst so die Tragödie auf, als ob der Held im Kampfe mit diesen ewigen Gesetzen den verdienten Untergang finde.

²⁾ Zimmermann a. a. O. p. 16.

Verderben, wenn er auch auf Seiten der Olympier kämpfte. Er wird auf Geheiss des Zeus von Κράτος und Βία, also der nackten, rohen Gewalt gefesselt und an den Kaukasus geschmiedet, wo er nun in einsamer Wildnis, von einem Adler zerfressen, ausser diesem furchtbaren körperlichen Leid noch von dem quälenden Bewusstsein gemartert wird, dies alles ohne moralische Verschuldung nur als Titane, als Freund der Menschheit und Besitzer eines dem Zeus gefährlichen Geheimnisses leiden zu müssen. Schmerzlich ruft er, Aeschyl. Prom. 121, aus:

„So seh't gefesselt mich, den unglücksel'gen,
Mich, Zeus Abscheu, mich verstossenen
Der unsterblichen Götter zumal, soviel
Eingeh'n in des Zeus goldleuchtenden Saal,
Weil zuviel Lieb ich den Menschen gehegt!“

Vgl. ausserdem V. 265. Dass Prometheus den Göttern das Feuer entführte, kann man doch nicht als adäquate Schuld, sondern nur als Vorwand des Zeus ansehen, den einzigen von den früheren Göttern ebenfalls unschädlich zu machen. Durch die näheren Umstände des Unglücks wird Prometheus zur tragischen Person, die einen furchtbaren Seelenschmerz zu erdulden hat; dessen Darstellung ist die ganze Tragödie gewidmet.

Philoctet. Ebenso weltverlassen auf einsamer, menschenleerer Insel in furchtbarstem körperlichen Schmerze, der markerschütternd über die Bühne halt, erscheint bei Sophocles Philoctet, den herzlos Odysseus und die Atriden, weil seine nie heilende, schmerzhaft Wunde und Klagen ihnen lästig wurden, aussetzten und erbarmungslos seinem Schicksale überliessen. Aber ebendieselben Menschen, die ihn einst verstiessen, sind nach Jahren gezwungen, die Hilfe Philoctets und seines ihm von Hercules geschenkten sein Ziel nie verfehlenden Bogens in Anspruch zu nehmen. Odysseus und Neoptolemus erscheinen deshalb vor Philoctet, und schliesslich muss er noch sogar auf Geheiss des Hercules denjenigen Leuten, die er verflucht hatte, und die er gern sofort niedergeschossen hätte, folgen und ihnen Troja erobern helfen. Und dieses Schicksal soll Philoctet deshalb verdient haben, weil er sich erlaubte, seinen durchtriebenen Widersacher, der ihn elend gemacht, zu hassen! So Guenther (p. 162).

Aias. Wer will es ferner dem Aias zum Vorwurfe machen, dass er in gerechtem Unwillen über seine Zurücksetzung bei Verteilung der Waffen des Achill in unbändigem Groll den Verstand verliert und in diesem Zustande so traurige Mordthaten verübt? Das Schlimmste, Schrecklichste für Aias liegt darin, dass er, vom Wahnsinn befreit, seine heillose That erkennt und einsieht, dass er von Athene verblendet war. Dieser Schmerz ist wahrhaft tragisch ergreifend, so furchtbar, dass Aias nicht länger leben will und nicht ohne wehmütigen Abschied von der Welt, von Weib und Kind, sich selbst den Tod gibt. Es ist also wieder ein ausnahmsweise grosser Seelenschmerz, der das Tragische ausmacht, verursacht durch seltsam sich verkettende Schicksale, in denen eine Göttin sogar Partei nimmt, nicht etwa als Vertreterin einer höheren Weltanschauung, sondern aus Vorliebe für einen anderen Sterblichen.

Wie hier schon in der Auffassung der Götter der Charakter des ewig Unwandelbaren, Festen und über allem Irdischen Hoherhabenen aufgegeben, und die Götter vielmehr in die Sphäre menschlicher Leidenschaft hinabgezogen sind, so erscheinen sie bei Euripides gradezu in der Rolle der Intriganten, *Hippolyt.* die Böses gegen die Menschen im Schilde führen und sie verderben. So z. B. im Hippolyt, Hercules furens und der Helena. Hippolyt fällt dem bösen Willen der Aphrodite und seiner eignen Tugend und Sittlichkeit zum Opfer. Im Prolog des Stückes erklärt Aphrodite, den Hippolyt verderben zu wollen, weil er die Liebe verschmähe und nicht der Ehe Glück koste, sondern sich die keusche Artemis zur Patronin erwählt und ihrem Dienst lebe. Deshalb erfüllt sie seine Stiefmutter Phaedra mit unseliger, sie verzehrender Liebe zu ihm, dann soll sein Vater Theseus von einem ruchlosen Verhältnis zwischen

Mutter und Sohn hören und seinen Sohn verstossen und verfluchen, auch wenn er unschuldig ist. Dies wird denn auch ausgeführt. Phaedra siecht dahin, verzehrt von Liebesqual, und wird endlich veranlasst, ihrer alten Amme den Gegenstand dieser Leidenschaft zu nennen. In voreiliger Dienstfertigkeit mutet die Amme Hippolyt, der ahnungslos in froher Unschuld dem Waidwerk obliegt, Arges zu mit seiner Mutter. Dieser weist die Versuchung entrüstet zurück; als nun Phaedra alles erfährt, erhängt sie sich in Verzweiflung, meldet aber auf einer Tafel ihrem Manne Theseus, dass Hippolyt ihr Arges zugemutet und sie sich daher im Schmerze das Leben genommen. Hippolyt wird nun von dem zurückgekehrten Theseus verflucht und in die Fremde hinausgestossen. Wie Antigone und Prometheus beteuert er fort und fort seine Unschuld, Euripid. Hipp. 1089:

„Ihr werdet niemals einen tugendhaft'ren Mann
Als mich erblicken, glaubt es auch mein Vater nicht.“

Hippolyt findet in der Fremde einen furchtbaren Tod, hat aber die Genugthuung, dass er in der Sterbestunde noch einmal den Vater sieht, und von Artemis das ganze Ränkespiel der Aphrodite enthüllt wird, so dass er, wie die Jungfrau von Orleans bei Schiller, von der Glorie der Unschuld und Rechtfertigung verklärt, seinen Geist aufgibt und Theseus in Verzweiflung auf Erden zurücklässt. Das Ganze schliesst mit den Worten des Chors:

„Nun strömen so heiss die Thränen des Grams;
Denn schmerzlicher tönt weithin das Gerücht
Das treffliche Menschen betrauert.“

Auch hier spielt ein grosses Seelenleid die Hauptrolle und gibt dem Ganzen den Charakter des Tragischen.

Eine ähnliche Rolle wie Athene im Aias spielt Hera im Hercules furens. Dieser wird *Hercules furens* wie Aias in Wahnsinn gestürzt, in dem er Weib und Kinder tötet, und erkennt später, *furens* befreit vom Wahnsinn, seine furchtbare That, die ihm die schrecklichsten Seelenqualen bereitet und in Verzweiflung stürzt. Vgl. Herc. fur. 1275. Eine moralische adäquate Schuld weist keiner dieser Helden auf.

Auch neuere Dichter haben die antike Tragödie mit ihrer Schicksalsidee nachgeahmt, *Braut* das vollendetste Werk darunter ist Schillers Braut von Messina. Wie einst an Oedipus so *von Messina* knüpft sich an ihre Geburt ein für ihre Familie unglückverheissendes Orakel. Um dem Unglücke zu entgehen, wird Beatrice heimlich in einem Kloster erzogen, und grade dadurch das Verderben beschleunigt. Jeder ihrer beiden Brüder, Don Cesar und Don Manuel, findet sie, ohne sie zu kennen und macht sie zu seiner Braut, ohne dass Beatrice bei der Ähnlichkeit beider Brüder den Unterschied bemerkt. Don Cesar überrascht den Bruder in ihren Armen und ersticht ihn, und so geht das Unglück weiter. Es folgt die furchtbare Erkennungsscene; Don Cesar hat seine Schwester zur Braut gemacht, und diese sowohl wie er selbst fallen als unschuldige Opfer dem schrecklichen Verhängnisse anheim. Von einer persönlichen Verschuldung, die im Mittelpunkte der Handlung stände und das Unglück als Sühne erheische, kann gar keine Rede sein, sie wäre auch dem Geiste des ganzen Stückes entgegengesetzt. Je kraftvoller die Charaktere sich entfalten, um schliesslich doch dem Schicksale zu unterliegen, desto tragischer sind sie. Freilich fehlt es auch hier nicht an solchen, die von Beatrice mehr Vorsicht und von den beiden Brüdern mehr Besonnenheit verlangen und darin die Quelle des Unglückes erkennen wollen. Überhaupt wird in der Beziehung besonders in Aufsatzbüchern gesündigt; die Werke der Dichter sinken in den Augen der Verfasser dieser Bücher zu hohlen moralischen Exempeln zum Schulgebrauche herab. So weiss Laas¹⁾ eine Schuld von Oedipus, Antigone, Beatrice, der Jungfrau von Orleans zu konstruieren, die kein unbefangener Zuschauer erkennen kann. Dass Antigone und Oedipus leidenschaftlich sind, ist nur poetische Steigerung, um später den Kontrast desto wirksamer erscheinen zu lassen, aber keine Schuld.

¹⁾ Laas: Der deutsche Aufsatz. Bd. 2, p. 676 sq.

Jungfrau von Orleans. Die Jungfrau von Orleans soll aber auch eine Schuld auf sich geladen und daher ihr Schicksal verdient haben, so nehmen die Erklärer sämtlich an, und doch ist es hohe Zeit, mit solchen vorgefassten Meinungen, die immer wiederholt werden, aufzuräumen. Wenn in der antiken Tragödie das Schicksal oder feindliche Gottheiten den Helden verderben, so hat hier, der christlichen Ansicht des Mittelalters entsprechend, der böse Geist, der Teufel, als schwarzer Ritter auftretend, die Hand im Spiele, wenn auch, der modernen Anschauung entsprechend, die Heldin selbst vor allem ihr Geschick veranlasst. Johanna d'Arc glaubt sich infolge mehrerer Visionen dazu ausersehen, Frankreich den Händen der Feinde wieder zu entreissen und den an allem verzweifelnden König siegreich nach Reims zurückzuführen und dort zu krönen. Doch ist dies an eine Bedingung geknüpft, die der weltverneinenden mittelalterlichen Weltanschauung entspricht, nie soll „Männerliebe mit den Flammen sünd'ger Erdenlust ihr Herz betören.“ Diese Bedingung zu erfüllen ist ihr bei ihrer eigentümlichen, aller irdischen Liebe abgewandten schwärmerischen Seelenrichtung leicht. Kein Held findet Gnade vor ihrem Racheschwert, vergeblich sind die rührenden Bitten des zarten Walliserjünglings Montgomery, sein Leben zu schonen, auch er verblutet unter ihren wuchtigen Streichen —; da naht sich ihr der böse Feind, der Teufel in Gestalt des schwarzen Ritters und lockt sie in eine einsame Gegend, wo ihr Lionel entgegentritt, nachdem der Geist verschwunden. Ein Blick in seine Augen, und von elementarer Gewalt feuriger Liebe durchzuckt und wonnig berauscht entsinkt das Schwert ihrer Hand, sie kann ihn nicht töten, sie ist umgewandelt; von den Schauern irdischer Liebe erfaßt wird sie ein Weib wie alle andern und möchte nichts anderes sein, sie empfindet ihren Beruf als Last. Schmerzlich ruft sie aus:

Wärest du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin,
Nimm, ich kann sie nicht verdienen
Deine Krone, nimm sie hin.

Aber nur einen kurzen Augenblick ist sie Weib, wie alle andern, gleich unterdrückt sie diese Gefühle mit aller Macht, um ihr Gelübde zu halten, aber dieser Augenblick wird für sie die Quelle furchtbarsten Elends und Untergangs. Und doch trifft sie keine Schuld, was kann sie für die elementare Macht der Liebe, die von ihrem Wollen ganz unabhängig ist, was kann sie dafür, dass sie doch noch immer ein Weib ist, es war doch keine sträfliche Überhebung ihrerseits, dass sie glaubte, die irdische Liebe entbehren zu können, da ihr dafür jedes Verständnis fehlte. Das Tragische in ihrem Schicksale entwickelte sich nun in den folgenden schweren Seelenkämpfen und Leiden, die durch die furchtbaren Gegensätze in ihrem Dasein hervorgerufen werden. Der festliche Tag der Krönung des Königs in Reims ist gekommen, für sie ein Tag des Triumphes, an dem ganz Frankreich, Fürsten und Völker, ihr, dem einfachen Hirtenmädchen, huldigen sollten; doch grade dieser Tag wird für sie ein Tag des höchsten Jammers und Elends; zerrissenen Herzens, als Hexe verkannt, schuldlos verstossen, kommt die Siegerin in sovielen Schlachten in die Hände ihrer Todfeinde, der Engländer und findet später, nachdem sie sich befreit, den Tod in blühender Jugend und Schönheit. Dieses Schicksal ist erschütternd, die Liebe zu Lionel ist nur die Veranlassung, die Schuld im weitesten Begriffe zu ihrem Unglück, keineswegs aber die moralische Verschuldung ihres Untergangs, ihr adäquat, wie die meisten Erklärer annehmen, wie Zimmermann, Duentzer, Bulthaupt, Guenther. Dass sie ihren Beruf treu erfüllt hat, beteuert sie noch in der Sterbestunde mit den Worten:

„Nicht ohne Fahne darf ich kommen;
Von meinem Meister ward sie mir vertraut,
Vor seinem Thron muss ich sie niederlegen.
Ich darf sie zeigen, denn ich trug sie treu!“

Wie wenig dichterisches Verständnis zeigt folgende Äusserung von Zillgenz:¹⁾ „Es ist entschieden ein Verstoß gegen die von Aristoteles geforderte Wahrscheinlichkeit, wenn die Jungfrau am Ende ihres Lebens und angesichts des Todes noch der Liebe zu einem Engländer zugänglich ist.“ Das ist ja grade das Thema der ganzen Dichtung, dass niemand seiner eigensten Natur entraten könne, selbst nicht eine Jungfrau von Orleans. Als ob die Liebe mit ihrer elementaren Macht nach Nationalität oder sonstigen Verhältnissen früge! Zillgenz nimmt die eigentliche Schuld der Jungfrau darin an, dass sie über ihren ursprünglichen Beruf hinaus beim Heere geblieben und gekämpft habe. Das thut sie aber gar nicht. Sie soll den König retten, und als sie sieht, dass er zum zweitenmale in Gefahr ist, erhält sie wieder ihre übernatürliche Kraft, zerreisst ihre Ketten und rettet den König. Das verlangte doch ihr Auftrag, und eine solche Betonung unwichtiger Umstände ist der göttlichen Sendung gar nicht angemessen. Diese kennt nur die eine Bedingung, dass sie keine irdische Liebe in sich aufkommen lassen soll, sonst keine. Eysell²⁾ sieht die tragische Schuld in dem Hochmute, vermöge dessen sie glaube, sich ohne Gottes Beistand über ihr Geschlecht erheben, aus eigener Kraft der Liebe trotzen zu können. Von alledem steht keine Silbe im Stücke, und ich glaube, noch kein Zuschauer hat diesen Eindruck gehabt. Wie denkt sich Eysell denn die göttliche Gerechtigkeit? Ist sie dazu da, solche Schrullen einer Jungfrau, denn anders könnte man diesen Hochmut doch nicht nennen, so furchtbar zu bestrafen? Wo zeigt denn die Jungfrau diesen Hochmut? Hat etwa ihr abergläubischer, ungebildeter Vater mit seinem finstern, galligen und argwöhnischen Wesen Recht, der dies behauptet? Doch gewiss nicht.

Bestimmter als in der Jungfrau von Orleans tritt der Geist der Verneinung, des Bösen *Faust*. und des Truges in Goethe's Faust als Mephistopheles auf. Freilich ist die Figur Faust's nicht dramatisch anschaulich durchgeführt, darin stimme ich mit Guenther (a. a. O. p. 361) vollständig überein, aber in dem, was vorhanden und in lebensvoller Aktion vor unsre Augen tritt, ist tragisch der Umstand, dass der hochstrebende, nach Erkenntnis dürstende übersinnlich sinnliche Mensch sich doch von Mephistopheles betrügen, durch allen Schlamm niederen Genusses und Sinnentaumels herumziehen lässt und selbst ausrufen muss:

So eil' ich von Begierde zu Genuss,
Und im Genuss verschmacht' ich nach Begierde.

Und endlich, als der Moment schönsten Erdendaseins gekommen, als Faust die höchste Befriedigung des Daseins in werktätiger, rastloser Arbeit für die Menschheit gefunden, da er zum Augenblicke sagen will:

„Verweile doch, du bist so schön“ —

da stirbt er. Wie Moses das gelobte Land nur noch von ferne gesehen und dann starb, so ahnte Faust nur noch vor seinem Tode, dass der Weisheit letzter Schluss der sei:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben
Der täglich sie erobern muss.“

Doch zu spät kommt diese Erkenntnis. Inzwischen ist sein Leben dahingeronnen in leerem Sinnentaumel, seines Herzens heisser Durst ist nicht gestillt worden, das höchste Glück und die höchste innere Befriedigung blieb ihm versagt. In erschütternder Weise tragisch ist Gretchens Geschick. Wenn auch nach dem Gesetze nüchterner Moral Gretchen gefehlt hat, schwer gefehlt, in Goethe's Dichtung steht sie trotzdem rein vor uns, er erklärt ihr Vergehen in seinem innersten Grunde und lässt ihr so poetische Gerechtigkeit widerfahren. Wir sehen, der Dichter lässt diese nicht gegen den Helden sprechen, wie man meistens annimmt, sondern für ihn; er stellt Gretchen als Opfer der schönsten,

¹⁾ Zillgenz: Aristoteles und das deutsche Drama. Würzburg 1865. p. 17.

²⁾ Eysell: Die Jungfrau von Orleans. Neu erklärt. Hannover 1886.

heiligsten Gefühle der Menschenbrust dar, als Opfer der Liebe. Für tausende, die an hehrer Sittlichkeit tief unter Gretchen stehen, bringt die Liebe des Lebens höchstes Glück, sie, das fromme Mädchen, so „sitt- und tugendreich“, die schönste weit und breit, bezaubernd in ihrer naiven Anmut, beglückend in ihrer seligen Hingebung, sie findet in des Lebens herrlichsten Gefühlen, in ihrer reinen hohen Liebe das furchtbarste Verderben. Der dadurch ihr bereitete Seelenkummer, die innere Trostlosigkeit und Verzweiflung, die sie vor dem Marienbilde so ergreifend ausspricht, ist furchtbar tragisch; Sie „das Muster aller Frauen“ endet unter dem Henkerbeil, und warum?

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

Sie liebt den Mann immer noch, der ihr all' das gethan, sie kann ihn nicht hassen, und der Zuschauer wird sie nicht verurteilen, sondern durch ihr Unglück gerührt und erschüttert werden.

Emilia Galotti. Während hier noch wenigstens faktische Anhaltspunkte für die Annahme einer grossen Schuld vorhanden sind, die freilich durch die Schilderung des Dichters verwischt wird, fehlt bei der Beurteilung von Lessings Emilia Galotti dafür jeder Anhaltspunkt. Die ganze Schuld Emilia's ist die, dass sie ein reizendes, allerliebstes Geschöpf ist, deren Schönheit das Herz des galanten, lüsternen Prinzen entzückt. So wird der Hochzeitstag Emilia's mit Appiani, unter andern Verhältnissen der Tag höchsten Glückes, für sie ein Tag tiefster Trauer und Erniedrigung. Ihr Bräutigam fällt unter den Streichen der Banditen, sie wird entführt, und es steht ihr bevor, zur Maitresse des Fürsten herabgewürdigt zu werden. Der Fürst ist ihr in seinem galanten, artigen Wesen gar nicht uninteressant, und sie fürchtet, einmal im Hause der Verführung bei Grimaldi's, ihm schliesslich nicht mehr viel sittlichen Widerstand entgegensetzen zu können. Daher fällt sie, um diesem Schicksal zu entgehen, auf ihre eigenen Bitten durch den Dolch ihres Vaters Odoardo. Das ist ein sehr trauriges, erschütterndes Schicksal, das sie nicht verdient hat. Trotzdem soll eine Gedankenschuld¹⁾ ihrerseits ein solches Leid als Sühne erforderlich gemacht haben. Das nenne ich mehr wie drakonische Strenge! Wenn Guenther eine solche Weltanschauung, nach der schon Gedanken gar nicht so böser Art, sondern nur annähernd böse, mit so schrecklichem Untergang bestraft werden, als vernünftig und notwendig zum Mittelpunkt der Tragödie macht, da wird Dichter und Publikum ihm entschieden Unrecht geben. Nein, Emilia leidet unschuldig, dass sie Appiani nicht liebt, sondern den Prinzen, kann Guenther nicht beweisen, und sie leidet durch die böse Lust des Prinzen und die Arglist des Schuffen von Marinelli. Sie verblutet als Opfer mädchenhafter Keuschheit, und der leichtsinnige Prinz lässt sich sein Souper später gut schmecken und flattert höchstens zu einer neuen Blume. Hier erfolgt doch keine ausgleichende Gerechtigkeit im Sinne Guenthers, sonst müsste der Prinz und Marinelli fallen.

Romeo und Julie. Eben solche unglückliche Opfer der Liebe sind Romeo und Julie, deren Verderben durch einen unglücklichen Zufall und Irrtum, die *ἀμαρτία μεγάλη* des Aristoteles herbeigeführt wird. Wenn sie durch das von ihr angewandte unschuldige Mittel einer ihr im innersten verhassten, ihr aufgezwungenen Vermählung zu entgehen sucht, so hat sie vollkommen das Recht dazu, sich gegen die Hochzeit zu sträuben, und die kleine Lüge ist menschlich verzeihlich. Es werden ja keine reinen Engel in der Tragödie dargestellt, aber diese kleine Lüge kann nicht als eine moralische Verschuldung angesehen werden, deren Bestrafung Hauptthema der Dichtung ist, sondern nur als traurige **Veranlassung** des Unterganges, und wenn sich Romeo in der irrthümlichen Auffassung von Julie's Betäubung den Tod gibt, und Julie erwachend die Leiche ihres Heissgeliebten erblickt, so ist grade dieser furchtbare Seelenschmerz im höchsten Grade tragisch und erschütternd, umso mehr, als beide unschuldig leiden. Und da

¹⁾ Vgl. Zimmermann a. a. O. p. 190. — Guenther a. a. O. p. 236.

meint Vischer (a. a. O. p. 309) in weiser Klugheit, Romeo treffe eine Schuld, weil er zu voreilig gehandelt und sich von seinem Temperamente habe hinreissen lassen, was er (a. a. O. p. 308) eine Urschuld der Individualität nennt, als ob der Mensch dafür verantwortlich gemacht werden könnte. Zimmermann (a. a. O. p. 207) diktiert ihnen das furchtbare Verhängnis zu, weil Julie gelogen und Romeo nicht zuerst zu Lorenzo und dann erst zum Grabe gegangen. Immer wieder dieselbe Verwechslung zwischen moralischer Schuld und äusserer Veranlassung!

Ähnlich werden von Vischer (a. a. O.) Desdemona wegen ihres unzeitigen Eifers in der Verwendung für Cassio, Cordelia wegen eines aus strenger Wahrheitsliebe zu herben Wortes, Ophelia wegen allzu geringen Misstrauens in die Schwüre Hamlets als schuldig befunden. In allen diesen Tragödien ist grade die Darstellung furchtbarsten Seelenschmerzes, welcher durch seltsame Schicksalsfügungen und schlechte Menschen erzeugt ist, zur Darstellung gebracht, und darin der Charakter des Tragischen vom Dichter erkannt, eine moralische adäquate Schuld kann nicht nachgewiesen werden. Dieser Seelenschmerz steigert sich bei König Lear bis zu schauerlich ergreifendem Wahnsinn, und doch hat nur übergrosse Kindesliebe den König in all' dies Leid gestürzt.

Ophelia wird nur durch die schönste, edelste Liebe zu dem idealen Hamlet unglücklich. Bei *Hamlet*. letzterem nimmt Zimmermann (a. a. O. p. 146) und Guenther (a. a. O. p. 454) einen sträflichen Mangel an Energie als tragische Schuld an, die ihn abhält, nicht sofort nach dem Erscheinen des Geistes seinen Onkel zu töten. Weit gefehlt. Hamlet will sich in jeder Weise auf's genaueste von der Schuld seines Onkels überzeugen, das Erscheinen des Geistes allein kann dafür nicht genügen, das Auftreten der Schauspieler z. B. dient ja auch diesem Zweck, und der Dichter benutzt grade die dadurch gewonnene Zeit, uns die ganze innere Zerrissenheit und Seelenqual, die Welt- und Menschenverachtung eines edlen, hochgebildeten Königssohnes von tiefem Gemüt und scharfer Menschenkenntnis zu schildern, der gezwungen ist, sich noch mit Anstand und äusserer Ehrfurcht in einer Umgebung zu bewegen, die er bis in's innerste verachtet und mit Recht verachtet, der gezwungen ist, seine leibliche Mutter zu verfluchen und grässlicher Blutschande zu zeihen und schliesslich seinen Stiefvater mit der Klinge zu treffen, die ihm selbst zugedacht war. Dass ihm nach solchen Erfahrungen das Leben überhaupt verhasst ist, kann man verstehen, und furchtbar traurig und öde klingt sein Leben aus in den Worten:

„Der Rest ist Schweigen.“

Verschuldet hat Hamlet sein Schicksal nicht, sondern er litt unschuldig das höchste Leid.

In ebenso markerschütternden Dissonanzen endet eine andre rührende Erscheinung, *Die Thekla*, in Schillers *Piccolomini*.

„Das Herz ist gestorben,
Die Welt ist leer.“

Leer war sie, nachdem ihr geliebter Max als Opfer furchtbarer Pflicht seinen Tod gefunden. Beide stehen unschuldig vor uns, obgleich Max auch wieder von Guenther (a. a. O. p. 454) in eine Schuld verwickelt wird, dass er zulange bei Wallenstein verblieben und nicht eher sich gegen ihn erklärt habe. Vischer weiss keine Schuld an ihnen zu entdecken, und da sagt er, (a. a. O. p. 308) sie seien abstrakt ideale Figuren; als ob das etwas an der Sache änderte! Welcher Schmerz für Vischer, keine Schuld entdecken zu können! Der Charakter des Tragischen wird auch hier wieder bedingt durch das schreckliche Seelenleid Maxen's, der sich gegen den abergläubisch verehrten Stern seiner Jugend, gegen Wallenstein erklären muss, trotz seiner Liebe zu ihm und zu seiner Tochter Thekla, und diese muss ihrem Geliebten Recht geben gegen ihren Vater, obschon sie dadurch ihren Geliebten und Vater verliert; so will es das Gebot der Pflicht, die über das Herz siegt.

Wallensteins Tod. Wallenstein selbst sowohl wie Julius Cäsar werden dadurch zu tragischen Helden, dass sie in dem Augenblick grösster Macht und Hoffnung auf die Zukunft durch diejenigen *Julius Cäsar*. fallen, die sie abergläubisch geliebt, die sie wirklich in ihr Herz geschlossen, durch deren Liebe sie selbst, ohne es zu ahnen, die Netze des Schicksals über ihrem Haupte unentrinnbar zugezogen haben. Wallenstein als Hochverräter schuldig werden und dann fallen zu lassen ist nicht Zweck der Tragödie Schillers; Wallenstein spielt ja überhaupt nur mit dem Gedanken des Verrats, sonst hätte der Dichter die Gestirne und die Figur Octavio's kaum gebraucht, sondern des Dichters Streben geht grade dahin, die historische Schuld Wallensteins, wonach er sein Geschick verdiente, in seiner Dichtung zu verwischen, wie er es auch in Maria Stuart macht, die grössere Hälfte den feindlichen Gestirnen zuzuschreiben und seinen Untergang auf einen unschuldigen Irrtum Wallensteins zurückzuführen, dass er, durch die Astrologie getäuscht, denjenigen als seinen besten Freund abgöttisch verehrt, ihm seine geheimsten Gedanken mitteilt, der sein Todfeind und Verräter ist. Die furchtbare Entdeckung dieses ihn verderbenden Irrtums und der Seelenschmerz im Herzen Wallensteins ist das tragisch Ergreifende.

„Am Sternenhimmel suchten meine Augen
Im weiten Weltenraum den Feind, den ich
Im Herzen meines Herzens eingeschlossen.“

Wie sich Wallenstein in Octavio getäuscht, so Julius Cäsar bei Shakespeare in seinem Herzensliebbling Brutus. Von seinem über alle körperlichen Wunden gehenden Seelenschmerz geben Zeugnis die Worte:

Auch du, Brutus? Dann falle Cäsar!

Die neuere Tragödie bis zu den neuesten Dichtungen Paul Heyse's und Ibsen's liebt grade besonders einen solchen schroffen Ausgang mit schrillen Dissonanzen und befindet sich damit nach meiner Ansicht auf dem richtigen Wege künstlerischer Auffassung, wenn auch manchen schwachen Seelen nicht damit gedient sein mag. Ich greife Geibels *Brunhilde* und Gutzkows *Uriel Acosta* heraus.

Brunhilde. In beiden Tragödien bildet das tragische Element ein äusserst gesteigertes Seelenleid. *Brunhilde* liebt *Siegfried* mit der flammenden Liebe der Heldin und muss sehen, dass nicht sie, sondern ein schwaches, wenig heldenhaftes aber liebevolles Weib an seiner Seite ist. Durch hingeworfene Äusserungen glaubt sie zu erkennen, dass *Siegfried Kriemhilde* nicht liebt und bemüht sich nun, seine Liebe zu gewinnen.

„Es paart sich Flamm' und Flamme, Flut und Flut,
Und nur die Heldin taugt zum Weib des Helden.“

so redet sie ihn an. Das ist freilich ein Irrtum ihrerseits, und so muss sie denn von *Siegfried* die bittere Wahrheit erfahren, dass er nie an Liebe zu ihr gedacht hat und glücklich in der Liebe zu *Kriemhilden* lebt. Bei dem späteren Streit mit dieser muss *Brunhilde* vernehmen, dass nicht *Gunther*, sondern *Siegfried* sie bezwungen und zum gewöhnlichen Weibe gemacht, dass ihr Mann *Gunther* ein erbärmlicher Schwächling und Feigling ist, an dessen Seite sie nun ihr Leben ohne Liebe hinschleppen soll. Dass sie furchtbare Rache an *Siegfried* nimmt für dessen Frevel, ist verständlich, und trotzdem, unter der Asche des Hasses und Ingrimms schlägt die Flamme ihrer Liebe zu *Siegfried*, als dessen Leiche vor ihr liegt, wieder empor, und in schrecklicher Verzweiflung gibt sie sich selbst den Tod. Was hatte sie denn verbrochen, dass ein so schreckliches Unheil sich über ihrem Leben zusammenzog? Nichts. Es ist nur ein trauriges Stück Welt, in das uns der Dichter hineinblicken lässt, das den Namen Trauerspiel mit Recht verdient.

Uriel Acosta. Ein noch traurigeres und furchtbareres Bild unverdienten menschlichen Elends wird uns im *Uriel Acosta* entrollt, das im hohen Grade tragisch ist, mag man auch im einzelnen über das Stück urteilen wie man will. *Uriel* ist ein begeisterter Anhänger einer freieren, fortgeschrittenen religiösen

Auffassung, die er in einem Buche, das jedoch vom Ketzergericht in Amsterdam verdammt wird, niedergelegt. Er liebt abgöttisch die schöne Judith, Tochter des Handelsherrn Manesse van der Straten in Amsterdam. Vom Ketzergerichte wird er verflucht und steht nun verlassen und hilflos da; nur Judith hält treu zu ihm und bewahrt ihm ihre Liebe. Um sie nun zu erwerben und gleichzeitig seine durch seine Verurteilung mitgeschädigten Verwandten vor dem Ruin zu retten, entschliesst er sich zu dem grössten Opfer für ihn, das er noch vor kurzem mit Entrüstung zurückgewiesen, er widerruft seine Lehre. Jetzt, scheint es, braucht er nur in die offenen Arme Judiths zu eilen und kann sein Glück geniessen. Weit gefehlt. Jochai hat mit allen Mitteln der Schlechtigkeit den Vater Judiths um sein Vermögen gebracht und benutzt diese Lage, um von ihm Judiths Hand zu erwerben. Uriel ist nun vollständig unglücklich und erschiesst sich an Judiths Hochzeitstag, während diese sich bald darnach vergiftet. Die furchtbaren inneren Erschütterungen beider, ihre Seelenqual ist wahrhaft tragisch ergreifend, um so ergreifender, als sie beide edle Naturen sind, höher stehend als die gewöhnliche Menschheit und eigentlich ein besseres Schicksal verdient hätten. Auch hier geht Guenther mit dem Helden in's Gericht (a. a. O. p. 455) und bürdet ihm die Schuld auf, „dass er das höhere Gute, nämlich seine in dem Buche niedergelegte Überzeugung preisgegeben um eines niederen Gutes willen, der Liebe zu Judith und seinen Verwandten, deshalb habe er doch nicht erlangt, was er erhofft, und Judith sei die Frau des gemeinen Jochai geworden.“ Doch dass Uriel widerrufen, war der herrschenden Weltanschauung entsprechend, gegen die nach Guenther's Meinung nur leise zu verstossen schwerer Frevel ist, Uriel hat also nach Guenther's sonst ausgesprochenem Urteil grade das Rechte gethan, hätte er nicht widerrufen, so hätte ihn Guenther sicher wegen Hochmut fallen lassen. Doch genug der Beispiele.

Für jeden, der sehen will, ist einleuchtend, dass in der Tragödie nicht eine grosse moralische Schuld und deren adäquate Sühne, sondern furchtbares Unglück, Elend, Trauer und Verzweiflung, körperliches Leid und Seelenqual in seltenster Grösse dargestellt wird, unter dem grade edle, hochstrebende Naturen zugrunde gehen. Fehlerlos brauchen deshalb die Helden nicht zu sein und dürfen es nicht sein, allein ich leugne es entschieden und glaube es nachgewiesen zu haben, dass die kleinen Fehler, die sich hier und da finden lassen und ihre furchtbare Sühne Mittelpunkt und Zweck der Tragödie sind; alle daraus gezogenen Folgerungen müssen als antiquierte Ansichten zurückgewiesen werden, man hat eine geringfügige äussere Veranlassung mit innerer moralischer Schuld verwechselt.

Zum Schlusse sei es mir vergönnt, einen Blick auf unsere heutige Tragödie zu werfen. Guenther entrollt davon (a. a. O. p. 380) ein wenig erfreuliches Bild; Thatsache freilich ist es, dass die Tragödie immer weniger Anziehungskraft auf die Zuschauer ausübt, und diese sich lieber mit der leichten Waare Moser'scher und Schönthan'scher Possen begnügen und möglichst oberflächliche Unterhaltung suchen. Darin gebe ich Guenther recht. Über die Ursachen dieser Erscheinung freilich denke ich anders. Dass die heutige Tragödie nicht grossen Anklang mehr durchweg findet, hat seinen Grund in der **mangelhaften Darstellung** derselben. Unsrer rezitierende Tragödie ist nicht das, was sie sein soll und ihrem innersten Wesen nach ist, die höchste Blüte der Kunst und die Vereinigung aller Künste zu einem einzigen grossen Kunstwerk, dessen Seele die Poesie ist. Bei den Griechen vereinigten sich Malerei, Plastik, Gesang, Tanz, Musik, Poesie zu einem schönen Ganzen; was wir haben, ist etwas Halbes und musste auch in früheren Zeiten durch eingelegte Ballets etc. dem Publikum schmackhaft gemacht werden. Man darf da nicht ungerecht sein gegen unser heutiges Publikum. Wie ich schon oben nachgewiesen, liegt die erfreuende Wirkung in der **Form** vor allem, in der lebenswahren künstlerischen Darstellung. Was wir von der Tragödie haben ist nur das Textbuch, dies allein kann die Wirkung nicht ausüben. Schon wenn bedeutende Kräfte, wie die Meininger, eine Tragödie aufführen, wenn eine Klara Ziegler, Doering, Levinzky auftreten, bemerken wir an dem Zudrang, dass der gute Geschmack im Publikum

noch nicht abhanden gekommen, dass die von Guenther bezeichnete Krankheit der Zeit, das Nervenfieber, noch nicht die Phantasie Aller beherrscht. Der einfache Grund für diese Erscheinung liegt in der besseren Darstellung. Die einfache Rezitation, zumal bei mittelmässigen Kräften, reicht nicht aus zur wahren, lebensvollen und täuschenden Darstellung des Lebens und zum Ausdruck des höchsten Pathos; da muss die Musik zu Hilfe kommen, wo die Stimme nicht mehr ausreicht, und die Empfindungen müssen in Tönen ausströmen, wenn die Worte nicht mehr ausdrucksfähig genug sind, alle übrigen Künste müssen sich vereinigen zur künstlerischen Darstellung des Lebens, wenn das Ganze als Kunstwerk empfunden werden, und die Illusion vollständig gelingen soll.

So war es bei den alten Griechen. Haben wir nun keine Erinnerung mehr an dieses Kunstwerk? Sind wir in künstlerischer Beziehung so hoffnungslos, wie Guenther annimmt? Nein. Von deutsch-nationalem Geiste und echt deutscher Poesie durchweht ist das antike Kunstwerk neu belebt in vollendeter Gestalt wiedererstanden in der Wagner'schen Musiktragödie. Sie vereinigt, ohne in einseitiger und unerlaubter Weise auf die Sinnlichkeit zu spekulieren, sämtliche Künste harmonisch in sich zu einem einzigen Kunstwerke, dem „Kunstwerk der Zukunft.“