



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Drittes Kapitel. Das Drama.

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

Drittes Kapitel.

Das Drama.

1. Die Relation mit dem Zuschauer.

Die Lyrik hat das ästhetische Individuum, als solches, zur Erzeugung gebracht. Das Individuum ist eine ästhetische Substanz; denn das reine Gefühl ist das Selbstgefühl. Dennoch kann die Poesie beim Individuum nicht verbleiben; das Selbstgefühl, wie sehr immer es aus dem lyrischen Individuum erwächst, muß über dasselbe hinauswachsen. Die Poesie des Individuums, als diese Wurzel der Poesie, fordert und fördert die Entwicklung des Individuums zu höheren Formen des Selbst, zu einer höhern als der dualen Einheit des Selbst.

Auch die Lyrik — erst jetzt gilt es, dies zu beachten — ist nicht schlechthin aus dem Erlebnis und als Bekenntnis desselben entstanden, sondern der allgemeine Zusammenhang, der in sittlicher und geistiger Beziehung mit dem Individuum sich auftut, der Zusammenhang mit dem Göttlichen, bildet auch hier die Brücke. Die Vorbedingung des Sittlichen macht sich hier wiederum geltend.

So ist es zu verstehen, daß die Lyrik ursprünglich chorische Lyrik ist, und als solche in der Kunstform des Hymnus sich darstellt. Freilich geht sie damit auf das Epos zurück, steht vielmehr noch innerhalb der Entwicklung des Epos, dessen Begebenheiten auch der Hymnus besingt. Aber der Hymnus ist nicht Erzählung; er ist Enthusiasmus, und dieser Terminus bedeutet nicht schlechthin Begeisterung, sondern Verinnerlichung der Gottheit. Diese Verinnerlichung ist das spezifisch ästhetische Moment, welches nicht ursprünglich religiös ist, sondern von der Religion erst übernommen wird. Der Enthusiasmus des Hymnus hebt ihn aus dem Epos heraus, und läßt als Erlebnis und als Bekenntnis die Verinnerlichung der Lyrik zur Entwicklung kommen.

Immerhin aber ist es der Hymnus, mithin der Zusammenhang des Individuums mit der Gottheit, welcher erst die duale Einheit des lyrischen Individuums hervorbringt.

Unter den Hymnen ist es nun aber der an den *Dionysos*, von dem eine höhere Form der Poesie ausgeht. Der Dionysos ist eine Urkraft der Kunst; weil in ihm die beiden Momente des Schönen in die Erscheinung treten. Er stellt sinnliche Urkraft und Übermacht, und ebenso auch den Urquell geistiger Offenbarungen, mithin alle Zeichen der Erhabenheit dar. Zugleich aber ist der *Satyr* sein beständiger Begleiter. Wir wissen, daß der Satyrtypus an die Grenzen der Menschheit gemahnt, an das Chthonische, Urweltliche, in dem alles Menschliche seine Wurzel hat, von der es aber zu selbständiger Eigenart sich abzweigen muß. Der Satyr steht nicht für sich allein; so ist er auch nicht allein das ganze Element des Menschenwesens. Er ist nur ein Attribut des Dionysos, und so wird dieser vielmehr die Wurzel des menschlichen Selbst; und der Satyr ist nur diesem Wurzelgeäder eingewachsen.

Der Hymnus an den Dionysos ist der *Dithyrambus*. Im Dithyrambus aber vollzieht sich der Enthusiasmus, entwickelt sich die neue Form der poetischen Verinnerlichung, welche über die Lyrik hinauswächst.

Auch andere Momente im Kultus des Dionysos treiben auf eine solche Entwicklung hin. Seine Feste, die *Dionysien*, sind Naturfeste, in denen alle Seiten des Naturbegriffs, bis in die sozialen Probleme hinein, mit elementarer Gewalt gefeiert werden. Die *Korybantentänze* und alle die bis zu wilder Raserei gesteigerten bakchischen Verzückungen sind die Natursymbole dieses Enthusiasmus. Und dennoch nimmt diese Raserei eine strenge Methode an.

Die Verzückungen ordnen sich zu der Kunstform der *Tänze*, und die Ausschweifungen regeln sich zu geordneten *Aufzügen*, welche die Stadtgegend, den *Komos*, durchschweifen. Und so verbindet sich mit diesen Tänzen und diesen Aufzügen die Entwicklung, welche der Rausch der Verzückung, die Wildheit des Enthusiasmus in der Kunstform des Dithyrambus eingeht. In diesem Zyklus von Kunstvorgängen ist das Drama ent-

s t a n d e n , als die neue, die höhere Form der Poesie, welche in der chorischen Lyrik des Dithyrambus mit der Lyrik zugleich das Epos zur Voraussetzung hat.

Der Dithyrambus, als ein chorischer Hymnus, steht im Gegensatze zur dualen Einheit des lyrischen Individuums. Für die neue Entwicklung des Selbstgefühls ist es darauf abgesehen, daß das Selbst nicht in der Isolierung des dualen Individuums stecken bleibe. Die Souveränität dieses Individuums wird aber auch nicht durch den Dithyrambus des Chors abgetan. Der Chor ist im Hymnus immer nur ein Massenindividuum. Dieses aber ist noch weniger ein Selbst als das duale Individuum, welches doch jetzt übertroffen und überboten werden soll. So entsteht hiermit ein ganz neues ästhetisches Problem der Einheit des Selbst, gemäß einer neuen Form der Reinheit des Selbstgefühls. Die neue Form des Dramas ist eine neue Form des reinen Selbst.

Auch in anderer Hinsicht läßt sich diese neue Entwicklungsform herleiten. Im Epos ist Alles Erzählung von einem Dritten, den die Begebenheit betrifft, der sie vollzieht und erleidet. Gegenwärtig ist eigentlich bei der Erzählung nur der Rhapsode selbst. Daß auch die Hörer es sind, kommt noch gar nicht zu charakteristischer Beachtung; höchstens gilt es für selbstverständlich, weil die Erzählung ja Mitteilung ist. Auch in der chorischen Lyrik ist nur das chorische Individuum gegenwärtig; der Hörer tritt hier noch mehr zurück als im Epos. Denn in den Vordergrund tritt jetzt der Gott, an den der Hymnus gerichtet wird.

Jetzt tritt allerdings eine Relation zwischen dem Massenindividuum und dem Gotte ein, aber diese wird vom Enthusiasmus aufgehoben, in dessen Verinnerlichung die beiden Glieder der Relation verschmelzen. Zudem aber bleibt der Gott des Dithyrambus noch immer im Hintergrunde; er wird in ihm selbst noch nicht gegenwärtig, und so verbleibt es auch hier noch beidem chorischen Individuum, welches die Gegenwart gänzlich ausfüllt.

Und die engere Lyrik kennt erst recht keine andere Gegenwart, keinen andern Horizont, als den des dualen

Individuums. Für sie gibt es keinen Hörer ihres Bekenntnisses. Und doch muß diese Abstraktion, diese Fiktion überwunden werden. Der Erzähler erzählt nicht nur für sich selbst, und der Bekenner bekennt nicht für sich selbst, wenn das reine Selbst seiner selbst bewußt wird, als einer Erzeugungsweise der reinen Kunst. Diese Naivität darf nicht bestehen bleiben, wenn das Selbstbewußtsein der Kunst zur Reife kommen soll.

Das Drama lüftet den Schleier, der diese Fiktion einer souveränen Individualität und einer erschöpfenden Gegenwart bestehen läßt. Und dem Drama gelingt diese Befreiung dadurch, daß sie die Gegenwart, die Gegenwärtigen in den Vordergrund rückt; daß es die Gegenwärtigen in Relation bringt zu den bisherigen Individuen. Auf diese Relation waren die bisherigen Formen der Poesie nicht eingestellt.

So tritt jetzt als ein neues Problem die Relation mit dem Zuhörer auf. Schon die chorische Lyrik in ihrer eigenen Struktur konnte hierzu die Vermittlung bilden. Bei dem Rausche und der Verzückung, denen der Bakchusdienst sich hingab, lag es nahe, den Gott selbst in die Erscheinung treten zu lassen. Damit verschwand das epische Element der hymnischen Lyrik; aber durch diese Intervention des Chorführers, als des leibhaftigen Gottes, war das Individuum der Lyrik doch noch nicht überwunden, noch nicht auf eine neue Stufe das Selbst gehoben.

Dies darf vielleicht auch noch für *Thespis* gelten, der, wie Dionysos, und wohl auch als Dionysos, auf seinem Karren einherfuhr. Hier waren die Zuhörer noch nicht gesammelt, und auf die Relation zu dem neuen Darsteller gerichtet. Auch der Chor bestand ja noch aus den Böcken selbst, die dem Dionysoskult angehören. Diese Gegenwärtigen gehören noch zum Apparat der Schaustellung selbst; sie stehen ihm nicht gegenüber, können also nicht in Relation zu dem Individuum der Schaustellung, zu dem *Schauspieler* gesetzt werden. Aus den Bockchören mußten erst wieder Menschenchöre werden; dadurch erst konnte der Akteur, der ursprünglich ein Verhüllter (*ὑποκριτής*) war, sich gegenwärtig und augen-

scheinlich machen als ein Erster im Wettkampf, im Agon. So wird der Protagonist zum Darsteller, zum Schauspieler. Diese Verwandlung, diese Neuschöpfung des Schauspielers ist das Werk des Aeschylus.

Der Schauspieler hat das lyrische Individuum verdrängt, hat eine neue Form des Individuums herbeigeführt. Der hypokritische Schauspieler, der die Bockchöre in seinem Gefolge hatte, — brachte den Gott selbst in sich zur Erscheinung; der Protagonist mit seinen Menschenchören stellte jede Person, nicht nur den Gott, in sich dar. Diese neue Form der erweiterten Individualisierung forderte eine neue Relation zu diesem neuen Individuum heraus.

Der Protagonist war von seinem Chore umgeben, aus dem er nun heraustrat; mithin war die lyrische Individualität weitaus überstiegen. Wenn nun das neue Individuum auch aus den Schranken seines Chors in solcher Eminenz hervortrat, wenn es die Illusion einer allgemeinen Personifikation erweckte, so konnte diese Kraft der Illusion nur von der Relation herrühren, welche jetzt zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer über den Kopf des Chors hinweg hergestellt wurde.

Zur Illusion gehören Gegenwärtige, welche sie erfahren, an welchen sie sich ereignet und erprobt. Wenn anders nun zur Kompetenz des Protagonisten die allgemeine Personifikation, und damit die Kraft der Illusion gehört, so ist diese Kompetenz des Schauspielers bedingt durch seine Relation mit dem Zuschauer, in dem die Illusion zum Ereignis wird. Das Ereignis im Zuschauer ist aber nicht die letzte Staffel in dieser Relation.

2. Die Einheit der dramatischen Handlung.

Bedenken wir wiederum die Differenz im Objekte des Dramas von dem der vorausgehenden Formen. Im Epos bildet die Begebenheit, die Geschichte das charakteristische Objekt. In der Lyrik ist das subjektive Erlebnis die Liebe,

die Sehnsucht, die Klage, die Hoffnung. Was ist das neue Objekt im Drama? Was ist der Sinn des dorischen Wortes, welches die neue Form des Drama geprägt hat?

Ist denn die Handlung wirklich ein neues Objekt? Ist nicht auch die Begebenheit, wie alle Geschichte, vorzugsweise Handlung? Ist nicht auch das innere Erlebnis, sei es an sich, sei es durch den Zusammenhang, in den es gedrängt wird, durchaus auch Handlung? Die Bakchische Lyrik ist wahrlich von erschütternden Handlungen durchzuckt. Das neue dorische Wort kann nur auf die neue Gestaltung der dionysischen Chöre und der Individuen, die aus ihnen hervortreten, in seiner typischen Bedeutung bezogen sein. Diese neuen Individuen der Schauspieler sollen die neue Handlung heraufführen; die Handlung, welche von Begebenheit und Erlebnis, von Erzählung und Bekenntnis eine ästhetische Differenz bilden soll. Worin aber besteht im letzten Grunde der ästhetische Charakter und Wert dieser dramatischen Handlung?

Man setzt sich über die eigentliche Schwierigkeit hinweg, wenn man das Charakteristische der Handlung in ihrer Aktualität und Gegenwärtigkeit annimmt. Denn dabei bleibt die Frage vielmehr bestehen: worauf beruht die Gegenwärtigkeit der Handlung? Auch das Epos macht durch die Anschaulichkeit der Erzählung die Begebenheit gegenwärtig. Und die Energie des lyrischen Bekenntnisses läßt das Erlebnis sicherlich nicht als ein überstandenes erscheinen. Die Gegenwart ist nur ein anderer Ausdruck für dasselbe Problem, welches die Handlung ausdrückt. Wir sahen schon, daß die Illusion, ohne welche die Gegenwart nicht zur Erscheinung kommen kann, die Relation mit dem Zuschauer herbeizieht.

Schon der ethische Begriff der Handlung lehrt die Notwendigkeit einer Relation. Die Ethik des reinen Willens hat es deutlich zu machen gesucht, daß der Handelnde nicht ein isoliertes Ich sein kann, daß zur Handlung mindestens zwei Teilhaber gehören. Die Handlung

ist prototypisch Rechtshandlung, wie sie im Vertrage vollzogen wird. Zu solcher Rechtshandlung gehören zwei Partner. Und gerade in dieser Dualität konzentriert sich die Einheit der Rechtshandlung, die Einheit des Rechtssubjekts.

Wie nun die Handlung zum Ausdruck der neuen Form der Poesie sich ausgeprägt hat, so läßt sich auch hier der ethische Grundbegriff der Handlung wiedererkennen. Nicht die Person an sich, noch auch der Schauspieler für sich, vollbringt das Charakteristische der Handlung, sondern erst durch die Relation mit dem Zuschauer wird die Handlung erzeugt. Zur Handlung gehört auch der Zuschauer. Schauspieler und Zuschauer, in ihrer Relation zueinander, bringen die Handlung zustande. Erst beide zusammen sind die Handelnden, sind der Handelnde, der Urheber der Handlung. Die Handlung trägt ihren Namen nicht von dem Schauspieler und seiner Schaustellung, sondern erst von dessen Verbindung mit dem Zuschauer. Auf diese Verbindung kommt es an, und auf die Eigenart derselben. Sie ist eine Relation, in welche der Schauspieler eingestellt wird auf den Zuschauer. Auf dieser Einstellung beruht, in ihr besteht die typische Bedeutung der dramatischen Handlung.

Handlung und Gegenwart treten nunmehr in Korrelation. Die Handlung verwandelt die Umwelt der Aufführung in die wirkliche Gegenwart; und die wirksam werdende Gegenwart verwandelt die Aufführung mit ihren Begebenheiten und Erlebnissen in die duale Einheit der Handlung. Die Handlung ist das neue Problem, das den neuen Namen rechtfertigt. Mit ihr entsteht ein neues Individuum der Poesie.

Die Relation hebt die Isolierung des Einzelnen auf, der als Darsteller zum Träger der äußern Handlung wird. Sie müßte schon für ihn selbst äußerlich bleiben, da der innerliche Wert der Handlung durch die Teilnahme einer zweiten Person bedingt ist. Diese Handlung des Schauspielers wäre mithin noch nicht die dramatische Handlung in ihrer Eigenart; sie wäre nur die Aktualität einer Begebenheit. Wenn

nun aber auch der Zuschauer in die Handlung hereingezogen werden muß, die am wenigsten ihm eine äußerliche Begebenheit bleiben darf, da sie ja in ihm die Illusion erwecken muß, so steigert sich dadurch das Problem des ästhetischen Individuums.

Beide Individuen, der Schauspieler und der Zuschauer, müssen nicht bloß in Relation zu einander treten, sondern in direkte Wechselwirkung. Der Schauspieler muß seine Handlung auf den Zuschauer abzielen, der Zuschauer muß seine in der Illusion wirklich werdende Handlung auf den Schauspieler konzentrieren. Beide Richtungen ergeben in ihrer Vereinigung erst die Einheit der Handlung. Und so vereinigen sich auch die beiden Individuen zu der Einheit des dramatischen Subjektes.

Denken wir wieder an den Chor, aus dessen Individualität heraus der Protagonist hervorgetreten war, so erscheint uns dieser jetzt als das vermittelnde Glied zwischen diesem seinem neuen Gebilde und dem Gliede der neuen Relation, welches für dieselbe nunmehr prägnant wird. Denn der Zuschauer war zwar auch für den Rhapsoden schon vorhanden, aber er blieb außer Wirksamkeit, die erst mit der Relation eintreten kann. Diese Relation wird durch den Chor vermittelt, und daher vermittelt der Chor auch das neue ästhetische Individuum.

Die neue Art des reinen Selbst entsteht im reinen Gefühle der neuen Handlung, welche ebenso sehr ein neues reines Objekt ist, wie sie ein neues reines, ein erhöhtes Selbst, das Selbst der dramatischen Handlung hervorbringt. Die Relation zwischen Schauspieler und Zuschauer hat sich jetzt als Wechselwirkung herausgestellt.

Auch hierin bewährt sich der ethische Begriff der Handlung für die ästhetische Nutzanwendung. Nicht der Akteur allein ist der Handelnde; er kann nicht isoliert gedacht werden; er steht in Wechselwirkung mit dem Zuschauer, der ebenso sehr die Handlung mit bewirkt.

Die Rücksicht auf den Zuschauer bekundet sich schon in den beiden Namen, die das Drama empfangen hat,

gemäß den beiden Arten, in die es sich entfaltet. Schon der Umstand ist bedeutsam, daß das Drama nicht als eine einzige Art, nicht in einer einzigen Richtung auf das reine Gefühl entstanden ist, sondern zu gleicher Zeit in zwei Gegenrichtungen. Und gerade der Hauptbegriff ist nach dem Namen benannt worden, aus dessen Bezeichnung die Gegenrichtung hervorgegangen ist. Die Tragödie hat ihren Namen angenommen vom Bocke (*τράγος*) des Satyrspiels. So ist, genau genommen, die Tragödie aus dem Satyrspiel entsprungen, welches nur ihren allerdings regelrechten Schluß bildete.

Aber dieses Schlußstück in dem der eigentliche Ursprung sich forterhielt, blieb nicht zulänglich, die Doppelrichtung des Dramas zu vollziehen und zum Ausdruck zu bringen. Nach den Aufzügen (*ζαῖμοι*) entstand fast gleichzeitig mit der Tragödie die Komödie. Und alsbald entstanden, abgelöst von den Urbedeutungen dieser Worte, für beide Formen die sachlichen Bedeutungen, und zwar gemäß den Erregungen, welche sie im Zuschauer vorzugsweise erwecken. So bezeugt sich unverkennbar die Relation, welche mit dem Zuschauer vom Drama gestiftet wird.

Die Relation hat sich schon als Wechselwirkung zu erkennen gegeben. Denken wir jetzt an die Verinnerlichung, die wir als den allgemeinen Faktor der poetischen Gefühlsbildung betrachtet haben, so muß diese Verinnerlichung in dieser neuen Form der Poesie eine höhere Energieform werden. Indem die Handlung als Ausstrahlung auf den Zuschauer, und von ihm als Rückstrahlung auf den Schauspieler erscheint, wird jetzt erst die Verinnerlichung eine wahrhafte, nicht nur auf das Individuum beschränkte, welches als Aneignung des fremden Stoffes die Verinnerlichung zu vollziehen hat. Jetzt wirkt auch der Zuschauer auf den Schauspieler zurück, und dieser hat diese Rückwirkung seinerseits als Verinnerlichung zu verarbeiten. In dieser doppelten Richtung erst bewährt sich die Einheit der Handlung. Und in dieser doppelten Richtung kann sich daher auch die Einheit der Handlung zu der Doppelheit in Tragödie und Komödie entfalten.

3. Leben und Tod im Drama.

Das neue Problem der Verinnerlichung gibt dem Drama einen neuen poetischen Gehalt; der Fabel, wie ihrer Ausgestaltung. Das Epos ist auf eine nationale Einheit gerichtet, die Lyrik auf die Leiden und Freuden eines in der Liebe dualen Individuums; und in der Antike bleibt die Lyrik doch immer noch in einem naiven Zusammenhange mit der politischen und religiösen Form des Epos. Erst die neuere Zeit bringt es nicht sowohl sonnenklar, als vielmehr gewitterschwer an den Tag, daß das Individuum zwar abhängig ist von Stamm und Geschlecht, daß es dennoch aber eigene Strebungen nicht nur hat, sondern haben soll; daß diese eigenen Strebungen die eigensten Pflichten des Individuums sind, in deren Aufnahme und Befolgung das ethische Individuum innerhalb und gegenüber den allgemeinen Verbindungen seines Stammes geboren und zum selbständigen Leben erzogen wird. Die neue Zeit hat dieses Verhältnis des Individuums zu dem Milieu des Geschlechtes und des Stammes zum zentralen Problem gemacht. Aber die Antike hat auch hier der neuen Kultur vorgearbeitet, und das antike Drama ist diese Vorfrucht der modernsten Weisheit.

Das Problem des menschlichen Lebens, des Daseins und Vergehens, des Wirkens der Einzelnen und ganzer Völker, dieser geschichtliche Begriff des Menschenlebens ist die Fabel des Dramas in der Antike, wie in der modernen Zeit. Die beiden isolierten Themata des Epos und der Lyrik, die Gesamtheit und das Individuum, sie treten im Drama selber schon in ein Gegenverhältnis, bevor die andere Relation eingegangen wird. Der Sieg der Gesamtheit ist der Inhalt der Tragödie. Die Hinfälligkeit aller großen Formen der Gesamtheit, aller ihrer Haupt- und Staatsaktionen wird der Stoff der Komödie. Und das Individuum, was wird aus ihm in diesen beiden Gestalten des Dramas?

In der Tragödie geht es unter, muß es untergehen, sofern es seine Individualität gegen die Gesamtheit aufrichtet. Aber vorher schon hat es seine wahrhafte

Auferstehung begangen. Sie wird zur ethischen Vorbedingung des Dramas. Daher ist es nur das Schattenspiel eines Untergangs, welches die Tragödie darstellt. Der Untergang ist zugleich Auferstehung. Diese ist der Lufthauch, der die ganze Tragödie durchweht. Und worin vollzieht sich diese Auferstehung? Die Antwort auf diese Frage muß aus der Relation erfolgen, in welcher sich uns die Eigenart des Dramas bestimmt hat.

Die Auferstehung des in der Tragödie sterbenden Individuums erstreckt sich über den ganzen Verlauf der Tragödie. In diesem aber vollzieht sich die Relation zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, mithin zwischen dem Helden und dem Zuschauer. Der Held mag sterben, der Tod mag sein Ende bezeichnen, obwohl auch dieses nicht von der Relation mit dem Zuschauer abzutrennen ist. In unserm Mitleid, in unserer Erschütterung setzt sich das Leben des Helden über seinen Tod hinaus fort. So schließt auch der Tod selbst das Individuum nicht ab.

Wenn nun aber hauptsächlich das Handeln, nicht allein das Leiden des Helden, den Gehalt der Tragödie bildet, so bleibt dieses erst recht nicht auf den Helden isoliert, sondern der Zuschauer nimmt den lebendigsten Anteil an ihm. In diesem Handeln und in der Wechselwirkung, welche von ihm aus zwischen Schauspieler und Zuschauer obwaltet, bereitet sich die Auferstehung vor, noch bevor der partielle Tod eingetreten ist. Der Tod des Individuums ist daher nicht nur partiell, sondern auch nur relativ. Er ist nicht ohne die Auferstehung zu denken, die lange vorher schon eingesetzt hat.

Mit unserer Charakteristik des Dramas ändern sich alle Begriffe, welche hier mitspielen. Was ist Leben? Was ist Tod? Was ist Auferstehung? Alle diese Begriffe sind nicht ästhetischer Art. Sofern sie aber, sei es biologischer, sei es ethischer Art sind, können sie nur Vorbedingungen des ästhetischen Gefühls werden. Was ist das Individuum? Das reine Gefühl anerkennt allein das ästhetische Selbst; und in der Entwicklung zu ihr die dramatische Einheit. Diese aber schwebt und haucht, vielmehr objektiviert sich lediglich in der

Einheit der Relation zwischen dem Schauspieler, zwischen dem Helden und dem Zuschauer.

Der Held ist an und für sich noch gar nicht ein tragisches Individuum; er wird dies erst in der Wechselwirkung mit dem Zuschauer. Mithin kann in der Tragödie das Individuum des Helden weder handeln, noch leiden, weder leben noch sterben; der Zuschauer muß alle diese Entwicklungsstufen der Handlung seinerseits mit durchmachen, mit seinem Leibe gleichsam und seiner Seele mit erleben. Wie er seine sonstigen Interessen für die Dauer dieser Lebensfeier aufgibt, um nur jenem Bühnenleben sich zu weihen, wie er mithin von seiner sonstigen Individualität sich ablöst, um sich in jenem dionysischen Enthusiasmus mit dem Helden des Dramas mystisch zu vereinigen, so ruft dies auf den Helden die Wechselwirkung hervor.

Sein Leben und Leiden ist gar nicht ein individuelles. So könnte es scheinen, sofern es vom Rhapsoden erzählt wird. Das Drama dagegen reißt das Individuum aus seiner eignen Axe heraus, und macht es zum Spielball einer Fernwirkung. Sein Mittelpunkt wird ein Brennpunkt. Er hat nicht die Einheit eines Stoffwechsels, eines eigenen Lebewesens, sondern er wird zu der idealen Einheit eines dynamischen Verhältnisses. Das Individuum wird zum ästhetischen Individuum.

Diese Restriktion muß man streng im Auge behalten. Alle anderen Bezeichnungsweisen können den Begriff der dramatischen Relation nur verdeutlichen, oder aber verdunkeln. Jedoch die mystische Vereinigung, die wir soeben für den Zuschauer annahmen, dürfte schon bedenklich sein. Die Vereinigung soll eben nur und allein eine ästhetische sein. Diese aber würde ohne Eigenart bleiben, wenn sie als mystische gedacht werden dürfte. Schon für das ethische Selbstbewußtsein ist das mystische Gleichnis irreführend, geschweige für das ästhetische Selbstgefühl. Es ist eben nur diejenige Vereinigung hier statthaft, welche in der Relation zwischen dem Schauspieler-Individuum und dem des Zuschauers vollzogen wird. Diese dramatische Vereinigung hat zum Erzeugnis die neue ästhetische Einheit, das neue Individuum des reinen Gefühls.

4. Die Einheit des dramatischen Individuums.

Und doch ist dieses neue Individuum nur eine neue Form der Grundgestalt des reinen Selbst. Diese ist niemals ein biologisches Individuum, sondern es ist immer auf die Verinnerlichung, mithin auf den Stoff angewiesen, den es zu verinnerlichen gilt, und in dessen Verinnerlichung das Selbst erst entstehen kann. So ist überall das ästhetische Selbst auf eine Relation mit seinem Stoffe bezogen. Im Drama wird dieser Stoff zum Helden nebst seinem Zubehör. Der Held ist ein biologisches und ein politisches Individuum. Im Drama dagegen wird diese Individualität hinfällig gegenüber dem ästhetischen Problem, welches diese Art von Individuum in die Relation mit dem Individuum des Zuschauers einstellt. Aber auch der Letztere kann hier nicht als Individuum gelten; er muß seine ästhetische Individualität erst in der Relation sich erringen, und sie zu behaupten suchen.

Dieses Erringen und diese Behauptungen bilden das Leben des dramatischen Individuums. Wenn der Held stirbt, so ist sein Tod nur ein biologisches Gleichnis; sein ästhetisches Leben ist ja gar nicht auf seine biologische Individualität beschränkt. Diese ist ja nur eine Stoffeinheit, und als solche nur eine methodische Vorbedingung. In dieser partiellen Erscheinung ist der Held ja gar nicht eine ästhetische Einheit, sondern nur ein Teil derselben, vielmehr ein Glied der Relation, in welcher allein die ästhetische Einheit Bestand hat. Er kann daher ebenso wenig an und für sich sterben, wie an und für sich leben. Er lebt nur das ästhetische Leben des reinen Selbst, welches in der dramatischen Relation beruht. Seine Auferstehung ist daher auch nur ein mythologisches Gleichnis. Er stirbt gar nicht; er braucht daher auch nicht aufzuerstehen. Sein Handeln und sein Leiden, sein Leben und sein Sterben bezieht sich nur auf ein Glied der Relation, wenngleich vorzugsweise auf das des Helden.

Nicht minder aber muß auch der Zuschauer in alle Wechselfälle dieser Relation immer mithineinbezogen werden. Seine Furcht ist eine Art von Tod, sein Mitleid eine Auferstehung. Noch deutlicher wird es am Zuschauer,

was die dramatische Einheit bedeutet, und worin sie besteht. Er stirbt nicht bei allen seinem Mitleid, geschweige seiner Furcht. Aber seine Gemütsbewegungen gehören, der Relation zufolge, in das innere Leben dieses Dramas. Sein Überleben macht es daher unbestreitbar, daß der Tod des andern Individuums nur ein ästhetischer Scheintod ist. Was geht es im Drama uns an, daß ein Mensch sein Leben aushaucht? Eine solche Betrachtung ist moralischer Art. Im Drama kann das alleinige ästhetische Individuum nimmermehr sterben, sofern der Zuschauer nach Hause geht. Aber wenn der Vorhang gefallen ist, so ist keineswegs das Drama zu Ende, sondern es lebt weiter im Geiste des Zuschauers, in dem die Relation mit dem Helden ebenso wenig, wie die mit dem Zuschauer der beendeten Vorstellung, abgebrochen und vernichtet ist. Nur in der naturwirklichen Erscheinung ist das Stück aus. Das Drama aber hat zwar, als Kunstwerk, einen Abschluß; aber seine ästhetische Wirksamkeit, seine Wechselwirkung ist ein geistiger Prozess, der, als solcher, kein Ende hat. Daher ist das ästhetische Individuum unsterblich, vielmehr ewig. Tod und Auferstehung betreffen nur die Stoffe der methodischen Vorbedingungen; das reine Gefühl, das reine Selbst ist dieser materiellen Vorstellungen enthoben. Die tragische Einheit besitzt das Leben der ästhetischen Bedeutung, welche, wie alles Geistige, Ewigkeit vertritt.

Man könnte meinen, daß die Komödie deshalb die höhere dramatische Form sei, weil sie von dieser Täuschung im Begriffe des Individuums frei ist. In der Komödie ist gar nicht das Individuum der Held, als das Sujet des Dramas, sondern dieser ist die Gesamtheit in den Institutionen ihrer Kultur. Es kann daher auch nicht etwa der Tölpel oder der eigensinnige Scheinheld hier als das dramatische Individuum gelten; denn immer ist es vielmehr das Abstraktum der menschlichen Kultur, welches in Verhandlung kommt. Daher fallen auch die Anstöße hinweg, welche das Schicksal des biologischen Menschen bildet; das Individuum stirbt hier nicht, und seine Auferstehung wird dem irdischen Tode gegenüber daher überflüssig. Der Held

der Komödie kommt nicht zu Falle, geschweige zu einer ernsthaften Erhebung. Er bleibt in der allgemeinen Hinfälligkeit ein allgemeines Glied, dessen Spezialität nur darin besteht, daß er in seinem Falle diese allgemeine Niedrigkeit zu markanter Deutlichkeit bringt.

Er ist daher auch eigentlich gar nicht ein persönliches Individuum, sondern vielmehr ein Typus, sei es des menschlichen Geschlechts überhaupt, und zwar des männlichen, oder des weiblichen Geschlechts sei es ein Typus der allgemeinen geschichtlichen Kultur. So ist freilich jene tragische Antinomie im Begriffe des Individuums in der Komödie nicht gegeben. In ihr spannt sich überall die Relation mit dem Zuschauer. Die Böcke waren die ersten Zuschauer, und sie waren gewiß nicht Statisten. Und was wäre die Komödie ohne die Resonanz des Lachens? Hier also ist die Relation unverkennbar.

5. Die Tragödie Voraussetzung der Komödie.

Dennoch kann hiernach der Wert der Komödie nicht allein bestimmt werden; abgesehen davon, daß alle diese wertschätzenden Abstufungen ohne entscheidenden Belang sind. Entscheidend ist vielmehr in dieser Hinsicht der Umstand, daß die Komödie nicht für sich allein bestehen kann; daß sie die Tragödie zu ihrer innerlichen Voraussetzung hat. Worin besteht diese Voraussetzung?

Sie liegt in der methodischen Vorbedingung, welche die Sittlichkeit für das reine Gefühl bildet. Die Sittlichkeit ist ein positiver Begriff; der reine Wille hat positive Gebilde zu seinen Schöpfungen. Mit negativen sittlichen Werten allein und ausschließlich läßt sich in der Kunst nichts anfangen. Sie können nur durch die Kontrastwirkung ihre Negativität positiv machen. So ergibt es sich schon aus dieser methodischen Sachlage, daß das Drama seinen methodischen Anfang, seinen Ursprung in der Tragödie haben muß; wie

sehr immer gleichzeitig, wie im Satyrnachspiel, die Komödie sich unmittelbar anschließen mag.

Wenn die Komödie von der Antinomie im Individuum frei ist, so kann man sagen, dies komme daher, weil ihr überhaupt der Begriff des Individuums fehlt, der keineswegs lediglich der Biologie entstammt, sondern von der Sittlichkeit entlehnt wird. Diese Entlehnung ist das Werk der Tragödie. Sie könnte von der Komödie nicht bewirkt werden, wengleich auch sie in sittlicher Bedeutung das Individuum behandelt. Für sie aber ist ja die ganze sittliche Kultur nur ein Possenspiel. Wie könnte sie zu einem Individuum kommen, welches ja nur die Abbeviatur der sittlichen Kultur, ihrer Ideen und ihrer Einrichtungen ist? Wie könnte sie zu dem Individuum gelangen, das sie dennoch nicht entbehren kann, wenn die Tragödie nicht da wäre, auf die sie immer hinblicken und hinschieln muß bei allen ihren Scheinversuchen, jene sittliche Kultur nicht nur herabzuwürdigen, sondern auch die Illusion zu erregen, daß sie sie ignorieren könne. Die Herabsetzung darf darüber nicht hinwegtäuschen, daß sie keineswegs der Ignorierung gleichkommt. Ohne die Tragödie kann es keine Komödie geben. Andernfalls würde die methodische Vorbedingung des Sittlichen hinfällig.

An dem Zusammenhange zwischen dem Selbstgefühl, der Erzeugung des Selbst im Gefühle, mit der Vorbedingung des sittlichen Selbstbewußtseins, dem Individuum des reinen Willens kann doch kein Zweifel mehr aufsteigen. Haben wir doch das Wesen aller Kunst in der Liebe zur Natur des Menschen erkannt, zur Einheit des Menschen in Leib und Seele. Und das Wesen aller Poesie ist uns aufgegangen in der Verinnerlichung, welche dieser Einheit des Menschen sich bemächtigt kraft der innern Sprachform des Gefühls. In der Entwicklung dieser allgemeinen Verinnerlichung stehen wir nun hier im Drama vor der hohen Stufe, auf welcher die Verinnerlichung eine neue Art von dualer Einheit des Individuums erzeugt, gemäß der Relation zwischen der dramatischen Person und dem Zuschauer.

Unter allen Formen, welche die Idealisierung des Individuums zu durchlaufen hat, möchte diese die höchste Steigerung

darstellen. Hier wird die Vereinigung der zwei Seelen in der Geschlechtsliebe weit übertroffen. Und doch ist und bleibt es das allgemeine Problem der Poesie und der Kunst, welches hier nur zur Paradoxie gesteigert wird. Was ist ihm Hekuba? Was ist der Hekubaer? Darin besteht nicht das höchste Wunder der dramatischen Kunst, daß der Schauspieler in seine Maske hineinwächst, sondern das ist das Wunder, daß der Zuschauer eins wird mit dieser Maske, daß die dramatische Einheit des Individuums den Schleier der Maja über diese so getrennten Individuen aufdeckt. Das aber ist die höhere Form der Verinnerlichung, welche der Einheit des Menschen inne wird, die höhere Form der Liebe zur Natur des Menschen, zur Einheit des Individuums in Seele und Leib.

Was ist uns Hekuba? Das ist die Frage. Diese Frage erledigt das Drama. Wie Hekuba nichts ist ohne den Zuschauer, so stellt sich nun auch die Folgerung ein: auch wir sind nichts ohne Hekuba. Mag man immerhin sagen, der reine Wille fordere und bedinge die duale Einheit von Ich und Du. Man weiß aber, daß diese duale Einheit erst in der Allheit ihr wahrhaftes Leben annimmt. Mag man andererseits sagen, daß die Geschlechtsliebe schon die duale Einheit verkörpert. Man weiß aber, daß in ihr die Dualität untergeht, daß jeder Partner seinen Widerpart in sich zu verschlingen strebt, daß somit die Dualität in der Einheit aufgeht, und daher die Einheit selbst untergeht. Hier aber vollzieht sich diese hohe Stufe der Idealisierung, welche das ästhetische Selbst auszeichnet. Wie ein Regenbogen deckt sich, baut sich eine Brücke zwischen lebenden Individuen, und auf dieser Brücke kommt ein neues Leben, eine neue Einheit des Individuums zum Vorschein.

6. Die dramatische Theorie über Furcht und Mitleid.

Daher hat die Theorie des Dramas von Anfang an auf diesen Zusammenhang hin sich aufgerichtet. Furcht und Mitleid sind nicht nur Begleiterscheinungen der dramatischen Aufführung, sondern sie gehören zum Inventar, zur Konstruktion des Dramas. Es handelt

sich daher auch nicht um die Reinigung von diesen Leidenschaften für den Zweck des Dramas. Das ist eine Veräußerlichung der *Katharsis*, welche vielmehr eine Verinnerlichung sein muß.

Furcht und Mitleid sind die Lebensäußerungen, mittelst deren jene höhere Form der Individualisierung sich vollzieht. Man darf nicht mehr fragen: Was ist uns Hekuba? Es gilt vielmehr hier mehr als sonstwo der Satz: *De te fabula narratur*. Der Unterschied ist aber, daß die Fabel nicht erzählt wird, und auch nicht schlechthin nur erlebt wird, sondern daß sie in eine Handlung umgeformt wird. Zur Handlung aber gehören zwei Menschen, welche erst die Einheit der Handlung, die Einheit der handelnden Person ins Werk setzen. Diese Einheit ist hier nun nicht die Einheit der Allheit, wie im Selbstbewußtsein des reinen Willens, sondern sie ist die *Einheit der Menschennatur in seiner Seele und seinem Leibe*.

Diese Einheit hat nicht der Schauspieler zu erweisen, insofern er mit seiner Maske sich deckt, sondern der Zuschauer beweist sie in seiner Furcht und seinem Mitleid, in der Verinnerlichung, welche er selbst an der Hekuba vornimmt. Das ist die dramatische Offenbarung der Liebe zur Natur des Menschen, der dramatischen Einheit, welche in dem Zuschauer aufgeht, und welche seine leibliche Trennung von Hekuba und ihrer Maske durchbricht und überbrückt.

7. Die moralische Schaubühne.

Was ist mit dieser Stufe der Individualisierung, der Idealisierung des Individuums erreicht? Wenn wir so fragen, so fragen wir nicht ästhetisch, sondern ethisch, und damit erweist sich die Frage als einer Vorbedingung zugehörig. Für die Einheit des Bewußtseins aus dem Gesichtspunkte des Kulturbewußtseins leistet die dramatische Einheit sicherlich eine hohe Form der Idealisierung, eine Form der Entwicklung, die unübertrefflich scheint. Daher ist zu allen Zeiten teils im positiven, teils im negativen Sinne die Meinung entstanden, das Drama

decke sich mit der Sittlichkeit. Wenn Schiller sagt, die Bühne sei die moralische Anstalt, so wollte er gewiß nicht die ästhetische Freiheit des Dramas an die Moral preisgeben, sondern er wollte nur seinen Grundgedanken von der ästhetischen Erziehung des Menschen am Drama bekräftigen.

Dann aber hätte ebenso sehr Äschylus Recht, wie er bei Aristophanes den Euripides absetzt. Der Wettstreit, den Aristophanes in den Fröschen an zwei Meistern der Tragödie bloßstellt, läßt es noch deutlicher erkennen, als dies etwa durch das Urteil des Philosophen, durch das Urteil Platons zur Mahnung wird: daß es ein zweischneidiges Schwert ist, welches die Poesie im Drama geschliffen hat.

Diese ganze große Gefahr wird beseitigt, wenn der Unterschied klaggestellt wird, welcher zwischen der dramatischen Individualisierung und der ethischen besteht. Man mag immerhin die dramatische Form der Individualisierung höher stellen als die ethische, die in der Tat ja von ihr aufgenommen wird: man soll nur beide nicht gleichsetzen. Darauf kommt es an. Man mag in der dramatischen Einheit schier ein Wunder der Idealisierung des Individuums erkennen: man soll nur darüber nicht vergessen, daß die ethische Idealisierung, mag sie selbst ein geringeres Wunder sein, etwas anderes zu bedeuten hat. Dann wird man nicht übersehen können, daß die ethische Idealisierung des armen Einzelmenschen zur Allheit der Menschheit, an der Krücke und am Gängelbände der Allheit des Staates, immerhin auch kein geringes Wunder darstellen möchte. Dieses Wunder ist die Vorbedingung des andern Wunders. Ohne das sittliche Individuum kann es das dramatische Individuum nicht geben.

Der Zuschauer fürchtet zwar keineswegs allein für den Gerechten, sondern auch für den Schurken; nur darf der Funke des sittlichen Lichtes auch im Schurken nicht erloschen sein. Er darf nicht zum Lumpen (*γαῖλος*) entmannt sein. Mithin bleibt die Forderung der sittlichen Vorbedingung auch dann für das Drama bestehen, wenn ein Richard ein Glied der dramatischen Relation wird.

Vielleicht erklären sich, beiläufig gesagt, so auch die häufigeren Konfrontationen mit dem Zuschauer, welche in diesem Drama vorkommen, und zwar nicht nur vermittelt der Monologe, sondern noch mehr in den besonders herausfordernden Szenen, in denen Richard, wie mit der *Anna* und mit der *Margarete*, die größten Steigerungen der dramatischen Metamorphose bis zur Paradoxie vollzieht.

Zwei Gedanken müssen wir sonach unterscheiden, aber beide festhalten. Das ästhetische Individuum ist nicht schlechthin das sittliche; aber das sittliche ist die Vorbedingung des ästhetischen.

So erklärt es sich, daß das Individuum in seinen sittlichen Komplikationen das durchgängige Problem des Dramas bildet, so daß man die Relation mit dem Zuschauer ganz vergißt, seine Mitwirkung nur als Begleitung ansieht, und die höhere Individualisierung daher ganz übersieht. Betrachten wir jetzt nun die Komplikationen, in denen das stoffliche Problem des Individuums, vielmehr das methodische der Vorbedingung in dramatischen Hauptgestalten sich abspielt.

8. Das methodische Vorproblem des Individuums.

Der Ursprung aller Poesie liegt im Epos, mithin auch für das Drama. Dem Epos ist der Mythos immanent. Daher ist sein Charakter die Indifferenz zwischen Gott und Mensch. Daher kann das Epos nicht bestehen bleiben, weil die mythische Naivität nicht bestehen bleiben kann, welche in dieser Indifferenz ihren Grund und Inhalt hat. Je mehr der Mensch zum Kulturmenschen heranreift, desto mehr scheidet er sich von den Göttern. Die Reife des Kulturmenschen besteht und erprobt sich in der Klarheit, die ihm immer mehr über sein Wesen, über sein Leben und Wirken und Leiden aufgeht.

Mit dieser Klarheit steht in gleichem Schritt die Dunkelheit, die immer mehr über das Wesen der Götter fällt. Das Regiment der Götter wird immer unbegreiflicher, je gewaltiger ihr Eingreifen in das Einzelne des Menschen-

lebens erkennbar wird. Auch das *Schicksal* wird nicht mehr als eine Schranke der Einsicht anerkannt. Im Epos steht es noch über den Göttern, bildet also gleichsam noch eine höhere Instanz gegen die dunkle Macht und Willkür der Götter. Jetzt aber gibt es keine Schranke mehr im göttlichen Weltregiment, dem die Menschenwelt rettungslos ausgesetzt ist. Jetzt gibt es daher auch keine Rettung mehr für das menschliche Individuum.

Neben dem Schicksal und gleichsam korrelativ zu ihm gab es und gibt es eine andere Macht über dem Individuum. Diese besteht in seinem *Geschlechte*, in einer engeren Gestaltung seines *Stammes*. Auch hier entsteht jetzt die Frage: steht das Geschlecht für das Individuum ein, ist es eine Schutzform desselben, oder bildet es eine feindliche Macht, gegen die das Individuum sich zur Wehr setzen muß? Mit dieser Frage stehen wir am Mittelpunkte des antiken *Seelenkultus*, und somit im Innersten, in den ursprünglichen Tiefen seines Seelenbegriffs, mithin auch im Zentrum des ästhetischen Begriffs von der Einheit des Menschen.

Seele und Leib sind ja nur eine Formel für das Problem der Einheit im Menschen. Der *Leib* vertritt die ganze große Mannigfaltigkeit des Milieus, welches als Kausalität der problematischen Freiheit der Seele entgegensteht. Ohne die Freiheit in irgend einem Sinne kann die Handlung nicht zustande kommen, die das Drama zu entfalten hat. Ohne das Milieu aber bliebe das Skelett des Leibes schemenhaft, und mithin auch die Seele so in der Natur des Menschen.

Der Seelenkultus ist ursprünglich überhaupt *Ahnenkultus*. Die Vertiefung des Seelenkultus führt daher auch zu einer Vertiefung des Ahnenkultus. Die Kausalität, welche das Geschlecht, welche die Ahnen für das Individuum vertreten, muß daher nicht nur geschlossener, zwingender werden, sondern auch in das entgegenstehende Gebiet der problematischen Freiheit hinüberwirken, und sich auch dorthin einflechten. Dadurch wird nicht etwa die Freiheit immer mehr gehemmt, sondern in ihr selbst entsteht auch eine Gegenwirkung der Kausalität. Diese *Korrelation*

der Ahnen und des Individuums ist das innerste Motiv der antiken Tragödie, und es ist nur eine Übertragung der Korrelation von den Ahnen auf die Mannigfaltigkeit des Milieus überhaupt, welche auch der Grundzug des neuern Dramas bleibt.

9. Das Individuum im Epos und im Drama.

Wie es der Sinn des Ahnenkultus ist, daß die Nachkommen, und nicht allein die abgeschiedenen Spukgeister, das Fortleben der Ahnen, die Wiederauferstehung der Seelen darstellen, so richtet an dieser Relation das Drama sein Problem, das Problem von der Einheit der Menschenatur auf. Und das ist der Fortschritt des Dramas über das Epos. Das Epos kennt die Ahnen nur als die Götter, deren Sprossen die Helden sind. Bei dieser Heterogenität bleibt Willkür, Laune und Leidenschaft über dem Schicksal der Menschen. Daher muß das Schicksal als korrigierende Instanz über den Göttern stehen. Das Individuum aber bleibt trotz aller Heterogenität der Abstammung dennoch nur der Sproß seiner göttlichen Ahnen, und seine Individualität besteht nur in seiner göttlichen Prädestination. So ist der göttlichste der Helden, Achilles, nur ein Kompromißgebild der Thetis und des Zeus. Wenn aber so das Individuum noch nicht zur Entdeckung kommt, wieviel weniger könnte sich die dramatische Einheit mit dem Zuschauer herstellen.

Das Drama muß daher vorab sich auf das Individuum hinrichten. Es darf nicht schlechthin in seinen Ahnen aufgehen, wie daher auch nicht die Götter selbst seine Ahnen bleiben dürfen. Andererseits aber darf es auch nicht dem Zusammenhange mit den Ahnen gänzlich entrückt werden; denn diese bilden den Grundstock des Milieus, die Grundkraft der Kausalität, ohne welche das Individuum keine Freiheit, mithin keinen Gehalt gewinnen könnte. Es muß mithin dies das Problem werden: daß der Zusammenhang mit den Ahnen, auf dem der Seelengrund ruht, ungeschwächt erhalten bleibe.

daß aber aus diesem Zusammenhange heraus das Problem einer neuen Einheit, eines Neubegründeten Individuums entwickelt und bedingt werde. Das Individuum muß seinen Zusammenhang mit seinem Ahnengeschlechte unverrückt behalten; es darf aber in diesen Ahnen nicht schlechterdings aufgehen.

Die Ahnen sind bestenfalls nur sein Leib. Eine neue Seele muß für den neuen Menschen erweckt werden, eine Seele, die nicht lediglich prädestiniert ist, die vielmehr erst in dem neuen Problem der Handlung zur Auferstehung kommt. Diese Seele ist zunächst zwar nur erst die Seele der sittlichen Handlung. Aber an dieser Vorbedingung rankt sich die dramatische Seele, die Einheit des dramatischen Individuums empor.

Es ist ein tiefer Zug in der antiken Tragödie, den auch Sophokles festhält im Ödipus, den aber Aeschylus in der Orestie zu klassischer Klarheit bringt: daß nicht nur der Gegensatz zwischen dem Individuum und seinem Geschlechte zum Problem wird, sondern daß in das Geschlecht selbst, in den Seelenbund der Ahnen hinein dieser Zwiespalt im Menschenwesen hineingetragen wird. Vater und Mutter selbst pflanzen die Erbsünde. Damit beginnt die Nüchternheit der sittlichen Kultur. Damit wird der Zusammenhang mit der mythischen Vorzeit, mit der Ahnenwelt der Götter aufgehoben. Jetzt kann auch erst eine persönliche Aktualität beginnen. Vater und Mutter haben zwar nicht in Sünde das Kind gezeugt; aber sie haben gesündigt, und in dieser Sünde sind sie die Ahnen, bilden sie mithin die Seelenwurzel des Individuums. Da bleibt nichts übrig, es muß ein neuer Seelenquell gegraben werden, wenn anders das Individuum erstehen soll. Aber wenn selbst diese neue Quelle erschließbar wird, welche Last liegt jetzt auf dem Leibe des Menschen, wenn so befleckt sein Ursprung ist. Welche neue Kraft muß in der Seele offenbar gemacht werden, wenn sie zu einem neuen Ursprung des Individuums werden soll. So greift die vertiefte Kausalität in die Vertiefung der Individualität hinüber, und erweckt das Problem der Handlung.

So erklärt es sich, daß auch *Shakespeare* an diesem Zwiespalt zwischen Vater und Mutter festhält. Und *Hamlet* ist doch wohl der Typus der Shakespeareschen Tragik. Übrigens dürfte er auch ein latentes Leitmotiv im Zyklus der Königsdramen bilden, und besonders auch für *Richard III* ein sehr geheimes Motiv bilden, über welches seine Mutter jedoch sich mehrfach ausspricht.

Immerhin ist es bei Shakespeare nur ein Zwiespalt, oder gar nur ein Mangel der Harmonie zwischen Vater und Mutter, durch den das Individuum aufgeschreckt wird. Im antiken Drama dagegen mordet die Mutter ihren Gatten, den Vater des Sohnes. So muß der Sohn zum Muttermörder werden. Welche Instanz kann hier schließlich die *Ate* bilden, die als der Verhängnisgrund dieser neuen Blutschuld eingestellt wird? Sie kann nur als die schleierhafte Fortsetzung des alten epischen Schicksals gelten, das hier nichts mehr zur Entscheidung ausrichten kann.

Vor dieser Blutschuld muß der Sohn zum Individuum werden, aus eigener Freiheit werden, und die *Ate* kann hier nur die Entschuldigung zu bedeuten haben, nicht etwa die Freiheit illusorisch machen. Jetzt handelt es sich auch nicht mehr allein um den Ahnenkultus, um die Rache ob der Blutschuld, die am Vater verübt ist, wengleich freilich dieses Urmoment des Menschenbegriffs nicht, ausgelöscht werden kann. Jetzt handelt es sich auch nicht mehr schlechthin um das Ahnenverhältnis zwischen Vater und Sohn, in welchem und kraft welches die neue Seele des Individuums erstehen könnte. Das neue Individuum kommt jetzt zur Auferstehung mehr durch die Mutter als durch den Vater; mehr durch den ehelichen Todesfrevl der Mutter als schlechthin durch die Ermordung, die an sich nur den Seelenraub des Vaters bedeutet.

Es ist daher auch nicht eigentlich, nicht im letzten Grunde der Zwiespalt zwischen Vater und Mutter, der das neue Problem erregt, sondern es handelt sich um den Zwiespalt in der Natur des Individuums, in Leib und Seele des Sohnes bei diesem Zwiespalt zwischen Vater und Mutter. Das Individuum entsteht, aber nicht als ein klares Produkt.

sondern als ein hartes Problem, dunkel und zwiespältig und zweideutig, und dennoch unaufhaltsam; nicht eine Lösung, aber die Schreckgestalt eines Problems.

In einer doppelten Gestalt und Mission tritt das Individuum in die sittliche Welt ein, und von ihr aus in das Drama. Vom Vater hat es nicht sowohl das Gepräge der Unschuld als vielmehr den Rachegeist der Schuld, und in ihm die Mission der Sittlichkeit empfangen. Von der Mutter aber haftet das Mal des Lasters an ihm. In diesem Widerstreit seiner Ursprungsbedingungen wird das Individuum geboren; mit ihm tritt es auf den Plan. Der Widerspruch in seiner Abkunft bedeutet den Widerspruch in seiner Individualität. Und dennoch ist dieser Widerspruch seine Geburtsmatrikel, und vielleicht mehr als dies, vielleicht sogar sein Geburtsrecht. Dieses Fragezeichen gegen den Charakter des menschlichen Individuums richtet das Drama auf. In diesem Fragezeichen vollzieht die Tragödie die Einheit des armen Menschenkindes, das als tragischer Held sich aufspielt.

Die ästhetische Eigenart scheint hier mit der sittlichen Vorbedingung zusammenzufließen; so fundamental erscheint die Erzeugung des dramatischen Individuums. Dennoch darf man die Grenzen zwischen der Vorbedingung und dem Selbst des reinen Gefühls nicht verwischen. Es ist nur sittliche Vorbedingung, wie weit immer hier der Umfang der Ate ausgedehnt wird, über das ganze Gebiet des göttlichen Ahnenrechts. Aber man kann es nicht mehr zur sittlichen Vorbedingung rechnen, wie nun hier Orestes zum Individuum erhoben wird. Der Zwiespalt wird damit nämlich von den Ahnen auf die Götter übertragen.

10. Die Orestie.

Die Erinnyen stellen in den Göttern selbst den Widerspruch bloß. Sie vertreten das blinde Schicksal der Vergeltung, die daher nicht sowohl Strafe als vielmehr Rache ist. Dieser Rache gegenüber wird Orestes frei von seiner Schuld. Sie können nicht schlechthin für sein Gewissen gelten; denn sein Gewissen klagt ihn nicht allein an,

sondern es spricht ihn auch frei. Sein Gewissen sagt ihm, daß er in seiner Mutter die Seele seines Vaters rächen mußte. Sein Gewissen ist daher nicht eindeutig, wie es eben auch sein Individuum nicht ist. Dennoch erhebt sich das Problem seines Individuums: sollte es etwa lediglich oder auch nur in höherem Grade von seiner Mutter abstammen als von seinem Vater?

Zwei Dinge sind es, die zur Erkenntnis empordringen: das Individuum ist ein unaufhaltsames Problem. Aber die Einheit dieses Individuums ist ein Zwiespalt. Der Zwiespalt darf nicht nivelliert, er muß aufgehoben, überwunden werden. Er könnte aber nicht zur Ausgleichung kommen, wenn sein Dasein in seiner klaffenden Schärfe übertüncht würde. Aber er kann zur Überwindung kommen: die dramatische Einheit vermag ihn zu überwinden.

Wiederum stellt sich die Gefahr ein, daß der Vorbedingung zugeschrieben wird, was vielmehr die dramatische Leistung ist. Orest wird befreit. Es scheint, daß der alte *Dionysos* selbst von seinen Leiden befreit würde. Aber hier waltet nicht mehr der alte, noch ein erneuerter Mythos. *Athene* tritt auf, und offenbart ein neues göttliches Recht, eine neue göttliche Gerechtigkeit, ein neues Wesen der Gottheit. Wiederum könnte es hiernach scheinen, als ob die Vorbedingung der Sittlichkeit nur weitem Raum gewänne, nur tiefere Wurzeln schlüge. Aber was bliebe alsdann für den eigenen Gehalt der Tragödie übrig, wenn man nur die neue göttliche Offenbarung, die Gründung einer neuen Sittlichkeit zum Inhalt der Tragödie machte?

Der Irrtum hat seinen Grund in der mangelhaften Auffassung von der Macht der ästhetischen Eigenart auch gegenüber seiner moralischen Vorbedingung. Freilich ist es die Schöpfung des Dramas, welche diese fundamentale Umgestaltung in der religiösen Gesinnung des Altertums hervorbringt. Aber diese religiöse, diese sittliche Umgestaltung ist nur das methodische Nebenwerk oder besser Vorwerk der poetischen Schöpfung, nicht diese selbst. Sie ist das Werk der homogenen methodischen Umformung, welche das reine Gefühl an seiner sittlichen Vorbedingung in homogener Methodik vollbringt. Aber die eigene Methodik des reinen Ge-

fühls ist nicht auf die Götter, sondern auf den Menschen, auf die einheitliche Natur des Menschen gerichtet.

Am Schlusse der Orestie wird dies beinahe zu lehrhafter Deutlichkeit gebracht. Athene stiftet nicht einen neuen Kultus, sondern den *Areopag*, und in seiner Grundveste das neue attische Recht. So ist es nicht eine Reformation der Religionsbegriffe, auf die es abgesehen wird, sondern die Errichtung, die Befestigung, die Rettung, die Erlösung des Individuums allein ist der Gegenstand und das Ziel dieser Handlung. Nicht die Ate hat in Orestes gehandelt, sondern das neue Recht macht es offenbar, daß er als ein souveränes Individuum erstanden ist, von seinem Vater her auferstanden gegen seine Mutter; daß er als dieses Individuum erstanden ist kraft der Handlung, die nicht das Werk seiner Ate, sondern die Handlung seiner Freiheit ist. Eine neue Politik, ein neues staatliches Recht hat über die alten Götter obgesiegt. Die Erinnyen sind abgesetzt, in Eumeniden umgeweiht worden.

Und wie es sich sonach nicht sowohl um eine neue Gottheit als vielmehr um ein neues staatliches Recht handelt, so müßte man auch sagen, die poetische Eigenart bestände in einer neuen Politik, nicht nur in einer neuen Religion, wenn man nicht hier die ästhetische Eigenart in die methodischen Vorbedingungen hindurchwirken ließe. Überall zeigt sich die Eigenart des reinen Gefühls in ihrem Übergreifen, in ihrer Souveränität über die Religion und über jede, auch staatliche Form der Sittlichkeit. Aber die ästhetische Eigenart hat doch noch positivern Charakter, als welcher in dieser Souveränität selbst gelegen ist.

Die ästhetische Eigenart hat sich hier in der dramatischen Einheit zu bewähren. Diese aber wächst dem tragischen Helden selbst über den Kopf; sie schlingt ihn mit dem Zuschauer zusammen. In dieser Vereinigung erst entsteht, in ihr allein besteht die dramatische Einheit. In ihr erst ersteht das dramatische Individuum.

Für diesen Höhepunkt der dramatischen Erzeugung ist der *Ausgang* der Orestie so außerordentlich lehrreich. Der tragische Held geht hier nicht unter, sondern er wird von

seinem Leiden erlöst, und durch die Götter, durch Athena und durch Apollon wird er in sein Land wieder eingesetzt. Das ist ein Ausgang, der dem Epos homogen ist, in dem Urvater Dionysos ebenfalls von seinem Leiden befreit wird. Wenn Orestes aber aufhört zu leiden, so hört er auch auf zu handeln, und sein Beruf als tragischer Held ist alsdann abgelaufen. Und was wird nun aus seinem Individuum, das er doch nur in seinem tragischen Berufe erworben hat, und das er sicherlich nur in diesem behaupten kann? Man sieht, daß es sich am letzten Ende nicht allein um den Helden handelt bei der Schmiedung der dramatischen Einheit.

Und was wird aus dem Zuschauer, wenn er nach diesem Theaterende heimgeschickt wird? Man sieht, daß es sich in der Tat um die Fortspinnung der Individualität von dem Helden auf den Zuschauer dreht. Das Problem des Individuums ist nunmehr über den Zuschauer hereingebrochen. Gleichviel, ob das Stück zu Ende ist, oder später weiter gespielt wird: das Problem des Individuums ist in dem Zuschauer aufgegangen. Seine Lösung braucht nicht endgültig erstattet zu sein. Es ist nicht der Sinn des dramatischen Individuums, daß es ausgerechnet dargelegt würde. Das Individuum feiert seine Wirklichkeit als Problem. Auch alle seelische Einheit ist mehr Problem als Lösung, insofern sie nicht in einem Fazit aufgeht, sondern immer nur in der Handlung der Vereinigung lebendig bleibt.

So begreift es sich auch, daß im antiken Drama das Problem der Orestie fortgesponnen wird, ähnlich wie Homer in den zyklischen Epen. Und es ist keineswegs das Geschlecht des Tantalus, welches das vorwiegende Problem bildete. Durch diesen Zusammenhang darf man sich nicht von der eigentlichen Frage ablenken lassen: Wie konnte die dramatische Einheit sich immerfort so weiter spinnen? Das ist die Frage, welche durch die Kontinuität der epischen Fabel nicht zur Lösung gebracht wird. Die Kontinuität, welche die dramatische Einheit über immer weitere Kreise der Zuschauer spannt, ist begründet in jener dramatischen Einheit selbst, welche das Problem der Individualität immer tiefer, immer innerlicher ausgestaltet.

So entsteht uns ein sachlicher Zusammenhang zwischen Äschylus und Sophokles. Nicht nur Elektra nimmt an dem Schicksal des Orestes Anteil, geschweige in der modernisierten Form des bürgerlichen Schauspiels bei Euripides, sondern Antigone wiederholt in einer eigenen Weise die Mission des Bruders. Das Recht des Bruders wird nunmehr ebenso heilig, wie das Recht des Vaters. Nicht mehr der Ahne allein ist das Individuum, sondern nicht minder auch der Bruder, vor dem die Schwester ebenso zum Individuum aufwächst.

Und so geht es weiter zu anderen Fabelstoffen; immer bleibt die Spannung bestehen, die zwischen der Maske und dem Zuschauer obschwebt. In dieser Spannung allein bildet sich, in ihr allein besteht die dramatische Einheit des Individuums. Der tragische Held braucht nicht seines natürlichen tragischen Todes zu sterben; auch die Gefahr, bürgerlich fortzuleben, kann ihm nichts antun. Er steht wieder auf in Wiederholungen seines Falles; und wenn es selbst nicht die Schwester wäre, die den Bruder repetierte. Die Stoffe selbst ändern durch ihre Wiederholung nichts an der unerschöpflichen Originalität dieser dramatischen Einheit. Sie beruht auf dem unerschöpflichen Problem der menschlichen Individualität in jener eigenartigen Tiefe, welche die Eigenart des dramatischen Problems hervorbringt und ausmacht.

Das Problem der Orestie ist das Problem der Tragödie überhaupt. Es ist das Problem des menschlichen Individuums in der ästhetischen, und innerhalb ihrer in der dramatischen Fassung: als Einheit der Menschennatur in dem Leibe seines Geschlechts mit dem ewigen Fragezeichen seiner Seele.

11. Das Hamletproblem.

Es ist der tiefste Unterschied der Zeiten, daß das Problem im Hamlet sich anders entwickelt als in der Orestie. Um das Individuum im Verhältnis zum Geschlechte, und ebenso auch um die Handlung dreht sich Alles

in beiden Dramen. Aber daß das Individuum in tieferer Weise problematisch im Hamlet sich darstellen muß, das kann nicht auffallen. Indessen zeigt sich der Kontrast ganz evident im Problem der *H a n d l u n g*. Man hat die Handlung immer bei Hamlet vermißt, und wohl gar in dem Unterlassen der Handlung seinen tragischen Tod begründet. Es wird seine Aufgabe, der Schatten des Vaters erteilt sie ihm: die Mutter zu töten. Diese Handlung scheint demnach sein Problem zu sein. Wenn nun aber diese Handlung unterbleibt, so wird das Problem hinfällig, und so wird das Drama, dessen typische Größe doch nicht bestritten werden kann, dennoch in seinem Kerne hinfällig.

Zur sittlichen Handlung freilich gehört die *A u s f ü h r u n g*. Die ästhetische Handlung dagegen ist durch sie nicht bedingt, und wird durch sie nicht vollzogen. Ganz andere Fäden durchkreuzen sie hier, und vollbringen in ihrer Verflechtung die Einheit der Handlung, und mittelst ihrer die Einheit des Individuums. Die negative Handlung, welche aus der unbedingten Mutterliebe und aus der unbedingten Ehrfurcht vor der Mutter erfolgt, gehört nicht minder zum Begriffe der Handlung im ästhetischen Sinne, wie der Schwertstreich. Es ist für das Gewissen Hamlets schon eine Art von Muttermord, wenn er zu ihr Dolche reden muß. Und es ist wahrlich nicht das Schauspiel einer Handlung, wenn er die Macht des Schauspiels herbeizieht, um der Tatsache sicher zu werden, die er an dem Oheim und Gemahl der Mutter zu rächen hat. Auch hier schlägt er Wunden in das Gewissen des Verbrechers.

Alle diese positiven oder negativen Handlungen sind jedoch aus dem ästhetischen Gesichtspunkte nur das Äußerliche der Handlung. Das Wichtigste in der ästhetischen Handlung ist das *L e i d e r*, und dieses gerade hat man als die Schwäche Hamlets und als den Mangel der Handlung in ihm gewöhnlich angesehen. Es ist aber gerade dies der *m o d e r n e* *C h a r a k t e r* *d e s* *T r a g i s c h e n*: daß die *H a n d l u n g* *i n* *L e i d e n* *a u f* *g e h t*. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da“. Es ist die Summe aller menschlichen Handlung, welche im Leiden gezogen wird. Im Leiden ver-

einigt sich daher auch am sichersten der Held mit dem Zuschauer zur Einheit der Handlung. Leiden ist das Wesen des Menschen. All sein Handeln ist Schein und Schwäche; im Leiden allein erprobt sich seine Stärke und sein wahres Wesen. Aus dem Leiden heraus erwachsen die Energien, welche nach mannigfachen Seiten hin in Handlungen ausstrahlen.

Diese Ansätze hält man nicht für volle Handlungen, und doch bilden sie das Wurzelgeäst der eigentlichen Handlung, welche das moderne Leben fordert. Die Konflikte der Kultur richten das Problem der Handlung auf; diesen Konflikten müssen auch die vielen Verzweigungen entsprechen, in denen die moderne Handlung sich zu entfalten hat. Nur darauf kommt es an, ob aus dem Mittelpunkte einer Wurzel alle diese Ansätze ausgehen, ob sie aus einem gemeinsamen Brennpunkte ausstrahlen. Als solche Strahlen sind die Leidens-taten ebenso zur Handlung gehörig, wie die positiven Ausführungen.

Wie das antike Drama die Interpretation der letzten Instanz des Schicksals sein will, so ist die moderne Tragödie die Rechtfertigung der sittlichen Weltordnung. Wir verlieren kein Wort mehr darüber, daß diese dramatische Aufgabe nicht etwa der moralischen Erbauung angehört. Die Rechtfertigung ist nicht eine ethische, sondern die eigene Leistung des reinen Gefühls. Die sittliche Welt wird durch sie ein Spielkind des Gefühls. Die Sittlichkeit mag über sie streiten; das reine Gefühl geht zwar davon aus, daß dieser Streit positiv entschieden sei; aber jetzt können nur noch hie und da Schatten von jenen Zweifeln aufsteigen. Wenn anders das Gefühl seine Reinheit durchzuführen vermag, so ergießt sich nunmehr das volle Sonnenlicht über den Mittelpunkt der sittlichen Welt, in den nicht sowohl das sittliche Individuum als vielmehr das ästhetische kraft seines Selbstgefühls gestellt wird.

Das Selbstgefühl ist das Gefühl, dessen Erzeugnis das Selbst ist. Im Punkte des Dramas hat die Handlung das reine Gefühl und in ihm das Selbst zu erzeugen. Zur ethischen Vor-

bedingung hat das moderne Drama aber die sittliche Weltordnung empfangen, und nur in ihr, nicht in dem antiken Schicksal, auch das sittliche Individuum. Das Problem der Handlung, wie das des dramatischen Individuums, kann daher nur zugleich im Verhältnis zur sittlichen Weltordnung gestaltet werden. Es kann sich nicht mehr nur handeln um das naive Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Geschlechte. Wenn dieses tragische Urmotiv, weil das ganze antinomische Milieu in ihm gedacht bleibt, festgehalten wird, so kann es sich nur der tiefern Relation einordnen, welche zwischen dem Individuum und der sittlichen Weltordnung nunmehr zur Klarheit gekommen ist. Nur kraft dieser Relation wird das Individuum das sittliche Individuum, und auf deren Grunde erst kann es zur Selbständigkeit des ästhetischen Individuums erblühen.

Man wird im Hamlet die Handlung nicht vermissen können wenn man von dieser ästhetischen Höhe aus sein Tun und sein Leiden betrachtet. „Die Welt ist aus den Fugen. Weh mir, daß ich gekommen bin, sie wieder einzurenken.“ Wäre er ein Ethiker, so hätte es keinen Sinn, daß er als sein Weh, als sein Leiden es bezeichnet, daß ihm die Aufgabe geworden sei, an der sittlichen Weltordnung mitzuwirken. Das ist die sittliche Aufgabe, die allen Menschen im Großen, wie im Kleinen, auferlegt ist. Das ist das Glück des Menschen, sein höchstes Gut. Nur im ästhetischen, im dramatischen Sinne kann dies als Weh bezeichnet werden. Denn freilich ist die Kraft des Einzelnen nicht zulänglich zu dieser Aufgabe. Und jetzt drängt sich die alte mythische Antinomie hervor: der Mensch und sein Geschlecht, nach der christlichen Religiosität sogar der Mensch und seine Geburt.

Die alte Gynaikokratie verflucht sich mit der Erbsünde, welche von der Eva ausgeht, und so wird die Wollust des Weibes zur tragischen Wurzel des menschlichen Leides. Das Leiden des Dionysos geht über in das Leiden des Menschen vom Weibe und am Weibe. So wird dieses Leiden, in der Wollust des Weibes wurzelnd, zum tragischen Sündenfall. Darin kommt Shakespeare mit Äschylus zusammen.

Und Äschylus läßt hier Spuren einer modernen Gesinnung erkennen, die sogar bei Shakespeare fehlt. *Klytämnestra* ist nicht nur von Eifersucht wegen der *Briseis* gegen *Agamemnon* gestachelt, sondern ihr Groll wird in der Mutterliebe motiviert, weil *Agamemnon* *Iphigenia* geopfert hat. Dagegen fehlt solche Motivierung bei Shakespeare. Sie kann hier fehlen, weil für ihn nicht das Problem mehr ist, Geschlecht und Individuum, so daß dieses Verhältnis auch auf Seiten des Geschlechts gemildert und angegliedert werden müßte, sondern jetzt ist die Losung: Sein oder Nichtsein. Der ganze Wert des Menschenlebens steht in Frage.

Für Äschylus tritt *Ägisth* zurück; für *Hamlet* steht der Oheim im Vordergrund, und gar nicht als Oheim, kaum noch vorwiegend als Gemahl der Mutter, sondern schlechthin als der Mörder. Die Komplikationen bei diesem Morde sind gleichsam nur die Illustration dazu, daß die Welt aus den Fugen ist. Die sittliche Weltordnung ist hier allein das klare Problem. Dagegen verschwinden oder treten zurück alle sonstigen Fragen, welche nach gemeinen sittlichen Vorstellungen zur Handlung gehören, und von solchen Gesichtspunkten aus auch zum dramatischen Individuum. Immerhin ist es hier doch wohl auch nicht zur Evidenz gebracht, daß die Mutter an dem Morde des Gemahls teilgenommen. Es genügt, daß sie das Weib des Mörders geworden ist; es genügt die Wollust des Weibes, als die Grundlage dieses Elends. Sie hat die Welt aus den Fugen gerenkt. Sie hat das Leiden über *Hamlet* gebracht. In diesem Leiden hatte sich sein Handeln zu bewegen, schlechterdings zu erfüllen.

Es ist daher nicht dem Problem gemäß, hier den gordischen Knoten zu durchhauen. Mit der Tötung des Mörders wäre die Welt nicht wieder eingerenkt; und daß sie aus den Fugen ist, darin allein besteht das Leiden *Hamlets*. Seine Familiengeschichte ist nur das persönliche Beispiel. Das Leiden wird zum Wesen dieses Individuums. Die dramatische Handlung muß im Leiden selbst sich vollziehen; sie geht nicht unter, wenn sie im Leiden aufgeht. Sein oder Nichtsein, das ist die einzige Frage. Nur das Leiden erfüllt das Sein; alle

sonstige Handlung ist Nichtsein. Nicht Calderon hat das christliche Drama in so idealer Form geschaffen, wie Shakespeare im Hamlet. Hier ist das Leiden, der christliche Typus des sittlichen Ideals, zur tragischen Handlung geworden. Und daher muß Alles, was sonst Handlung heißt, hier zurücktreten.

Es ist daher auch nicht unwesentlich, wie sich Hamlet zur Ophelia verhält. Dieser lyrische Grundquell auch des Dramas muß hier versiegen; er wird kraß überschüttet von dem tragischen Motiv der weiblichen Wollust, die auch sonst bei Shakespeare zur Enthüllung kommt, wie besonders in Cymbeline. Schon Gervinus hat auf das erotische Element hingewiesen, welches das Lied Ophelias vom Rautenkranze verrät. An diesem Punkte ist mithin der antike Dichter sentimentaler als der moderne. Das Leiden hat diese tiefere Einsicht von der menschlichen Schwäche, die zur Verderbtheit wird, herbeigeführt. Nicht das Geschlecht, sondern die Geschlechtsliebe tritt jetzt in scharfen Kontrast zum sittlichen Individuum. Die sittliche Weltordnung selbst wird in Frage gestellt vornehmlich durch diesen Naturtrieb des Menschen, und nicht minder im Weibe als im Manne. Dadurch wird die tragische Einsicht verschärft, und mit ihr das Leiden des Menschen, der Zwiespalt seines sittlichen Bewußtseins, der sein tiefstes Leiden ausmacht.

Naiv ist die antike Tragödie, insofern sie am Zwiespalt seiner Abkunft das Leiden des Menschen erfaßt. Daher kann die Rechtfertigung, die dramatische Erlösung wie in einem gerichtlichen Prozesse erfolgen. Die Erinnyen hatten Recht; die Eumeniden haben Recht. Für die moderne Tragödie hat es aber niemals ein Recht der Erinnyen gegeben; die Mutter selbst ist und bleibt der Grund des Übels, gleichviel, ob sie an dem Morde Anteil hat, oder nicht. Klytämnestra gilt noch nicht als der Grund des Leidens; ihr Frevel wird sogar noch motiviert. Daher wird die Weltordnung noch nicht zum eigentlichen Problem, sondern nur die Ordnung des einzelnen Geschlechts, und freilich in ihm auch der sittliche Halt und Grund des Individuums. Für Shakespeare hingegen steht nur die sittliche Welt in Frage; sie ist aus den Fugen, und sie muß wieder

eingerenkt werden. Sie ist das Sein oder Nichtsein. Mit ihr steht und fällt das Individuum, nicht allein das sittliche, sondern auf seinen Schultern auch das dramatische. Die Natur des Menschen wird zwiespältig, und daher die Liebe zu diesem Menschenwesen schwankend und unklar.

Von dieser höhern Warte des Kulturbewußtseins aus bringt Hamlet eine reinere ästhetische Befriedigung als die Orestie. Das Dasein des Individuums wird hier abgeschlossen. Er stirbt, und er darf sterben. Er hat sein Tagewerk vollendet; denn sein Tagewerk war das Leiden, die Entdeckung und die Erfüllung des Menschenwesens durch das Leiden, durch das Leiden am Menschentum selbst. Auch äußerlich tut er Alles noch, was an sonstiger Handlung bei ihm vermißt wurde. Er sühnt wenigstens die letzten Frevel, die in der Vergiftung den ganzen Spuk zu Ende bringen. So säubert er schließlich noch die Bühne, auf der sein Leben sich abgespielt hat. Auch die Mutter ist nunmehr demselben Mordplan verfallen, und endlich hat er auch dem mörderischen Oheim noch den letzten Stoß gegeben, wie der Vater es gefordert hat. Äußerlich hat er also in der Tat die Welt wieder eingerenkt; und was die sittliche Weltordnung betrifft, so ist *Fortinbras* da, der das Weltgericht erläutert.

Es ist nicht in jedem Sinne richtig, daß der *Rest Schweigen* sei; denn dieses Schweigen bedeutet zugleich die große Rhetorik der dramatischen Vereinigung, welche sich nunmehr zwischen Hamlet und dem Zuschauer einrenkt. Diese dramatische Einheit geht über die Köpfe der *Totengräber* hinweg, die zwar auch schon Zuschauer sind, aber doch nur noch im Sinne des antiken Chors. Diejenige dramatische Einheit, durch welche das moderne Drama das antike übertrifft, zielt auf den Zuschauer ab, und dieses Ziel hat zur Voraussetzung eine sittliche Gemeinschaft, welche ideeller, subjektiver ist als die des Schicksals im Zusammenhange der Geschlechter. Die sittliche Vorbedingung ist reifer und daher gehaltvoller, im Inhalt mächtiger und bestimmter geworden. Der moderne Tragiker sieht das Wesen des Menschen nicht nur in seiner genealogischen Natur, sondern in seinem gesamten geschichtlichen Milieu.

Die sittliche Ordnung der geschichtlichen Welt ist der feste Punkt, von dem er ausgeht, von dem aus das menschliche Individuum sein Interesse anzieht. Er fragt nicht: So schwach, geschweige so schlecht ist der Mensch? Wie könnte er imstande sein, eine sittliche Welt aufzubauen? sondern er fragt: die sittliche Weltordnung ist außer Zweifel; denn es gibt eine geschichtliche Welt. Wie aber fügt sich die zweideutige Natur des Menschen in diese sittliche Welt? Die Ausnahmen sind so himmelschreiend; sind sie nur Ausnahmen? Und bestätigen sie, als solche, um so tiefer die Regel? Oder aber sind die Ausnahmen überhaupt nur scheinbar; bewährt sich in ihnen selbst die geschichtliche Kraft der Sittlichkeit?

12. Die Königsdramen.

Der Begriff des sittlichen Individuums ist ein anderer geworden, nämlich ein geschichtlicher. Es kommt nicht auf Orestes an, und nicht auf Hamlet selbst. Im geschichtlichen Zusammenhange errichtet Shakespeare das tragische Individuum. Das ist der große Sinn seiner Königsdramen. Er bringt nicht die Prunkhandlungen der königlichen Hofstaate auf die Schaubühne, sondern die geschichtliche Kontinuität der Intriganten und Tronräuber, die sich die Krone aufsetzen. Nicht ihr eigener Glanz ist es, der ihnen den dramatischen Vorzug verleiht, sondern an sich sind sie Marionetten im gewaltigen Spiel der Geschichte. Sie sind schlecht, und auch gut, sind schwächlich, aber auch tapfer und heldenmäßig. Das ist Alles so ausgeführt, wie es im Einzelnen der dramatische Charakter erfordert. Im letzten Grunde aber kommt es auf diese Art von Individualität gar nicht an. Die dramatische Individualität spinnt sich jetzt als eine geschichtliche an, innerhalb welcher die einzelnen Könige selbst nur Puppen sind. Der Zusammenhang der Königsdramen ist die dramatische Neuheit, durch welche Shakespeare die Weltgeschichte zur Weltbühne macht.

Daher beschränkt er sich auch nicht auf die englische Geschichte, sondern zieht auch die römische in seinen neuen Zauberkreis. Schon Koriolan dringt in das Herz der republikanischen Verfassung ein. Und gerade hier befreit Shakespeare das dramatische Problem von der Gefahr einer politisch-kritischen Schablone, indem er den alten Konflikt zwischen Sohn und Mutter, verstärkt durch den mit der Gattin und dem Kinde, heraufbeschwört.

Aber wie sehr immer das zentrale Problem der Liebe, und zwar auch in der dämonischen Wollust des Weibes, den Mittelpunkt in *Antonius und Kleopatra* bildet, den allgemeinen dramatischen Mittelpunkt muß man doch in dem Zusammenhange dieses Dramas mit *Julius Cäsar* erkennen, mithin in dem politischen Brennpunkte der neuen Welt, die am Ende der Republik Roms entsteht. Und so ist es das große weltgeschichtliche Interesse, welches auch hier die Seele des neuen Dramas ist.

13. Der weltgeschichtliche Geist in Schillers und Goethes Dramatik.

Was Schiller zum modernen Dramatiker macht, was ihn Shakespeare in der Tendenz gleichstellt, ist dieser sein weltgeschichtlicher Geist. Nicht die Prunkkönige und der Flitterstaat der großen Welt unterscheiden das echte Drama vom bürgerlichen Schauspiel, sondern allein der weltgeschichtliche Sinn, die Einstellung des Menschen auf seine geschichtliche Natur. So kämpft Schiller für die Einheit des geschichtlichen Menschen, indem er die Gedankenfreiheit als das politische Grundrecht einsetzt. Und der König, der die Inquisition einführt, wird ihm der Träger dieses neuen Dramas.

Aber auch *Wallenstein* versetzt das dramatische Problem in den Mittelpunkt der neuen Welt, in den dreißigjährigen Krieg. Es ist nicht lediglich der Konflikt zwischen dem legitimen Monarchen und dem Condottiere, der hier das Problem bildet, sondern die ganze diplomatische Politik und der ganze innere Machtbereich einer militärischen Leitung wird hier zur Schau gestellt. Die Personen werden hier ab-

wechselnd gegen einander zum Chor, und so vermitteln sie selbst die Vereinigung mit dem Zuschauer, welche durch das geschichtliche Bild stets ungezwungen herbeigeführt wird.

Daß die Freiheit, die politische Freiheit, in der innern Freiheit der Kultur begründet, der Pulsschlag unseres wahrhaft nationalen Dichters ist, das ist, so gehaltvoll dieser Umstand ist, doch nur die Konsequenz aus der geschichtlichen Orientierung, welche auch Schiller seinem Drama zu geben vermochte. Nicht allein um Stoffe zu sammeln, hat er Geschichte studiert, sondern weil er als Universalgeschichte die Geschichte gedacht und definiert hat, mußte er die Höhepunkte seines dramatischen Schaffens auf die Brennpunkte der geschichtlichen Kultur richten und einstellen.

Auch Goethe darf aus diesem Gesichtspunkte ungeschmälert das Recht des Dramatikers zugesprochen werden, auch wenn er nur den Götze und vollends den Egmont geschaffen hätte. Aber freilich seine dramatische Mission geht über die einzelnen Perioden der Weltgeschichte hinaus. Er hat nicht allein in der Vergangenheit die Weltgeschichte gesucht, sondern er hat sie aus aller menschlichen Vergangenheit titanisch zusammengefaßt, und ihr, ein neuer Gigant, ein geschichtliches Ziel gesetzt. Faust richtet eine neue Weltgeschichte auf. Darin vollführt er eine neue Art des Dramas. Hier spielt nicht mehr die übliche nationale Geschichte. Hier gibt es keine Römer und keine Engländer mehr. Und auch der Deutsche tritt zwar in seinem ganzen vielgestaltigen und vielfarbigen Mittelalter auf, aber es wird ihm ein neues Ziel gesetzt, „auf freiem Grund“, den die Arbeit erworben und begründet hat, „mit freiem Volke stehn“.

In diesem Ziele verliert die politische Geschichte ihre nationale Enge trotz ihrer nationalen Grundkraft und Eigenart; sie wird Geschichte der Menschheit. Faust ist das Drama der Menschheit in diesem sozialen, in der freien Arbeit wurzelnden Geiste der Menschheit. Das ist der große Sinn des zweiten Teils dieses Weltgedichts, dieser neuen unzweideutigen *divina commedia*.

Daher wird auch das menschliche Individuum, und die Liebe zur Menschennatur hier zu einer neuen Formulierung gebracht. Von Außen gesehen, scheint das Problem demjenigen *Dante's* nachgebildet. Faust wird geführt und Dante läßt sich von Vergil führen. Faust liebt Gretchen, wie Dante die Beatrice. Und Faust wird gerettet durch Gretchen, wie Dante durch Beatrice geläutert wird. Aber nicht nur die gereifte, die geistig und sittlich klar gewordene Kultur unterscheidet Faust von der göttlichen Komödie, sondern die Eigenart des Dramas selbst macht diese Klarheit evident gegenüber dem großen Gedichte *Dantes*, welches, voll dramatischer Kraft, dennoch seine lyrische Grundnatur nicht überwunden, zur dramatischen Form noch nicht sich entfaltet hat. Im Faust dagegen ist die Handlung das Problem geworden, um das alle Fragen der geschichtlichen Kultur, welche dieses Menschenherz bewegen, als um ihren Mittelpunkt, gedreht werden. „Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis. Das Unbeschreibliche, hier ist's getan“. Das ist der richtige Schluß; denn in ihm wird der letzte Sinn dieses Werkes offenbart. Es soll ein Drama sein. Und das Drama macht einen Unterschied von allem Vergänglichem, das nur ein Gleichnis ist. Daher kann das Vergängliche nicht vollständig beschrieben werden; alle Beschreibung, alle Erkenntnis bleibt unzulänglich. Das Vergängliche ist ja eben nicht wesenhafter Natur, sondern nur, gemäß der idealistischen Grundlehre, ein Gleichnis. Verfällt nun aber auch die Kunst, die Poesie diesem Verdikt des Idealismus? Bleibt auch ihr das Unzulängliche unbeschreiblich?

Das Drama erhebt sich über diese Schranken der Unzulänglichkeit: hier wird's Ereignis; hier ist's getan. Das ist der Vorzug des Dramas, der ihm hier vor aller Kunst erteilt wird. Und besteht, beruht dieser Vorzug nur in dem Ereignis, nur in der Handlung? Die Perspektive der Handlung macht den Unterschied, und damit wird auch die dramatische Einheit verändert. „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“. Wird Goethe etwa abstrakt in diesem Schlußwort? Oder wird Gretchen mehr als nur zu den höheren Sphären der *mater gloriosa* gehoben, um an und für sich selbst das Ewige darstellen zu können?

Das Ewige hat hier den Sinn des Ideals, das sich im Hinanziehen bezeugt. Nur das ist ewig, was den Menschen hinanzieht. Und auch das Weibliche hat ein solches Ewiges. So wird Klytämnestra, so wird auch die Mutter Hamlets abgetan. Das Grundübel, das die Wollust des Weibes für die Natur des Menschen bildet, durch das ewig Weibliche ist es ausgetilgt. Jetzt darf der Mann getrost dem Weibe folgen. Das ewig Weibliche zieht uns hinan, zieht uns empor. „Wenn er dich ahnet, folgt er nach“, nämlich zu den höheren Sphären, zu denen Gretchen nunmehr erhoben ist. Das ist der neue Tag, der am Schlusse dieses unvergleichlichen, dieses in seiner klaren Tiefe höchsten Werkes des dichterischen Geistes der Menschheit aufgeht.

Da ist alle politische und nationale Geschichte Gleichnis und Schattenspiel geworden. Da ist die Menschheit nicht mehr ein Abstraktum der Moral. Da ist das Individuum nicht mehr in seinem Naturtriebe zwiespältig, und immer nur seine Hälfte suchend. All dieses irdische Irrsal ist nicht verdunkelt, sondern in aller blutigen Wirklichkeit dargestellt worden. Und wir haben mit ihm gezittert und geweint. Aber alle diese Zeugen der menschlichen Gebrechlichkeit sind jetzt widerlegt; das Ewige ist in den Menschen, in seine Wurzel, in das Weibliche eingezogen. Jetzt gibt es keinen Zwiespalt mehr im Menschen. Auch das Leiden ist überstanden.

Die freie Handlung ist errungen. Sie ist errungen in dem Momente, in welchem Faust sein Augenlicht verliert, aber die Zukunft der freien Arbeit der Menschheit erschaut. Das ist der positive Sinn der Dichtung. Und daher ist auch der Schluß nicht sowohl die Rettung Heinrichs als vielmehr die Verklärung Gretchens, und das will sagen: die Befestigung der sittlichen Einheit des Menschen in dem ewig Weiblichen. Die dämonische Natur des Weibes wird dadurch entwurzelt. Das tragische Motiv wird jetzt das dramatische Ideal. So wird das Drama der höchste Punkt der Poesie.

Blicken wir auch hier auf den Sinn, den wir der dramatischen Handlung und ihrer Einheit gegeben haben. Das Schlußwort spricht es mit voller Bestimmtheit aus. Der

Dichter fiele ja sonst aus der Rolle; er würde zum Prolog oder Epilog, indem er sich an den Zuschauer wendet. „Zieht uns hinan“. Freilich ist es der Chorus mysticus, der das Wort spricht, jedoch nicht grundlos und zufällig wird einem Chor dieses Schlußwort erteilt, aber einem mystischen. Ursprünglich war er als Chorus in excelsis bezeichnet. Die Veränderung ins Mystische läßt sich vielleicht in unserm Sinne der dramatischen Einheit fassen.

Es ist die Schlußweisheit, welche dem Zuschauer jetzt aufzugehen vermag, und in welcher er mit diesem Weltmenschengeist des Faust zur Vereinigung kommt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“. Die Erdenangst vor der Sünde des Weibes, die den Mann verleitet, ist jetzt abgetan. Das Ewige ist errettet, in der Wurzel der Vergänglichkeit entdeckt. Das Drama hat diese Entdeckung vollzogen. Die Unzulänglichkeit alles Vergänglichen, alles Menschlichen ist jetzt zu Ende. „Hier wird's Ereignis, hier ist's getan“.

Und welches Ereignis ist nunmehr der Inhalt des Dramas? Über den abgeschlossenen Inhalt von Ereignissen, die den Schauplatz dieses Dramas bilden, weist sein Schluß auf einen andern Inhalt dessen, was hier getan wird, hin. Dieser letzte, dieser höchste Inhalt besteht darin, daß wir hinangezogen werden. So scheint sich die dramatische Handlung mit der sittlichen zu identifizieren. Wäre es so, so würde die dramatische Handlung ihrer Eigenart verlustig gehen. Es ist nicht so. Nicht die sittliche Aufgabe schlechthin zieht uns hinan, sondern das ewig Weibliche. In ihm gipfelt die Natur des Menschen. Im ewig Weiblichen wird die Natur des Menschen, und zugleich die Liebe zu dieser Natur bezeichnet.

14. Die Komödie des Aristophanes.

Beim Problem des Dramas haben wir beachtet, daß Tragödie und Komödie zusammenhängen. Beide, vereinigt, erfüllen erst den Begriff des Dramas. In der Art dieser

Vereinigung aber vollzieht sich die Entwicklung der Komödie, und in ihr markiert sich ausnehmend scharf der Unterschied der Zeitalter.

Das Satyrspiel, welches an die Orestie angeschlossen ward, zeigt schon die Entwicklung in einem innerlichen Umschlage der Motive. Proteus verrät endlich die Weissagung, daß Helena gar nicht nach Iliion entführt worden sei, daß die Achäischen Helden ebenso, wie die Trojaner, durch ein Trugbild getäuscht worden seien; daß Helena durch Hera nach Ägypten gerettet worden sei. So wird der Hauptgrund der ganzen Fabel als eine Täuschung, die Person, die den Gegenstand des Kampfes bildet, als ein Trugbild enthüllt. Es kann der Umschlag, die Selbstauflösung des Tragischen nicht schroffer, nicht absoluter gedacht werden. Die ganze Haupt- und Staatsaktion nichts als eine Illusion. Und es handelt sich dabei nicht allein um den Völkerkrieg und um die Heldentaten, die seinen Ruhm bilden; das ganze Menschenwesen wird dadurch ein Scheinbild. Denn die Liebe und also das Weib ist immer der höchste Kampfpfeil, der edelste Lohn des Siegers. Und diese Liebe wird nun so zum eiteln Spotte. Ein Trugbild ist der Siegespreis alles menschlichen Heldentums. Helena sitzt in Ägypten und sehnt sich nach Menelaus. Und beider Kind, Hermione, soll vollends noch den Orestes heiraten. Kann es eine härtere Kritik nicht nur dieses einzelnen, sondern in ihm zugleich alles tragischen Motivs geben, als dieses Satyrspiel sie über die größte Tragödie des Altertums ausschüttet?

Man darf, man muß wohl fragen: wengleich der geschichtliche Ursprung Tragödie und Komödie zu einem vereinigten Dasein gebracht hat, ist es nicht doch seltsam, daß A s c h y l u s diese Selbstverwandlung an sich begehen kann, daß er seinen feierlichen Kothurn abwirft, daß er den tiefen Ernst, die Trauerklage nicht allein, sondern auch die siegreiche Erlösung und die Erhöhung des menschlichen Wesens und Schicksals mit einer solchen Ironie abzuschließen vermag, vor welcher nicht nur das Große klein, das Erhabene nichtig, sondern auch aller intimste Wert des Menschenherzens eitel Tand wird? Man weiß aus K o h e l e t, daß

die Schönheit preisgegeben wird, wenn das Weib nur das Sinnbild der Sittlichkeit sein soll. Konnte Aeschylus die Schönheit in Frage stellen? Bleibt aber ein anderer Ausweg bei diesem Ausgang der Tragödie in das Satyrspiel?

Bekanntlich hat *Platon* am Schlusse des Symposion die Prophezeiung getan: es sei das Werk *des selben Mannes*, die Tragödie und die Komödie zu verfassen. Wie alle echten Prophezeiungen, war auch diese nur ein *vaticinium ex eventu*. Es war nicht nur dieser Mann schon erschienen, sondern die aktuelle Verbindung hatte von Anfang an den sachlichen Zusammenhang beider Teile des Dramas bezeugt. Nur die Entwicklung des Satyrspiels zur Komödie fehlte noch, vielmehr in ihr eben die Entwicklung der Tragödie zu der sie ergänzenden dramatischen Form. Es muß die Frage entstehen, ob ohne diese Ergänzung das Drama seine Vollendung, die dramatische Handlung und das dramatische Individuum ihre Einheit hätte erreichen können?

Bevor wir an diese Frage herantreten, betrachten wir die Fortführung des Gedankens bei *Aristophanes*. Für ihn bildet nicht das Individuum den eigentlichen Fragepunkt, sondern vielmehr die Gesamtheit in allen ihren Grundvesten, in allen ihren Heiligtümern und Kulturschätzen. Das Individuum wird nur in den Vordergrund gerückt und auf den *Moquierschemel* gesetzt. Aber seine Blamierung ist nicht der letzte Zweck; es handelt sich um größere Dinge, und auf sie allein ist es abgesehen. Es wäre doch nur ein geringer Spaß verhältnismäßig, wenn die Hinfälligkeit und die Eitelkeit und die Nichtigkeit eines armen Menschenkinde bloßgestellt wird.

Gering wäre der Spaß deshalb, weil er sich an ein kleines Symptom vertan hat, während die großen Dinge dieser protzigen Welt das *Homerische Göttergelächter* herausfordern. Ist es der rechte Spaß, wenn man über kleine Dinge, an die sich vermeintlich große Menschen hängen, und in denen sie sich verstecken, ein lächerliches Aufsehen macht, über die großen Dinge dagegen stumpfsinnig hinweggeht, ohne durch ihre Hohlheit zu einem Gelächter erregt zu werden, dessen endlich einmal die Sache nicht unwert wäre?

So wächst die Komödie durch ihren Stoff über die Tragödie hinaus, durch die Wertung ihres Stoffes und seine Verteilung und Beleuchtung. In der Tragödie behält Agamemnon seine feierliche Pose, wie im Epos. Und seinem Recht und seiner Würde dient die ganze tragische Fabel. Die Ahnen sind die irdischen Götter. Auch das Mutterrecht besteht zunächst selbst für die Mörderin des Gatten. Und wenn das neue Recht eingesetzt wird, so ist das göttliche Recht der Menschen von neuem stabilisiert. Nur Orestes steht im Drehpunkt der dramatischen Handlung; um seinen Wert, um sein Menschenrecht handelt sich Alles. Und es handelt sich um ihn, weil an ihm das Menschenrecht, der Menschenwert gerettet, weil durch diese Rettung das dramatische Selbstgefühl zur Erzeugung kommen soll. Immer daher bleibt Orestes das tragische Problem.

Bei Aristophanes dagegen werden die großen Institutionen der Kultur auf den Moquierschemel gesetzt. Was ist Kleon? Welcher Trumpf ist mit ihm ausgespielt? Platon hat im Gorgias seinen Großoheim Perikles von einer ähnlichen Warte der geschichtsphilosophischen Kritik aus auf die Anklagebank gesetzt. Was ist Sokrates selbst, wenn er nicht bloß verurteilt, sondern sogar verspottet wird? Die Anekdote ist zum mindesten gut erfunden, daß er der Aufführung der Wolken persönlich angewohnt habe, und aufgestanden sei von seinem Sitze, als er auf der Bühne zur Erscheinung kam.

Eine Ausnahme muß Aristophanes in der ganzen Kultur doch gelten lassen, und bei ihrer unwillkürlichen Statuierung fällt er aus seiner Rolle. Den Euripides zieht er vor seinen Richterstuhl; aber er läßt Äschylus als den Richter walten. Es ist also doch nicht Alles eitel: es besteht ein Unterschied zwischen Äschylus und Euripides. Also verfällt in der Dichtung doch nicht die ganze Kultur ausnahmslos dem Verdikt der Komödie.

Es geht dem Aristophanes hier, wie dem philosophischen Skeptiker. Auch dieser muß in sich und seinem Raisonement die Philosophie aufrecht erhalten; wie könnte er sie daher schlechterdings negieren? Aristophanes muß

Dichter bleiben; seine Kritik wäre sonst nicht eine dramatische Handlung. Daher muß er Aeschylus die Ausnahme zugestehen, die er dem Sokrates verweigert, um in der Philosophie die Sophistik zu schlagen. Aeschylus aber bleibt unangetastet. Und seine Weisheit wird in einem fundamentalen Gedanken der Ästhetik verkündet: Euripides hat die Liebe als eine Krankheit verleumdet. Diese Tat ist sein Verbrechen, sein Verbrechen an der Poesie. Wer die Liebe nur als einen dionysischen Wahnsinn, nur als das Unglück einer Krankheit des Menschenherzens sich begreiflich machen kann, der kann keine wahrhafte Poesie haben. Mag seine Virtuosität bis an die Grenzen der höchsten Gestaltungskraft heranreichen: die Gesundheit, die ideale Urkraft muß ihm für das Drama fehlen, weil sie ihm für die Lyrik schon ausgegangen ist, auch wenn seine Chöre noch so reichlich den Überfluß lyrischer Phantasie dartun.

Es ist ein großes, tiefes Kapitel, welches Aristophanes hier der fundamentalen Ästhetik erschließt. Die größte Virtuosität der Phantasie und der spielenden Benutzung aller dramatischen Hebel und Hilfsmittel darf dennoch nicht über den Grundmangel hinwegtäuschen, der eingesehen und unbedingt beurteilt werden muß, damit nicht das ästhetische Grundproblem, die Reinheit des Selbstgefühls, in Schwanken und Unklarheit gebracht werde. Aristophanes hat von dieser seiner ästhetischen Warte aus Euripides gerichtet, und er hat dadurch zugleich auch die Komödie auf den Gipfel ihres Begriffs gehoben: die systematische Ästhetik sollte niemals diese große, die Weltgeschichte der Poesie und der Kunst überhaupt betreffende Mahnung außer Acht lassen.

Auch hier scheidet sich die systematische Ästhetik von der Literaturgeschichte. Für die letztere mögen Gesichtspunkte der Technik bestimmend bleiben, um Unterscheidungen umgehen und ausgleichen zu dürfen, welche von der Ästhetik in klarer Bestimmtheit und schonungsloser Sicherheit ausgeprägt werden müssen. Die Krankheit allein schon ist ein entscheidendes Symptom, auch wenn nicht die Herzkraft aller Poesie, die Liebe, als Krankheit verkannt und verlästert würde. Krankheit soll die Grundkraft der Poesie sein. Der

Wahnwitz dieses Gedankens wird nicht entschuldbar durch die Verleitung, welche dahin der allgemeine Gedanke von der Phantasie, als einen göttlichen Wahnsinn, enthält. Hier korrigiert die Göttlichkeit den Wahnsinn. Dort hingegen verbleibt es bei der Krankheit.

Krankheit aber ist nicht nur ein körperliches Gebrechen, sondern die Wurzel aller geistigen, aller sittlichen Minderwertigkeit. Krankheit ist der Satz des Widerspruchs zur Grundkraft der Kunst, welche die Klarheit ist. Der Krankheit widerspricht daher nicht nur die Schlichtheit der menschlichen Herzensgüte, dieses Grundquells der Liebe zur Natur des Menschen, dieses Grundquells dieser Natur selbst: der Krankheit widerspricht auch die Aufrichtigkeit, die Wahrhaftigkeit, ohne die der dramatische Charakter, ohne die die dramatische Handlung nimmermehr zu einer stilgemäßen, stetigen Entwicklung gebracht werden kann. Nicht die Fülle der in Aktion tretenden Momente, nicht die Mannigfaltigkeit der Motive und ihre Verschlingung und ihre wunder wie künstliche Mischung und Durchkreuzung darf das Räderwerk der dramatischen Gestaltung bilden. Ohne Klarheit, ohne Stetigkeit in der Entwicklung der Motive, die jede Überrumpelung durch ein heterogenes Maschinenwerk verschmäh, ohne *Aufrichtigkeit*, und zwar aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung heraus, wird keine wahrhaft dramatische Handlung zustande gebracht. Der Kassenerfolg der Tagesmode darf hierüber nicht hinwegtäuschen.

Die Aufrichtigkeit aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung hat etwas anderes zu bedeuten als die Dreistigkeit in der Selbstenthüllung des Lumpenhelden. Wäre er ein Schurke, so müßte das Licht der echten Aufrichtigkeit auch auf ihn fallen; und noch bevor er in den Phantasien seines aufgeregten Schlummers es verraten muß, hat er längst schon ohne sein Wissen es verraten, daß er sich auflehnt gegen das Gesetz, das auch in seinem Busen pocht. Er deklariert sich selbst zum Schurken. Wäre er ein Heuchler, so wäre er kein Schurke, so wäre er ein Lump.

Die Aufrichtigkeit, welche der Geburtsadel des dramatischen Helden, als eines solchen ist, des guten, wie des

bösen, des tragischen, wie des komischen, diese ihn legitimierende Aufrichtigkeit ist keine relative, die nur er selbst zu vollziehen hätte, indem er sich gleichsam auf der Bühne entkleidet; diese über alles entscheidende Aufrichtigkeit kommt über das dramatische Individuum aus einer sittlichen Vorbedingung heraus. Sie kommt über ihn, nicht wie eine persönliche Kraft, über die er eigenmächtig und selbsttätig zu verfügen, die er zu virtuoser Verwendung zu nutzen hätte. Indem sie vielmehr ihm kraft seiner sittlichen Vorbedingung zufließt, hat er sie in homogener Reinheit umzugießen, und so gibt sie ihm den Aufschwung zu seiner tragischen Himmels-
höhe, zu seiner Reinheit des dramatischen Selbstgefühls. Jene falsche Aufrichtigkeit dagegen, deren sich der dramatische Virtuose zu bemeistern versteht, entsteht ganz von selbst in der absoluten Unabhängigkeit, mit der dort das dramatische Individuum, welches immer mehr oder weniger Lump ist, die Schliche und die Winkelzüge seines Ränkespiels, das sich als dramatische Handlung ausgeben will, mit zynischer Offenheit bloßlegt. Diese falsche, aber erfolgreiche Aufrichtigkeit liegt außerhalb der dramatischen, außerhalb der ästhetischen Methodik.

Kehren wir zu Aristophanes zurück, indem wir den Blick abgewandt halten von den Zerrbildern der Dramatik, die den Tag berauschen. Darin ist also auch Aristophanes aus der Rolle gefallen, daß er die Gesundheit als die Grundkraft der Poesie, daß er die Liebe als Gesundheit, daß er die Liebe anerkannt hat als den Wert des Menschenlebens. Was will es dagegen sagen, daß er die Kultur in allen ihren Großtaten verspottet? Besteht nun aber hier etwa ein innerer Widerspruch im Wesen des Aristophanes? Ist es in jedem Sinne richtig, daß er mit jenem Spruche über Euripides aus seiner Rolle gefallen sei?

An dieser Frage kann ebenso der Unterschied sicher bestimmt werden, der zwischen der Komödie und der Tragödie besteht, wie beider Zusammenhang miteinander, mit der Poesie überhaupt und mit der Kunst überhaupt.

Über alle Kulturkräfte wird der Spott ergossen, vorab über den Staat, über diesen Staat der Athener, und nicht

minder über die anderen griechischen Staaten. Aber auch die Religion schon dieser Kritiker nicht, der für einen überzeugten Anhänger der altväterlichen Politik und Moral gilt. Die Götter reden sich in den Vögeln an, wie kaum jemals ein Religionsspötter es nach ihm fertig gebracht haben möchte. Sogar der Hades wird zu einer Bilderfabrik (*ειδωλοποιία*). Und dieser Name wurde schon der alten Komödie mit Rücksicht auf die Schattenwelt des Hades gegeben. Was bleibt von der Kultur sittlich noch übrig, wenn die Götterwelt, wenn sogar die Ewigkeit, welche der Hades für die Menschenwelt bildet, dahingegeben sind?

Nicht die Verfassung der Staaten allein greift Aristophanes an, sondern den Staatsbegriff überhaupt, indem er die Gründung der Polis dem Spotte der Vögel preisgibt. Eine andere Grundsäule der attischen Sittlichkeit ist das Recht. Fast in allen seinen Komödien legt Aristophanes auch hieran seine Sonde. In den Rittern, in den Wespen, in den Fröschen. Überall werden die Prozesse mit den Sykophanten, die dabei figurieren, zur Verhöhnung, und dadurch zur Profanierung des Rechtsverfahrens gebracht. Was bleibt übrig, wenn Staat und Recht vereitelt sind?

Hat etwa der vermeintlich Altväterliche die Familie verschont? Er hat das bürgerliche Ehwesen mit dem blutigsten Hohne, nach dem Urbeispiel des Homerischen Gelächters, verfolgt. Die *Lysistrata* und die *Ekklesiazusen* sind unauslöschliche Dokumente dieser höchsten Souveränität der Komödie. Und sie sind umso bedeutsamer, als Aristophanes seinen großen Richterspruch gegen die Liebe, als Krankheit, gefällt hat. So ist es die wahre Gesundheit, nicht die Lüsternheit, die er für die Ehe gefordert hat.

Daß Aristophanes den Sokrates, also auch die Philosophie und in ihr die Wissenschaft überhaupt seiner göttlichen Ironie nicht entzogen hat, das ist bekannt genug. Diese Tatsache hat man sogar dahin ausgewertet, daß man sie als Grund für die Verurteilung des Sokrates ausgegeben hat. Freilich denken die Menschen nicht systematisch, und unterscheiden daher auch nicht systematisch die Werke

der geistigen Kultur. Schlimmer aber ist es, daß innerhalb derselben Literaturgattung die ästhetischen Gesichtspunkte sich verengen und kurzsichtig bleiben. Wie wäre es, wenn in diesen Grundmangel der wissenschaftlichen Hochkultur ein Größter der Großen hineingeleuchtet hätte?

Das letzte Stück des Aristophanes, der *Plutos*, behandelt den Konflikt zwischen Reichtum und Armut, mithin das soziale Problem, das ohnehin, wie könnte es auch anders sein bei seiner Tiefe, in seinen Komödien grell auftaucht. So wird hier die Grenze der Utopie gestreift. Sie wird nur gestreift; denn das Drama, die Komödie bleibt in ihren Grenzen und auf ihrer Höhe. Aber wird etwa die Philosophie überhaupt, wird die Ethik schlechterdings verworfen, wenn das soziale Problem anerkannt, wenn der Konflikt an den Tag gebracht wird, der zwischen Reichtum und Armut ausbricht; wenn nicht unterschiedslos diese beiden Gegensätze der sozialen Kultur als einförmige Glieder des Niveaus der Kultur betrachtet, und samt und sonders dem Gelächter preisgegeben werden?

Wenn dagegen der Unterschied zwischen Arm und Reich hervorgehoben wird, so kann es nicht dabei bleiben, daß das eine, wie das andere, vielmehr daß der eine wie der andere dem Lachen zur Speise hingeworfen werden. Auch hier tut die sittliche Vorbedingung, die für den echten großen Dichter besteht, ihren unvermeidlichen Einspruch. Mag immerhin Sokrates ein schlechter Pädagoge sein; mögen immerhin die Wolken im Rechte sein, wenn sie das theoretische Wolkenkukuksheim lächerlich machen. Vom *Plutos* her fällt eine neue unwillkürliche Rettung auf Sokrates und seine neue Ethik, ebenso wie Äschylus in Ehren bleibt, und durch sich selbst die Dichtung und die Kunst in Ehren hält. So bleibt schließlich also auch Sokrates in Ehren, wenn anders seine Lehre vom Guten innern Bezug hat auf den Unterschied von Arm und Reich; wenn anders seine Lehre vom Guten in der Beurteilung aller menschlichen Kultur, so fern sie des Guten, als ihres Grundes ermangelt, die sittliche Vorbedingung ist, welche die Komödie des Aristophanes auf ihre Höhe gebracht hat.

Aristophanes bildet den Höhepunkt der Komödie. Die Kultur selbst in ihren ewigen Grundformen wird hier vor den Richterstuhl des reinen Gefühls gefordert. Diese Herausforderung ist keine ästhetische Anmaßung, sondern vielmehr eine Obliegenheit; denn die Einheit von Leib und Seele ist das Problem der Kunst. Die Liebe zur Natur des Menschen besteht auf dieser Einheit. Wenn nun aber auch ein Abstand zwischen der Idee und ihren Wirklichkeiten überhaupt besteht, der Abstand zwischen Seele und Leib aber nicht nur die Wirklichkeit, sondern das Leben der Kultur ausmacht, so daß sie an diesem Abstände sich nährt, und aus ihm ihre Lebenskraft saugt, so muß die Komödie eintreten mit ihrer Versöhnung und ihrer Lösung dieses Zwiespaltes im Marke des Menschen. Man müßte sonst irre werden an der Einheitlichkeit der menschlichen Natur. Wir haben die Spuren erkannt, die selbst bei dem absoluten Komöden die unerschütterliche Macht der tiefsten Wurzeln der Kultur beweisen.

Immerhin bleibt der Abstand, den die klassischen Formen der Kultur von ihrer idealen Aufgabe darstellen, bleiben somit diese Institutionen der Kultur der Gegenstand der klassischen Komödie. In der spätern Komödie dagegen werden nicht die Institutionen als die Vertretungen der Idee beibehalten, sondern die Individuen werden als ihre Repräsentanten vorgeführt. Freilich geißelt auch Aristophanes die Individuen, aber sie sind dort nur die Träger, nicht die Vertreter der Ideen. Vertreter sind allein die Institutionen selbst. Diese Tiefe hat nur der Spott des Aristophanes.

Nun könnte aber die Frage entstehen: geht die Komödie nicht so in die Satyre über? Oder gemäß unserer Methodik ist zu fragen: kommen hier die beiden Momente des Schönen zu ihrer Vereinigung? Es könnte scheinen, als ob die klassische Komödie sich ausschließlich auf die Gewalt des Erhabenen stützt, indem sie alle Feuerfunken des Geistes über die Prachtbauten der Kultur sprühen läßt. Das darf sie tun, wenn nur auch der Humor zu Worte kommt, ohne den die Liebe zum Menschen ver-

stummt. Wenn nun aber alle Wirklichkeiten der Kultur vereitelt werden, geht das nicht über den Spaß, sofern es sich im Drama immer doch um das Menschenherz dreht?

Sofern der Humor das unentbehrliche Element der Komödie ist, werden die Individuen von ihm bestrahlt, werden die Individuen mit dieser milden Strahlenkrone von ihm eingeführt. Humor ist es schon, und nicht Satyre, daß die Menschen als Vögel sich vernehmen lassen. Nicht erniedrigt, nicht entartet soll dadurch der Mensch werden, sondern der Einfalt der Natur wieder angenähert. Und ist nicht auch dieser Zug selbst eine Milderung des Humors, daß es der Vater ist, der den Strep-siades anklagt? Vater und Sohn sollen Grundsäulen des sittlichen Baus bleiben. Daran rüttelt auch Aristophanes nicht. Diese Säulen tragen einen sittlichen Bau, auf dem alle tiefste Rührung des Menschenherzens ruht. Sobald die Individuen eintreten, ist dafür gesorgt, daß der Humor die Führung hat, und nicht die Satyre.

15. Die Komödie bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist noch die Aristophanische Urkraft in kongenialer Nachwirkung. Zugleich aber behandelt er die Aufgabe der Komödie in der spätern Form. Die Individuen selbst erscheinen als Repräsentanten, als Vertreter der Kulturideen, die Individuen mit ihren Fehlern und Lastern, wie mit ihren ritterlichen Stärken und Gutmütigkeiten.

Man kann Formen im Charakter der Komödie Shakespeares unterscheiden, die nicht nur einen technischen Unterschied an sich tragen dürften.

1. Grundinstitute der Kultur werden in Frage gestellt insofern der Schein innerer Widersprüche über sie gebreitet wird. Eine solche Komödie ist die der Bezähmten Widerspenstigen. Das tiefste Fundament der Kultur, die Ehe, wird hier in Anspruch genommen. Dieser Angriff betrifft nicht nur den Staat, und nicht nur in der Familie die urmenschliche Sittlichkeit, sondern er geht auch auf die Poesie und die Kunst, deren Herz-

kraft die *L i e b e* ist. Und nun entfaltet sich in vollen Kräften das Schönheitsmoment des *H u m o r s*. Mag es auch Humor sein, wenn das Liebesleben der Menschen, auf das sie nicht nur ihren Staat, sondern auch die Blüte ihrer Kultur, ihre Poesie und alle ihre Kunst errichten, in allen seinen schlüpfrigen Natürlichkeiten und instinktiven Bedrängnissen samt den daher rührenden psychischen Listen und Irrungen in aller ihrer Nacktheit bloßgestellt wird, so ist solche Aufrichtigkeit doch nur die zynische Vorstudie des menschlichen Humors.

Wahrhaft menschlich wird der Humor erst, wenn aus der animalen Wurzel heraus das spezifisch Menschliche zum Erblühen gebracht wird. Dafür ist die bezähmte Widerspenstige ein schier unübertreffliches Beispiel. Die Herrschsucht im Weibe empört sich gegen die Liebe, die immer dienend ist, und zwar keineswegs allein im Weibe. Aber die relative Schwäche, nicht die Schwachheit, fühlt das Weib unmittelbarer, und sie wird dadurch zu der widernatürlichen Konsequenz verleitet, daß sie sich der Ehe widersetzt. Von Anfang aber regt sich die Macht der Liebe auch in ihr, wie sie vom ersten Anblick an die treibende Kraft im Manne wird. Seine Grausamkeiten sind nur Mittel der Erhabenheit, nämlich pädagogischer Ausklügelung, um den Keim der Liebe an den Tag zu bringen. Er würde sonst nicht den Backenstreich von Käthe erdulden, wenn er ihn nicht als den Handschlag der Liebe erkannte. Hier ist also unter dem Schein des Erhabenen — denn alle diese Kunstgriffe der Bezähmung fallen unter diesen Titel — von Anfang an der beseeligende Friede des Humors zielbewußt und trefflich an der Arbeit. Aller Widerstand auch steht unter diesem doppelten Zeichen der Erhabenheit, die mit allem ihrem Trotz doch gegen diesen selbst sich wehrt, und somit die Trotzskraft selbst demütigt. Das ist schon auf ihrer Seite der Segen des Humors. Solcher Humor waltet in dieser Komödie. Diese Komödie erscheint sonach als die eminente Vertreterin des Humors.

In *E n d e g u t*, *A l l e s g u t* liegt ein ähnliches Problem vor, aber der Humor ist hier von anderer Art, daher ruht sein Frieden nicht über diesem Werke, das von der mindern Abkunft der Helena her teils einen mildernden Umstand für den

Trotz Bertrams, teils aber auch ein höheres Licht des Humors über das Ganze bringt. Dennoch mischen sich hier die niederen Lüste, die mehr satyrisch als humorvoll gegen den Widerstigen wirken.

Und nicht viel anders geht es auch in *Cymbeline* zu, während sonst in diesem Werke die reinste Poesie der Liebe waltet. Das Novellenmotiv aber, welches die Treue auf die Probe stellt, wirkt hier wie eine höhere Art des Humors, indem es die Schwachheit im Manne darstellt, der einer solchen Probe bedarf, und sich daher ins Unglück stürzt. Hier wirkt mehr der Aristophanische Humor als der selbständige, der seines Sieges und seines Friedens gewiß ist.

Auch Maß für Maß steht nicht auf dieser Höhe. Es ist zu viel Satyre dabei im Spiel. Und andererseits wiegt auch zu viel Erhabenheit vor. Die Macht der Liebe wird nur in einer Nebenfigur zum Siege gebracht, und zudem noch als Rache an einem Unwürdigen. In allen diesen Komödien ist mehr Dramatisierung von Dekameron-Motiven als ursprüngliche dramatische Motivierung.

2. Das Motiv der Komödie wird Episode in der Tragödie. In dieser Form ist die Steigerung des Platonischen Satzes zu erkennen, daß derselbe Mann Tragödie und Komödie schreiben sollte. Wir hatten oben gefragt, wie es zu verstehen sei, daß Äschylus ein Satyrdrama seiner Tragödie anfügen konnte. Hier erkennen wir die eigentliche Antwort. Es ist ein innerer Zwang der Sache, der den Tragiker aus der Rolle fallen läßt. Die Tragödie bliebe überspanntes Pathos, wenn sie nicht diese Selbstkritik in sich enthielte. Da posaunen diese Helden ihre Prahlerien von sich und ihren Großtaten in die Welt hinaus, und sind doch nur Drahtpuppen, von ihrem Übermut nicht minder, als von allen den vielen Mächten aufgezogen, deren Schiebungen sie nicht erraten. Es ist sonach die Selbstbehauptung des antiken Dichters, die Behauptung seiner Naivität, die ihn seine Zuflucht zum Satyrdrama nehmen läßt.

Was schon dem antiken Dichter not tut, das muß die Tugend des modernen Dichters werden. Er steht unter

der Prallsonne der Kritik, der kritischen Kultur. Er müßte der Rührseligkeit anheimfallen, wenn er sich nicht zwischen- durch zur Komik ermannen dürfte. Hier wird der Humor zu einem durchschlagenden Moment. Nicht nur derselbe Shakespeare ist es, der den Hamlet und die lustigen Weiber schreibt, sondern der Typus Falstaff wird zum roten Faden, der seine feierlichsten Dramen durchzieht, der seine Tragödie mit seiner Komödie verflucht, der beide mit einander durchdringt. Beide, in ihrer Vereinigung erst, können den Begriff des Dramas erfüllen. Darin prägt sich der Charakter des Shakespeareschen Dramas aus: es vereinigt die Komödie mit der Tragödie.

Der allgemeine Begriff der Schönheit wird dadurch von Shakespeare zur Klarheit und zur Vollendung gebracht. Die Schönheit beruht auf der Gegenwirkung des Erhabenen und des Humors. Nur eine Gegenwirkung durften wir fordern. Nur eine Gegenwirkung haben wir bisher an Beispielen in Betracht gezogen, außer etwa, sofern Raffael schon in Betracht kam. Jetzt aber verwandelt sich die Gegenwirkung in die Gleichwirkung. Diese Gleichheit der Momente in der Wechselwirkung bildet keine durchgängige Stilforderung. Sie ist der Charakterzug Shakespeares. Bei ihm kommen die gewaltigen Gegenkräfte zur Ruhe des Gleichgewichts. Die Kraft des Erhabenen wird nicht überspannt, und die Einfalt des Humors nicht übertrieben; ebenmäßig, wie ebenbürtig, werden beide Kräfte eingespannt, und in Gleichgewicht versetzt.

Dieses echtteste Zeugnis der Klassicität liegt in der komischen Episode der Shakespeareschen Tragödie. Die Komödie ist hier nicht zur Episode verstümmelt, geschweige die Einheit der Tragödie durch diese Einschiebung gestört. Man braucht gar nicht an eine selbständige Komödie mehr zu denken: der Humor ist hier zu einer Wirksamkeit gereift, welche ihm das Lebensrecht gibt, auch wenn es keine selbständige Komödie gäbe. Das Komische hat ja ohnehin ursprünglich vom Satyrspiel her das Geburtsmal der Posse.

Dieser Charakter wird nun gänzlich abgestreift. Verliert ja doch sogar das Tragische bei dieser Unterbrechung seine Alleinherrschaft, und mit ihm das Erhabene seine Hegemonie im Drama. Der Humor erringt sich eine unbestreitbare Gleichwertigkeit mit der Erhabenheit. In der komischen Episode erstarkt der Humor zu einer absoluten Kraft, von welcher die Komödie selbst resorbiert wird. Die Beispiele sind daher von mannigfaltiger Art.

An Falstaff hatten wir soeben gedacht. Sein Name vertritt einen ganzen Typus, durch den die neuere Zeit sich vom Mittelalter losringt. Wie schön aber gestaltet Shakespeare den Tod Falstaffs. Es mutet beinahe schon übermodern dieses Ableben des alten Rittertums an. Die Gefährtin seiner Narrensposen, die Wirtin, führt ihn zum Sterben, etwa ähnlich wie Jung Jochens Frau den Onkel Bräsig so zur letzten Tröstung bringt. Bis an die Grenze der Lyrik wird hier der dramatische Humor geführt.

Und dieser Stoff ist der Stoff des neuern Ritterepos und des großen Romans des Cervantes. Und schließlich ist er die Urform aller der Erziehungsromane, von Wilhelm Meister ab. Sie alle sind die Fortsetzungen des Ritterromans. Sie alle sind lehrhaft, sei es, daß sie es sein wollen, sei es, daß es ihnen, wie dem grünen Heinrich gelingt, zur Pädagogik der Liebe sich durchzuringen, während Bojardo wenigstens, und mit voller selbstbewahrter Kraft Cervantes dem Humor die Oberherrschaft zuerteilen. Im Falstaff aber wird dieses große Motiv des Humors zur Episode.

Und nicht allein Falstaff bildet diese Episoden, sondern ebenso die Totengräber und alle die Kopien Falstaffs, sowie ferner die große Schar der Narren. Sie alle bilden eine Art des Chors, der das Parterre mit der Bühne verbindet. Es ist ja ein innerer konstruktiver Zug in dem Bau dieses Dramas: daß die ernstesten Szenen, in denen die eigentliche Handlung gesponnen wird, immerfort durch diese Narrensposen unterbrochen werden. Sie sind keine Unterbrechung; sie vollführen eine unterirdische Befestigung, ohne welche das Drama bei aller seiner Pracht aus den Fugen gehen könnte,

weil das Maß des Erhabenen nur durch die Mäßigung eingehalten werden kann, welche der Humor ihm hinzubringt. Wenn der Hofnarr das Attribut des Serenissimus ist und seiner Absolutheit, so ist der Narr die konstitutionelle ästhetische Einschränkung und dadurch die Kraft, die das Erhabene vor dem unfreiwilligen Selbstmord bewahrt.

3. Das Aristophanische Element wird zum latenten Humor. Für dieses Stadium ist Troilus und Kressida ein Musterbeispiel. Shakespeare hat auch sonst, wie im Timon, die griechische Heldenwelt sich zum Vorwurf der Komödie gemacht. Aber Timon ist doch nur ein Individuum, wie es der Misanthrop und auch der Geizige Molières sind. Im Timon verschlingen sich sogar diese beiden Motive, wenngleich der Geiz nur negativ in der Verschwendung. Auch die Freigiebigkeit ist nur eine Tugend des Individuums, nicht eine absolute Kulturleistung. Sie entspricht nur einem sozialen Mißstand der Ungleichheit im materiellen Besitze.

In Troilus und Kressida dagegen kommt die griechische Heldenwelt selbst auf den Moquierstuhl. Aber es handelt sich gar nicht mehr nur um Paris oder Menelaus oder Helena, sondern um irgend einen andern Trojaner, der ein griechisches Mädchen liebt. Er liebt sie, und sie schien auch ihn zu lieben, aber nun kommt der Grieche Diomedes, der schon von der Ilias her als Gastfreund bekannt ist, und den alten Homer schon, wie Schiller dies entdeckt hat, in die Gefahr hätte bringen können, sentimental zu werden, und er verführt die Cressida. Hier ist der Humor an seiner Grenze angekommen. Hier wird die Komödie selbständig.

Eine ähnliche Richtung, wenngleich mehr tragikomisch gewendet, nimmt Titus Andronikus, insofern die herzlose Pedanterie der römischen Tapferkeit und ihrer Anbetung der kaiserlichen Autorität mit ihrem Ende im subjektiven und objektiven Cäsaren-Wahnsinn charakterisiert wird. Das Seitenstück dazu bildet die grausame Wollust des Weibes in der Gotenkönigin.

Auch der Kaufmann von Venedig darf vielleicht in seinem letzten Grunde dieser Richtung des Humors

beigezählt werden. Es wäre ja ein innerer Widerspruch in dem Charakter Shylocks, wenn er als der Bluthund, und zugleich als der Rächer seines Stammes an dem Judenhaß der Christen, mithin doch auch als ein idealer Held, als der er schließlich herauskommen könnte, von vornherein gedacht wäre. Anders aber stände es, wenn dieser Judenhaß selbst in aller seiner konventionellen Ehrbarkeit mit der instinktiven Kraft, vielmehr mit der poetischen Urkraft des weltgeschichtlichen Humors den Vorwurf bildete. Dann werden auch die Widersprüche in Shylocks Charakter leichter, und selber daher dem Humor zugänglich. Falsches Heldentum, da wie dort. Dort von Anfang an das Heldentum des Menschenhasses, und hier der Rachegeist, der die Weltgeschichte als ein persönliches Geschäft behandelt. Das ist nicht das Dulden, das er sich zum Ehrenschild macht. Daher muß er als geprellter Scheinheiliger zu Grunde gehen.

4. Die Verklärung der Komödie zur Utopie. Das goldene Zeitalter ist einer der ältesten, im Mythos wurzelnden, poetischen Grundgedanken. In England besonders ist die Utopie zur klassischen Fassung gekommen durch Thomas Morus. Auch Bacon hat die *Nova Atlantis* geschrieben. In Heinrich VI. bringen die Volksszenen das sozialistische Ideal zu einem mächtigen Ausdruck. Diesem Urgedanken, in der allgemeinen Form der dramatisierten Idylle, hat Shakespeare das *Wintermärchen*, den *Sommernachts Traum*; vor allem aber den *Sturm* gewidmet.

Der *Sommernachts Traum* enthält, worauf wir schon aufmerksam wurden, den allgemeinen Gedanken des Scheins und des Schattenspiels der Dichtung, und demgemäß verspottet er die poetische Urkraft, die Liebe. Es ist aber nicht etwa Satyre, sondern reinsten Humor, mitleidige Nachsicht mit den Einbildungen der Menschenkinder, vor denen die Feenkönigin selbst nichts voraus hat.

Im *Sturm* kommt noch ein anderes Kontrastmoment hinzu im *Kaliban*. Er ist mehr als der Narr. Er ist erstlich der Vertreter des Häßlichen. Hat das Häßliche

ein Recht in der Natur, ein Recht im Schönen, dieweil ja die Natur und das Schöne zusammenfallen sollen? Genügt es aber, diese Frage damit zu beantworten, daß das Häßliche durch seinen Kontrast das Schöne bestätigen soll? Diese Kalodicee gleiche der Theodicee, daß das Böse vorhanden sei, damit man das Gute erkenne.

Das Häßliche haben wir als ein Moment des Humors erkannt. Die Bosheit Kalibans selbst darf uns daran nicht irremachen. Er gemahnt uns in seiner Mißgestalt an die Tierheit, die im Menschen steckt, und die im Menschen häßlich ist. Seine Figur gehört zum Humor des goldenen Zeitalters. Kaliban ist eine attributive Figur zu Prospero, wie Panther und Leopard zum kleinen Knaben im messianischen Urbild Jesajas.

Es darf die Frage erhoben werden, ob diese Form der Shakespeareschen Komödie nicht ein hinlänglicher Ersatz sein möchte für das Idyll, das Schiller als die höchste Form der Poesie fordert.

Wir werden sehen, daß von hier aus eine große Einwirkung auf die Musik ausgeht, und zwar auf diejenige Form derselben, welche schweren Komplikationen ausgesetzt sein muß, weil sie sich nicht auf ihre eigenen Mittel und Kräfte beschränkt, sondern mit der Poesie eine Verbindung eingeht. Diese Einwirkung auf Mozart wird uns später beschäftigen. Hier sei schließlich noch eine andere Frage angeknüpft.

Wir wollen nicht etwa fragen: Ist die Komödie, oder aber die Tragödie die höhere Form des Dramas? Beide sind Arten desselben, sie müssen mithin als solche gleichwertig sein. Aber zu fragen ist nach der dramatischen Handlung und dem dramatischen Individuum: ob sie Vollendung erlangen ohne die Komödie.

Die Tragödie drängt über sich selbst hinaus zur Komödie. Die Handlung, als die Vereinigung der Maske mit dem Zuschauer gedacht, kann daher nicht vollendet werden durch die tragische Handlung, und ebenso wenig das Individuum, das in dieser Vereinigung fingiert wird.

Das Große und Einzige, das wir vornehmlich im Humor Shakespeares erkennen, besteht in dieser Durchdringung des Humors und des Erhabenen in seiner Dramatik. Und diese Durchdringung vollendet sich in der Aufhebung von Tragödie und Komödie, als der beiden selbständigen Arten des Dramas. Tragödie und Komödie treten ebensowohl in Durchdringung, wie das Erhabene und der Humor. Er selber schreibt freilich noch Komödien, und sie wären wahrlich voll sprudelnder Kraft, auch wenn der Witz nicht von sophistischer Urkraft und der Galgenhumor sich überbieten ließe. Dennoch bilden diese Komödien nicht das Eigentümliche seines Humors. Sein Beispiel geht über die Lehre Platons hinaus: dasselbe Werk, nicht nur desselben Mannes, ist ebenso tragisch, wie komischen Blutes.

Dieses Beispiel ist von großer Lehrkraft für die Prinzipien der Ästhetik. Tragödie und Komödie bleiben nicht separate Formen des Dramas, weil das Erhabene und der Humor nicht selbständige Idealbegriffe sind, sondern nur Momente im einzigen Idealbegriffe des Schönen.

Das Beispiel Shakespeares bildet daher den Wendepunkt in den Weltaltern der Ästhetik. Die alte Welt richtete zwei Welten des Schönen auf, die eine als die des Schmerzes und der Klage, die andere als die der Freude und der Lust. Die neuere Zeit bringt Einheit auch in diese beiden ästhetischen Welten. Es geht nicht an, nur zu weinen, oder nur zu lachen. Der moderne Mensch kann nur ein frohes und ein feuchtes Auge haben.

Der Pessimismus ist nicht nur rhetorische Heuchelei, sondern schon eine geistige Engbrüstigkeit. „Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur“. Nicht minder freilich ist aber auch der schale, satte Optimismus eine klägliche Roheit. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da“. Die Freude wird uns nicht vergällt durch diese tiefere Einsicht, aber sie wird uns eingedämmt und

untermalt. Es gehört zu ihrer Fassung, daß das Leid sich hindurchwirkt durch alle menschliche Freude.

So überwindet der Humor alle Erhabenheit, die doch nur in tragischer Arbeit besteht. Und er übertrifft nicht nur die intellektuelle Erhabenheit, sondern er überwindet auch die moralischen Blößen, indem er sie als die Schwächen der Stärken erkennbar macht. Das ist der Gipfel der dramatischen Handlung und des dramatischen Individuums.