

Über Freiheit und Notwendigkeit im Drama [Schluss]

Autor(en): **Hinrichsen, O.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **8 (1911)**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-764089>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ÜBER FREIHEIT UND NOTWENDIGKEIT IM DRAMA

(Schluss.)

Damit wir, die wir uns, selbst wenn wir Deterministen sind, als naiv Lebende frei fühlen, mit den Gestalten des Dichters mitleben und -leiden können, müssen auch sie noch in irgend einer Weise als frei erscheinen. Tragisch wiederum wirkt auf uns das Leiden dieser Personen nur, wenn sie vor uns nicht als gleichgültige Einzelpersönlichkeiten stehen, sondern als Repräsentanten des menschlichen Geschlechts. Gesteigert wird diese Wirkung, wenn das Tun und Lassen dieser Personen in Beziehung gesetzt wird zu ethischen Fragen, den Grundfragen der Menschheit, welche allein übrig bleiben, wenn die Beschränkungen des Alltags, die materiellen Sorgen und Qualen fallen. Ethische Anknüpfungspunkte finden sich nun überall, auch bei den Naturalisten, aber eine dauernde und stärkere Wirkung wird nur dort zu erzielen sein, wo es sich nicht um Tagesfragen handelt, wo der Konflikt nicht auf vorübergehenden gesellschaftlichen Bedingungen beruht, sondern mehr auf sozusagen natürlichen, jedenfalls aber unabänderbaren Verhältnissen. Gesteigert wird die Wirkung auch durch die Größe der gegeneinander wirkenden Kräfte. Willensstarke Individuen interessieren uns mehr als willensschwache. Ja, von jenem „natürlichen“ Standpunkt aus, ohne den es überhaupt keine poetische Wirkung gibt, schenken wir ruchlosen, aber kraftvollen Individuen höheres Interesse als gutmütigen Schwächlingen. Im Drama schon deshalb, weil auf Seite der Kraft immer auch der stärkere Wille sein wird. *Vom Willen aber ist die Freiheit nie ganz trennbar.* „Immer und überall,“ sagt Hebbel, „vergegenwärtigt uns die Tragödie das bedenkliche Verhältnis, worin das aus dem ursprünglichen Zusammenhang entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht. Die Vereinzelnung, die nicht Maß zu halten weiß, erzeugt nicht bloß zufällig Schuld, sondern schließt sie wesentlich mit ein und bedingt sie. Die dramatische Schuld ist also nicht mit der christlichen Erbsünde zu verwechseln, sie entspringt unmittelbar aus dem Willen selbst,

aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, dabei bleibt es gleich, ob die Schuld aus einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung hervorgeht.“ Diese tiefste Begründung des Tragischen, welche die Schuld schon in der bloßen Existenz des Individuums sieht, wird sich nun freilich, so richtig sie dem Kern der Sache nach ist, nicht in jedem Drama aufzeigen lassen. Bei Schiller nicht, weil wir dort noch eine direkt moralische Schuld vorfinden, wo denn freilich die Rettung der moralischen Weltordnung und somit der Sieg der Freiheit am Schluss dem Dichter leicht gemacht ist. Grillparzers Hero geht zu Grunde, weil sie gegen ihr Tempelgelübde liebt und sich hingibt. Auch hier ist die Rechnung noch klar, und wenn eingewandt werden kann, dass uns ein solches Keuschheitsgelübde wie seine Verletzung heute nichts mehr zu bedeuten vermag, so heißt das eben die *symbolische* Bedeutsamkeit einer jeden dramatischen Handlung verkennen. Die Rechtfertigung liegt für Hero darin, dass sie ein Gebot verletzt, welches uns wenig bedeutet, dass sie aber einem natürlichen Verlangen folgt, welches in uns allen ist und das wir für ein unveräußerliches Vorrecht aller Menschen halten. Wir! Der strenge und konsequente Katholik muss wohl anders urteilen und kann die wortbrüchige Nonne in christlicher Nächstenliebe bemitleiden, aber den Jubel ihrer Liebe, der ihm sündlich, uns schön-natürlich ist, mitleben, von ihrem Schicksal *tragisch* ergriffen werden kann er nicht, auf Grund seines außernatürlichen, konfessionellen Standpunktes. Hero geht für uns zu Grunde an dem Konflikt, der sich erhebt zwischen der einmal von ihr übernommenen Verpflichtung und einem natürlichen Gefühl, insofern also auch an ihrer Individualität, an der Unkenntnis dessen, was in ihr schlummerte und ihr verbieten musste, eine solche Verpflichtung einzugehen. Direkt seiner Maßlosigkeit, seinem Übermut erliegt König Ottokar von Böhmen in „König Ottokars Glück und Ende“. Komplizierter liegen die Verhältnisse in Hebbels Tragödien. Klara büßt in „Maria Magdalene“ ihren Fehltritt nicht mit dem Tode, weil sie sich gegen das Sittengesetz an sich verging, sondern nach Hebbels Absicht nur, weil in derart kleinbürgerlich engen Verhältnissen ein Mädchen wie Klara notwendig einen Vater wie Meister Anton haben muss, der aus moralischer Starrheit eine uneheliche Geburt seiner Tochter nicht zu ertragen vermag und sein Kind

notwendig in den Tod hetzt. Aber, und darauf beruht zum Teil der dumpf niederdrückende Eindruck des Hebbelschen „bürgerlichen Trauerspiels“, Klara ist vor unsern Augen weit weniger als Hero gerechtfertigt. Was ihr begegnet, ist zwar auch natürlich, aber sie gibt sich bei Hebbel nicht aus einem so unmittelbar einleuchtenden Motiv wie Hero hin, sondern in einer widrigen, künstlich motivierten Weise, so dass ihre Hingabe aller Schönheit für den Zuschauer, für sie selbst allen Genusses entbehrt. Dabei ist aber diese so kalt gedacht motivierte Hingabe Klaras in Hebbels Stück, dieses seinen Absichten nach genommen, kein „Fehler“, sondern gerade so nötig und keine andere Art der Hingabe möglich; denn, falls Klara sich aus Sinnlichkeit, aus Liebe hingeben würde, wäre sie nicht die Klara, welche Hebbel braucht, und ein *natürliches* Moment ginge in das ganz auf *soziale* Grundlagen gestellte Stück ein. Eine solche Hingabe wäre in höherem Grade eine Handlung, etwas Aktives. Klara soll aber — und dass sie nachher zu Leonhardt geht und den Schreiber zu bewegen sucht, sein Eheversprechen zu halten, ändert als etwas durchaus Sekundäres nichts daran — passiv sein, damit an ihr die Macht der Umstände rein demonstriert werden kann. Hebbel will hier eben die unerbittliche Macht des außer allem Wollen der Personen Liegenden, eben der sozialen Fesseln, ungemildert aufzeigen. Im Falle Heros dagegen liegt in dem Gedanken, sie habe genossen und geliebt, schon etwas, das uns mit ihrem spätern Untergang versöhnt. Klara ist (und soll nur sein) das gehetzte Wild, das Opfer der Verhältnisse, welches verzweifelnd in den Brunnen springt. Man überlege sich, wie ganz anders der Fall läge, wenn es Hebbel nicht darum zu tun gewesen wäre, eine „bürgerliche Tragödie“ zu schaffen, die zeigen sollte, dass *ein* Schritt vom Wege hier den Tod bedeutet, wenn er, statt Klara in dieser konstruierten, unwahrscheinlichen Weise sich hingeben zu lassen, ein individuelles Willens-, ein wirksames ethisches Moment eingeführt hätte. Etwa in der Art, dass Klara dem schurkischen Leonhardt sich hingeben musste, um ihren Vater zu retten, so etwas einmal als möglich angenommen, damals noch der Hoffnung lebend, der Schreiber werde sie heiraten und so alles gut enden, dann dieser sich aber von ihr abgewendet hätte, und Klara nun in äußerlich ganz ähnlicher Weise durch die Drohungen des verstockten Alten

dahingetrieben würde, Ruhe im Brunnen zu suchen; dann, ja dann wäre es nur um die Demonstration geschehen gewesen, dass Mädchen aus kleinbürgerlichen Kreisen, welche einen auf seine Rechtlichkeit und den guten Namen versessenen Vater haben, ins Wasser gehen müssen, wenn sie unehelich geschwängert werden. Die Atmosphäre des Stückes hätte ungefähr die gleiche bleiben können. Klara wäre äußerlich den gleichen jämmerlichen Tod gestorben, innerlich aber hätte sie als eine andere — bedauernd, aber im Gefühle, dass sie Gutes, ja, dass sie überhaupt etwas *gewollt* hätte — doch mit einer gewissen Heiterkeit als Siegerin in den Tod gehen können. Und von dem Wollen geht immer eine befreiende Wirkung aus. Hebbel, der große Theoretiker des Tragischen, glaubte an die spezifisch tragische Wirkung seines Stückes, und ein bekannter Ästhetiker und Verfasser eines Werkes über das Tragische, Johannes Volkelt, hat Hebbel und andern Dramatikern zu Liebe eine Abart des „*niederdrückend Tragischen*“ erfunden. Aber das heißt doch wohl Hinterher-Denken!

Aus der bloßen Aufzeigung, dass in gewissen Verhältnissen aus einer bestimmten, auch an sich wieder gebundenen Reaktionsweise der Untergang eines Individuums notwendig hervorgeht, kann wenigstens nie eine befreiend tragische Wirkung erwachsen.

Die dumpfunfreie Wirkung des Hebbelschen bürgerlichen Trauerspiels steht fest. Auch nach Volkelt. Worauf beruht sie? Nicht nur auf der Atmosphäre des Stückes, denn sie könnte auch bei einer andern Führung der Handlung ungefähr so bleiben. Nicht unbedingt auf den Charakteren, denn auch sie könnten zu einem guten Teil unverändert fortbestehen. Sie beruht vielmehr auf diesen Geschehnissen, auf dem völlig unfreien Getriebenwerden Klaras und vor allem der dumpf verzweifelnden Art, mit der sie in den Tod geht. Gewiss, bei Hebbel ist der Ring geschlossen. Klaras so geartete Hingabe einmal in den Kauf genommen, muss unter den gegebenen Umständen bei diesen Charakteren, besonders dem des Vaters, die Sache unausweichlich derart verlaufen. Darin liegt die Stärke des Stückes. Alles ist typisch in dem Drama. Auch Klaras Schicksal. In anständigen, nicht verlumpten Kleinbürgerkreisen muss sich die Sache so abspielen. In dieser Beziehung steht „Maria Magdalene“ turmhoch über Hauptmanns „Rose Bernd“, wo wir nur einen zum Teil *so mög-*

lichen *Einzelfall* vor uns haben. In der Hauptsache gewiss so möglichen, aber immer nur *möglichen*; Notwendigkeit ist da nirgends gegeben, weiterhinaus über die Misere weist da nichts. Auch auf keinen überschauenden sozialen Standpunkt des Dichters wie bei Hebbel. Die Menschen sind vorzüglich geschildert, dass sie mich menschlich gewiss und, wenn ich irgend einen Hintergrund sähe, auch dramatisch-tragisch interessieren könnten. Aber der fehlt eben. Es fehlt alle Dialektik, und so fasst nichts das Ganze zusammen und sichert ihm irgendwelche typische Bedeutung. Dass ich aber — während ich in „Rose Bernd“ alles traurig finde und ich mich auf dem ebenen, aller Welt vertrauten Boden der alltäglichen Wirklichkeit sehe, ohne dass jene Grillparzersche Forderung strenger Kausalität irgendwie erfüllt wäre — deshalb nun bei Hebbel, weil dort typische Zustände gegeben werden, weil Klaras Untergang aus den Umständen mit einer weitgehenden Notwendigkeit entwickelt ist, den Eindruck tragisch nennen soll, sehe ich nicht durchaus ein. Bisher hat man, außer natürlich im Lager der konsequenten Naturalisten, wo diese Unterscheidung keinen Sinn mehr haben konnte, immer noch zwischen tragisch und traurig unterschieden. So bequem nun, wie Volkelt es sich zu machen, und da wo alte Formeln nicht mehr reichen wollen, einfach eine neue Bezeichnung willkürlich einzusetzen, hat immerhin sein Bedenkliches. Andererseits möchte ich mich möglichst wenig auf Definitionen des Tragischen einlassen, sondern so viel wie möglich bei Tatsachen bleiben oder wenigstens bei Eindrücken. Dass der Untergang oder das Schicksal Rose Bernds tragisch sei, bestreite ich unbedingt, denn wäre das der Fall, verdiente jedes traurige Ereignis des Lebens ebenfalls diese Bezeichnung, und dann entsagten wir dieser Benennung am besten überhaupt.

Mehr Respekt habe ich in diesem Punkt aus guten Gründen vor Hebbel. Aber am Ende besserte auch er nach der Menschen Gewohnheit theoretisch, wo es praktisch nicht langem wollte, und wenn ich ihm schließlich die tragische Wirkung seines bürgerlichen Trauerspiels bestreite: das Stück bleibt, was es ist; man hat ihm schon mehr bestritten, und er ist doch Friedrich Hebbel und ein ganzer Kerl geblieben, der um Haupteslänge so viele kleinere Leute überragt.

Schließlich mag man auch eine niederdrückende Tragik gelten lassen und damit Werke wie Hebbels „Maria Magdalene“ und Hauptmanns „Weber“ als einzelne, eine bestimmte sozial-pessimistische Auffassung des Menschenlebens zum Ausdruck bringende Erscheinungen; aber man stellt sich vor, wie unerträglich eine Folge von solchen Werken sich ausnehmen würde, und wird so dazu gelangen, auf jeden Fall nicht in einer derartig sozial-pessimistischen die höchste Form des Tragischen zu sehen. Diese wird man vielmehr doch dort zu suchen haben, wo in der Tragödie irgend etwas zum Ausdruck kommt, was uns erhebt — ich weiß keinen andern Ausdruck — was uns mit dem Untergange des Individuums ethisch oder sonst irgendwie aussöhnt. Das ist nun zwar eine alte Weisheit. Aber alte Weisheiten werden manchmal wieder neu. Dass es nicht immer ein eigentlich ethisches Moment sein muss, zeigt uns Hero, wo ich das Versöhnende nur in dem Gedanken fand, das Mädchen habe geliebt und genossen und bezahle diese höchste Persönlichkeitsäußerung, natürlich gesprochen, mit ihrem Tode nicht zu teuer. Wir haben es in der Dichtung wesentlich immer mit einem natürlichen Standpunkt zu tun, mit den Äußerungen und Trieben des Menschen als eines gegebenen Naturwesens. Diesen Punkt, der an sich selbstverständlich wäre, wenn wir noch Griechen und nicht eben christlich moralisierende Moderne wären (und der moderne Immoralist ist nur die Umkehrung des christlich Moralisierenden), berührt Grillparzer in ein paar bedeutsamen Sätzen, welche ich hierhersetzen muss, wenn er, wohl eben gegen dieses Moralisieren polemisierend, sagt: „Es handelt sich nicht darum, was die Poesie in ihren ersten Anfängen war: gegenwärtig ist sie da, um in erhabener Einseitigkeit jene Eigenschaften herauszuheben und lebendig zu erhalten, die das menschliche Beisammenleben, die Unterordnung des einzelnen unter eine Gesamtheit, notwendig und nützlich beschränkt und zurückdrängt; die aber eben darum — köstliche Besitztümer der menschlichen Natur und Erhaltungsmittel jeder Energie — ganz verlöschen würden, wenn ihnen nicht von Zeit zu Zeit ein, wenn auch nur imaginärer Spielraum, gegeben würde.“ Von diesem natürlichen Standpunkt aus tut eben Hero etwas Lobenswertes, wenn sie trotz ihres Gelübdes liebt, wahrt damit ein kostbares Besitztum der menschlichen Natur. Nicht umsonst steht bei Grill-

parzer neben der edlen Hero, welche nur einem unabänderlichen Gebot der Menschennatur folgt, wie sie andern idealeren Regungen folgte, als sie Keuschheit gelobte, ein loses Mädchen, das nie sich nach Heros Art durch Ablegung eines Keuschheitsgelübdes verfehlen könnte. Hero unterliegt im Kampf zwischen zwei Pflichten, einer natürlichen, die verlangt, dass ein Mädchen liebt, und einer ihr durch die Zeitumstände auferlegten, welche Entsagung fordert. Und es ist einer der feinsten Züge in Grillparzers Drama, dass Hero selbst im Überschwang ihrer Liebe, im Gefühl ihres *Liebesrechts* das Entgegenstehende fast völlig vergisst und den Oheim, welcher ihr davon redet, eigentlich gar nicht versteht. So ist auch Hero unfrei, aber durch ein Natürliches, durch ihr Liebesgefühl gebunden. Poetisch am wirksamsten, weil uns unmittelbar packend, werden aber immer derartige natürliche Grundgefühle sein.

Die Moral fordert die Bändigung natürlicher Triebe zugunsten von Verpflichtungen, welche das gesellschaftliche Zusammenleben uns auferlegt. In diesem Sinne handelt also Hero direkt unmoralisch. Der Dichter schützt diese Unmoral aus dem Gefühl heraus, dass sie in diesem Fall höher steht als die Moral, ohne jedoch immoralisch zu werden, worin störende Tendenz läge. Er bleibt im Natürlichen. Wir sehen daraus, dass, um eine befriedigende Wirkung zu erzielen, keineswegs die „moralische Weltordnung“ gerettet werden muss. Unser tieferes ethisches Empfinden wird nicht verletzt, da Hero nur natürlich handelt und ein bloß zeitliches Gebot übertritt. Hero ist aber auch nicht bloß Opfer, wie Klara und Rose Bernd, scheidet nicht *nur* überwunden, sondern auch wenigstens in etwas befriedigt aus dem Leben. Sie ist zu ihrem Recht gekommen. Liebe genießen und dann sterben, ehe die Enttäuschung, ehe das Alter kommt, das kann uns sogar als schön erscheinen.

Hätte der scharfe Rechner Hebbel diesen Punkt in seiner „Agnes Bernauer“ an gehörigem Ort genügend herausgehoben, und ebenso Grillparzer in seiner „Jüdin von Toledo“, würden beide weibliche Gestalten Agnes wie Rahel nicht als bloße Opfer, sondern mit dem Gefühl sterben: „Ich habe geliebt, ich habe genossen, ich bezahle, weil es nun einmal sein muss, gern meine Schuld,“ so würde der Eindruck, der jetzt zwiespältig und zum



Rodo de Niederhäusern

BACCHANTE

Teil verletzend ist, ein anderer werden. In beiden Dramen sterben sie jetzt verzweifelnd, nur verzweifelnd, ohne sich mit der Notwendigkeit ihres Sterbens innerlich irgendwie abzufinden. Dass eine solche innere Wendung, so wie das Drama Hebbels vorliegt, bei der Agnes nicht möglich ist, dass der Dichter das Mädchen *gemordet* haben wollte, wie Grillparzer die Jüdin, soll man mir nicht einwenden. Ich behaupte, dass wir trotz aller Anstrengungen Hebbels über das Nachgeben des jungen Herzogs Albrecht am Schluss nicht ganz wegkommen, gebe zu, dass in diesem Punkt auch ein anders geartetes Sterben der Agnes wohl nichts ändern würde, beharre aber darauf, dass ein bloßes zum Tod Gedrängtwerden ohne innere Vorbereitung kaum je tragisch, das heißt auf uns tragisch befreiend wirken kann, sondern nur niederdrückend. Auf jeden Fall spielt die Art, wie eine Person aus dem Leben scheidet, stark bei dem Eindruck mit, den wir erhalten. Klara scheidet, weil sie es nicht erleben will, dass Meister Anton sich ihretwegen umbringt; und weil wir im Stück nichts, aber auch gar nichts weiter sehen, als wie das Mädchen Schritt für Schritt in diese Sackgasse hineingetrieben wird, darum ist der Eindruck so dumpf und beklemmend. Man mag meinen vorhin angedeuteten „Verbesserungs“-Vorschlag, der ja auch so nicht gemeint ist, lächerlich finden, aber er soll doch nur zeigen, wie eine andere Verknüpfung etwa auch aus diesem Milieu erfreulichere Wirkungen herauszuholen gestatten würde. Er soll nur nachweisen, wie unser Interesse sofort ein ganz anderes wird, wenn wir ein Individuum handeln und nicht nur willenlos dulden sehen. „Handlung ist der Welt allmächtiger Puls,“ singt August von Platen. Und wenn Hebbel einmal behauptet, auch Dulden, Leiden sei ein inneres Handeln, so mag eine solche Bezeichnung ja nicht ganz zu verwerfen sein, hängt aber die Neigung bei diesem Dichter, häufig rein duldende Personen in den Mittelpunkt seiner Dramen zu stellen — Genoveva, wo er selbst die Schwierigkeit empfand, alle Handlung durch Golo bestreiten zu müssen, besonders aber Klara doch mit seiner ganzen Art zu sehen —, mit der Wahl seiner Stoffe und dass alle seine Helden nicht als frei aus sich heraus handelnd gedacht sind, eng zusammen.

Auch im kleinbürgerlichen Milieu wäre eine solche Tat eines Mädchens gleich Klara möglich, wie ich sie supponierte. Die

Umstände ließen sich wohl so arrangieren, dass Klaras Handeln auch dann als unausweichlich erschiene. Und wenn sicher schon Tragik nur aus Notwendigkeit erstehen kann, wenn vielleicht die Aufdeckung der Unvermeidbarkeit einer Handlung in gegebener Lage, nehmen wir es einmal an, genügt, ein Schicksal tragisch erscheinen zu lassen, so gewinnt die Tragik doch nur an spezifischer Wirkung, wenn gar noch das Individuum irgendwie aktiv handelnd eingreift, den Tod nicht nur erleidet, sondern herbeiführt und am Ende, die Notwendigkeit seines Sterbens einsehend, ihn so überwindet, wenn mit und in der *Notwendigkeit*, wie das nicht nur bei Grillparzer, sondern in Rhodopes freiwilligem Scheiden („Gyges und sein Ring“) auch bei Hebbel geschieht, die *Freiheit* erscheint.

Also Freiheit und Notwendigkeit sind in der Tragödie nicht in jedem Sinne Gegensätze, sondern haben, soll das Tragische rein und wirkungsvoll hervortreten, jedes an seiner Stelle zu stehen. Das Gesetz der strengen Kausalität im Drama fordert, dass alles notwendig geschehe; sollen wir jedoch mit einem Eindruck entlassen werden, der nicht bloß niederdrückend ist — und derart befreiend tragisch entlässt uns auch Hebbel zum Teil in seinen Tragödien —, so muss der Freiheit ebenfalls ihr Recht werden, die, mag sie auch nur als Illusion in uns leben, doch allein uns höher weist, zum Streben und Hoffen aufruft. In welcher Weise der Dichter diese Freiheit zeigt, ist seine Sache. Auch hier führen viele Wege nach Rom. Eine neue Erkenntnis, wie diejenige unserer Gebundenheit nach Herkunft und Umgebung ist, wird am Anfang stets überschätzt. Für die Naturalisten handelte es sich damals in erster Linie darum, diesen neuen uns beunruhigenden wissenschaftlichen Erkenntnissen, so gut es ging, dichterischen Ausdruck zu geben; und da sie außerdem noch möglichst Menschen und Verhältnisse des Alltags schildern wollten und mussten, konnte nur eine pessimistisch graue Alltagsstimmung aus ihren Werken sprechen. Bald ward man dessen überdrüssig. Heute ist man wieder zu einer stärker dramatischen Form zurückgekehrt, ist das Verlangen nach über die Misere des Alltags hinausgehenden tragischen Wirkungen aufs neue wach geworden. Will man aber derartiges, so mache man sich auch klar, worauf solche Wirkungen beruhen, dass sie nicht anders zu erzielen sind, als indem dort

angeknüpft wird, wo die großen dramatischen Dichter standen, deren theoretisch-ästhetisches Rüstzeug für lange Zeit zum alten Eisen geworfen war. Es gilt nicht nur wieder Versdramen zu schreiben, oder bei der alten ethisch-skeptischen und pessimistischen Anschauungsweise zu verharren, sondern neue, große Gesichtspunkte zu finden, denen hinreißende Kraft innewohnt. Nicht Tagesfragen, sondern Menschheitsfragen zu behandeln, sich darüber klar zu sein, dass nicht jede neue wissenschaftliche oder pseudowissenschaftliche Erkenntnis den Boden bietet für poetisch große Wirkungen. Es handelt sich da nicht um Fragen der Technik, nicht einmal des Stils, sondern um *Auffassungsfragen*, um das Problem, wie wir uns zu dem Ganzen des Menschenlebens stellen. Wissenschaftliche und dichterische Auffassungen sind in manchem Betracht Gegensätze. Es handelt sich darum, uns klar zu werden, *was wir wollen*. Die Naturalisten suchten uns Wissen (Ergebnisse unmittelbarer, sogar bewusster Beobachtung) zu vermitteln, wollten Wissensprobleme auf der Bühne behandeln. Es ist zu fragen, wie weit das möglich, mit dem Wesen der Poesie verträglich ist. Sollen wir hinreißende, erhebende Dichtungen von der Bühne herab erleben, so haben die Dichter darnach ihre Mittel, ihren Standpunkt zu wählen. Damit ist nicht gesagt, dass alles andere bedeutungslos ist, aber bei dem Geschrei von heute nach dem großen Drama wird es wohl einmal erlaubt sein, darauf aufmerksam zu machen, dass alle großen Gedanken aus dem Herzen kommen, dass aus flau skeptischen Anschauungen, aus einem Relativismus, der keinerlei entschiedene *Wertungen* mehr kennt, weder echte Tragödien noch ihr Gegenspiel: echte Komödien erwachsen können.

Dass neue Erkenntnisse einer Zeit auf die Dichter der Zeit und ihre Werke einwirken, mit Notwendigkeit zu dichterischer Gestaltung drängen, kann nicht weiter Wunder nehmen. Andererseits muss jedoch eine gewisse Verarbeitung solcher Erkenntnisse vorausgegangen sein. Eine Verarbeitung und Abklärung, die nicht Aufgabe und Sache des Einzelnen sein kann, sondern einer, unter Umständen vielleicht mehrerer Generationen, wenn es eben nicht zu der Erscheinung kommen soll, dass Probleme in einer unkünstlerisch nackten, verstandesmäßigen, selbst tendenziösen Art sich in der Dichtung breit machen, und diese so in den Kampf des Tages hineingezogen wird. Aufgabe aller Kunst ist Über-

windung des Stofflichen. So lange wir nun ein überwiegendes Interesse an dem Stoff einer Dichtung nehmen, wird diese Überwindung nicht möglich sein, und werden somit nur problematische Dichtungen, Werke entstehen, welche jene Feiertagsstimmung großer Dichtung nicht aufkommen lassen. Erst wenn ein Gedanke Besitz aller ist, uns in Fleisch und Blut übergegangen, Gefühl geworden ist, wird er — man gestatte den Ausdruck — poesiefähig geworden sein. Dann stellt sich auch der vielgesuchte *große Stil* ein und hat überhaupt wohl nur Wert, wenn er sich ungesucht aus dem Ganzen der Zeit und nicht als willkürliches Produkt eines Einzelnen einstellt. Wenn Fontane, ein gewiss feiner und tiefblickender Geist, eine seiner Personen einmal sagen lässt: „Aber was heißt großer Stil? Großer Stil heißt vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert,“ so ist von diesem Standpunkt aus, der das Hauptgewicht auf Einzelzüge legt, allerdings kein großes Drama möglich. Der Satz ist echt Fontanesch, und deshalb darf ich ihn hier als einen Ausspruch des Dichters selbst anführen; auch deshalb, weil der dramatische Naturalismus nach der Art Gerhard Hauptmanns kongruent diesem Ausspruch das Hauptgewicht auf Einzelzüge und Detail-Lebendigkeit legt und dadurch zweifellos Wirkungen erzielt, welche in ihrer Art nur mit diesen Mitteln und mit dieser ganzen Technik des Dramas zu erzielen sind. Dennoch steckt hinter dem Verlangen nach einem „intimen“ Drama, so sehr ein solches durch die Verhältnisse der Gegenwart bedingt sein mag, und auch darüber sollte man sich klar werden, nur der Wunsch nach einem abgeschwächten, seiner spezifischen Art zu einem guten Teil entkleideten Drama. Deshalb begrüßte ein dichterisch feiner, aber undramatischer Geist wie Fontane mit solchem Enthusiasmus Gerhard Hauptmanns Erstlinge. Er, der sonst so geneigt war, das Versöhnliche zu fordern und in seinen eigenen Werken so durchaus milde und versöhnlich erscheint. Dennoch wird das Drama, das tragische Drama bestehen bleiben; und so wenig sich jemals eine Entwicklung voraussehen lässt — sprechen doch mancherlei Anzeichen zurzeit dafür, dass auch in der Gegenwart noch Empfänglichkeit für ein großes tragisches Drama vorhanden wäre — Bedingung ist nur, dass uns ein Dichter gegeben wird, welcher es meistert. Anknüpfen aber wird er stets da müssen, wo das echte

germanische Drama stehen blieb, und alte ästhetische Erkenntnisse werden dann neu zu Ehren kommen, sind es zum Teil schon gekommen, wie gerade der Streit, der um Hebbels Namen wogt, deutlich zeigt. Man sollte aber, wenn es sich um die theoretische Basis eines solchen Dramas handelt, nicht stets nur auf Hebbel, sondern etwas weiter, außer auf die Klassiker, auch auf *Grillparzer* zurückgehen, dessen Aphorismen und fragmentarische Aufsätze viel Tiefes und Beherzigenswertes bieten und von einem mehr rein dichterischen und voraussetzungslosen Standpunkt aus als manche der ästhetischen Folgerungen und Forderungen Hebbels. Dieses, Persönlichkeit und Werk, bleibt dabei vollkommen bestehen. Wer will, mag Hebbel als Führer erwählen; andern Individualitäten wird Grillparzer näher liegen, der sinnensfreudigere Österreicher, welcher selbst als Theoretiker Hebbel, obgleich heute weniger beachtet, nicht nachsteht und auf jeden Fall geeignet ist, den oft grübelnden Holsteiner mit seinen allzu abstrakten Forderungen und Überforderungen zu ergänzen. Auch er nüchtern und klar in seinem Denken, und beide von dem gleichen hohen Ethos erfüllt, ohne welches kein großes Drama möglich ist.

BASEL

O. HINRICHSEN



CULTURE FRANÇAISE ET CULTURE ANTIQUE

Les lignes qui suivent n'ont aucune prétention *quelconque* à la nouveauté. Voici pourtant qui les excuse et leur donne au moins une actualité: les journaux quotidiens publient ces temps d'intéressants documents, émanant de France, et signés d'hommes appartenant à des milieux très divers, scientifiques aussi bien que classiques, tous réclamant un retour énergique et aussi prochain que possible à l'étude de ce qu'on est convenu d'appeler les humanités, soit le latin et le grec, trop abandonnés depuis quelques années par nos voisins d'outre-Jura au profit des langues modernes et des sciences.