Dramaturgische Propädeutik.

3. Teil.

Voltaire's „Merope". (Stück 36 bis 50).

Die längste Besprechung, die in der Hamb. Dramaturgie einem Stücke zuteil wird, widmet Lessing der „Merope" Voltaires. Sie umfaßt etwa den siebenten Teil des ganzen Werkes. Schon zweimal vorher hatte Lessing an Voltaireschen Tragödien seine Kritik geübt, an der „Semiramis" (Stück 10 bis 12) und an der „Zaïre" (Stück 15 und 16); dort aber war es nur leichtes Geplänkel gewesen, hier ist es die entscheidende Schlacht. Bei der Kritik der „Semiramis" hatte Lessing nur im allgemeinen die übertriebene Selbstschätzung der Franzosen gegeißelt, welche allein die vollkommene Tragödie zu besitzen glaubten. Bei der Besprechung der „Zaïre" hatte er auf die Unfähigkeit der Franzosen hingewiesen, der Sprache der Leidenschaft die ihr zukommenden Accente zu verleihen. Hier, in der „Merope", ist es der Lebensnerv der Tragödie, auf den Lessing den Finger legt: die Einheit der Handlung.

Diese fehlte der klassischen französischen Tragödie, und sie mußte ihr fehlen, weil ihren Dichtern der wahre Begriff dieser Einheit ganz verloren gegangen war. Diesen verhängnisvollen Mangel hatte Lessing schon bei der Besprechung der Corneille'schen „Rodogune" scharf gerügt, aber es war dort mehr die Praxis der französischen Tragiker gewesen, die er ins Auge gefaßt hatte; hier ist es die falsche Theorie, die er hervorhebt. Diese bezeichnet er als die Wurzel des Uebels; denn, auf sie gestützt, hatten die Franzosen aller Welt die Ueberzeugung von der Mustergiltigkeit ihrer dramatischen Erzeugnisse, von der Wertlosigkeit der Shakespeare'schen Tragödie aufzuzwingen gewußt. — Mit der wahren aristotelischen Einheit, die, aus den Tragödien des Sophokles hergeleitet, auch von Shakespeare beobachtet worden ist, obwohl dieser weder den griechischen Philosophen noch den griechischen Tragiker gekannt hat, haben wir uns in dem I. und in dem II. Teil der „dramaturgischen Propädeutik" auf das eingehendste beschäftigt; hier wird es unsere Aufgabe sein, uns die Lehre von der falschen französischen Einheit, das berüchtigte „système des trois unités", vorzuführen. Der von Lessing hier geführte Nachweis der Unhaltbarkeit dieses Systems hat freilich unmittelbares Interesse für uns kaum mehr, da jene französischen Bestimmungen und Forderungen längst über Bord geworfen sind; wir müssen aber, um die rechte Stellung zu dem Kampfe um die wahre Einheit zu nehmen, uns in die Zeiten ihrer unbedingten Geltung zurückversetzen und dabei erwägen, daß der jugendliche Lessing selbst noch auf das „système" geschworen hatte, und daß ohne den hier von ihm geführten Nachweis seiner Nichtigkeit unsere großen Tragiker vielleicht gar nicht oder doch viel später die richtige Bahn eingeschlagen hätten. So hat der von Lessing hier siegreich durchgeführte Kampf die allergrößte litterarhistorische Bedeutung.

Inhaltsangabe der „Merope".

Akt I. Merope, die Witwe des in einem Aufstande ums Leben gekommenen Königs Kresphontes von Messenien, behandelt in einem Gespräche mit ihrer Vertrauten, Isinene, die Ereignisse der Vergangenheit. — Seit dem vor nun 15 Jahren erfolgten Tode des Kresphontes haben anarchische Zustände in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Messenien geherrscht, denen heute durch eine Königswahl ein Ende gemacht werden soll. In Betracht kommen: Polyphont, der dem Könighause der Herakliden angehört, die Königswitwe Merope, und deren Sohn Aegisth. Letzterer ist nach dem Tode seines Vaters und dem gleichzeitigen Untergange seiner beiden älteren Brüder von der Mutter heimlich nach Elis geschafft worden, wo er unter dem Schutze des treuen alten Dieners Narbas zum Jüngling herangewachsen ist. — Soweit die Vorfabel. — Merope erhält die Kunde, daß Narbas und Aegisth plötzlich aus Elis verschwunden sind. Unmittelbar darauf erscheint Polyphont und stellt an Merope das Ansinnen, noch vor der heute stattfindenden Königswahl sich mit ihm zu vermählen, damit so ihre beiderseitigen Anhänger sich verbänden. Merope weist das Ansinnen zurück und fordert dagegen das Eintreten Polyphonts für Aegisth, wozu er sich einst eidlich verpflichtet habe. — In der Schlußscene erfahren wir, daß Polyphont befohlen hat, Narbas und Aegisth zu töten, wenn sie sich in Messenien blicken ließen.

Akt II. Ein Jüngling ist eingeliefert worden, der auf der Landstraße einen Mord verübt hat. Von Merope befragt, erklärt er, daß er von zwei Männern überfallen worden sei und einen derselben getötet habe. Seine Heimat sei Elis; er sei heimlich davongegangen, um auf Abenteuer auszugehen. Als Merope die Rede auf Aegisth und Narbas bringt, die ebenfalls in Elis ihren Wohnsitz hätten, erklärt er, von solchen Personen nie gehört zu haben. — Ismene meldet, die Königswahl sei vollzogen, Polyphont gewählt. — Gleich darauf dringt zu Merope die Kunde, ihr Sohn Aegisth sei erschlagen und der gefangene fremde Jüngling sein Mörder. Die verzweifelnde Merope beschließt, den Fremden mit eigener Hand unter Martern zu töten und dann sich selbst den Tod zu geben.

Akt III. Schon schickt Merope sich an, das Strafgericht an dem vermeintlichen Mörder ihres Sohnes zu vollziehen, da erscheint Narbas, der seinem entwichenen Pflegling nachgeeilt ist. Merope erfährt nun, daß der Fremde nicht der Mörder ihres Sohnes, sondern Aegisth selber ist, den Narbas bisher in Unkunde über seine Abstammung gehalten hat. — Gleich darauf verlangt Polyphont von Merope die Auslieferung des Fremden, der hingerichtet werden soll. Die leidenschaftliche Weigerung Merope's erregt in ihm Zweifel bezüglich der Persönlichkeit des Gefangenen; zugleich fordert er gebieterischer als zuvor die Vermählung.

Akt IV. Mit derselben, nun zum dritten Mal erhobenen Forderung beginnt der neue Akt. Um Gewißheit über die Persönlichkeit des fremden Jünglings zu erlangen, befiehlt Polyphont jetzt dessen sofortige Hinrichtung. Nun muß, um den Sohn zu retten, Merope die Wahrheit enthüllen, und, vor die Wahl gestellt, den Sohn preiszugeben oder Polyphonts Gattin zu werden, entscheidet sie sich für das Letztere.

Akt V. Noch immer hat die Vermählung nicht stattgefunden. Polyphont verlangt erst noch den förmlichen Verzicht Aegisth's auf den Thron und dessen Huldigung bei Gelegenheit der Vermählungsfeier. Die Mutter selbst wird von Polyphont gezwungen, bei Aegisth dahin zu wirken. Ganz plötzlich erklärt dieser sich zu allem bereit — und erschlägt am Altare Polyphont an der Seite Merope's, die nun dem Volke die Erklärung des Geschehenen giebt, worauf Aegisth von der jubelnden Menge als der rechtmäßige Herrscher begrüßt wird.

„Merope" ist keine Originaldichtung Voltaires, sondern der gleichnamigen Tragödie des italienischen Dichters Maffei aus dem Jahre 1713 nachgebildet. Die Nachbildung gehört dem Jahre 1737 an.

Maffeis Werk, fast in alle Kultursprachen übersetzt, war lange das vornehmste Repertoirestück der abendländischen Bühnen gewesen; da entdeckte Voltaire sehr wesentliche Mängel an demselben und beschloß, es für die französische Bühne gänzlich umzuarbeiten, um diesen unverwüstlichen*) tragischen Stoff seiner Nation in angemessener dramatischer Fassung darzubieten.

Bei diesem Anlaß nun enthüllte sich eine Unlauterkeit der Gesinnung Voltaires, die Lessing gewiß nicht ungern benutzte, um auch die Rechnung mit dem Menschen Voltaire, mit seinem persönlichen

*) Schon Euripides hatte eine „Merope" gedichtet, die verloren gegangen ist, von der aber der hispanische Grammatiker Hyginus, ein Freigelassener des Kaisers Augustus, in seinen „277 fabulae" einen Auszug gegeben hat. Dieser ist auch die Quelle für Maffeis „Merope" geworden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Feinde, der durch seine Verdächtigungen bei Friedrich dem Großen ihn um seine schönste Lebenshoffnung, die Erlangung der Oberbibliothekarsstellung in Berlin, gebracht hatte, gründlich zu begleichen. (Vergl. 1. Teil S. 25). — Beim Erscheinen seiner „Merope" spricht Voltaire in einer Zueignungsschrift an Maffei sich über dessen Werk außerordentlich milde, ja vielfach anerkennend aus. Der Ton in demselben sei nur zu naiv, zu bürgerlich, als daß er dem zu feinen, zu verzärtelten Geschmack des französischen Publikums zusagen könnte. Der Geschmack sei eben in Paris ein anderer als in Verona. Kurze Zeit darauf übergiebt derselbe Voltaire der Oeffentlichkeit eine Schrift unter dem Pseudonym La Lindelle, in welcher er dasselbe Werk auf das schonungsloseste, auf das gröblichste angreift. Jene dem italienischen Geschmack entsprechenden Eigenheiten sind hier zu unverzeihlichen Verstößen gegen den Geist der dramatischen Poesie geworden; die ganze Dichtung wimmelt von Geschmacklosigkeiten. Gewiß ist das ein nicht nur eines großen Dichters, sondern eines jeden anständigen Menschen unwürdiges Verfahren, und daß Lessing diesen hämischen Angriff, diese Doppelzüngigkeit in den schärfsten Ausdrücken, mit dem beißendsten Spotte rügt, kann nur völlig angebracht erscheinen. Dazu kommt nun aber noch, daß die vermeintlichen Verbesserungen, die Voltaire an dem Stücke vorgenommen hat, nach Lessing weit eher als Verschlimmerungen anzusehen sind, daß vor dem Richterstuhle der Kritik das Voltairesche Werk zum mindesten keinen höheren Wert beanspruchen kann als das Maffeische.

Daß dieses letztere freilich auch an dem Kardinalfehler der gesamten dramatischen Litteratur, die auf dem System der drei Einheiten aufgebaut ist, krankt, hebt Lessing dabei nachdrücklich hervor und kommt damit auf den Kernpunkt der Kritik, die diesem Teile seiner „Dramaturgie" vorbehalten war.

Die drei Einheiten.

In der Poetik des Aristoteles ist nur von einer Einheit die Rede, von der Einheit der Handlung. Zu dieser einen Einheit fügten die Franzosen noch zwei weitere Einheiten hinzu: die des Ortes und die der Zeit, und nachdem diese als notwendige Erfordernisse der Tragödie aufgestellt waren, kümmerten sie sich um die erste, die alte Einheit gar nicht mehr. Sie bestand für sie einfach darin, daß die dramatische Handlung sich im wesentlichen um das Geschick einer Person zu drehen habe und zu einem bestimmten Abschluß zu führen sei. Dagegen würde auch der Anfänger kaum verstoßen. Aber die Einheiten des Ortes und der Zeit! Ihre strenge Wahrung bedingt erst die „Regelmäßigkeit"! Sind sie nicht gewahrt in einer Tragödie, dann lohnt es sich gar nicht mehr zu untersuchen, ob das betreffende Stück sonst etwa Vorzüge aufzuweisen habe; für das gebildete Publikum, für die gute Bühne ist es nicht vorhanden. Das gilt vor allem für sämtliche Tragödien Shakespeares und für seine Komödien obendrein. — Seit wann besteht nun dieses Gesetz von den drei Einheiten in der dramatischen Dichtung der Franzosen? Die erste „regelmäßige" Tragödie ist die „Kleopatra" von Jodelle (1532—1573); theoretisch stellte die Forderung der Einheiten des Ortes und der Zeit Jean Chapelain (1595—1674) auf. Er war Mitbegründer der Académie française (1635) und lud den Fluch der Lächerlichkeit auf sich durch die Verurteilung des „Cid" von Corneille, mit dem für die Franzosen die klassische Tragödie anhebt (1636). Der große Kritiker dieser Periode, Boileau, hat die Regel von den drei Einheiten in die klassische Formel gebracht: „Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli — Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli!"

Nun behaupten freilich die Franzosen, sie wären in der Aufstellung und Beobachtung der Einheiten des Ortes und der Zeit nur dem Beispiel der Griechen gefolgt. In der That pflegte ein Wechsel der Scenerie in der attischen Tragödie nicht einzutreten, und ebenso erstreckte sich die Handlung in ihr nur

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf einen „Sonnenlauf", aber nie haben die Alten diese beiden Umstände aus inneren Eigenschaften der Tragödie hergeleitet, sie sind vielmehr durch technische Eigenheiten gewissermaßen erzwungen worden, nämlich durch die Einrichtung des Chors und durch die Gestaltung der Bühne.

In den meisten Tragödien des Sophokles besteht der Chor aus Bürgern der Stadt, in welcher die Handlung sich vollzieht. Ihre Teilnahme an den Geschicken des Herrscherhauses macht es erklärlich, daß sie während eines Tages ihren Familien und den Pflichten ihres Berufes fern bleiben, um Zeugen des Verlaufes dieser Geschicke zu sein. Es wäre aber widersinnig gewesen, hätte diese Vernachlässigung ihrer Obligenheiten in Familie und Beruf sich über einen längeren Zeitraum erstreckt. Wäre vollends eben diese Menge bei Verlegung des Schauplatzes an einen anderen Ort lediglich durch ihre Teilnahme für Personen, an die sie nicht durch enge Bande der Zugehörigkeit oder durch den Zwang bestimmter Pflichten gefesselt war, zum Verlassen ihrer Heimstätte getrieben worden, so wäre dies der Gipfel der Widersinnigkeit gewesen. — Aus dieser Einrichtung des Chors ergiebt sich denn auch die bestimmte Gestaltung der Bühne mit ihrem einen unveränderlichen Raum für die den Chor bildenden Personen, sowie die Wahl einer freien Oertlichkeit für den eigentlichen Schauplatz, die Schauspielerbühne, da ein Innenraum den Verkehr mit der Volksmenge des Chores unstatthaft gemacht hätte; nur zu dem freien Raum stand dem Volke naturgemäß der Zugang offen. — Nimmt man nun noch den Mangel aller maschinellen Vorrichtungen und das Fehlen eines Bühnenvorhanges hinzu, so hat man die Ursachen beisammen, welche einen Scenenwechsel außerordentlich erschweren mußten.

So waren die Griechen durch ihren Chor und durch ihre Bühneneinrichtungen an den einen Ort und an die beschränkte Zeitdauer gebunden. Sie fügten sich diesem Zwange, ohne ihn darum zu einem dramaturgischen Gesetze zu erheben. Aristoteles hat sich wohl gehütet, die Einheiten des Ortes und der Zeit als wesentliche Merkmale in seine Definition der Tragödie aufzunehmen; nur beiläufig erwähnt er bei der Vergleichung der epischen mit der dramatischen Handlung, daß die letztere sich gewöhnlich nicht über einen Sonnenlauf ausdehne, während die erstere beliebige Dauer habe. Von der Einheit des Ortes ist auch nicht einmal beiläufig in der Poetik die Rede.

Da nun aber gleichwohl der äußere Zwang der beiden Einheiten für die alte Tragödie unabweisbar war, so gestalteten die Dichter auch demgemäß die Handlung, die sie von aller Verwickelung fern hielten, mit keinen weitaussehenden Plänen, mit keinerlei Intriguenspiel beschwerten. Dem Geiste der tragischen Kunst traten sie damit nicht zu nahe, ihr Sinn für plastische Schlichtheit kam dem nur entgegen, und die thatsächliche Einfachheit ihrer gesamten Daseinsformen fand in dieser Schlichtheit ihren zutreffenden Ausdruck.

Ohne Zweifel haben bei dieser Selbstbeschränkung die Griechen auf dem Gebiete der tragischen Kunst Hohes und Großes geleistet, das Höchste, was dem Geiste der griechischen Kunst gemäß geleistet werden konnte. Ob nur so, ob überhaupt so das schlechthin Höchste erreichbar war, diese Frage lassen wir zunächst unerörtert und wenden uns wieder den französischen Tragikern zu, um ihre Stellung zu den beiden Einheiten zu untersuchen. — Die Franzosen hatten den Chor fallen lassen, sie hatten Theatermaschinen, sie hatten einen Bühnenvorhang. Warum banden sie sich nun gleichwohl noch an die beiden Einheiten, zu deren Einhaltung für sie kein äußerer Zwang mehr vorhanden war, und die kein dem Wesen der Tragödie entnommenes Gesetz vorschrieb? — Gewiß haben sie die Empfindung gehabt, daß gerade das Festhalten an dem beschränkten Orte und der beschränkten Zeit den Tragödien der Griechen den würdevollen, feierlichen Charakter, die edle, einfache Größe verliehen hatte, und daß jedes Abweichen davon der dramatischen Dichtung den Charakter des Wilden und Maßlosen geben würde, bei dem alle wahre Kunst zu Grunde ginge; — als abschreckendes Beispiel dafür hätte man ja Shakespeare! — Wenn nun aber die Franzosen diese Empfindung hatten, so mußten sie auch in der sonstigen Behandlung ihrer tragischen Stoffe in die Fußtapfen der Alten treten. Das haben sie nicht gethan, das konnten sie ihrer ganzen Naturanlage nach nicht thun, im allgemeinen nicht als moderne Menschen und im besonderen nicht als Franzosen. Die modernen Zeiten und Völker haben den Zug ins Große, ins Weite, ins Ungemessene; alle Verhältnisse haben sich mächtig ausgewachsen; unser staatliches, gesellschaftliches, gewerbliches, wissenschaftliches Leben ist größer und reicher geworden. Sollte da die Kunst allein nicht die Berechtigung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

haben, nach entsprechendem Ausdruck in volleren, großartigeren Formen zu ringen? Die Franzosen selber haben ja in Architektur, Malerei, Musik anstandslos den berechtigten Forderungen des Zeitgeistes in vollstem Umfange Rechnung getragen; nur innerhalb der höchsten, der tragischen Kunst sollte auch jetzt noch in ausschließlicher Geltung stehen, was vor 2000 Jahren in einer Zeit und bei einem Volke mit himmelweit verschiedenen Anschauungen und Bedürfnissen gegolten hatte! Und wenn Andere, welche auch in Bezug auf diese Kunst die Zeichen der Zeit richtig zu deuten verstanden hatten, sich diesem Zwange nicht fügten, so riefen sie Zeter und Wehe über sie und über alle, die in ihr Geschrei nicht einstimmen wollten. Mit ebenso gutem Rechte hätten die Franzosen und ihre Nachbeter in ganz Europa ihre romanischen und gotischen Dome verurteilen und niederreißen müssen als wilde und maßlose Ausschreitungen der Kunst, um an ihrer Stelle Tempel in griechischem Stile zu erbauen, oder sie hätten wenigstens beim Erbauen von Kirchen romanischen oder gotischen Stiles auf die Größenverhältnisse der griechischen Tempel zurückgehen müssen. Dann wären gerade so verschrobene Bauwerke ins Dasein gerufen worden, wie die französischen Tragödien verschrobene Dichtwerke geworden sind. Denn, wenn wir genauer zusehen, so finden wir, daß die Franzosen selber dem Drange der Zeiten und ihres eigenen Geistes nachgegeben, daß sie dem Inhalte und dem Gehalte nach ihre Dramen modern gestaltet und nur den Schein zu wahren gesucht haben, als wandelten sie noch auf den Bahnen des Aeschylos, Sophokles und Euripides. — Ihr unruhiger Sinn, ihre leidige Sucht nach Intrigue, ihre Freude an der kleinen Mannigfaltigkeit verleitete sie oft genug dazu, in schroffem Gegensatz zu den Alten die Handlung ihrer Tragödien mit buntem Einzelwerk zu füllen, und wenn sie nun so mit saurem Schweiß diesen widerstrebenden Inhalt in die altüberlieferte strenge und herbe Form hineinpreßten, konnte es nicht ausbleiben, daß diese, allzu angespannt, hier und da zerriß und die dann in Thätigkeit gesetzte Flicknadel nur unvollkommene Dienste leistete.

Dazu gesellte sich noch der weitere Uebelstand, daß der äußerlich ängstlich festgehaltene Anschluß an die antike Bühne sie verführte, vorzugsweise ihre Stoffe der antiken Sage oder der alten Geschichte zu entnehmen, deren Sinn und Geist sie bei traurigem Mangel an historischem Verständnis auf das gröblichste fälschten, indem sie ihre nationale Art und Unart, moderne französische Sitte und Unsitte in die alte Welt der Griechen und Römer hineintrugen. – So ist die pseudoklassische Tragödie der Franzosen zu einem wunderlichen Gemisch heterogener Bestandteile geworden, nach Form und Inhalt im Grunde eine Karrikatur — und doch dabei mit jener undefinierbaren Grazie überhaucht, mit jenem esprit gaulois erfüllt, der selbst der Karrikatur das Plumpe und Entstellende zu nehmen weiß. Deutlich erkennbar trat die Karrikatur erst in den Nachahmungen der Ausländer, nicht zum mindesten leider der Deutschen, hervor: Gottscheds „sterbender Cato“ — ein Gericht, genau nach dem Recept der großen französischen Kochkünstler angefertigt, aber die Ingredienzien mischte — der Ostpreuße.

Man wird nicht umhinkönnen, gewisse eigenartige Reize der äußeren Form wenigstens anzuerkennen, um es begreiflich zu finden, daß das 17. und noch der größere Teil des 18. Jahrhunderts in den Erzeugnissen der klassischen französischen Tragödie Meisterwerke ersten Ranges erblicken konnte. Erst dem unübertrefflichen Scharfblick Lessings gelang es, den Schein von der Wirklichkeit, das Falsche vom Wahren zu sondern; das goldschimmernde Gewand streifte er ab, und der unschöne Körper stand im hellen Sonnenlichte unverhüllt da. — Ja, selbst das rein äußerliche Festhalten an ihren beiden Einheiten des Ortes und der Zeit erwies sich als trügerischer Schein, und gleich der Begründer der klassischen Tragödie, der „große“ Corneille, muß als Begründer dieses Truges bezeichnet werden. Der gemeine Verstand konnte den Begriff der Einheit des Ortes nur so auffassen, daß die Bühne während des ganzen Verlaufes des Stückes dem Zuschauer das gleiche unveränderliche Bühnenbild zu zeigen hätte, denselben Raum mit derselben Ausstattung. Corneille bestimmte: Einheit des Ortes ist schon vorhanden, wenn eine und dieselbe Stadt der Schauplatz der Handlung ist; innerhalb derselben kann die Handlung bald hier, bald dort spielen, nur darf in demselben Akte die Dekoration nicht wechseln. Ferner erfordern es die „Bedürfnisse der Handlung“, daß der in demselben Akte festzuhaltende eine Raum doch zugleich als ein verschiedener Raum zu denken ist, d. h. als ein bald dieser, bald jener Person des Stückes für ihre besonderen Zwecke überwiesener Raum, und für diesen, der platten Natürlichkeit entrückten Raum wurde denn auch ein Kunstausdruck geschaffen: le lieu théâtral. — In diesem lieu théâtral schüttet z. B. Merope vor ihrer getreuen Ismene die Bedrängnisse ihres Busens aus. Nun erfordern es die Bedürfnisse

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Handlung, daß Polyphont ebenfalls Bedrängnisse hat, die er nur seinem Vertrauten, dem Eroy offenbaren kann. Wie wird das nun gemacht? Unangemeldet betritt Polyphont das Privatgemach Meropes, nötigt diese nebst Ismene hinaus, gleich darauf erscheint Eroy, und nun haben wir uns den lieu théâtral mit seinem ganzen Ameublement als das Privatzimmer des Gegenspielers zu denken, bis neue Bedürfnisse der Handlung Merope wieder in ihre älteren Besitzrechte einsetzen. — Trotz dieses handlichen lieu théâtral, dessen Voltaire, wie wir sehen, sich gleich seinem großen Vorgänger bediente, blieb immer noch ein Mißstand zu beseitigen. Es kam bisweilen vor, daß die Bedürfnisse der Handlung einen Scenenwechsel innerhalb desselben Aktes beanspruchten. Auch in dieser bedenklichen Lage wußte der französische Scharfsinn Rat zu schaffen: er erfand die bewegliche Hinterwand. Ohne diese hätte die Katastrophe im 5. Akte der „Merope" gar nicht in Scene gesetzt werden können. Der lieu théâtral war bisher das Zimmer gewesen, in welchem Aegisth mit seinen Vertrauten Narbas nnd Eurikles sich unterhielten, in welchem er dann von Polyphont und endlich von seiner Mutter zur Fügsamkeit gemahnt worden war; beim Aktschluß muß er der weite Raum sein, in dem die Feier der Vermählung stattfinden, in dem Polyphont von Aegisth am Altare erschlagen werden und in dem schließlich Merope ihren Sohn als neuen Herrn über Messenien proklamieren soll. Da greift nun folgendes Arrangement Platz. Die durch eine Gardine gebildete Hinterwand teilt sich auseinander, und dahinter erscheint ein großer Festsaal; aber die vorderen Seitenkoulissen bleiben ja stehen, und somit hat ein Scenenwechsel eigentlich gar nicht stattgefunden, sondern lediglich eine Scenenerweiterung durch Vertiefung nach hinten: die Einheit des Ort ist gewahrt! —

Die gleiche Meisterschaft haben Corneille und seine klassischen Nachfolger in der Behandlung der Einheit der Zeit bewährt. Diese Einheit bestimmt, daß die Handlung der Tragödie sich nicht über einen Tag hinaus erstrecken soll; Corneille macht aus einem astronomischen Tag zu 24 Stunden einen Theatertag zu 30 Stunden. Wie kläglich armselig ein solches Markten um 6 Stunden ist, scheint keinem unter allen französischen Tragikern zum Bewußtsein gekommen zu sein. Weit schlimmer aber sind ihre Verstöße gegen den Geist auch dieser Einheit der Zeit; denn in die dreißig Stunden zwingen sie eine Reihe von Vorgängen hinein, die vernünftigerweise zu ihrem Ablauf Wochen, ja Monate erfordern würden.

In der „Merope" hat der herrscherlose Zustand Messeniens 15 Jahre gedauert. Jetzt ist der Tag gekommen, an welchem diesem Zustande ein Ende gemacht werden soll. Polyphont will nun seinen und seiner Mitbewerberin Anhang durch eine Vermählung mit dieser vereinigen. Wie schade, daß dieser kluge Gedanke dem Polyphont erst in der 11. Stunde kommt! Daß es jetzt heißt: „Zu spät"! ersieht er denn auch aus der bestimmtesten Weigerung Meropes. Aber das Glück ist ihm günstiger, als er verdient hätte: er wird trotzdem zum Könige gewählt. Wie müssen wir uns nun wundern, als gleich darauf Polyphont abermals um die Hand Meropes anhält! Wollte er auch jetzt noch für die künftige Sicherung seiner Krone die Anhänger Meropes für sich gewinnen, so hatte es doch mit der Vermählung nicht mehr so große Eile; er konnte warten, bis vielleicht Meropes harter Sinn sich erweicht hätte. Aber nein! er besteht darauf, daß noch heute der Bund geschlossen werde. Nun hat mittlerweile Merope erfahren, daß vor 15 Jahren Polyphont es gewesen ist, von dessen Hand ihr Gemahl und ihre beiden älteren Söhne gefallen sind, und sie hat in dem gefangenen vermeintlichen Mörder Aegisths diesen selber erkannt. Sich an dem Mörder zu rächen, ihrem Sohne den Thron zu erkämpfen, das muß nun ihre doppelte Aufgabe sein, und darum ist es ihr jetzt erst recht unmöglich, der Werbung Polyphonts Gehör zu schenken. Da läßt der Dichter auch Polyphont erfahren, daß der richtige Aegisth noch lebt, hier in Messenien lebt. Das ist ein gewaltiger Strich durch seine Rechnung. Erhält das Volk erst davon Kunde, so ist sein junges Königtum aufs höchste gefährdet. Augenblicklich hat er Aegisth in seiner Gewalt, er kann ihn töten lassen; aber wird nicht das die Stimmung im Volke noch mehr gegen ihn erbittern? Jeßt muß er erst recht Merope und Aegisth dazu auf seine Seite bringen. Aber dazu gehört vor allem Zeit; erst muß eine ruhige Erwägung des allseitigen Vorteils an die Stelle der erregten Leidenschaften treten. Leider fehlt dem Dichter diese erforderliche Zeit; die dreißig ihm zur Verfügung stehenden Stunden sind bis auf einen kleinen Rest aufgebraucht. So muß denn der Dichter Merope durch Polyphont vor die Wahl stellen lassen: Entweder augenblicklich geheiratet oder Aegisth hingerichtet! Die gequälte Mutter giebt nach, aber damit ist erst die halbe Arbeit gethan: auch Aegisth muß sich ihm in die Hände geben, und zwar soll dies in der Form geschehen, daß er bei der Vermählungsfeier dem neuen Königspaare als Erster seine Huldigung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

darbringt. Wie eine solche unter Wut und Verzweiflung dargebrachte Huldigung zur Sicherung seiner Herrschaft beitragen soll, ist zwar nicht recht verständlich; ja, Polyphont mußte von dem furchtbar erregten Jüngling, der eben noch nach Waffen verlangt hatte, um mit ihm um die Krone zu kämpfen, statt der geforderten Huldigung etwas ganz Anderes erwarten; aber die starre Regel will es, daß Polyphont alle bessere Einsicht verleugnet. Die ganze Familienangelegenheit, die zugleich ganz Staatsangelegenheit ist, muß noch heute zum Abschluß gebracht werden; denn ein Morgen kennt ja die regelmäßige Tragödie nicht. Dieses krampfhafte Drängen hat denn auch zur natürlichen Folge, daß der Vergewaltiger am Altare von Aegisth statt der Huldigung den Todesstreich erhält, und wenn wir nach der Ursache seines jähen Todes fragen, so wird die Antwort diese sein müssen: Nicht die inneren Konsequenzen der Handlung führen zu ihrem tragischen Abschluß, sondern der furchtbare Zwang der dreißig Stunden; Polyphont stirbt an der Einheit der Zeit, und gerade das ist ihr Triumph!

Wie mußte alles, was im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts die dramatische Feder führte, der Rettungsthat Lessings zujubeln, der im 44. und 45. Stück seiner Hamb. Dramaturgie für Deutschland wenigstens auf immer den mörderischen Einheiten des Ortes und der Zeit das längst verdiente Ende bereitet hatte! Um so unbedingter ist dafür nach der Niederwerfung dieser beiden Tyrannen von unseren großen dramatischen Dichtern als alleinberechtigte Herrscherin im Reiche der tragischen Kunst die echte aristotelische Einheit der Handlung anerkannt worden, der die Franzosen nur eine Art Nebenregierung eingeräumt hatten. —

Neben dem großen Kampf gegen die beiden Pseudoeinheiten geht im 45. Stück noch ein anderer her, welcher geringfügigeren Objekten gilt, die aber gleichwohl von den Franzosen zu gewaltiger Bedeutung aufgebauscht worden waren. Die „Regelmäßigkeit" wird durch die Beobachtung der beiden Einheiten des Ortes und der Zeit hergestellt. Diese Regelmäßigkeit besaßen die antiken Tragödien, denen die Franzosen sie für ihre tragischen Kunstwerke entnahmen. In der wirklich vollendeten Tragödie muß der Regelmäßigkeit aber sich die Stätigkeit gesellen. Diese beruht auf der strikten Befolgung zweier weiterer Gesetze. Das erste gebietet, daß die Bühne nie leer bleibe, das zweite, daß jede Person, welche die Bühne betritt oder sie verläßt, das Betreten wie das Verlassen der Bühne gehörig motiviere. Diese Gesetze kannten die Alten noch nicht; sie sind erst von den Franzosen aufgestellt worden. Die Krönung des tragischen Gebäudes durch die Errichtung dieser Gesetze erfolgt also erst durch die klassische französische Tragödie, die damit die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht. — Diese „Stätigkeit" wird von Lessing mit derselben Entschiedenheit und Derbheit abgefertigt wie die „Regelmäßigkeit".

Die erste dieser beiden Nebenbestimmungen hat erst durch Voltaire eigentliche Gesetzeskraft erlangt. Corneille sagt darüber nur: „Diese Verbindung der Scenen ist doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen." Dagegen Voltaire: „Das augenblickliche Leerbleiben der Bühne zwischen zwei Scenen ist ein Fehler, den man heutzutage auch dem geringsten Poeten nicht verzeiht." — Ist es denn nicht ein weit gröberer Verstoß der Franzosen, wenn sie eine Person des Stückes einen Raum und zwar ein Zimmer betreten lassen, in welchem eben zwei andere Personen die geheimsten Dinge mit einander verhandelt haben, und das man eben darum sich nur als das Einem von ihnen als Privatgemach angehörende Zimmer vorstellen kann, es zu dem Zwecke betreten lassen, nach Hinauskomplimentierung des rechtmäßigen Inhabers es zu einem Stelldichein mit einer vierten Person zu benutzen, die, wenn jene zu einer Thür hinausgegangen sind, zu einer anderen Thür hereintritt, um mit Nummer Drei ebenso geheime Dinge zu verhandeln? Doch diese Institution des lieu théâtral haben wir ja bereits kennen gelernt. — Zu bemerken dürfte hierzu übrigens noch sein, daß bei den Alten die einen freien Raum darstellende Bühne freie Cirkulation von Personen jeder Art gestattete. So hatte es denn an sich durchaus nichts Befremdliches, wenn jetzt diese oder jene Person im Hintergrund verschwand und gleich darauf an derselben Stelle andere Personen erschienen. Mochte aber auch wirklich das augenblickliche Leerstehen der Bühne für die französische Tragödie einen Verstoß bedeuten: für die antike Tragödie es gleichfalls als einen solchen zu bezeichnen, war höchst ungerechtfertigt. Den Franzosen war es äußerlich sehr leicht gemacht, beliebig viele Personen die Bühne betreten, von ihr abtreten, auf ihr verweilen zu lassen, die Alten aber hatten nur drei Schauspieler, von denen jeder mehrere Rollen zu übernehmen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hatte. Da war es bisweilen unbedingt geboten, daß zwei Personen in dem Augenblick die Bühne verließen, wo die dritte sie betrat, um alsbald in anderen Masken wieder auf der Bühne erscheinen zu können.

Nach dem zweiten Gesetz haben die Personen, welche die Bühne betreten oder sie verlassen, dies besonders zu begründen. Die Alten unterlassen dies häufig. „Das ist richtig, aber immerhin besser gar nicht motivieren als falsch motivieren, wie es Voltaire in seiner „Merope" öfter begegnet", bemerkt Lessing dazu. Man könnte hinzufügen, daß diese Begründung immer schon in dem liegen sollte, was wir die Personen thun sehen. Der wirkliche Anteil, den sie durch ihr Auftreten an der fortschreitenden Handlung haben, muß jede besondere Begründung überflüssig erscheinen lassen. Wenn dennoch eine solche zum Verständnis der Handlung erforderlich erscheint, so muß ein Fehler in der einheitlichen Gestaltung eben dieser Handlung vorliegen. Unter allen Umständen aber macht die ausdrückliche Ankündigung der Motive des Kommens und Gehens den Eindruck des Gezwungenen, es tötet den Geist des Dramas, dem zufolge Reden immer auch Handeln sein soll. Nicht sowohl, was jemand thun will, interessiert uns, als das, was er wirklich thut, und wenn vollends das, was jemand thun zu wollen erklärt, nicht auch geschieht, so wird die Einheit der Handlung gänzlich zerstört. Das geschieht namentlich mehrfach in den Aktschlüssen der „Zaïre" sowohl wie der „Merope". Hier müssen solche irreführende Andeutungen von ganz besonders verderblicher Wirkung sein. — Während der Pause zwischen zwei Akten macht das Arbeiten unserer Phantasie keine Pause; vielmehr wird sie, jetzt ihrer vollen Freiheit überlassen, der Dichtung voraneilen und auf Grund der letzten Vorgänge auf der Bühne das nun Folgende bereits zu mehr oder weniger bestimmten Gebilden sich gestalten. Da müßen die falschen Hindeutungen am Schlusse des letzten Aktes in ihrer Mitwirkung bei diesen Gestaltungen notwendig zu falschen Ergebnissen führen. Wenn dann der Vorhang sich wieder hebt und wir bekommen etwas von unseren berechtigten Erwartungen Abweichendes zu sehen, so werden wir lebhaften Verdruß darüber empfinden. Für uns ist der Faden zerrissen, und da wir uns dessen bewußt sind, daß nicht wir ihn zerrissen haben, sondern der Dichter, so wird ihm unser Aerger gelten. — Solche Mißstimmungen durch Täuschung unserer Erwartung rufen in der „Merope" zwei Aktschlüsse hervor. — Am Schluß des dritten Aktes stürzt Polyphont von der Bühne mit der Erklärung, er werde sofort die Vermählungsfeier anordnen. In der Pause malen wir uns diese aus und sehen bereits das junge Paar vor uns. Bei Beginn des 4. Aktes erfahren wir, daß an eine Vermählung noch lange nicht zu denken ist. Der ganze Akt ist mit den Bemühungen Polyphonts ausgefüllt, den spröden Sinn der Merope zu wandeln. Erst ganz am Schluß des 4. Aktes giebt sie ihren Widerstand auf; sofort sind auch die Priester zur Stelle und geleiten sie an den Altar. Wie der Vorhang fällt, hat die ganze Gesellschaft schon den Weg dahin angetreten. Nun dürfen wir doch wohl aller Zweifel ledig sein. Wieder hebt sich der Vorhang, und — auf die Vermählung können wir noch lange warten. Jetzt hat Polyphont den bösen Aegisth in der Arbeit, der bei der Feier nicht Staffage stehen will. Erst muß noch Merope herangeholt werden, um ihm gut zuzureden, und als er endlich nachgiebt, da ahnen wir bereits, daß nun aus der Vermählung erst recht nichts werden wird. — Es ist genau dasselbe Spiel wie in denselben Akten der „Zaïre" (I. Teil, Seite 36 und 37), wo Orosman bei den Aktschlüssen immer etwas ganz anderes thun zu wollen erklärt, als er bei Beginn der folgenden Akte wirklich thut. — So führt uns der tragische Dichter mit seinen Motivierungen ebenso ad absurdum wie mit seinem Nichtleerbleibenlassen der Bühne. Das mit so pomphafter Reklame allen Völkern und Ländern als echt angepriesene Gewebe der Regelmäßigkeit und Stätigkeit hatte sich unter dem Lessing'schen Mikroskop als eitel Fälschung erwiesen, und Völker und Länder kehrten wieder zurück zu den Werken der beiden allein wahren und echten Werkmeister, des alten Sophokles und des modernen Shakespeare. —

Daß das eigensinnige Festhalten an ihrem Regelwerk, das für den Betrieb der modernen Tragödie ganz unstatthaft war, die Franzosen in Konflikt bringen mußte mit den ewig unabänderlichen Grundlagen dieser höchsten Dichtungsart, zeigt Lessing auch in der „Merope". Die Hauptcharaktere sind verzeichnet, sie entbehren der Einheit. Es wird genügen, wenn wir dies an der Heldin des Stückes eingehender nachweisen und den Charakter des Trägers des Gegenspieles dabei nur vergleichsweise berühren.

Der Gegensatz zwischen der Frau, nach welcher die Tragödie benannt ist, und dem Manne, welcher die dramatische Handlung durch seine Angriffe gegen Mutter und Sohn einleitet und in ihrem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weiteren Verlaufe bestimmt, ist zunächst wirkungsvoll genug gestaltet. Der Stoff selber lieferte ihn auch ungesucht dem Dichter. — Hier der Mann, mit den natürlichen Eigenschaften seines Geschlechtes ausgestattet, die durch Lebensstellung und besondere Verhältnisse noch eine eigenartige scharfe Zuspitzung erhalten hatten, ganz Herrschsucht, Entschlossenheit, Rücksichtslosigkeit, ein kühner und kluger Bösewicht. Da die Frau mit den natürlichen Trieben nnd Instinkten des Weibes, die durch die Verhältnisse ebenfalls zum Extrem gesteigert erscheinen. Das ganze Liebesbedürfnis dieser Frau hat sich auf das einzige Wesen vereinigt, das von all den Lieben, die sie einst um sich gesehen, ihr noch geblieben ist. Und diesen einzigen Sohn hat sie, um sein Leben zu fristen, von sich geben müssen. Fern von ihr, im Dunkel durch Andere auferzogen, ist er fünfzehn lange Jahre nicht wieder vor das Angesicht der Mutter getreten. In dieser ganzen Zeit ist sie nie von der Angst befreit gewesen, sein Versteck könnte entdeckt werden und so auch er dem Geschick seines Vaters und seiner Brüder anheimfallen. Jetzt ist er glücklich zum Jüngling herangewachsen, und gerade jetzt soll der Thron seines Vaters neu besetzt werden, auf den er das angeborene Recht besitzt. Da streckt die Hand, die, wie Merope erst jetzt erfährt, das Blut seines Vaters und seiner Brüder vergossen hat, auch nach ihm sich aus, und dieselbe Hand bietet sich gleichzeitig ihr zum Ehebunde dar. Welch entsetzliches Ansinnen! Was müssen wir da alles von zärtlichster, besorgtester Liebe für Aegisth, von grimmigstem Haß gegen Polyphont von einer solchen Frau erwarten, zumal da diese Frau die Heldin einer Tragödie ist! Entspricht die Merope Voltaires diesen Erwartungen? Im Anfange — ja! Hier empfindet und handelt sie in Uebereinstimmung mit ihrem Charakter und den gegebenen Verhältnissen gemäß. Sie ist ganz liebende Mutter und weist den Antrag Polyphonts mit gebührender Entrüstung zurück. Sie bleibt ihrem Charakter auch dann noch treu, als sie erfährt, daß in Mykenä ein Mann erschienen ist, der sich für den Mörder Aegisth's ausgiebt. Sie tobt in wahnsinnigem Schmerz und brennt vor Begierde, blutige Rache an ihm zu nehmen. Als nun aber der vermeintliche Mörder wirklich in ihren Händen ist, da läßt sie der Dichter, um das tragische Geschäft fortan mit stärkeren Mitteln zu betreiben, aus der echten Frau und Mutter zu einem unmenschlichen Scheusal werden, das, in diesen Augenblicken wenigstens, auf unser Interesse und unsere Hochachtung ebenso wenig Anspruch machen kann, wie Corneilles Kleopatra in der „Rodogune". Wie können wir angesichts der von ihr geplanten umständlichen Henkerarbeit, die sie mit der Erfindungsgabe mittelalterlicher Foltermeister an ihrem Opfer zu verrichten gedenkt, dieser Merope noch unsere warme Teilnahme schenken? Diese kann sie sich auch durch ihre spätere in das Gegenteil umschlagende Handlungsweise nicht zurückerobern. — Von dem Augenblicke an, wo sie ihren Aegisth wieder hat, erscheint sie uns zu lau, zu unentschlossen, ihr Verhalten zu passiv. Daß sie schließlich in die Vermählung mit Polyphont willigt, mag entschuldbar erscheinen, weil sie kein anderes Mittel sieht, Aegisth zu retten, daß sie aber ganz die verzweifelnd Entsagende ist, können wir der tragischen Heldin nicht verzeihen. Da hatte, nach der Inhaltsangabe des Hyginus, Euripides es doch ganz anders gemacht als sein italienischer und sein französischer Nachdichter! Seine Merope bewahrt sich ihre Thatkraft, ihre Mitwirkung an der Handlung bis zur Katastrophe hin. Wenn sie auch den Stahl, den sie in trauriger Verblendung fast in die Brust des eigenen Sohnes gesenkt hätte, nicht persönlich gegen den verhaßten Feind zückt, so drückt sie ihn doch dem Aegisth in die Hand zur Ausführung des blutigen Werkes.

Bei Voltaire — wie bei Maffei — hat sie an der Verzweiflungsthat des Sohnes nicht den geringsten Anteil; ja, sie wendet sich allen Ernstes an ihn mit der Bitte, sich dem Verlangen ihres Bedrängers zu fügen, damit er den doppelten Triumph über Mutter und Sohn feiern könne. Bei diesem passiven Verhalten der Heldin entbehrt die absteigende Handlung ganz der tragischen Wucht, welche gerade sie auszeichnen soll; sie entbehrt auch des logischen Zusammenhanges, auf dem die wahre Einheit zumeist beruht. Ein nicht vorherzusehender, von der betreffenden Person erst unmittelbar vor der Katastrophe gefaßter Beschluß führt gewaltsam und roh die Lösung des Knotens herbei, und er kann sie nur herbeiführen, weil der, gegen den er gerichtet ist, Polyphont, überaus einsichtslos handelt. Der kluge Bösewicht ist sehr thöricht geworden, ja auch die Bosheit hat ihn eigentlich verlassen. Er benutzt allerdings die ihm zur Verfügung stehende äußere Gewalt dazu, seinen Willen Merope und Aegisth aufzuzwingen, aber was er erzwingen will, die erstere zu seiner gehorsamen Gattin und den letzteren zum fügsamen Stiefsohn zu machen, erscheint uns objektiv als nichts Entsetzliches; es ist nicht stark genug, um seinem gewaltsamen Untergang den richtigen realen Untergrund zu geben, und es ist zu thöricht, um todeswürdig

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zu sein. Polyphont ist kein Held, gegen den die Uebergröße seines Zieles sich selber kehrt und in erhabenem Sturz ihn zermalmt. Er ist in unserer Schätzung bereits kläglich gesunken, ehe er physisch unterliegt, gerade so wie Merope in ihrem klagereichen Nichtsthun uns moralisch zuwider geworden ist.

Dieser Mangel an scharfer Charakteristik gerade der Hauptpersonen wird noch greller beleuchtet durch den Mangel an festem und sicherem Gefüge der Handlung. Durch Zufall und Ueberraschung sucht Voltaire Wirkungen zu erzielen, die in direktem Gegensatze stehen zu den Wirkungen, welche durch die wahre Tragödie erreicht werden sollen.

Bei Euripides kommt der mit seiner Herkunft bekannte Aegisth eigens deshalb nach Mykenä, um den Vater und die Brüder an Polyphont zu rächen. Bei Voltaire weiß er nichts von seiner Herkunft; er hält den alten Diener für seinen Vater und ist diesem entlaufen, um Abenteuern nachzugehen. Ganz zufällig kommt er nach Mykenä und noch mehr zufällig gerade an dem einen bestimmten Tage, an dem eben alles geschehen muß. Bei Euripides ist alles Plan und Ueberlegung, bei Voltaire alles launisches Ungefähr. — Aber in welche Spannung wird der Zuschauer versetzt, wenn niemand, auch er selber nicht, weiß, wer eigentlich der jugendliche Fremde ist! Ist es Aegisth, ist es sein Mörder? Daß der richtige Aegisth nicht tot sein wird, sagt sich zwar der in den dramatischen Apparat Eingeweihte, aber darum braucht der Jüngling immer noch nicht Aegisth selber zu sein. Da giebt es viele Möglichkeiten, z. B.: der Erschlagene ist nicht richtig erschlagen, im richtigen Moment kommt er wieder ins Leben als Aegisth, oder: der Erschlagene ist richtig erschlagen, aber weder der Mörder noch der Erschlagene ist Aegisth, — diesen hielt der große Zauberer noch in irgend einem Winkel versteckt, aus welchem er, wenn die Verwirrung am größten ist, hervorspringt. Das giebt lauter vortreffliche Ueberraschungen! Die Spannung ist also wirklich da, und der Zuschauer befindet sich dem Jüngling gegenüber annähernd in derselben Lage wie Merope oder wie Polyphont, die beständig hin und her raten, wer er wohl sein mag. Das ist aber ganz undramatisch. Der Zufall sowohl wie die Verhüllung oder Verdunkelung der thatsächlichen Beziehungen von Personen der Dichtung zu einander widerstreben dem klaren und konsequenten Charakter der tragischen Handlung. Dem Zuschauer oder Leser muß von vornherein ein voller Einblick in alle wirklichen Verhältnisse des vor ihm entstehenden Aufbaues der dramatischen Handlung gewährt werden; in dem Augenblicke, wo ein neues Glied an die schon vorhandenen sich fügt, muß die Bedeutung desselben für den Gesamtplan ihm unmittelbar einleuchten. Ist das nicht der Fall, so wird ihm das Verständnis für die richtige harmonische Gliederung des Ganzen geraubt, und statt der schönen Verhältnisse der zur Einheit sich zusammenschließenden Teile sieht er ein buntes, immer wieder sich verschiebendes Allerlei. Wenn erst bei weiter vorgeschrittener Ausführung des Baues ein Licht auf vorhergehende Teile zurückfällt, so haben wir es nicht mehr mit Kunst, sondern mit Künstelei zu thun. Die wahre tragische Kunst weitet und erhebt die Seele des Zuschauers, indem sie zeigt, wie nach unabänderlichen Gesetzen innerer Notwendigkeit das gewaltige Geschick einer groß angelegten Persönlichkeit stetig und unaufhaltsam sich vollzieht; die Künstelei sucht durch launenhafte Kreuz- und Quersprünge, durch neckisches Ungefähr den Zuschauer zu zerstreuen und angenehm zu unterhalten. — Die Franzosen wollten vor allem und überall, auch in Melpomenes Tempel, angenehm unterhalten sein; so mußten denn auch ihre tragischen Dichter, nach Voltaires eigenem Ausspruch, darauf ausgehen, sie „zu blenden und in Erstaunen zu setzen". Durch Zufall und Ueberraschung ließen sich diese Zwecke am leichtesten erreichen. —

Zufall und Ueberraschung — wohl giebt es ein Gebiet der Dichtkunst, auf dem sie zu angemessener Verwendung gelangen können, ohne daß dadurch das Kunstprinzip verletzt würde; es ist das Gebiet des Romanes. Diese Berechtigung für den Romandichter zu untersuchen und zu begründen, müssen wir uns hier versagen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf