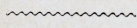


# Die tragische Schuld.



Nach einem am 3/15. Februar 1871 in der Aula der Universität  
zu Dorpat gehaltenen Vortrage

von

Dr. Woldemar Masfing.

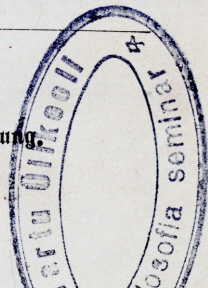
O. Stanz

von Otto aus  
9. Jan. 73.

---

Berlin, 1872.

C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.  
C. Habel.



Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

TARTU ÜLIKOOLI  
RAAMATUKOGU

629357585

Wenn zwei mächtige Nationen einander im Entscheidungskampfe gegenüberstehen, dann zeigt es sich recht augenscheinlich, daß es nur eine Neutralität der Waffen giebt, aber keine Neutralität der Herzen. Je ernster der Zwiespalt, um so entschiedener nöthigt den Menschen das menschliche Interesse, sich wenigstens mit seinen Gefühlen am Kampfe zu betheiligen, und für unparteiisch gilt dann schon, wer ohne Rücksicht auf den eigenen Vortheil oder Nachtheil Partei nimmt. Kommt aber das selbstische Interesse nicht in's Spiel, so gilt das sittliche. Derjenigen unter den kämpfenden Parteien, welche die Schuld des Zwiespalts trägt, gönnt der Unparteiische die Niederlage, der gerechten Sache aber wünscht er den Sieg.

Auch die Bühne führt uns Kämpfe vor, die uns zur Parteinahme zwingen, heitere und ungefährliche im Lustspiel, ernste und gewaltige im Trauerspiel, und kaum minder energisch als der blutigste Krieg ruft der Kampf, den der Held der Tragödie mit seinem Schicksal kämpft, im Herzen des Zuschauers sympathische Gefühle wach. Da die Tragödie ein Kunstwerk ist und einem solchen gegenüber das selbstische Interesse nicht in's Spiel kommen darf, so sollte man vermuthen, daß auch hier der Zuschauer seine Sympathie der gerechten Sache zuzuwenden hat. Aber im Gegentheil! Gerade der Schuldige wird vom tragi-

sehen Dichter der Sympathie des Zuschauers empfohlen, denn die tragische Schuld ist eine Schuld des Helden der Tragödie, d. h. derjenigen Person, die durch ästhetische Vorzüge alle übrigen Personen des Stückes überragt und dadurch den Zuschauer nöthigt, ihre Partei zu der seinigen zu machen. Wenn es somit nicht eine Erwägung sittlicher Art ist, was dem tragischen Kampfe gegenüber die Parteinahme des Unparteiischen bestimmt, sondern der ästhetische Eindruck einer hervorragenden und anziehenden Persönlichkeit, dann wird der Begriff der tragischen Schuld nicht ohne Weiteres mit dem der sittlichen identificirt werden dürfen.

Wie verhält sich die tragische Schuld zur sittlichen? Ist sie weiter nichts, als die durch das Wesen der Tragödie näher bestimmte sittliche Schuld oder hat sie mit dieser nichts gemein als den Namen „Schuld“ und eine gewisse Analogie, der sie diesen Namen verdankt?

Diese Frage gehört nicht nur zu den wichtigsten, sondern auch zu den schwierigsten Fragen der Aesthetik. Ihre Schwierigkeit beruht hauptsächlich darauf, daß sich hier das Gebiet der Aesthetik mit dem der Ethik berührt, denn das Wollen und Handeln menschlicher Charaktere, welches überall im Leben die moralische Beurtheilung herausfordert, bildet zugleich den Stoff der Tragödie, welche als Kunstwerk nur ästhetische Beurtheilung gestattet. Deshalb liegt eine Vermischung beider Arten der Beurtheilung nahe, und der Versuchung dazu ist ein nicht geringer Theil gerade der einflußreichsten Kritiker und Aesthetiker unterlegen. Da ist es denn kein Wunder, daß es in der großen Masse des Theaterpublicums nicht gar Viele giebt, die eine echte Tragödie von einem moralisirenden Rührstück zu unterscheiden wissen.

Nach der herrschend gewordenen Auffassung muß der tragische Held schuldig sein, weil die Niederlage eines Unschuldigen

wohl traurig wäre, aber nicht tragisch, d. h. weil es peinlich und niederdrückend ist, einen völlig Unschuldigen unterliegen und das Unrecht triumphiren zu sehen, während die Tragödie als Kunstwerk den Zuschauer versöhnen und erheben soll. Ist der Charakter des Helden als Ganzes auch schön und edel, so muß er doch eine moralische Achillesferse aufweisen, um dem Schicksal, das ihn stürzt, einen Angriffspunkt darzubieten. Dieses Schicksal aber ist die sittliche Weltordnung, welche das Vergehen der Selbstüberhebung oder des Uebermaßes in einem an sich berechtigten Streben oder der Einseitigkeit in der Erfüllung einer Pflicht mit dem Untergange des Schuldigen bestraft. Das Versöhnende und Erhebende in der Tragödie aber besteht in der sittlichen Läuterung des Helden durch Leid und Buße und zugleich in der Wiederherstellung der durch die Schuld des Helden gestörten Harmonie der sittlichen Welt.

Die Tragödie hätte nach dieser Anschauung die Aufgabe, das Walten der sittlichen Gerechtigkeit an einem einzelnen eclatanten Fall zu veranschaulichen. Eine unbefangene Prüfung derjenigen Tragödien, deren ästhetisch befriedigende Wirkung am allgemeinsten anerkannt sind, läßt uns aber nur höchst selten ein Verhältniß zwischen Schuld und Schicksal des Helden entdecken, welches die Anwendung des Wortes „Gerechtigkeit“ im sittlichen Sinne gestattete. Wo findet sich z. B. an Romeo und Julia eine Schuld, die ihren Untergang zur sittlichen Nothwendigkeit machte? Gervinus sucht sie in der unbesonnenen Leidenschaftlichkeit, mit der sie sich lieben, Ulrici darin, daß sie das heilige Recht des Familienverbandes verletzen, indem sie einander ohne Erlaubniß ihrer feindlichen Eltern heirathen, H. Hettner darin, daß sie nicht den Muth haben, ihre Liebe offen zu bekennen und dadurch die Versöhnung ihrer feindlichen Familien herbeizuführen. Alle diese Vergehungen sind aber nur die unter den gegebenen

Bedingungen unvermeidlichen Folgen einer ernsten und tiefen, durch das Recht der Natur geheiligten Liebe, und wenn sie auch die physische Ursache des Todes der beiden Liebenden sind, so wird doch kein Billigdenkender in ihnen todeswürdige Verbrechen sehen. Wer die Tragödie der Liebe durchaus mit den Augen des Moralisten ansehen will, dem wird es nicht schwer fallen, an ihren Helden sittliche Mängel zu entdecken, denn Romeo und Julia sind Menschen, keine Engel; aber die Schönheit und Größe der rückhaltlos sich hingebenden Liebe kommt bei einer solchen Beobachtungsweise nicht zu ihrem Recht. Wenn es trotz dieser moralisirenden Grübeleien den Shakespearereklärern nicht gelingt, eine Schuld, die den Untergang Romeo's und Julia's sittlich motivirte, klar und unzweifelhaft darzulegen, so wird das Vorhandensein und die Beschaffenheit dieser Schuld dem unbefangenen genießenden Zuschauer, für den doch die Tragödie bestimmt ist, wohl noch eher entgehen, und jedenfalls wird bei diesem der Eindruck des Rechts der beiden Liebenden weit stärker sein als der ihres Unrechts.

Auch an den reinsten und edelsten Gestalten Shakespear's, an einer Ophelia, Desdemona, Cordelia spüren die moralisirenden Shakespearereklärer nach einer sittlichen Verschuldung, die auf Kosten ihrer Reinheit und ihres Adels den Zuschauer mit ihrem tragischen Geschick versöhnen soll. Cordelia wird im Gefängniß erhängt. Sie erleidet damit den schmachvollsten Tod, den man sich denken kann, und dennoch besteht ihr ganzes Verbrechen darin, daß sie sich scheut, das Bekenntniß ihrer kindlichen Liebe mit der phrasenhaften Ueberschwänglichkeit auszusprechen, die bei ihren Schwestern der heuchlerische Deckmantel der Lieblosigkeit ist. Sie bekennt, ihren Vater nicht mehr, aber auch nicht weniger zu lieben, als die Pflicht ihr gebietet, und zeigt damit nur die Bescheidenheit eines zarten Gewissens,

welches sich eingesteht, daß der Mensch niemals mehr thun kann als seine Pflicht. Ulrici findet in der Antwort Cordelia's unkindlichen Troß. Aber zugegeben auch, daß die Art, wie die herbe Keuschheit dieser jungfräulichen Seele sich äußert, wirklich etwas Verlegendes für das Herz ihres grillenhaften alten Vaters hat, wo bleibt die Verhältnißmäßigkeit zwischen Schuld und Strafe, ohne die von einer Gerechtigkeit der Strafe nicht die Rede sein kann? Vergleicht man den schmachvollen Mord der Cordelia mit dem ehrenvollen Soldatentode Richard's III., so wird man zur Ueberzeugung kommen müssen, daß die Gerechtigkeit des Schicksals, das in der Shakespeare'schen Tragödie waltet, moralisch betrachtet, von der schreiendsten Ungerechtigkeit sich durch nichts unterscheidet.

Auf diesen Einwurf ist Ulrici gefaßt. Eben darin sieht er die Wucht des Tragischen, daß dem unbedeutenden Vergehen des Guten wie dem empörenden Verbrechen des Bösen der gleiche Untergang droht, nur daß dort in der Vernichtung die Reinigung und Läuterung und damit das wahre Leben, hier Verderben und Strafe, der ewige Tod enthalten sei. — Ich muß gestehen, daß es mir unmöglich ist einzusehen, in wiefern die Reinigung und Läuterung Cordelia's durch das Gehängtwerden und das Verderben und die Strafe Richard's durch seinen Heldentod zu Stande kommt, wenn nicht etwa der Tod beider der Durchgangspunkt zu einem jenseitigen Leben ist, in welchem die Läuterung der Einen und die Strafe des Andern erst zu ihrer Wirklichkeit gelangen. Ist dieses aber die Meinung Ulrici's, dann beweist er damit nur, daß er daran verzweifelt, innerhalb des tragischen Kunstwerks selbst ein veröhnendes Moment zu entdecken und sich deshalb genöthigt sieht, eine Zwangsanleihe bei der Religion zu machen. — Der religiöse Glaube hat das Recht, sich über die Mängel dieser Welt durch den Hinblick auf

eine jenseitige Welt zu trösten; die dramatische Kunst aber muß sich auf das Diesseits beschränken, weil das Jenseits auf der Bühne nicht darstellbar ist. Das Leiden des Gerechten mag für den gläubigen Christen etwas Erbauliches haben, weil es ihn veranlaßt, seine Blicke zum Himmel emporzuheben; die Tragödie aber hat nicht religiöse Erbauung zu ihrem Zweck, sondern ästhetische Befriedigung. Als dramatisches Kunstwerk darf die Tragödie nicht aus sich heraus auf die Tröstungen irgend welcher Religion verweisen, um das unverschuldete Leiden ihres Helden zu motiviren, denn eine Vorsehung, deren Walten nicht geschaut, sondern nur geglaubt werden kann, wäre auf der Bühne nichts als ein Deus ex machina.

Aber die Welt des tragischen Kunstwerks ist eine ideale, in sich vollkommene, wie die Welt des religiösen Glaubens. Auch die Kunst kann die Alltagswelt mit ihren Mängeln nicht brauchen, sondern muß sie idealisiren, d. h. ihr eine Ergänzung zu Theil werden lassen, die alle ihre Mängel ausgleicht, wie die Religion es mit dem Himmel und der Hölle thut. Ist nun diese ästhetische Ergänzung der Alltagswelt in der Tragödie nicht identisch mit dem Jenseits des religiösen Glaubens, so könnte sie mit dieser doch die Befriedigung des moralischen Bedürfnisses nach Verhältnißmäßigkeit zwischen Schuld und Strafe gemein haben, nur daß sie deren Ausgleichung in das Diesseits verlegte. Dann wiese die ideale Welt der Tragödie ebensogut eine sittliche Weltordnung auf, wie das Weltganze der Religion, und jene Weltordnung des tragischen Kunstwerks verdiente dann gar wohl den Namen einer poetischen Gerechtigkeit, ohne daß unter diesem Namen etwas Anderes verstanden werden dürfte, als die durch das Wesen der Dichtung näher bestimmte sittliche Gerechtigkeit. Dies ist in der That die Gerechtigkeit, die Gervinus in der Shakespeare'schen Tragödie walten sieht und von der

er rühmt: „Die erhabene sittliche Lehre, die in der Handhabung dieser Gerechtigkeit liegt, ist die, daß der Tod an sich kein Uebel, das Leben an sich kein Segen, das äußere Gedeihen kein Glück ist, sondern nur das innere Bewußtsein; daß der größte Lohn der Tugend die Tugend selbst und die größte Strafe des Lasters das Laster ist.“ Dies wäre allerdings eine sittliche Lehre, die von der geglaubten jenseitigen Welt absieht und insofern durch die Kunstform des Dramas gar wohl zur Anschauung gebracht werden könnte, wenn es überhaupt die Aufgabe eines Kunstwerks sein dürfte, nur die veranschaulichende Illustration zu irgend einer Lehre zu liefern.

Die Objectivität der Shakespeare'schen Tragödie ist fast so groß, wie die der Welt, die sie spiegelt. Sie bietet wie diese, wenigstens für alles was außerästhetischer Beurtheilung unterliegt, subjectiven Auffassungen einen weiten Spielraum, und gestattet jedem Zuhörer, in ihr seine sittlich-religiöse Weltanschauung bestätigt zu sehen, da der Dichter keine Veranlassung hat, ihm die seinige aufzudrängen. Wenn katholische Shakespeareverehrer ihren Dichter zum Katholiken und protestantische mit Gründen von gleichem Gewicht zum Protestanten gemacht haben, warum sollte es Gervinus verwehrt sein, in ihm einen Vertreter seines Glaubens zu sehen? Nur sollte er dabei nicht vergessen, daß die ästhetische Befriedigung, welche die Shakespeare'sche Tragödie gewährt, gleich groß ist bei Katholiken wie bei Protestanten, bei Juden wie bei Christen, bei Pantheisten wie bei Theisten, und daß deshalb der Kunstwerth derselben unabhängig sein muß von der religiös-sittlichen Weltanschauung des Dichters ebensowohl als seines Publicums.

Wer die Weltanschauung, zu der sich Gervinus bekennt, nicht bereits fertig an die Beurtheilung Shakespeare'scher Tragödien heranträgt, wird sie gewiß nicht in diesen dargestellt

finden. So nöthigt uns z. B. nichts zu der Annahme, daß bei den Personen derselben das sittliche Bewußtsein darüber entscheide, ob das Leben für sie ein Gut oder der Tod ein Uebel ist; denn Verbrecher, wie Richard III., zeigen bei dem Kampfe zur Erreichung ihrer selbstsüchtigen Zwecke dieselbe Todesverachtung wie die edelsten Helden, und andererseits legen sittlich reine Personen, wie Desdemona unmittelbar vor ihrer Ermordung, eine Furcht vor dem Tode an den Tag, wie der Missethäter auf dem Schaffot sie nicht peinvoller empfinden kann. Die Shakespeare'sche Tragödie lehrt uns in dieser Beziehung nichts anderes als die tägliche Erfahrung. Der Tod hat nur da für den Bösen mehr Schrecken als für den Guten, wo er als die Schwelle zum Himmel oder zur Hölle betrachtet wird; wo aber vom religiösen Dogma abgesehen und nur das erfahrungsmäßig gegebene Diesseits in's Auge gefaßt wird, da erscheint der Tod an sich als ein Uebel und das Leben an sich als ein Gut. Der Selbsterhaltungstrieb ist eines der stärksten Motive des menschlichen Handelns, und wenn es dennoch vorkommt, daß er durch noch stärkere Motive zurückgedrängt wird, so können diese letzteren in sittlicher Beziehung ebensogut verdammlich als beifallswürdig sein.

Auch daß das äußere Gedeihen kein Gut ist, sondern nur das innere Bewußtsein, und daß die Tugend ihren Lohn und das Laster seine Strafe in sich selbst habe, ist eine Ueberzeugung, zu deren Entstehung die Shakespeare'sche Tragödie nicht mehr Veranlassung giebt, als das Alltagsleben. Ein Bösewicht wie Jago verräth durch keine seiner Reden und Handlungen, daß er sich unglücklich fühlt, so lange der Erfolg seine bösen Absichten begünstigt, obgleich ihm sein inneres Bewußtsein doch deutlich genug sagen muß, daß er in den Augen der Besserdenkenden ein Schurke ist. Wäre er selbst ein Besserdenkender, so würde ihm das Gewissen allerdings die Freude am Leben verbittern; aber

dann wäre er eben kein Iago. Das Gewissen stumpft sich bekanntlich mit der Uebung am Bösen mehr und mehr ab und verursacht dem größten Bösewicht die geringsten Qualen, während dem Tugendhaften schon ein unwissentlich begangenes Vergehen das tiefste Seelenleiden bereiten kann. Darum sehen wir den schurkischen Iago weit weniger leiden als den edlen, arglosen Othello, dessen Gewissen doch eine weit geringere Schuld belastet. Desdemona aber, die so rührend um ihr Leben fleht, muß durch die Hand des Mannes sterben, dessen Liebe ihr ganzes Lebensglück ausgemacht hat, mit dem Bewußtsein, in seinen Augen als ein verworfenes Geschöpf dastehen zu müssen, ohne die Möglichkeit, sich von dem Verdachte, der auf ihr ruht, zu reinigen. Und all dieser Seelenschmerz, an dem die Todesfurcht noch das Allgeringste ist, sollte nur deshalb kein Unglück für sie sein, weil ihr Gewissen ihr keine Schuld vorrücken kann, durch die sie ein so schweres Leid verdient hätte? Da sie den Lohn, den ihr das Schicksal durch die Hand Othello's spendet, nicht verdient hat, so ist ihre Tugend allerdings der einzige verdiente Lohn ihrer Tugend; aber ein Schicksal, welches der Tugend überläßt, sich selbst zu belohnen, und dabei das ausgesuchteste Unglück auf das Haupt des Tugendhaften zusammenhäuft, hat gewiß keinen Anspruch darauf, als gerechtes Schicksal zu gelten. Es ist wahr, Desdemona selbst grollt ihrem Schicksal nicht, weil sie dann auch dem geliebten Manne grollen müßte; sie stirbt mit Liebe gegen ihren Mörder im Herzen und mit einem Worte der Vergebung auf den Lippen; — aber wo die Liebe blind ist, da sieht der Rechtsinn um so schärfer. Darum wird der gerecht urtheilende Zuschauer um so geneigter sein, das Schicksal Desdemona's ungerecht zu finden, je weniger Desdemona selbst es thut. Die selbstlose Ergebung, mit welcher sie Lieb und Leid aus der Hand Othello's hinnimmt, erscheint um so schöner, je ungerechter das

Schicksal durch die Hand Othello's ihre liebevolle Hingebung vergilt, und die Ungerechtigkeit ihres Schicksals läugnen, hieße somit nichts Anderes, als die Schönheit ihres Charakters herabziehen.

Es gelingt den angeführten Shakespeareerklärern nicht, die sittliche Gerechtigkeit des tragischen Schicksals und damit den sittlichen Charakter der tragischen Schuld bei Shakespeare nachzuweisen. Deshalb nehmen Andere, darunter der berühmteste unter den Aesthetikern der Gegenwart, Fr. Th. Vischer, die antike Tragödie und den aus derselben abstrahirten Begriff der Urschuld zu Hilfe, d. h. einer Schuld, die zugleich Unschuld ist, da sie nicht dem menschlichen Individuum als solchem zur Last fällt, sondern nur insofern, als er Glied des menschlichen Geschlechts als eines Ganzen ist.

Nach der auf diesen Begriff gestützten Theorie sind die Forderungen des Sittengesetzes, welches der Wächter der Weltharmonie ist, ideale, für den realen Menschen unerfüllbare. Auch der herrlichste unter den Menschen der Wirklichkeit ist noch nicht vollkommen. Ist er auch in allen Stücken größer und edler als der Alltagsmensch, so ist er doch darin ihm gleich, daß er ein Mensch ist; darum muß er die allgemeine Schuld des Menschen, welche nur die Folge seiner Endlichkeit ist, mit der allgemeinen Strafe der Menschheit büßen, mit dem Leiden und dem Tode. Je geringfügiger dabei die persönliche Schuld, je edler der Schuldige und je geneigter er ist, das über ihn verhängte Leid als verdiente Strafe anzusehen, um so herrlicher offenbart sich die unverletzliche Heiligkeit des Sittengesetzes. Das menschlich Erhabene, das dem Helden unsere Hochachtung zuwendet, fällt damit allerdings zu Boden, dafür aber steigt das Erhabenste, was gedacht werden kann, die sittliche Weltordnung.

Sollten Betrachtungen wie diese wirklich geeignet sein, uns

mit der Niederlage des tragischen Helden zu versöhnen? Die Erhabenheit des Helden, also dasjenige an ihm, um dessentwillen allein wir an seinem Schicksal Antheil nehmen, muß danach erst zerstört werden, ehe die Versöhnung zu Stande kommen kann. Der Held muß erst in die gemeine Alltäglichkeit des menschlichen Glends herabgezogen, das Wohlgefallen des Zuschauers an seiner Erscheinung erst auf das Mittelmaß herabgedrückt werden, ehe die Tragödie als Ganzes zu erhebender Gesamtwirkung zu gelangen vermag. Und kann diese Gesamtwirkung in der That eine erhebende sein, wenn als letzter Eindruck der Tragödie im Zuschauer die Ueberzeugung zurückbleibt, daß das Schicksal des Menschen in der Hand einer Gerechtigkeit ist, die der Billigkeit entbehrt, einer Weltordnung, die lieb- und mitleidslos über der eigenen Unverletzlichkeit wacht, und für die auch der edelste Mensch keinen anderen Werth hat, als den eines Opferthiers, das sie zu ihrer eigenen Verherrlichung hinschlachtet? Denken wir uns eine solche Weltordnung personificirt als Gottheit, so hat diese Gottheit die Erhabenheit eines selbstsüchtigen und blutdürstigen Tyrannen und damit in sittlicher Beziehung vor dem tragischen Helden gewiß nichts voraus; denken wir sie uns als abstracte Naturnothwendigkeit, dann entbehrt sie nicht nur aller der Eigenschaften, die uns den Helden menschlich nahe bringen, sondern auch der concreten Anschaulichkeit, ohne welche ein ästhetisches Interesse überhaupt nicht aufkommen kann. Der Sieg einer solchen Weltordnung kann uns unmöglich für die Niederlage des Helden Ersatz bieten. — Wenn endlich die Urschuld, d. h. die von seinem persönlichen Willen ganz unabhängige Naturbeschaffenheit des Menschen, die ihn fallen und sterben läßt, als die eigentliche Ursache der tragischen Schuld hingestellt wird, so wird mit der individuellen Verschuldung auch die sittliche Verantwortlichkeit und damit der sittliche Charakter der Schuld

überhaupt auf ein Minimum reducirt, und das Mißverhältniß zwischen Schuld und Strafe wird damit nur um so greller.

Wir werden bei dieser Auffassung den Gedanken nicht los, daß dem Helden trotz seiner Schuld durch das Uebermaß von Strafe Unrecht geschieht. Will man daher den tragischen Kampf durchaus vom Standpunkt der sittlichen Gerechtigkeit aus betrachten, so wird man das größere Maß von Schuld auf der Seite des Schicksals suchen müssen. Das Vorurtheil, daß der tragische Held seinem Schicksal gegenüber immer im Unrecht sei, ist überhaupt nur die Folge der willkürlichen Annahme, daß das tragische Schicksal die sittliche Weltordnung repräsentire. Mit dem unmittelbaren Eindruck der Tragödie auf den unbefangenen Zuschauer stimmt aber die entgegengesetzte Auffassung, die ihren Hauptvertreter an Chr. S. Weiße hat, viel mehr überein: die Auffassung nämlich, daß der Held immer Recht und das Schicksal immer Unrecht hat. Danach übertritt der Held allerdings irgend ein Gesetz und verletzt irgend eine Pflicht, aber nur im Dienste der sittlichen Weltordnung selbst. Er übertritt ein menschliches Gesetz im Dienste eines göttlichen; er verletzt eine conventionelle Pflicht im Dienste einer Pflicht, die Natur und Gewissen ihm auferlegen. Eine derartige Gesetzesübertretung aber ist nicht sittliche Schuld sondern sittliche Pflicht. Ist sie ein Frevel, so ist sie ein frommer Frevel, wie Sophokles ihn in der Antigone nennt, einer Tragödie, die für die Weiße'sche Auffassung des Tragischen maßgebend gewesen zu sein scheint. Antigone bestattet ihren Bruder Polyneikes gegen das Verbot des Königs Kreon, weil sie das Gebot der Götter höher achtet als das Gebot des Königs, und das eigene Gewissen ihr die Pflicht der Bruderliebe näher an's Herz legt als die Pflicht des Hasses gegen den Feind der Vaterstadt. Dafür muß sie sterben. Wer aber hat ihren Tod zu verantworten? sie selbst oder das

Schicksal, das die Collision der Pflicht für sie zum Fanguetz gemacht hat? Würde Antigone sittlich reiner dastehen, wenn sie durch Gehorsam gegen das Gebot des Königs ihr Leben gerettet hätte, anstatt durch Gehorsam gegen Götter und Gewissen ihr Leben zu verwirken? Diese Frage wird wohl Niemand bejahen können. Hat aber Antigone Recht mit ihrem Thun, dann vollzieht das Schicksal an ihr keine Strafe, sondern einen Mord.

Je gerechter die Sache ist, für die sie fällt, um so ergreifender ist ihr Tod für den Zuschauer, aber auch um so empörender erscheint die Ungerechtigkeit des Schicksals. Dennoch bietet die Tragödie etwas, was uns über das Peinliche einer Niederlage des Rechts durch das Unrecht hinweghilft und uns mit dem unschuldigen Leiden der Heldin versöhnt. Antigone weiß, daß sie sterben muß, wenn sie die Pflicht der Bruderliebe erfüllt, aber sie opfert freiwillig der Pflicht ihr Leben. Und dieses Opfer ist nicht vergebens gebracht, denn sie stirbt erst, nachdem sie ihr Ziel, das Begräbniß ihres Bruders, erreicht hat. So ist ihre physische Niederlage zugleich ein moralischer Sieg. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht“, und wenn mit dem Verluste des Lebens ein größeres Gut gewonnen wird, dann ist Ursache genug vorhanden, den Verlust des Lebens zu verschmerzen. Darum stirbt Antigone versöhnt mit ihrem harten Loos, und auf den Zuschauer wirkt ihr Tod erhebend wie der Gedanke an den fröhlichen Heldentod eines Leonidas oder eines Arnold von Winkelried.

Aus der Betrachtung der Antigone des Sophokles könnten wir mit Weisheit den Schluß ziehen, daß die tragische Schuld das gerade Gegentheil der sittlichen Schuld sei, aber ein solcher Schluß wäre voreilig, da nicht in jeder Tragödie das moralische Recht so unzweifelhaft auf der Seite des Helden ist, sondern in den meisten Recht und Unrecht auf beiden Seiten vertheilt sind

und in einigen sogar das weit überwiegende Maß des Unrechts auf die Seite des Helden fällt; — so in Shakespeare's Richard III.

Wenn der Held der Tragödie ein Bösewicht ist, wie Richard III., was veranlaßt uns, ihn trotzdem als Helden anzuerkennen, d. h. ihm unsere ästhetische Sympathie in höherem Grade zuzuwenden als den übrigen Personen des Stückes, die unseren moralischen Abscheu in geringerem Grade oder gar nicht verdienen? Man könnte sagen: weil der Dichter der Zeichnung dieses Charakters mehr Raum und Sorgfalt gönnt, als diesem. Aber damit zeigt der Dichter nur, daß auch er seine ästhetische Sympathie dem Bösewicht zuwendet; was veranlaßt ihn denn dazu? Will er den königlichen Verbrecher Richard zu dem edlen Richmond, der ihn besiegt, in dasselbe Verhältniß stellen, in welchem Kreon zu Antigone steht? Dann hätte er doch offenbar Richmond in den Vordergrund der Tragödie gestellt; aber während er uns den Bösewicht bei allen seinen Schandthaten begleiten und in das Innerste seines verderbten Gemüths hinabsteigen läßt, führt er Richmond erst im fünften Acte auf und nicht um seiner selbst willen, sondern nur um das Urtheil der Geschichte an Richard zu vollstrecken. Oder will der Dichter uns die moralische Gerechtigkeit dieses Urtheils der Geschichte vor die Seele führen und an einem furchtbaren Beispiel zeigen, daß alle Schuld sich schon auf Erden rächt? Dann wäre das Beispiel für die an sich problematische Wahrheit schlecht gewählt, denn mit dem Maßstabe sittlicher Gerechtigkeit gemessen, erscheint die Strafe des Bösewichts im Verhältniß zur Größe seiner Verbrechen viel zu klein. Und wäre das auch nicht der Fall, wäre das Verhältniß zwischen Schuld und Strafe in der That ein sittlich befriedigendes, worin bestände die tragische Erhebung, die wir von einem Trauerspiel erwarten und die uns Shake-

Shakespeare's Richard III. in der That gewährt? Wäre sie nur die Freude über die Bestrafung des Bösen, dann müßte jede Hinrichtung eines Verbrechers ein gleich erhebendes Schauspiel bieten; die Erfahrung aber lehrt, daß eine öffentliche Hinrichtung nur auf gemeine Seelen anziehend wirkt, auf den rohen Pöbel, der tragischer Erhebung nicht fähig ist.

Entweder ist Richard III. kein tragischer Held, oder die Kunst des Dichters ist im Stande, auch den moralisch abstoßenden Charakter in einen ästhetisch anziehenden zu verwandeln. Sehen wir zu, ob letzteres der Fall ist!

Richard III. ist ein Bösewicht der furchtbarsten Art, ein Verbrecher, nicht aus Schwäche, sondern aus Grundsatz. Zu seiner Bosheit gesellt sich körperliche Häßlichkeit und so erscheint er in jeder Beziehung abscheulich. Aber der Abscheu, den er uns gleich am Anfang in einem Maße einflößt, welches der Steigerung nicht mehr fähig ist, wird im Verlaufe des Stückes gemildert, und weicht allmählich einem Interesse anderer Art, welches immer mehr das eigenthümliche Wesen ästhetischer Sympathie annimmt, je mehr die Entschlossenheit seines Charakters, die Kühnheit und Großartigkeit seiner Pläne sich offenbart. Diese immer stärker hervortretenden Vorzüge in dem Charakter Richard's zwingen den Zuschauer, sich vom sittlichen Standpunkt der Beurtheilung, den ihm das stoffliche Interesse am historischen Richard nahe legt und den er beim Beginn des Stückes noch einnimmt, weiter und weiter zu entfernen, um am Schlusse das rein ästhetische Interesse an der Form zu gewinnen, die der Dichter dem Charakter seines Helden gegeben hat. Diese Form macht den Charakter Richard's erhaben, d. h. zugleich groß und schön: groß, weil ein hohes Ziel ihn zu gewaltiger Kraftanstrengung zu spornen im Stande ist, schön, weil alle Willensregungen und Handlungen unter einander und mit dem Ganzen des

Charakters im Verhältniß vollkommener Harmonie stehen. So sinkt alles Abstoßende an dem sichtbaren Bösewicht, seine sittliche Verworfenheit wie seine körperliche Häßlichkeit mehr und mehr zur bloßen Folie herab für das Große und Schöne, welches den Bösewicht zum Helden macht. Dazu trägt nicht wenig der Umstand bei, daß die Welt, in die dieser Charakter hineingestellt ist, sich als eine durch und durch verderbte Welt enthüllt, in der nur Wenige von Verbrechen frei sind und die Meisten dem Helden nicht an moralischer Verworfenheit, sondern nur an Großartigkeit der Willens- und Denkkraft nachstehen. Wie in der constitutionellen Monarchie auch die unverantwortlichsten Handlungen des Monarchen nicht diesem selbst zur Last fallen, sondern den verantwortlichen Ministern, so fällt das Odium der Schandthaten Richard's auf seine Helfershelfer, die gedungenen Mörder, deren Gewissen „im Beutel des Herzogs von Gloster“ sich befindet, während die Majestät dieses Letztern, dem Gewissen „nur ein Wort für Feige“ ist, wenigstens von der Schande des gemeinen Verbrechens unbefleckt bleibt und das auf seinen Befehl vergossene Blut nur dazu dient, ihm den Königspurpur zu färben. Läßt aber der Rakodämon sich herab, in eigener Person sein Opfer zu umgarnen, dann ist dieses Opfer keines bessern Looses werth, wie gleich in der zweiten Scene des ersten Actes die Prinzessin Anna, der er den Vater und den Mann erschlagen und die sich dennoch durch seine Schmeichelworte bethören läßt, nachdem sie ihm eben noch geflucht und ihn angespöen. Wer eine solche Gewalt über seine Umgebung auszuüben vermag, der ist kein gewöhnlicher Bösewicht, sondern werth, ein König der Bösewichter zu heißen. Das Zeugniß, das diese Scene für die Macht seiner dämonischen Persönlichkeit ablegt, steigert in dem Zuschauer die Bewunderung vor Richard in demselben Maße, als der Abscheu, den seine Bosheit erregt, auf die verächtliche Ge-

meinheit seines Opfers abgeleitet wird. Schon in der darauf folgenden Scene zeigt sich, daß der Schauplatz der Thaten Richard's ein mit List und Gewalt geführter Krieg Aller gegen Alle ist, der die sonst zu Recht bestehende Ordnung aufgehoben hat und nur dem Rechte des Stärkeren noch eine Geltung läßt. Die Stärke seines Geistes und seines Willens aber hebt Richard so hoch über seine Umgebung, daß er berufen scheint, als König über sie zu herrschen, wie der Adler über Geier und Habichte, wie der Löwe über Wölfe und Hyänen. Natur und eigener Wille nöthigen ihn, die bereits von allen Seiten durchbrochenen Schranken der legitimen Ordnung und des Sittengesetzes vollends niederzureißen, um die Königskrone zu erringen, die ihm als dem Stärksten gebührt, — und wir urtheilen über sein Thun wie Schiller's Fiesco: „Es ist schimpflich, eine volle Börse zu leeren, es ist hoch, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen!“ — Die Erhabenheit im Bösen ist es, was uns das Böse selbst zu vergessen zwingt.

Erhabenheit irgend einer Art ist ein nothwendiges Erforderniß am Charakter des tragischen Helden, sei es die Erhabenheit gewissenloser Willenskraft, wie bei Richard III., sei es die ebenso einseitige Erhabenheit willenloser Gewissenhaftigkeit, wie bei Hamlet. Ob der Held aber ein fittliches oder ein unfittliches Ziel verfolgt, ob seine Charakteranlage als Ganzes unseren moralischen Beifall verdient oder nicht, das kommt bei ihm nicht mehr in Betracht, als der Umstand, ob er blond oder brünett ist. Durch dergleichen außerästhetische Bestimmungen wird nur die Art des Erhabenen modificirt, während der Grad dieses specifisch ästhetischen Vorzugs mit keinem anderen Maßstabe gemessen werden kann als dem specifisch ästhetischen. Mag ein Mensch sonst beschaffen sein, wie das Wesen des menschlichen

Geschlechts es nur immer gestattet, zum tragischen Helden ist er immer tauglich, wenn er durch die Art, wie er denkt und handelt, uns zeigt, daß er eine nach irgend einer Richtung hervorragende und in sich abgerundete Persönlichkeit ist, die bereit ist, für das, was sie erreichen will, mit ihrem Leben einzustehn. Richard III. ist darum nicht minder als Antigone ein tragischer Charakter, denn er opfert wie sie sein Leben im Kampfe für etwas, das für ihn mehr Werth hat als das Leben. Wie sie bewährt er die Ganzheit und Selbstheit seines Charakters in ungebrochener Harmonie bis an's Ende. Die Versuchungen, seinem verbrecherischen Charakter untreu zu werden, die in der Form von Gewissensbissen und bösen Träumen an ihn herantreten, überwindet er ebenso siegreich, wie Antigone die Versuchungen des Selbsterhaltungstriebes, von ihrem edlen Vorhaben abzustehen. Hätte Antigone anders gehandelt, so hätte sie unseren ästhetischen wie unseren moralischen Beifall in gleichem Maße eingebüßt, und hätte Richard vor seinem Ende sittliche Besserung gezeigt, dann hätte er allerdings unseren moralischen Beifall gewonnen, aber, was bei dem Helden einer Dichtung viel schwerer in's Gewicht fällt, er hätte damit zugleich unseren ästhetischen Beifall verloren, denn die durch die Macht des Sittengesetzes in ihm bewirkte Umkehr von dem freiwillig eingeschlagenen Wege hätte die Selbstständigkeit und innere Harmonie seines Charakters zerstört. Mit Reue im Herzen wäre Richard als armer Sünder gestorben, so aber stirbt er als königlicher Held.

Es gehört eine ungewöhnliche Dichterkraft dazu, um den Zuschauer zu zwingen, von der im Leben geltenden Gewohnheit der ausschließlich sittlichen Beurtheilung menschlichen Willens und Handelns dem dichterisch geformten Charakter gegenüber vollständig abzusehen und nur die innere Harmonie in alledem, was

diesen Charakter zu einem relativ selbstständigen, auch dem Sittengesetz gegenüber unabhängigen Ganzen macht, in's Auge zu fassen; aber daß es nicht unmöglich ist, dafür liefern nicht nur die großen Bösewichter Shakespeare's Beweise genug, sondern auch Gestalten aus anderen großen Dichtungen vorzüglich germanischer Nationen, wie der Satan Milton's, der als kühner Rebell die Weltherrschaft Gottes bekämpft, und der grimme Hagen im Niebelungenliede, der mit seiner finsternen Erhabenheit die edelsten Lichtgestalten der gewaltigen Dichtung in den Schatten stellt.

In der Welt der Wirklichkeit freilich wäre die einseitig ästhetische Beurtheilung hervorragender Persönlichkeiten ebenso unfittlich, als der moralische Standpunkt der Beurtheilung gegenüber dichterisch gestalteten Charakteren unästhetisch ist, denn der Mensch soll ebensowenig im Aesthetiker aufgehen als der Aesthetiker im Moralisten. Eine Vermischung und Vertauschung beider Standpunkte bringt der Ethik nicht geringere Gefahr als der Aesthetik. Sie führt zu der Lehre von der zweierlei Moral, deren eine nur für die Aristokratie der großen Männer da ist, während der Pöbel der Alltagsmenschen sich mit der anderen begnügen muß; sie führt zu der Rechtspraxis, welche die kleinen Diebe hängt und die großen laufen läßt. Die Apotheose Napoleon's I. in der Geschichtschreibung der civilisirten Nationen, und die Achtung, welche kühne Räuber bei barbarischen Völkern genießen, beides beruht in gleicher Weise auf der Verwechslung des ästhetisch Anziehenden mit dem moralisch Beifallswürdigen.

Um aber das Gebiet des Ethischen und des Aesthetischen gehörig auseinanderhalten zu können, dazu gehört eine Bildung, die beide Gebiete gleichmäßig umfaßt oder eine Naturanlage, in der sich Geschmack und Gewissen das Gleichgewicht halten. Es kann darum ein verfehltes Produkt der Dichtkunst gar wohl von

einem und demselben Publikum zugleich moralisch und ästhetisch verurtheilt werden, ohne daß dadurch die specifische Verschiedenheit beider Standpunkte aufgehoben würde.

Wenn der Stoff einer Dichtung durch die Kunstform in dem Grade bewältigt ist, daß diese den Eindruck des Ganzen bestimmt, dann ist es einerlei, ob der Stoff ein moralisch anziehender oder abstoßender ist, weil das Urtheil des Gewissens durch das des Geschmacks zurückgedrängt wird. Gelingt aber dem Dichter eine derartige Bewältigung seines Stoffes nicht oder beabsichtigt er geradezu neben dem ästhetischen Zwecke seiner Dichtung noch einen außerästhetischen, dann wird sich allerdings die Natur des Stoffes oder der Tendenz in der Art der Wirkung des Ganzen geltend machen und dieses danach als moralisch oder unmoralisch bezeichnet werden dürfen. Auch die moralischste Dichtung der Art wird von dem gebildeten Geschmack als formlos oder als tendenziös verurtheilt werden, wenn auch der ungebildete Geschmack in dem moralisch Beifallswürdigen des Stoffes oder der Tendenz für alle künstlerischen Mängel der Dichtung genügenden Ersatz finden mag. Fehlt aber einer derartigen Dichtung selbst dieser moralische Ersatz für fehlende ästhetische Vorzüge, dann wird das Ganze bei dem Gebildeten Geschmack und Gewissen in gleicher Weise beleidigen, bei dem großen Haufen der Ungebildeten aber die zu Recht bestehenden sittlichen und ästhetischen Vorstellungen in gleicher Weise verwirren.

Eine Vergleichung von Shakespeare's Richard III. mit Victor Hugo's Lucrezia Borgia wird hoffentlich genügen, um den Unterschied zwischen dichterischer Behandlung eines unsittlichen Charakters und unsittlicher Schönmalerei des Lasters klar zu machen:

Lucrezia Borgia ist eine historische Persönlichkeit, die gleich dem historischen Richard III. ihre moralisch verderbte Umgebung

an Lasterhaftigkeit noch überbietet. Um ihre Helden dem Zuschauer näher zu bringen, sehen sich beide Dichter genöthigt, die historisch gegebenen Charaktere zu idealisiren. Aber während Shakespeare seinen Richard nur ästhetisch idealisirt, d. h. den unsittlichen Charakter zu einem erhabenen macht, ohne ihm die Unsittlichkeit zu nehmen, müht sich Victor Hugo ab, seine Lucrezia moralisch zu idealisiren, d. h. den unsittlichen Charakter zu einem sittlichen umzugestalten. Er läßt sie die abscheulichsten Verbrechen aller Art begehen, ohne daß sie eine Spur von Gewissen zeigt; aber um den Zuschauer mit ihren Verbrechen auszuföhnen, giebt er ihr einen bei ihrem unmen schlichen Charakter unnatürlich menschlichen Zug, eine schwärmerische Liebe zu ihrem Sohne, den sie im dunkeln Gefühl ihrer Unwürdigkeit fern von sich und in Unbekanntschaft mit ihren Verbrechen hat erziehen lassen. Diese einzige Lichtseite an ihr ist nur gerade hinreichend, um die ganze Schwärze aller ihrer Schattenseiten recht deutlich hervortreten zu lassen, und so martert dieser widerspruchsvolle Charakter den Schönheitsfinn mit einer grellen Dissonanz, die nirgends aufgelöst wird. Um ihres Sohnes willen, der nicht weiß, daß die verabscheute Verbrecherin seine Mutter ist, wünscht sie zuweilen, anders zu sein, als sie ist, und dieser Wunsch macht sie sogar für die Trostgründe der Religion empfänglich, die im heraufschendenden Pomp des katholischen Cultus ihrer Sinnlichkeit so lockend entgegenkommt. Aber da Lucrezia sich allen Antrieben, den bösen wie den guten, mit derselben widerstandslosen Schwäche hingiebt, so erscheinen ihre sittlich-religiösen Regungen nur als vorübergehende sentimentale Anwandlungen ohne Ernst und Kraft, und ihre Liebe selbst als eine hysterische Grille. Dennoch läßt uns die Einleitung Victor Hugo's zu diesem Stücke keinen Zweifel darüber, daß der Dichter dieses Scheusal ästhetisch und sittlich zugleich zu adeln

glaubt, wenn er es zu einem empfindsamen Scheusal macht. Er will in seinen Dramen ausdrücklich außer dem ästhetischen noch einen moralischen und religiösen Zweck verfolgen, und den Grundsatz, nach dem er dabei verfährt, faßt er am Schlusse seiner Vorrede in folgende Worte: „Dem abscheulichsten Gegenstande mischet eine religiöse Idee bei, und er wird heilig und rein; — heftet Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz!“

Daß Victor Hugo mit seinem Versuche, in der dichterischen Gestaltung eines unsittlichen Charakters mit Shakespeare zu wetteifern, gescheitert ist, daran ist nicht die Aufgabe schuld, die er sich gestellt hat, sondern der Mangel an der moralischen ebensowohl als an der dichterischen Kraft, die dazu gehört, um diese Aufgabe zu lösen. Wer ohne den Riesengeist eines Shakespeares sich an die Riesenarbeit macht, einen unsittlichen Stoff in eine Kunstform zu bannen, die ihn zugleich moralisch unschädlich und ästhetisch anziehend macht, dem muß es gehen wie Göthe's Zauberlehrling: er wird die bösen Geister wohl zu entfesseln im Stande sein, aber nicht verhindern können, daß sie Unheil anrichten.

Moralisirende Rührstücke, wie Victor Hugo's Lucrezia Borgia und Marion de Lorme, wie Kotzebue's „Menschenhaß und Neue“ und dgl. m. unterscheiden sich, abgesehen von ihrer moralisirenden Idee, wesentlich dadurch von der echten Tragödie, daß ihren Helden die Erhabenheit fehlt, die den Helden der Tragödie auszeichnet und die das Alltagsmitleid des Zuschauers mit dessen Leiden zum tragischen Mitleid erhöht. Je weniger aber der Held des Rührstücks im Guten wie im Bösen über die Menge hervorragt, um so leichter erlangt er die Sympathie des Theaterpöbels, der lieber seine eigene Gemeinheit im verklärenden Lichte der Bühnenlampen sieht als eine Erhabenheit, zu der auch nur in Gedanken sich aufzuschwingen ihm die ideale Flugkraft fehlt.

Dazu kommt, daß der ästhetisch und moralisch Ungebildete nur gar zu leicht weiche Nahrung, wie sie das hilflose Glend des Schwächlings hervorruft, mit sittlicher oder ästhetischer Erhebung verwechselt. Eben deshalb aber ist das Nührstück ganz besonders geeignet, Geschmack und Gewissen zugleich irre zu leiten. Dem Bühnenhelden, der nicht aus Grundsatz, sondern nur aus Schwäche lasterhaft ist, ist der Pöbel gern bereit, alle Laster zu vergeben, deren Macht er aus eigener Erfahrung kennt und die er sich selbst zu vergeben gewohnt ist. Wenn ein derartiger Bühnenheld dazu unglücklich ist, dann erscheint er in den Augen Vieler gar mit der Glorie des Märtyrers geschmückt und die Theilnahme für ihn erreicht den höchsten Grad, wenn er Reue zeigt, d. h. wenn er das Bewußtsein der eigenen Erbärmlichkeit zur Schau trägt. An die Erhabenheit eines unbußfertigen Bösewichts, der, wie Richard III., kein Alltagsmitleid beansprucht, reicht dagegen das Verständniß des Pöbels nicht heran.

Shakespeare's Richard III. lehrt die Unrichtigkeit der Ansicht, welche die tragische Schuld für das Gegentheil der moralischen Schuld erklärt, während die Antigone des Sophocles den Beweis liefert, daß die entgegengesetzte Ansicht, welche die tragische Schuld mit der moralischen identificirt, ebenfalls falsch ist. Wenn aber über den Begriff der tragischen Schuld, je nach den verschiedenen Beispielen, die man dabei im Auge hat, vom moralischen Standpunkte aus Entgegengesetztes ausgesagt werden kann, dann muß man daraus schließen, daß der moralische Standpunkt in dieser Frage überhaupt unstatthaft ist und daß die Tragödie wie jedes andere Kunstwerk nur vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet sein will. Ästhetisch betrachtet aber hat das Schöne immer Recht gegenüber dem Minder schönen oder dem ästhetisch Gleichgiltigen, gleichviel ob das Schöne zugleich ein Sittliches ist oder das Gegentheil davon. Darum ist der tra-

gische Charakter seinem Schicksal gegenüber, ästhetisch betrachtet, immer im Recht, sei er ein Bösewicht oder ein Tugendheld, denn sonst wäre die ästhetische Sympathie des Dichters und Zuschauers für den Helden nicht gerechtfertigt.

Der tragische Dichter stattet seinen Helden nicht deshalb mit Fehlern aus, damit das Schicksal an ihm einen Angriffspunkt finde, sondern weil Fehler zu jeder lebendigen menschlichen Individualität gehören. Ohne diese Fehler wüchse der Held über alles menschliche Maß hinaus und müßte auf unsere ästhetische Theilnahme verzichten, weil ästhetisch nur diejenige Größe für uns vorhanden ist, die mit menschlichem Maße gemessen werden kann. Auch wird die Vollkommenheit des Helden, die unsere Bewunderung erregen soll, nothwendig eine einseitige sein müssen, weil alle menschliche Vollkommenheit einseitig ist. Das unendlich Große, das allseitig Vollkommene oder das, was Bischof das „absolut Erhabene“ im Gegensatz zum „relativ Erhabenen“ des tragischen Helden nennt, ist nur dem begrifflichen Denken — und auch diesem nur durch negative Bestimmungen — erfassbar, nicht aber der ästhetischen Anschauung, die alles was die Fassungskraft der menschlichen Phantasie übersteigt, als maßlos und damit als unschön verurtheilt. Ein menschlich-erhabener Charakter kann auch große Fehler vertragen, ohne dadurch seine Erhabenheit einzubüßen; ja seine Größe kann geradezu Größe im Bösen sein; aber auch diese Größe darf das menschliche Maß nicht überschreiten und in's Teufliche ausarten. Shakespeare's Richard III. steht schon an der äußersten Grenze des in dieser Beziehung Erlaubten, aber immer noch innerhalb dieser Grenze; denn das Gewissen ist noch eine Macht ihn ihm, deren Bekämpfung ihm nicht geringe Anstrengung kostet. —

Der tragische Held mag noch sonst beschaffen sein, wie es

dem Dichter beliebt, unerläßlich an ihm ist nur, daß er eine lebendige menschliche Individualität sei und daß er den ästhetischen Eindruck einer Erhabenheit hervorrufe, die groß genug ist, um sich in einem Kampfe auf Leben und Tod zu bewähren.

Mag das Reinschöne in den plastischen Künsten den Vorzug vor dem Großschönen oder Erhabenen in Anspruch nehmen und überall da das höchste Ziel des Künstlers sein, wo es bei der Darstellung selbst eines übermenschlichen Gegenstandes weniger auf die Größe desselben als auf den Ausdruck einer seligen Ruhe ankommt, wie ihn die Blüthezeit der griechischen Sculptur in ihren Götterstatuen erreicht und die der christlichen Malerei in ihren Christus- und Marienbildern erstrebt hat; — im dramatischen Kunstwerk der Tragödie ist leidenschaftliche Bewegung und aufregender Kampf von unveröhnlichen Gegensätzen, wie die Menschenwelt erfahrungsgemäß sie bietet, der Gegenstand der Darstellung, und das ästhetische Wohlgefallen an dem Schönen der Tragödie ist nicht die Freude an der ungetrübten Friedensruhe einer ewigen Seligkeit, sondern die Freude an dem durch Kampf und Leid errungenen Siege desjenigen Schönen, welches an Größe alles andere Schöne ebenso wohl überragt, wie an Schönheit alles andere Große, das sich ihm entgegenstellt. Für diese Art des Schönen liefert die moderne Zeit in den tragischen Schöpfungen Shakespeare's Meisterbilder, wie sie die antike Welt nicht kennt und wie sie darum Aristoteles für seine Theorie der Tragödie nicht hat verwerthen können.

Die Shakespeare'sche Tragödie ist reich und mannichfaltig genug, um die ihr eigenthümliche Tragik an den verschiedensten Personen zu variiren, ohne daß die ästhetische Rangordnung dieser Personen dadurch im Mindesten zweifelhaft würde. Neben das erschütternd Tragische, wie es der physische Unter-

gang und der ästhetische Sieg des kämpfenden Helden darstellt, tritt hier noch das rührend Tragische, in der Regel repräsentirt durch weibliche Gestalten, die weniger durch ein erhabenes Thun als durch ihr schönes Sein das Schicksal gegen sich bewaffnen, so Desdemona, Cordelia, Ophelia. An Schönheit des Charakters stehen sie den Helden nicht nach, in deren Untergang sie mit hinabgezogen werden, wohl aber an Größe, weil die Harmonie ihres Seins nicht eine durch Dissonanzen hindurchgegangene ist und darum nicht den Eindruck des durch Kraftanstrengung Errungenen macht, wie die Harmonie im Charakter des Helden. Schöne Seelen, welche keine inneren Conflict zu überwinden haben und bei denen das Harmonische in allen ihren Lebensäußerungen mehr ein freiwilliges Geschenk der Natur ist als ein schwererrungener Kampfspreis, können darum im Drama nicht die erste Rolle beanspruchen, weil das Drama eben die künstlerische Darstellung eines Kampfes ist. In sittlicher Beziehung erscheinen in der Regel rührend tragische Charaktere, wie Desdemona, sogar beifallswürdiger als erschütternd tragische, wie Othello, weil sie lieber Unrecht leiden als Unrecht thun; aber da das Thun unter allen Umständen dramatischer ist als das Leiden, so muß im dramatischen Kunstwerk die verbrecherische aber active Leidenschaftlichkeit eines Othello über das correct pflichtgemäße, aber passive Verhalten einer Desdemona den ästhetischen Sieg davontragen.

Nicht nur muß der tragische Held an Erhabenheit alle übrigen Personen des Stückes, Freunde sowohl als Gegner, überragen, sondern der ästhetische Eindruck dieser Erhabenheit muß auch stark genug sein, am Helden selbst alle übrigen Eigenschaften nicht ästhetischer Art, Vorzüge wie Mängel, in den Hintergrund der Betrachtung zu drängen.

Die Erhabenheit des Helden ist es somit, was den Ge-

sammteindruck der Tragödie bestimmt, und das tragische Schicksal kommt nur insofern in Betracht, als es geeignet ist, den Eindruck der Erhabenheit des Helden zu steigern. Dieses Schicksal ist nicht die Weltordnung d. h. die Ordnung, die das Weltganze zusammenhält, denn das Weltganze geht uns in der Tragödie gar nichts an, sondern nur das Stück der Welt, welches der Dichter zu einem neuen Ganzen, zu einer Welt für sich gestaltet. Das Schicksal des tragischen Helden ist auch nicht die Vollstreckung eines Urtheils, welches der Rechts-sinn des Menschen postulirt, denn das Kunstwerk wendet sich nicht an den Rechts-sinn, sondern an den Schönheits-sinn. Was wir tragisches Schicksal nennen ist weiter nichts als die Abstraction aller dem Helden feindlichen Kräfte in ihm sowohl als außer ihm, und deshalb je nach der individuellen Beschaffenheit des Helden etwas durchaus Verschiedenes. Sollten diese Kräfte auch zufällig eine sittliche Macht repräsentiren, so ist doch in keinem Fall die zusammenfassende Abstraction derselben das ästhetisch Wirksame am sogenannten tragischen Schicksal, sondern nur die Personen, welche demselben zu concreter Anschaulichkeit verhelfen, und diese stehen jedenfalls ästhetisch, oft aber auch sittlich unter dem Niveau des Helden, wie Iago unter Othello, Laertes und der König unter Hamlet. Stimmt auch zuweilen das Geschick, das den tragischen Helden dahinrafft, mit dem Urtheil des Weltgerichts überein, so zeigt doch die Bühne uns nie den Richter, der das Urtheil gesprochen hat, sondern nur den Henker, der es vollstreckt. Deftiger aber als mit der Strafe des Weltgerichts trifft das tragische Geschick des Helden mit der Rache der Alltagswelt zusammen, und das ist die Welt, die „das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen“ liebt, das ist die gegenseitige Lebensversicherung des Mittelmäßigen und Gemeinen, welches nichts Großes über

sich duldet, weil dieses die träge Behaglichkeit des gewohnten Schlendrians stört. Das Gemeine ist überall der unverzöhnlichste Feind des Erhabenen: darum ward Sokrates vergiftet und Christus gekreuzigt.

Der traurige Ausgang der Tragödie wird zur tragischen Katastrophe nicht durch die Erhabenheit des Schicksals, sondern durch die Erhabenheit des Helden. Allerdings ist das tragische Schicksal eine Macht, die stark genug ist, um den Helden physisch zu besiegen, und muß deshalb in irgend einer Art von Größe den Helden überragen, nur nicht an ästhetisch beifälliger Größe d. h. an Erhabenheit, denn in ästhetischer Beziehung geht der Held als Sieger aus dem tragischen Kampfe hervor. Wie der Held der Tragödie über die rührend tragischen Nebenpersonen durch Größe hervorragt, so erhebt er sich über das tragische Schicksal durch das andere Element des Erhabenen, durch Schönheit. So tragen alle die mannigfachen Elemente das Ihrige dazu bei, um den Helden als den einheitlichen Mittel- und Gipfelpunkt des Ganzen hervortreten zu lassen, selbst das Geschick, das ihn verfolgt und stürzt. Ebenso dienen alle die verschiedenartigen Lebensäußerungen des Helden selbst nur dazu, um die ihm eigenthümliche Erhabenheit in das rechte Licht zu stellen, selbst das, was man mit einem mißverständlichen Ausdruck seit Aristoteles als die Schuld des Helden bezeichnet hat.

Der Begriff der tragischen Schuld hat mit dem der moralischen nichts gemein als die Anwendung des logischen Allgemeinbegriffs der Ursache auf das specielle Gebiet des menschlichen Handelns. Im allgemeinsten Sinne bezeichnet das Wort „Schuld“ das Thun eines Menschen, sofern dieses als Ursache einer Wirkung erscheint. Ist diese Wirkung, wie in der Tragödie, ein Leiden des Thäters, so kann das Verhältniß des Leidens zum

Thun von drei verschiedenen Standpunkten aus vorgestellt werden, je nach dem Bedürfnisse des vorstellenden Geistes, welches im Augenblicke der Betrachtung das vorherrschende ist. Der erste dieser Standpunkte ist der durch das intellectuelle Bedürfnis des menschlichen Geistes oder den Wahrheitsinn geforderte, dem es nur um Darstellung des Thatbestandes zu thun ist. Von diesem aus erscheint das Leiden bloß als die physisch-nothwendige Wirkung des Thuns, ohne daß ein Gefallen oder ein Mißfallen irgend welcher Art auf das Urtheil des betrachtenden Subjects einen bestimmenden Einfluß ausübt. — Der zweite ist der durch das moralische Bedürfnis oder den Rechtsinn geforderte Standpunkt, dem es um Wahrung der höchsten Interessen menschlichen Zusammenlebens zu thun ist, und bei dem die Verstandesthätigkeit des urtheilenden Subjects von den Willensregungen des Vorziehens und Verwerfens beeinflusst ist. Von diesem Standpunkt aus betrachtet erscheint das Leiden als die moralisch-nothwendige Folge des Thuns, wie sie nicht das vom Willen des Menschen unabhängige Naturgesetz, sondern das Gesetz der durch Staat und Kirche repräsentirten sittlichen Welt verlangt. — Der dritte Standpunkt ist der durch das ästhetische Bedürfnis oder den Schönheitsinn gebotene, dem es um den geistigen Genuß zu thun ist, den die concrete Anschauung eines durch ideale Form in sich vollkommenen Ganzen gewährt, und der ohne rege Thätigkeit der anschauenden Phantasie nicht denkbar ist. Von diesem Standpunkt aus erscheint das Leiden des tragischen Helden als das ästhetisch-nothwendige Mittel, welches den Gesetzen der Kunst gemäß der Schönheitszweck der Tragödie im Allgemeinen und die Erhabenheit des Helden im Besonderen erfordert. — Das moralische Urtheil hat mit dem ästhetischen die Begleitung durch die subjectiven Seelenzustände des Gefallens und Mißfallens gemein,

aber die moralischen Gefühle unterscheiden sich von den ästhetischen dadurch, daß jene durch Willensthätigkeit, diese durch Phantasiethätigkeit hervorgerufen sind, und dieser verschiedene Ursprung des Gefallens und Mißfallens modificirt nicht nur die Art dieser Gefühle selbst, sondern auch die Art des von ihnen begleiteten Vorstellens.

Es leuchtet aus dem Vorhergehenden von selbst ein, daß in Bezug auf das Verhältniß der tragischen Schuld zum tragischen Schicksal alle drei Standpunkte der Beurtheilung möglich, aber nur der ästhetische dem Zweck der Tragödie entsprechend ist. Ein Beispiel mag dies erläutern: Othello ist physisch schuld an seinem Leiden, weil er als Mohr eine Weiße geheirathet und damit die Reaction eines Naturgesetzes wachgerufen hat, welches eine dauernde Verbindung so heterogener Elemente nur unter ganz besonderen und selten eintretenden Bedingungen gestattet. Sobald der Rausch der Leidenschaft, der beide Theile einander zuführt, vorüber ist, dann hat eine derartige Heirath entweder die Untreue des einen Theils oder die Eifersucht des anderen zur natürlichen und deshalb gewöhnlichen Folge. Wer diese Art von Schuld an Othello in's Auge faßt, der beurtheilt den tragischen Helden wie der Arzt den Patienten, der sich durch Unvorsichtigkeit eine unheilbare Krankheit zugezogen hat, zunächst und sicher mit intellectueller Interesse, vielleicht auch mit menschlichem Mitleid, aber weder mit ästhetischem Beifall noch mit moralischem Mißfallen. — Aber Othello ist auch moralisch schuld an seinem Unglück, weil er nicht genug sittliche Kraft an den Tag legt, um sich gegen die unter den gegebenen Umständen allerdings natürliche Eifersucht und das aus dieser Leidenschaft ebenso natürlich entspringende verbrecherische Thun zu wehren und die in der Regel vorübergehende oder unglückliche Verbindung von Personen verschiedener Race zu einer ausnahmsweise dauern-

den und glücklichen zu machen. Wer die Schuld Othello's vorzugsweise in dem sittlichen Mangel sieht, den sein Charakter durch diese Schwäche an den Tag legt, der wird den Helden der Tragödie vielleicht auch noch mit menschlichem Mitleid betrachten, aber jedenfalls zugleich mit einem moralischen Mißfallen, welches die Erhöhung des natürlichen Mitleids zur ästhetischen Sympathie unmöglich macht. Da der Held der Tragödie aber nothwendig auf ästhetischen Beifall angewiesen ist, so bleibt für die Beurtheilung seiner Schuld nur der dritte Standpunkt übrig. Vor Allem ist Othello ästhetisch schuld an seinem tragischen Ende, weil er ein erhabener Charakter ist und an einer nothwendigen Bedingung dieses ästhetischen Vorzuges, der consequenten Einseitigkeit, zu Grunde geht. Die Harmonie seiner Charaktereigenschaften und die ihm eigenthümliche Größe in der Leidenschaft kann nur dadurch eine ästhetisch in so hohem Grade befriedigende Wirkung erreichen, daß er auch sein will, was er seiner Naturanlage nach ist, der arglose, heißblütige, zum Guten wie zum Bösen gleich leidenschaftlich erregbare, ohne kühle Ueberlegung zu rascher That fortstürmende Mohr. Die Harmonie zwischen Naturbestimmtheit und Selbstbestimmung in seinem Charakter bindet auch seine scheinbar widersprechendsten Eigenschaften zu einem harmonischen Ganzen zusammen, welches die einseitig moralische Beurtheilung zurückdrängt und uns hindert, seine mißtrauische Eifersucht mit der sittlichen Entrüstung zu verdammen, die sie im vollsten Maße verdiente, wenn sie einer weniger edlen Wurzel entstammte, als die vertrauensvolle Arglosigkeit ist, welche ihn zum mitleidswürdigen Opfer Iago's macht. Mit der Selbstverurtheilung, die er, nachdem ihm die Augen über sein Verbrechen geöffnet sind, durch den freiwilligen Tod an sich selbst vollzieht, nimmt er uns allen Anlaß, ihn unsererseits zu verur-

theilen; dafür aber giebt uns sein Tod die Möglichkeit an die Hand, alle einzeln hervortretenden Züge seines Charakters trotz ihrer gewaltig ergreifenden Größe in unserer Phantasie zusammenzufassen und zu einem Gesamtbilde abzurunden, welches durch seine vollendete Harmonie unseren ästhetischen Beifall in hohem Grade verdient.

Nur in übertragener, von der ursprünglichen weit abliegender Bedeutung kann von einer Schuld im ästhetischen Sinne die Rede sein, denn die tragische Schuld ist im Gegensatz zur moralischen gerade dasjenige Thun, welches dem Helden unseren Beifall zuwendet. Nichts Anderes als die Erhabenheit des Helden ist es, was die Sympathie des Zuschauers wie die Feindschaft des Schicksals herausfordert. Somit ist der tragische Held, wenn auch nur selten des Todes schuldig, in gewissem Sinne doch immer schuld an seinem Tode, weil er immer erhaben ist. Die tragische Schuld ist also eins mit dem ästhetischen Recht des Helden. Wo aber bleibt die Gerechtigkeit, wenn derjenige fällt, der das Recht vertritt?

Wie die Gerechtigkeit der sittlichen Weltordnung den endlichen Sieg des Guten über das Böse bedingt, so die poetische Gerechtigkeit d. h. die im dichterischen Kunstwerk herrschende ästhetische Ordnung, den endlichen Sieg des Schönen über das Häßliche und des Schönsten über das Minder-schöne. Das Schönste in der Tragödie aber ist die Erhabenheit des Helden und dieser fällt darum alles Uebrige zum Opfer, was die Tragödie sonst noch bietet, selbst das Leben des Helden; denn sein Tod dient nur dazu, seine Erhabenheit in ein um so glänzenderes Licht zu stellen. Die physische Niederlage des tragischen Helden ist nur der Durchgangspunkt zu einem ästhetischen Siege.

Nicht der Tod des Unschuldigen, sondern der Tod des

wehrlosen Schwachen ist bloß traurig d. h. rührend und niederdrückend zugleich; tragisch aber d. h. ergreifend und erhebend zugleich ist der Tod des Starken, der im Vollgeföhle seiner Kraft selbst sein Schicksal herausfordert. Das Herbe und Peinliche des Mitleids mit dem hoffnungslos Kämpfenden wird gemildert, sobald dieser selbst ein Held ist, der Schmerz und Tod gering achtet im Verhältniß zum Werthe des Kampfspreises oder zur Lust am Kampfe selbst. Je troziger der Kampfesmuth des Helden, um so weniger brennen in uns die Wunden, die das Schicksal ihm schlägt, und hat er mit seinem Tode den ästhetischen Sieg errungen, dann ist die Freude über diesen Sieg größer als das Leid über den Tod des Siegers.

