

Werk

Titel: Allegorisches und Tendenziöses in Shakespeare's Dramen

Autor: Thümmel, Julius

Ort: Weimar

Jahr: 1886

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0021 | log8

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Allegorisches und Tendenziöses in Shakespeare's Dramen.

Von

Julius Thümmel.¹⁾

Den Zweck des Dramas bestimmt Hamlet in der bekannten Instruktion für die Schauspieler in A. 3, Sc. 2 dahin, daß dasselbe berufen sei, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Der Philosoph unter Shakespeare's Bühnengestalten redet hiermit dem Konkreten das Wort und verweist die Abstraktion von den Brettern, die die Welt bedeuten. Der Dichter ist sich also Dessen wohl bewußt, daß er seine Charaktere, wie die in denselben zu begründende, aus ihnen originirende Handlung naturwahr, eigenartig, menschlich individualisirt und dies Alles in thatsächlicher Entwicklung vorführen müsse, um „der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild“ vor Augen zu stellen. Wenn er dem Drama die hohe Mission zuweist, die Menschheit zu unterrichten, zu bilden, im Guten und Schönen zu fördern, so mag er diese nicht durch Mittel erfüllt sehen, die die Gesetze der Natur aufheben und sich mit dem realen Sein in Widerspruch setzen; zu Aposteln seines Evangeliums will er nicht Persönlichkeiten ausersehen wissen, welchen, — wie Vischer sich drastisch genug ausdrückt — die Seele, das individuelle Ich ausgeweidet und dafür ein Begriff, eine Idee eingestopft ist. — Und da Person und Handlung von der Bühne herab durch sich selbst wirken, Idee und Bild in ihrer einheitlichen Verschmelzung den Zuschauer zur selbstthätigen Einkehr in sein Inneres veranlassen sollen, so plädirt

¹⁾ Es ist von hervorragendem Interesse, zwei sich so nahe berührende Gegenstände, wie die beiden Aufsätze von Delius und Thümmel behandeln, gleichsam als zwei Seiten desselben Körpers vergleichen zu können. D. R.

er offenbar gleichzeitig gegen jene poetischen Produkte, welchen Reflexion Selbstzweck ist, die durch Stoff und Charaktere im Sinne einer bestimmten Absicht auf ihre Zeit zu wirken versuchen und mit dieser ausgesprochenen, die Unbefangenheit des Zuschauers zerstörenden, Bild und Idee zersetzenden Absichtlichkeit nicht selten eine Verstimmung hervorrufen, in Folge deren der Dichter bei einem nicht geringen Theile des Publikums das Gegentheil von Dem erreicht, was er erstrebt hat.

Demgemäß würden nach den Selbstbekenntnissen Shakespeare's über die Ziele seiner Kunst Allegorie und Tendenz aus dem Rahmen des Dramas heraustreten. Nichtsdestoweniger hat der Dichter Beide hin und wieder in Anwendung gebracht und zwar nicht nur in einzeln eingestreuten Episoden; im Gegentheil, ganze Stücke zeigen ein theils allegorisches, theils tendenziöses Gepräge. Wie dürfte dies mit der von ihm selbst aufgestellten Regel zu vereinbaren sein? — Zunächst sicher auf historischem Wege.

Die Uranfänge der dramatischen Kunst bilden bei den Engländern ebenso wie in Frankreich und Deutschland die Mysterien, Schaustellungen biblischen Inhalts, die etwa zu den Zeiten Eduard's II den sogenannten Moralitäten Platz machen mußten, den Bühnenspielen, in welchen, wie Ulrici bemerkt¹⁾, der Uebergang des Dramas aus dem Himmel auf die Erde vermittelt wurde. „Das *Moral Play*“, fährt der Interpret fort, „ist die Allegorie des sittlichen Handelns, welches das eigentliche Drama ohne Allegorie schildern soll. Das sittliche Handeln tritt aber zunächst in allegorischer Gestalt auf, weil ihm der Körper der Individualität noch fehlt: die Kunst ist gleichsam zu schwach, um die allgemeine Idee in konkreter, individueller Form auszudrücken; sie giebt dem allgemeinen Inhalte noch die Gestalt der Allgemeinheit.“ — Daher wurden in den Moralitäten Begriffe personifizirt, als Gewissen, Thorheit, Beständigkeit, Erkenntniß, Hoffnung etc., die im gegenseitigen Kampfe, bezüglich im gemeinsamen Zusammenwirken gegen des Lebens Unverstand agirend dargestellt wurden. Zuweilen kleideten sich diese Begriffstypen in das Gewand der mythologischen Figuren aus der alt-klassischen Götterwelt. — John Heywood, der seine *Interludes* unter Heinrich VIII und der katholischen Maria schrieb und zur Aufführung brachte, rückte das englische Drama in ein neues Stadium, sofern seine Stücke die religiöse, bezüglich mora-

¹⁾ Shakespeare's dramatische Kunst Th. I S. 42.

liche Richtung aufgaben, die allegorische Form abwarfen und sich in die Sphäre des Volkslebens hineinstellten. Hiermit hatte sich der Grundsatz, den Shakespeare seinem Hamlet in den Mund legt, das Prinzip der Naturwahrheit, der Individualisirung Bahn gebrochen, ohne jedoch die *Moral Plays* gänzlich verdrängen zu können. So will denn die schaulustige Menge noch zur Zeit der Königin Elisabeth den altgewohnten allegorischen Figuren auf der Bühne begegnen, so daß es besonders der als Bühnendichter äußerst beliebte Zeitgenosse Shakespeare's, John Lilly, für angezeigt findet, seine meist für den Hof geschriebenen Dramen mit allegorischen Figuren zu bevölkern, die er mit Vorliebe der griechischen Mythologie entlehnt. — Indem sonach Shakespeare wider bessere Einsicht zuweilen auf die abgethanen *Moral Plays* zurückzugreifen sich bewogen fühlte, machte er allem Anscheine nach den Besuchern des Globustheaters nur eine Konzession, die gewißlich für seine Theaterkasse ihre reichlichen Früchte getragen haben mag.

Praktische Rücksichten, wenngleich sie auf anderem Gebiete liegen, mögen bei dem Dichter, dem praktischen Manne, auch in Ansehung des Tendenziösen obgewaltet haben. So sehr auch die Aesthetik gegen diese Kunstform, namentlich im Drama, eifern mag, immerhin verfolgt sie einen ethischen Zweck, indem sie nach Vischer's Ausdruck die trägen Gemüther mit starken Hebeln zu fassen, zu erschüttern, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit zu begeistern sich bemüht¹⁾. — Um dieses Zwecks willen und Angesichts der Erfolge, die der Tendenzpoet erringen kann, wenn er die rechten Saiten anschlägt, läßt sich ein Herabsteigen von der Höhe des strengsten ästhetischen Maßstabes, ein gelegentliches Zuwiderhandeln gegen die Doktrin recht wohl rechtfertigen, wenigstens erklärlich finden. Im Uebrigen dürfte die Art, wie der Dichter das Tendenziöse poetisch zu verwerthen versteht, die Berechtigung der Ausnahme von der Regel bestimmen; und daß nach dieser Richtung hin der britische Poet hinter seinen sonstigen Leistungen in der That nicht zurück geblieben ist, daß er es verstanden hat, seine allegorischen, wie tendenziösen Figuren wahrhaft poetisch zu gestalten, und dabei zugleich dem von ihm selbst aufgestellten Prinzip der Individualisirung nicht völlig untreu zu werden, dafür hoffe ich den Beweis nicht schuldig zu bleiben.

¹⁾ Vischer's Aesthetik Th. IV § 926.

I.

Das Wesen der Allegorie findet die Aesthetik darin, daß sie einen Gegenstand mittels eines andern, ihm ähnlichen darstellt: „ein Anderes wird durch ein Anderes bedeutet“, definiert Herder¹⁾. Seiner Ausführung nach sind es nicht etwa bloß äußerliche Aehnlichkeiten, wie sie ein leeres, oft verwirrendes Spiel des Witzes erhascht, sondern die Tiefen der Natur selbst, der in Körpern dargestellte wirksame Geist, eine Welt von Kräften, was hier zum Ausdruck gelangen soll. — Die Entstehung des Allegorischen führt Goethe²⁾ darauf zurück, daß der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, durch das Letztere das Erstere exemplifizirt. Die schöpferische Phantasie des Dichters verkörpert sonach das Geistige anthropomorphisch auf unorganischem Wege, formt Idee und Bild zugleich und hat die Doppelgestaltung seines poetischen Produkts ebenso verständnißvoll wie künstlerisch abzuwägen, damit die Idee das Bild und umgekehrt das Bild die Idee nicht erdrücke, sondern Beides in seiner Geltung bleibe. Ausdrucksvoll und zurückhaltend zugleich, sichtbar gemacht und doch geistreich verhüllt, darf die phantastische Umkleidung des Bildes die Idee nur durchschimmern lassen, um nicht in den trocknen Lehrton des Doktrinären zu verfallen.

Soweit die Allegorie in Shakespeare's Dramen episodisch auftritt, nimmt sie wesentlich einen dekorativen Charakter an und verhält sich zu dem dramatischen Ganzen wie etwa die Medaillons oder Basreliefs zu einem Prachtbau, dem sie als sinniger Zierrath eingefügt sind, nebensächlich zwar, aber in ihrer illustrierenden Ideenverkörperung harmonisch, theils erheiternd, theils von tief ernster Wirkung. — Wie der Bildhauer bewegt sich hier der Dichter in den knappsten Formen; er läßt das Bild ebenso schnell auftauchen wie verschwinden, so bald die Idee genügend angedeutet ist.

In Heinrich VIII begnügt er sich sogar für seine allegorische Darstellung mit einer bloßen Pantomime. Katharina von Aragonien, das fromme, züchtige Eheweib des sinnlichen Tudor, von diesem um die in Jugendschöne prangende, üppige Anna Bullen verstoßen, stirbt in der Einsamkeit zu Kimbolton, nur von ein paar treugebliebenen Dienern umgeben. Während eine feierliche Musik die Sterbende einschläfert, schweben sechs Gestalten in

¹⁾ Herder, *Adrastea*, B. II. S. 226. ²⁾ Goethe, B. 49. S. 96.

weißen Gewändern, Lorbeerkränze auf dem Haupte, goldene Masken vor dem Gesicht, mit Palmenzweigen in den Händen, langsam auf sie zu. Sie begrüßen Katharinen und tanzen. Bei gewissen Wendungen halten die ersten Zwei einen schmalen Blumenkranz über ihr Haupt, während die vier Uebrigen sich ehrerbietig neigen. Dann wiederholt das nächstfolgende und endlich das letzte Paar dieselbe Handlung. Die Fürstin giebt schlafend Zeichen der Freude wie durch höhere Eingebung und streckt beide Hände gen Himmel. Darauf verschwinden die Gestalten, den Kranz mit sich hinwegnehmend. — Die Vision der Sterbenden, von der die Umgebung Nichts ahnt, ist nicht mißzuverstehen: der Dulderin Katharina wird zum Lohn ihrer Frömmigkeit von Abgesandten des Himmels die Krone der Gerechtigkeit verheißen. Gewiß nicht absichtslos folgt die betreffende Scene, die zweite des vierten Akts, unmittelbar auf die pomphafte Krönung Anna Bullen's, und weist durch ihre stumme und doch so laut redende Allegorie darauf hin, wie nichtig der irdische Glanz gegenüber den Verheißungen der ewigen Herrlichkeit und den Freuden des Himmels sich darstellt, wie der im Kampfe um das Zeitliche unterliegenden Märtyrerin vor der zeitweilig beglückteren Nebenbuhlerin das bessere Theil beschieden ist.

An diese Scene dürften wir erinnert werden, wenn Goethe im Egmont die allegorische Figur in der Gestalt Clärchens aufsteigen läßt, wie sie dem schlummernden Helden unmittelbar vor seiner Hinrichtung den Siegeskranz zeigt und ihm die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joch prophetisch andeutet. —

In dem Pastorale Wie es Euch gefällt führt der Dichter am Schlusse der Komödie die allegorische Figur des Hymen vor, deren Erscheinen in der phantastischen Welt des Schäferidylls unter lauter arkadischen Gebilden an sich schon nichts Fremdartiges bietet. Die Romantik ist in diesem Stück so recht eigentlich zu Hause und treibt in opernartigem Gepräge und in Sangeslust ihr neckisches Spiel mit einer Umgebung, die der Realität mehr oder weniger entrückt ist. — Es kann in der That nicht Wunder nehmen, wenn hier Hymen sogar die Rolle des antiken Deus ex machina spielt, indem er mit einem Schlage durch ein paar Verse den vom Dichter geschürzten Knoten entwirrt und die bis dahin obwaltenden Mißverständnisse löst, gleichzeitig aber auch vier Liebespaaren die Hochzeitsfackel anzündet: dem wackern Orlando mit Rosalinde, dem bekehrten Oliver mit Celia, dem verschmähten

Silvius mit der spröden Phöbe und endlich dem Gewerbsnarren Probststein, welcher Letztere der kategorischen Weisung der Gottheit gemäß nun doch zu seiner Bauerndirne Käthchen sich bequemen muß, obwohl er gehofft hat, um eine regelrechte Trauung und in Folge dessen um einen ordnungsgemäßen Ehebund heruzukommen.

Eine vollständig ausgeführte Episode bringt uns ferner der fünfte Akt im Cymbelin in einem Bilde, welches elyseische Gestalten dem Hades entsteigen, den Göttervater Zeus in energischer Weise um seine Intervention zu Gunsten des hartbedrängten Helden beschwören und den Gott selbst unter Donner und Blitz auf dem Rücken seines Adlers herabsteigen läßt, um die Schatten zu beruhigen und seinen Entscheid über das Geschick der Sterblichen in einem mystischen Orakelspruch niederzulegen. Posthumus Leonatus, von dem Römer Jachimo betrogen, hat den Befehl zur Tödtung seiner Gattin Imogen gegeben, die er nach den von dem falschen Römer beigebrachten Scheinbeweisen für untreu halten muß. Er selbst sucht den Tod in der Schlacht, fechtend auf britanischer Seite und durch Heldenthaten den Sieg für die Sache des Vaterlandes erringen helfend. Doch „durch Schmerzen gefeiet, findet er nicht, um was er geworben“. Er wirft sich deshalb in ein römisches Gewand und läßt sich als Landesfeind fangen, in der Erwartung, „sein Lösegeld durch Sterben zu zahlen.“ So sehen wir ihn im Kerker, in Ketten; ein sanfter Schlummer umfängt den Todmüden, während die Schatten seines Vaters, seiner Mutter und der in früheren Römerkämpfen gefallenen Brüder aufsteigen, um für den schuldlosen, in eifersüchtigem Wahne verstrickten Sohn und Bruder Gerechtigkeit zu verlangen. Der angerufene Zeus schild zwar die Schatten, tröstet sie jedoch und stellt dem Posthumus nahes Glück in Aussicht, indem er ein Täfelchen zurückläßt, auf welchem in dunkeln, hypothetisch gehaltenen Lapidarsprüchen ein froher Ausgang des Stücks prognostiziert wird.

Die Schatten aus dem Jenseits sind dem Zuschauer alte Bekannte: in der Eingangsscene des ersten Akts hat ihn die Exposition des Stücks mit dem ganzen Stammbaum des edeln Posthumus bereits vertraut gemacht. — Seltsam berührt nur die Art, wie die Geister mit dem Beherrscher des Himmels umspringen. Zuerst machen sie ihm die bittersten Vorwürfe, dann fordern sie die Wendung in Posthumus' Schicksal als ein Recht, zuletzt drohen sie sogar:

Blick aus dem Marmorhaus und hilf!
Wir armen Seelen schrein
Sonst zu dem lichten Götterrath,
Des Unrechts dich zu zeihn.
Hilf, Zeus, sonst soll uns höh'res Recht
Von deinem Spruch befrein.

Zu dieser Berufung an das Generalkonzil der Götter läßt es Vater Zeus nicht kommen. Er führt zwar den dringlichen Petenten seine Majestät in Donner und Blitz zu Gemüthe, so daß sie demüthig in die Knie sinken, verweist sie auch in einer eindringlichen Reprimande in die gehörigen Schranken, thut ihnen aber doch den Willen und fährt in allem Pomp wieder auf zu seiner krystallinen Hofburg, während der Schatten Sicilius' über den Schwefelduft des Götterodems, sowie über die Physiognomie des Königsadlers chemische resp. zoologische Betrachtungen anstellt und dann mit der Sippe verschwindet.

Ich muß gestehen, daß ich die hier vorliegende Allegorie in ihrer Breite für ziemlich überflüssig halte. Was die Schatten von den Schicksalen und Thaten des Posthumus hervorheben, um ihre Petition an Vater Zeus zu motiviren, weiß der Zuschauer, und den dunkel angedeuteten glücklichen Ausgang des Dramas erfährt derselbe, wenn ihm sein Ahnungsvermögen nicht schon früher dazu verhilft, bereits in der nächsten Scene. Wozu das Einschiesel? Dazu kommt, daß die Diktion strohern und unbeholfen, der Inhalt seicht ist, sogar an das Läppische streift, so daß mir die Ansicht der englischen Interpreten, die diese allegorische Episode für unecht erklären, sehr plausibel erscheint. Möglich, daß, wenn Posthumus seine bevorstehende Wiedervereinigung mit der todtgeglaubten Imogen durchaus erträumen muß, der Dichter Dies durch eine kurze Pantomime (wie in Heinrich VIII) angedeutet und auf diese Weise den Traum veranschaulicht hat, während ein unberufener Regisseur eine bloße Bühnenweisung — woran Cymbelin besonders reich ist — in schlechte Verse zu übersetzen sich gedrungen gefühlt haben mag.

Doch überlassen wir diese Kontroverse den Philologen. Ist die Stelle echt, wie dies Gervinus behauptet, auch selbst Tieck und Ulrici nicht bezweifeln, obwohl sie die Schwäche der desfallsigen Komposition anerkennen, so hat sie Shakespeare sicherlich nicht in einer glücklichen Stunde gedichtet — unter allen Umständen, echt oder unecht, bildet sie den Uebergang zu einer zweiten Gruppe der allegorischen Dichtergebilde, die, den dekorativ-episodischen

Charakter aufgebend, zu der Haupthandlung der Stücke in unmittelbare Beziehung treten, bezüglich in dieselbe eingreifen. Es sind dies die Geistererscheinungen.

Börne¹⁾ nennt Shakespeare einen Naturgläubigen, einen Naturkundigen, dem Weisheit gleichbedeutend ist mit der Abspiegelung der Welt im menschlichen Geiste, der Himmel und Erde, Hölle und Paradies, Leben und Tod lediglich als „menschliches Gesicht“ erscheinen läßt. Für die Natur, für die Grenzen des Menschlichen hat der weise Dichter ein viel zu scharfes Auge, er ist viel zu sehr Realist, als daß er Das, was sich außerhalb der Realität bewegt, nicht als wesenloses Sein, als Schatten, „Kinder unseres Hirns“ betrachtet haben sollte. Daß unsere Rechnung hienieden mit dem Tode geschlossen sei, spricht er zu oft aus, als daß er nicht über den Gespensterglauben seines Jahrhunderts erhaben gewesen sein sollte. Eine Rückkehr der Gestorbenen aus dem Jenseits in diese reale Welt kann ihm nur als ein Phantasiegebilde gegolten haben, und wo er auf den Köhlerglauben seiner Zeit zurückzugreifen sich veranlaßt sieht, kann er nur davon ausgegangen sein, das außerhalb des Natürlichen Liegende dem Volksglauben gemäß lediglich als phantastischen Vorwurf künstlerisch zu verwerthen.

So oft er Geister heraufbeschwört, verkörpert er eine Idee, substituirt er „einem Anderen ein Anderes“, giebt den Gedanken, Empfindungen Lebender Gestalt und Form in den Erscheinungen Abgeschiedener, verwandelt die bloße Rede in sichtbare Wesen, allegorisirt also innere Vorgänge in dem Seelenleben seiner Helden durch Vorführung schattenhafter Gestalten, die etwas jenen Vorgängen Aehnliches zum Ausdruck bringen.

Auch wenn man diese Absichtlichkeit des Dichters nicht gelten lassen will und dem realistischen William Shakespeare trotz seiner Naturweisheit den Gespensterglauben seiner Zeit zu imputiren sich durchaus veranlaßt findet, so bleiben immerhin jene Geistererscheinungen für uns, für ein nüchterner gewordenes Geschlecht — sofern wir nicht gerade zu den Spiritisten zählen und der Theorie der vierten Dimension huldigen — bloße Allegorien, mag sie der Dichter gemeint haben, wie er will, und dies um so mehr, als sich die durch die schattenhafte Hülle durchschimmernde Idee in ziemlich klaren Umrissen erkennbar macht.

¹⁾ Börne, Dramaturgische Blätter, II. S. 174.

Am Deutlichsten in Richard III. Den gewissenlosen Usurpator, der sich mit blutiger Axt den Weg zum Thron gehauen, den in seiner Verbrecherlaufbahn Nichts beirrt, Nichts aufgehalten hat, selbst nicht der Fluch der greisen Mutter, finden wir auf dem Felde zu Bosworth am Vorabend der Schlacht gegenüber dem jungen Heinrich Richmond, dem nachmaligen Heinrich VII, der mit Heeresmacht über den Kanal herübergekommen ist, um den Kronenräuber zur Verantwortung zu ziehen. Die Zelte der beiden Gegner öffnen sich und zeigen dieselben schlafend. Da steigen zwischen den Lagerstätten der beiden Fürsten die Schatten Derer auf, die der Usurpator seiner Herrschsucht geopfert hat, die Geister des Königs Heinrich VI und seines Sohnes, des Herzogs Clarence, der Söhne Eduards, der Verwandten der Königin Elisabeth, des Kämmerlings Hastings, des Helfershelfers Buckingham und der Königin Anna. Sie Alle rufen ihm das verhängnißvolle: „Verzweiff' und stirb“ entgegen, während sie dem tugendhaften Richmond Glück und Sieg prophezeihen. Dem hartgesottenen Richard schauert's bis in das tiefste Mark:

O feig' Gewissen, wie bedrängst du mich!

stöhnt er in seines Herzens Angst und:

Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschied'nes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig, schuldig!

Dem eintretenden Kämmerer beichtet er:

O Ratcliff! ich hatt' einen furchtbaren Traum,
— es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richard's,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten!

Richmond erzählt beim Erwachen seiner Umgebung: Träume schönster Ahnung hätten ihm den süßesten Schlaf gebracht. Nach des Dichters eigenen Worten repräsentiren sonach jene abgeschiedenen Seelen Traumgebilde Lebender — sie allegorisiren das böse und das gute Gewissen, sie verkörpern in dem schuldigen Richard das Gericht, in dem tugendreichen Richmond den Frieden einer reinen Seele.

Einen ähnlichen Ausdruck Dessen, was in dem Innern des Helden vorgeht, versinnbildlicht der Geist Banquo's im Macbeth.

Der nach Duncan's Ermordung zum König Schottlands Erwählte hat die Großen des Reichs zu einem Banket im Prunksaale zu Forres versammelt. Bei Musterung seiner Gäste vermißt er seinen Freund und früheren Mitfeldherrn Banquo, den er so eben erst in der Nähe des Schlosses hat niederstoßen lassen, weil er auf Grund der ihm gewordenen Weissagung fürchtet, die Krone werde auf den Stamm des Beargwohnten übergehen. Kaum hat Macbeth das gleißnerische Bedauern ausgesprochen, wie sehr ihm Freund Banquo fehle, so sieht er den Geist des auf seine Veranstaltung Gemordeten inmitten der Tafelrunde, den vorwurfsvollen Blick auf den Mörder gewendet, dem der Schrecken alles Blut zum Herzen jagt und das Haar sträuben macht. — Der Paroxysmus geht momentan vorüber, als der Schatten verschwindet; doch kaum hat sich Macbeth wieder aufgerafft, kaum hat er nach Wein gerufen, um auf des Vermißten Wohlergehen zu trinken, so steht die blutige Gestalt wieder vor ihm, „das körperlose Blendwerk, das seine festen Nerven beben und ihn zur Memme macht“. Stumm, wie es gekommen, entweicht das Gespenst, ungesehen von der Lady Macbeth und den banketirenden Lords, welche Letztere ebenso erstaunt wie erschreckt über des Königs seltsames Wesen in Eile aufbrechen und den Mörder seiner Gewissensangst überlassen. Die richtende Gewalt der Nemesis kleidet sich also auch hier in die Erscheinung aus dem Jenseits, um dem Zuschauer den momentanen Seelenzustand des gefallenen Helden zu veranschaulichen.

Dabei läßt es jedoch der Dichter des Macbeth nicht bewenden. Der ungeheuerlich mystische Zug, der durch die ganze Dichtung weht, bedingt ein schärferes Eingreifen übersinnlicher Mächte, d. h. eine breiter angelegte Allegorisirung. Drum läßt Shakespeare schon im Anfange der Tragödie den Fall des Helden auf diesem Wege sich vollziehen: er substituirt den bereits vergessenen¹⁾, in der Brust Macbeths wieder auftauchenden und als Versuchung neu an ihn herantretenden Gelüsten der Ehrbegierde gespenstige Wesen, dem nordischen Mythos entlehnt²⁾, wie er selbst sagt: „von jenseits der Natur“, die drei Hexen oder Schicksalsschwestern (*weird sisters*), die sich nachher, als sich der Held in sein Verbrechernetz bereits

¹⁾ Macbeth A. 1, Sc. 3: Habt Nachsicht! In vergessnen Dingen wühlte
Mein dumpfes Hirn.

²⁾ Wiewohl schon in der Quelle des Dichters, in Holinsheds Chronik, vorkommend.

verstrickt hat, mit allerhand Zauberapparat umgeben, wo es gilt, den Gesunkenen durch zweideutige Versprechungen und Voraussagungen in immer tiefere Schuld zu locken. Anfangs bloß Vertreterinnen einer den Helden beherrschenden einzelnen Vorstellung, verdichten sie sich im Fortgange der Tragödie zu Symbolen, zu Sinnbildern der magischen Gewalt der Sünde, zu Prädikanten einer allgemeinen Wahrheit, die der Dichter in die Worte faßt:

Was schlimm begann, stärkt sich durch neue Schuld —

zu Repräsentanten der Grundidee des ganzen Stücks. Ohne Reiz, unedel in Rede und Geberde, häßlich wie die Nachteulen, von teuflischer Bosheit, bestimmen die *weird sisters* nicht, wie die antiken Parzen, das Loos der Erdensöhne; über die Willensfreiheit der Letzteren steht ihnen keine andere Gewalt zu, als die der Verführung. Ihre Obermeisterin Hekate wirft ihnen deshalb auch vor:

Ihr dienet dem verkehrten Sohn,
Der trotzig und voll Uebermuth
Sein Werk nur, nicht das Eure thut!

Die Verführungskünste, die sie in der Höhle ins Werk setzen, um Macbeth in Wahnwitz, in Zerstörung zu treiben, sind vom Dichter auch wieder speziell symbolisirt in den aus dem Zauberkessel hervorgerufenen Gebilden — des bewaffneten Hauptes, das vor Macduff warnt, des blutigen und des gekrönten Kindes, die ihre trügerischen Vorausverkündigungen von unmöglich scheinenden Bedingungen abhängig machen, der acht schattenhaften Könige mit dem hier wieder auftretenden Geiste Banquo's, die dem Verführten die sich in ferner Zukunft erweiternde Macht der schottischen Krone in Banquo's Stamme vorspiegeln. So treiben Furcht und Hoffnung, Zweifel und Sicherheit, „des Menschen Erbfeind“, in der Brust des gefallenen, vom bösen Gewissen gepeinigten Nordlandshelden ihr wechselvolles Spiel, wie dies hier in der Hexenküche in phantastischen Bildern vorgeführt wird. Und wie die Triebe der Leidenschaft, des Ehrgeizes, der Rachsucht in der Menschenseele auf- und niedertauchen gleich den vorüberziehenden Wetterwolken, so kommen die *weird sisters*, Hekate und die Geistererscheinungen der Hexenhöhle — und so zergehen sie in Luft. Alles psychologisirende Symbolik!

Das Phantom des gemordeten Cäsar in Brutus' Zelte bei Sardes am Vorabend des Abmarsches nach dem Schlachtfelde von Philippi fand Shakespeare im Plutarch, seiner Quelle, vor.

Dort ist die Begebenheit als Anekdote erzählt. Indessen der Dichter nahm sie auf und verwerthete sie als wirksames Mittel, den vierten Akt der Tragödie nach den unerquicklichen Zänkereien der Feldherrn über die Zweckdienlichkeit ihrer militärischen Operationen phantastisch-allegorisch zu schließen. Das Werk der Reinigung und Wiederherstellung der République mit Cäsar's Opfertode hat sich als unhaltbar bewiesen; alsbald nach der Katastrophe im Senat müssen die Verschworenen überzeugt sein, daß die Römer, die anstatt des Gemordeten den Brutus zum Cäsar ausrufen wollen, keine Republikaner mehr sind. Der rettungslose Bankerott der Freiheit hat sich bereits in Rom klar gemacht; er ist auch in dem Heere der Wiederhersteller ausgebrochen, in welchem Selbstsucht, Uneinigkeit, Mangel an Selbstvertrauen ihren entmuthigenden Einfluß ausüben. In der verhängnißvollen Schlacht bei Philippi ruft Brutus selbst, als er vor den Leichen seiner Kameraden Cassius und Titinius steht:

O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch,
Dein Geist geht um! er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt!

Diese Worte überheben uns der Mühe der Deutung; der Dichter tritt als sein eigener Interpret auf. Seinem Brutus, dem übrigens, wie er dem Volumnius vertraut, der Geist Cäsar's ein zweites Mal in der Nacht vor dem Treffen erschienen ist, bedeutet die Erscheinung aus dem Jenseits nichts Anderes, als die Nutzlosigkeit des gebrachten Opfers, die dafür die Opferer ereilende Vergeltung, die Selbsterstörung des römischen Republikanismus.

Der Geist des weiland Königs von Dänemark im Hamlet wandelt des Nachts auf der Schloßterrasse von Helsingör, den Wacht habenden so lange sichtbar, bis er den Einen gefunden, den er zu seinem Rächer erkoren und bisher ruhelos gesucht hat, seinen Sohn Hamlet. Von da ab verschwindet er für alle Andere — für die Freunde und Begleiter des Prinzen, welchen er nur noch aus der Tiefe seine Weisung zum Verschweigen des Geschehenen zukommen läßt; für die Königin, für die er bei seiner „Heimsuchung“ in der Closetscene nur körperlose Luft ist, die auch seine Mahnung an den „trägen“ Sohn nicht hört; nur ihm, dem Auserwählten, dem Sonntagskinde Hamlet, bleibt er wahrnehmbar in seiner geharnischten Gestalt, in seiner milden Rede. — Nachdem er dem Sohne, der ihm auf seinen Wink nach einem abgelegenen Theil der Schloßterrasse gefolgt ist, eröffnet, daß er verdammt sei

— auf eine Zeit lang Nachts zu wandeln
Und Tags gebannt, zu fasten in der Gluth,
Bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit
Hinweggeläutert sind —

bringt er ihm die Schreckenskunde, daß

— das Ohr des Reichs
Durch den erlognen Hergang seines Todes
Schmählich getäuscht sei.

Es heiße, daß ihn, derweil er im Garten geschlafen, eine Schlange gestochen. Diese Schlange trage jetzt seine Krone; Gift habe ihm der eigene Bruder ins Ohr geträufelt. Seine, des Sohnes, Aufgabe sei es, den unerhörten, schnöden Mord zu rächen.

Es ist richtig, man muß es Börne zugestehen, der Geist im Hamlet ist redselig, wenigstens gesprächiger als die übrigen Erscheinungen aus dem Jenseits. Dafür ist er aber auch nicht bloßes Stimmungsbild, wie die andern; er handelt, er leitet das Stück ein, übernimmt die Exposition und giebt der Tragödie die ganze Signatur, indem er ein Prinzip vertritt, eine ethische Pflicht, ein heiliges Gesetz verkörpert, das der Blutrache. Das Alles will nicht aphoristisch behandelt sein. Geharnischt erscheint das Gespenst dem zur Erfüllung dieser Pflicht Berufenen; zum Zeichen, daß nur Blut und Eisen die Sühne herbeiführen kann. Milde gegen die mitschuldige Mutter befiehlt es an, damit der Rächer „sein Herz nicht beflecke“, die Grenzen des Natürlichen nicht überschreite und sich nur auf das absolut Nothwendige beschränke. Das Phantom, dem auserwählten Rächer menschlich nahe gerückt, fühlt mit dem Sterblichen — wie ein Erdensohn. Um so bezeichnender ist es für Hamlet, daß er trotzdem schwankt, trotzdem zweifelt, daß er in Unthätigkeit verharrt, obwohl ihm klar ist, daß er als einziger Sohn des Gemordeten, als sein Thronerbe einzig und allein dazu berufen sei, über den Brudermörder und Kronenräuber das Strafgericht zu halten, daß nur er und kein Anderer die Blutrache zu üben habe.

Die beiden Stücke, in welchen sich die Allegorie über die ganze Dichtung verbreitet und derselben zum Grunde liegt, der Sommernachtstraum und der Sturm, sind Maskenspiele, allerdings nicht von dem steif akademischen Gepräge Ben Jonson's, sondern mit ebensoviel Freiheit als künstlerischem Takt, echt shakespearisch komponirt. „Diesen Schaustellungen, sagt Drake¹⁾, gab

¹⁾ Drake, Shakespeare and his Times, p. 437.

man höhern Zweck und bedeutenderen Inhalt, und während sie scheinbar nur zum Behufe der Beglückwünschung und Unterhaltung verfaßt wurden, schärften sie entweder eine sittliche Weisheitslehre ein oder sie erreichten diese Absicht unmittelbarer, indem sie Tugend und Laster personifizirten und eine Art ethischen Dramas zur Anschauung brachten“. Man scheidet sie in die eigentliche (mehr gehaltene) Maske und in die possenhafte Antimaske, welche Letztere wiederum gemeinhin in zwei Halbchöre zerfällt. Demgemäß ist auch der Sommernachtstraum komponirt.

Die Maske bildet die Hochzeit des Theseus mit Hippolyta, sowie die Liebesgeschichte der beiden Paare Lysander-Hermia und Demetrius-Helena; die Antimaske wird dargestellt durch die beiden Halbchöre der Feen mit Oberon-Titania an der Spitze einerseits, und der Rüpel und Handwerker andererseits. Zwischen beiden Masken hat der Dichter insofern eine Ausgleichung herbeigeführt, als er die Antimaske der Feenkomödie zur höchsten Stufe poetischer Behandlung emporhebt, die Maske dagegen in der Streitscene zwischen den beiden verliebten Mädchen, sowie bei der Hochzeitsfeier der drei Brautpaare im V. Akte in das Gebiet des Komischen rückt, während der zweite Halbchor der Clowns in dem Pyramus-Thisbespiele allerdings unverholen sein possenhaftes Wesen treibt. Außerdem hat Shakespeare die Handlung in Maske und Antimaske kunstvoll in einander verschlungen, obgleich sonst gewöhnlich — namentlich bei Ben Jonson — in den Maskenspielen beide Theile unvermittelt neben einander herlaufen.

Daß der Sommernachtstraum als ein Gelegenheitspoem zur Verherrlichung einer Hochzeitsfeier gedichtet ist, geht unzweideutig aus Oberon's Schlußworten hervor. Man hat nur darüber gestritten, für wessen Vermählungsfest die Maske bestimmt gewesen sei. Seit Halpin's scharfsinniger Auslegung der Stelle im II Akt Scene 1 (Oberon's Vision) nimmt man allgemein an, daß die Komödie für die Hochzeitssolenntäten des Grafen von Essex geschrieben worden. Wie sehr es hierbei auf die Belustigung des gefeierten Paares gemünzt gewesen und wie das Ganze nach des Dichters Worten eben nur ein Unterhaltungsscherz sein soll, ergibt der Dialog der Brautleute und ihrer Gäste. — Es fragt sich nur, ob und in wie weit die Dichtung eine von Drake den Maskenspielen überhaupt als nothwendiges Requisit beigelegte Weisheitslehre oder Moral involvirt und erkennen läßt.

Im Sommernachtstraum treibt die Liebe ihr tollstes Spiel;

nicht jene tief gehende Leidenschaft, die sich des eigenen Ichs entäußert, um in einem andern Ich aufzugehen (*love*), sondern das phantastische Gebilde von Laune und Einbildung, das sich von dem Zufall abhängig macht und sich deshalb ein gelegentliches Abspringen, einen Wechsel je nach den Verhältnissen nicht sonderlich übel nimmt (*fancy*)¹). Alles liebt in dem Maskenspiele, Alles irrlicherirt aber auch mit seiner Neigung hin und her, und wo dieser Wechsel nicht in aktueller Thätigkeit vorgeführt wird, deutet der Dichter wenigstens historisch darauf hin. Und nicht allein die Sterblichen faßt und beherrscht dieser Taumel — auch die Elementargeister, die Beherrscher der Feenwelt werden in denselben hineingerissen. — Doch ist dies Alles nur ein Traum, sommernachtsgeboren. Der Dichter selbst betitelt sein Poem: *A Midsummer-Night's Dream*; der Interpret könnte dem Titel noch die Worte: *the fancy* voraufsetzen — und der Grundgedanke der Allegorie wäre deutlich genug ausgesprochen.

Elze²) führt aus, daß im Sommernachtstraum die Liebesverhältnisse der damaligen Aristokratie wie in einem Spiegelbilde dargestellt würden und erklärt die Freiheit, mit der dies und noch dazu auf einem adligen Feste geschehen, mit der Ungebundenheit der Poeten aus der Elisabethischen Aera, die ihnen namentlich in Privatkreisen erlaubt habe, ihren Witz auch gegen die hohen Schichten der Gesellschaft, ja selbst gegen die Träger der Krone zu richten. Ich gehe noch einen Schritt weiter, als der philologische Interpret: ich behaupte, die Allegorie: *The Fancy, A Midsummer-Night's Dream* gilt nicht bloß dem Grafen Essex und seinen Hochzeitsgästen; sie birgt eine allgemein gültige Wahrheit in sich, die sich noch heutigen Tags jedes Hochzeitspaar zu Herzen nehmen kann, zumal Hippolyta versichert:

Doch diese ganze Nachtbegebenheit
Und ihrer Aller Sinn, zugleich verwandelt,
Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung —
Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,
Doch seltsam immer noch und wundervoll.

Hier scheint mir der Dichter andeuten zu wollen, wie das leichte Spiel der schattenhaft flüchtigen Liebeslaune (*fancy images*) erstarken könne (*grows*) zur unwandelbaren Seelengemeinschaft (*great constancy*).

¹) Vgl. Jahrbuch XIX. 45 ff. ²) Jahrbuch III. 170.

Die Träger der Allegorie können als Traumgestalten nicht scharf gezeichnet sein — und doch lassen sich bei alledem durch den umhüllenden Schleier die Umrisse der einzelnen Charakterköpfe erkennen: das heldenhafte Brautpaar Theseus-Hippolyta, der besonnene Lysander, der fahrige Demetrius, die kecke Hermia und die sanfte Helena heben sich von einander ab, und selbst die Elementargeister sind mit Zügen ausgestattet, die einen Anflug von Individualisierung an sich tragen: der Trotzkopf Titania, der eigenwillige Oberon, der zu allerlei boshaften Streichen allzeit aufgelegte Poltergeist Puck. Und über dies Alles ist ein Duft gezogen, so berückend, daß wir selbst zu träumen meinen, bis uns die derben Späße der Clowns in der Antimaske aus dem Reiche des Phantastischen in die realste Wirklichkeit versetzen.

Auch in der zweiten Maske, deren erste bei einem Hoffeste in Whitehall erfolgte Aufführung die Forscher in das Jahr 1611 verlegen, im Sturm, werden wir in das Gebiet des Wunderbaren, des Märchenhaften geführt, ohne daß uns jedoch der Boden der Wirklichkeit gänzlich entzogen würde. Wie im Sommernachts Traum vergeschwistert sich das Phantastische, physikalisch Unmögliche dergestalt mit dem Realen, daß das Erstere seine Selbstständigkeit, seine Bedeutung als bloße seltsame Caprice aufgibt und in seiner Beziehung auf das mit ihm verbundene Reale ein Wirkliches bedeutet, d. h. es wendet sich das Unmögliche zur Symbolik, es wird zur Allegorie.

Den Grundgedanken des Sturms bezeichnet Rosenkranz eben so treffend wie prägnant als die Unterdrückung und Bewältigung des Naturelements durch das Kulturleben, wozu dem Dichter die von Silvester Jourdan 1609 veröffentlichten Abenteuer englischer Seefahrer auf den Bermuda-Inseln den äußern Anlaß gegeben haben mag. Das Hohenpriesterthum der Bildung und Gesittung vertritt Prospero, zwar ausgestattet mit übernatürlichen Kräften, ein Nekromant, wie ihn der Volksglaube sich vorstellt, jedoch nicht bloße Abstraktion, sondern durch und durch individualisirt, voller Humanität, ein zärtlich liebender Vater, das versöhnlichste Gemüth, eine hohe fürstliche Gestalt, adlig in Haltung und Gesinnung, eben so klug wie gelehrt. Früher Herzog von Mailand, hat er sich, von einem unabweisbaren Forschertriebe geleitet, dergestalt in das Studium der Naturkräfte vertieft, daß er die Sorge für den Staat seinem ungetreuen, herrschbegierigen Bruder überlassen hat, von dem er entthront und mit seinem zarten Kinde Miranda auf einem

morschen Fahrzeuge den Meereswellen preisgegeben worden ist. Die Treue eines alten Dieners rettet ihm das Leben und seinen nekromantischen Apparat. So ist es ihm möglich geworden, die Geisterinsel, an welcher er gelandet, seiner Herrschaft zu unterwerfen und ein neues Reich zu gründen, das Reich des Geistes über das Stoffliche und Elementare. — In dieser Mission finden wir Prospero zwölf Jahre nach seiner Mailänder Entthronung auf dem Eiland. In erster Linie wird uns derselbe in der Herrschaft über Kaliban vorgeführt, über eine Kreatur, halb Thier, halb Dämon, das rohe Produkt eines Teufels und einer Hexe, den der Nekromant thierisch stammelnd, seiner Existenz sich nicht bewußt, auf der Insel vorgefunden, den er sprechen gelehrt, gepflegt, unterrichtet und schließlich sich völlig dienstbar gemacht hat, da seinen Bestrebungen seitens des Unthiers Widerwilligkeit und Bosheit entgegengesetzt worden sind. Das Kulturleben Prospero hat damit das Oede, Träge des roh Geschaffenen, den spröden, der Kultur widerstreitenden Erdstoff Kaliban, das Symbol der Unkultur seiner zwingenden Herrschaft unterworfen. — Die dem Nekromanten hörige Dienerschaft, mit deren Hilfe er dieses Imperium erlangt und befestigt hat, sind Elementargeister: Sylphen, Nymphen, Gnomen, Feuergeister, wie sie im Volksglauben weben und schaffen; durch sie verfinstert Prospero die Sonne, regt er die See auf und beruhigt sie wieder, zaubert er den Sturm hervor und läßt ihn wieder sich legen. Ariel, der Oberste dieser Geister und sein Famulus, vereinigt alle vier Elemente in sich und nimmt die Gestalt des Einen oder des Andern an je nach den Bedürfnissen und Befehlen des Meisters. Eingeklemmt „ein Dutzend Jahre“ in einer Fichte Spalt und befreit durch Prospero's Kunst ist er dem Befreier in Dienstpflicht ebenso ergeben, wie sich der Rohstoff Kaliban undankbar, trotzig erweist. Während dieser das Ungefüge, Klotzige repräsentirt, ist Ariel ganz Anmuth, Grazie, Behendigkeit. — Die Symbolik aller dieser Figuren dürfte ziemlich nahe liegen: der menschliche Geist macht sich nicht allein den rohen, spröden Erdstoff, sondern auch die durch ihn befreiten Naturkräfte dienstbar und bringt in dieser Ueberlegenheit diejenigen Wunder zur Erscheinung, wie sie schon Sophokles an dem „gewaltigen, in Erfindungen listiger Kunst gewandten, die ewige, nie zu ermattende Göttin Gää abmüdenden Menschen“ rühmt und besingt.¹⁾ Der wahre Dichter ist der wahre

¹⁾ Antigone V. 332 ff. *πολλὰ τὰ δεινὰ, κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει* etc.

Seher; ist es doch, als wenn sich schon in fernen Jahrhunderten der poetischen Intuition als gestaltlose Offenbarung dargestellt hätte, wie Gewaltiges der Menschegeist leisten, wie er sich und seinen Interessen selbst die elementaren Kräfte des Dampfs und des elektrischen Funkens dereinst gehorsam machen würde.

Des Dichters Aug', im schönen Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekanntem Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz.¹⁾

In diese Symbolik, die der Dichter noch dadurch verstärkt und würzt, daß er dem Kulturleben Prospero den höchsten versittlichenden Einfluß auf das Menschenherz beilegt, sofern der Zauberstab des Nekromanten die feindseligen, bezüglich bösen Regungen im König Alonso, im Prinzen Sebastiano und in dem Usurpator Antonio, den „drei Sündenmännern“, zum Frieden und zur Umkehr zwingt, spielt noch ein besonderes allegorisches Moment, ein rein dekoratives hinein. — Fernando, der neapolitanische Königssohn, wie die Uebrigen durch den Sturm auf das Eiland verschlagen, gewinnt die Liebe Miranda's, der Tochter Prospero's. Die fast schauerliche Reinheit dieser vom Nekromanten begünstigten Seelengemeinschaft soll dem jungen Paare zum Bewußtsein gebracht, ihm aber auch gleichzeitig die dereinstige Gewährung in Aussicht gestellt werden. Die strenge, hehre Juno und die spendende Ceres, von der Götterbotin Iris eingeführt, verheißen Segen und „Ehbescherung“ und keusche Nymphen schlingen mit braunen Schnittern den anmuthigen Reigen, „der rieselnde Bach mit der ergiebigen Furche“, um den Bund treuer Liebe feiern zu helfen. Und wie dies sinnige Schaugepränge zerstiebt in Luft, erklärt Prospero dem Liebespaar, so werden auch wir

Spurlos verschwinden. Wir sind solch ein Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.²⁾

Dieselbe Hinweisung auf die allegorische Bedeutung des Ganzen, wie im Sommernachtstraum. — Und wenn Prospero gelobt, sein Zaubern abzuschwören, sobald er seine Mission erfüllt habe:

¹⁾ Sommernachtstraum A. 5, Sc. 1.

²⁾ Der Sturm A. 4, Sc. 1.

— So brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klaffer in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken —¹⁾

dann haben auch wir das allegorische Gedankenbild des Sturms
ausgeträumt und kehren mit dem wiedereingesetzten Herzog in die
Wirklichkeit zurück, in

— sein Mailand, wo sein dritter
Gedanke soll das Grab sein! —²⁾

II.

Die Tendenz im Drama hat zwar etwas Stammverwandtes mit der Allegorie, sofern Beide das Pragmatische in das Bereich der Idee rücken, das Konkrete mit dem Abstrakten zu verbinden suchen; sie erreichen dies jedoch auf völlig verschiedenen Wegen. Während die Allegorie das Allgemeine spezialisiert, verallgemeinert die Tendenz das Spezielle und zwar in der ausgesprochenen Absicht, mit einer bestimmten Idee durch den Träger derselben auf den Zuschauer einzuwirken und diesen für des Dichters Anschauung zu gewinnen. Diesem Zwecke gemäß muß darum die Tendenz unverhüllt, nüchtern, vernünftig auftreten, realistisch zur Erscheinung gebracht werden, vor Allem ein Problem der Zeit behandeln, während die Allegorie in ihrer mystischen Umhüllung und Verschämtheit, phantasiegeboren, sich nur an die Einbildungskraft des Zuschauers wendet, um ihn dem realen Sein und den Zeitverhältnissen zu entrücken.

Soweit das Tendenziöse in Shakespeare's Dramen episodisch auftaucht als sporadisches Einschleusen, verfolgt es unverkennbar einen bestimmten didaktischen Zweck; so weit es sich dagegen über ganze Stücke verbreitet, steht die Absicht der Verspottung in erster Linie. Die desfallsigen Dramen charakterisieren sich lediglich als Satiren.

Didaktisch verfährt der Dichter, wenn er in König Richard II in der Schlußscene des dritten Akts den Gärtner mit seinen Gehilfen über die Absetzung des Königs durch Heinrich Bolingbroke politisieren läßt. Der Engländer, mag er Whig sein oder Tory, hängt mit seltner Zähigkeit an dem Bestehenden; der Grundzug seiner Politik ist Loyalität. Daß ein König absetzbar sei, davon

¹⁾ A. 5, Anfangsscene. ²⁾ A. 5, Schluß.

steht Nichts in seinem Katechismus. Und so oft sich wirklich die Parlamente veranlaßt gesehen haben, bei Lebzeiten eines Königs den Thron für erledigt zu erklären, wie dies bei Richards des Zweiten und später bei Jakobs des Zweiten Entthronung geschehen ist, da haben die betreffenden Fürsten das Volk und dessen Vertreter zu dem Aeußersten getrieben und geradezu in den Stand der Nothwehr versetzt. Ein solcher exorbitanter Ausnahmefall, wofern er auf die Bühne gebracht wird, bedarf dem englischen Publikum gegenüber immer einer tendenziösen Motivirung, und Shakespeare, als echter Praktikus, giebt diese seinen Zeitgenossen in der seinem Parterre faßlichsten Weise, indem er in der bezeichneten Scene einen Mann aus dem Volke, den Gärtner, seine Anschauungen über die Streitfrage in einem Bilde aus seiner Hantirung zum populärsten Ausdruck bringen läßt:

O welch ein Jammer ist es, daß er nicht
Sein Land so eingerichtet und gepflegt,
Wie wir den Garten. Um die Jahreszeit
Verwunden wir des Fruchtbaums Haut, die Rinde,
Daß er nicht überstolz vor Saft und Blut
Mit seinem eignen Reichthum sich verzehre.
Hätt' er erhöhten Großen das gethan,
So konnten sie des Dienstes Frucht noch bringen,
Und er sie kosten. Ueberflüß'ge Aeste
Hau'n wir hinweg, damit der Fruchtzweig lebe.
That er's, so konnt' er seine Krone tragen,
Die eitler Zeitverderb nun ganz zerschlagen.

Die Scene ferner, welche der Dichter dem dritten Theile Heinrichs VI einfügt (Akt 2, Scene 5), und worin er einen Sohn, der seinen Vater, und einen Vater, der seinen Sohn erschlagen hat, mit der Leiche des Andern, im Begriff, dieselbe auszuplündern, auftreten läßt, ist ebenso demonstrativ tendenziös, wie die oben erwähnte: sie exemplifizirt die Lehre, daß moralisch Nichts verwerflicher sei, Nichts die Familienverhältnisse wie die gemeine Wohlfahrt mehr in Frage stelle, als ein bürgerlicher Krieg:

O Gott! erbarm' dich dieser Jammerzeit:
Was doch für Thaten, grausam, schlächtermäßig,
Verblendet, meuterisch und unnatürlich,
Die tödtliche Entzweigung täglich zeugt!

Indem der Dichter in die Klagen des gemeinen Mannes die des unglücklichen Königs Heinrich hineinmischt, zeigt er seinem Zuschauerkreise, wie sehr das Wohl des Landes davon abhängig

sei, daß sich das Regiment in starker Hand befinde, eine Lehre, die gewiß darauf berechnet war, dem beglückten Alt-England die Segnungen der Elisabethischen Herrschaft und das Gedeihen des Landes unter der wohlbefestigten Tudor-Dynastie vor Augen zu stellen.

Die Figuren des Gärtners, jenes Sohnes und Vaters treten sonach aus ihrer konkreten Gestaltung heraus und erweitern sich zu Abstraktionen, dazu bestimmt, für die didaktischen Sätze des Dichters beim Zuschauer Propaganda zu machen: sie sind tendenziöse Charaktere.

Aus der Schilderung des Plebs im Julius Cäsar und Coriolan sowie des englischen Volks in Heinrich VI hat man dem Dichter vielfach den Vorwurf absichtlicher Herabwürdigung gemacht, und läßt es sich allerdings nicht in Abrede stellen, daß Shakespeare in den Römerdramen wie in der englischen Historie das Volk als eine wandelbare, bestechliche, urtheilslose, verdummte Menge darstellt, ebenso widerwärtig in ihren Manifestationen, wie verthiert in ihren leidenschaftlichen Ausbrüchen. Es läßt sich ferner nicht verkennen, daß die desfallsigen Schilderungen das Gepräge der Absichtlichkeit an sich tragen, was um so auffälliger erscheinen muß, als Shakespeare selbst, aus der niedern Schicht des Volks hervorgegangen, seine eigene gesellschaftliche Sphäre in recht wenig anmuthender Weise darzustellen kein Bedenken trägt. Hier läßt ihn allerdings seine sonstige Objektivität im Stich. Im 3. Sonett dokumentirt er die Schwäche, seine bürgerliche Geburt beklagen zu müssen. Er ist mit seinem ganzen Fühlen und Sehnen Aristokrat vom reinsten Wasser und sucht gern die Gelegenheit auf (wie z. B. in Ende gut, Alles gut und im Hamlet), wo er sein bürgerliches Bewußtsein mit der Ueberlegenheit des geistigen Adels zu trösten sich bestrebt. — Die schweißigen Mützen und die schwierigen Fäuste der rohen Masse sind nun einmal seiner Feinfühligkeit zuwider — er muß seinem aristokratischen Groll tendenziösen Ausdruck geben, und daß er sich die Modelle zu seinen Leuten des Volks ausschließlich aus der untersten Schicht wählt, dürfte man ihm um so weniger anzurechnen in der Lage sein, als derjenige Stand, welcher mit seiner Bildung und Leistungsfähigkeit in unserer Zeit den eigentlichen Kern des Volks ausmacht und den Stützpunkt der jetzigen staatlichen Existenz abgibt — der sogenannte dritte Stand, in dem Organismus des öffentlichen Lebens erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts bedeutungsvoll auftritt

und seine jetzige Geltung lediglich dem Entwicklungsgange unserer politischen Verhältnisse zu verdanken hat. — Was zur Zeit des lustigen Alt-Englands innerhalb des Bürgerstandes nur einigermaßen auf Bildung Anspruch machte und dem Besseren zustrebte, sah sich gezwungen, sich der Gentry als dem bestimmenden Faktor in sozialer und intellektueller Beziehung anzuschließen.¹⁾ Daher das Bestreben des Dichters, den römischen Plebejern die Signatur des Londoner Straßenpöbels aufzudrücken, das kommunistisch gefärbte Arbeitervolk von Kent, das unter der Führung des Tuchmachers Hans Cade gegen Heinrich VI rebellirt und für die Ordnung des Gemeinwesens als obersten Grundsatz proklamirt,

daß man außer aller Ordnung sein müsse —

in seiner ganzen Gemeinheit vorzuführen und lächerlich zu machen. Dieser letztere Umstand mag wohl auch die Zulässigkeit dieser Charakteristik beim Parterre des Globustheaters vermittelt haben, das, obwohl es sich in eben nicht vortheilhafter Weise porträtirt sehen mußte, um des ihm selbst abgenöthigten Gelächters willen dem Dichter die Verzeihung für seine Karrikirung nicht vorenthalten durfte.

Von den drei satirischen Stücken Shakespeare's, in welchen sich das Tendenziöse durch die ganze Dichtung hindurchzieht, fallen wenigstens zwei in die letzte Schaffensperiode des Dichters und geben der Mißstimmung, welcher derselbe in seinen letzten Lebensjahren verfallen war, unverkennbaren Ausdruck. Timon von Athen richtet sich gegen die ganze Menschheit, Troilus und Cressida, sowie Verlorene Liebesmüh (Liebes Leid und Lust) gegen die Zeitgenossen.

Im Timon zeichnet der Dichter den reichen Athener, der ganz Milde, Menschenfreundlichkeit, Freigebigkeit, ein Beschützer der Künste, sich einer sinnlosen Verschwendung hingiebt, unerachtet der Warnungen seines getreuen Hausverwalters seinen Reichthum an allerhand Parasiten verschleudert und sich durch übermäßige, mit seinen Mitteln nicht im Einklange stehende Verwendungen selbst das Gemeinwesen verpflichtet. Bei dem unvermeidlich gewordenen Ausbruche des Bankerotts wendet er sich um Hilfe an die beschenkten Freunde und Senatoren der Stadt. Vergebens — die Herzen und Beutel der von ihm Ausgestatteten, Geretteten verschließen sich dem edeln Geber, so daß „ein Wintersturm all'

¹⁾ Jahrbuch XV. 12. Elze's Shakespeare, S. 542.

seine Blätter abschüttelt und ihn nackt dem Froste überläßt“. Diesem alle seine Ideale vernichtenden Ansturm ist Timon nicht gewachsen — seine bisherige Menschenfreundlichkeit schlägt in den bittersten Haß um. Nachdem er den falschen Freunden und der undankbaren Stadt den Rücken gekehrt, zieht er sich in die Einsamkeit zurück, gräbt nach Wurzeln, um sich zu nähren, findet dabei einen neuen Schatz und verwendet den Fund, um ihn der Menschheit zum Verderben gereichen zu lassen. Der Reichtum, früher das Werkzeug seiner Liebe, soll jetzt seinem Hasse dienen. Er verschleudert das Gold nach wie vor — nur im entgegengesetzten Sinne, und voller Ingrimms auf die ganze Menschenbrut, „fluchend Allem, was lebt“, giebt er sich selbst den Tod.

Molière hat denselben Stoff des Menschenhasses im Misanthrope bearbeitet, jedoch nicht mit so tragischem Ausgang, wie der Britte, indem er seinen Alceste schließlich im Mißmuth über das elende Treiben der Welt die Einsamkeit aufsuchen läßt, wo es ihm vergönnt sei, ein anständiger Mensch zu sein. Alceste wird übrigens nicht erst zum Menschenhasser, er ist es von vornherein vermöge seiner galligen Naturanlage.

Beide Dichter verfolgen den Zweck, der Menschheit, zu deren moralischen Richtern sie sich aufwerfen, den Spiegel vorzuhalten: der eine, indem er die Unwahrheit, der andere, indem er den Undank geißelt, beide, indem sie diese Absicht ihrem Theaterpublikum klar vor Augen zu stellen suchen, d. h. tendenziös werden. Wenn schon der verbitterte Ton, der in Shakespeare's Timon herrscht, die schreienden Dissonanzen, die aus dem Dialog, wie aus der Handlung herausklingen, die gelegentlichen Seitenhiebe, die der Dichter der Feilheit und Erbärmlichkeit der zu dem Parasiten-schwarm Timon's gehörigen Künstler austheilt, darauf hinweisen, daß die Dichtung satirisch gemeint sei, so läßt insbesondere die ironisirende Entgegenstellung Timon's und des Cynikers Apemantus, des theoretischen Menschenhassers, keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der grämlich gewordene Poet absichtlich der ganzen Menschheit die Betise ins Gesicht schleudert, wie verächtlich sie sich selbst in dem Spiegel der professionirten Weltweisheit ausnehme.

Einen spezielleren Zweck verfolgt Shakespeare in Troilus und Cressida, dem parodisch-satirischen Tendenzstücke, in welchem er nicht allein den Homerischen Mythos des Trojanischen Krieges persiflirt, sondern auch der Londoner Jugend das abschreckende Bild von der Zügellosigkeit des griechisch-trojanischen

Lagerlebens vorhält. — Die didaktische Färbung giebt dem Stücke wesentlich das Liebesverhältniß des Paares Troilus-Cressida, welches in seiner sinnlichen Flüchtigkeit und Wandelbarkeit, wie früher schon ausgeführt worden¹⁾, der *Jeunesse dorée* die Buhlerkünste der Londoner Lionnen und die Treulosigkeit der damaligen Modedamen zu Gemüthe führen soll. Daß der Dichter hierauf den Schwerpunkt gelegt haben mag, scheint mir schon aus der Benennung des Stücks hervorzugehn. Wenn Ulrici ausführt²⁾, daß Shakespeare davon ausgegangen sei, das Unsittliche der antiken Weltanschauung überhaupt gegenüber der christlichen Moral zur Erscheinung zu bringen, so dürfte der Interpret wohl hierin — allerdings gemäß seiner philosophirenden Neigung — zu weit gegangen sein. Seine Satire auf die Liebeshorheiten der jungen Vornehmen konnte der Dichter nicht anders einkleiden, als daß er die Homerischen Gestalten ihrer Idealität entkleidete und den im griechischen Epos um sie verbreiteten Nimbus auf das Niveau ganz gewöhnlicher Menschenkinder zurückführte. — „Wenn Sie Shakespeare's freien Geist erkennen wollen,“ sagt Goethe zu Eckermann³⁾, „so lesen Sie Troilus und Cressida, wo er den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt.“ Indem er Agamemnon als schwächlichen Scheinkönig, Menelaos als thörichten Hahnrei, Ajax als plumpen Pflaumenschmeißer, Diomedes, Achilleus und Patroklos als liederliche Gecken hinstellte, Odysseus als den superklugen Patron, dessen feine Anschläge meist resultatlos bleiben, wollte er dem Londoner Theaterpublikum begreiflich machen, daß der griechische Epiker bei Lichte besehen auch nur mit Sterblichen wirthschaftete, die sich über die Durchschnittslinie des Alltäglichen um keinen Zoll erheben und daß — mit einem Seitenblicke auf den gelehrten Ben Jonson, Shakespeare's literarischen Widersacher — das griechische Alterthum mit seinen poetischen Umhüllungen und Vergöttlichungen von den Bewunderern der Klassizität über die Maßen auf den Schild gehoben und über die Gebühr verherrlicht werde.

In gleicher Sphäre, was die literarische Satire anlangt, bewegt sich die Verlorene Liebesmüh (Liebes Leid und Lust), allerdings ohne den bitteren Beigeschmack der beiden vorher besprochenen Dramen, aus einer helleren Schaffensperiode des Dichters herrührend und demgemäß auch in einem freundlicheren Tone gehalten, voll übersprudelnden Humors, nach Form und Inhalt ein

¹⁾ Jahrbuch XIX, S. 71.

²⁾ Dramatische Kunst etc. Band II, S. 366.

³⁾ Gespräche II, S. 233.

sonniges Produkt der Muse Shakespeare's. Die Verspottung seiner Zeitgenossen ist zunächst in der Haupthandlung gegen den angekünstelten Bildungstrieb der Elisabethischen Aera gerichtet, sofern der Wissenschaftsbund des Königs von Navarra und seiner drei Hofherren und deren Gelübde, nur den philosophischen Studien zu leben, an den Launen des neckischen Liebesgottes Schiffbruch erleiden. Die schöne, geistreiche Prinzessin von Frankreich und deren drei Hofdamen geben den ascetischen Akademikern die heilsame Lehre, daß der Macht der Verhältnisse gegenüber die künstlich aufgebauten Theorien ins Nichts zerstieben, daß die Unnatur dem Naturgemäßen, das Komplizirte dem Einfachen nothwendig Platz machen muß.

Die neben der Haupthandlung herlaufende Episode, in welcher die narrenhaften Buchstabengelährten Sir Nathaniel und Holofernes sowie der alberne, fadenscheinige *Miles gloriosus* Don Armado figuriren, ist offenbar auf die literarischen Gegner und Konkurrenten Shakespeare's gemünzt, auf Ben Jonson, den pedantischen Philologen des klassischen Alterthums, der es liebt, seinen poetischen Erzeugnissen mit Anleihen „bei Griechen und Lateinern“ aufzuhelfen, und auf John Lilly, den Euphuisten, dessen gezielter, in den gesuchtesten Antithesen und geschmacklosen Bildern sich bewegender Styl dem Satiriker reichlichen Stoff zur Verspottung bieten mochte. Man sieht schon hieraus, wie auch in der Episode tendenziös darauf hingearbeitet wird, dem Gesunden, gegenüber dem überkünstelt Pathologischen, das Wort zu reden und der Einfachheit Recht und Geltung zu verschaffen.

In der Verlorenen Liebesmüh bringt endlich Shakespeare die beiden Kunstformen der Allegorie und der Tendenz in sinnige Verbindung, sofern er in dem Wechselgesange zwischen dem Frühling und Winter die Tendenz des Stückes am Schlusse desselben, gleichsam rekapitulirend, in allegorischer Symbolik nochmals hervorhebt und auf diese Weise tendenziös allegorisch epilogisirt.

Im Frühling personifizirt er die sich stets erneuende, frisch erblühende Wirklichkeit, im Winter die erstarrende doktrinäre Buchweisheit, den erstern durch seinen Herold, den Kukuk, den andern durch den frostigen Nachtvogel, die Eule — Letzteres gewiß nicht ohne Hindeutung auf das Wissenschaftssymbol der Alten. Den Kukuk läßt er neckisch und übermüthig durch seinen Ruf verkünden, daß das Leben leicht und sorglos zu nehmen sei, wie von ihm selbst, der sich nicht bedenke, sein Ei in fremde Nester zu

legen — der durch die Nacht glotzenden und ihren dumpfen Schrei ausstoßenden Eule gewinnt das Lied bei alledem eine belustigende Seite ab, sofern ihr Ruf daran mahnt, wie im traulichen Heim „derweil die Hanne das Würzbier glüht“.

Durch diese versöhnliche Allegorie nimmt der kluge Satiriker der ausgesprochenen Tendenz nicht allein den verwundenden Stachel, er neutralisirt auch außerdem den sich zum Tragischen wendenden pragmatischen Verlauf der Komödie, indem er der über das heitere Spiel hereinbrechenden Trauerbotschaft von dem Ableben des Königs von Frankreich ein belustigendes Element entgegensetzt und auf diese Weise einen hellen Abschluß des Ganzen herbeiführt. Und daß dieser Abschluß seinen Ausdruck im Tone des einfachen Volksliedes findet, und letzteres den verspotteten Buchstabengelehrten Nathaniel und Holofernes in den Mund gelegt wird, den Darstellern des „*Ver*“ und „*Hiems*“, ist wiederum gewiß nicht absichtslos, sofern darin der Sieg des reineren Geschmacks über das Manierirte angedeutet zu sein scheint.

In Summa: Wenn es auch für den Dichter, insbesondere für den dramatischen, nicht ohne Gefahr sein mag, sich in das Bereich allegorischer, bezüglich symbolisirender Abstraktionen zu verlieren oder das Gebiet tendenziöser Didaktik oder Satire zu betreten, so bleibt doch immerhin der Goethe'sche Sinnspruch zu beherzigen:

Durch Vernünfteln wird zwar Poesie vertrieben —
Aber sie mag das Vernünftige lieben.
