

Werk

Titel: Bemerkungen über symbolische Kunst im Drama in besonderer Berücksichtigung Shakes...

Autor: Lindner, Albert

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log14

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Bemerkungen über symbolische Kunst im Drama mit besonderer Berücksichti- gung Shakespeare's.

Von

Dr. Albert Lindner.

Das Genie Gregor's VII. hatte die päpstliche Macht zu einer Höhe getrieben, von wo sie nicht nur im Gebiete des Glaubens und der Gewissen ein absolutes Wort sprach, sondern selbst alle weltlichen Verhältnisse, Fürstenwillen und Kaisermacht, unter ihr Regiment beugte. Man wolle das im Drama veranschaulichen. Aber das ist vorläufig nur eine historische Idee, und das Drama braucht Menschen und Thatsachen. Nun denn! die Geschichte giebt uns Heinrich IV., der drei Tage lang barfuss im Schnee von Canossa steht, beim Papst um Gehör bettelnd. Dieser Vorgang ist also der symbolische Ausdruck für obige Abstraktion.

Symbolisch verfährt die Geschichte immer da, wo sie eine ihrer Ideen oder Entwicklungsphasen in einem einzigen charakteristischen Vorgange zusammendrängt und in das Gebiet des Realen erhebt; wo die Idee concret wird; wo ihre zerfliessende Lichtmasse sich in bestimmten Personen und Thatsachen zu bestimmten Strahlen verdichtet. Es ist begreiflich, dass gerade solche Stijets es sind, die den Dramatiker am meisten zur Behandlung reizen.

Wenn Hans Kohlhaas vor Luther's öffentlichem Anschläge zusammenbricht, so bricht der letzte kraftvolle Rest einer finstern

gewalthätigen Zeit vor den siegenden Mächten der Aufklärungsperiode symbolisch zusammen. In gleicher Weise wird der Tragiker den Ruf des Matrosen „Land! Land!“ auf dem Schiff des Columbus zu einem symbolischen Akte des ganzen Jahrhunderts erweitern können. — Die Dame, die den gerüsteten Ritter Estéphe an einem goldenen Kettchen in die Schranken des Tourniers führt, ist im Grunde nur die Zeit, die ihm Sinn und Seele mit der Kette der Vorurtheile gebunden hält.

Aber wir wären hier schon zu Ende mit unserm Thema, wenn das Symbolische der dramatischen Kunst nur in dem läge, was die Geschichte in Bäusch und Bogen am Stoffe gethan. Wir suchen vielmehr auf die Symbolik zu kommen, die der Dichter in der Rolle der Vorsehung für seine Schöpfung aus eignem Verdienste hinzubringt.

„Alles Theatralische ist symbolisch“, sagt Göthe in seinen kritischen Schriften („Shakespeare und kein Ende“). „Nichts ist theatralisch, was nicht zugleich für die Augen symbolisch ist; eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet.“ — Ferner spricht Schiller im Briefe an Göthe unterm 28. Nov. 1797 von der symbolischen Kunst in Richard III. Da haben wir die ganze Literatur, die über dieses Thema, soweit mir bekannt ist, geschrieben worden ist! Und dennoch dünkt mich die Sache für den Dramatiker hochwichtig genug, um durch diese meine Bemerkungen berufenere Kräfte zur Beachtung dieses Gegenstandes zu veranlassen.

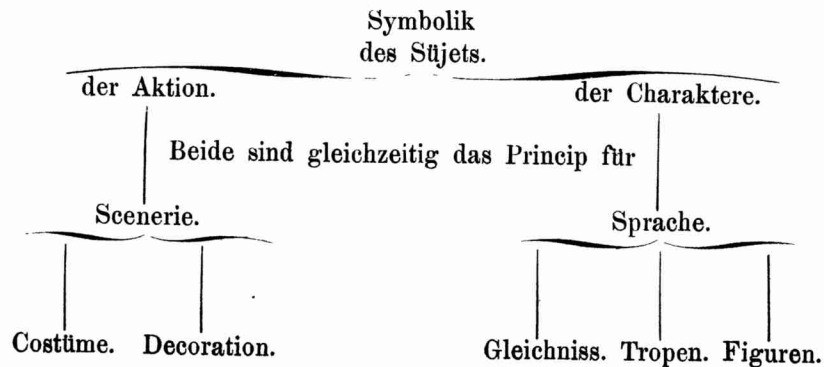
Alle Kunst, kann man sagen, arbeitet symbolisch. Das Verhältniss der Geschichte (des Gegebenen) zur Kunst ist das der Natur zur Vernunft, und das Distichon Schiller's könnte hier lauten:

Suchst Du das Höchste, Poet? Die Geschichte kann es Dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei Du es wollend. Das ist's.

Freilich bildet die Geschichte nicht Alles symbolisch vor. Stoffe von nur individuellem Charakter eignen sich nur zum sogenannten bürgerlichen Drama, weil, wenn die Interessen der handelnden Personen ausgesprochen sind, Alles ausgesprochen und ein Hinausdeuten auf grössere Verhältnisse, auf ein Allgemeines nicht vorhanden ist. Der grosse Dichter legt wohl auf eigne Hand in solche Stoffe eine allgemein symbolische Natur, er vollzieht an einer Thatsache, die von Haus aus nur um ihrer selbst willen da ist, ein Exempel seines Jahrhunderts oder eine Aufgabe der allgemeinen Menschheit, (die Räuber, Faust, Hamlet [denn hier ist das historische Gewicht fast Null], Cabale und Liebe u. A.) aber nur dem

Talente, dem mittelmässigen Poeten wird es passiren, dass er umgekehrt den von der Geschichte symbolisch gegebenen Stoff nicht als solchen zu behandeln versteht, die ideale Handlung in der realen nicht erkennt oder das Symbolische wohl gar mit Willen fallen lässt, um sich und der bequemen Genussucht der heutigen Publica die Sache nicht allzugründlich, nicht allzuschwierig zu machen. Dahin gehören alle historischen Stüjets der Frau Birchpfeiffer, von Raupach, einiges von Kotzebue, dahin gehören auch die meisten Stücke der neuesten beliebtesten Bühnendichter. Hans Lange z. B. ist ein Stoff von herrlich symbolischer Anlage ¹⁾.

Um aber nicht in's Planlose zu gehn, ist es nöthig, den Begriff Symbolik für das Drama zu rubriciren.



¹⁾ Es ist voranzubemerken, dass die Kunst der Symbolik bei weitem nicht in dem Maasse das bürgerliche Schau- und Lustspiel anzugehen scheint, wie das historische Drama. Denn da dramatische Kunst überhaupt uns das unendliche Leben im engen Rahmen der Bühne zeigt, so bedarf diejenige Handlung, die im Leben zwischen vier Wänden und zwischen wenigen Personen sich abspielt, keiner Symbolik. Die Handlung ist hier unmittelbar und in selbsteigner Wesenheit da. Sie vertritt sich selbst vor den Sinnen der Zuschauer. Sobald aber die Aktion über den Kreis der Bühne und des leiblichen Auges hinausreicht, tritt an den Dichter das Bedürfniss, das Draussenliegende, nur der Einbildung Zugängliche mit symbolischen Mitteln in die sinnliche Anschauung zu rücken. Das bürgerliche Schauspiel participirt nicht an der Symbolik des Stüjets (ich beziehe mich schon hier auf folgende Rubricirung), ausser, wo wie oben erwähnt ist, das Genie an einem civilen Stoffe die Summe eines Jahrhunderts zieht oder ein allgemein menschliches Problem löst. Derartige Dichtungen aber zählen wir nicht nach Dutzenden. Es participirt das bürgerliche Drama aber am meisten an den Unterarten der Scenerie und Sprache.

Diese Classification zeigt, wie an symbolischer Kunst alle Sphären des Dramas, von der allgemeinsten bis zur engsten, Antheil zu nehmen vermögen. Aber säubern wir auch nun die Bahn zu unsern Zielen! Symbolik des Stijets ist entweder, wie Eingangs dargelegt wurde, die von der Geschichte in den Stoff gelegte, oder die vom Dichter dem civilen Stoffe (Räuber, Faust) aufgedrängte Symbolik. Wir werden diese allgemeinste Art verbinden mit der Betrachtung ihrer engeren Felder Aktion und Charaktere. Die Symbolik der Sprache aber gehört in das Lehrbuch der Rhetorik. Die der Scenerie hat kein so gewichtiges Princip wie Aktion und Charaktere (das menschliche Herz), hängt auch zu sehr von äusseren Bedingungen, von Culturzuständen u. A. ab, und wenn wir den Reichtum der Symbolik dieser Art im Shakespeare mit der Armuth des griechischen Dramas vergleichen, so liegt der Grund in der griechischen Einförmigkeit des Bühnenlokals und der Ausstattung. Auch zu Shakespeare's Zeit waren diese Mittel zwar noch dürftig genug, aber dafür schrieb er für kommende Geschlechter, die ihn endlich gebührendermassen zu insceniren wissen.

„Die Charaktere sind um der Handlung willen da. Ein Trauerspiel kann nicht ohne Handlung, wohl aber ohne Charaktere sein. Angehende Dichter sind eher geschickt, Charaktere zu schaffen als Handlungen kunstvoll zu gliedern“¹⁾. —

So spricht Aristoteles in der Poetik. Ich lege in diese Stelle noch einen weiteren Sinn, als der Zusammenhang dort verräth. Die Handlung (das Stijet in seiner Totalität, nicht das augenblickliche Thun der einzelnen Figuren) ist in ihrer Abstraktion als ein Problem zu denken, das durch den Faktor des Personals erst ein Wirkliches wird. In die abstrakte Wesenlosigkeit der Totalhandlung stellen sich die festbestimmten Figuren: sofort schiessen die einzelnen Züge der Totalhandlung an diesen Charakteren als Specialhandlung an, das unbegrenzte Licht der allgemeinen Idee verdichtet sich auf bestimmte Stellen, und es erscheint das dramatische Gemälde. Des Nachts befindet sich die Sonnenlichtmasse (das abstrakte Princip) ausser dem Bereich unsrer Sinne. Wirf Planeten und Monde in ihre Sphäre — und die Sonne ist sofort für uns da, sie ist es an den leuchtenden Einzelwelten ihres Systems (durch

¹⁾ Das Letztere einzusehn, braucht es nur einen Blick in die Art des Dramas, die jetzt unsre Bühnen beherrscht. Wie viel prächtige Charaktere in welch' erbärmlicher Handlung! Man hat oft Personen von herrlicher Plastik in elenden Rührstücken und Lokalpossen.

die Charaktere). Man sieht jetzt augenblicklich die symbolische Natur von Charakteren und Specialhandlungen¹⁾, sie werden zu Vertretern von einem Allgemeinen, was an sich den Sinnen nicht zugänglich ist. Je grösser und klarer der Bezug derselben auf die allgemeine Idee ist, desto grösser ist die symbolische Kunst und das Genie des Dichters. Im allgemeinen Maasse ist auch der mittelmässige Dichter schon hier symbolisch, aber dies Verdienst ist ihm aufgenöthigt durch die Geschichte, die die wesentlichen Züge einer ihrer Ideen auf eine bestimmte Person oder Handlung gesammelt hat. Der Genius geht weiter, d. h. weiter in's Engere. Er symbolisirt die Specialhandlung in ihren Theilen, er symbolisirt den Charakter in seinen pathischen Zuständen. Ja, er symbolisirt (durch die Mittel der Sprache) den Gedanken wieder, der auch erst Symbol für eine Specialhandlung gewesen.

Beispiel, in's Engere gehend:

Heinrich nimmt die Krone vom Kissen seines sterbenden Vaters: Specialhandlung = Heinrich fühlt sich am Sterbebett des Vaters, also noch rechtzeitig! mündig und seiner Nachfolge werth. Heinrich schilt die Krone wie ein Lebendiges, das seines Vaters Leben verzehrt habe: symbolischer Gedanke als Theil der Specialhandlung = Heinrich beweist, dass er die Krone nicht aus Ehrgeiz genommen, sondern den Ernst seiner künftigen Pflichten erkannt habe.

„Die Sorge, die dir anhängt,

Hat meines Vaters Körper aufgezehrt,

Drum bist du, bestes Gold, von Gold das schlechteste“:

sprachliche Symbolik, denn hier finden sich Metapher und Oxymoron.

Das ist ein beliebig herausgegriffenes Beispiel. Kein Dichter erreicht in der Fülle der Symbolik den Shakespeare. Seine Dramen sind in dieser Hinsicht wie Gemälde, die nicht bloss im Ganzen und Grossen von ferne wirken, sondern selbst die Lupe noch aushalten. Wer aus diesem Gesichtspunkte irgend eine Stelle des Briten untersuchen will, der wird nicht bloss mit dem Fernrohr arbeiten müssen, sondern schliesslich mit dem Mikroskop. Man untersuche nur die Mimik, (die Shakespeare dem Schauspieler eben

¹⁾ Man lasse sich verständigen, diesen Ausdruck einmal für allemal, der Kürze wegen, zur Bezeichnung dessen zu brauchen, was in obiger Rubrik als Symbolik der Aktion aufgeführt ist.

so selten andeutet, als neuere Poeten beflissen sind, ihre Bücher mit solchen Noten zu füllen, damit das Bischen scenische Symbolik, was drin ist, ja nicht übersehen werde!) man untersuche die Sprache, die begleitenden Umstände der Handlung, um eine Ahnung von dem Reichthume der symbolischen Schatzkammer Shakespeare's zu gewinnen. — Wir wollen den Macbeth aufschlagen, wir stossen auf das Ende der zweiten Scene des zweiten Aktes. Der Mord ist geschehen; des Mörders Gewissen in einer Fassung, die aller Trotz und Hochmuth nicht wegspotten kann. Dies viermalige Klopfen! Konnte, wer in die Burg will, nicht warten, bis der Pförtner kam? Warum ein Klopfen? Kein Rufen, kein Klingeln? Fährt der Zuschauer selbst nicht bei diesem Klopfen erschreckt zusammen? Hört Macbeth nicht um so erschütterter das Klopfen seines eigenen Gewissens?

Die Hände wie blutroth! Kann der Dichter nicht mit Worten sagen, hier sei eine edle Natur mit einer Sünde befleckt worden, die keine Sühne mehr abwäscht? Muss der Spieler mit blutigen Händen vor uns hintreten? O nein, dieser Dichter weiss, was er thut. Er lässt seinen Macbeth noch das Kriegsgewand anhaben, worauf die Lady ihn aufmerksam machen muss. Ein Mord im Nachtkleid bei diesem Anfänger der Sünde? Nicht doch! Nur der gargesottne Schurke kann in der Nachtmütze Jemanden in Ruhe abthun und sofort weiter schnarchen, aber wer den ersten Schritt in die Sünde thut, sucht sein Gewissen mit Trotz zu — wappnen! und das sinnliche Symbol ist die stählerne Rüstung.

Ich hoffe, es ist eingesehn worden, wie weit ich den Begriff Symbolik im Drama ausdehnen will. Symbolisch ist zunächst jede Person des Stückes, weil sie eine einstweilige Form für eine ewige Idee ist; symbolisch ist jede Handlung, weil sie ein sinnlicher Ausdruck für einen geistigen Vorgang ist. Die Thatsache der Bühne vertritt die Thatsache des unendlichen Lebens oder des historischen Principes. Der Zufall muss eintreten für das Nothwendige, das an sich Gleichgültige wird belastet mit dem Gewicht eines Bedeutenden, das Besondere muss das Allgemeine zurückspiegeln ¹⁾).

¹⁾ Es könnte hier schon auffallen, dass meine Betrachtung sich nur auf tragische Dichtung zu beziehen scheint, aber das historische Lustspiel hat ziemlich gleichen Antheil an der symbolischen Kunst. Wer hier lernen will, gehe bei Shakespeare in die Schule. Man betrachte z. B. die Scene, wo Falstaff und Heinz König und Sohn spielen. Sie ist einmal um ihrer selbst willen da und geht nur den Falstaff und Heinz an. Aber sie ist auch symbolisch,

Aber hier können wir Göthe's Worte: „eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet,“ nicht unangefochten lassen. Gerade im Shakespeare sind an sich ganz unwichtige Handlungen zu finden, die aber symbolisch ihre Berechtigung und Bedeutung haben. Denn es ist nicht geboten, dass ein Bühnenvorgang streng und nothwendig zum Connex der concreten Handlung gehören müsse. Er kann zufällig sein, wenn er nur einem höheren symbolischen Zwecke dient. Hier ist dem Genius gegenüber für die Kritik von jeher eine Klippe gewesen, und sollen wir auf Schiller's Wunsch (s. Brief vom 7. April 1797 an Göthe), dass man in's Klare bringen möge, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen müsse, antworten, so lautet die Antwort: An der Wirklichkeit muss als unbrauchbar aufgegeben werden entweder, was nicht in den organischen Bau der concreten (für die Sinne vorhandenen) Bühnenhandlung gehört, oder was in und trotz seiner Zufälligkeit keine symbolische Bestimmung findet. Dies Letztere möge der Beurtheiler ja beachten, ehe er von gestörter Disposition, überflüssigen Episoden u. dergl. redet. Nur der Verstand mischt in einem Gemälde die verwandten Farben zu einer einheitlichen Stimmung, um correct zu arbeiten, aber das Genie wie die Natur wirft oft einen widerhaarigen Zug hinein, und sollte er auch bloss dem Zwecke des Contrastes dienen. Was soll der Pfortner im Macbeth (II. 3) mit seinen cynischen Reden zwischen der tragischen That und ihrer Kundwerdung? Ja, wenn dieser Pfortner nur nicht vom nächtlichen Gelag her, dessen Lärm das Geheimniss des Mordes begünstigen musste, im Thran und Dusel befangen, sich — Höllenpfortner zu sein dünkte! Wenn wir nur nicht hörten, dass Macbeth's Schloss eine Hölle geworden, nicht durch des Pfortners Register (hier liegt seine symbolische Bedeutung) zu der Frage gedrängt würden: „Unter diesen kleinen Sündern, wo bleibt der grösste? Wann wird sich der Teufel den — Macbeth langen?“ — Zu dieser Gattung von Beispielen gehören auch die Todtengräber im Hamlet, der Spiegel Richard's II., das Rüsten des Antonius durch Eros und Kleopatra, der eingebildete Sprung Gloster's in den Abgrund, deren symbolischen Bezug auf

sie legt uns das tragische Verhältniss zwischen Vater und Sohn mit komischer Nachahmung dar, so dass die wahren Farben aus der Entstellung herausleuchten. Dadurch ersparte sich der Dichter die Exposition zwischen Vater und Sohn selbst. Köstlich ist der symbolische Sinn des Lauchs in Heinrich V., den Pistol fressen muss: er frisst damit einmal seine eignen Lügen und Prahlereien und lernt schmecken, wie sie Andern munden.

die Haupthandlung zu finden ich dem Leser selbst überlassen muss. Hamlet steckt voll solcher Meisterzüge. Was ist auch Nothwendiges an dem Vorgange, wenn Hamlet dem Osrik den Hut aufnöthigt! Aber liegt nicht auch der Sinn drin, dass solche Gecken und Menschenkarikaturen, wenn sie nicht ihre modischen Kleider und Complimentsapparate haben, auch gar nichts sind, wovon zu reden der Mühe werth wäre. Die Bornirtheit bedeckten Hauptes vor dem gequälten Genie: es braucht nicht das Theater zu sein, wo man so was zu sehn bekommt.

Ein interessantes Beispiel zufälliger, aber symbolischer Handlung liefert der Agamemnon des Aeschylus. Dort begrüsst Klytaemnestra den heimkehrenden Gatten mit erheuchelter Freude, während sie schon das Netz des Todes für ihn gewoben. Sie lässt ihm Purpurteppiche hinbreiten, dass er darüber in's Haus schreite. Er weigert sich, aus Furcht, der Götter Neid zu erregen, denn das sei ein Vorrecht der Himmlischen. Klytaemnestra lässt mit Bitten nicht nach, und Agamemnon, dieses auch sonst von anderwärts bekannte Gemisch von Mannhaftigkeit und Charakterlosigkeit — thut ihr den Willen. Was soll diese Teppichgeschichte? Die philologischen Be- und Zerarbeiter des Dichters lassen sich auf solche Fragen nicht ein, wir müssen uns selbst helfen. Die Teppiche sind zufällig in der concreten Handlung, aber sie sind symbolisch. Agamemnon fällt im Stück als wehr- und schuldloses Schlachtopfer. Nun müsste sich unser Gefühl über die Teufelei dieses verbuhlten Weibes empören, wenn wir nicht mehr wüssten. Agamemnon hat in Aulis sein eignes Kind schlachten wollen, bis Diana sein Vatergewissen eines Bessern belehrte. Ich will hier gar nicht einmal betonen, dass der alte Fluch der Tantaliden noch nicht gestühnt ist und auch am Agamemnon vollzogen werden muss. Darin würde für unsre christliche Anschauung keine Rechtfertigung des Dichters liegen. Aber eine persönliche Schuld Agamemnon's ist da: sie liegt vor dem Stück. Er hat im Eifer seiner Ruhmsucht die menschliche Natur beleidigt, er hat den Neid der Götter durch die Einnahme Troja's erregt. Um diese Schuld dem Zuschauer in's Gedächtniss zu rufen, begeht er im Raume der Bühne eine That, die den Phthonos der Götter herausfordert. Dazu sind also die Teppiche da, dass sie ein vorausliegend Wichtigeres symbolisch vertreten. Dies erwogen, schwächt sich der Abscheu gegen die Klytaemnestra bedeutend, und Schuld und Sühne, Leiden und Handeln treten in massvolle Verhältnisse.

Die vierte Scene des fünften Aktes im Cymbeline ist eine zu-

fällige, aber auch ohne symbolische Bestimmung für das Ganze. Dass Posthumus gefangen ist, wissen wir schon; dass Jupiter kommen muss, ihn mit den Gesichtern seiner Eltern zu trösten, ist ebenso überflüssig, denn die Wiederherstellung seines Glückes kommt auch ohnedies, und zwar aus weit gewichtigeren Quellen. Geradezu lächerlich ist, dass er, nach so viel Aufwand von Operneffekten, nicht mehr über das Täflein zu sagen weiss, als dass er's der Sympathie halb bewahren wolle! Und nun gar das Geschwätz mit dem Kerkermeister! Streicht man die Scene — denn sie ist interpolirt und wahrscheinlich auf Veranlassung einer Regie als Zugeständniss an den damaligen Geschmack der Menge gefertigt worden — so ist die Handlung im tadellosen Verlauf.

Als Beispiele von nothwendigem und doch nebenbei noch symbolischem Charakter mögen folgende gelten:

Cassio's Trunkenheit ist zwar Mittel, um Desdemona's verhängnissvolle Fürbitte bei Othello zu veranlassen, aber sie bedeutet auch die gutmüthige Bornirtheit, die Abwesenheit aller Vorsicht, die er von jetzt ab gegen Jago offenbart. Er bleibt geistig beduselt bis an's Ende.

Cloten legt des Posthumus Kleider an, weil dieser Umstand seinen Tod herbeiziehn soll. Aber zugleich wird hiermit jener Gedanke symbolisirt, den Göthe's Zauberlehrling predigt, dass der Apparat des Genies nur in den Händen des Genies gefahrlos ruht, in den Händen des Stümpers diesen vernichtet.

Gloster giebt den Protektorstab an Heinrich VI. Sein Amt muss er niederlegen, das ist das Nothwendige an dem concreten Vorgange. Aber der schwache König übernimmt eine Last, von der wir jetzt schon wissen, dass sie ihn doch erdrücken werde. Das ist vorausdeutende Symbolik. Ein Mensch lässt sich nicht leichter umwerfen, als wenn seine Schultern eine zu schwere Last geladen haben, denn die Last versetzt ihn in einen Zustand des Hin- und Herschwankens. Diese Last ist die Selbstbestimmung und Verantwortlichkeit des Regenthums.

Eigenthümlich ist überhaupt diese vorbereitende Symbolik, d. h. Vorgänge, die das Gemüth auf bedeutendere Dinge, die da kommen sollen, schliessen lassen, damit der Hereinbruch der Katastrophe nicht zu jäh geschehe. Denn nur die Publica unsrer Tage verlangen — Dank den jetzigen Beherrschern der Bühnen — die kräftige Kost der Ueberraschung. Schwer verzeiht man dem Dichter das Umgehen oder Ankündigen eines Knalleffekts, der die Nerven so schön erschüttert hätte. Nur der grosse Dichter, immer seiner

Behandlung sicher und im Wie allein seinen Werth suchend, giebt dem rohen Stoffe nie soweit nach, dass er dem Was allein seine Erfolge verdanken wolle. Die moderne französische Schule und ihre eisirhenanischen Affen kennen keine Symbolik, aber was wären sie auch, nähme man ihnen die Kunst der Ueberrumpelung? Lessing hat es den Alten nachgerühmt, dass sie dem Zuschauer immer den Altar vorauszeigten, zu dem ihre Helden hinstreben, um sich zu opfern. Diese vorwärts deutende Symbolik kannten überhaupt schon die Alten. Ihre gewöhnliche Form sind Träume, Zeichen und Wunder. Vergl. den Traum der Atossa in den Persern des Aeschylus, die von der Sonne weggezehrte Giftwolle der Dejanira bei Sophokles, das verhängnissvolle Jubeln des Chors in derselben Tragödie, dem Hochzeitsmarsche vergleichbar, der bei Schiller dem Falle Gessler's vorangeht; endlich alle die Ungewitter, Kometen, Landplagen bei Shakespeare („der Himmel selbst flammt Fürstentod herab“). Wenn Hamlet und Laertes im Grabe ringen, so ahnen wir schon, dass hier ein Ringen in's Grab hinein das Ende sein werde, und die Todtengräberscene ist nur, wie einer der neuesten Beurtheiler Hamlet's äussert, die schaurige Ouvertüre zur tragischen Katastrophe, die Gräberstatt eine Vorbedeutung des zusammenstürzenden Königshauses.

Mit dieser Art Symbolik scheint aber die symbolische Kunst der Alten auch zu Ende zu sein. Ich suche vergebens nach einem zweiten Beispiele, das den Teppichen der Klytemnestra ähnlich sähe. Was mag der Grund sein? Ich finde ihn erstens in der Beschränktheit der scenischen Mittel. Die Alten konnten nicht viel agiren, denn das hinderten Kothurn und Maske, sie konnten nur reden, ja Prometheus spielt seine Hauptrolle sogar an Händen und Füßen gefesselt. Daher musste die symbolische Kunst in die Sphäre der Sprache gelegt werden, und diese ist in der That Alles in Allem. Zweitens aber hatten die Alten einen Ersatz an dem reichen Material von Symbolik in ihrer Götterlehre. Diese Symbolik war dem Dichter überliefert, sie machte diejenige, die wir in Shakespeare anstaunen, unnöthig. Da schmieden Bia und Kratos den Menschenfreund Prometheus an den Berg, an Athene's Hand besteht Odysseus seine Gefahren, Eumeniden jagen den Orest durch die Erde, der Tod übernimmt in eigner Person seinen Part in der Alkestis. Religiöse Bräuche, wie die des Oelzweigtragens in *Oedip. tyr.*, die Opferschau des Tiresias, die weinlosen Spenden an die Erinnyen, die Orakel, die Sitte, böse Träume dem Tageslicht zu

erzählen, um so ihren Einfluss zu brechen¹⁾ — alles Das diene symbolischen Zwecken ohne des Dichters Verdienst.

Umgekehrt, weil uns das Christenthum diese Fülle von Natursymbolen genommen, deshalb hat der christliche Dichtergenius sich eine Kunstsymbolik schaffen müssen, eine Symbolik, die nicht typisch und ein für allemal gültig sein kann, wie die griechische, sondern die für jeden Umstand neu zu erfinden ist. Aber keine Mythologie erreicht auch den Reichthum und die Tiefe der griechischen. Die indische Sakuntala scheint ihre symbolischen Typen nur aus der Thier- und Pflanzenwelt zu entlehnen. Gleich eingangs jagt der König Duschmanta die Hindin, die das Btissermädchen bedeutet. Die Auftrittsscene der Sakuntala zeigt uns dieselbe als Blume unter Blumen, die Madhavipflanze, die sich sehnend am Amrabaume emporrankt, ist sie selbst in allen dortigen Beziehungen, der Elephant, der den Frieden des Haines stört, deutet symbolisch auf Durwasas vorwärts u. s. f. — Das Gegentheil davon ist die germanische Götterlehre. Hier kümmerliche Spuren einer Thier- und Pflanzensymbolik, nur die Göttergestalten selbst in ihrer unbeholfenen Plastik dienen symbolischen Zwecken in unbeholfenen groben Zügen.

Das fruchtbarste Gebiet für den christlichen Genius ist offenbar der Volksglaube und Aberglaube. Ich brauche mich auf die psychologische Deutung der Hexen im Macbeth, der Geisterwelt im Hamlet, der Stimme unter der Erde und in der Luft nicht einzulassen, man ist darüber einig. Aber andre unzählige Züge liegen in den Werken Shakespeare's zerstreut und harren zum Theil noch des Interpreten. Dass Geister wiederkommen, dieser Glaube ist wohl nirgends furchtbarer zur symbolischen Geltung gekommen als im Julius Cäsar, wo der Geist die Rolle der Nemesis selbst übernimmt. Auch dort, wo Hamlet und Laertes im Grabe der Ophelia ringen, ist ein Volksglaube benutzt: wer muthwillig in ein Grab geht, wo er nichts zu suchen hat, den holt sich das Grab über lang oder kurz. Doch was hilft es, weitere Beispiele anzuführen. Das Geheimniss ist das des Genies, und wem es nicht frei von den Göttern herabkam, dem kann es kein Lehrbuch beibringen. Doch wenn der beobachtende Mensch diese Mysterien der Poesie an's Licht zieht und damit zur Beobachtung auffordern möchte, so ist er im allgemeinen Rechte der Kritik, er ist im Kleinen in demselben Rechte, wie wenn im Grossen Aristoteles die kritische Summe

¹⁾ Eur. *Iph.* T. 42. — Soph. *El.* 645. — Propert. V. 4, 25.

aller griechischen Kunst zieht, er ist in jenem historischen Rechte, welches Alexandria folgen heisst auf Athen und den Aristarch auf den ionischen Sänger¹⁾).

¹⁾ Ich muss dem nachsichtigen Leser bemerken, dass vorstehende Betrachtung nicht anders als aphoristischer Art sein könnte, da ich mir dieses Gebiet erst zu erobern hatte und von keinem Vorgänger weiss, der mir die Wege zu diesem Gegenstand gebahnt hätte. Dafür hoffe ich anderwärts mit mehr Orientirung reden und besonders dem schaffenden Dichter einige Winke für das technische Handhaben seiner Stoffe, die aus den Betrachtungen der grossen Meister resultiren, zusammenstellen zu können. L.