



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Zwei Shakespeare-Essays.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Hätten wir also auch nicht eine so bestimmte Nachricht wie die des Grotius, wüßten wir auch nicht von den Gewaltthaten, die überall in Europa — wir brauchen keine Einzelheiten anzuführen! — von der katholischen Kirche ausgeübt worden sind, wir würden schon aus dem angeführten Grunde eine von ihr ins Werk gesetzte Verfolgung für blutiger halten müssen als die der heidnischen Römer waren.

Wir haben oben gesehen, daß es geradezu ein Unding ist, die Behandlung der deutschen Katholiken in dem sogenannten Kulturkampf eine neronische Christenverfolgung zu nennen; will man die Begriffe zerren und drehen, so mögen sich wohl aus der diocletianischen Verfolgung einige analoge Erscheinungen auffinden lassen. Es müßten dann die evangelischen Deutschen den heidnischen Römern, der deutsche Kaiser und Fürst Bismarck dem Diocletian und dem Galerius, die geforderte Anzeigepflicht etwa dem Opfer für den Genius des Kaisers gleichgestellt werden. Das wären aber doch Übertreibungen der schlimmsten Art. Wir meinen, daß die deutschen Katholiken mit ihrem ausländischen Papst, dem sie blindlings ergeben sind, am allerwenigsten nötig gehabt hätten, einen Vergleich zu gebrauchen, der ihre Gegner gerade auf die angreifbarsten Punkte der katholischen Kirche aufmerksam machen mußte.



Zwei Shakespeare-Essays.



uf dem ästhetisch-kritischen Markte sind neuerdings zwei kleine Broschüren erschienen, die zu betrachten aus einem ganz besondern Grunde sich wohl verlohnt. Die eine führt den Titel Zur Hamletfrage. Versuch einer Erklärung des Stückes von Hermann Besser (Dresden, E. Pierson, 1882), die andre Der Sturm und das Wintermärchen, zwei Shakespearesche Dramen, in ihrer symbolischen Bedeutung, von Felix Boas (Stettin, Dannenberg, 1882). Beide treten in bescheidenem Gewande auf. Ihre Verfasser nehmen den Mund nicht allzu voll und geberden sich nicht, als hätten sie die Quadratur des Kreises entdeckt. Sie machen den Eindruck ernstgesinnter Männer, denen die Lösung ihrer Aufgabe Herzenssache ist, sie disputiren mit Anstand und zeigen, wenn sie auch nach keiner Seite hin bedeutend erscheinen, doch eine schätzbare Konsequenz und selbst eine gewisse Feinheit des Denkens. Und doch haben sie umsonst geschrieben, doch stellt sich in ihnen nur der alte Fluch des deutschen Ästhetisirens verkörpert dar. Anstatt ein dramatisches Kunstwerk mit sinnlicher Unmittelbarkeit anzuschauen und auf sich wirken zu lassen, konstruiren sie eine „Idee,“

die sie in ihm wiederfinden wollen und (wenn sie nicht gegen ihr eignes Fleisch wüthen wollen) wiederfinden müssen, und sehen um dieser Konstruktion willen das allernächstliegende nicht. Der eine stellt eine These auf, die er mit einer fast unbegreiflichen Verkennung der dramatischen Thatfachen durch alle Szenen und Charaktere des Stückes versicht, der andre läßt das Drama selbst gleichsam als „zur Statue entgeistert“ unter sich liegen und sucht über seiner Stoffwelt den dichterischen Gedanken auf. Was die Gestalten Shakespeares sind und thun, ist ihm nichts gegen das, was sie bedeuten.

Der Hamlet-Interpret beginnt mit einem maßvollen Angriff gegen alle diejenigen, welche die Ansicht vertreten, die dem Hamlet übertragene Mission sei entweder überhaupt oder doch aus individuellen Gründen unlösbar, und räsonnirt wie folgt: „Wie sollte auch — von allem andern ganz abgesehen — der Dichter so grausam gewesen sein, dem Helden seines Dramas eine ihrer Natur nach unmögliche Leistung aufzuerlegen? Wie wäre ihm vollends der wahrhaft töckische Hohn, ja die augenscheinliche Selbstverhöhnung zuzutruen, einem von ihm als für die Aufgabe untauglich gedachten Hamlet dennoch schließlich die Tötung des Claudius zu übertragen, zumal sich ihm in dem von letzterem zur Meuchelung des Prinzen verführten Laertes ein anderer, jenes Falles geeigneter Vollstrecker der That völlig ungesucht darböt?“ Welch ein Standpunkt! Und wie geht aus diesen Worten die subjektive Befangenheit und Willkür des Erklärers, die er sogar dem Dichter imputiren möchte, bis zur Verblüffung deutlich hervor! Was läge denn in aller Welt für eine Grausamkeit des Dichters darin, wenn er das tragische Mißverhältnis zwischen Kraft und Last, das uns das Leben, selbst in seinen alltäglichsten Erscheinungsformen, fast stündlich vor Augen führt, in einem Typus künstlerisch erschütternd verkörperte? Und wie versperrt sich der Erklärer selbst die Wege zur Erkenntnis, wenn er aus diesem geradezu lächerlich philanthropischen Grunde (aus Rücksichten der Billigkeit gegen eine dichterische Figur!) die Richtigkeit der bekämpften Deutung von vornherein für ausgeschlossen hält! Wie kann der Dichter überhaupt grausam gegen seine Geschöpfe sein! Und was will der den Laertes betreffende Passus? Schon die bloße Möglichkeit, dieser könne, wenn es zur Entscheidung kommt, statt des Hamlet den tödtlichen Streich gegen den König führen, zerreißt das Gewebe der Handlung. Wenn es nur gälte, einem Meuchelmörder das Schwert in den Leib zu bohren, wenn in der Vollziehung der äußern Justiz das A und O des Dramas läge, dann dürfte man mit demselben Rechte fragen: Wenn Laertes — warum nicht auch Horatio, oder Osrick oder irgend jemand von den Höflingen? Dies Erwägen von Möglichkeiten ist ebenso müßig wie unkünstlerisch und beweist nur, daß der Erklärer nicht imstande ist, dem Drama von seinen Voraussetzungen aus nahezu kommen. Daß, so oder so, das Eingreifen des Laertes eine Albernheit wäre, braucht dabei garnicht einmal besonders betont zu werden. Die Bemerkung ist anscheinend gleichgiltiger Natur,

und doch spricht sie allein ihrem Verfasser die Berechtigung zur Kritik ab. Wie Recht hatte Schiller, als er in einem Briefe an E. G. Schüz vom 22. Januar 1802 von einer Rezension seiner „Jungfrau von Orleans“ sagte: „Sie zeigt einen fähigen Verfasser, und ich habe Ursache, mit den guten Gesinnungen, die derselbe für mich und mein Gedicht hegt, sehr zufrieden zu sein. Aber ich muß denn doch zur Steuer der Wahrheit gestehen, daß die Forderungen, die der Leser an einen Rezensenten machen kann, keineswegs darin erfüllt sind. . . Ein poetisches Werk muß, insofern es, auch nur in hypothese, ein in sich selbst organisiertes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen und darum hohlen Formeln beurteilt werden; denn von diesen ist nie ein Übergang zu dem Faktum.“ Es ist das Grundübel des Besserschen Aufsatzes, gegen diese klar ausgesprochne Regel auf Schritt und Tritt zu fehlen.

Was ist nun die große Neuheit, deren vermeintliche Entdeckung den Verfasser so geblendet hat, daß er ihr verfallen ist, was ist der Kern seiner Deduktion? Er geht davon aus, daß die dem Hamlet obliegende Aufgabe nicht nur das Rachegebot, sondern noch ein weiteres enthalte: die Mahnung, nichts gegen die Mutter zu unternehmen und (der Verfasser macht hieraus den zweiten, aus dem folgenden den dritten Teil der Aufgabe) dieselbe dem ewigen Richter und der Selbstregung ihres Gewissens zu überlassen. Dem kann man unbedingt zustimmen, wenn auch nicht in dem pointirten Sinne, den Besser der betreffenden Stelle in den Worten des Geistes unterlegt. Er sieht nämlich in all diesen Forderungen einen Verstoß gegen die Sittlichkeit, verwirft die Rache als unmoralisch, betont, daß auch die Rechtsidee Schaden leide, wenn die Mutter straflos ausgehe, und hält es für unvereinbar mit allem wahrhaft sittlichen Wesen, daß dem Sohn aufgetragen werde, sich um das Seelenheil derer, die ihn geboren, nicht zu kümmern. Nach Besser darf darum Hamlet das Gebot des Geistes buchstäblich garnicht erfüllen, und die eigentliche ihm erwachsende Schwierigkeit bestünde darin, es gewissermaßen zuerst zu umgehen, um es dann in höherem sittlichen Sinne zu lösen, seine Größe aber, diesen Kampf siegreich zu enden und nicht als Rächer, sondern als Richter aus dem Wirrsal der Begebenheiten hervorzugehen. Das könnte trotz der Unklarheit, die diesem Begriff der sittlichen Winkelzüge anhaftet, immer noch leidlich erscheinen, aber wie schief es darum steht, das wird, sobald Besser seine Beweismittel beibringt, bedenklich klar. Zunächst muß Hamlets Vater den hohen, heiligen Platz, den er in den Vorstellungen und im Herzen des Sohnes einnimmt, räumen. Die ganz selbstverständliche Thatsache, daß der alte König nicht wie ein Heiliger gelebt hat und gestorben ist, sondern daß auch er nach der katholischen Vorstellung im Fegfeuer zu schmachten hat, „bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sind,“ deutet Besser im übelsten Sinne. „Erfährt er (Hamlet) auch nicht,“ heißt es, „welcher Art seine (des Geistes) Übelthaten gewesen sind, und darf er gewiß sein, daß sie nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit dem raffiniert

ruchlosen Treiben des Oheims gehabt haben werden, immerhin muß der Eindruck des Vernommenen auf ihn ein gewaltiger sein, umso gewaltiger, da er den Vater nach der ihm von demselben gestellten Aufgabe noch immer in unlautern Vorstellungen und Empfindungen befangen sieht.“ Und diese unlautern „Vorstellungen und Empfindungen“ sollen aus den Worten des Geistes über die Mutter hervorgehen, Worte, aus denen die alte Gattenliebe, die zarteste Pietät und für jeden Unbefangenen die feinste Sittlichkeit spricht! „Überlaß sie dem Himmel!“ sagt der Geist doch auch — und wem könnte Hamlet sie, gerade im Sinne des Verfassers, ruhiger überlassen? Natürlich findet Besser für seine Behauptung keine Beweise und kann sich nur mit der Floskel helfen, daß Hamlet „sich seine Enttäuschung hinsichtlich des Vaters nicht zu gestehen wagt,“ gleichwohl soll diesen sofort das Gefühl überkommen, daß er bei der Mangelhaftigkeit des Geistes der Aufgabe im Wortlaute nicht genügen könne, nach und nach sogar die Einsicht, daß auch er „durch die Unthaten seines Hauses die Herrschaft verwirkt habe.“ Seines Hauses! also doch auch, und wohl vor allem, des eignen Vaters! Hat der Verfasser denn nur daran gedacht, daß lange nach der Erscheinung des Geistes in der wundervollen Szene mit der Mutter den Lippen Hamlets Worte der Bewunderung über den Vater entströmen, die fast der Vergötterung gleichen, und kann er angesichts dieser Verkündigung seine gesuchte Behauptung aufrechterhalten wollen? „In Wahrheit ein Vereiner und eine Bildung, auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt“ — kann die kindliche Verehrung stärker reden?

Nun schließt sich eine mißverständliche Deutung in unglückseliger Kette an die andre. Mit der moralischen Dualität des Geistes wird auch seine Echtheit stärker angezweifelt. In dem großen Monolog findet Besser den Kern nicht in dem Philosophiren über den Selbstmord, sondern in dem Zweifeln an die Revenants, das garnicht darin enthalten ist (denn in jener bekannten Stelle von dem „unentdeckten Lande“ wird lediglich dem Gedanken Ausdruck gegeben, daß aus dem Reich des Todes keiner wieder zum Leben gelangen könne). Nun gelten Hamlets Zurüstungen zur entscheidenden That, besonders das Schauspiel, in erster Linie der Mutter und nicht dem König, da Hamlet „noch der Klarheit über den Umfang ihrer Verschuldung bedürfe, da der Geist bei seiner Parteinahme für sie möglicherweise auch hierin nicht ganz offen gewesen sein könne,“ ja nun wird sogar, bei dieser Fürsorge Bessers für die Königin, die Behauptung gewagt, „die Freundschaft Hamlets gegen den Oheim habe sich durch die Enthüllungen des Geistes keineswegs noch gesteigert, vielmehr gemindert, da der Einblick in die Schuld beider Eltern das schon auf der Terrasse in ihm rege gewordne Gefühl der allgemeinen menschlichen Gebrechlichkeit notwendig verstärken und hiervon eine Milderung seines Urteils auch über jenen die Folge sein mußte.“ Nun soll sogar in dem im Ingrimme der Rache vollzogenen Gericht an dem Frevler, der mit der vergifteten Waffe niedergestochen

und zugleich den Giftbecher zu leeren gezwungen wird, ein predigthafter Vorhalt über die Nichtswürdigkeit dieser Wahl doppelter Mordwerkzeuge und das überreichlich Verdiente seines Geschicks liegen und Hamlets Wort über den Sterbenden „Folg' meiner Mutter“ soll „einen versöhnlichen Sinn haben,“ den Sterbenden auf den ewigen Richter hinweisen und „in sein Erscheinen vor demselben mit der durch ihre Selbstaufopferung bereits entführten Mutter einigen Trost auch für ihn legen.“ Die Selbstaufopferung der Mutter? wird man verwundert fragen. Ja, leider! Besser entwickelt in sein gemütvoller Weise, aber eben völlig unhaltbar, den Gedanken, die Königin trinke aus dem Kelch mit Absicht und wisse mithin um die Vergiftung. Das ist ein arger Mißgriff. Der König konnte und durfte seine Gattin in den Plan unmöglich einweihen, denn sie würde ihn nie gelitten haben. Er selbst sagt in der siebenten Szene des vierten Akts zu Laertes, seinem einzigen Mitwisser und Mitthäter: „Seine Mutter, die Königin, lebt fast von seinem Blick“ und an einer andern Stelle derselben Szene bei Erwähnung des Probestücks, das dem Neffen den Tod bringen soll: „Es soll um seinen Tod kein Lüstchen Tadel wehn. Selbst seine Mutter spreche los die List und nenne Zufall sie.“ Wie kann man gegen diese durch das ganze Verhalten zwischen Mutter und Sohn besiegelten Worte taub sein?

Die blutlose Reinigungsidee wird nun überall gesucht und gefunden. Wenn Hamlet in herzlicher Aufwallung den teuern, treuen Jugendfreund mit den fröhlich gefärbten studentischen Worten grüßt: „Ihr sollt noch trinken lernen, eh' ihr reist,“ dann soll nach Besser eine hohe sittliche Besonnenheit darin zu finden und die traute Begrüßung nur ein hinterhältiger „Fühler sein, ob Horatio wohl auch wie Laertes zur Krönungs- statt zur Leichenfeier gekommen“ sei. Die Gebetszene des Königs und Hamlets Verhalten während derselben wird völlig auf den Kopf gestellt. Besser geht von der Voraussetzung aus, Hamlet habe den Claudius „nach dem Willen der Vorsehung zuvörderst reuig zu machen“ und ihn erst „im Falle des Mißlingens zu richten.“ Ob dies dramatisch wäre oder nicht, kümmert den Ausleger nicht; für ihn handelt es sich nur um die Frage: „Wird Hamlet sich selbst überwinden?“ im Falle ihrer Bejahung aber um die andre: „Wird der König bußfertig vom Gebet wieder aufstehen?“ Man erinnere sich des flüsternden Selbstgespräches Hamlets, während der König am Betpulte kniet, um sich über die Entscheidung Bessers, Hamlet habe sich hier sittlich überwunden, nach Gebühr zu wundern. Nach den klaren Worten des Dichters steht der Prinz von der Führung des Todesstreiches nur darum ab, weil er dem König nicht die Wohlthat erweisen will, während des Betens zu sterben und auf diese Weise gen Himmel zu fahren. „Das wäre Sold und Löhnung, Rache nicht.“ Zu andrer Stunde soll er fallen, „wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden,“ kurzum bei einem Thun, „das keine Spur des Heiles an sich hat,“ damit die Rache ganz vollkommen werde. Das ist so bündig wie möglich, daran

ist nicht zu drehen und nicht zu deuteln. Was thut nun der Erklärer, um den Beweis zu führen, Hamlet habe sich auch während dieses Auftrittes sittlich purgirt? Er sagt: „An das grausame Motiv, das er sich aus Scheu vor dem Geist dabei andichtet (seil. bei der Aufsparung der Mordthat), glauben wir nicht, vielmehr den für reinig gehaltenen Väter zu töten, war ihm unmöglich.“ Nun denn: das ist das gerade Gegenteil der Worte Hamlets und der Absicht des Dichters, das ist eine Verfälschung des dramatischen Thatbestandes, wie sie ärger nicht gedacht werden kann! Ja sogar der exaltirt pathetische Ausbruch Hamlets und der Ringkampf mit dem Väter in Opheliens Grabe muß dem Verfasser als Beweis für seine Behauptung dienen. Warum aber? Weil Hamlet seine Wut eben gegen Väter und nicht gegen den König richtet. „Was können wir, deduzirt er, hiernach in seinem Toben wider diesen anders erblicken als einen jetzt wieder über sich selbst gewonnenen Sieg, und zwar gewonnen in dem härtesten aller bisherigen Kämpfe, da er auch in der Gebetszene doch nur den vor Gott auf den Knien liegenden, hier sogar den neben seiner Mutter und am Grabe der Geliebten stehenden König verschont hat? Sogleich auch soll er dafür sich belohnt sehen; denn er hört die Mutter, um deretwillen er sich eben wieder bezwungen, nun auch öffentlich seine Partei nehmen.“ Das ist doch wirklich mehr als wunderbar. Übrigens bleibt der Verfasser nur konsequent, wenn er, da er den Geist doch nun einmal für einen sehr zweifelhaften und jedenfalls erlösungsbedürftigen Vocativus hält, das Ganze zugleich auf eine Läuterung desselben abzielen und hinauslaufen läßt. Da Hamlet statt der egoistischen Wünsche des Geistes die Gebote der Sittlichkeit erfüllt, verspürt der Infasse des Fegefeuers allmählich, daß ihm die hohe Moralität seines Sohnes zu Gute kommt. Schon in dem Umstande, daß er in Gertrudens Gemach nicht im Harnisch, sondern im Hauskleide erscheint, will Besser „eine mildere Stimmung und ein Zufriedensein mit dem bisherigen Verhalten des Sohnes“ angedeutet finden, und die Worte des Geistes müssen ihm beweisen, daß dieser von seinen frühern rücksichtslosen Forderungen und seiner Feindseligkeit gegen den Bruder schon etwas abgelassen habe. Der Ausgang der Tragödie muß nach seiner Ansicht dem Geiste vollends höchst genehm sein; er ist aller Wahrscheinlichkeit nach durch die Erkenntnis der Selbstüberwindung des Sohnes mitgereinigt und aus dem Orte seiner jetzigen Qualen erlöst worden. Daß er zu guterletzt nicht noch in Person erscheint und seine Erlösung verkündigt, schreibt Besser lediglich dem Charakter des Stückes zu, in welchem es sich allein „um innerliche Ziele, um Gesinnungsreinigung handle“; auch glaubt der Verfasser, „der zuletzt nur durch sein Vertrauen auf göttlichen Beistand Sieger gebliebene Prinz“ hätte sich, den Tod vor Augen, „die Lobsprüche des Vaters notwendig verbitten müssen.“ Er tröstet sich jedoch damit, daß Horatio in seinem Nekrolog dem Verstorbenen voraussichtlich die in Betreff des Vaters ihm gebührende Ehre gezollt und ihn zugleich als bewährten Schüler Luthers

gefeiert haben werde. Das ist der letzte Trumpf! Hamlet ist der Sendbote des Reformatiönsgebanten! Verlohnt es sich im Ernste, hierauf und auf jene Expektoration über das Stück hinaus näher einzugehen? Mann kann die Leichenrede des Horatio auf sich beruhen und sich mit seinem kurzen, ergreifenden Nachruf mehr als vollauf genügen lassen: „Da bricht ein edles Herz. Gute Nacht, mein Fürst! Und Engelschaaren singen dich zur Ruh!“ Ein Kunstwerk ist, um Schillers Wort zu wiederholen, wenn auch nur in hypotese, „ein in sich selbst organisirtes Ganze.“ Es hat in sich selbst Anfang und Ende. Wer seinen Rahmen durchbrechen und seine Handlung wie ein Wirkliches weiterspinnen will, der verwechselt das Leben mit der Kunst, die Realität mit ihrem geläuterten Idealbild. Was der Dichter begonnen, hat er im Kunstwerk selbst auch zu enden. Unterläßt er es, so fehlt er. Darüber hinaus giebt es für das ästhetische Empfinden nichts. Und damit genug von der bei aller Gewissenhaftigkeit und Noblesse der Denkart und des Empfindens so völlig mißratenen Schrift. Freilich: mit diesen schätzbaren Eigenschaften allein löst man kein künstlerisches Problem.

Die kleine Schrift von Boas verfährt ungleich einfacher und radikaler als die von Besser. Ihr Autor bohrt sich nicht in die Schachte des Dramas ein, um sich wider Willen in ihnen zu verfangen, er schwingt sich phantastisch über sie hinweg und schafft sich in den Lüften sein ideales Wolkenkuckucksheim. Es soll nicht geleugnet werden, daß dies mit Geschick geschieht, das Schlimme ist nur, daß man auf den Spuren von Boas sicher dazu gelangen würde, auf den äußern Konnex einer dramatischen Handlung mit Gemütsruhe zu verzichten, wenn sich nur die einzelnen Teile in eine Gedankenverbindung bringen lassen. Das äußerlich Ungereimteste und Widerspruchsvollste dürfte ertragen werden, wenn es sich nur als das Symbol einer Idee darstellte. Daß diese aus der Handlung selbst sofort erkennbar hindurchleuchten müsse, verlangt der Erklärer augenscheinlich nicht, es genügt ihm, wenn sie sich künstlich aus ihr entwickeln läßt, und es bedeutet ihm nichts, daß wir auf diese Weise, je nachdem wir die dramatische Handlung als solche oder die aus ihr abgelöste Idee betrachten, die Wahl zwischen einem Körper ohne Seele und einer Seele ohne einen passenden Körper haben. Es sei hier gleich vorangeschickt, daß Boas das „Wintermärchen,“ wenn man ihm seinen symbolischen Charakter nicht zugestehen will, für zusammenhangslos in den äußern Teilen und die Szene des sogenannten „Wiedererwachens“ der Hermione für dramatisch überflüssig hält, daß ihm (wir uns) das Spiel, das diese in der erwähnten Szene mit dem Gatten treibt, ohne symbolische Deutung verlegend und dem menschlich-natürlichen Gefühl zuwider erscheint, kurz, daß ihm das Drama, lediglich als solches betrachtet, an einem Komplex von Widersprüchen und psychologischen Unmöglichkeiten krankt. Selbst die Nennung des Giulio Romano als des Schöpfers der Statue (ein ziemlich bedeutungsloser Anachronismus) würde nach Boas' Meinung „wegen der dadurch hervorgerufenen Verwirrung und Unklarheit aller

Vorstellungen über den Zusammenhang der dargestellten Begebenheiten den herbsten Tadel verdienen," wenn nicht auch hierin eine tiefere Bedeutung zu finden wäre. Weil er an die Berechtigung eines solchen Tadel nicht glauben mag, wird er nur umsomehr in dem Glauben an die Richtigkeit seiner Ansicht bestärkt, Shakespeare habe im „Wintermärchen“ mit bewusster Absicht symbolisiert.

Wenn Boas Recht hat, dann ist die Deutung des „Wintermärchens“ folgende. Sicilien repräsentiert das Land und die Heimat der alten griechisch-römischen, Böhmen „die ursprüngliche Heimat der germanischen Welt," die drei ersten Akte zeigen uns den allmählichen Verfall der antiken Kultur, den „sechzehn Jahren“ des Zeit-Chorus hat man zwei Nullen anzuhängen; im vierten Akt finden wir uns in einer frisch emporblühenden, lebenskräftigen, fröhlich-heitern Naturwelt, „die, indem sie sich zur vollsten Blüte zu entfalten strebt, doch in sich selbst ein ganzes Genügen nicht mehr findet und jenes nur dadurch vermag daß sie die überbliebenen (sic) Reste jener alten, längst zu Grabe getragenen Kulturwelt in sich aufnimmt“ (Perdita); im fünften endlich wohnen wir dem „Wiederaufleben einer neuen Kulturepoche“ bei, „deren Wesen auf der innigen Verschmelzung edler Geistesbildung mit einem reinen Natursinne beruht.“ Der Gedanke wird bis ins Detail verfolgt. Hermione (der Erklärer erinnert daran, daß die Tochter der Helena diesen Namen trage) ist das Kind der Schönheit: die Kunst. (Freilich übersieht er, wenn er ausführt, daß „die Kunst allein auch einem Steine Leben zu verleihen vermag," wie sehr sein Vergleich hinkt. Denn erstens ist Hermione kein Stein und zweitens macht sie im Drama nicht, sondern sie wird, scheinbar wenigstens, selbst lebendig.) In der Ehe der Hermione mit Leontes liegt das enge Bündnis der Kunst mit dem Leben der Antike, zugleich aber auch die drohende Gefahr der Verfeinerung und Hyperkultur. Der unverdorbene Natursinn (Polygenes) steht der Kunst zwar nicht fremd gegenüber, aber eine innigere Verbindung wie jene gehen sie nicht ein. Endlich trennen sich mit dem Bruch der Freunde Natur und Bildung, und mit jener verläßt in der Person des Camillo die Treue und Redlichkeit die alte Stätte, auf der für sie kein Platz mehr ist. Jetzt nimmt die Entartung überhand, die Willkür, der Despotismus herrscht, jede leiseste Stimme der Natur ist versiegt, und damit auch die Zeit für die echte Kunst dahin. Die Anrufung des Apollo erhält erhöhte Bedeutung: die Kunst fleht den Gott um Beistand an, unter dessen unmittelbarem Schutze sie steht. Der Tod des zarten, altklugen Mamilius (dem u. a. der etwas komische Vorwurf gemacht wird, er vermöge die der Mutter angethane Schande nicht „männlichen Sinnes zu ertragen“ — dies Kind!) bezeichnet den völligen Zusammenbruch der alten Welt. Auf den Unterschied der Schilderung Böhmens (bez. Germaniens) vor und nach dem Chorus glaubt Boas Gewicht legen zu müssen, in der letzten Szene des dritten Aktes ist es eine wilde, wüste Gegend, worin der Sturm wütet und die Bären sich tummeln, im vierten das schöne Böhmen, die Stätte einer mit

der Natur eng verschwisterten schlichten Gesittung. Aber trotz ihres Glückes strebt diese Welt sich zu erweitern. Das Samenkorn „wahrer und edler Geisteskultur“ trägt auch inmitten der germanischen Stämme Blüte und Frucht. Verbita und Florizel finden sich, und in Italien, wohin die beiden flüchten, schließen die Bildung und der Natursinn einen neuen innigen Bund. Man könnte, da der Verfasser einmal soweit gekommen, bequem fortfahren, vom Humanismus, der Renaissance, dem Cinquecento reden, und in der That steckt das alles und mehr in seinen Ausführungen, die damit enden, daß der Verein der jugendlich reinen Sprößlinge nun auch die Kunst aus dem langen Winterschlummer ins Leben zurückruft. „Ihr müßt den Glauben wecken,“ sagt Paulina, nur der Glaube erschließt die Kunst.

Es ist offenbar System in dieser Deutung, und es fehlt ihr nicht an Geist; nur eins hat Boas übersehen, und darin liegt das völlig Unkünstlerische seiner Anschauungsweise. Jedes Kunstwerk ist Leib und Seele, alles Konkrete erlangt unter der Hand des Künstlers die Weihe des Allgemeinen. Dies Konkrete muß aber auch für sich betrachtet Sinn, Bestand und Zusammenhalt haben, der Körper muß selbst ein organisches Ganze und kein zerrissenes und zerklüftetes Mosaikwerk sein, ja noch mehr, er muß die Idee, die er darstellt, in sich selbst durchsichtig tragen: sie darf nicht als glänzende, aber substanzlose Aureole über ihm in der Luft schweben. Gesezt einmal, der Erklärer hätte mit seiner Interpretation Recht, so hätte er höchstens bewiesen, daß sich mit dem dramatischen Vorgang in der Schöpfung eines großen Dichters zugleich eine kunsthistorische Spielerei verbinden kann — denn weiter wäre das Resultat seiner Kombinationen doch nichts. Mit dem dramatischen Leben, mit der tragischen Erschütterung, mit der ästhetischen Befriedigung hat es nicht das mindeste zu thun. Zunächst erblicken wir im Drama immer nur das Reale, und nur, wenn uns dies, durch sich selbst, gewinnt, wenn es unaufbringlich, leise von seinen Gestalten den Schleier hebt, der sie uns im Lichte des Ewigen zeigt, nur dann empfinden wir die ganze Weihe und den Schauer des künstlerischen Symbolisirens. Dazu ist aber eben erforderlich, daß dem symbolischen Zeichen (wenn man so will), der einzelnen Szene, der ganzen Dichtung die Kraft der poetischen Wahrheit eigen, daß es kein widerspruchsvolles Unding sei. Die symbolreichste und symbolischste aller Dichtungen, der „Faust,“ ist in seinem größten Teil zugleich das in seiner Realität wahrste und plausibelste Kunstwerk. Der erste Akt (bis zu den Osterhören), Mephistopheles, die Hexe, die Reinigung der Seele des Helden durch die Elfen, die grauen Weiber, Fausts Tod — wie erfüllt ist das alles von tiefster Symbolik, und wie szenisch und dramatisch sinnvoll ist es zugleich auch ohne seinen höheren Bezug! Und ist es nicht ganz bezeichnend, daß den Dichter die dichterische Kraft überall da verläßt, wo er mit seinen Geschöpfen zugleich Fragen der Kultur- und Kunstgeschichte lösen will, die aus ihren Geschicken von selbst gar nicht hervorgehen, die vielmehr erst zwangsvoll

und peinlich mit ihnen in Verbindung gebracht werden müssen? Gesezt also nochmals, der Interpret hätte mit seiner Erklärung Recht, so würde das nicht hindern, zunächst zu fragen, ob diese aus den dramatischen Begebnissen erhellt und ob diese letzteren selbst sinnvoll und zusammenhängend sind? Und darauf giebt es nur die Antwort: Nein. Von dem ersten Punkte hat man nicht nötig noch zu reden, und hinsichtlich des zweiten fällt sich Boas, wenn er das „Wintermärchen“ ohne seine symbolische Deutung als ein mit vielfachen argen Mängeln behaftetes Werk hinstellt, selbst das Urteil. Ich möchte dem Autor darin nicht überall folgen, aber wahr ist es doch, daß, mag man von den unvergleichlichen Schönheiten der Dichtung bis ins tiefste Herz getroffen werden, dieselbe doch als dramatisches Ganze nicht zu halten ist und daß u. a. die Raserei und die plötzliche Umkehr des Leontes ebenso wie die lange Wartezeit, die Hermione bis zu ihrer Statuenkomödie verstreichen läßt, dramatisch unerträglich sind. Davan bessert auch die Boassche Interpretation nicht ein Jota; oder vielmehr, ein Drama, dessen dramatische Unmöglichkeiten erst durch diese außerhalb des Dramatischen liegende Erklärung einen gewissen Sinn bekommen, ist und bleibt eben eine Unzulänglichkeit, seine dichterischen Details mögen so entzückend schön sein wie die des „Wintermärchens“ in der wunderbaren Gerichtszene und dem ganzen herrlichen Schäferakt. Wohin sollte es schließlich führen, wenn der Poet die Sanktion erhielte, uns ein dramatisches Rätsel aufzugeben, um uns, nachdem wir den Kopf darüber geschüttelt, einen Zettel in die Hand zu drücken, der uns beweist, daß dasselbe zwar als Drama widersinnig, aber doch von anderm Gesichtspunkte betrachtet sehr tiefsinnig sei? Würde nicht die Mittelmäßigkeit, die ohnehin mit den dramatischen und theatralischen Geboten nicht aus noch ein weiß, dabei außer Rand und Band geraten und eine talentlose Romantik in Permanenz erklärt werden?

Wie ganz anders steht es in dieser Beziehung mit dem „Sturm,“ dessen Charakter als konsequentes Einheitsdrama (das einzige bei Shakespeare) der Verfasser mit Recht im Gegensatz zu dem zwanglos komponirten „Wintermärchen“ betont! Welch ein Meisterwerk ist hier geschaffen, wie schließt sich Glied an Glied zum vollkommenen Wunderring, wie ergötzt, ergreift und beseligt uns das Leben und Weben auf diesem Zaubereiland, wie erschließen sich lichtvoll in diesem phantastischen Treiben die tiefsten psychologischen und sittlichen Wahrheiten, und wie in sich ganz und rund ist das Werk, wie thut es uns als Kunstwerk so volles Genüge! Ist es darum aber nicht sehr bezeichnend für die künstlerische Gleichgiltigkeit der außer- oder überdramatischen Deutungssucht, daß wir es genießen, ohne von dieser etwas zu wissen oder sie herbeizuwünschen? Ist Prospero der Künstler, Miranda das Kunstwerk, Ferdinand der Kunstjünger oder das Publikum, so mag das ja nebenbei eine ganz hübsche Spekulation und die Auslegung vielleicht auch möglich sein; aber das kümmert keinen, der künstlerisch empfinden und getroffen werden will. Auch möge es der Ver-

fasser, wenn uns seine Glossen bis dahin artig unterhalten haben, nicht übel deuten, wenn wir ihm in seiner Erklärung der Plagen, die der edle Prospero den Clowns befeuert, durchaus nicht zu folgen vermögen. Sollte hier wirklich der Künstler, „indem er jene Folgen der niedrigen, rein sinnlichen Leidenschaften zur Darstellung bringt, auf diese bessernd zu wirken suchen? Ach nein! Doch sei ein solcher Mißgriff nicht allzusehr urgirt. Er bedeutet in der That wenig bei der unkünstlerischen Tendenz der ganzen Arbeit.

Und damit sei denn auch von dieser Abschied genommen. Um ihrer selbst willen hätte sie eine sorgfältigere Betrachtung ebensowenig in Anspruch nehmen dürfen als der Bessersche Hamlet-Essay, denn dazu ist sie wie jener trotz mancher Vorzüge auch als Angriffsobjekt nicht bedeutend genug. Nur als Typus der unfruchtbaren Methode des deutschen Ästhetisirens verdienen beide eine schärfere Beleuchtung. Sie charakterisiren trefflich das mittelgute, gebildete aber gänzlich unpraktische Dramaturgentum, das, vom Theater zu seinem Unsegen völlig gelöst, damit auch der wichtigsten Schulung des Urteils in dramatischen Dingen verlustig gegangen ist, und anstatt ein sinnlich klares und sinnfälliges, plastisch auf einfachem Fundament hervorstechendes Kunstwerk vor sich zu sehen, mit vorgefaßten Konstruktionen und Abstraktionen operirt. „Leicht bei einander wohnen die Gedanken,“ das Drama aber gehört mit seinem Organismus der Sinnenwelt an, dieser Welt des Raumes, in dem sich „hart die Sachen stoßen“; nur wenn es sich in ihr gesund entwickelt und lebendig regt und bewegt, kann es nach den Sternen greifen und in seinen engen fünf Akten die Ewigkeit wieder spiegeln. Darum kann man es aber auch nur verstehen, wenn man sich in seine Lebensbedingungen versetzt und es mit frischem, sinnlich unmittelbarem Blick betrachtet. Wie das Drama selbst, hat sich die dramaturgische Kritik erst auf dieser rauhen Erdoberfläche umzusehen und Sicherheit zu schaffen; nicht eher wird es ihr vergönnt sein, den Majaschleier zu heben und das Weltgeheimnis in ihm zu finden. Hier heißt es im vollsten Sinne: Per aspera ad astra.



Die journalistische Kunstkritik.

Von W. Freudenberg.



er jemals eine Zeit lang als Referent über Kunstangelegenheiten an einer Zeitung thätig und bemüht gewesen ist, seines Amtes mit Gewissenhaftigkeit und Gerechtigkeit zu walten, der wird sich der Notwendigkeit nicht haben entziehen können, über den Zweck einer solchen Thätigkeit und den dabei einzunehmenden Standpunkt nachzudenken. Ein solches Nachdenken bewirkt im günstigen Falle nicht nur eine Auf-