



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Gleichen-Rußwurm, Alexander v.: Die Bedeutung der Allegorie

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

Wahrheit ein nie vollkommen zu erreichendes Ideal sei. Eng hängt damit zusammen, daß die moderne Wissenschaft in der Religion wie in allen Gebieten des Geisteslebens den Entwicklungsgedanken in den Mittelpunkt stellt, daß dagegen die katholische Kirche für ihre Lehre jede wirkliche Entwicklung ablehnt. Es ist eben das Vorrecht einer „unfehlbaren“ Autorität, zugleich „unverbesserlich“ zu sein.



Die Bedeutung der Allegorie

Von Alexander v. Gleichen-Rußwurm-München



ie Kluft, die zwischen der geistigen Disziplin der Vergangenheit und der geistigen Disziplin der Neuzeit liegt, erscheint besonders scharf beleuchtet, wenn die Geschichte der Allegorie umrissen wird.

Deuten und Bedeuten, Allegorifizieren und Personifizieren war während vieler Jahrhunderte eine tiefgehende Gewohnheit des menschlichen Denkvermögens, die von Religion oder Theologie ausging und auf alle Künste und Wissenschaften hinüberstrahlte.

Bekannt ist das erste primitive Symbolisieren im kindlichen Spiel. Erwachsene wundern sich oft, wie lebendig die Suggestion des Spielworts „das bedeutet“ auf kindliche Gemüter wirkt. Jener Kleiderhaken bedeutet den Spielenden einen Baum, jene Reihe von Stühlen die Eisenbahn. Ganz ähnlich ist das Spiel der Phantasie und die Autosuggestion bei Dichtungen, die allegorisch gedeutet werden, namentlich bei Werken religiösen Inhalts. Wie in kindlicher Phantasie ein Möbel einen Baum bedeuten muß, so werden diese oder jene mystisch beleuchteten Gegenstände zu Symbolen umgedichtet, oder abstrakte Ideen müssen sich in einen allegorischen Körper bequemen. Traditionell geworden sind diese Deutungen heilig und unumstößlich. So läßt sich die ungeheure Macht erklären, die das farbenprächtige, alttestamentliche Bibelbuch mit seinen vielen Seltsamkeiten über die Länder der Erde gewann. Alle christlichen Völker geheimnissten eine Symbolik in die Bücher der ebräischen Poesie, deren Naivität in den alten Kapitelüberschriften sehr interessant zutage tritt. Vor allen springt sie ins Auge bei der merkwürdigen Deutung des Hohen Liedes. Die Menschheit vertiefte sich in das wunderbare Buch der Bücher und dichtete daran weiter, trug neue Wunder in die alte Sagenwelt durch ein großartiges Spiel mit Allegorien.

Die Beschäftigung des Geistes mit solchem orientalischen Rätseldeuten wurde zu einer besonderen Kunst und künstlerischen Freude. Sie wurde in die profane Dichtung übertragen, die ihr viele der schönsten und tiefsten Schöpfungen verdankt. In die bildenden Künste, in Skulptur und Malerei drang sie mit wuchernder Kraft, ja sogar in die Architektur, die mit dem himmelstrebenden gotischen Stil

alle Geheimnisse der Welt in steinerne Formen bannte. Wenn wir jetzt in einen gotischen Dom treten, ahnen wir kaum den esoterischen Sinn seiner Symbolik. Die Form ist ein hohles Kreuz, unter unseren Füßen Leichensteine und Verwesung, und mit den Pfeilern strebt der Geist in die Höhe. Er reißt sich schmerzlich los vom Leib, „der wie ein müdes Gewand zu Boden sinkt“ (Heine). Allegorien sind Bilder, der Glaube hebt sie in das Reich der Symbole, die Mode verflacht sie in der darstellenden Kunst zu Emblemen, in Schrift und Sprache zum Gemeinplatz.

So Herrliches die Allegorie und Symbolik in ihrem eigenen Gebiet, der Kunst, zutage förderte, so unheilvoll verwirrend wirkte sie in der Wissenschaft. Denn die Gewohnheit des Allegorisierens, des Komplizierens und Subtilisierens beeinflusste den Geist der Menschen so stark, daß eine exakte, nüchterne Forschung von dieser Gewohnheit erstickt wurde, wie Urwaldstämme von all zu üppigem Schlingkraut erdroffelt werden. Im Mittelalter gehörte es bald zu den Unmöglichkeiten, einen Begriff klar und vernünftig zu fassen, denn wollte man ihn fassen, so verkleidete er sich alsbald, schlüpfte da hinein, dort hinein, verkörperte dies und jenes, verbrüdete sich mit fernegelegenen Dingen und verband sich mit ihnen zu tollem Reigen in immer phantastischer werdenden Gebilden. Das ist die Tragödie der mittelalterlichen Wissenschaft. Unter den Händen von Scholastikern und Humanisten verflüchtigte sich das Einfache, das Selbstverständliche wurde zu Spuk und Zauber, das Heilmittel zum Wundertrank, das Laboratorium zur Hexenküche, die antiken Klassiker zu Propheten, und ihre Schönheitslehre wandelte sich in eine Symbolik des Glaubens.

Wie gewohnheitsmäßig das Allegorisieren im Gedankengeleise war, zeigt die Geschichte der alten Mysterien und Mirakelspiele, deren sich der gemeine Mann erfreute, während heutigen Tages nur ein Literaturhistoriker sich im Labyrinth der allegorischen Personen zurechtfinden kann. Wem wäre es noch möglich, sich für ein Drama zu erwärmen, dessen Personenverzeichnis lauter Abstraktionen enthält, wie „Die Geduld“, „Die Reue“, „Die Gnade“ oder mystische Begriffe wie „Das unschuldige Blut Abels“, „Der Seufzer des Sünders“ und ähnliche Dinge. Jahrhundertlang wurde solchen Spielen lebhaftes Interesse entgegengebracht, in Spanien erreichten sie unter dem Namen Auto die größte und feinste Ausbildung. Meister, wie Lope de Vega und Calderon, schmückten sie mit ihrem Geist und gaben dieser Dichtungsart eine klassische Blüte. Die Autos wurden an kirchlichen Festtagen mit großem Pomp gegeben. In diesen merkwürdigen Stücken treten alle Seelenzustände, Tugenden und Laster des Menschen personifiziert auf, sodann die Eigenschaften Gottes, die Symbole der Kirche, die Elemente, die Naturprodukte, die Länder und Völker der Erde, die verschiedenen Religionen, das „natürliche“ und das „geschriebene“ Gesetz. Der Schatten erscheint als Allegorie der Schuld, der Schlaf, der Traum und der Tod nach althergebrachtem Beispiel und schließlich der Gedanke als Narr oder Spaßmacher.

Die vorchristliche Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, die christliche das Unendliche und mußte deshalb ihre Zuflucht nehmen zu einem System tradi-

tioneller Symbole. Daher das Überschwengliche in den Kunstwerken des Mittelalters. Die Phantasie machte entsetzliche Anstrengungen, sie stülpte den Pelion auf den Ararat und den Parnas auf den Libanon, um ja den Himmel zu erreichen. Die antike Kunst bietet Bilder, die mittelalterliche Sinnbilder. Was die Griechen plastisch wiedergaben, war identisch mit dem Vorbild. Die Irrfahrten des Odysseus sollten gar nichts anderes bedeuten als die Irrfahrten des Mannes, der ein Sohn des Laertes und Gemahl der Penelope war und Odysseus hieß. Anders ist es in der mystischen christlichen Kunst. Da haben die Irrfahrten eines Ritters noch eine esoterische Bedeutung. Sie umkleiden etwa die Irrfahrten des Lebens überhaupt. Ein bezwungener Drache soll die Sünde sein, Trost oder Leid, wie es dem Ritter begegnet, findet noch tiefen Sinn und philosophische Erklärung. Wenn Homer die Rüstung eines Helden schildert, so ist es eben nichts anderes als eine gute Rüstung, die soundso viel Ochsen gekostet hat. Wenn aber ein Mönch des Mittelalters die Gewänder einer Heiligen beschreibt, so kann man sich darauf verlassen, daß er unter diesen Gewändern ebenso viele Tugenden versteht und einen religiösen Moralbegriff in jedem Satz verbirgt.

Auch die klassische Götterwelt und die im Altertum bekannten Personifikationen, wie Fortuna, Viktoria, Psyche, sind in den Reigen der christlichen Allegorien aufgenommen. Das herrlichste Beispiel heidnisch ausgeführter, christlicher Allegorie ist Dantes „Göttliche Komödie“. Man hat das himmelaufstrebende Gebäude seiner Dichtung mit einem gotischen Dom verglichen. Der Vergleich ist auch darin richtig, daß die Härte und Kälte der Abstraktion mit der Gewalt der Begeisterung besiegt, durchleuchtet, lebendig gemacht ist, wie bei den gotischen Kirchen der Stein überwunden, fast gespenstisch durchleuchtet erscheint. Die spitzfindigste Allegorie blüht gleich einer natürlichen Blume. Drachen, Zentauren und heidnische Götter schmücken und stützen das Gebäude so selbstverständlich, als gehörten sie hinein. Die heterogensten Dinge, die am weitesten auseinanderliegenden Begriffe erscheinen durch die Kühnheit großartiger Symbolik verbunden und vermählt.

Auch Christus kommt in den verschiedensten Gestalten bei mittelalterlichen Dichtern vor, als guter Hirt, als Kreuzfahrer und in einigen besonders schönen Mirakelspielen als Orpheus — im Sinn der uralten Legende, wie sie die Wandbilder der Katakomben zeigen. Man ging bisweilen so weit, die christlichen Religionsideen ganz in das Gewand griechischer Mythologie zu kleiden. So wurde die Allegorie doppelte, wie zum Beispiel in Calderons „Amor und Psyche“, wo Amor Christus und Psyche die Kirche bedeutet. Diese spitzfindige Verquickung von Mythologie und Legende erhielt sich am längsten und am naivsten in Spanien. Sie hat aber auch in der italienischen Dichtung teils schöne, teils höchst seltsame Blüten getrieben. Zu den entzückendsten gehören Petrarca's „Trionfi“, zu den eigenartigsten der „Nimfale d'Ameto“ des Boccaccio. In diesem Nimfale erblickt der Schäfer Ameto sieben reizende Nymphen, deren Schönheit mit naivster Unmittelbarkeit beschrieben ist und den entsprechenden

Eindruck auf Ameto macht. Jede der Nymphen erzählt ihren Lebensroman. Alle sind unglücklich vermählt gewesen, haben aber durch die Fügung der Götter einen lieben Freund gefunden, der sie reichlich für ihre Leiden entschädigte. Die Abenteuer sind so lebendig und entschleierte erzählt, daß jede einzelne Geschichte höchst locker ausgefallen ist. Dies würde nur dem Bild entsprechen, das sich die Nachwelt im allgemeinen von Boccaccio gemacht hat, aber das Merkwürdige an der Dichtung liegt darin, daß die sieben Nymphen mit ihren lockeren Geschichten sich zum Schluß allen Ernstes als allegorische Figuren entpuppen und die sieben christlichen Tugenden darstellen sollen! Frau Venus, die am Ende auch noch erscheint, personifiziert das Licht der Kirche. Boccaccio, der sein Leben als sehr frommer Mann beschloß, schrieb diese Allegorie zur Erbauung seiner Leser.

Dem Geschmack an spitzfindigen Verkleidungen verdankt Englands Literatur herrliche Dichtungen, wie Spencers „Fairy queen“. Spencer hat es verstanden, den abstraktesten Dingen Leben einzuhauchen und mit der Zauberkraft des echten Dichters eine Wunderwelt zu regieren, die keine wirklichen Menschen kennt. Dennoch bleibt unsere Teilnahme seinen Geschöpfen nicht versagt. Am Hof der Feenkönigin wird ein Fest von zwölf Tagen gefeiert. An jedem dieser Tage besteht ein Ritter, der eine Tugend bedeutet, wundervolle Abenteuer. Ein ganz anderes Meisterwerk der Allegorie hat John Bunyan geschaffen. Er war ein armer Handwerker, dann Wanderprediger einer Sekte, die so verfolgt wurde, daß man ihn ins Gefängnis warf. Dort entstand sein Buch „The pilgrims progress“, das vielen gläubigen Seelen in schlimmer Zeit Trost und Erbauung bringen sollte. Der mystische Geist des Puritanismus hat sich darin zu einer großen künstlerischen Tat aufgerafft, die anderen mystisch künstlerischen Taten der katholischen Dichtung würdig zur Seite steht. Dies Erbauungsbuch liest sich wie ein interessantes Märchen und doch wie eine Geschichte aus der Wirklichkeit; anschaulich und getreu, einfach menschlich sind die Gespräche, die der christliche Pilgersmann mit seinen Reisegefährten, dem freundlichen und dem feindlichen, führt. Die Gefährten heißen freilich „Guter Wille“, „Der Hoffnungsvolle“, „Herr Weltflug“, aber sie könnten ebensogut bürgerliche Namen tragen, so lebendig sind sie gezeichnet, so sehr sind sie Fleisch und Blut geworden. Greifbar wirkt auch die allegorische Landschaft und höchst wahrscheinlich ihre Geographie. Der Pilgrim rettet sich mühsam aus dem Sumpf des Anmutz, von weitem wirken die „bezaubernden Berge“, er gerät bald in das fiebergetränkte, tiefe Tal der Demütigung, bald läßt er sich verlocken von dem Jahrmart der Eitelkeiten. „Vanity fair“ ist sprichwörtlich geworden. In „Doubtful castle“, der finsternen Burg, wird der Pilgersmann von den Riesen des Zweifels und der Verzweiflung gefangen gehalten. Das Weib des Riesen heißt Frau Unsicherheit (Mrs. Diffidence). Der Wanderer folgt ihren grausamen Ratschlägen und würde sich getötet haben, wenn nicht an diesem Tag zufällig die Sonne geschienen hätte. „Denn an sonnigen Tagen verliert die größte Verzweiflung etwas von ihrer Macht.“ Zu

diesem Punkt raffiniertester Seelenanalyse führte die Vertrautheit des Denkens mit der Allegorie, wie sie schon zu phantasiereichster, buntester Schönheit geführt hatte.

In Frankreich nahm die allegorische Dichtung keinen so hohen Flug, sondern wurde mehr äußerlicher Zierat und Spielerei. So in den Moralitäten der Königin von Navarra, in welchen „Weniger“ und „Wenig“ gegen „Genug“ und „Zuviel“ auftreten. Ein anderer Dichter läßt „Rund“ und „Viereckig“ miteinander Krieg führen. Allegorische Gestalten wurden immer beliebter, hielten sich aber im Rahmen rhetorischer Figuren und erfuhren keine wirkliche Belebung. Um den gefuchten, weither geholten Gleichnissen ein Ende zu bereiten, schrieb Voltaire: „Toutes nos académies et tout nos feseurs de devises ne trouveront jamais d'allégories plus vraies, plus agréables, plus ingénieuses que celles des neuf Muses, des Grâces, d'Amour et de tant d'autres qui seront les délices et l'instruction de tous les siècles.“ Damit folgte er der Anregung, die Winkelmann in Deutschland gegeben hatte, zu antiken Motiven zurückzukehren.

Recht buntermalige Allegorien bürgerten sich in Deutschland ein. Im allgemeinen kann man nicht viel Geschmack und feinsinnigen Geist darin entdecken. Wie albern klingt zum Beispiel der allegorische Name für den kräftigen, energischen Luther: „Die wittenbergisch Nachtigall!“ Auf diesen Rosenamen antwortete der Jesuit Spee mit seiner Dichtung „Truſnchtigall“. Hervorragend ist die in allegorische Gewänder eingehüllte Satire „Das Lob der Narrheit“ von Erasmus, ein Werk, das von Holbein illustriert und in viele fremde Sprachen übersetzt wurde. Erasmus rühmte sich, daß es Papst Leo der Zehnte mit Vergnügen von Anfang bis zum Ende gelesen habe. Dies war ein Zeichen nicht gewöhnlicher Größe des Mediceers, da Erasmus der Narrheit, als allegorischer Figur, eine Strafpredigt gegen das Papsttum in den Mund gelegt hatte. An Schärfe gab diese Predigt den Angriffen der „wittenbergisch Nachtigall“ nur wenig nach. In der scholastischen Tradition und in den mystischen Schriften erscheint als seltsames Symbol der Schönheit die mittelalterliche schöne Helena. Hervorgegangen aus einer Schrift des Kirchenvaters Irenäus im zweiten Jahrhundert, entsprach sie dem allgemeinen Drang, sich allegorisch auszudrücken. Irenäus erzählt von einem gewissen Simon, dem Magier, der später von den Aposteln überwunden wird. Dieser Simon bewirkte seine Zaubereien durch die Mithilfe einer gewissen Helena, die er beständig in geheimnisvoll behangener Sänfte mit sich führte und in welcher jene Helena wieder auflebte, um derentwillen Troja fiel. Sie hat schon viele Wiedergeburten erfahren. Ursprünglich soll sie ein reiner Engel gewesen sein, mußte aber auf Erden verirrt mancherlei Gestalt annehmen, auch zur Buhlerin und Sklavin sich erniedrigen. So wurde Helena — das Symbol der Schönheit — im gnostischen Mythos der Sophia aufgenommen und mit dieser verquiekt. Denn die schöne Weisheit, die aus Himmelhöhen stammt, muß sich auf Erden den gewöhnlichen Diensten unterziehen. In ihr ist die Gefahr der Schönheit für den Christen verkörpert. Darum ist sie zuerst in den gnostischen Lehren dem bösen Zauberer Simon gesellt, dann in

den Volksbüchern dem Zauberer Faust, wahrscheinlich einer phantastischen Umschreibung des Faust, der bei der Hexerei des ersten Buchdrucks beteiligt war — sinnig genug, denn durch diese „Hexerei“ lebte die Antike für das allgemeine Bewußtsein wieder auf. Neben dieser mönchischen Fassung der Allegorie macht sich aber auch die feinere geltend, eine gewisse Ehrfurcht der geheimnisvollen Helena gegenüber, die vielleicht doch aus besseren Welten stammt und nicht nur sinnliche Lockung, seelenverderbliche Zauberei bringen kann. Sie vermählt sich mit Faust, wie Aphrodite sich mit Hephaistos vermählte, die Schönheit mit der Arbeit, und schenkt ihm einen blühenden Sohn. Doch als der Zauberer dem Teufel verfällt, verschwindet der Sohn mit der Mutter zusammen.

Es war Goethe vorbehalten, aus diesem Märchen den Deutschen eine mystisch-allegorische Dichtung großen Stiles zu schenken. Im zweiten Teil des „Faust“ lernt die Seele des Helden auf ihrer Pilgerfahrt mannigfache psychische Klimata kennen, die alle ihre bedeutenden Sinnbilder haben. Okzident und Orient, Pantheismus und Christentum, Mythologie und Legende treten auf und ringen in immer neuen Gestaltungen und Verkleidungen um die Herrschaft über diese eine Seele. Ein blendender Reichtum symbolischer Dinge, ein Verketteten und Verschlingen kühner Gleichnisse scheint eine letzte, höchste Vollendung aller vorangegangenen Allegorien zu sein. Aber wir können trotz der Bewunderung für den großen Zauberer, der so vieles machtvoll zusammenfaßte, uns nicht heimisch fühlen, unter dieser überwältigenden Fülle von Personifikationen und ihren deutungsbedürftigen Wesenheiten. Wir haben nicht mehr das vertraute Gefühl vergangener Generationen dem Abstrakten gegenüber. Unsere geistige Disziplin ist auf exakte Wissenschaft gegründet, statt auf scholastische Weisheit. Sie hat sich geändert und verfolgt nur mit Mühe das Spiel dieser gewaltigen, rätselvollen Konzeption.

Aber Goethe krönt seinen labyrinthischen allegorischen Palast, der tausend Schatzkammern birgt, der dem Auge Königssäle und Gefängnisse und blumengeschmückte Höfe zeigt, lächelnd mit den geheimnisvollen Worten:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“



Das Baumwollproblem

Von Privatdozent Dr. F adow = Greifswald



er Außenhandel Deutschlands, welcher noch im Jahre 1890 nur ungefähr 7 Milliarden Mark betrug, hat sich in den letzten zwanzig Jahren verdoppelt und beläuft sich jetzt auf etwa 15 Milliarden Mark, von denen rund 8 Milliarden auf die Einfuhr und 7 Milliarden auf die Ausfuhr entfallen.*) Unter den eingeführten Rohstoffen

*) Vgl. hierzu „Unsere Kolonialwirtschaft in ihrer Bedeutung für Industrie, Handel und Landwirtschaft“. Nach Zusammenstellungen des Kaiserlichen Statistischen Amtes herausgegeben vom Kolonialwirtschaftlichen Komitee 1910.