

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

3960
II 7-a Thr 20.5

Harvard College
Library

BOUGHT FROM THE FUND
BEQUEATHED BY

Evert Jansen Wendell
CLASS OF 1882

of New York

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THEODOR von TAUSSIG
№

Jahrbücher

für

dramatische Kunst

und

Literatur.

Redigirt vom

Professor Dr. H. Th. Rötscher.

Jahrgang 1849.

Berlin und Frankfurt a/O.,
Druck und Verlag von Trowitzsch & Sohn.
1849.

Digitized by Google

THEODOR von TAUSSIG

Thr 20.5

MAR 17 1938
LIBRARY
wendell fund

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
1.	Ueber das Verhältniß der Musik zum Theater mit besonderer Beziehung auf die Zustände der Gegenwart. Von Prof. Dr. Kahlert in Breslau	1
2.	Drei Fragmente aus „Moses". Eine Völker-Tragödie von Carl Zwengsahn	20
3.	Die komische Oper zu Paris und „das Thal von Andorra" von Halevy; Text, Musik und Aufführung. Eine Kritik von Adam; mitgetheilt von H. Th. Rötscher	45
4.	Judas Ischarioth. (Erste Abtheilung.)	55
5.	Zwei kritisch-ästhetische Abhandlungen von Dr. Melchior Meyr:	
	I. Zur Kritik des historischen Drama's in Beziehung auf die Tragödie „Wullenweber" von K. Gutzkow	81
	II. „Svend Dyring's Haus" von Henrik Hertz. Eine romantische Tragödie	91
6.	Erläuterungen zum Goethe'schen Faust. Von H. Th. Rötscher:	
	I. Der Prolog im Himmel	103
7.	Die „Athalia" von Racine. Eine kritisch-ästhetische Abhandlung von Dr. L. Boumann	111
8.	Hebbel's „Judith" auf dem Hofburgtheater zu Wien. Von F. B.	140
9.	Mittheilungen aus den Vorlesungen des Amerikaners Hudson über Shakespeare und des Engländers Fletcher: Studien über Shakespeare, betreffend „Viel Lärm um Nichts"; übersetzt von Dr. L. Boumann	146
10.	Der dramatische Geist im Norden. Von Dr. Möller aus Kopenhagen	157
11.	Die Charaktere aus Schiller's Wallenstein; entwickelt vom Professor Hiecke aus Merseburg: „Der Oberst Buttler"	168
12.	Fletcher's Studien über Shakespeare (Studies of Shakespeare etc. By Georg Fletcher). Seine kritische Entwickelung des Macbeth und der Lady Macbeth; übersetzt von Dr. L. Boumann:	
	1. Einleitung	174
	2. Charaktere in Shakespeare's Macbeth:	
	I. Macbeth und Lady Macbeth bis zur Ermordung Duncan's	176
	II. Macbeth und Lady Macbeth nach der Ermordung Duncan's	184
	III. Macbeth und die Schicksalsschwestern	193
	IV. Lady Macbeth in ihrer Verzweiflung	199
13.	Mrs. Siddon's als Lady Macbeth, beurtheilt von Georg Fletcher	202
14.	Graf Castel Melhor oder das letzte Gefühl. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Berlin 1848. A. W. Hayn. Vom Prof. Dr. H. Ulrici in Halle	210
15.	Andreas Hofer. Ein Trauerspiel in 5 Abtheilungen von Wilhelm Gärtner. Leipzig bei B. G. Teubner 1845. Beurtheilt von Friedrich Hebbel in Wien	216
16.	Deborah. Volksschauspiel in 4 Akten von Mosenthal; beurtheilt von H. Th. Rötscher	220
17.	Judas Ischarioth. (Zweite Abtheilung.)	226
18.	Die Charaktere aus Schiller's Wallenstein; entwickelt vom Professor Hiecke in Merseburg. „Octavio" — „Max Piccolomini"	238
19.	Herodes und Mariamne. Eine Tragödie in 5 Akten von Friedrich Hebbel. (Manuscript.) Erster Akt der Tragödie mit einer Einleitung von H. Th. Rötscher	247
20.	Ueber den Jon des Talfourd. Eine kritische Abhandlung von Frederic Mark in London	276

Digitized by Google

		Seite
21.	Judas Iſcharioth. (Dritte und vierte Abtheilung.)	290
22.	Zur Charakteriſtik Hamlets. Von Dr. Sievers in Gotha	321
23.	Kritik der in dem dritten Hefte der Jahrbücher mitgetheilten Studien Fletcher's über Shakespeare's Macbeth. Von E. Palleske in Oldenburg	365
24.	Ueber Julius von Tarent, Trauerſpiel von J. A. Leiſewitz. Ein Beitrag zur dramatiſchen Literarhiſtorie von A. Schubert in Jena	372
25.	Erläuterungen zum Goethe'ſchen Fauſt. Von H. Th. Rötſcher. (Fauſt's erſter Monolog. Sein Verhältniß zur Magie. Der Erdgeiſt. Fauſt's Unterredung mit Wagner. Der Entſchluß des Selbſtmordes und die erſte Verſöhnung mit der Welt.)	380
26.	Ueber die Entwickelung eines neuen dramatiſchen Styls in Deutſchland. Von Dr. Johannes Minckwitz	397
27.	Abhandlung über Shakespeare's Macbeth von Hudſon (aus deſſen Vorleſungen über Shakespeare); überſetzt von Dr. L. Boumann	423
28.	Zwei dramaturgiſche Aufſätze über das gegenwärtige engliſche Theater. Von Frederic Marc in London:	
	1. Ueber Macready: Seine letzte Darſtellung des Hamlet im Haymarket-Theater	446
	2. Ueber das engliſche Luſtſpiel „Die lachende Hyäne“	448
29.	Dramaturgiſche Aufſätze von Emil Palleske in Oldenburg:	
	1. Die Auffaſſung des Shylock von Gervinus	450
	2. Simſon, Tragödie von Gärtner in fünf Handlungen	452
	3. Ueber Symboliſirung im Drama	455
	4. Die Komödie der Irrungen; bearbeitet von Jenke, Regiſſeur des Oldenburger Hoftheaters	457
	5. Die Bedeutung des Robespierre von Griepenkerl	458
30.	Knight über Shakespeare's Komödie der Irrungen. Aus den Vorleſungen Knight's über Shakespeare überſetzt	461
31.	Judas Iſcharioth. (Fünfte Abtheilung. Schluß des dramatiſchen Gedichts.)	467

Digitized by Google

Über

das Verhältniß der Musik zum Theater

mit besonderer Beziehung auf die Zustände der Gegenwart.

Von

Prof. Dr. August Kahlert in Breslau.

Wenn man jetzt irgendwo die Klage über gesunkene dramatische Kunst — beiläufig gesagt, eine uralte Klage — vernimmt, so wird unter den für die Behauptung dieses Verfalls angeführten Gründen gewöhnlich auch der vernommen, daß Vorliebe für gesungene Dramen den Antheil an den gesprochenen geschwächt habe. In thatenlosen Zeiten, so fährt man fort, erschlaffen auch die Kräftigsten, ziehen behaglichen Sinnengenuß dem angestrengten Denken, überhaupt also der Aufmerksamkeit vor; sie lauschen den Tönen, welchen sie tiefere Bedeutung für Charakteristik der handelnden Personen absprechen, und begnügen sich an dem angenehmen halbwachen Traume, oder dem feinen Nervenreize der durch alle möglichen Klangmittel gewürzten Melodieen, Grund genug, daß die Meisten lieber die Oper als das Schauspiel besuchen. Zum Schluß hat man von einer Melomanie gesprochen, die das jetztlebende Menschengeschlecht ergriffen, und zu seiner Verweichlichung und Entsittlichung wesentlich beitrage.

Diese Bemerkungen rühren nicht gerade von widerspruchsüchtigen, sondern von eben so scharfsichtigen als aufrichtigen Denkern her, und verdienen keineswegs den Spott flüchtiger Zeitschriftsteller, die nichts mehr, als den Launen des eben gültigen Geschmacks das Wort zu reden sich bestreben; aber sie leiden an dem der Wahrheit so oft nachtheiligen Fehler der leidenschaftlichen Übertreibung, wodurch sie zu Paradoxen zugespitzt, unwirksam werden. Was existirt, ist nicht zufällig so, wie es ist, vielmehr ist es so geworden, und man hat vor allen Dingen nachzusehn, wie es so geworden ist. Zeigt sich alsdann Abhülfe unabweislich nothwendig, so wird dieselbe nicht in die Gefahr kommen, das Gute und Brauchbare mit den hervortretenden Irrthümern wegzuwerfen. Auch die Geschichte des Theaters und der dramatischen Literatur zeigt eine Menge solcher Irrthümer, die allmählig dadurch, daß der öffentliche Beifall sie unterstützte, fortgewirkt haben, und der dramatischen Kunst Vortheil brachten. Wer sie bekämpfen will, muß also auf frühere Zeiträume

Digitized by Google

und Zustände zurückblicken. Unter Anderem gehört nun auch die Herrschaft der tönenden Kunst, der Grund der Klage bei ernsten Verehrern des klassischen Schauspiels zu den Thatsachen, welche blos daraus, daß der Weg organischer Entwickelung des ganzen Theaterwesens längst gestört und unterbrochen worden, entstanden sind.

Was wir darüber hier zu sagen haben, bezieht sich zunächst auf Deutschland, auf den vaterländischen Zustand, der nicht allein um der Vaterlandsliebe willen, sondern auch wegen seiner Entstehung aus den verschiedenartigsten Einflüssen, besondere Beachtung verdient. Es liegt hier die Absicht vor, das Verhältniß der Tonkunst zur Bühne nach allen Seiten hin, denn es ist an sich selbst ein sehr mannigfaches, darzustellen.

Die dramatische Kunst ist aus der Freude des Volkes am Schauen hervorgegangen, hat bei jedem Volke ihren Anfang erst in einer Periode gewonnen, wo die Civilisation bereits so weit vorgeschritten war, daß die Freude am Bilde allgemeiner geworden. Daher hat die höchste aller Dichtungsarten, die dramatische, immer erst lange, nachdem das Epos abgelebt war, und nachdem die Persönlichkeit der Einzelnen in der Lyrik ihren Ausdruck erhalten hatte, sich entfaltet. Das Drama hat ebensowohl episches als lyrisches Element in sich. Es erzählt nicht die Begebenheit, es läßt sie vor unsern Augen aus Handlung und That entstehen. Daß diese Handlung aber wirklich Ausdruck lebendiger Persönlichkeiten sei, dies bringt das lyrische Element hinein, und trägt dasselbe die Färbung der verschiedenen handelnden Charaktere. Man ziehe alles Lyrische aus einem Drama, und man wird einen nüchternen prosaischen Dialog erhalten, alle Motive der Handlung, bis diese selbst unwahr und unmöglich wird, abschwächen. Denn die Lyrik ist Ausdruck des Affekts. Andererseits, je größeren Raum die Lyrik, also der sprachliche Ausdruck des Affekts, für sich in Anspruch nimmt, desto mehr Raum wird der Handlung entzogen. Auf solche Weise sehen wir im Wesen des Dramas selbst die beiden Seiten, nach denen es sich auszudehnen Neigung hat, während Niemand verkennen kann, daß sein Beruf die organische Gesammtentwickelung, worin beide in ihm gesetzte Potenzen gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen, verlangt. Was helfen aber solche ideale Lehrsätze der Wirklichkeit gegenüber, die sich vielmehr dadurch forthilft, daß sie die Gegensätze zu Extremen ausbildet, und dies sogleich dadurch bethätigt, daß das Drama entweder in breiten epischen Erzählungen, oder in lyrischen Ergüssen, die vielmehr von der Situation als von lebenswahrer Handlung nothdürftig zusammengehalten werden, sein eigenstes Wesen verliert. Solche Extreme halten sich neben einander oft lange Zeit, und lassen die dramatische Dichtkunst in einer nachtheiligen Zersplitterung erscheinen.

Wollten wir von diesen Sätzen für eine welthistorische BetrachtungAnwendung machen, das Drama der alten Griechen mit dem bei den Europäern seit dreihundert Jahren gültigen vergleichen, so würden wir allenfalls herausbringen,

Digitized by Google

daß bei jenen das epische, bei diesen das lyrische Element überwogen habe, wir würden den Grund dafür in der verschiedenen Weltanschauung beider finden, die bei jenen das Ganze, das Volk, bei diesen den Einzelnen, die freie Persönlichkeit, zur Hauptsache macht, wir würden dort mehr plastische Ruhe, hier mehr musikalischen Affekt finden, und so auf den oft hervorgehobenen Gegensatz der Plastik und Musik gelangen, der sich also auch im Drama bethätige. Nur führt ein solcher universalhistorischer Standpunkt, eine solche philosophische Consequenz im Praktischen zur Einseitigkeit, und sobald sie auf Einzelnes angewandt wird, sehr leicht zum Irrthum. Wir wissen von der Musik der alten Griechen, weil uns die musikalischen Kunstwerke fehlen, so unglaublich wenig, daß man bei der Beurtheilung aller hier einschlagenden Gegenstände höchst vorsichtig sein muß. Vergesse Keiner, daß wir die alten plastischen und die neuen musikalischen Kunstwerke zum Maaßstab nehmen müssen, indem wir über Plastik und Musik überhaupt urtheilen. Nur Eins darf uns nicht mehr Wunder nehmen, nämlich dies: daß bei unserem Drama, das sich aus dem Boden der Romantik erhob, die Tonkunst so schnell eine bedeutende Rolle zu spielen übernahm, da diese Kunst die Tochter der Romantik, wie die Plastik die der Antike ist. Das Hervortreten des lyrischen Affekts zog sie ganz naturgemäß nach, wie die epische Ruhe der griechischen Tragödie uns an plastische Gestalten erinnert.

Von dem Anfange des deutschen Dramas an drängt sich die Musik in seine Leistungen herein. Am deutlichsten sehen wir dies bei Ayrer, dessen Komödien mit kleinen Liedern durchwebt sind. Sie tragen meistens die Bezeichnung: im Ton, d. h. nach der Melodie, oder bekannten Weise irgend eines Volksliedes. Die Behandlung erinnert mithin an die des Liederspiels. Hierbei ist von einem Einflusse Italiens, dem man bekanntlich die Erfindung der Oper zuschreibt, noch nicht die Rede. Jene Volkskomödien sind nicht unter dem Gesichtspunkte eigentlich künstlerischer Leistungen zu bringen, Erscheinungen, die uns den Volksgeschmack verrathen, den Sinn, das Bedürfniß des großen Haufens. Hätte eine naturgemäße Entwickelung des deutschen Dramas wie in England Statt gefunden, so würden diese Liederspiele der Boden, auf dem sich eine nationelle Kunstgattung entwickelte, gewesen sein. Die Geschichte der deutschen Literatur aber zeigt uns, daß mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, sowie überhaupt das ganze deutsche Leben, so auch die deutsche Poesie durch den Einfluß fremder Gewalten, äußeren Einflusses in ihrer Entwickelung gehemmt wurde. Die durch Opitz eingeführte Kunstpoesie schloß sich lateinischen und griechischen, die seiner Schüler französischen und holländischen Mustern an. Zwar übersetzte Opitz die italienische Oper „Daphne" für den deutschen Komponisten Schulz, doch steht dieses Festspiel nur als eine Art von Festcantate bei einer Hoffeierlichkeit vereinzelt, und der Vater des modernen deutschen Dramas, der tüchtige Andreas Gryphius, strebt zunächst nach Feststellung der Regeln der dramatischen Dichtkunst, nach Symmetrie der Scenen, oder

Digitized by Google

wie er es nennt, Abhandlungen, mehr nach rhetorischer Fülle, als nach einfacher lyrischer Äußerung. Der Kunstlosigkeit der Schauspiele herumziehender Schauspieler wollte er durch seine Werke ein Gegengewicht geben, und die gebildeten, die gelehrten Leute für das Drama interessiren. Dennoch zieht auch er schon mehrmals die Musik herbei. In dem Trauerspiel „Cardenio und Celinde" kommen Gesänge vor, ja, das sogenannte Freudenspiel „Majuma" ist ein völliges Singspiel. Schade, daß von der musikalischen Komposition desselben alle Kunde fehlt. Von den Nachfolgern des Gryphius wenden Musik an: Hallmann, und vor Allen Christian Weise (welchen Unerfahrene nicht mit dem funfzig Jahre späteren Weiße, der die deutsche Operette trotz Gottsched in Flor brachte, verwechseln wollen). Dieser Rector Weise, den Lessing selbst hervorhebt, ist eine sehr merkwürdige Erscheinung. Er schließt sich in seinen für das Schultheater in Zittau geschriebenen Stücken dem Volke wieder an, welches der schwülstige Lohenstein ganz vernachlässigt hatte; er schreibt ungefähr im Style der Wiener Volksstücke, mit reichlicher Benutzung einer komischen Person, des Pickelhäring. Diesen läßt er häufig Couplets singen. Sehr drollig ist z. B. seine „Triumphirende Keuschheit," die vor zehn Jahren Halling unter dem Namen „Floretto" sehr schlecht bearbeitet neu herausgab. Man sieht daraus, daß das deutsche Publikum Gesang auf der Bühne sehr liebte, und darf nicht vergessen, daß gleichzeitig in Hamburg eine völlig eingerichtete deutsche Oper gut von Statten ging. Es fehlen nicht genaue Nachrichten darüber, die besonders Schütz in der „Hamburgischen Theatergeschichte" gesammelt hat. Diese deutsche Oper begann 1678 mit „Adam und Eva," Text von Richter, Musik von Theil. Die Geschichte derselben schleppt sich bis 1753; allerdings mit vielen Unterbrechungen durch italienische Operisten. Die Vorliebe des dasigen Publikums für musikalisches Schauspiel scheint also unzweifelhaft, auch sagt schon Noverre in den „Briefen über die Tanzkunst": „Die Deutschen haben von Natur lebhafte Neigung zur Musik." Leider besitzen wir zwar die Namen der in Hamburg damals aufgeführten Opern, aber nur noch sehr wenige Partituren. Der geistvollste jener Komponisten R. Keyser ist fast nur noch in einzelnen Arien, die in Bibliotheken bewahrt werden, zugänglich. Mit den Opergedichten war es schlecht bestellt. Geschmacklosigkeit herrschte überall; die Schaulust verlangte Befriedigung auf Kosten des gesunden Menschenverstandes; ein Zustand, der durch den Einfluß des Auslandes entstand. Lully hatte um dieselbe Zeit, wie Scholl in Hamburg, das Opernhaus bauen ließ, die französische große Oper mit Recitativ begründet, und damit einen neuen Luxusartikel für den Pariser Hof geliefert. Von diesem her strömten die Gesetze des Geschmacks nach Deutschland. Die kleinen Höfe bezahlten französische Tänzer und Schauspieler und italienische Sänger, denn die italienische Musik stand im Flor und besonderer Gunst. Ein Unterschied bot sich sogleich zwischen dem französischen und italienischen Opernwesen dar. Jenes liefert mehr großes gesungenes Schauspiel, diesem ist die Musik Kunstsache und die Hand-

Digitized by Google

lung Vorwand. Jener Hamburgischen, also deutschen Oper fehlte es an Grundsätzen, sie war ein Flickwerk, nach den verschiedensten Mustern angefertigt, aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzt. Man suchte wohl nach einem Principe, nach festen Regeln zur Abfassung von Operngedichten, nur ging man dabei sehr in der Irre herum und ahmte vor allen Dingen das Ausland nach, anstatt auf eigenen Füßen stehen zu bleiben, ein Loos, das die deutsche Oper bis in die neueste Zeit getroffen hat.

Will man ein durchschauliches Bild von der Anstrengung gewinnen, womit die schönen Geister jener Epoche danach rangen, allgemein giltige Formen für das musikalische Drama festzustellen, so sehe man die im Jahre 1706 zu Hamburg herausgekommene Abhandlung von Menantes (dem schreibseligen Magister Hunold aus Halle) an, welche die Vorrede zu seinen „weltlichen und theatralischen Gedichten" bildet. Er spricht darin von „Opernregeln," er verlangt, daß der Dichter einer Oper sich zeige: 1) als rechtschaffener Poet, 2) als Kenner des Theaters 3) als guter Quartiermeister der Personen wegen der Scenen, 4) als geschickter Intriguenmacher; denn, wenn kein Geist in der Poesie sei, so habe man nur Verdruß, selbige in Musik zu setzen. Dann verbreitet er sich über die metrische Form und Eintheilung der Arie, wobei er von dem berühmten Komponisten Keyser das Meiste gelernt haben will. Es ist Vieles bei ihm pedantisch ausgedrückt und erweckt Lächeln; wer weiß, ob in hundert Jahren nicht ebenso über heutige Schreibart und Manier gespottet werden wird.

Der heftigste und beharrlichste Feind des Opernwesens, Gottsched, eiferte bekanntlich so lange dagegen, bis es ganz aus der Mode kam; er triumphirte, als die musikalischen Dramen verschwanden, um zwanzig Jahre später durch Weiße, der sogleich talentvolle Komponisten fand, wieder eingeführt zu werden, wenn auch in veränderter Gestalt. Die komische Oper, unter dem Namen „Singspiel", entstand. Ihr Repertoir wuchs unglaublich schnell. Weiße, Schiebeler, Michaelis, Meißner u. A. machten Texte, wovon fast kein einziger erfunden, fast Alle Nachahmung von französischen Komödien sind. Die Komponisten, Hiller an der Spitze, entwickelten dagegen, gestützt auf diese Texte, wirklich Eigenthümlichkeit. Die junge deutsche Oper wich vorsichtig, was die Musik betraf, dem fremden Wesen aus. Die deutsche Musik war nämlich bereits zu einer entschiedenen Eigenthümlichkeit herangereift. Der italienische Geschmack trat zwar überall näher und näher an den deutschen heran, aber dieser eignete sich, ohne sich selbst aufzugeben, nur das Beste davon an. Kurz, die deutsche Oper, vom bescheideneren Singspiele ausgehend, worin gesprochenes und gesungenes Wort wechselten, nahm gerade in jener Zeit, wo Lessing, Leisewitz, Goethe, Iffland, Schröder, Schiller, das Schauspiel zu einer in Deutschland noch nicht gekannten Höhe herausbildeten, ihren guten Fortgang. Es fiel Niemand ein, gegen sie zu eifern. Kein zweiter Gottsched hätte es wagen dürfen, dem Publikum, das im ernstesten Schauspiel mit gespann-

Digitized by Google

ter Aufmerksamkeit dem Gange der Handlung, der Entwickelung der Charaktere, der Leistung der darstellenden Künstler zu folgen verstand, seine harmlose Freude an dem anmuthigen Singspiele zu nehmen Die Einmischung von Liedern in die Tragödie selbst hatte Goethe im „Götz", der sein Vorbild Shakespeare auch hierin nicht verleugnete, als möglich gezeigt, und der weiteren Ausbeutung des Singspiels für dramatische Zwecke war er bis zu dem Augenblicke, wo ihn die Gewalt griechischer Vorbilder von dem romantischen Drama ablenkten, unabläßig beflissen. Er selbst indessen bekennt in seinen „Tag- und Jahresheften", daß Mozart's „Entführung aus dem Serail" durch ihren Erfolg alle seine Pläne niedergeschlagen habe, womit er andeutet, daß mit diesem auf deutsche Worte komponirten Werke, das Singspiel, seinen bisherigen Charakter verlassend, in Deutschland in ein höheres Stadium getreten sei. In der That ist hier der Charakter des Singspiels schon mit dem der Oper vertauscht; die Arien, die Duetts und größeren Ensemblestücke haben das Übergewicht. Diese höhere Musikgattung wollte man nicht länger den Italienern und Franzosen überlassen, obgleich bei ihrer Verpflanzung auf deutschen Boden sich große Schwierigkeiten fanden. Bei jenen Nationen war die Form eines Opernbuchs schon etwas Herkömmliches, und den Dichtern bereits geläufiger, als den Deutschen. Die französischen Operetten des Sedaine, die Gretry, Monsigny u. s. w. reizend in Musik gesetzt hatten, übersetzte man wörtlich, die italienischen komischen Opern, an welche der deutsche Mozart sich anschloß, bearbeitete man, indem man den erzählenden Theil des **Recitativo secco** in Dialoge, so gut es ging, verwandelte. Namentlich bearbeitete Schröder in Hamburg Vieles. Die erwähnte „Entführung" nun bewies, daß man auch originale deutsche Operntexte werde machen lernen, obgleich die deutschen Musiker vorzugsweise italienische Worte zu componiren liebten. So entstand denn eine Fülle von Übersetzungen und Bearbeitungen.

Die Fruchtbarkeit Mozart's, des gottbegeisterten Tonkünstlers, der nicht für eine einzelne Nation, sondern für alle das Amt der höheren Fortbildung seiner Kunst übte, zog, weil in seiner dramatischen Musik sich dem sinnlichen Moment das geistige, italienische Lieblichkeit mit deutscher Tiefe verband, die Aufmerksamkeit des Publikums immer entschiedener auf das Opernwesen. Don Juan, von Schröder, man muß gestehen, nicht zum Vortheil des Gedichtes für die deutsche Bühne zugeschnitten, wirkte aus dem angegebenen Grunde, dessen sich noch Wenige bewußt waren, stärker als Cimarosa's, Paesiello's, Martini's Werke. Der ganze poetische Ernst der Sage wurde von den sinnigen Deutschen in all seiner Bedeutung aufgefaßt. Eine solche Gewalt des Ausdrucks hatten Viele, die den Geist des großen Vorgängers von Mozart, den Geist Glucks, nicht zu fassen vermocht, dem Ersteren nicht zugetraut, und mit dieser Wirkung auf das ganze Volk, während Gluck eine gewisse geistige Vorbildung seines Hörers erforderte, war der Einfluß, den er

Digitized by Google

auf die ferneren deutschen Kunstzustände üben sollte, entschieden. Über das Verhältniß von Mozart zu Gluck ist wenigstens Folgendes zu bemerken.

Gluck, als er schon im reifen Alter den Gedanken einer Reorganisation der Oper für Europa faßte, stellte sich die Forderung, daß Melodie nichts Anderes, als in das Tonreich erhobene Deklamation sein solle, strebte also buchstäblich darnach, zunächst zu vergessen, daß er Musiker sei. Er wollte dieser Kunst als solcher nichts, sondern nur in ihrer Verbindung mit dem dramatischen Vorgange einen bleibenden Liebesdienst erweisen. Die Franzosen, bei denen die Musik niemals ihre selbstständige Bedeutung neben dem Worte, getrennt von demselben, behauptet hat, waren diese durchaus originelle Art der Verbindung von Ton und Wort mehr als die Deutschen (unter diesen die Norddeutschen weit mehr als die Süddeutschen) zu würdigen geeignet. Auf Gluck's Wege sind Wenige fortgegangen, übertroffen hat ihn Keiner. Die deutsche Tonkunst rang zu gewaltig nach Freiheit, nach Selbstständigkeit, die instrumentale Gattung, die selbstständige Form der Musikstücke errangen endlich die Herrschaft. Das lyrische Drama, wie es Gluck sich dachte, unstreitig die innigste Verbindung zweier Künste, die je stattgefunden, wurde zwar durch einzelne Nachahmer Glucks zuweilen in seiner Weise behandelt, aber die Hauptsache, die Resignation der Tonkünstler, nicht mehr von ihrer Kunst, als dem gegebenen einzelnen Zwecke dienlich, zur Anwendung zu bringen, diese kam nicht wieder. Es fehlte dann immer entweder an der musikalischen Reife, oder an der richtigen Einsicht in das Wesen dramatischer Kunst. Mozart, Gluck gegenüber, siegte durch die Macht des rein musikalischen Genius und verfolgte eine allgemeinere musikalische Aufgabe, als die des lyrischen Dramas. Daß er Herr des dramatischen Ausdrucks war, wer könnte so thöricht sein, dies zu verkennen, nur ist auch dieser sein dramatischer Ausdruck untergeordnet unter die rein musikalischen Forderungen, die sein Gemüth unabweisbar ihm stellte. Wenn man Mozart den musikalischen, Gluck den dramatisch-musikalischen Genius nennt, so trifft man die Wahrheit; nur geht dieselbe in der Gegenwart, worin nur noch Einzelne Kraft genug haben, von den sie umgebenden Eindrücken zu abstrahiren, Wenigen auf. Sie pflegen nach einzelnen Melodieen und dramatischen Situationen zu urtheilen, ohne sich des Styls eines großen Meisters im Ganzen bewußt zu werden.

Das Jahr 1787, worin „Don Juan" erschien, war dasselbe, worin Goethe seine „Iphigenia auf Tauris" schrieb; zwei Kunstwerke, einzig in ihrer Art, und ganz verschiedene Richtungen des deutschen Geistes bezeichnend. In demselben Jahre starb Gluck. Man hat das Streben desselben oft mit der durch Winkelmann und Lessing erweckten Liebe zu dem hellenischen Alterthum zusammengebracht; als culturgeschichtliches Moment ist dieses Zusammentreffen gewiß nicht zu übersehen. Unter den Gebildeten jener Zeit herrschte diese Sympathie, die schnell genug von der Unruhe, die bald alle Gemüther ergriff, und von der antiken Welt die Deutschen abrief, um sie in die romantische zu stürzen, abgelöst wurde.

Digitized by Google

Goethe, der bis an seinen Tod die in der Manneskraft errungene Begeisterung für das hellenische Alterthum, seine Ruhe, seine scharfe Ausprägung des Individuellen, und seinen Adel der Form bewahrte, zog sich von der dramatischen Dichtkunst in die epische hinein. Die Tonkunst mit ihrer aufregenden Macht konnte er sich nicht recht klar machen. Er bemerkte schnell, daß ihr Einfluß auf die Bühne jetzt auf einer Stufe stehe, wo er seinen Plänen mehr hinderlich, als dienlich sei. Die große musikalische Zuthat, die sein „Egmont" Beethoven verdankt, begriff er z. B. nicht; es war ihm hier Alles zu viel, und er pries die eines unbedeutenden Musikers in Rom, seines Freundes, eines gewissen Keyser, als weit besser. Besonders war ihm der große Beifall, den Mozarts „Zauberflöte" erhielt, bedenklich, ohne daß er, über dem Possenhaften dieser Oper vermocht hätte, ihre musikalische Bedeutung zu würdigen.

Wir finden also zu Ende des Jahrhunderts das deutsche Opernwesen in drei Fractionen. Das Singspiel, auch Operette genannt, von Vielen gepflegt, unter denen vorzugsweise der fröhliche Dittersdorf genannt werden mag, blüht obgleich es unter theils französischem, theils italienischem Einflusse steht; die Gluck'sche große Oper, das eigentlich musikalische Drama im höchsten Ansehn bei den Gebildeten, aber, geradezu gesagt, ohne im Volke selbst Wurzel geschlagen zu haben. Das Volk in Deutschland will die Musik zur Abwechselung, aber durch Gespräch unterbrochen, da es den Recitativen, die dem Italiener geläufig sind, abhold ist. Dazwischen steht endlich Mozart, der alle Bedürfnisse zu befriedigen gekommen ist, und sich kurz vor seinem Tode die deutsche Volksgunst durch seine „Zauberflöte", einem Potpourri des Erhabensten und des Burlesken, erobert. Hierin stehen alle bisher vorgekommenen Gattungen der Theatermusik nebeneinander, die Macht dramatischer Scenen, Arien im Virtuosenstyl, sogar das Volkslied. Die Zauberflöte wurzelt in dem österreichischen Zauber- und Volksstücke. Die seltsamste Vermischung der Elemente, worüber sich der ästhetische Geschmack beklagen möchte, wird ausgeglichen, versöhnt durch den Reiz und Zauber, der in allen Formen erscheinenden, und überall siegreichen, originellen Musik. Mozart konnte nun einmal nichts schreiben, das, musikalisch betrachtet, unschön gewesen wäre, aber, was es gerade war, darauf kam es ihm nicht an. Der Beifall, den die Zauberflöte erhielt, der Einfluß, den sie auf den Geschmack des Volks übte, rief viele Nachahmer hervor. Die Vermischung des Gesprächs mit dem Gesange ward in Deutschland feststehendes Erforderniß, wenn das Volk sich für die Oper interessiren sollte, ja, selbst Werke, wie „Don Juan", dessen Musik es so mächtig ergriffen hatte, durfte keine Bühne in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit Recitativen zu geben wagen. Deswegen huldigen, was die letztgenannte Oper betrifft, noch fast alle deutschen Bühnen diesem Mißbrauch, den der ohnehin selten gewordene Gluck nie erfahren hat.

Im neunzehnten Jahrhundert kam die romantische Gefühlsweise auf, und

Digitized by Google

mit ihr die höchste Emancipation der Instrumentalmusik. Beethovens Symphonieen waren Gedichte ohne Worte. Der Gesang erschien bei der dramatischen Musik nicht mehr in dem Maaße als Hauptsache, wie es bisher geschehen war, das Instrumentalspiel wurde als Commentar zu der stummen Handlung, oder (wie dies einzelne frühere Versuche, z. B. der Benda's in der „Ariadne", angedeutet hatten) zum gesprochenen Worte in der sogenannten melodramatischen Anwendung von steigender Wichtigkeit. Der Verfasser der „Phantasiestücke", Hoffmann, nannte die Instrumentalmusik die romantischeste aller Künste, und hatte hierin insofern, als bei ihrem Genusse der Begriff nichts mehr zu thun hat, und die Phantasie sich ungezügelt auf den Tonwellen wiegen mag, Recht. Je stärker sie sich nun bei dem Drama betheiligte, desto mehr mußte sie die Sinne gefangen nehmen, desto mehr das dramatische Interesse mit diesem neuen Reize, der mit jenem gleichsam wetteiferte, bekleiden und alle Affekte durch den neuen sinnlichen Eindruck steigern. Schon in Beethovens „Fidelio," einer Oper, die das französische Original, was den gut gegliederten dramatischen Vorgang betrifft, nicht verkennen läßt, ist die entscheidende Macht des Instrumentenspiels, das sich oft symphonisch ausdehnt, und die Situation erläutert, bemerkbar. Die später deutsche Oper hat dieses erschütternde musikalisch-dramatische Tonwerk nie aus den Augen verloren.

Die romantische Poesie nutzte dem Schauspiel wenig. Die Tieckschen dramatischen Werke entzogen sich der Aufführung, und nur Kleist's „Prinz Friedrich von Homburg" erkämpfte sich hier und da seine wohlverdiente Anerkennung. Die „Schuld" und die „Ahnfrau", kurz, die Schicksalstragödie war doch schon eine Abart der Romantik. Da trat der würdigste Nachfolger Beethovens, C. M. v. Weber, mit dem „Freischütz" auf, und lieferte darin den deutlichsten Beweis für die hier gemachten Behauptungen. An der Hand der Musik gelangte der romantische Stoff um so leichter zur größten Wirkung, weil er ganz volksthümlich deutsch, die Schauer der Gespensterfage mit dem echt musikalischen Jäger- und Waldleben zugleich vor die Sinne brachte. Hier hatte nun die deutsche Romantik ein Kunstwerk hingestellt, das seines originellen musikalischen und zwar deutschen Gepräges halber sich auf dem ganzen Erdball den lautesten Beifall erwarb. Wenn man mit den andern europäischen Völkern von deutschen Opern spricht, so wird nicht Mozart, den sich immer gern die Italiener, noch Gluck, den sich die Franzosen zurechnen, beifälligst genannt, sondern immer wieder Weber — weshalb? wegen der merkwürdigen, bei keinem Werke anderer Völker zu bemerkenden engen poetischen Durchdringung des Instrumentenspiels mit der auf den Brettern dargestellten Begebenheit, die der Ausländer beide für eigenthümlich, ursprünglich erkennt. Die obenerwähnte melodramatische Verbindung beider Elemente tritt hier ins volle Licht. Mit dieser Oper erreichte das Orchester eine erhöhte Bedeutung für das lyrische Drama. Die Deutschen zumal, deren Eigenthum die Schöpfung der selbstständigen Instrumentalmusik ist, benutzten dieses mächtige Element zum Schaden der wahren

Digitized by Google

Gesangmäßigkeit; die menschliche Stimme wurde, weil man auf Ausdruck, und zwar den instrumentalen, vorzugsweise bedacht war, in der deutschen Oper vielfach gemißbraucht. Das herrliche Gleichgewicht Mozarts war vergessen, und selbst sein treuer Schüler, Spohr, lieferte in vielen seiner sonst gediegenen Opernstücke, genau besehen, Symphoniestücke mit Gesang, nicht Gesangstücke mit Begleitung. So hatte sich denn das ganze Verhältniß der Musik zum Drama umgekehrt. Auch die schon früher auf der Bühne heimische Feenmährchenwelt war mit Hülfe des Instrumentenzaubers hier auf's Neue brauchbar. Weber's „Oberon" dankt sein wunderbares Colorit gerade dieser allgewaltigen Mitwirkung. Die Naivetät, womit ein Zeitgenosse Mozart's, Wranitzky, seinen Oberon vierzig Jahre früher zur Freude des zuströmenden Publikums behandelt hatte, wäre jetzt ausgelacht worden. Das Zauberwesen, das die Wiener Volksbühne durchaus naiv, mit unbewußter Selbstironie ausbeutete, nahm in der deutschen oder genauer, in der romantischen Oper den Schein des Ernstes an. Das Volk, von jeher dem Abenteuerlichen und Wunderbaren günstig, ließ sich dies wohl gefallen, die gebildeten und überbildeten Leute fanden, gerade wie sich dies in der poetischen Literatur gezeigt hat, einen neuen Reiz darin; im Beifalle also kamen Alle zusammen.

Von diesem Zeitpunkte an begann man von einer deutschen Oper, gegenüber der italienischen und französischen, zu reden. Der Unterschied war längst dagewesen, war nur weniger bemerkt worden, weil der nationelle Unterschied nie so scharf hervorgetreten war. Die romantische und deutsche Oper ward zusammen als identischer Begriff gefaßt. Allein die Komponisten blieben dabei insofern nicht stehen, als sie nun auch die Form der großen Oper, wie sie namentlich in Paris durch Lully, Gluck, Catel, Spontini ausgebildet worden, nach Deutschland verpflanzen wollten, was die Anwendung des großen, instrumentirten Recitativs bedingte. Hiermit wurde eine nationelle deutsche Eigenthümlichkeit, die Anwendung des Gesprächs zwischen den Gesangstücken, welche besonders in England sich durchaus und zwar soweit, daß sogar Personen, die gar nicht singen, nur sprechen, darin auftreten müssen, eingebürgert hat, hiermit wurde, sagen wir, viel von dem, worauf die Popularität des Kunstwerks beruht, aufgeopfert. Gleichzeitig erschienen zwei solche Werke, getrennt durch den Unterschied des Styls der Komponisten, vereint durch das Bestreben, die große Oper in eben beschriebener Weise auch in Deutschland heimisch zu machen, dies waren Webers Euryanthe und Spohrs Jessonda. Die erste erfreute durch den Reichthum der Melodie nicht weniger als durch den gesteigerten dramatischen Ausdruck, doch fühlten die Unbefangnen, daß Weber große musikalische Formen weniger als kleine beherrsche, und oft zu Flickwerk greifen müsse, wo der Guß aus dem Ganzen lückenhaft geblieben war; Spohr's „Jessonda" ließ den letztern Tadel nirgend aufkommen, aber wohl den, daß die Charakteristik über der Glätte der Form häufig gelitten hatte. Beide Werke behaupteten sich durch ihr eigenthümliches Gepräge. An Nachahmern fehlte es

Digitized by Google

nicht. Während die Fluth Rossinischer reizender, aber meistens ausdrucksloser Melodieen Deutschland überfluthete, versuchten tüchtige Talente, man denke an Marschner, Lindpaintner, Reissiger u. n. A. den deutschen Nationalcharakter in der dramatischen Musik mit mehr oder weniger Glück zu retten, und zu bewahren. Allein die Weiterbewegung des Opernstyls sollte nicht sowohl von Deutschland, als von Paris ausgehen.

In Paris war durch das Ansehn Cherubini's, eines Tondichters, der Gluck und Mozart auf merkwürdige Weise in sich vereinigte, eine Schule entstanden, die für Europa Bedeutung gewinnen sollte. Die große Oper Frankreichs, das Nationalinstitut, worauf jeder Franzose stolz ist, zeigte sich in neuer Thätigkeit. Der geniale Rossini bequemte sich, von seiner alten, leichtsinnig gescholtenen Schreibart abzulassen, und zeigte sich in der „Belagerung von Corinth", am meisten aber in „Wilhelm Tell" in einer fast wunderbaren Metamorphose begriffen. Leider schwieg er nachher gänzlich. Hier war es nun, wo ein Deutscher, der den Styl der drei so verschiedenen Völker mit Aufmerksamkeit verfolgt, und mit bewundernswerther Erkenntniß dessen, was die Zeit wollte, verschmolzen hatte, entscheidend eingriff, Meyerbeer. Bisher nur im italienischen Style zum Leidwesen seines persönlichen Freundes Weber, thätig, unternahm er es nun, zugleich die verschiedensten Nationen zu befriedigen. Alle Vorarbeit Webers, wie die der Franzosen und Italiener kam ihm zu Statten. Der Zeitgeschmack hatte sich von den größeren musikalischen Formen, welche der von der allgemeinen Aufregung auch im Gebiete der Tonkunst ergriffenen Zuhörerschaft Langeweile zu machen begannen, den kleineren, schneller faßlichen zugewandt. Die scharfe Sonderung des erzählenden und des lyrischen Elementes (in Recitativ und Arie) wurde vermieden, beide traten häufiger und schneller in Abwechslung und Wechselwirkung, so daß bei Weitem mehr, gleichsam ein durch einen ganzen Act fortlaufender musikalischer Strom, als eine Reihe von einander unabhängiger Musikstücke entstand. Die gewandte Hand des erfahrenen Scribe kam diesen Neuerungen, womit die Oper überhaupt einer ganz neuen Gestaltung zugeführt ward, entgegen. Die dramatische Scene, die fortlaufende Handlung wurde unstreitig weniger als bisher unterbrochen, dem rein Lyrischen war ein engerer Kreis angewiesen. Zu allem diesem kam nun die höchste Steigerung des Instrumentenspiels, das den Menschenstimmen oft den Vorrang abstritt, und die Sinne durch eine von Weber zwar angedeutete, aber nicht in gleich hohem Maaße ausgebeutete Klangfülle und Schattirung der Klänge berauschte. Die „Hugenotten" bewähren dieses noch entschiedener als „Robert der Teufel." Wir dürfen nicht verschweigen, daß andere deutsche Komponisten die Auflösung der abgeschlossenen musikalischen Formen weiter versucht haben, so Marx im Oratorium, Richard Wagner in der Oper. Für die dramatische Musik scheinbar günstig, indem die schnell vorschreitende Handlung eines Drama's durch die von den Gesetzen der Tonkunst immer wieder erforderte Beschränkung auf einzelne selbstständige Stücke, nun nicht mehr aufgehalten

Digitized by Google

wurde, führt doch diese ganze Art und Weise, die Oper zu behandeln, den wesentlichen Nachtheil mit sich, daß die musikalischen Gedanken, also die Melodieen sich mehr als Tonphrasen, denn als wirkliche Melodieen darlegen, und daher dem Gedächtniß, der Auffassung sich viel leichter entziehen, wodurch das ganze Werk dem Gemüthe sich weniger nähert. Die Sinne werden wohl für den Moment gefesselt, aber in die Tiefe des Gemüths kehrt wenig von den aufgenommenen Eindrücken ein. Das Interessante in der Kunst bringt sogleich die Gefahr des Verlustes der Unbefangenheit, der Naivität mit sich, eine Gefahr, welche für die Tonkunst, die es nun einmal mit Schilderung und Verkündigung der Zustände des Gemüthslebens zu thun hat, noch bedrohlicher als für die Dichtkunst ist. Das Echt-Menschliche aber bricht endlich doch immer wieder durch die Schranken der Convenienz.

Wie sich keine Erscheinung in der Kunstgeschichte ohne den Blick auf die Culturgeschichte der Völker, ohne Kenntniß des Bodens, woraus alle Keime ihre Nahrung saugen, begreifen läßt, so ist auch ferner das Schicksal keiner einzelnen Kunst vereinzelt aufzufassen, sondern das der einen dient zur Erläuterung dessen, was die Schwester betrifft. Überwiegende Vorliebe für die eine, oder die andere hat ebensowohl ihren Grund in der Richtung der allgemeinen Gefühlsweise, als ihr Verfall, aber sie verbreitet ihren Einfluß zugleich auf die andern Künste, deren innerste Natur dann durch den fremden Einfluß angetastet und beschädigt wird, ohne daß es das Geschlecht der Mitlebenden sogleich bemerkte. Aus solcher eine Zeitlang verkannten Wechselwirkung geht die Wahrheit oft erst spät siegreich hervor. Wenn z. B. die Plastik sich auf Gegenstände einläßt, die nur die Malerei darstellen kann, so verweichlichen ihre Umrisse, die eine größere Bestimmtheit fordern, als die pittoreske Gattung, so wird sie irrigerweise statt des Moments der Ruhe immer das der Bewegung darstellen wollen. Oder wenn die Musik mit der Malerei rivalisirt, so wird sie leicht in's Kleinliche verfallen, weil die Töne nur den Eindruck des Bildes, nicht das Bild selbst zu malen im Stande sind. Wenn die Poesie mit musikalischem Reize (in Vers und Reim) Mißbrauch treibt, so wird sie zum Versgeklingel. Wenn die Musik ihre Aufgabe mit der des Dichters verwechselt, so giebt sie Kunstwerke, die ohne Commentar unlebendig erscheinen, die erst durch die Überschrift einiger Textworte dem Zuhörer zu sagen vermögen, was sie sollen und wollen. In Perioden der Geschichte, welche der Unbefangenheit (sowohl der Künstler als der Genießenden) verlustig werden, findet sich die geschilderte Vermischung.

Wenn sich nun an dem Charakter der neuesten Opernmusik eine große Veränderung, eine Abweichung von dem, welchen sie unlängst hatte, wahrnehmen läßt, so ist dies nicht allein aus den Umwälzungen herzuleiten, welche nur der musikalische Geschmack erfahren hat, sondern zugleich aus der Umwandlung des Drama's überhaupt, worin die demselben gewidmete Musik nothwendig mitinbegriffen sein mußte. Das moderne Drama unterscheidet sich von dem der letztverflossenen Periode wesentlich

Digitized by Google

dadurch, daß es größeres Gewicht auf die Situationen, das frühere größeres auf die Charaktere legte. Die Situation soll aber nur das Ergebniß des Conflikts handelnder Charaktere sein. Je mehr sie in den Vordergrund tritt, desto mehr lähmt sie die Entwickelung der Charaktere. Das Drama löst sich endlich in eine Reihe lebender Bilder auf, deren Figuren nur reden, um sich zu erklären. Da sich aller Situationswechsel aber rasch erschöpft, so entsteht daraus der Hunger nach neuen, oder, wie es heißt, interessanten, mithin eine wahre Jagd nach allem Äußerlichen, worüber das Innere hohl bleibt. Die Franzosen haben hierin den Ton angegeben, und fahren damit fort, indem sie ganze, vielbändige Romane in Scene setzen. Tritt nun die Musik als integrirender Theil des dramatischen Kunstwerks hinzu, so kann sie sich natürlich weniger mit der Entwickelung der dramatischen Charaktere, als mit der Schilderung der vorgeführten Situationen befassen. Dies übt einen ungemein wichtigen, praktischen Einfluß auf die Beschaffenheit der Musik. Anstatt den im Drama handelnden Charakter durch den melodischen Bau der Singstimme zu entwickeln, und objektiv darzulegen, muß, da die Forderung der Situation keine Zeit läßt, die einzelne Singstimme sich dem ganzen Musikstück, dem „Concentus vocum", wie die alten Theoretiker es nannten, unterwerfen. Sie geht im Akkorde unter, der zur Hauptsache wird. Damit der Akkord nun in all' seiner harmonischen Fülle scharf ausgeprägt werde, übernimmt die Instrumentation das Amt, ihn, wie man sich technisch ausdrückt, herauszuputzen. Für musikalische Theoretiker genügt hier der Wink, daß das polyphone Element also vor dem symphonischen zurücktritt, daß die sämmtlichen zusammenwirkenden musikalischen Einzelstimmen keine realen, d. i. an sich charakteristisch bedeutenden sind, sondern daß nur der Zusammenklang, also die Zusammenwirkung aller Stimmen überhaupt den ästhetischen Effekt dieser dramatischen Musik bewirkt. Dramatisch heißt sie noch, ist sie es wirklich? Ist sie nicht vielmehr nur lyrisch? beschäftigt sie sich nicht lediglich mit dem Ausmalen von bereits fertig gegebenen Situationen? Allenfalls etwas Episches kann man ihr zugestehen, wie man dies in poetisch gedachten Symphonien finden kann, aber den Grundcharakter des Drama's hat sie verlassen.

Die Kunst hat so viele Umbildungen im Laufe ihrer Geschichte durchlebt, daß auch die hier geschilderte, deren Vorgang die Gegenwart wahrnimmt, als Vorbereitung zu einer neuen Kunstepoche betrachtet werden darf. Übersättigung an Kunstwerken, die nicht auf innerer echt menschlicher Wahrheit beruhen, ist unvermeidlich, und verwirft unerbittlich, was eben erst gepriesen wurde. Ohne uns auf Weissagung einzulassen, die etwa den Charakter der zu erwartenden Kunstepoche näher schildern solle, betrachten wir lieber den Zustand der Gegenwart, der im Allgemeinen uns klar geworden, nun auch in seinen Einzelnheiten.

Die Trennung des Styls der großen Oper (drama lyrique), der italienischen Virtuosenoper, endlich der komischen verschwindet täglich mehr; die verschiedenartigsten Bestandtheile vermischen sich. In Deutschland wird dies durch einen be-

Digitized by Google

sonders wichtigen Umstand unterstützt, nämlich durch die traurige Nothwendigkeit, daß die Sänger sich nicht einer Gattung widmen können, sondern allen gewachsen sein sollen. Jede einigermaßen bedeutende Stadt will ihre Oper haben, und zwar die große, wie die kleine, die italienische, französische, deutsche. Hieraus muß Mittelmäßigkeit, Farblosigkeit des Vortrags entstehen. Wir werden am Ende doch wieder reisende Gesellschaften entstehen sehen, die sich einem kleinen Repertoir widmen, dessen Werke aber, weil ausschließlich, auch mit Meisterschaft ausführen werden; vom Schauspiel haben Einsichtige dies oft behauptet, von der Oper gilt dies nach unserer Meinung doppelt. Es kommt hierbei vielmehr darauf an, wie als was gegeben wird. Erst nach dreißig Vorstellungen vielleicht kommt jene Zusammenwirkung zum Vorschein, von der das Loos namentlich feinerer musikalischer Werke abhängt. Wenn aber eine Theaterdirektion gegenwärtig nach drei Vorstellungen ein Werk wegzulegen genöthigt ist, kann sein Werth nicht zur Hälfte erkennbar geworden sein.

Von dem Melodrama ist oben, bei Gelegenheit der romantischen Oper, die Rede gewesen; hier scheint noch eine bedeutende Menge von Stoff zur Ausbeute übrig zu sein. Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum", Meyerbeers Musik zu „Struensee" sind höchst beachtenswerthe Beispiele. So gefährlich die Vermischung des Melodrama's mit der Oper für die Oper erscheint, so bedeutend kann gewiß ein dramatischer Vorgang durch die bloße Instrumentalmusik gehoben werden. In den Pariser Theatern wird damit viel sonderbarer Mißbrauch getrieben. Wenn der Intriguant auftritt, so fängt eine Bratsche gewöhnlich an, ein dissonirendes Intervall hören zu lassen. So materiell braucht die Behandlung nicht zu sein. Nur dies ist unstreitig, daß die Musik unsern Schauspielern zur Entwickelung des Gebehrdenspiels Zeit und Gelegenheit verschaffen wird, wodurch die ganze Auseinandersetzung des Drama's oft viel leichter gelingt, als durch unzählige Worte, welche der Dichter hinschreibt. Die Pariser fassen das Melodram ganz identisch mit der Romantik. Als „Egmont", von Göthe, zuerst bei ihnen gegeben wurde, riefen sie: „Ah c'est le melodrame", und waren nun darüber einig, daß das schöne Gedicht keine „tragédie" sein könne, weil diese herkömmlich die Musik bei ihnen ausschließt. Im „Faust" zeigt sich die Wichtigkeit musikalischer Unterstützung noch bei Weitem mehr. Hier ist ein Gebiet angedeutet, auf welchem für den erfindenden Genius noch genug zu thun ist. Der Schatz der romantischen Zauber- und Mährchenwelt bietet sich dieser Kunstform willig dar. Der Styl der Wiener Zauberpossen zieht dieselbe freilich sehr herab, bringt aber dem Volke, das sich seine Mährchen nicht gern nehmen läßt, dieselben wenigstens näher, als die großen romantischen Zauberopern es thun. Und in manchen, wie in Raimunds „Verschwender" zeigen sich wirklich Momente, die für Dichter und Musiker lehrreich sind. Es kommt Alles darauf an, daß genau erkannt werde, an welcher Stelle des Drama's die Musik am Platze sei. Ein feines Gefühl, nicht die bloße Routine eines Fabrikanten, werden hier am Sichersten leiten, wie in allen künstlerischen

Digitized by Google

Dingen. Wir besitzen übrigens sogar in Opern einzelne Scenen, die als Beispiele für noch eine selten benutzte Verknüpfung der Musik mit der Handlung dienen können; z. B. am Schlusse des zweiten Akts von Aubers: „Stumme von Portici", wo Recitative und Gesänge schweigen, und die Handlung sich in ein stummes, nur durch Gebehrden sich mittheilendes Bild auflöst. Hier geht das Drama in die Pantomime über, der die Musik nur zur Verständlichkeit behülflich ist, und daher gewissermaßen statt der Worte dient.

Dies führt uns in ein neues Gebiet, das des pantomimischen Ballets. So wenig wirklich geistreiche Stücke aus dieser Gattung wir leider besitzen, da sie meistens nur willkührlich zusammengeflickte Solo- und Ensembletänze sind, so wird doch Niemand in Ballets, wie die „Sylphide" oder die „Gisela" auch das dramatische Element, als zur Geltung gelangt, verkennen. Bei solchen echt dramatischen Momenten stützt sich der Darsteller, der Pantomimiker nothwendig auf die Musik, als den bedeutsamsten Kommentar. Das pantomimische Ballet ist eine so vortreffliche Vorschule für den Schauspieler, wie das Beispiel Schröder's bezeugt, der noch als Tänzer seine gute Schule durchgemacht hatte, daß man schon aus diesem Grunde, und damit die Schauspieler die vernachlässigte Fähigkeit: Herr des Leibes zu werden, sich leichter aneignen, die Pantomimik nicht vernachlässigen und sie blos zum Vehikel für Scenen der alltäglichen Sinnlichkeit brauchen sollte. Außerdem nährt die Pantomime die Phantasie des Zuschauers, und steigert seine Aufmerksamkeit auf die sich darlegende Handlung, daher bei Völkern von einer durch Abstraktion noch wenig verkümmerten Illusionsfähigkeit, es mehr als in Deutschland in Blüthe steht, und gefällt. Die gewöhnliche Behauptung, daß die Pantomime lediglich die Gedankenlosigkeit begünstige, ist eben nur von schlechten Werken dieser Gattung abgeleitet. Wie der Zustand jetzt ist, kann man jene Behauptung leicht unterstützen, und doch der Hoffnung sich hingeben, daß die in der modernen Civilisation verkümmerte höhere Ausbildung des Gebehrdenspieles, mit einem Worte die ideale Mimik auch wieder einmal ihr Recht erhalten werde.

Es ist noch übrig, von dem Liederspiele, und dem, was die Franzosen Vaudeville nennen, zu reden. Die beiden Namen bezeichnen keineswegs eins und dasselbe, vielmehr stellt sich bei genauerer Vergleichung der französischen und deutschen Werke dieser Gattung ein großer Unterschied heraus. Das Vaudeville ist der wahre Repräsentant der französischen National-Musik. Leichte Melodieen, durch rhythmisches Gepräge auffallend, wobei die Töne fast Nebensache scheinen, dienen nur dazu, den Worten gleichsam eine interessante Unterlage zu bereiten. Der Vortrag ist kaum ein Singen zu nennen, der Sänger braucht fast gar nicht Musik erlernt zu haben, Alles beruht auf der feinsten Artikulation der Worte, damit keine Sylbe, kein flüchtiges Wortspiel, keine Beziehung auf Tagsgespräch verloren gehe. Aus dem Vaudeville ist die komische Oper der Franzosen erst erwachsen, ein Umstand, den die besten Pariser Kritiker stets warnend hervorheben, wenn die komische

Digitized by Google

Oper täglich sich mehr davon entfernt, ohne doch die echt nationale Gattung vor der Vermischung mit italienischem Geschmacke schützen zu können. Das Beste bei der Sache ist, daß die Franzosen die Gattungen schärfer trennen, als die Deutschen, daher sie einzeln ihre Wege gehen können. Das Vaudeville wird im Theater am Börsenplatze zu Paris noch jetzt in den Grenzen seiner Gattung behandelt, während die komische Oper an der Straße Favart ihre eigenen Schicksale durchlebt. Auch bereichert diese fortwährend das Vaudeville, welches sich Melodieen aus jenem Repertoir herübernimmt, um sie zur Unterlage neuer Verse zu benutzen, und der Komponist, wohl wissend, daß volksthümlich in Frankreich nur das Vaudeville sei, rechnet sich dies zur größten Ehre. Ganz anders steht es in Deutschland. Lieder sind in deutschen Schauspielen seit der ältesten Zeit vorgekommen, nur nimmt es der Deutsche damit ernster, als der Franzose. Das Spiel mit dem Inhalte eines Liedes, wonach die Melodie den verschiedensten Gedanken zum Schmucke dienen soll, ist zwar schon bei Ayrer zu finden; ja, es ist bekannt und durch Winterfelds Untersuchung hinreichend bewiesen, daß sogar Choräle des sechzehnten Jahrhunderts auf Melodieen gedichtet sind, die weltlichen Liedern gehörten. Aber bis zu der im französischen Vaudeville bestehenden engen Verbindung von Dialog und Couplet hat es der Deutsche, der immer entweder Gesprochenes oder Gesungenes, nicht jenes Mittelding von Beiden verlangt, niemals gebracht. Reichards Liederspiele sind etwas ganz Anderes. Himmels Musik zu „Fanchon" ist, wenn man das Bouillysche Original kennt, durchaus keine französische Vaudevillemusik. In neuster Zeit haben Angely und Holtei die Verpflanzung auf deutschen Boden mit großem Fleiße versucht, und doch will sie nicht gelingen. Der Grund ist eben die tiefere Auffassung des Tones und seiner Bedeutung Seitens des deutschen Charakters. Am ähnlichsten dem französischen Wesen sind die Musikstrophen in Wiener Volksstücken, worin ein gejodelter Refrain die fast mehr gesprochene als gesungene Strophe abzuschließen pflegt. Das Lied ist nun einmal bei den Nationen diesseits und jenseits des Rheins von grundverschiedenem Charakter; mithin haben die Gattungen des Dramas, die daraus entstanden sind, dies Gepräge auch behalten müssen.

Bis hierher sind wir beschreibend zu Werke gegangen; die Beziehungen der Musik zum Theater, wie sie eben sind und wurden, in Kürze darzulegen, war unser Bestreben. Es sei noch erlaubt, einige Bemerkungen für die Künstler anzureihen.

Wie häufig hört man jetzt die Klage, daß es an neuen Opern, die im Sinne der Bühnenverwalter, als welcher doch nur den Resler des Zeitgeschmacks angeben mag, brauchbar wären, fehlt, und hieran geknüpft die Behauptung, es fehle der Zeit eben an Produktionskraft. Daß dies die thatkräftige Jugend übel nimmt, ist sehr natürlich. Sie klagt über Parteilichkeit, Kabale, und schiebt

Digitized by Google

Sängern und Theaterdirektoren die Schuld zu. Versuchen wir, den Grund des Mangels aufzuspüren, vielleicht liegt das Mittel einiger Abhülfe dann zu Tage.

Gewiß wird die dramatische Musik immer das Schicksal, das die Musik im Allgemeinen erfährt, zu theilen haben, da sie nur eine Gattung dieser Kunst ist, wenn sie aber das Verhältniß, das sie zum Gedicht, zum Drama haben soll, verkennt, so muß sie selbst die Folgen büßen. Der Drang junger Talente, irgend ein dramatisches Gedicht, das allenfalls wie ein Operntext aussieht, in Musik zu setzen, hebt sie über alle Bedenklichkeiten hinweg, welche gerade hier so nöthig wären. Froh darüber, eine Gelegenheit zu finden, ihre Melodieen und musikalischen Kenntnisse anzubringen, wenden sie Zeit und Mühe ganz am falschen Orte an, nämlich auf unpoetische, oder wenigstens undramatische Erzeugnisse der Feder eines gleichfalls unerfahrenen Schriftstellers. Irgend einige hübsche Verse, phantastische Situationen haben den Mißgriff veranlaßt. Nun ist das Werk fertig, gelangt durch Glück und Gunst zur Darstellung, fällt ganz oder halb durch, und bestärkt die Theaterbesucher in der Überzeugung: „die Franzosen und Italiener verstehen dergleichen weit besser." Welche edle Kräfte sind auf diesem Wege verloren gegangen! Wie nahe liegt es doch zu begreifen, daß ein junges musikalisches Talent nicht zu beurtheilen vermag, ob irgend ein Operngedicht der Musik würdig sei oder nicht. Einzelne Musiker haben daher versucht, sich selbst die nöthigen Gedichte zu machen, z. B. Lorzing, von praktischer Theaterkenntniß begünstigt, Wagner, der selbst eigenthümliches poetisches Talent besitzt. Dies sind doch aber nur Ausnahmen. Will man den deutschen Komponisten helfen, so sorge man dafür, daß gute Texte geliefert werden, und fange damit an, daß man Preisbewerbungen für Operngedichte eröffnet. Dieselben verlange man aber nicht sofort mit Ausführung der Verse, sondern zunächst nur mit genauem Scenarium, Angabe des Inhalts jeder Scene, jeder Musiknummer. Die Verse finden sich leicht, wenn nur erst taugliche Grundzüge vorhanden sind. Gegen jene ist man gewöhnlich streng, und gegen diese nachsichtig, und doch hängt das Loos des Komponisten mehr von diesen als von jenen ab.

Hiermit schließen wir nicht aus, daß der Bau der Sätze, Perioden, Verse für den Komponisten ebenfalls oft eine centnerschwere Last ist, und empfehlen den Dichtern diesen äußerlichsten Theil ihrer Arbeit, der sein besonderes Studium, nämlich das der Form von Arien, Duetten, Finales u. s. w., und des musikalischen Schwunges in den Versen erfordert. Wie schön haben Händel und Mendelssohn die rhythmischen Sätze der Bibel, ohne des Versmaaßes zu bedürfen, musikalisch verarbeitet! Das Versmaaß, auch der Reim, mag zu einzelnen musikalischen Formen, z. B. den Liedern, Romanzen u. s. w. unentbehrlich sein, oft aber hat es die Monotonie einer Oper nothwendig herbeigeführt. Man tadelt Spohr, der in der „Jessonda" aus dem Dreivierteltakt so wenig herauskomme; konnte er es

Digitized by Google

denn über dem stets wiederkehrenden vierfüßigen Trochäus? Die Dichter treiben so, ohne es zu wissen, die Komponisten in die alten breitgetretenen Wege.

Jedermann sieht, daß genauer Verkehr des Dichters mit dem Komponisten, und ferner der Verkehr beider mit dem Opernwesen, die Kenntniß seiner Bedürfnisse selbst beider Talent steigern und reinigen müsse. In Italien und Frankreich bildet sich hierdurch ein bestimmter Styl, eine Schule. Der dramatische Komponist hat dieser einen Lebensaufgabe genug zu thun. In Deutschland aber herrscht noch immer der Irrthum, ein ausgelernter Tonsetzer müsse ebensowohl eine gute Oper, als eine gute Symphonie schreiben können; er wird freilich beides zu Stande bringen, zuletzt aber wird sich doch zeigen, daß sein Beruf nur Eins von Beiden war, denn auf einen Genius wie Mozart, der die musikalische Aufgabe eines oder vielmehr einiger Jahrhunderte zu erfüllen auserwählt war, sollte sich Keiner berufen. Vor allen Dingen aber das Unerläßlichste ist, daß der Tonsetzer selbst singen lerne, den Gesang und die Forderungen der Menschenstimme praktisch studire, und sie nicht über denen der musikalischen Harmonie vernachlässige. Warum hört man denn im Munde von italienischen Sängern nicht jene Klavierfiguren, welche den deutschen immer wieder zugemuthet werden? Händel, Gluck und Mozart lebten mit italienischen Sängern, schrieben für sie und schrieben für Jahrhunderte. Eine Kenntniß des Gesanges, wie sie nur wenige deutsche Tonsetzer noch besitzen, erwarben sie auf jenem Wege. Instrumentalkenntniß trifft man jetzt sehr häufig, fast bei jedem einigermaßen gebildeten Musiker, aus ihr aber gerade erwächst Schaden für die dramatische Musik.

Schließlich noch Eins, das mehr, als man meint, geschadet hat. Die kleinen Schauspielhäuser verschwinden, große mehr für Spektakelstücke, als für feine, prunklose Operetten und Schauspiele berechnete Gebäude entstehen. Dies führt von selbst zu dem Bestreben, durch große Massen von Tönen und Klängen zu wirken, anstatt der Ausführung des Details entgegenzukommen, mehr Freskomalerei, als sorgfältige Ausarbeitung zu pflegen. Auf die moderne Richtung des Gesanges hat dieser Umstand vollends nachtheilig eingewirkt, hat das Schreien fast nothwendig gemacht, indem die Fülle des Orchesters vom Sänger überboten werden soll. Versuchte man auch in Deutschland selbst die von den Franzosen noch immer festgehaltene Trennung der Gattungen, so wäre dem Übelstande zwar nach einer Seite hin abgeholfen, aber die großen Schauspielhäuser würden immer wieder zu ihrer Vermischung verleiten, weil irriger Weise das Publikum große und kleine Oper, Posse und Vaudeville, Trauer- und Lustspiel, Ballet und Zauberstücke in einem und demselben Raume dargestellt zu sehen wünscht. Giebt es denn etwas Seltsameres, als wenn man im großen Berliner Opernhause als Zugabe zum Ballet ein kleines Lustspiel, das in einer Dachstube spielt, sehen muß; oder wenn „Robert der Teufel" in einer kleinen Stadt zwischen Coulissen agirt wird, die kaum etwas über Mannshöhe haben? Wie oft hört man von Unkundigen, die eine der älteren fran-

Digitized by Google

zösischen Operetten, worin höchstens die Trompeten die Effektstellen hervorheben und noch keine Posaunenstöße mitwirken, im Gegensatz der neuern mit den Worten tadeln: damals habe man noch nicht zu instrumentiren verstanden? Sie waren freilich für ein kleines Haus geschrieben. In Paris hat man deshalb sogar Monsigny und Gretry „in der Instrumentation bereichert" gegeben. Wir müssen davon Adam das Zeugniß ertheilen, daß er es mit Discretion und Geschick gethan hat. Der Grundcharakter der Komposition wird aber doch verwischt.

So sehen wir denn an den Umbildungen des dramatischen Musikwesens nicht allein die in der Tonkunst selbst eingetretenen Veränderungen des Geschmacks, sondern auch allgemeine Kulturverhältnisse betheiligt. Daß über dem Streben nach Zerstreuung die Macht der Gewohnheit das lebendige, reine Interesse an echt dramatischer Musik, wofür der allgemeine sinnliche Reiz, der in den Tönen überhaupt liegt, keinen genügenden Ersatz gewähren kann, verringert hat, dies ist so oft ausgesprochen worden, daß wir es hier kaum zu wiederholen brauchen. Mit solchen Klageliedern wird nur nichts gebessert, und eher dazu beigetragen, junge Künstler einzuschüchtern. Aber nützlich schien es uns, durch die obigen Bemerkungen dazu beizutragen, daß Mancher sich den Stand einer auf ihn bezüglichen Angelegenheit ins klare Bewußtsein rufe.

Digitized by Google

Drei Fragmente aus „Moſes.“

Eine Völker-Tragödie

von

Carl Zwengſahn.

Der Dichter der Tiphonia hat in den hier mitgetheilten drei Fragmenten aus „Moſes“, welche ſich gleichwohl in der Grundanſchauung als ein Ganzes darſtellen, das Weſen der Theokratie in wenigen kühnen Zügen hinzuzeichnen verſucht. Indem er einen geſchichtlichen Standpunkt einnahm, war es ihm möglich, die hiſtoriſche Wirklichkeit mit der Allgemeinheit des Gedankens zu verbinden und der weit über den beſonderen Stoff übergreifenden Anſchauung eine reale Baſis zu geben. So ſehr auch das Mitgetheilte den Charakter der Skizze hat, ſo wird der Leſer doch in dieſen Grundzügen die Einheit nicht vermiſſen. Daß in der Enthüllung der Theokratie, d. h. jener Staatsform, in welcher jede geſetzliche Beſtimmung als unmittelbarer Ausdruck der Gottheit ſelbſt dargeſtellt und behauptet wird, auch Streiflichter auf alle Formen der Tyrannei fallen, in welcher ſich die blinde Autorität an die Stelle des aus dem Volksbewußtſein hervorgehenden Geſetzes ſtellt, wird dieſe Fragmente um ſo anziehender, und die tragiſche Ironie gegen die Niederhaltung des Zweifels, dieſes Pulsſchlags aller Entwickelung und geiſtigen Bewegung, mit welcher das Ganze ſchließt, um ſo gewichtiger erſcheinen laſſen.

Erſtes Fragment.

(Gebirgsgegend unweit Goſen.)

(Moſes eilt herbei. Rabbi David folgt ihm.)

Moſes. Laß mich!

D. Rabbi. Und gingſt Du bis ins Reich der Thannim,
Ich laſſ' Dich nicht!

Moſes. Was willſt Du?

D. Rabbi. Dich! Nur Dich!
Dein Antlitz kündet, daß ein menſchlich Zagen
Sich Deiner Seele hat bemächtigt. Träumend
Gehſt Du von Ort zu Ort, indeß wir Andren
Auf Deines Götterwortes Löſung harren.

Digitized by Google

Was wird aus uns? Was deutet Dein Benehmen?
Seit Wochen weichst Du allen Blicken aus,
Die Stunden flieh'n, und unser Volk verzweifelt;
Versprochen hast Du, unser Loos zu ändern.
Ich lass' Dich nicht, bis Du mir Rede stehst.

Moses. Schlug nicht der Herr schon Neunmal dieses Land?
Ich wart' auf Ihn, Der mir versprach, zu kommen.
Kannst Du nicht warten, wie ich selber? Wenn Er
Zum Zehntenmal mich ruft werd' ich's verkünden.

D. Rabbi. Das Volk wird irre!

Moses. Darf das Volk sich rühren,
So lang' ich schweige? Kommt die Zeit, so red' ich.

D. Rabbi. Wann wirst Du sagen: Brüder, wir sind frei?

Moses. Frei! Frei! Weist Du denn, Rabbi, was Du redest?
Kennst Du das Instrument, auf dessen Saiten
Sich dieser trügerische Ton entwickelt?
Meinst Du, die Freiheit wär' ein Leckerbissen,
Den das Gehirn Dir auf die Zunge wirft,
Und den Du kennst, sobald Du dran gekostet?
Schaff' einen Hund mir, der mich Blinden führe,
Daß ich den Anfang finde meines Weges!
Und fänd' ich nur den Anfang dieses Anfangs,
Ich wär' ein Gott und freier als mein Geist.

D. Rabbi. Verzweifelst Du an Deiner Willenskraft?

Moses. Gekettet an den Erdball, der ihn trägt,
Versucht der Mensch, das Ferne zu erreichen,
Und ewig wieder findet sich sein Fuß
Im alten Kreise, der ihn hemmt und bindet.
Der stolze Fuß zertritt auf seinem Pfade,
Was lebend unter seinen Raum geräth.
Doch unter dem zertretenen Insekte
Krümmt lebend sich ein kleineres Geschöpf,
Das meinem Fuß entgeht, trotz meinem Willen,
Und meine Riesenkraft zu Schanden macht.
So oft ich nach dem Haltepunkte greife,
Wird er zum Schatten eines leeren Traums;
Mein Geist erlischt im ungewissen Dunkel,
Und jedes Stäubchen wird zur Riesenschranke,
Die, weil sie unerforscht, mich überragt,
Und mich erdrückt, indem ich sie erdrücke.

Digitized by Google

Woran mich halten, wenn ich selbst in mir
Bei jedem Schritte willenlos zerfalle?
Ich will und fühle, daß ich will; und doch
Kann ich nicht wollen, daß dies Sandkorn hier
Nicht sei, indem es ist! Und jedes Stäubchen
Vermag des Auges Sehkraft mir zu hemmen?
Und jedes Tröpfchen Blut in diesem Schädel
Kann mich zum Narren machen, trotz dem Geiste?
Was bin ich, Rabbi? Was? Laß' mich es wissen,
Und dann will ich Dir sagen, was ich will.

D. Rabbi. Wohl, Moses! Wohl! Ich habe Dich verstanden.
Der Odem Deines Mundes haucht ein Licht,
Das ich nicht leugnen kann, in meine Seele.
Und dennoch sind' ich eine leere Stelle
In meinem Innern, die Dir widerspricht.
Du mußt sie füllen mit dem heißen Drang,
Den ich genannt, soll nicht Dein Übermaß
Von Geist mich trostlos in Verzweiflung stürzen.
Ob ich Dein Licht in meinen Kreis darf ziehen,
Ob nicht, es reißt mich dennoch sehnend fort
Zu jener Freiheit, die ich in mir selbst
Als Mensch dem Menschen gegenüber fordre.
Soll ich — weil ich im Raum der Ewigkeit
Ein Nichts mich fühle — keinen Willen haben,
Der mich die Erdenfessel brechen lehrt??
Willst Du denselben Geist, der aus Dir spricht,
Zum feigen Sclaven Deiner Zweifel machen?
Hat Dir Jehovah diesen Geist verliehen,
Daß ihn die Peitsche des Tyrannen tödte?
Ist der Tyrann von and'rem Stoff, als wir?
Sind unsres Volkes Leiber Opferthiere,
Die sich genährt, daß Einer sie verschlinge?
Giebt es ein andres Recht für den Tyrannen,
Als die Gewalt, die listig er erkauft?
Willst Du in Träumereien hier entschlummern,
Indeß die Deinen sclavisch untergehn?
Willst Du sogar den Gott, der in Dir lebt,
Zum Kniechte dieses Pharao erniedern?

Moses. (Auffahrend.) Nein! Beim Allmächtigen, das will ich nicht!

Digitized by Google

D. Rabbi. Boruch Schemauh! *) Jetzt bist Du wieder Moses!

Moses. Und müßt' ich diesen weiten Himmelsraum
Durchbohren mit dem Pfeile des Gebetes, —
Ich will nicht rasten, ihn hinauf zu senden,
Bis er in's Herz der Ewigkeit gedrungen!
Die Pfeiler will ich rütteln an dem Bau
Der heuchelnden Natur, bis sie erbebt
Und ihren Tempel öffnet für mein Volk!
Und müßt' ich ihre Sterne niederreißen
Von jenem Firmament, um mir zu leuchten.
Das Dunkel will und muß und werd' ich brechen,
So wahr ein Gott mich ruft gen Kanaan!

D. Rabbi. Boruch Schemauh! Jetzt bist Du wieder Moses!

Moses. Geschehen muß ein letzter Schritt, und sollt' ich
Den Raum dazu von diesem Erdball stehlen!
Die Fesseln müssen fallen von den Unsren,
Und sollt' ich tausend Pharao's erschlagen!
Viel besser, tausend Pharao's geopfert,
Als einen Einz'gen aus des Volkes Mitte!
Die Rettung, die Du suchst, sie wird erscheinen,
Sei es durch Wunderkraft, sei es durch Blut!
Und müßten wir den Schochet selber schechten, **)
Viel besser: Er geht unter, als mein Volk!

D. Rabbi. Das mein' ich auch! Doch muß es bald geschehn!
Dem Luchse gleich, der scheinbar liegt und schlummert,
Indeß er im Gebüsche schweigend lauert,
Bis die Gelegenheit zum Sprunge naht,
So hat die Freiheit lauernd sich gelagert
In der Jehutim ***) Brust, und harrt des Winkes,
Der ihr vergönnt, das Haupt emporzurichten.
Willst Du den Luchs noch lange harren lassen
Auf den gewagten Sprung? Ist es nicht besser,
Zur That zu schreiten, als sich stumm zu beugen?
Neun Plagen schon hast Du in's Land gerufen,
Und immer trotziger und immer wilder
Versagt Dir Pharao, was Du begehrt.
Verdreifacht ist die Pein des Sclaventhums —

*) Gelobt sei sein Name.
**) Den Metzger selber schlachten.
***) Israeliten.

Digitized by Google

Palläſte bauen wir für unſ'ren Feind,
Und jeder Stein, den wir zum Baue ſchleppen,
Erweicht in unſ'ren Thränen! Jede Sproſſe
Der Leiter, die wir, gleich dem Thier belaſtet,
Erklimmen, beugt ſich unter unſren Seufzern!
Zerſchlagen von der Peitſche ſeiner Hüter,
Sinkt unſer Volk in den durchnäßten Sand,
Den jeder unſrer Schritte blutig zeichnet.
Stumm und verzweifelt richten ſich die Blicke
Nach einem Gott, der ſo uns leiden ſieht,
Und von der trocknen Lippe, bleich und durſtig,
Ertönt Dein Name, der uns aufrecht hält.
Der Säugling ſchmachtet an der Mutter Bruſt,
Und zieht vergebens ſich die Zunge wund; —
Zum Himmel ſchreien Greis und Weib und Kind; —
Skelette ringen fleiſchlos ihre Hände,
Und jeden Klagelaut erſtickt die Peitſche,
Die Kind und Mutter oft zugleich erreicht —

Moſes. Halt' ein! Halt' ein!

D. Rabbi. Und auf dem heißen Boden
Wälzt ſich der Säugling an der Mutter Leiche.
Er ſtirbt; und eines Hüters kalter Fußtritt
Wirft ihn als Beute vor die Hunde!

Moſes. Weh!
Halt' ein! (Er ſtürzt zu Boden.)

D. Rabbi. Haſt Du noch Thränen, laß ſie ſtrömen!
Mein Aug' iſt trocken, wie der Wüſtenwind.
Mein Herz iſt ausgedörrt. Mein Geiſt iſt todt.
Mein Leib iſt fühllos. Alles, was ich noch
In meinem Hirn zuſammenraffen kann,
Iſt Rache! Rache! Rache!

Moſes. (Springt auf.) Ja! bei Gott!
Beim Gott Israels, der Tyrann muß fallen!
Und hielten ihn die Zähne des Behemoth,*)
Ich reiß ihm Glied vor Glied aus ſeinem Schlund!
Und wechſelte ſein Leib, dem Coach**) gleich,
Die Farbe, — meinem Aug' entgeht er nicht!

*) Behemoth — das fürchterlichſte Ungeheuer der Israeliten. Nach allen neueren Erforſchungen das Nilpferd.

**) Coach — eine Art von Chamäleon.

Digitized by Google

Und kröch' er fliehend, gleich dem Chajath-Kannah,*)
Ins dichte Schilf — ich finde seine Spur!
Wir werden ziehen — oder jener Himmel
Ist eine fürchterliche Lüge! (Ein heftiger Donnerschlag erschallt.) Hörst Du?
Das war Sein Ruf! Jehovah spricht mit mir!
(Ein Blitz schlägt vor ihm nieder.)
Willkommen!

D. Rabbi. Boruch hu! Boruch Schemauh!**)
(Er hüllt sich ein und betet.)

Moses. Was birgst Du Dein Gesicht? Siehst Du dort oben
Die Wolke, die der Sonne Strahl verfinstert?

D. Rabbi. Mich schreckt ihr Anblick!

Moses. Horch! sie senkt sich nieder —
Sie rauscht mit Allgewalt dem Boden zu. —

D. Rabbi. Weh mir! Der Odem stockt in meiner Brust!

Moses. Befürchte nichts! Ich kenne diesen Boten.
Das Schwert des Todes bringt er nach Mizrajim.***)
Doch wird es Keinen treffen von den Uns'ren.

D. Rabbi. Zurück! Wir sind verloren!

Moses. Nein! Gerettet!
Eil' Rabbi! Eil' hinunter in das Thal!
Verkündige den Uns'ren, daß sie sich
Bereit zum Abzug machen! — Es ist Zeit!

D. Rabbi. Und Du bist sicher?

Moses. Sicher, Rabbi David!

D. Rabbi. Heil! Heil! Jehovah! (Er eilt ab.)
(Sturm. Der Chamsin beginnt zu wüthen; der Himmel verfinstert sich.)

Moses. (Wirft seinen Mantel zur Erde, der sich sofort mit einer Anzahl kleiner Insekten bedeckt. Moses untersucht einige derselben und blickt entzückt gen Himmel.)
Endlich! Endlich, Gott!
Es ist so, wie ich hoffte! Dank Dir, Herr!
Es kommt von Dir, dies tödtende Gewürm,
Das, mit des Athemzuges Hauch sich mischend,
Das Leben jedes Sterblichen vertilgt,
In dessen Leib es schwärmend eingedrungen.
Es ist dasselbe Zeichen, das der Seuche
Voranging, die die Midianiter traf.

---

*) Chajath-Kannah — das Schilfthier; noch nicht genauer erforscht.
**) Gelobt sei Er! Gelobt sein Name!
***) Bei allen dreisylbigen Namen, wie Israel, Mizrajim u. s. w., ist die Mittelsylbe lang; jede andere Aussprache ist falsch.

Digitized by Google

Kein Kind Israels wird ergriffen werden,
Da ich seit lange jenen Wurzelsaft,
Den Reguel und Zipora mir enthüllten,
In der Jehutim Speisen mischen ließ.
Vergieb, mein Gott, wenn ich zum zehntenmal
Als Wunder das benütze, was mit dient!

(Aron tritt auf.)

Aaron. Ich suche Dich.
Moses. Du kommst zu rechter Zeit.
Aaron. Ist dies Ereigniß das, was Du gehofft?
Moses. Es ist's!
Aaron. Mein Bruder! (Er stürzt ihm um den Hals.)
Moses. Schon begann ich selbst
An meiner Kenntniß zu verzweifeln. Alles,
Was ich seit Wochen sah am Horizont,
Verkündete den Chamsin und die Pest. —
Du siehst, ich hatte Recht! Benützen werd' ich
Das Wüthen der Natur als zehntes Wunder.
Noch diese Nacht wird streng' und unerbittlich
Der Tod in der Agypter Reihen wüthen.
Laß keinen Augenblick uns säumen, Aaron,
Daß wir's prophetisch künden dem Tyrannen.
Aaron. Wird er sich endlich beugen?
Moses. Bau' auf mich!

(Sie eilen weg.)

(Freier Platz vor dem Pallast.)

(Volkshaufen umringen Miriam inmitten eines großen Tumultes. Moses und Aaron eilen hinzu.)

Moses. Was giebt's? Was ist geschehen?
Agypter. Steinigt sie!
Sie lästert Pharao!
Miriam. (Zu Moses hinstürzend.) O, rette mich!
Moses. Herbei, wer meines Volkes ist! (Zu Miriam.) Wer bist Du?
Aaron. S'ist Miriam, Jacob Ben Manasse's Tochter.
Moses. Was ist geschehn?
Ein Israelite. Sie ist entehrt! Verkauft
An Pharao von ihrem eig'nen Vater.
Moses. Unmöglich!
Miriam. Höre mich! Hör', Du mein Volk!
Freiwillig ward ich des Tyrannen Beute!

Digitized by Google

Doch nicht der Sinne Luſt hat mich bethört —
Ich gab mich hin um Eurer Freiheit Willen!
Bezahlen wollt' ich ſie mit meinen Reizen! —
Getheilt hab' ich das Bett' des Pharao,
Um Eure Feſſeln zu zerſprengen! —

Moſes. Miriam!

Miriam. Es war umſonſt! Das Opfer iſt vollbracht —
Die Tugend ſtarb, und der Tyrann blieb taub!

Moſes. Weh!

Ägypter. Steinigt ſie! Sie läſtert uns! —

Moſes. Zurück!
(Zu Miriam.) Wo iſt Dein Vater?

Miriam. Todt! Lebendig todt!
Den Dienern des Pallaſtes angereiht,
Blieb er zurück am Orte meiner Sünde.
Sein Ohr vernahm, daß ich umſonſt geopfert,
Und ſein Verſtand entwich! Des Wahnſinns Nacht
Hat ihn ereilt —

Moſes. Entſetzen! — Folge mir!
Ich will Dich retten, wär's mit meinem Leben!

(Er ergreift ihre Hand und eilt ab. Aaron folgt ihm. Steine fliegen ihnen nach. Sie fliehen in den Pallaſt.)

(Das Innere des Pallaſtes.)

Jacob. (Im Wahnſinne, halb nackt, mit verworrenem Haare, ſtürzt herbei.) He da! Einen Brunnen voll Weibermilch für den Jakob! Sein Gehirn hat Durſt! — Miriam! Wo biſt Du? Haſt 'nen königlichen Zapfen in's Faß geſteckt, und willſt den Vater durſten laſſen? — O! O! das brennt! — Und meine Lenden haben ihm den Wein fabrizirt, in welchem er ſich berauſchte! — Einen Fels für den Jacob, daß er den Himmel einwirft! 'S iſt ein Gauner, der den Glauben einſchläfert, um ihm am hellen Tage die Kehle zuzuſchnüren! (Ein heftiger Windſtoß erfolgt. Die Wand ſpaltet ſich. Ungeziefer fliegt herein.) Horch! Hochzeitsmuſik! — Kommt Ihr ſchon, Ihr wackren Gäſte? Luſtig! Luſtig! Ihr ſeid zu eines Königs Mahl geladen! Vielleicht zu ſeinem eignen Fleiſche! Hahaha! 'S iſt noch die Frage, ob es Euch munden wird, ſeitdem meine Tochter den Saft weggenaſcht!

(Pharao, Shapur, der Hausminiſter, und viele Hofleute und Diener eilen hinzu.)

Shapur. Das iſt der jüngſte Tag!

Alle. O rett' uns, Herr!

Digitized by Google

Pharao. Eilt! ruft den Hohenprieſter!

Shapur. Dicht umringt
Vom Volke, ſah ich ihn vor dem Pallaſte.
Beherrſcht vom Schreck und wilder Raſerei,
Verhindert ihn die Schaar, ſich Dir zu nähern.

Pharao. Laßt meine Bogenſchützen um ihn treten
Und niedermachen, was ſich widerſetzt!

(Alle ab bis auf Pharao, Shapur und Jacob.)

Shapur. (Zu Jacob.) Was weilſt Du noch? Hinweg!

Pharao. Laß dieſen Armen!

Shapur. Er iſt von Sinnen, Herr!

Pharao. Ich weiß, — ich weiß —
Wie geht Dir's, Jacob? Immer noch verſtimmt?

Jacob. Verſtimmt? O glaube das nicht! Nur meine Harfe war verſtimmt, weil ich aus Übermuth einen alten Fuchsſchwanz als Saite d'rauf ſpannte. Daß dieſer Schwanz die Harmonie geſtört, darf Dich nicht wundern.

Pharao. Weißt Du denn auch, was vorgeht um uns her?

Jacob. Wie ſollt' ich nicht, o Herr! Noch iſt Dein Bauch nicht ſo dick, daß mir Dein Königsfett die Ausſicht hemmen könnte. Die Hunde feiern draußen ihren Namenstag, auf daß ein Jeder wiſſe, ſie ſeien nicht als Löwen aus dem Ei gebrochen. Hunde müſſen Hunde bleiben. Meinſt Du nicht auch?

Pharao. Hörſt Du nicht den Sturm, der draußen wüthet?

Jacob. Ein Sturm? Wüthet ein Sturm? Das hätteſt Du mir gleich ſagen ſollen. Ich hätt' ihm ein Bein untergeſtellt, um ihn wegzufangen, um ihn die Kohlen in meinem Gehirn anblaſen zu laſſen. Vielleicht hätte das Feuer genügt, um mir ein junges Weib zu nehmen und Dir einen friſchen Braten herzuſtellen.

Pharao. Wie kommt es, daß ich ſo allein Dich ſehe?
Die Tochter ſandt' ich Dir zum Troſt. Wo iſt ſie?

Jacob. Sie läuft umher, o König, und ſucht das, was ich ihr nicht zweimal geben konnte, da ihre Mutter es mir nur einmal bewilligte. Wenn ſie's nicht wieder erhält, wird ſie wohl bei Dir anfragen, Herr! — Hui! — He da! (Er ſchlägt in die Luft.) Eine Mücke, Herr! Eine Mücke! Steck Deine Fratze in den Mond, daß ſie Dir nicht in die Naſe fliegt! Jede Naſe hat Löcher, und der Weg vom Loch in's Gehirn iſt kurz! Huſch! Da hab' ich ſie, die Beſtie! Sieh, wie ſie ſich ſträubt! Streckt aber doch die Beine, — hahaha! Ja ja, — ſo 'ne Mücke iſt werth, an einem klugen Gedanken geſpießt zu wer-

Digitized by Google

den; man kann nicht wissen, wieviel ein König für ihren Durchstich bezahlt! — Da, — nimm, — halte sie warm, — vielleicht ist's ein Köder, um Abrahams Fische anzubohren! — Blas't mir die Sonne aus, daß ich meinen Leib nicht sehe! (Er reißt sich das Gewand vom Leibe.) Herunter, Du abgeschor'nes Fell! Ich will verflucht sein, wenn ich nicht in einen Leviathan fahre, um seine Jungen im Mutterleibe zu futtern!

Pharao. (Zu Shapur.) Führ' ihn hinweg! Sein Anblick macht mich schaudern.

(Joreb, der Kammerdiener, tritt ein.)

Joreb. Der Hoheprieſter, Herr! Er ist begleitet
Von vielen Großen Deines Reiches.

Pharao. Wohl!
Er ist willkommen.

(Joreb ab.)

Shapur. Komm, Jacob.

Jacob. Bist Du es, Miriam? — Ich komme! ich komme! Häng' einen hohlen Baum über Dich, daß Du Deinen Wuchs verbesserst! Wenn Du Deiner Mutter gleichst, erwürge ich Dich mit meinen eigenen Händen! Fort, fort! Der Jacob muß zur Hochzeit! (Zu Pharao.) Wenn Du eine Thräne über die Erde laufen siehst, so schneid' ihr den Hals ab! Ich sage Dir, es ist 'ne feile Dirne! —

(Er eilt ab. Shapur folgt ihm.)

Zweites Fragment.

(Vorhof des Pallastes.)

(Mitternacht. Der Sturm heult durch übereinandergestürzte Trümmer. Häufige Blitze erleuchten die Scene. Eine Masse von Leichen liegen zerstreut umher.)

Miriam. (Mit zerrissenem Gewande, das Antlitz verschleiert, aber mit hervorquellenden, aufgelösten Haaren, ein blutiges Schwert in der Hand, die Leiche ihres vom Volke gemordeten Vaters auf dem Rücken, tritt von außen ein und wirft die Leiche zur Erde.)

Da! — schlaf'! ich hab' das Meinige gethan!
Für jeden Tropfen Deines heil'gen Blutes
Hat dieses Schwert ein Feindesherz durchbohrt!
Die Schnitterin der Nacht hat gut gemäht. —
Schlaf sanft, daß sich der Tochter Arm erhole!

(Sie kniet an der Leiche nieder.)

Ihr trauten Silberlocken! Aufgelöst
Hat Euch des Sturmes wildbewegte Hand!
Wie oft mag dieser Schädel unter Euch,
Erfüllt von liebevollen Vatersorgen,
Mit meinem Wohle sich beschäftigt haben?

Digitized by Google

Wie oft mögt Zeugen ihr gewesen sein,
Wenn unter euch die Ströme seiner Denkkraft
Der Tochter Zukunft hoffnungsreich gestaltet?
Und nun? Was seid ihr? Welke Silberfäden
Auf eines hohlen Knochens Baugewölbe!
Und all' die glüh'nden Strahlen des Gedankens,
Und all' die Lebensflammen seines Geistes,
Sie sind erloschen, gleich der kalten Asche, —
Kein Funke zündet mehr in dieser Esse, —
Verweht, — verweht ist aller Lebenshauch! —
Des Hauses Fenster*) sind dem Lichte fremd —
Die Trümmer liegen hingestreckt im Sande,
Und in dem Prachtgeschosse**) seines Baues
Regt sich nicht mehr der liebevolle Wächter,***)
Der sorgsam seines Raumes Glanz beschützte!
Und Ich, und Ich hab' jenen ersten Stein
Gerissen aus den Fugen seines Grundes!
Und Ich hab' seiner Pfeiler Wucht erschüttert.
Und Ich hab' meines Meisters Bau zerstört!
O Jammer! Unerhörter Jammer! (Sie wirft sich über ihn.)

(Aschar, Pharao's jüngster Sohn, tritt verhüllt aus dem Innern des Pallastes.)

Aschar. Fort!
Hinweg aus diesem Hause des Verderbens!
Wohin ich blicke, stellt der bleiche Tod,
Sich grimmig mir entgegen!

Miriam. (Lauschend.) Horch! Ein Mensch!
Ein lebend Wesen aus des Tigers Höhle! (Sie springt auf.)
Halt' an! Wer bist Du?

Aschar. Einer, den es wundert,
Daß Jemand lebt, der ihn noch fragen kann.
Was machst Du hier? Bist wirklich Du ein Weib,
Wie Deine Stimme kündet, so vermuth' ich,
Daß Dich ein Schackal warf und eine Löwin säugte.
Du würdest sonst nicht hier — um diese Stunde —
Der kalten Leichenschaar Gesellschaft leisten. (Er will weg.)

Miriam. Steh!

Aschar. Bist Du toll?

---

*) Die Augen.
**) Die Brust.
***) Das Herz.

Digitized by Google

Miriam. Steh, sag' ich, und beweise,
Bevor Du gehst, daß Du des Lebens würdig!
Aschar. (Enthüllt sein Antlitz.) Elende! Kennst Du mich?
Miriam. (Das Schwert schwingend.) Ha! Du! Bei Gott,
Wenn ich Dich auch nicht kennte — jeder Zug
In Deinem Antlitz würde tausendfach
Der Nerven Kraft in meinem Arme stählen!
Aschar. Drohst Du dem Erben dieses Reiches?
Miriam. (Nach oben.) Dank Dir!
(Zu Aschar.) Der Erbe! Ja, Du bist es, seit der Tod
Den Erstgebornen heute ihm geraubt!
Auf Dir beruht nun seines Reiches Wohl,
In Dir vereinigt sich des Vaters Liebe!
Du bist sein Abgott nun! Wohl mir! (Sie entschleiert sich.) Blick' her!
Aschar. Du, Miriam?
Miriam. Ich! Begreifst Du, was das heißt?
Ich! Deines Vaters fleischgewordne Gier,
An der sich dieser hier zu Tod' geweidet! (Sie wirft ihm Jacob zu Füßen.)
Aschar. Weh! (Er verhüllt sein Antlitz.)
Miriam. Fühlst Du noch? Dann um so besser, Fürst!
Wohin ich heute dieses Schwert getaucht,
Da waren alle Herzen schon erstarrt; —
Verloren ging der Rache süße Lust,
Da den Getödteten der Tod willkommen!
Doch Du — Du fühlst! Und Du bist Seines Leibes!
Ha! Das ersetzt mir alle Bitterkeit,
Die ich empfand an Deines Volkes Leichen!
Aschar. Willst Du den Waffenlosen überfallen?
Miriam. Und hättest Du an jeder Fingerspitze
Zehntausend Dolche — Du mußt sterben!
Aschar. Weib!
Vergissest Du in Deiner Raserei,
Daß meines Vaters Schuld nicht die des Sohnes?
Miriam. Du bist sein Blut, und Deines Leibes Stoff
Ist Deines Vaters! Besser nicht bist Du,
Als der Geringste Deiner Sclaven! Dennoch
Bist Du vom Unkraut feiger Tyrannei?
Und wärst Du scheinbar einer Blüthe gleich,
Die nur der Rose milden Duft verkündet —
So ist es Schein! — Was immer daher stammt,

Digitized by Google

Woher Du kommſt, iſt Fluch und Völkerlaſt!
Du kannſt nicht menſchlich ſein, wenn Du auch wollteſt, —
Denn jeden Tropfen Blutes, der Dir ward,
Hat Deines Standes Übermuth vergiftet!
So lang' ein Einz'ger Deines Stammes lebt,
Wird keines Volkes Garten ſicher ſein;
Daß nicht der Schierling in ihm Wurzeln treibt,
Und ſeiner Freiheit Saat im Keim erſticke!
D'rum fort mit Dir! Ob gut, ob ſchlecht Du ſeiſt, —
'S iſt immer eine Wurzel weniger, —
Und beſſer iſt, Du ſtirbſt für Dich und uns! (Sie ſtößt ihn nieder.)

Aſchar. Barmherzigkeit! (Er ſinkt.)

Miriam. Elende Purpur-Memme!
Iſt das der ſtolze Bau des Übermuthes,
Der, lebend, alles Leben unterdrückt,
So lang' er hinter ſeiner Schergen Waffen
Geſichert iſt? Im Staube liegt das Volk,
Und winſelt Hunden gleich zu ſeinen Füßen.
Beräuchert von des Lobes Sclavendunſt,
Blickt der in Purpur eingehüllte Rieſe
Verächtlich auf der Unterdrückten Schaar.
In ſeine Wiege wirft das Sclavenvolk
Die Namen der Gewalt und jedes Vorrechts.
Mit ihrem Schweiße füttern Millionen
Ein elend Fleiſchgebild der Tyrannei,
Und ſtirbt ein ſolcher machtbegabter Wicht,
Entblößt von ſeines Purpurs buntem Lappen,
Dann krümmt er ſich, der Hund gewordne Tiger,
Und ſchreit: „Barmherzigkeit!" — O dreimal Pfui!
(Sie wirft Aſchars Leiche zu ihres Vaters Füßen.)
Da! den nimm mit, wenn Dich die Reihe trifft,
Vor Gottes Richterſtuhl! Er mag bezeugen,
Daß meines Schwertes Klinge ſtärker war,
Als meiner Unſchuld Damm! —
Verloren hab' ich Alles! Alles! Alles!
Mit meines Vaters blutgetränkter Leiche
Laſſ' ich zurück der Unſchuld Heiligthum —
Leer iſt mein Inn'res — eine trock'ne Quelle,
Die, ausgeſogen von der Sonne Gluth,
Den letzten Tropfen längſt im Sand begraben.

Digitized by Google

So hab' ich nichts zu hoffen, — nichts zu fürchten —
Hab' nichts zu lieben — nichts zu glauben mehr!
Die Höhlen meiner Augen sind entwässert,
Der Schmerz verschlang die letzte Lebensthräne;
Gleichgiltig ist mein Leben, wie mein Tod;
Ein jugendlich-ergreifter, trockner Stamm,
Biet' ich dem letzten Sturme meine Rinde.
So kann ich denn getrost ins Weite zieh'n,
Und was da kommt, es kommt nicht unerwartet.

(Gegen Morgen.)

(Lager der Israeliten. Sie sammeln sich zum Abzuge. Moses tritt mit Rabbi David ins Zelt.)

Moses. Was ist Dir, Rabbi? Sprich! wir sind allein.
Du zitterst? Und wir sind an unserm Ziel,
Das Du so lang' ersehnt. —

D. Rabbi. Ich weiß nicht, Moses, —
Ich möchte jauchzend in die Lüfte springen, —
Und dennoch preßt es mir die Brust zusammen, —
Und in der Tiefe der entzückten Seele
Will sich ein Schatten an die Freude hängen,
Der wie ein böser Traum mich quält und ängstigt.
Seitdem ich weiß, daß wir von hinnen ziehn,
Bin ich nicht Herr mehr meiner stillen Thränen,
Von denen ich mir selbst nicht sagen kann,
Ob sie dem Schmerz, ob sie der Freude gelten.

Moses. Vertraust Du mir nicht mehr, wie sonst?

D. Rabbi. Gewiß!
Du willst ja sicher nur des Volkes Wohl.

Moses. Die Zukunft liegt bereits vor meinen Blicken,
Wenn auch noch hie und da ein Nebelbild
Am Horizonte meines Weges graut.

D. Rabbi. Sind Alle schon bereit zum Abzug?

Moses. Alle.
Und Moses geht voran in Noth und Tod.
Der Pfad ist mir bekannt. Von Tag zu Tag
Wird mir der Hügel Form zurück ihn rufen.
Das Nachtgestirn, mit dem ich auf dem Horeb
Mich lang' beschäftigt, leitet uns im Dunkeln.
Der kleinste Strauch, der sein vertrocknet Haupt
Noch über die verbrannte Fläche streckt,

Digitized by Google

Wird uns zum Führer werden. Eine Quelle
Hab' ich gefunden in der Näh' von Ramses;
Dort füllen wir zum Letztenmal die Schläuche,
Und ziehen frisch gestärkt dem Meere zu.
Die Jüngsten geh'n voraus, daß sie den Sand
Durch ihre Tritte glätten für die Greise.
Die Weiber folgen mit der Kinder Schaar.
Für Bahren hab' mit Aaron ich gesorgt,
Daß wir die Schwachen und die Kranken tragen.
Und was nicht Platz gefunden auf den Bahren,
Das trägt der Arm der Starken wechselweis,
Bis weiterhin wir unter Reguels Führung
Kameel' und Lastthier' finden, wie besprochen.
So, — waffenlos, — den Glühsand unter uns, —
Die unermess'ne Wüste vor dem Blick,
Und über uns der Sonne Feuerstrahl,
Senkrecht und flammend auf das Haupt uns fallend,
Empfehlen wir uns in Jehovah's Schutz,
Und wallen freud'erfüllt gen Kanaan.
Ob auch die Haut sich löst an unsern Füßen,
Ob uns der Sonne Gluth den Schädel dörre,
Ob unser Vater, Bruder, Weib und Kind
Hinsinke sterbend in den heißen Sand,
Ob unsrer Heerde letztes Stück verschmachte,
Wir weichen nicht und zieh'n gen Kanaan.
Ob uns're Zunge, fluchend unsrem Trotz,
Am Gaumen klebe, durstend und verfault,
Ob sich der Wüste hungerndes Gethier
Blutlechzend stürz' in unsre dichten Reihen,
Ob aus der Höhe sich des Geiers Kralle
Herniedersenke auf des Säuglings Leib,
Ob sich der Chamsin kochend rings erhebe,
Und uns den Odem stehle von der Lippe,
Ob Thier und Sand und Sonn' und Erd' und Himmel
Sich stemmen gegen Moses und den Zug, —
Wir wanken nicht, und zieh'n gen Kanaan.

D. Rabbi. Ja! Du bist groß!

Moses. Was Einmal fest gewurzelt
In meiner Brust, das reißt kein Schicksal aus!
Auch ist das Ziel, das ich mir vorgesteckt,

Digitized by Google

Vielleicht ein andres noch, als Ihr vermuthet.
Denn, ob ich gleich noch nicht im Reinen bin
Mit meinem eig'nen Geist, an welcher Stelle
Die Todtenwüste für uns enden wird,
So weiß ich doch schon jetzt, daß sich für uns
Ein neues Lebensreich eröffnen wird.
Zu Ihm, zu Ihm, mein Rabbi, führ' ich Euch!
Verstanden?

D. Rabbi. Ich errathe, was Du meinst.

Moses. Schon seh' ich in der Ferne meines Pfades
Ein Dämmerlicht, wie Tagesanbruch, schimmern,
Das uns dem großen Ziele nähern wird.
Nicht blos das Kanaan, wo Milch und Honig
Den Gaumen labt, — nicht das, wo sich der Körper
Auf weichem Lager seiner Ruhe freut, —
O nein! Ein weites — endlos weites Land,
Ein Land von Ewigkeit zu Ewigkeit,
Das ist es, was ich für uns Alle suche!
Wo's liegt? Noch weiß ich's nicht. Doch werd' ich's finden,
Der Pfad wird hier beginnen, — dort vollenden.
D'rum soll nicht Einer hier zurück mir bleiben!
Hörst Du? Nicht Einer! Alle sollen mit!
Denn, besser noch, im Sande sich begraben,
Als keinen Theil am Lebensquell zu haben!

D. Rabbi. Wenn nur das Volk begreift, was Du beginnst!
Ich kenne dieses Volk und denke mir,
Sie werden mehr nach Milch und Honig suchen,
Als nach dem Geiste, der die Seele nährt.

Moses. Sei ruhig! — Jenes Feld, das ich bebaue,
Kann hie und da verbrannten Weizen bieten,
Doch wird kein Wurm den Samen ganz zerstören,
Der einst die wahre Frucht uns bringen soll.

D. Rabbi. Ich bin zufrieden, wenn vor Allem wir
Die Freiheit haben. Danach lechzt mein Geist,
Und auch das Volk will weiter nichts, als sie.

Moses. Ich weiß das, Rabbi!

D. Rabbi. Mancherlei Gemurmel
Hab' ich vernommen schon in seinen Reihen.
Die Zungen regen sich, weil jedes Herz
Sich darnach sehnt, tyrannenfrei zu werden.

Digitized by Google

Von Manchen hört' ich gar, Du wollteſt ſelbſt
Nicht unſer Führer, ſondern Herrſcher ſein.

Moſes. Laſſ' immerhin ſie reden.

D. Rabbi. Wer Dich kennt,
Wird ſolchem Wahne keinen Glauben ſchenken.
Ich wär' der Erſte, Moſes, der den Stein
Erheben würde gegen jeden Frevler,
Der uns von Neuem zu bezwingen ſuchte,
Sei es durch Geiſtes- oder Schwertgewalt.

Moſes. Da haſt Du Recht, und doppelt lieb' ich Dich,
Weil Du den Muth beſitzeſt, es zu ſagen!

D. Rabbi. Ich denke mir, daß es entſetzlich wär',
Den Vogel aus dem Käfig wegzunehmen,
Um ihn von Neuem wieder einzuſperren.
Meinſt Du nicht auch?

Moſes. Vollkommen, lieber Rabbi.

D. Rabbi. Gott iſt die Welt — das Volk iſt Gottes Schaar, —
Mithin iſt Gott und Volk und Welt nur Eines,
Und wehe dem, der einen Herrſcherwillen
Tyranniſch wirft in dieſen heil'gen Kreis!

Moſes. Du biſt ein weiſer Mann, geliebter Rabbi!

D. Rabbi. Ich denke mir: Ein jeder Weltenball
Iſt angereih't, gleich einer ew'gen Perle,
An einen Strahl, der aus dem Mittelpunkt
Des unermeſſ'nen Raums das All durchdringt.
Der Mittelpunkt iſt Gott. Und alle Strahlen,
Die er als Perlenſchnüre ausgeſendet,
Vereinen ſich in ſeiner mächt'gen Hand.
Und ſo, wie Welt an Welt ſich angereiht,
So reiht auf jeder Welt ſich Perl' an Perle
Als unſichtbares Ganzes aneinander.
Wenn es nun auch gewiß, daß dieſe Perlen
Sich nur durch Ordnung gegenſeitig halten,
Indem ſie nicht ſich ſtoßen und zerreiben, —
So hat doch einzig und allein der Geiſt
Des Mittelpunktes ſie zu überwachen;
Die Eine gilt daſſelbe, wie die Andre, —
Der Schöpfer iſt der Herr; und das Geſchaff'ne
Darf nimmermehr ihm in die Zügel greifen.
Ich weiß nicht, ob Du mich verſtehſt?

Digitized by Google

Moſes. Doch! Doch!
Wie ſollt' ich Rabbi David nicht verſteh'n!
Du biſt der Mann, wie ich ihn längſt gewünſcht,
Um mich in meinem Plan zu unterſtützen.
D. Rabbi. Dann Heil Dir! Unſer Volk wird glücklich ſein!
Moſes. Geh' hin, und ſage denen, deren Zweifel
Dich aufgeregt, daß ſie mich ſchwer verkannt.
D. Rabbi. Der Herr erhalte Dich dem Volke Israels! (Er geht ab.)
Moſes. (Vor ſich niederblickend.) Und ich gedachte ſchon, das Feld ſei rein,
Von allen Wurzeln, die mich hindern könnten,
Die Furchen nach Belieben zu benützen!
Wohl mir, daß er die Schleuſen ſeines Hirnes
Vor meinem Blick geöffnet! — Meinen Pfad
Soll er nicht unter Waſſer ſetzen!
(Aaron tritt ein.)
Gut,
Daß ich Dich ſehe. — Kennſt Du Rabbi David?
Aaron. Ja, Bruder.
Moſes. Dieſer Mann iſt uns gefährlich.
Aaron. Meinſt Du?
Moſes. Er iſt gefährlich, Aaron.
Aaron. Soll ich
Ihn auf die Seite bringen?
Moſes. Unbedingt!
Doch erſt, nachdem wir dieſes Land verlaſſen.
Mach's klug und in der Stille.
Aaron. Laß mich machen.
Sobald Du winkſt, biſt Du von ihm befreit.
Moſes. Seid Ihr bereit?
Aaron. Wir ſind's! — Geordnet hab' ich
Die Schaaren, wie Du es gewünſcht.
Moſes. So ſei's!
Wenn wir in einer Stunde vorwärts ziehen,
Gelangen wir noch g'rad' zur rechten Zeit
An jenen Punkt, *) wo aus der Meeresenge
Das Waſſer zweimal täglich ſich zurückzieht.
Bei meiner erſten Flucht hab' ich ihn mir
Genau gemerkt. Und kämen wir zu ſpät,

*) Die Meerenge von Suez.

Digitized by Google

So brauchen wir uns blos sechs Stunden lang
Am Ufer hinzulagern, bis die Ebbe
Von Neuem eintritt, und das Wasser schwindet.
Doch rede mir davon nicht mit dem Volke.
Auch diesen Übergang durch trocknes Meer
Mach' ich zum Wunder. Es ist besser so,
Damit ihr Geist nicht übermüthig werde,
Und stets erzitt're vor dem meinigen.
Je gläubiger das Herz des Volkes, Aaron,
Um so gesicherter sind seine Lenker.
Verstanden? — Geh und gieb das erste Zeichen.

Drittes Fragment.

(Gebirgsanhöhe im Lande Moab.)

(Moses liegt, seinem Ende nahe, auf einer Matte. Josua kniet neben ihm.)

Josua. Du stirbst! Und Deine Seele flieht dahin —
Und ich bedarf noch Deines weisen Rathes. —
Moses. Sprich, mein Josua!
Josua. Laß mich länger nicht
In Ungewißheit über Dich, o Moses!
Ergreifen soll ich Deines Volkes Zügel,
Dir folgen soll ich, und die Deinen führen
Gen Kanaan. Doch hab' ich nur die Macht,
Die Du mir sterbend anvertraut. Josua
That keine Wunder; — nur des Priesters Hand
Hat ihn als Deinen Erben eingesegnet.
Du hattest Gott unmittelbar zur Seite.
Doch was bleibt mir? Wird sich des Volkes Geist
Mir unterwerfen, der ich mehr nicht that,
Als einem Menschenwillen möglich ist?
Moses. Man wird Dir folgen, wenn Du es verstehst,
Den Untergebnen so zu stellen, daß Du
Um so viel höher scheinst, als er hinabsteigt.
Josua. Sprich nicht so dunkel, daß ich Dich begreife.
Laß klar mich fragen und gieb klar mir Antwort.
Hast wirklich Wunder Du gethan? Ward Dir
Unmittelbar die Hülfe unsres Gottes?
Sprich, eh' Du stirbst! Enthülle mir den Weg,
Auf dem Du wandeltest. Wir sind allein.

Digitized by Google

Was es auch sei, das mir Dein Mund verkündet,
Ich schwöre Dir, es zu bewahren.

Moses. Gut!
Du schwörst es mir, und so will ich denn reden.
Bewahre fest, was ich Dir sagen werde, —
Es ist um Deinetwillen, mein Josua!
Es giebt kein Wunder hier auf Erden! —

Josua. Wie!

Moses. Es sei denn, daß Du Alles, was da ist,
Als Wunder eines Gottes willst erkennen, —
Und das allein ist wahr.

Josua. Doch jene Wunder,
Die Du verübt im Lande Pharao's? —
Egyptens Plagen? Euer Übergang
Durch's trockne Meer? Die Quelle, die Du
Hervorgezaubert aus dem harten Felsen?
Und noch viel Anderes, — es war natürlich?

Moses. Ein einz'ges, wahres Wunder existirt!
Ein wirkliches, — ein unbegreiflich Wunder!

Josua. Das ist?

Moses. Daß hier auf Erden Menschen leben,
Die glauben können, daß es Wunder giebt.

Josua. Und das sagst Du?!

Moses. Weiß ich doch, wem ich's sage!

Josua. Und sprachst Du nicht mit Gott im Feuerbusche?
Hast Du nicht mit Jehovah selbst verhandelt?

Moses. Nie sah ich Gott, als durch den Weltvermittler,
Den jeder Mensch in seinem Innern trägt.
Ich sah ihn, wie ihn Jeder sehen kann; —
Durch meinen Geist! Das Andere war Schein.
Die Wunder, die ich that, beruhten blos
Auf meiner Kenntniß der verschiednen Dinge,
Die ich erforscht in meiner Einsamkeit.
Das Wirkliche wird kaum Verehrung finden.
Was Jeder kennt, macht Allen Überdruß.
Nur das Geheime, Unbegreifliche,
Vermag die Masse in sich selbst zu halten;
D'rum ließ ich Gott an meine Stelle treten,
Und man gehorchet mir um Seinetwillen.
Kein Mensch in Menschgestalt kann Wunder thun, —

Digitized by Google

Doch, das Natürlichſte muß Wunder ſein,
Sobald es gilt, den Volksverſtand zu lenken.
Wer immer nach mir als Prophet wird kommen,
Muß ſeine Lehre bau'n auf ſolche Wunder.
Das Unbegreifliche gebiert die Furcht, —
Und auf der Furcht beruht das Herrſcherthum,
Es ſei von dieſer oder jener Welt.

Joſua. Und die Gebote, die Du tauſendfach
Uns gabſt, als wären ſie von Gott gegeben?
Die Kleinigkeiten all', mit denen Du
Uns jeden Schritt geſetzlich vorgezeichnet?
Die Pflichten für den Sabbath, für's Gebet,
Für das, was Jeder eſſen darf, was nicht,
Und tauſend and're Dinge, die Du hier
Im Namen Gottes uns als Himmelswort
Geprediget und gegeben haſt, — dies Alles
Wär' nur Dein eig'nes Werk und Menſchenſatzung?
Sprich! Sprich die ganze Wahrheit, eh' Du ſtirbſt!
Wie ſteht's mit uns? Was haben wir zu glauben?

Moſes. Es iſt ein Gott! Das And're iſt Betrug!

Joſua. Iſt's aber nöthig, Jene zu betrügen,
Die glauben ſollen?

Moſes. Bald wirſt Du's erfahren!
Das Volk gehorcht nicht, wenn wir es nicht führen?
Und um's zu führen, muß es ſein gebunden.

Joſua. Mit Ketten?

Moſes. Ketten laſſen ſich zerreißen, —
Der Aberglaube feſſelt mehr wie Eiſen!
Befürchte nicht etwa, geliebter Sohn,
Daß Du Israels Licht zerſtören wirſt.
Nein! g'rade dieſes Licht wird ſtärker werden.

Joſua. Und dennoch willſt Du dieſen mächt'gen Geiſt
Durch Aberglauben zum Geſetze führen.

Moſes. Je feſſelfreier eine Flamme brennt,
Um ſo geſchwinder zehrt ſie ſelbſt ſich auf!
Willſt Du nun eine Gluth für Dich benützen,
So daß ſie nicht erliſcht, noch ſich verzehrt,
So mußt Du dergeſtalt ihr Schranken ſetzen,
Daß ſie zwar brennt, doch nur mit Deinem Willen.
Den Geiſt beherrſcheſt Du nicht ſicherer,

Digitized by Google

Als wenn Du scheinbar frei ihn leuchten lässest,
Dabei ihn aber dergestalt beengst,
Daß Du ihn jederzeit in Händen hast.
D'rum mußt Du ihn in falsche Banden schlagen,
So, daß er frei sich dünkt, und 's doch nicht ist.

Josua. Wie meinst Du das?

Moses. Ich meine, daß der Vogel,
In einen unsichtbaren Käfig muß, —
So, daß er dann erst seinen Kerker fühlt,
Wenn er zu hoch empor sich schwingen will.
So bist Du sicher, daß er nicht entflieht,
Und ist er erst gewöhnt an seinen Käfig,
So dankt er Dir vielleicht noch obendrein
Für seine Freiheit, die es gar nicht ist.
Die größte Kunst ist es für seinen Herrn,
Ihn dahin abzurichten, daß er endlich
Nicht einmal ahnt, daß außer seinem Käfig
Sich noch ein größ'rer Freiheitsraum befindet.
So ist es g'rade mit dem Menschengeist,
Den Du benützen willst für Deine Zwecke.
Begreifst Du?

Josua. Halb und halb.

Moses. Willst Du das Volk
Dir treu erhalten, muß es jeden Schritt
Nach Deinem Willen thun, indem es glaubt,
Daß es nach seinem eignen Willen schreitet; —
Das heißt, sie dürfen von dem eignen Licht
Nur so viel sehn, daß es sie nicht verblendet,
Und niemals der Gedanke sie ergreift,
Daß sie es sind, aus denen es entströmt!
Begreifst Du?

Josua. Bald!

Moses. D'rum eben, lieber Sohn,
Hüllt' ich des Volkes Geist in einen Nebel,
Der nicht so dicht, um ihm den Blick zu rauben,
Doch dicht genug, ihn dergestalt zu hemmen,
Daß Niemand weiter sieht, als ich es will!
Sagt' ich dem Volke blos: „Es ist ein Gott," —
So würden sie den Gott so lang' zerstückeln,
Bis ihnen nichts mehr von ihm übrig bliebe.

Digitized by Google

D'rum mußt' ich ſagen: „Das hat Gott befohlen, —
So hat er mir ſich in Perſon eröffnet, —
Das will er haben, und das will er nicht, —
So weit habt Ihr zu gehen, und nicht weiter —
In den und den Geboten liegt der Glaube, —
Wer tiefer forſcht, der frevelt an der Gottheit, —
Wer anders thut, iſt hier und dort verloren," —
Und hundert and're Dinge, die ſie ſchreckten,
Und ſie betäubten ohne Widerſtand.
Um aber Jeden durch ſich ſelbſt zu feſſeln,
Bedarf es einzelner geſchickter Ketten,
Die einem ſtarken Geiſte ſchwach erſcheinen,
Und für den Schwachen unzerbrechlich ſind.
D'rum höre mich, und thu', wie ich Dir ſage!
Befiehlſt Du blos: „Am Sabbath ſollt Ihr ruh'n," —
So legt ein Jeder ſich die Ruhe aus,
Wie's ihm beliebt, und Keiner wird ſie halten.
Dann ſpricht der Eine: „wenn die Arme ruh'n,
So darf der andre Körper thätig ſein," —
Der Zweite: „wenn ich mit den Füßen ruhe,
So kann ich meine Arme ſchon gebrauchen."
D'rum thuſt Du gut, die Dinge vorzuſchreiben,
Daß ſelbſt ein Kind nicht Frage ſtellen kann.
Sag' ihnen: *) wer am Sabbath weiter geht,
Als eine Stunde, der verſündigt ſich;
Geſündigt iſt es, Feuer anzugreifen,
Geſündigt, eine Scherbe zu zertreten,
Geſündigt, einen Griffel anzurühren,
Geſündigt, einen Hemdknopf anzunähen,
Geſündigt, wenn am Schuh' die Sohlen reißen,
Geſündigt, ſeine Taſchen voll zu tragen; —
Schreib' ihnen ferner andre Dinge vor,
Die, eben weil ſie winzig ſind, bei ihnen
Als tief erdacht, wo nicht als groß erſcheinen.
Sag' ihnen: wer das Haupt entblößt, der ſündigt;
Geſündigt iſt es, mit demſelben Meſſer,
Mit dem Du Fleiſch geſchnitten, Käſ' zu ſchneiden;
Geſündigt, einen Milchtopf zu gebrauchen,

*) Hiſtoriſch und noch heute befolgt.

Digitized by Google

Der in Berührung mit dem Fleischtopf kam;
Gesündigt, wenn Du beim Gebet nicht wackelst;
Mit Einem Worte, schreibe dergestalt
In tausend Kleinigkeiten Alles vor,
Daß Du wo möglich völlig sie betäubst,
Und der Gedanke schon sie zittern macht,
Wenn sie es wagen wollten, selbst zu prüfen.
Auf diese Weise wahrst Du Dir die Macht;
Die Masse wird Dir stumm und blind gehorchen, —
Und wenn sich Eines hie und da verliert,
Das Ganze wird so leicht kein Stoß zertrümmern,
Da es ein Wirrwarr ist, den Nichts durchbricht.
Begreifst Du nun, Josua?

Josua. Ich begreife!

Moses. Vor Allem laß Dir niemals von dem Volk
In Dein Geheimniß schau'n! Was immer Du
Verordnest, das geschehʼ in Meinem Namen,
Und klinge so, als hätt' ich's mittelbar
Dir überbracht von Gott! Dann aber dulde
Nicht den geringsten Widerspruch! Das Volk
Vernichte Jeden, der noch Zweifel hegt.
Zieh' kluge Priester heimlich mit in's Spiel,
Und laß das Denken kräftig unterjochen.
Je weniger Gewissen sie besitzen,
Um so viel leichter kaufst Du sie für Dich!
Verstanden?

Josua. Ich verstehe!

Moses. Brauchst Du mehr?

Josua. Ich weiß genug!

Moses. So geh und laß mich sterben.
Ich fühle, daß es rasch zu Ende geht.
In einer Stunde kehr' zu mir zurück,
Und bin ich todt, so wirfst Du meinen Leichnam
In jenen tiefen Schacht, den ich Dir neulich
Im Thale hab' gezeigt. Dann stellst Du Dich,
Als wissest Du nicht, was aus mir geworden.
Das Volk muß denken, daß ich ganz direkt
Gefahren bin in's Paradies. Das wirkt.
Leb' wohl, Josua! — Klug! — Und es wird geh'n!

(Josua bedeckt ihn und geht.)

Digitized by Google

Freier Platz im Thale.

Joſua ſteht auf einem Hügel und hat ſo eben die Geſetze verkündet. Die Stämme umringen ihn.

Joſua. Dies iſt es, was Jehovah ſprach zu Moſes,
Bevor Er in den Himmel iſt gefahren!

Das Volk. Heil, Moſes! Heil!

Joſua. Den Völkern Heil, die ſeinen Worten folgen!
Wer ihm gehorcht, wird den Meſſias ſehn!
Wer an ihm zweifelt, zweifelt an Gott ſelber!
Erſchienen iſt er mir und vierzig Prieſtern,
Und hat uns Macht gegeben, Euch zu ſegnen!

Ein Jehute. Bitt' Moſes, daß er nun auch hier erſcheine!

Joſua. Wenn der Meſſias kommt, kommt er mit ihm!

Der Jehute. Jetzt gleich, damit ich an ihn glauben kann!
Wer Dir und vierzig Anderen erſchien,
Der kann auch einem ganzen Volk erſcheinen!

Joſua. Du läſterſt!

Der Jehute. Nein, — ich zweifle!

Joſua. Tödtet ihn!

(Der Jehute wird ergriffen und erwürgt.)

So fällt durch Gottes Hand, wer an ihm frevelt!

Ein Benjamite. Nennſt Du die Meuchelmörder Gottes Hand?

Joſua. Das Volk iſt heilig, wenn es gläubig iſt,
Und wen es ſterben läßt, der ſtirbt durch Gott!

Der Benjamite. Woher ward Dir die Macht?

Joſua. Von Gottes Gnaden!

Der Benjamite. Das glaube, wer da will, ich kann es nicht!

Joſua. Er läſtert! Tödtet ihn!

(Der Benjamite wird erwürgt.)

Das Volk. Heil Dir, Joſua!

Joſua. Glaubt Ihr?

Das Volk. Wir glauben! Heil, Joſua! Heil!

Digitized by Google

Die komiſche Oper zu Paris.

Saint-Georges und Halevy's „Thal von Andorra."

Text, Muſik und Aufführung.

Eine Kritik von Adam.

Mitgetheilt von

H. Th. Rötſcher.

Bei dem ungetheilten Beifall, welchen Halevy's neueſte komiſche Oper: „Das Thal von Andorra oder Mairöschen" in Paris gefunden hat, und bei der Ausſicht, in kurzer Zeit dieſe Oper auch in ganz Deutſchland heimiſch zu ſehen, wird es unſern Leſern ſicher intereſſant ſein, die ebenſo geſchmackvoll und anmuthig geſchriebene, als von der aufrichtigſten Liebe für das Werk diktirte Kritik des berühmten Komponiſten Adam zu leſen, deſſen Lob hier um ſo kompetenter erſcheint, als er ſelbſt im Gebiete der komiſchen Oper ein bedeutender Rival Halevy's iſt. Mit Recht legt die Kritik ein ſolches Gewicht auf das Libretto, und zollt dem Werth deſſelben ihre unumwundenſte Anerkennung. Die Oper giebt einen neuen Beweis davon, wie unendlich überlegen die Franzoſen uns in Rückſicht der Wahl und Geſtaltung des Opernſujets, namentlich im Gebiete der komiſchen Oper ſind und wie ſehr ſie ſelbſt das ungeheure Gewicht empfinden, welches für den Erfolg der Kompoſition im Libretto liegt. Wir laſſen die im Constitutionnel (13. November 1848 Nr. 318.) erſchienene, ebenſo anziehend als geiſtvoll geſchriebene Beurtheilung von Adam hier folgen.

„Erfolg der Muſik vor Allem, Erfolg des Stücks, Erfolg des Intereſſes und der Thränen, Erfolg der Darſteller und Sänger, der Coſtüme, der Dekorationen, der ſceniſchen Einrichtung, das iſt das Ergebniß der erſten Aufführung des „Thals von Andorra," der neuen Oper der Herren Saint-Georges und Halevy. Als ſich die Entmuthigung aller Theaterdirektoren bemächtigte, als die Schließung und Bankerotte den Bühnen von allen Seiten drohten, da hatte ein junger Mann, ein Künſtler, ein ausgezeichneter Maler, den rühmlichen Gedanken, nicht an der Kunſt zu verzweifeln. Er hatte den Muth, ſein mäßiges Vermögen in einer theatraliſchen Unternehmung zu wagen, deren Direktion ſo eben dem erſten Sturm des Ungemachs nach zwei Jahren eines unerhörten Glücks, erlegen war. Herr Emil Perrin ergriff die Zügel der Leitung der komiſchen Oper unter

Digitized by Google

den ungünstigsten Umständen, aber er wußte Alles zu retten, indem er ein Mittel anwendete, welches um so besser einschlug, je seltener man es anwendete. Er setzte nur seine Redlichkeit und sein Zutrauen ein. „Eure Angelegenheit," sagte er allen Schriftstellern und Schauspielern, „ist die meinige. Wir können das Theater retten, das euch leben läßt, oder es schließen lassen. Und wer weiß, wann es dann wieder geöffnet wird. Unterstützt mich durch eure Talente, und ich verspreche euch die Unterstützung meiner unbedingten Hingebung und Thätigkeit." Jeder antwortete auf diese Aufforderung, und als Beweis seines guten Willens und seiner Zuversicht auf die Zukunft des Theaters beeilte sich der neue Direktor in einem Augenblick, wo seine Kollegen, um die Kosten zu vermindern, ihre Gesellschaften verminderten und sich so freiwillig der Erfolge der Einnahme beraubten, sein Budget zu vergrößern und neue Mitglieder heranzuziehen. Zuerst ließ er Mad. Ugalde; einen bisher unbekannten Edelstein, vor dem Publikum glänzen, dann Bataille, dann Boulo, dann einige Darsteller von untergeordnetem Rang, aber nothwendig für das Ganze. In Ermangelung von Neuigkeiten fanden anziehende Wiederholungen statt, das Zutrauen kehrte bei Darstellern und Publikum wieder ein. Die Dichter begriffen bald, daß sie sich dem Theater, der Quelle ihres Ruhms und ihres Vermögens wieder weihen müßten. Saint-Georges und Halevy wagten den ersten Sturm, und der glänzendste Sieg hat die Anstrengung gekrönt, welche man drei Monat hindurch ihrer Arbeit gewidmet hat, um sie mit einer Sorgfalt und einem Aufwande ins Licht zu stellen, welche die komische Oper in Paris noch niemals mit so vieler Einsicht und Glanz angewendet hatte.

Noch ganz betäubt von den Wundern, welche ich gesehen und gehört habe, empfand ich nur eine Verlegenheit, nicht zu wissen, wem ich zuerst das Lob spenden soll, welches Alle verdient haben. Gebührt es der Direktion, dem Dichter, dem Musiker, den Schauspielern und Sängern, dem Chor, dem Orchester und Dekorateur oder dem, welcher die Oper in Scene gesetzt hat? Nun wohl, ich will mich an Keinen von ihnen wenden. Vor allen Dingen will ich zuerst das Publikum loben. Bravo also zuerst dem Publikum, welches nicht immer Einsicht hat. Diesmal hast Du verstanden und zwar sogleich, daß die Arbeit, welche man Dir darbot, ein Meisterstück ist. Du hast nicht abgewartet, bis kompetente Musikrichter es Dir von allen Seiten zuriefen, um Dich darauf hinzuführen; diesmal hast Du es selbst errathen. Du hast Dich würdig des Werkes gezeigt, welches für Dich geschaffen worden ist. Du hast Dich um die Schöpfer desselben wohl verdient gemacht, sie werden Dich dafür oft durch ähnliche Arbeiten belohnen, sie werden Dir durch Genüsse die Ehre belohnen, die Du Dir selbst erwiesen, indem Du sie so wohl gewürdigt hast.

Ich will versuchen, die rührende und dramatische Handlung darzulegen, welche den Gegenstand der neuen Oper bildet.

Die reiche Pächterin Therese bewohnt das Thal von Andorra, ein

Digitized by Google

schönes Gebiet, welches zwischen Frankreich und Spanien liegt inmitten der Pyrenäen. Seit zwei oder drei Jahrhunderten eine kleine Republik, empfängt dieses Gebiet von seinen Nachbarn die Anerkennung seiner eigenen Rechte, und die Freiheit, sich selbst zu regieren, unter der Bedingung, daß es einen bestimmten Zins an Menschen und Geld zahlt. Thereſe liebt heimlich den schönen Stephan, einen wackern Jäger der Pyrenäen, einen stolzen und unabhängigen Charakter, Liebling aller Mädchen und Wittwen des Landes. Denn abgeſehen von der Neigung Thereſens, hat Stephan auch die Neigung der hübschen Georgine, ihrer Couſine, gefeſſelt, und eines armen, lieben Kindes, Mairöschen genannt, welche bei Thereſen in Dienſten ſteht. Mairöschen iſt dies Mädchen darum genannt worden, weil eines Morgens die Pächter, Vorgänger der schönen Wittwe, daſſelbe, zwei Monate alt, verlaſſen unter einem Mairoſenſtrauch gefunden haben. Ein alter Ziegenhirt, eine Art von Zauberer des Dorfes, iſt der einzige Beſchützer von Mairöschen. Er kennt ihre geheime Liebe zu Stephan, der jedoch nur die Freundſchaft eines Bruders für das junge Mädchen empfindet. Die Wittwe Thereſe iſt indeſſen, um Stephan vom Kriegsdienſt zu befreien, bereit, demſelben ihre Hand anzubieten, als ſie erfährt, daß die Offiziere alle nicht verheiratheten Männer einziehen wollen. Der Ziegenhirt, gleichſam eine dem armen Mairöschen ſich verbergende Vorſehung, öffnet einen Zipfel des Schleiers, der ein Geheimniß verhüllt, das die Wittwe betrifft, und indem er ſie mit der Entdeckung deſſelben, die ſie verderben würde, bedroht, zwingt er ſie auf dieſe Weiſe, der Hand Stephans zu entſagen. Aber wenn der Jäger auf der einen Seite ſeine Freiheit behält, iſt er im Begriff, ſie auf einer andern Seite zu verlieren.

Die Truppenausheber ſind angekommen, die Ziehung hat begonnen, und Stephan trifft das Loos. Roſa iſt in Verzweiflung, als ſie erfährt, daß Stephan den Entſchluß gefaßt hat, zu deſertiren. Deſertiren heißt in den Tod gehen. Die Offiziere haben es im ganzen Lande verkündigt. Thereſe, zu einem Gang in die Stadt genöthigt, hat unterdeſſen die Schlüſſel einer Truhe, welche ihr Geld enthält, dem Mairöschen anvertraut, damit dieſe in ihrer Abweſenheit die Pachtgelder bezahlen könne, welche der Geldeinnehmer von Andorra, deren Zinsfrau ſie iſt, einfordern wird.

Der alte Jacob Sincerus, der Ziegenhirt, hat ſeinerſeits dem Mairöschen eine ſchöne Mitgift von 3000 Franken verſprochen, die von einer Summe herrühren, welche nach ſeiner Verſicherung dem jungen Mädchen gehört und die er für ſie aus der benachbarten Stadt holen will. Mairöschen, im Glauben an dies Verſprechen, bei dem Gedanken an die Gefahr desjenigen, welchen ſie liebt, den Kopf verlierend, mit der Abſicht, das Geld, deſſen ſie, um Stephan vom Kriegsdienſt loszukaufen, bedarf, wieder in die Truhe ihrer Herrin hineinzulegen, faßt den entſetzlichen Entſchluß, Thereſen die Summe von 1500 Franken zu entwenden. Indem ſie dieſen verhängnißvollen Gedanken ausführt, ſtellt ſie, ohne

Digitized by Google

daß es Stephan weiß, das Geld dem Truppenausheber in dem Augenblicke zu, wo die Desertion Stephan's im Begriff ist, entdeckt zu werden, und rettet ihn so, indem sie sich zu Grunde richtet. Aber kaum hat sie das Schicksal ihres Geliebten sicher gestellt, als eine brennende Unruhe sich ihrer bemächtigt.

Mit Angst erwartet sie die Rückkehr des Ziegenhirten. Ihr alter Freund soll ihr die 3000 Franken mitbringen, die er ihr versprochen hat. Aber wenn die Herrin vor dem Greise ankäme, wenn sie das entwendete Geld nicht wieder erstatten könnte, würde sie verloren sein! Stephan eilt herbei, er ist frei und glücklich. Er theilt Mairöschen sein Glück mit. Eine unbekannte Hand, ein geheimnißvoller Wohlthäter hat ihn vom Kriegsdienst losgekauft. Mairöschen zittert nur bei dem Gedanken, daß er auf sie rathen könnte, denn er würde sie vielleicht verachten, und seine Verachtung wäre ihr Tod. Ein einziger Mensch könnte Stephan das Geheimniß seiner Freimachung enthüllen, der Ausheber der Truppen; aber dieser ist fern, und Mairöschen daher ruhig.

Plötzlich kehrt aber derselbe wieder; in einer sehr ergötzlichen Scene halber Trunkenheit nennt er Stephan das junge Mädchen. Mairöschen, um ihren Geliebten irre zu führen und sich verloren sehend, bezeichnet ihm die schöne Georgine als seine Wohlthäterin, indem sie Stephan dringend empfiehlt, seiner Cousine den Beweggrund seiner geheimen Dankbarkeit wenigstens bis zum folgenden Tage zu verschweigen. Denn dann hoffte Mairöschen der Pächterin das Geld wieder zugestellt zu haben und Stephan gestehen zu können, daß sie ihn selbst vom Kriegsdienste befreit habe.

Aber die Pächterin kommt früher zurück, als man sie erwartet hatte, und nimmt Mairöschen die ihr anvertrauten Schlüssel ab. Der Ziegenhirt kündigt indessen dem unglücklichen Kinde an, daß ihm das Geld, welches er ihr verheißen, von einem untreuen Verwalter geraubt worden sei und daß sie nichts mehr habe. Um endlich das Entsetzliche ihrer Lage vollständig zu machen, vertraut ihr Stephan an, daß seine Cousine Georgette, welcher er Alles zu verdanken glaubt, seine Hand für sich fordert, um die alten Familienstreitigkeiten zu beenden. Mairöschen, im Begriff entehrt zu werden, für immer zu Grunde gerichtet, erklärt Stephan, da sie ihm ihren Fehltritt nicht zu gestehen wagt, daß sie ihn nicht mehr liebe, und läßt ihm freie Hand, seine Cousine zu heirathen.

Ein neuer Unfall kommt dazu. Der Offizier der Landmiliz kündigt die Heirath Stephans mit Mairöschen an und läßt der Pächterin wissen, daß Mairöschen das Lösegeld für Stephan bezahlt hat. Therese, welche nur ihrer eifersüchtigen Wuth hört, klagt das unglückliche Kind inmitten des ganzen versammelten Dorfes an, sie bestohlen zu haben. Und das arme Mädchen, erniedrigt und verjagt durch alle Bewohner des Dorfes, erfährt diese Schmach, ohne sich vertheidigen zu können, entflieht in die Gebirge, durch den alten Ziegenhirten, ihren

Digitized by Google

Beschützer, allein unterstützt, mitten in einem der dramatischsten Finales, welche jemals auf dem Theater gehört worden sind.

Der alte Jacob Sincerus, der Ziegenhirt, hat Mairöschen weit vom Dorfe hinweggeführt. Sie befinden sich in den Bergschluchten, welche das arme Kind nicht verlassen will, indem sie sich so der Schande zu entziehen hofft, welche ihrer wartet. Ihr gewichtiges Geheimniß hat sie für sich behalten. Stephan in Verzweiflung, ist im Begriff, Georgetten zu heirathen, welche er nach dem, was ihm Mairöschen gesagt, noch immer für seine Befreierin hält. Er begegnet dem Ziegenhirten nahe bei der Kapelle. In einer rührenden Scene entdeckt ihm dieser die Geschichte des Mairöschens, daß sie die Tochter eines wackern Offiziers sei, unter welchem er zehn Jahre als Soldat gedient. Mairöschen ist die Frucht geheimnißvoller Liebe seines Hauptmanns, welcher in einer Schlacht blieb, indem er ihm sein Kind zurückließ, ohne ihm die Mutter desselben nennen zu können. Der Ziegenhirt hat Mairöschen in das Thal von Andorra gebracht, und da er sie selbst nicht hat erziehen können, gab ihm Gott den Gedanken ein, sie unter einem Rosenstrauch auszusetzen, indem er zwei Verlobte, welche sich so eben verbinden wollten, nahen sah. Die Liebenden haben den kleinen Engel gefunden, ihn an Kindesstatt angenommen, wie einen Vorschuß, den ihnen Gott gemacht. Diese Erzählung des Ziegenhirten wird durch einen Schmerzensruf unterbrochen, der plötzlich in den Ruinen ertönt. Bald aber gesteht Mairöschen, die sich von Stephan nicht gehört glaubt, dem Ziegenhirten ihr Vergehen. Stephan allein ist die Veranlassung, sie hat ihn loskaufen wollen und hat sich für ihn zu Grunde gerichtet. Stephan stürzt auf sie zu, drückt sie an sein Herz und will sie mit sich fortziehen, als Mairöschen im Namen der Behörde des Thals vor Andorra festgenommen wird. Der Klang der Hörner und Glocken ruft alle Einwohner des Thals zum Urtheilsspruch. Rosa begiebt sich zwischen ihren beiden Beschützern, Jacob Sincerus und Stephan an den Ort, vor Verzweiflung und Schande sterbend.

Das Familiengericht, dem der Gemeindeanwalt des Thals Andorra voraufgeht, versammelt sich mitten in diesem poetischen und malerischen Thale. Die Gemeindeältesten, allein beauftragt, Recht zu sprechen, nehmen unter der alten Eiche Platz, wo sie ihren Urtheilsspruch fällen. Mairöschen erscheint vor ihnen, zugleich mit ihrer Anklägerin, der Pächterin Therese. Letztere wiederholt die Worte, welche das arme Mädchen zu Grunde gerichtet haben. Aber als man sie aufforderte, ihre Anklage zu beweisen, verläugnet sie dieselbe, stürzt den Richtern zu Füßen und erklärt, daß sie ihr Schlachtopfer habe verderben wollen, daß sie es absichtlich entehrt, aus Eifersucht, um ihr das Herz des Mannes zu entreißen, den sie selbst liebte und von dem Mairöschen geliebt wurde. Über ein solches Benehmen entrüstet, verwünscht Jeder die Verläumderin, und während das Familiengericht berathschlagt, um den Spruch zu fällen, welcher Therese brandmarken muß, nähert sich Mairöschen, die sich schuldig fühlt und sich diese seltsame Verläugnung,

Digitized by Google

welche sie der Strafe und vor Allem der Entehrung entreißt, gar nicht erklären kann, zitternd Theresen und fragt sie leise. „Ich bin Deine Mutter," sagt Therese, indem sie den Schrei der Liebe und der Überraschung des armen Mädchens hemmt. „Aber still, still," fügt sie, auf die Richter hinweisend, hinzu, „wenn sie unser Band kennen, rette ich Dich nicht." Die Erzählung des Ziegenhirten unter den Ruinen war ihre Geschichte gewesen, sie hat alles gehört.

Die Behörden von Andorra legen das Schicksal der Schuldigen in die Hände ihres Opfers. Diese kann die Schuldige für immer aus dem Gebiete verbannen, sie den Gesetzen übergeben oder ihr Gnade und Verzeihung angedeihen lassen. Man erräth das Verhalten Mairöschens, die sich in die Arme ihrer Mutter stürzt, und diese sagt ihr leise, von Entzücken bewältigt: „Still, still! — Ich bin an diesem Orte Deine Mutter nur vor Dir allein und vor Gott!"

Es ist schwer, sich durch die Auseinanderlegung des Stoffes einen Begriff der Spannung zu machen, welche die Vorstellung den verschiedenen Scenen des Dramas zu geben vermag. Am Schluß des Stücks war der Ruf der Begeisterung nur durch das Rauschen der Tücher unterbrochen, ein sehr willkommenes Geräusch für das Ohr des Dichters. Herr Saint-Georges ist durch so viele Erfolge in der komischen Oper bekannt, daß es schwer sein möchte, sie uns alle zurückzurufen. Glücklicher Mitarbeiter von Herold, Auber, Carafa, Halevy und Donizetti, haben die jungen Komponisten niemals vergeblich seine Unterstützung nachgesucht. Halevy und ich, wir hatten keinen andern Anspruch auf seine Mitwirkung, als unser glühendes Verlangen, zu einem Ziel zu kommen, als man vor einigen zwanzig Jahren uns armen unbekannten jungen Leuten einen Stoff anvertraute. Wir hatten beide das Glück durchzudringen, aber wer weiß, was wir heute wären, wenn wir nicht von Saint-Georges, Halevy, den Künstler und ich, Peter und Katharina als Stoff empfangen hätten! Gezwungen vielleicht, einen wenig musikalischen Text zu ergreifen, hätten unsere ersten Schritte anstatt durch einen Erfolg bezeichnet zu sein, von dem wir unserm Dichter einen guten Theil verdankten, leicht durch eine Niederlage gehemmt werden können, welche, wie sie uns auch unsere Zukunft nicht ganz verschloß, doch dieselbe um vieles verzögerte. Dank also unserm ersten Mitarbeiter. Halevy hat seine Schuld durch seinen Blitz, seine Musketiere und das Thal von Andorra vollständig getilgt, ich habe erst einen Theil derselben durch den treuen Schäfer, die Königin von einem Tage und Cagliostro bezahlt.

Das Thal von Andorra vereinigt mehr, als die Forderungen, welche man gewöhnlich an eine komische Oper macht. Das Interesse am Stoff, verbunden mit einer Heiterkeit von gutem Geschmack, verhindert niemals die Entwickelung der Musik. Aber so viel Freude ich empfinde, indem ich dem Stoff Gerechtigkeit widerfahren lasse, so kann ich mich doch nicht länger dabei aufhalten, und beeile

Digitized by Google

mich, zu dem Theile überzugehen, den man mir als den wichtigsten anzusehen gestatten wird, zur Komposition.

Wenn es sich darum handelt, von einem Manne von dem Verdienste Halevy's zu sprechen, kann man zögern, eine Meinung auszusprechen, wie diese: dieser Musiker hat einen außerordentlichen Fortschritt gemacht. Und dennoch muß ich es laut erklären: Ja, hier ist ein Fortschritt, ein unbestreitbarer Fortschritt. Ich würde nicht genug sagen, wenn ich behauptete: Halevy hat ein Meisterwerk geschaffen, denn das hat er öfter gethan, aber ich muß sagen: er hat sein Meisterwerk geschaffen. Keine seiner Arbeiten, ohne Ausnahme keine seiner großen Opern, oder seiner komischen Opern, kann diesem darin gleichgestellt werden, daß es eine so vollständige Vereinigung in sich so verschiedener und zugleich charakteristischer Stoffe enthielte, jedes mit dem Stempel der Vollendung. Wie alle auserwählten Naturen hat Halevy eine Scheu vor der hergebrachten Form und deren Zwangsrecht in der Kunst. Diese Wendung, nicht allein von dem ganzen Publikum, sondern auch von einer Anzahl Künstler, mich zuerst darunter begriffen, als gültig anerkannt, scheint ihm zu gewöhnlich, um von ihm aufgenommen zu werden. Er ist, von einem Widerwillen gegen die hergebrachten Formen ergriffen, von einer Gewohnheit des Suchens, welches bisweilen das Natürliche ausschließen und die Fülle der Ideen verhindern kann, indem man die Wahl zu ängstlich beschränkt. Sobald sich die Situation klar darbot, verschwanden alle Berechnungen. Die Eingebung siegte über den Willen, diese oder jene Weise hervorzubringen. Der Gedanke entsprang dem Herzen, der Kopf verhinderte seine Ausbreitung nicht mehr. So schuf Halevy das Finale des ersten Akts der Jüdin, die Arie im vierten Akte, die Grabesarie von Guido und Ginevra, die entzückenden Cantilenen im Blitz. Im Thal von Andorra hat sich Halevy einen durchaus neuen Weg gebahnt. Bis jetzt suchte er, nun hat er gefunden. Es giebt in dieser Partitur eine Fülle von Motiven, welche an Verschwendung reicht. Der Komponist bleibt, was er stets gewesen ist, ein ausgezeichneter Harmoniker, der das Orchester mit einem Reichthum von Tönen und einem Glück in entzückenden Einzelnheiten behandelt; er zeigt sich aber auch als einer der fruchtbarsten Melodiker. Das werden alle diejenigen erkennen, welche das Thal von Andorra hören, und alle Welt wird es besuchen. Diejenigen, welche schon die Musik Halevy's lieben, werden rasend werden, und diejenigen, welche ihn in geringerem Maaße würdigten, werden sich jetzt nicht entbrechen können, ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ich verzichte darauf, die mit Beifall aufgenommenen und hervortretenden Stücke der Partitur aufzuzählen; ich müßte sie fast alle nennen. Man hat nur die Wiederholung zweier Stücke begehrt; ich weiß nicht warum, wahrscheinlich weil sie kürzer waren, als die übrigen, aber alle verdienten dasselbe; von dem ersten Takte der Ouverture an, athmet die Musik Bergeshauch, der sich auch in dem so naiven und freien Rundgesang des Ziegenhirten, und in den reizenden Gesängen von der Blume

Digitized by Google

wiederholt. Neben diesen Stücken, denen ich noch die Arie des Truppenaushebers, das Trio bei Tische, den Rundgesang der Kastagnetten und den der Soldaten hinzufüge, kann man die so sympathetischen Romanzen des zweiten und dritten Akts, das prachtvolle Finale des zweiten Akts und die so pathetischen Stücke des dritten Akts nicht genug bewundern. Eine Eigenschaft, welche Halevy im höchsten Grade besitzt, ist die Sentimentalität; Niemand behandelt die Stimmung des Herzens mit solcher Empfindung und Zartheit. Er ist öfter fein und geistreich, als ausgelassen heiter, oder vielmehr seine Heiterkeit ist stets von so gutem Geschmack, daß sie vielleicht zu zart ist, um von Allen gewürdigt zu werden. Aber sobald es darauf ankommt, zu rühren und das Gemüth zu bewegen, hat sein Genie unendliche Hülfsquellen.

In dieser Oper war eine große Klippe zu vermeiden, nämlich die Situationen, welche nothwendig aus dem Drama hervorgehen, nicht in das Tragische hinaufzutreiben. Diese für den Musiker so schwer festzuhaltende Grenze ist hier vollkommen beobachtet worden. Niemals tritt die Musik aus der Gattung heraus, für welche sie bestimmt ist. Einige schärfer ausgeprägte Accente, und man würde in das Tragische verfallen, oder man würde sich bis zum Tragischen erheben, wie man will, aber das Interesse wäre durch die Übertreibung des Styls erstickt. Das Thal von Andorra gehört im Styl dem Genrebilde an, und doch ist die Leidenschaft auf einen hohen Grad gesteigert. Dieser ausgezeichnete Takt, dieses zarte Gefühl für das Angemessene gehört nur auserwählten Naturen an, und man darf sich nicht wundern, wenn Halevy bei dieser Gelegenheit den Beweis dazu gegeben hat.

Wenn der Musiker den Dichter nicht im Stich gelassen hat, so müssen wir auch bekennen, daß die Aufführung viel zum Erfolge beigetragen hat. Fräulein Darcier hat sich in einem ganz neuen Lichte gezeigt, nicht als Sängerin, denn von dieser Seite ist sie anerkannt. Es giebt einfältige Leute genug, welche Fräul. Darcier für keine Sängerin halten, weil sie wenig Rouladen macht. Freilich ist Fräul. Darcier keine gewöhnliche Sängerin, sondern eine Gesangskünstlerin, und zwar eine große Künstlerin, wenn es wahr ist, daß die Kunst des Gesanges weit mehr in und auf dem Styl und der Art des Ausdrucks, als auf der Leichtigkeit und Geläufigkeit der Stimme beruht. Aber sie hat sich hier als Schauspielerin, und zwar als Schauspielerin im pathetischen Gebiet ausgezeichnet. Sie ist einstimmig nach dem zweiten Akt gerufen worden; diese Huldigung war sicher nicht vorbereitet, denn ich rühme mich, sie zuerst gerufen zu haben, und mein Ruf ward augenblicklich von tausend andern Stimmen begleitet. Fräul. Revilly, eine bescheidene und ausgezeichnete Schauspielerin, hat Fräul. Darcier sehr würdig unterstützt, und hat in der Rolle der Therese sehr dramatische Momente gehabt. Wenn ich Fräul. Lavoye zuletzt nenne, so geschieht dies nur, weil man sie immer zuerst zu nennen pflegt, und sie bei unserer Herrschaft der Gleichheit

Digitized by Google

auf einmal durch Zufall ihren Colleginnen weichen muß. Fräul. Lavoye ist immer die glänzende Sängerin, die ausgezeichnete Musikerin. Diesmal hat sie sich mehr als Schauspielerin gezeigt und den Fortschritt bekundet, den sie auf diesem Felde schon in der Regimentstochter gemacht hatte.

In der Rolle des alten Ziegenhirten hat sich Bataille, dessen erste Schöpfung dies war, als Schauspieler und Sänger in die erste Reihe gestellt. Vor kaum drei Monaten habe ich bei seiner Antrittsrolle dem jungen Manne, der das Theater nie betreten hatte, vorausgesagt, daß er einst einer der besten Darsteller in der komischen Oper sein werde. Ich glaubte meine Vorhersagung nicht so rasch erfüllt zu sehen, und wünsche Herrn Bataille Glück zu seinem glänzenden Erfolg. Moker ist hinreißend als Capitain Lejoyeur. Man kann keinen Komiker von besserem Ton und keinem angenehmeren Sänger begegnen. Ich habe Leute behaupten hören: Moker sei ohne Stimme. Ich kenne viel Sänger, denen ich den Verlust ihrer Stimme wünschen würde, wenn sie dafür so singen könnten, wie Moker. Andran stellt den schönen Jäger sehr gut dar, in den die Schönheiten von Andorra verliebt sind. Er weckt die lebhaftesten Sympathieen, wenn er seine Romanze im dritten Akt singt, in welcher er eine tiefe Empfindung entwickelt. Jourdan ist in seiner kleinen Rolle, die er vortrefflich spielt und mit sehr viel Geschmack und Geist singt, ganz allerliebst. Die Schöpfer des Thals von Andorra sind unserm wackern alten Freunde Henry viel Dank schuldig, daß er die Rolle des Gemeindeanwalts übernommen hat, in der er kaum zwanzig Zeilen zu sprechen und kaum zehn Takte zu singen hat. Aber diese wenigen Worte und Noten fallen zu Ende des Stücks und bilden die Auflösung.

Vier treffliche Dekorationen sind für das Thal von Andorra gemalt worden durch die Herren Ciceri, Cambon, Thierry und einen Vierten, dessen Namen ich nicht kenne. Die letzte Dekoration, welche das Thal von Andorra darstellt, ist herrlich und die Perspective außerordentlich. Die Chöre waren vortrefflich, die Costüme reizend. Die Ouverture ward durch das Orchester mit der höchsten Feinheit ausgeführt. Es schien die schönen Überlieferungen aus der Zeit, wo Girard an seiner Spitze stand, wieder lebendig gemacht zu haben.

Das Thal von Andorra wird ganz Paris anziehen. Dieser Erfolg wird hoffentlich beweisen, daß, was ich unaufhörlich seit sechs Monaten wiederholte, trotz des Ernstes der Ereignisse, die Lage des Theaters weniger von den äußeren Umständen, als von der Einsicht der Direktoren abhängt, welche nicht begreifen, daß die Zeit, in welcher das Publikum am wenigsten zum Besuch des Theaters aufgelegt ist, gerade die größten Anstrengungen fordert, um das Publikum anzuziehen. Das Thal von Andorra kann schon durch den Stoff oder durch die Kraft der Musik fesseln, aber die Direktion hat noch den Reiz der Dekorationen, der Kostüme und der Inscenirung hinzugefügt. Glaubt man dies Geld schlecht angelegt? In acht Tagen wird der Kassirer sagen können, wie viel

Digitized by Google

das Stück einbringt, in drei Monaten werden die Provinzial-Direktoren, indem sie diese Oper geben, welche ihre Unternehmungen stützen wird, den Beweis liefern, daß die den Theatern zu Paris gegebenen Unterstützungen nicht blos eine Lokalangelegenheit sind, sondern daß sich ihre Wohlthat auf ganz Frankreich erstreckt.

Alle Darsteller sind mit Begeisterung von dem bewegten Publikum gerufen worden, und Halevy selbst mußte dem Ruf des gefüllten Hauses gehorchen und die seinem Genie gebührende Huldigung empfangen. Welch' eine schöne Republik ist die des Thals von Andorra! Wenn man mir jemals in Frankreich eine Republik organisirt, wo man so singt, wie in jener, so werde ich der wüthendste Republikaner, den es jemals gegeben hat.

Digitized by Google

Judas Iſcharioth.*)

— — — Ihm fällt ein ſchwarzes lockigtes Haupthaar
Über die breiten Schultern herab. Sein ernſtes Geſicht iſt
Voll von männlicher Schöne. Das Haupt, das über die Häupter
Aller Jünger hervorragt, vollendet ſein männliches Anſehn.

Klopſtock's Meſſiade.

In der armen Hütte des Lazarus beim anbrechenden Morgen.

Magdalena. Martha. Jocheba, die alte Amme.

Magdalena, (in einem leichten weißen Gewande, liegt, mit halb enthülltem Buſen, nackten Armen und Füßen, in ruhender Stellung auf einer Matte. Die Haare werden halb durch einen vergoldeten Kamm zuſammengehalten, halb fallen ſie loſe über Bruſt und Nacken. Der linke Arm liegt ſtützend unter dem Haupte, während die rechte Hand gedankenlos mit einer Roſe ſpielt. Neben ihr am Boden liegen Theile ihres Anzuges.)

Martha, (im ärmlichen Anzuge jüdiſcher Jungfrauen, mit bräunlichen, bloßen Armen und Füßen. Nacken und Buſen jedoch ſtreng verhüllt. In vorgebeugter, fragender Stellung, ſtützt ſie ſich mit der linken Hand auf die Meſſingplatte (vor dem Lager Magdalenens als Spiegel dienend), während ſie durch die Finger der Rechten eine Perlenſchnur gleiten läßt.)

Jocheba, (alter, ſcharf markirter Kopf. In einer Ecke des Hintergrundes, auf dem Boden zuſammengekauert, hinter einer Handmühle hockend. Die Stellung einer aufmerkſam Hörenden. Das Geſicht ſchmerzlich bewegt, den Kopf in die hohle Hand geſtützt, die andere Hand ruht feiernd im Schooße. Über ihr, rechts ein niedriger Heerd aus Backſtein, auf dem ein erlöſchendes Feuer glimmt.)

Martha (deutet auf die Perlenſchnur).

Wie? — Zum Geſchenke gab ſie Dir der reiche Handelsherr?

Magdalena.

Ja. — Und er ſprach! Beim Baal und Magog, den Göttern Moabs, ſchwör' ich: Unter allen Weibern, die ich ſah, vom Tigris bis zum Jordan, fand ich keine, Dir gleichend an Geſtalt und Lieblichkeit. Und weiter ſprach er: Wenn ich, ſein wartend, wollt' am Thore ſitzen, ſo brächt' er mir ein Krüglein Myrrhen-

---

*) Die vielſeitige Anerkennung, deren ſich die im V. Hefte der Jahrbücher von 1848 von uns mitgetheilten Fragmente des dramatiſchen Gedichts: Judas Iſcharioth, erfreuten, hat den Dichter beſtimmt, mit dem ganzen Gedicht hervorzutreten. Wir geben in dieſem Heft die erſte Abtheilung des tragiſchen Gemäldes, welches in ſeiner jetzigen Geſtalt ſicher nicht verfehlen wird, das durch die Fragmente bereits angeregte Intereſſe noch zu ſteigern. Aus der Vergleichung unſerer in dem V. Hefte befindlichen Einleitung über die Behandlung des Stoffs und den zum Verſtändniß des innern Zuſammenhanges von uns gegebenen Auseinanderſetzungen mit der hier mitgetheilten Dichtung wird der Leſer mit Vergnügen erſehen, wie der Dichter ſeitdem noch bemüht geweſen iſt, ſeinen Stoff mehr abzurunden und durch Bedeutſamkeit einzelner Züge das Intereſſe an der Kompoſition noch zu ſteigern. Der Gehalt und die Kraft der Poeſie werden dem Werke die ihm gebührende Stelle ſichern. H. Th. R.

Digitized by Google

Balsam, damit ich mir den Leib, den schönen, salbe, und duftig dann in seinen Armen ruh'.

Jocheba (seufzend).

O, Elend!

Martha.

Sprich, war er schön? —

Magdalena.

Die Arme wehrten sich, ihn aufzunehmen — wild bäumte sich das Herz in meiner Brust — allein, der kranke Bruder, unsere Noth — die jammervolle Noth! —

Jocheba.

O — o das Elend!!

Magdalena.

Und wie ich heimwärts dann zum Thore ging, kam mir entgegen der Wächter rohe Schaar, und viel Gespötte mußt' ich duldend hören. Der Eine rief: „Schau diese keusche Jungfrau, sie läuft der Tugend auf der Gasse nach!" Ein Andrer pfiff und schrie: „Sie läßt ihr Lichtlein leuchten bei der Nacht, und gab wohl oft ihr Kränzlein in den Kauf!" So lachten sie und trieben rohen Spott, und kamen her, und zerrten mir am Schleier. (Ach, der Mond schien ruhig auf mein heiß Gesicht!) Drauf, wie sie dann genugsam sich erlustigt, trieben sie mich fort und schrieen höhnisch: „Geh, leg' Deine Jungferschaft Dir unters Kissen und halt' heut' Nacht damit den Leib Dir warm!"

Martha.

Arme Schwester!

Jocheba.

Welche Schmach!

Magdalena.

Ich aber eilte weiter — zornerglühend, und setzte mich zum Lager unsers Bruders, und weinte lange viele heiße Thränen, daß ich ertragen mußte solchen Schimpf!

Jocheba.

Weintest Du, Tochter, empfandest die Schmach? — Warum aber gehst Du nicht hinaus wie die Schwester, hinter den Schnittern auf dem Felde, auf daß Du Nachlese haltest in den Ähren, und sie sammelst, zu stillen unsern Hunger — ? Warum bist Du, o Tochter, ein Gräuel geworden dem Herrn, eine Verachtete in Israel, eine Gesuchte unter den Kindern Moab's, die den Baal anbeten und das Gesetz nicht halten?

Martha (begütigend).

O, Mutter, schweige —

Digitized by Google

Magdalena (sich stolz aufrichtend).

Soll ich ein Leben führen, wie die Töchter der Hirten aus dem Hause der Armuth? — Ist nicht mein Stamm derer, die da waren Könige in Juda? — Ist nicht meine Haut zart und blühend und mein Leib magdlich und fein? —

Jocheba.

Und schändest ihn doch mit den Söhnen Moab's wider das Gebot des Herrn! —

Magdalena.

Wer ist der Herr? — Wir kennen nur Einen, der uns die Streiche des Scorpions fühlen läßt, wenn uns die Noth zwingt, ihm den Zehnten zu schulden, Pontius Pilatus, unser Herrscher im Namen des Mächtigen zu Rom!

Jocheba.

Gott Israels! Höre sie nicht!

Magdalena.

O, Er hört uns nicht! Rufen wir nicht lange zu ihm, und bitten um den Messias — und wo bleibt der Messias?

(Es klopft an der Thüre.)

Jocheba.

Ha, ich erkenne die Tritte des Gottlosen auf der Schwelle, wie seine Rede auf Deinen Lippen! O Magdalena, Lieblingskind, daß Der Dich zum Fall bringen mußte, zur Sünde, zur Verachtung — —

Martha (öffnet die Thür. Magdalena hüllt sich in eine Decke).

Judas Ischarioth?

Judas (eintretend).

Ja. Ha, ich grüße Dich, alte Jocheba! Hier bringe ich Dir ein Säcklein Mais, damit Du einmal den jüngsten Sohn bewirthen kannst, wenn er kommt, Dich um den Vater zu fragen, von dem Du Arme nicht weißt, war es der Dritte oder der Vierte.

Jocheba (stößt den Sack mit dem Fuße zurück).

Das Kind ist meiner todten Schwester Sohn. — Der Herr verstoße Dich! (geht in die anstoßende Kammer).

Judas (sieht ihr lachend nach).

Haha! Ich habe ihre siebenzigjährige Jungferschaft verletzt, und die holde Schaam hat sie hinausgetrieben. (Zur Martha.) Aber Du Licht des Hauses, wenn die Sonne Magdalena nicht scheint, fleißige Martha, willst Du nicht gehen das Mahl bereiten, damit wir es zusammen genießen und fröhlich seien?

Martha.

Wohlan, ich gehe. (Sie nimmt den Sack sorgfältig vom Boden auf und geht damit hinaus.)

Magdalena.

Judas! (bietet ihm die Hand.)

Digitized by Google

Judas (ohne diese anzunehmen, bleibt, sie betrachtend, mit verschränkten Armen vor ihr stehen).

Du bist schön, Magdalena, wenn Du so daliegst, und die üppigen Haare in schwarzen Wellen über den lichten Nacken fließen. Noch dunkelt deine Wange die Röthe der Erregung, und aus Deinem Angesichte athmet der Genuß — — Wo warst Du heute Nacht? —

Magdalena (wendet sich mit heftiger Geberde ab).

Judas.

Ja. Du bist schön! Eine lebendige Quelle in der Sahara des Lebens — o, es ist ein Jammer, daß die Quelle jedes Bild aufnehmen muß, das über sie lehnt und in ihrer Fluth sich spiegelt!

Magdalena.

Judas, warum beschämst Du mich? Der Weg, den ich wandle, ist die Frucht der Armuth, unserer Liebe und Deiner Lehren.

Judas.

Meiner Lehre und meiner Liebe? — Liebe ist immer Thorheit — Lehre selten Weisheit! — Ich wünschte, ich liebte Dich noch, Magdalena. Es war eine kurze Zeit, wo auch ich in dem Garten des königlichen Dichters lustwandelte und die schönsten Blumen seiner Rede für Dich aufsuchte; wo auch ich sprach: „O Du meine Rose zu Saron!"

Magdalena.

Daß Du mir das sagst und der Athem in Deiner Brust stille dabei geht und ruhig —

Judas.

Unsere Liebe ist ein Kind mit greisen Haaren, so jung noch — und doch so alt und erfahren! — Ja, es ist traurig, daß Alles auf der Erde seine Zeit hat, und ein Ende nimmt, nur unser Wünschen nie, das wird rastloser und sehnsüchtiger, je mehr wir erreichen.

Magdalena.

Und quillt denn nirgend der Born der Befriedigung?

Judas.

Nirgend, Magdalena, nirgend! Unser Leben ist eine langsam schleichende Krankheit. Beständiger Wechsel von Hitze und Kälte, und am Ende doch nur der ärmliche Preis, den die Natur an die Ewigkeit für unsern Tod bezahlt. Unsere Hoffnungen sind Sommerfliegen, die sich eine Stunde lang im Sonnenschein wirbeln, bis sie am Lichte der Wahrheit die Flügel versengen, und ein Aschenhäuflein zu Boden stürzen.

Magdalena.

Sage mir, was ist die Wahrheit? —

Judas.

Die Erkenntniß der Nichtigkeit alles dessen, was ist.

Digitized by Google

Magdalena.

Jehovah! Das weißt Du — und Du lebst noch? —

Judas.

Weil ich es weiß, lebe ich, denn mein Herz hat seine Freude an der Vernichtung! Wenn die verborgenen Wasserströme anschwellen, und den Bauch der Erde zerreißen — wenn er daherstürmt mit fliegenden Locken und flatterndem Mantel auf seinen mächtigen Wolkenrossen, der lachend heulende, kampfwüthige Sturmwind, und die Cedern des Libanons sich vor ihm beugen — wenn die grauen Nebel sich über den Horizont strecken gleich kolossalen Kämpfern in einer Riesenschlacht, und die Blitze zischend wie Dolche in ihre Eingeweide fahren — dann ist mir wohl! Und wenn das Pygmaeenvolk der Erde sich ängstlich krümmt unter den Schauern der Vernichtung, und verzweifelnd mit den wilden Elementen um sein Leben, um seine Habe ringt, und sein Geschrei zum Jehovah wie Donner verhallt — dann kennt mein Herz seine Freude!

Magdalena.

Ha, Du bist entsetzlich, Judas! — Und Du hast mich nie geliebt!

Judas.

Wohl! Ich habe. Aber — ich habe! — Doch, weil ich habe, will ich Dein Glück, Deine Größe, Deinen Glanz —

Magdalena.

Was sinnest Du?

Judas.

Du sollst nicht ferner am Thore sitzen, Magdalena, das graue Mäntelchen über die nackten Brüste und die unechten Spangen um Deine zarten Füße, nein die Flammen dieser Augen sind Fackeln, womit ich eine ganze Welt in Brand stecken kann! Ich will Dich zur Herrscherin machen über Judäa, Magdalena.

Magdalena (erstaunt).

Judas?! —

Ischarioth.

Ja. Deine Küsse sind wollüstig, und die Rede Deines Mundes ist süßer, denn Honig. Wen Du mit Deinen Armen umschlingst, der vergißt die Herrlichkeit der Macht und legt Dir ihre Schlüssel zu Füßen.

Magdalena.

Wen meinst Du? —

Judas.

Pontius Pilatus, die eiserne Faust, die Rom auf den Nacken unseres Volkes gedrückt hat. Du sollst ihn berauschen, den Gewaltigen in Jerusalem, bis er zum Schwächling wird an Deinen Reizen.

Magdalena.

Daß Du das von mir forderst, Judas, Du? Fürchtest Du nicht, daß in

Digitized by Google

der ersten Nacht, wo er mich umfängt, mein lang' genährter Haß aufrauschen wird, wie eine Natter gegen den Blutsauger unseres Volkes?

Ischarioth.

Bah! Du bist keine Judith!

Magdalena.

Wehe mir! Daß ich's nicht bin!

Judas.

Rufe nicht „Wehe" über Deine höchste Schönheit. — Noch heute ruhst Du dem Herrscher im Schooß.

(Die Thüre öffnet sich, und Lazarus, von Krankheit bleich und ausgezehrt, auf Jocheba gestützt, tritt in die Kammer.)

Lazarus.

He! Judas Ischarioth!

Magdalena.

Weh uns! Lazarus, mein Bruder!

Lazarus.

Du Knecht der Sünde, warum besudelst Du durch Deine Nähe die Seelen der Gerechten? — Habe ich Dir nicht gesagt, Verworfner, Du sollst die Luft nicht athmen, in der ich lebe mit den Töchtern meines Vaters?!

Magdalena.

Ich beschwöre Dich, Lazarus, Deine Rede sei milde zu ihm! — Stehe nicht so da, mein Bruder, wie Moses, als er zürnte. — Das Bäumen Deiner Locken erschreckt mich!

Lazarus.

O wäre ich Moses, ich ergriffe und zerbräche Dich, Magdalena, wie eine Tafel; denn Du schändest den heiligen Inhalt, den ich in Dich ergossen, und bist eine Schmach der Lehre des höchsten Jehovah!

Magdalena.

Wehe! Ich fürchte diese Lehre!

Judas (flüsternd).

Hast Recht, Holde! Diese Lehre ist wie eine bitt're, überreife Frucht, und verkümmert Dein süßes Dasein!

Lazarus.

Bist Du noch immer da, Judas, Du Seelenverführer? Fort! Hinaus aus meinem Hause! Oder der Zorn macht mich zum gesunden Manne und ich werfe Dich hinaus!

Judas (lacht überlaut).

Dein Wüthen ergötzt mich, wie nes tollen Affen luft'ge Streiche. — He! Möchtest den Moses spielen, möchtest die Tafel zerschmeißen? Wenn Du nicht Lazarus wärst, und vor Dir selber bebtest! Komm an! —

Digitized by Google

Lazarus.

Jehovah! Jehovah! Kein Buchstabe Deines Gesetzes wird roth vor meinen Augen, denn ich war recht vor Dir mein Lebelang, und nun darf ein Schurke mich verhöhnen! — O, meine Hand hast Du geschwächt, so laß meine Zunge denn mächtig sein gegen den Abtrünnigen! Ja, ich verfluche Dich, Du Lasterkäufling der Römer! Ich verfluche Deine Augen, da sie mein Haus sahen, Deine Füße, da sie meine Schwelle überschritten, und Deine Seele, die das Laster in die Hütte des Gerechten brachte! Dir soll keine Gnade werden. — Du aber, Magdalena, junge Schwester, sage Dich los von ihm und thue Buße im Sack und in der Asche, denn schwer hast Du gesündigt vor dem Herrn, daß Du mit diesem wareſt!

Judas.

Thor, der Du glaubst mit einem Wort die Kette zerbrechen zu können, die Magdalenens Herz an das Meine zwingt! (Er reißt sie an sich.) Mein bist Du, Weib! — Keiner hat mehr Recht an Dich, als ich! — Umranke mich! — Mir wirst Du folgen!

Jocheba.

Magdalena, höre auf die Stimme Deines Bruders, Deines Herrn! Wende Dich von ihm, Tochter, Lieblingskind!

(Martha faltet auch bittend und weinend die Hände.)

Judas (flüsternd).

Denke, wie Deine Haare gleich Wellen über mir flutheten, und wir Beide in die See des Genusses versanken! —

Lazarus.

Noch einmal, Schwester, mahne ich Dich: Wende Dich von ihm, daß ich Dich nicht verfluche und verstoße von dem Heerde, wo Du geboren bist!

Magdalena.

Wehe, was verlangt Ihr! — Er war es, der von meinem Reiz den Gürtel löste; darum will ich ihm folgen und gehorchen! (Sie wirft sich an seinen Hals.)

(Judas steht triumphirend. Lazarus verhüllt sein Gesicht. Jocheba und Martha sind weinend zusammengesunken.)

Mehre Stunden später. Eine Gasse Jerusalems. Platz vor einem öffentlichen Badehause.

Judas (auf- und abschreitend).

Daß ich des Leibes Thor nicht kenne, aus dem ich gegangen; daß ich auf keinem Schooße saß und keine Brüste mich säugten: darauf weis't die Geschichte seit Jahrhunderten mit starrem Finger hin und sagt ernsten Mundes: „Siehe! Du weißt nicht, von wannen er kommt (der Messias), und woher!“ — Aber was hilft's mir, daß ich's gerade bin, da ich doch weiß, daß ich einst mit der Verwesung zu Bette geh'n muß, wie mit 'nem Freunde, und daß die Würmer uns're

Digitized by Google

Decken sein werden? Kann ich mir darnach noch wichtig werden? — O, wer sich selber wichtig werden könnte nur 'ne Spanne lang! Ob ein König sich wohl wichtig vorkommt? — Freilich; der Ton ist aus Erz; auch brechen sich alle Strahlen in dem einen Spiegel. Es ist ein Damm, bespült von 'nem Blutmeer — —. Gut! So will ich doch lieber im Hinüberschwimmen ersaufen, als mich aufs Stroh strecken und an 'nem zurückgetretnen Gedanken wie an 'nem Stickfluß sterben! (Er klopft ans Thor.) Auf, Magdalena! Schau' nicht so lange auf die köstlichen Kleider, die Du anlegen sollst — mach' hurtig und tritt hervor! (Nach einigem Sinnen.) Ja. Ich will Dich, Du Schönheit glänzendes, leichtfüßiges Insekt, wie 'nen Köder gebrauchen, an dem der große Fisch sich fangen soll! — Ich will dies beschrieb'ne Blatt „Pontius" zerreißen und mich, die eiserne Tafel voll schwerer Gedankenstriche, an seine Stelle setzen — vielleicht wird mir dann die Welt vorkommen, wie Etwas — vielleicht werde ich mir dann wichtig sein!! (Er klopft wiederum an's Thor.) Öffne, Weib! Über die Gasse herab schreiten die Römer, denen ich Dich übergeben will. Prächtige Gestalten — vergoldeter Thon; innen aufgeblasen; voll von — Leerheit! Bald will ich diese Puppen in Scherben zerschlagen! (Er zieht sich zurück.)

(Es kommen: Kotta, der Lieblingssclave des Pontius; Flavius, ein Hauptmann über Hundert; Martius, sein Freund.)

Kotta.

O welche Leckereien warten unsrer! Köstlicher Thunfisch aus Chalcedon, Murrenen aus Tarteſſus, Hühner aus Phrygien, feiste Böckchen aus Ätolien. Ihr Herren, es wird köstlich gegessen werden!

Martius.

Ich bitte Dich, geehrter Kotta, blase nicht so mit Deinen Backen und fletsche nicht so mit Deinem Gebisse.

Kotta.

Was? Soll ich mir 'ne Unverdaulichkeit zuziehen? — Hast Du denn gar keinen Sinn für die Schönheit — oder weißt Du nicht, daß die Pfauen von Samos sind, die Hechte aus Pessinus, die Austern von Tarent, die Muscheln aus Chios —? Nein, halt' Dir nicht die Ohren zu; laß mich ausreden: Seefische aus Rhodus und Cilicien, Nüsse aus Thasus, Datteln aus Ägypten und die Eicheln aus Spanien. Eicheln, o süße Mast! Ha, wie man darnach schmatzt und sich die Lippen leckt — solch' ein Essen setzt mich in Begeisterung. — Da bin ich Alexander der Große — da fühle ich mich; da bin ich am Platze! Ich sage Dir: Nichts von all' den herrlichen Dingen erinnert an dies verfluchte Land, wo wir ferne von der geliebten Roma verschmachten, als etwa das verrostete Geld, was so lange in der Juden Säckel schlummerte und nun lustig hinaus in die Fremde fliegt.

Judas (tritt hervor).

Ja. Es fliegt lustig hinaus in die Fremde, unser Geld und das unserer

Digitized by Google

Väter; derweil sitzt die Armuth in Judäa und hat nichts als Luft und Licht, und salzet ihr Brod mit Thränen und nagt zur Mittagszeit an einer halb faulenden Zwiebel.

Kotta (auffahrend).

He, Jude! —

Judas (sich unterbrechend).

Übrigens, Herr, stärke Deine Augen! Heute bringe ich Dir ein Weib, wie Du noch keines gesehn; so üppig weich und zart und licht ist ihre Haut, als wäre sie zehnfach geläutert Wachs, nie von des Orients Sonne angehaucht. — Da ist das Weib!

(Magdalena tritt aus dem Badehause.)

Kotta (sich ihrer bemächtigend).

Ha, das ist 'n Stück für den Pontius! Nimm diesen Beutel voll Sestertien, Jude, und Kotta's Lob, und meines Herrn Lob, und aller Herren Lob, die ihm bei ihr folgen werden.

Flavius (heftig von Magdalenens Anblick ergriffen).

O Martius, kaum halt' ich mich! Nie sah ich solche Augen mir entgegen leuchten, und solche Lippen mir entgegen schwellen, als grollten sie mit meinem Mund, dem Taucher, daß er noch nicht ins rothe Meer sich senkte, und schwelgend dort im Überfluß der Schätze, die Erde und die Wiederkunft vergaß! (Er tritt zu ihr.) Sag', schönes Weib, aus welcher Höhe oder welcher Tiefe kamst Du mir entgegen, und wie nennt man Dich?

Kotta.

Ich wette, sie heißt „Elisabeth." — So viel ich kannte von schönen Töchtern ihres Volks, 'ne Jede war Elisabeth geheißen!

Flavius.

Elisabeth ist „Gottes Ruhe." — O göttliche Bedeutung! Ja, selig wie ein Gott muß der sich fühlen, den Du in Deinen weichen Armen ruhen läßt, nachdem —

Kotta (tritt zwischen beiden).

Oho! Sticht Dir das Weib in die Augen, so sticht Dir Pontius die Augen aus, Centurio! Merk's! (Er nimmt Magdalenen beim Arm.) Komm mit mir, Du Schöne! Wie ist Dein Name?

Judas.

Magdalena, und ich bin ihr Bruder. Gedenke mein in Gunsten bei des Landpflegers Hoheit.

Kotta.

Sclave, Du sollst seine Füße küssen dürfen. — Oho, Centurio, wenn Du auch ein wackrer Kriegsmann bist, und dem Pontius lieb wie das Schwert, was er um seine Hüfte gürtet, — so ist des Pontius Hüfte ihm doch noch lieber, als sein Schwert. Merk's! Laß mich jetzt in Frieden mit dem Weibe, und ich will

Digitized by Google

dem Pontius nichts von der seltsamen Versteigerung Deines Geschmacks erzählen. (Er geht mit Magdalena.) Leb' wohl und nimm ein seliges Ende!

Martius (faßt den Freund in seine Arme)..

Blick' nicht so starr, mein Flavius; folge mir; richt' nicht auf Dich den Zorn des Pontius. —

Flavius.

Ha, dieser Pontius! (Er ballt wüthend die Faust.) O — o, ihr ungerechten Götter! (Martius zieht ihn fort.)

Judas (ihm nachsehend).

Wirft der Narr nicht seine Fäuste gen Himmel, als wollt' er mit seinen zehn Fingern die Wolken packen und sie der Gottheit in's Angesicht schleudern? — Laß ab! Man kann nur das erreichen, was auf Erden zu finden ist. Und doch — ich beneide ihn! Wie viel Vorräthe der Mensch noch zu verkochen hat, ehe er dahin gelangt, wo ich stehe — vor seiner letzten Mahlzeit! (Er geht auf und ab.) Jetzt also wär' es Zeit — auf jedem Wege stehen meine Wächter, und schützen das Gelingen. Nun That, gepanzert Krokodill hervor aus dem Gedankendickicht und verschling' die Feinde! Juda, verlassenes Weib, ich bin Dein Bräutigam! Du sollst nun nicht mehr weinen, daß die Thränen allnächtlich über Deine Backen laufen; für all' den Kummer will ich Dich entschädigen! Ich richte uns ein lustig Hochzeitsmahl; und gleich dem Schaffner steig' ich auf die Berge und rufe Deine Kinder heim zum Mahl. Wenn dann der Fackeln Glanz, der Reigen Dich umgiebt, schleppt meine starke Faust (wie Schläuche voll von werthlos rothem Wein) die röm'schen Schinder Dir herein zum Feste, und nöthigt sie, daß sie sich selber saufen, bis sie trunken und taumelnd dann von ihrem eignen Blut hinunter in die dunkle Hölle stürzen! Ja. Liebste, warlich! Diese Römer scheinen mir wie Becher, von meinem Geist umschlungen, wie von Schlang' und Adler im Bilderschmuck; — ich will sie aneinanderstoßen, daß sie bersten, als hätt' ich auf Dein Wohl daraus getrunken! (Er faßt seinen Stab.) Nun fort! Jetzt halte ich die Stimmung warm gepackt — nun schnell! Eh' sie sich kühlt am Morgenwinde des Bedenkens — hinauf in das Gebirge! (Er geht durch das Thor; da hält er an und grüßt gegen die Stadt.) Zur Genesung Jerusalem! Zur Genesung! (Darauf wandert er weiter.)

Sonnenuntergang (am hellen Tage).

Am Eckstein des Palastes Pontius sitzt ein zerlumptes Weib, die Vorübergehenden anbettelnd. Ein Pharisäer und ein Sadducäer stehen in Betrachtung ihr gegenüber.

Das Weib (singend).

War ein Mägdlein, schön jung und fein,
Hatt' 'nen Liebsten!
Da ist die graue Zeit gekommen — —

Digitized by Google

O — o! Hu, der Sonnenschein liegt so breit am Boden und drückt seine Stacheln in meine Gedärme. — Schenke mir einen Silberling, Sohn Jerusalems! Einen Silberling für die arme besessene Susanne, die sieben Teufel in ihrem Leibe zu ernähren hat; sieben junge Teufel, die nach Most und nach Trauben schrei'n, und wenn sie nüchtern sind, einen heillosen Lärm anrichten, als wäre mein Bauch ein Tanzboden. — Söhne Jerusalems, schenkt der Susanne 'n paar Silberlinge zu süßem Most! (Ein Mädchen geht vorüber und wirft ihr ein Brot in den Schooß.) Sei so flink wie ein Reh, Tochter; kriege nie größere Schultern, als Deine Hüften, und nie größere Hüften, als Deine Füße tragen können; damit es Dir nicht gehe, wie mir, und Du sitzen bleibst! (Singt.)

Mein Liebster hatte Haare,
So schwarz, wie ein Rabe.

Aber er wollte nicht bei mir liegen! Wenn der böse Feind aus mir spricht, so sagt er:

Ha, ich bin Lucifer, der Fürst der Welt,
Mein Haus ist der glänzende Morgenstern.

Aber jetzt wohne ich in 'nem alten Weibe, und das andremal im Synedrium zu Jerusalem.

Der Pharisäer (legt den Finger an die Nase).

Es ist wahr —

Der Sadducäer (ebenso).

Sehr wahr — sehr wahr! —

Der Pharisäer.

Ha, Lästerer, warum verspottest Du mich?

Der Sadducäer.

Ha, Heuchler, warum reißt Du Dein Maul so weit auf, daß Dein ganzes Gesicht zu 'nem abscheulichen Loche wird?

Der Pharisäer (streckt die Hand gegen ihn aus).

Verflucht bist Du, wie Zadock, und Antigonus, und Alle, die ihm folgen! — Ich will nicht mit Dir reden, daß ich mich nicht an Dir verunreinige. (Er wendet sich wieder zu dem Weibe.) Es ist wahr, sie ist eine vollkommene Ibbur. Hätt' ich die Wurzel Baaras, ich hielte sie ihr unter die Nase, daß der böse Geist von ihr führe —

Der Sadducäer.

O halt' sie lieber unter Deine eigene Nase! Deine Nase blüht aus Deinem Gesichte, wie 'ne Tulpe im Felde Gilead, und Deine Stirne hängt d'ran, wie ihre Zwiebel. O Du Tulpenzwiebel! (Zu den Buben, die auf der Gasse spielen.) Seht, da ist 'ne Tulpenzwiebel! Macht Jagd auf den schwarzen Rock; er ist nichts, als 'ne schlechte Hülse von 'nem Ding, was wiederum nur 'ne Hülse von 'ner Hülse, und eigentlich kein Ding ist!

Digitized by Google

Der Phariſäer.

Das Feuer des Herrn freſſe Dich und Deine Sekte! Verfluchte, die Ihr Euch in den Sanhedrin drängt und in die Verwaltung, die Ihr Theil nehmt an den Gaben im Opferſtock, und doch die Herrlichkeit des Herrn, „Geprieſen ſei Er!“ verleugnet, und die Auferſtehung und die Vergeltung! Des Himmels Heerſchaaren beben vor Euch zurück und jauchzen über uns, daß wir nicht thun, wie ihr thuet, und daß wir den reinen Kern bewahren, aus dem der Höchſte, „Geprieſen ſei Er!“ den Meſſias erwecken will.

Der Sadducäer.

Plärre nur, plärre! Schmeichle und augendienere nur Gott, wie der Hund, der da um die Alte winſelt und ihr die Hände leckt.

Die Alte.

O Salem, Salem, wo iſt Dein Friede? Wie ſind Deine Gaſſen ſo voll vom Gezänke! —

Der Phariſäer (ſpeiet aus).

Du frecher Leugner!

Der Sadducäer (thut daſſelbe).

Du feiler Hund!

(Sie gehen unter lautem Gezänke über die Gaſſe. Die Buben folgen ihnen nach.)

Die Alte.

Salem, Salem, Du biſt eine Wüſte, und die Hyänen raufen ſich darin! (Zu dem Hunde.) Pſt! Komm zu! Biſt eben ſo gut, wie Mancher, der der ſchönen Suſanne die Hände küßte, und ſie darauf verhungern ließ! — Die Meiſten liegen jetzt unten bei den Würmern, aber ihre Seelen flogen im Mondſchein über die Erde und ſetzten ſich in mein Gehäuſe. Komm zu! Komm zu! (Der Hund ſchnappt ihr das Brod weg und läuft damit davon.)

Die Buben (kommen mit lautem Geſchrei zurück).

Heule, heule, heule! Schöne Suſanne, was machen Deine ſieben Teufel? (Sie peinigen die Alte.)

Die Alte.

O Israel, Israel! Deine Väter ſind wie die Hunde, aber Deine Kinder ſind noch ſchlechter als die Hunde!

(Am Eingange der Gaſſe werden Kotta und Magdalena ſichtbar.)

Kotta.

Ich ſage Dir, ſchönes Weib, wenn Du auf meine Rede achteſt, wirſt Du des Pontius Herrin, und Jeruſalem Dir unterthänig ſein.

Magdalena (für ſich).

Jauchze, ſtolzes Herz! — Ha, nun ſteht mein vergang'nes Leben auf dem Berge der Entſchuldigung vor den Augen des Volks. Ich will eine gute Königin ſein; ich will den Arm des Pontius halten, wenn er die Geißel ſchwingt auf Deinen Nacken, nie alternde Mutter, herrliche Judäa!

Digitized by Google

Suſanna (zu den Nahenden).

Schenke mir einen Silberling, Sohn Jeruſalems! (Magdalenen erkennend.) Was ſehen meine alten Augen — die Schweſter Lazarus! Magdalena, wie biſt Du ſo prächtig worden?!

Kotta (zu Magdalena).

Wie? — Kennſt Du dieſen verblich'nen Fetzen von „Es war einmal —

Suſanne.

Jehovah! Als ob ſie die alte Suſanne nicht kennte, die oft mit ihr am Thore ſaß, das Lämplein hütend, daß es nicht erloſch, bis Einer käme und zu ihr ſagte: Komm', Liebſte, ſchlaf' bei mir.

Kotta.

Heda, Du Schöne, ſpricht dieſe die Wahrheit?

Magdalena.

Du weißt, Herr, es lügt der Teufel aus ihr, mich zu verderben! Ich kenne ſie warlich nicht!

Suſanne.

'Ne Lüge! 'Ne Lüge! Juchhe! Die Teufel tanzen in meinem Bauch, und haſchen die geflügelte Schweſter — o weh! Biſt reich und ſchön, und jung, Magdalena, wie ich es war; willſt die arme Suſanne nicht kennen — o, einſtens wirſt Du auch grau ſein, und in Sünden, und Dich wird Keiner erkennen! — (Sich an ihr Gewand klammernd.) Gieb der ſchönen Suſanne einen Silberling! Einen Silberling zu ſüßem Moſt; ſie will ihren Liebſten traktiren!

Magdalena (ſich heftig losreißend).

Fort! — Dein Gewand iſt feucht und dumpfig, wie meines Bruders Hütte! Hinweg! Laß ab von mir — Du riechſt nach Armuth!

Kotta (kommt an Magdalenen).

Sieh! da oben ſteht der Mond wie 'ne ſilberne Schüſſel, und meine Naſe ſchnuffelt ganz hundemäßig; denn ſie wittert unten in der Küche den Braten. Komm ſchnell, Du Schöne, hinter den goldnen Thoren erwartet Dich Pontius! (Er führt ſie in den Pallaſt; die Thore fallen hinter ihnen zu.)

Das Weib (vor ſich hin).

Ei! Ei! Welch' ein Wort kreiſchen da die Angeln; und die gehelmten Köpfe ober dem Simſe recken ſich neugierig und ſchneiden wunderliche Geſichter — hei! Wenn das die Welt verſtünde! Halt! Nun weiß ich nicht, ob ich's bin, oder der böſe Feind, der aus mir ſpricht: Armes Weib! biſt Du noch da — iſt Dein Schooß noch leer, und wandelt doch keiner als der Mondſchein mehr auf den Gaſſen? Wart', ich will Dir 'nen Silberling geben! (Sie greift in ein ledern Beutlein und giebt ſich ſelbſt ein Silberſtück.) Danke, danke Dir, mitleidiger Herr! „Nichts zu

Digitized by Google

danken! 'S ist Deiner blinden Schwester Habe." O weh! Morgen will sich Lucifer wie 'ne kleine Fliege auf Deinen Schooß setzen, und die liebevolle, mitleidige Menschheit, die Dich am Eckstein verhungern läßt, um ihre Herzen beneiden.

Etliche Wochen später. — Es ist Nacht.

Am Eckstein des Pallastes Pontius sitzt Judas zusammengekauert, vor sich starrend. Sein Stab liegt zerbrochen vor seinen Füßen.

Judas (nach einer Weile).

Ein Schatten biegt sich um die Mauer, und reicht bis an meine Füße. Das ist keines Juden Gewand — wer ist es?

Flavius (kommend).

O Magdalena! Vergeblich drück' ich mein heiß Gesicht gegen die Mauer und such' 'nen Riß, Dich zu erspähen! Magdalena, Wunde und Balsam in einem Laute! Wär' ich das Wasser, in dem Du jetzt badest, mit Wonnen überströmte ich Dich und ließe Dich nimmer aus meinen umstrickenden Armen! — Oder wär' ich der Most, den Du trinkst — schlürftest Du mich mit süßen Lippen hinab; o wie durchglüht' ich Dich dann zum immerseligen Rausche! Magdalena — (Er stößt an den Judas.) Ha, wer weilt hier?

Judas.

Ein Müder.

Flavius.

Was hast Du vor, daß Du Dich so dunkel an die dunkle Mauer drückst?

Judas.

O, ich habe eine sehr wichtige Arbeit vor. Ich will hier ungestört darüber denken, wie wohl der Mann hieß, der den Thurmbau zu Babel erfand —

Flavius.

Bei den Göttern! Jetzt erkenn' ich Dich an dem Lispelton in Deiner Stimme! — Du bist es! — Mann! Das Weib, Deine Schwester, die Du dem Pontius brachtest, scheint nicht glücklich! Sie ist bleich geworden im Purpur. Ihre Augen sind düster, als glimmten sie aus der Asche eines Wunsches; und bei den Festen sind ihre Lippen beständig an einander geschlossen.

Judas.

Ich weiß es.

Flavius.

Die drei Worte klingen so tief und traurig aus Deinem Munde.

Judas.

Ja. Denn drinnen liegt die zertrümmerte Geschichte meines Volks. 'S ist ein Jammer, daß man kein Rad aufhalten kann, was über den Berg rollt! — — O, hätt' ich das Mährlein vom Thurmbau früher verstanden! Da ist 'n mal Weisheit; daran sollten Könige und Völker lernen!

Digitized by Google

Flavius.

Ich verstehe Dich nicht.

Judas.

Weil Dein Haupt noch nie vom Denken zwischen Deine Schultern sank. Doch blick' hinein in das Buch, was Himmel und Erde zu seinen Deckeln hat. Da steht es d'rin, wie sie gebaut haben, Jahr aus, Jahr ein, mühsam und rastlos — haben Steine gekarret und Zahlen gemacht, und sich dabei zufrieden angelächelt, und die Hände gereicht. Aber eben, als sie das Feinste auf die Spitze stellen wollten — bricht der Quark zusammen. Die Verwirrung ist da, die Nacht. Und am Morgen kriecht eine junge Menschheit aus dem Ei, wirft die Schale hinter sich, und der Sand rollt wieder so durch das Stundenglas, und kein Blutstropfen eilt dem andern voraus! — Ich sage Dir, der Bauer vor seiner Pfütze ist eben so klug, als der, der vor dem Weltmeere steht und die hüpfenden Wellen fragt um ihr „Woher" und „Wohin." Und Jener, bei dem Geburt und Tod in eine Minute fällt, hat eben so gut seinen Zweck erfüllt, als dieser, der hundert Jahre und darüber lebte.

Flavius.

Mann, wer bist Du in Deinem Volke — und welcher Sekte gehörst Du an?

Judas.

Ich bin durch alle Sekten gelaufen und bin bei der Hoffnungslosigkeit stehen geblieben. Ich bin durch Judäa und Galiläa und durch Samaria gelaufen, und bin mit 'nem Ekel an der Menschheit zurückgekommen. Es ist ein Ekel, sage ich Dir, ein Ekel!

Flavius.

Stünde es so um dies kluge Volk?

Judas.

O, faul, faul, faul! — Ganz unterkietig! Wie ein Pfirsich, der durch die Schale fiekert. Leb' wohl! (Er geht fort; plötzlich wieder umkehrend.) Indessen ist da ein Spalt in der Mauer; wenn Du 'ne Lustfahrt auf die Dächer machen willst, um die Reize Deiner Geliebten zu erspähen, so klimm' hinan!

Flavius.

Wo? Wo?

Judas.

Hier. Komm, ich will Dir helfen! (Er hilft ihm auf die Mauer.) Wie gut ich bin; ich lasse ein Thier über meine Schultern kriechen! Aber lieber 'ne Laus, als 'ne Ameise, lieber 'nen Römer, als 'nen Juden! Meiner Meinung nach sind die Ameisen die ekelsten Thiere; sie kriechen mit ihren langen Füßen über alles hin und bauen und schaffen bis ins Unendliche, und kehren sich nicht daran, daß Salomo sagt: „Alles ist unnütze Mühe und vergeudete Zeit!" — Dieses hab' ich an mir selber erfahren! Ich spann' Wochen lang an meinem künstlichen Netze; und

Digitized by Google

nun es fertig wäre und gut zum Fischfang — geh' ich hinunter zum Wasser und zerreisse die mühsamen Maschen und lasse die Fische frei, die sich etwa gefangen — blos darum, weil mir das Feuer fehlt, sie zu rösten, und das Messer, um sie zu schneiden, und vor Allem die Lust, sie zu essen!

Flavius (oben auf der Mauer).

(Thut einen Ausruf des Entzückens.)

Judas (ihn betrachtend).

Der Narr muß einen herrlichen Anblick haben! Wie er die Arme ausbreitet und vor Entzücken beinahe kopfüber stürzt. O Jugend! Jugend! Wer doch noch einmal jung sein könnte! Das liegt hinter mir — wie Vieles! — (Er winkt mit der Hand zum Abschied.) Leb' wohl, Judäa, liebliches Gebäude mit des Ölbergs Palmen, mit den Reizen Bethaniens! — Da Du krank liegst, Königin, bin ich der Kräuterer, der sich vergiftet, weil er die heilsame Wurzel nicht finden kann. Leb' wohl! (Er geht durch das Thor in den Pallast Pontius.)

Zu derselben Zeit.

Die Badehalle im Hause des Pontius. Mitten in einem Bassin die Statue der meerentsteigenden Venus, gen Osten eine Fernsicht über Jerusalem. Das offne Dach wird von schlanken Säulen getragen, und drüber glänzen die Sterne. Aus goldenen Gefäßen dampft köstliches Rauchwerk. Lampen brennen.

Magdalena, so eben dem Bade entstiegen, wird von schwarzen Sclavinnen bedient. Zu ihren Füßen kauert Myrrha, des Pontius Frauenhüterin.

Myrrha (zu Magdalena).

Du bist noch viel zu jung, Herrin; aber ich bin alt geworden unter Menschen. Glaube mir, ich kenne die Welt und die, so darin zu herrschen wähnen. — (Zur Sclavin.) Siehe! Da hängt noch ein Wassertropfen im dunklen Haar, und funkelt wie ein Edelstein. Trock'ne ihn, Sclavin, und schütte die duft'ge Narde über der Herrin Haupt! — Wie ich Dir sagte, ich weiß, wie die Männer es lieben, geliebt zu werden. Höre mich an, ich will Dich belehren! — Du bist ganz und gar herrlich; der plastische Marmor dort eifert mit Deinem Körper, weil seine Form ihn verdunkelt. Du mußt Deine Schönheit benutzen. Merke auf meine Rede! „Wenn ein gewaltiger Mann Dich in seine Arme nimmt, so schmiege Dich an ihn, wie ein schutzlos Vöglein, das an seinem Herzen nisten will — darum wird er Dich lieben!" — Eile Dich, Sclavin, lege die Spangen um die Arme und schmücke mit den Ringen die Fußzehen der Herrin! — „Schläft er etwa bei Dir, so ruhe sein Haupt auf den Hügeln voll Lilien und Rosen, und Dein Athem gleite sanft über seine Stirn — dadurch wird er Dir vertrauen! — Willst Du ihn aber aufstacheln zum heißen Begehren, so lasse Deine Hände über seinem Nacken gleiten, als wäre er ein Saitenspiel, und Du stimmtest es zur neuen Melodei. — Nur durch die Lust kannst Du den Mann gewinnen und beherrschen!" — Lege die köstliche Leinwand und den Purpur über die Schultern der Herrin und

Digitized by Google

knüpfe die Sandalen fest, Sclavin! — Ja! Ich kenne die Welt und uns, die wir darinnen dienen müssen! Oft kommt über uns ein Gefühl wie Zorn, daß wir Sclavinnen sind von Geburt auf. Um die Zeit, wo der Mann die Kette sprengt, die unsre Grundsätze hält, fühlen wir es zuerst, und wir hassen unsre Last, indem wir sie lieben! — Liegt doch in des Menschen Leber dicht neben der Wollust die Galle! — Jedoch sollst Du darüber nie denken, Herrin; das sind Dinge, die das Denken nur schlimmer macht! — Jetzt, Sclavin, schlinge das Band von Juvelen durch der Herrin Haar, daß sie herunter glänzen wie die Sterne durch die lautlose lebendige Nacht. (Sie musternd.) So. Jetzt bist Du würdig, vor des Herrn Antlitz zu treten. Dein Haupt ist schön, gleich einem Garten voll würziger Blumen, und Deine Augen sind Liebesflammen! Heil sei mit Dir, Du Götter-Liebling!

(Die Sclavinnen werfen sich zu Boden und küssen die Füße Magdalenens. Dann entfernen sie sich mit Myrrha.)

Magdalena (allein in tiefen Gedanken verloren vor sich hinsprechend.)

„Das sind Dinge, die das Denken nur schlimmer macht!" Wehe mir, daß ich darüber denken muß! Daß ich in Pracht und Glanz bin, und doch die Gedanken wie Gespenster aus allen Ecken schlüpfen! — O, wie anders hab' ich mir die Majestät geträumt in meines Bruders niedriger Hütte! — Damals war ich die Geliebte von Hirten und Kaufleuten, und gab meinen Leib um drei Silberlinge; aber meine Seele blieb frei und mein Stolz verhöhnte mein Elend! Jetzt sind meine Sinne trunken von Hoheit; meine Schönheit ahnt ihren Verfall — und doch gewann ich keine Macht über den Pontius! — Da liegt Judäa, die arme Mutter, blutig mit zerrauftem Haare; und Magdalena, ihre Tochter, ist das willige Lastthier dessen, der sie zu Boden warf und mit Scorpionen geisselt! — Dort unter den Oleandern steht die dunkle Gestaltung ihres gewaltigsten Sohnes mit dem Vorwurf im Auge und dem Lächeln der Verachtung auf der schmalen Lippe! — O Judas, ich sagte Dir, daß ich ein Weib wäre!! — (Sie verbirgt voll Schmerz ihr Haupt in den Händen. Nach einer Pause aufspringend.) Weichet von mir, ihr bösen Gedanken! Bin ich nicht Magdalena — der Liebling des gewaltigsten Mannes in Jerusalem? Welches Weib ist noch groß neben mir in Judäa — und welche ist es, die mich nicht darum beneidete? —

(Aus dem nahen Tempel herüber dringt die Feier der Sabbathnacht. Harfenklänge vermischen sich mit lauten Gesängen.)

Chor der Weiber (auf der Gasse, vor dem Tempel).

Groß bist Du Gott!
Herr Zebaoth!
Ein ewiger Tröster!
In kummervoller Mitternacht,
Wenn mein Auge trüb' ist von Thränen,
Bist Du es alleine, der bei mir wacht!

Digitized by Google

Magdalena (betroffen).

Dieſe ſind glücklicher, denn ihre Armuth hofft auf Erlöſung! — Dieſe ſind größer, denn ſie tragen Gott im Herzen!

Chor der Männer (im Vorhofe).

Zion! Zion!
Schön geſchmückt unter den Töchtern
Wandelſt Du dennoch auf Wegen des Fremdlings.
Denke daran, daß der Höchſte niemals zu rächen verweilet,
Nah' iſt der Tag, wo ſicher ſein Grimm Dich ereilet!

Magdalena.

Ich weiß es! Aber — o Gott! Ich könnte beten; man iſt ja ſo verlaſſen und hebt die Augen nach oben, und ſucht einen Halt, an den man ſich lehnte! — Aber warum muß ich es wiſſen, daß vor Dir, der Du in flammender Wolke einherfährſt, keine Reue gilt, und keine Wiederkehr — warum! —

Eine Sclavin (eintretend).

Herrin! Pontius ſtand vom Mahle auf. Er kommt hierher.

Magdalena (voll Abſcheu zurückweichend).

Jetzt nicht! Bei allem Göttlichen, was im Himmel iſt, jetzt nichts von der Erde Luſt!!

Die Sclavin.

Schon iſt er nahe —

Magdalena.

So gieb mir Moſt; laß mich trinken! Laß mich den Abſcheu erſäufen! — O, ſei ruhig Antlitz; ſei leer wie eine Larve, daß er nicht merk', was hier (auf ihre Bruſt) geſchrieben ſteht! Du feige Röthe, die aus der Wange ſich ſtahl, zurück in Deine Wohnung! Laß wieder wehen die freudenvolle Flagge — Da iſt ſein Tritt!

Pontius (wirft den Vorhang zurück und ſpricht beim Eintreten hinter ſich).

Auf, langſame Sclaven! Faule Schläfer! Verhüllt dieſe Lampen, die den Tag herlügen! Luſtig, Cymbalſchläger, bekränzt mir den Pokal! Auf, Lictoren, durchzieht die Gaſſen Jeruſalems, daß es nicht ſchlafe, wenn der Herr wach iſt und guter Dinge in ſeinen Mauern! (Er breitet ſeine Arme aus.) Nun, Sclavin! Du ſollteſt ſchnell ſein, wie der feindliche Pfeil, der, kaum abgeſchnellt, ſchon im Herzen ſitzt! Nun — Du zögerſt?

Magdalena (geht ihm entgegen).

Pontius.

Deine Schritte, ſonſt wollüſtig wie der Sprung der Gazelle, ſind heute ſchwer. Was fehlt Dir?

Magdalena.

Nichts. Ich bin froh!

Digitized by Google

Pontius.

Du lügst — das macht mir Langeweile! Ich komme her, ganz Gluth, ganz Leben! Ich wollt' Dich noch im Bade finden, die lichte Gestalt umschlungen von den dunklen Wellen; dann wär' ich der Schwan, der mit Dir kost und sein Gefieder in Deinem Schooße birgt — doch Du bist träge. Komm, küsse mich!

Magdalena (will ihn küssen, doch wie sie sich ihm nähert, schaudert sie zurück; ihre Arme sinken schlaff herunter).

Dein Mund ist heiß vom Weine, widerlich! Ich kann nicht! Meine Lippen schließen sich schaudernd vor ihm, wie Blumen vor dem Samum.

Pontius (ergrimmend).

Ha, Weib, welche Tollheit packt Dich?! Wer, im ganzen Judäa, wagt zu sagen: „ich kann nicht!" oder: „ich mag nicht!" wenn der Pontius befiehlt? Aber Dein Sträuben wirft einen Stachel in mein Blut, daß es noch heißer lodert! Komm! Komm!

Magdalena (vor ihm fliehend).

Nein! Laß mich! Meine Glieder sind scheue Rehe, die vor dem Wolfe flüchten! Ein Schauer durchfährt mich bis an meine Fingerspitzen, wenn Du mich berührst —

Pontius (ihr nach).

Weib, willst Du mich verhöhnen? Willst Du stärker sein, wie der Mann? Willst Du den Pontius herabwürdigen unter seinen Knecht, der doch Herr seines Weibes ist? (Er ringt mit ihr.) Ergieb Dich!

Magdalena.

Ich kann nicht. Möcht' ich mich zu Dir zwingen, steht eine Dunkelheit zwischen Dir und mir und stößt mich zurück!

Pontius (reißt voll Wuth einen Dolch hervor).

So fahr' hinab! — —

(Von draußen herein bringt ein jäher Schrei und darauf ein dumpfer erschütternder Fall.)

Pontius (überrascht innehaltend).

Stürzen die Mauern ein? — Was war das? (Er geht zur Aussicht.) Nichts! Alles ruhig, und draußen stille, schöne Nacht. (Den Dolch wegwerfend.) Meine Aufregung hat sich gedämpft. Nein, ich will Dich nicht tödten, Sclavin, aber Deinen Trotz will ich bändigen — ich will Dich da strafen, wo es der Jüdin am schmerzlichsten ist — Deinen bleichwangigen Ekel will ich mit purpurner Schminke färben, bis er aussieht, wie das Wohlgefallen! (Er geht auf und ab voll Ingrimm.) Ha! wißt Ihr, wie die Grausamkeit auf die Welt kam? — Ich weiß es! (Er reißt die Vorhänge auf.) Holla, Ihr! Herbei!

(Das Hofgefolge tritt ein. Im Nebengemache schreien die Juden „Heil!" und werfen sich zur Erde, als sie den Pontius erblicken. Unter ihnen steht der Judas.)

Pontius (zum Kämmerling).

Welche Missethäter heulen in meinen Gefängnissen? Nenne mir nur Juden!

Digitized by Google

Der Kämmerling.

Zweie aus dem Stamme Isaschar sind angeklagt des Diebstahls am kaiserlichen Münzamt. Sie sitzen am längsten, denn man kann nicht ermitteln, welcher der Schuldige.

Pontius.

An's Kreuz mit Beiden! Weiter!

Der Kämmerling.

Ein jüdischer Mann, Herr, der Dir die Fische kocht, sitzt im Gefängnisse, weil 'ne seltne Barbe ihm durch den Gassenstein entschlüpfte.

Pontius.

Er sterbe. Weiter.

Magdalena (verhüllt sich das Gesicht und wirft sich auf den Boden).

Gott! Gott, was hast Du angestiftet?

(Der Kämmerling zögert zu antworten. Die Hofleute sind erstaunt. Es entsteht ein Gemurmel unter den Juden.)

Erster Jude.

Daniel, hast Du vernommen das Urtheil des Gottlosen? Ach! Wann wendet der Herr sein Angesicht zu seinem Volke und schlägt die Fremdlinge, wie zu der Zeit Melchisedek's, des Gottgeliebten?

Zweiter Jude.

Wenn die Zeit kommt, werden wir viel Beute machen bei den Fremden, denn sie besitzen viel Geld und herrliche Sachen aus allen Ländern.

Dritter Jude.

Dem Hunde da will ich stoßen das Messer in die Gedärme, wie geschahe Siffera, dem Verfluchten.

Vierter Jude.

Ich will mir suchen 'nen großen Nagel, und ihn ihm schlagen durchs Gehirn, wie die Joel, die Gebenedeite, gethan; drauf will ich mir nehmen alle seine kostbaren Kleider, für mich, meine Kinder und Kindeskinder.

Pontius (tritt drohend hinaus unter sie).

Was murret Ihr da, zerlumptes Gewürme?

Die Juden (weichen ängstlich zurück).

Wir murren nicht. Wir sind gekommen wie immer, Dir Heil und Glück zu wünschen. Wir berathen uns über den Ruf. (Sie weichen schüchtern nach allen Seiten zurück; einer drückt sich an dem andern vorbei. Judas bleibt allein vor dem Pontius stehen.)

Judas (mit verschränkten Armen).

Glaub's nicht! Sie lügen. Wahrlich! Sie hätten auch keine Ursach', Dir Glück zu wünschen. Sie verfluchten Dich.

Pontius (ihn finster messend).

Und wer bist Du?

Digitized by Google

Judas.

Ich bin ein Bote, oder eigentlich bin ich kein Bote; denn ich habe weder Luſt, meinen Lohn in blanken Denaren aus Deinem Seckel, noch ihn in vollwichtigen Prügeln auf meinem Buckel zu empfangen. Doch bin ich der Überbringer einer Nachricht.

Pontius.

Dein Anſehen iſt keck, und Deine Worte ſind gröber noch und ungeſchlachter, als der Kittel, in dem Du vor mir ſtehſt. Von wem kommſt Du?

Judas.

Von mir ſelber.

Pontius.

Sprich!

Judas.

Auf dem Gebirge Ephraim erhebt ſich großer Lärmen und ein Geſchrei, daß die Heerden erſchreckt von den Weiden laufen und die Roſſe freudig den Boden ſcharren und in die Nüſtern blaſen, denn ſie wittern den Kampf. Der Stamm Manaſſe, die da ſind Rinderhirten in Judäa, haben ſich geweigert, den Zehnten zu zahlen, und ſtehen auf wie ein Mann, und ſetzen ſich zur Wehre gegen Deine Legionen. Die vom Gebirge eilen hinab in die Ebene, und alle Abenteurer, und alle Beſitzloſen und viele Begeiſterte ſtrömen ihnen zu. Ihr Anführer iſt Barrabas, der Mörder aus toller Wuth; den wollen ſie ſalben zum Könige in Israel, hoffend, daß er Dich und Deine Römer vertilge.

Pontius.

Ha! Streckt mir überall der Trotz ſein zähnefletſchendes Haupt entgegen? Nun wohl! So will ich mein Schwert wie einen Griffel in Blut tauchen und Roms Geſetze auf ſein Antlitz ſchreiben. Flavius! Wo iſt Flavius, mein kriegsgeübter Hauptmann? Wo ſind meine Räthe? Ruft mir den Flavius! (Er geht mit den Räthen nach dem Hintergrunde zurück.)

Gemurmel unter den Juden.

Haſt Du vernommen die Stimme aus der Wüſte? Es kommt herab die Armuth, die Tagediebe, die Beutelſchneider. Wir werden abgeben müſſen von unſerm Gut und innehalten mit unſerm Handel — (in lautes Geſchrei ausbrechend) Wir wollen keinen andern König für Israel, als den Mächtigen in Rom „Geprieſen ſei Er!“ Wir wollen keinen andern Statthalter für Judäa, als Dich, den Gerechten! Heil und Glück Dir, Pontius! Die Schmach Deinen Feinden!

Judas (grimmig lächelnd).

Langbärtige Beſtien! Unterwürfige Klumpen aus Lehm und Talg! Kriechen mit dem Joch auf'm Nacken durch den Koth und ſchleifen hinter ſich die Weltgeſchichte! Ganz verſunken! — Ganz verſunken! — Zu kaufen für 'nen Speiſeabfall! — 'S iſt ein Jammer!!

Digitized by Google

Pontius (kommt zurück).

Flavius! Wo ist Flavius? Rief man ihn nicht?

Kotta (laut schluchzend).

O Herr! Der Flavius! Der theure Flavius! Man fand ihn abgestreift hinter der Mauer, wie 'ne reife Frucht, die vom Baume fällt und am Boden zerplatzt.

Pontius.

Sprich deutlich!

Kotta.

Deutlich? O Herr! Deutlich konnte man ihn nicht sehen vor all' dem Schutt und Gerölle, was auf seinem zerbrochenen Körper lag.

Pontius (nachsinnend).

Hm! War das also der Fall, der die Mauern zerriß?

Kotta.

Gewiß, Herr, gewiß! denn er riß ein Stück von der Mauer weg. Ich war sein Freund, Herr, aber ich wußte nie was von seiner Vorliebe für die Mauern. Er fühlte sich sogar immer sehr unglücklich zwischen seinen vier Mauern. — Herr, ich denke mir, er hat 'nen Schatz heben wollen!

Pontius (argwöhnisch).

Oder er war ein Falk', der auf der Jagd umkam. Ist kein Athemzug mehr in ihm?

Einer aus dem Gefolge (tritt vor).

Es zieht ein Wunderthäter durch das Land, ein galiläischer Arzt, „Jesus" mit Namen. Jüngst sah ich ihn in Jerusalem, wie er eine Alte heilte, die Jahre lang an Deinem Thore saß, geplagt von Teufeln, ihr Brod erbettelnd. Ich glaube, Deinem Hauptmann wäre geholfen, wenn Du diesen fändest.

Pontius.

Man soll ihn suchen! (Zurückschauend auf Magdalenen.) Treibt er die Teufel aus, kann er auch meiner Sclavin helfen. Seht! wie sie dasitzt, die Augen weit aufgerissen, starr vor sich hin. — Bei Roms Göttern! Eine Bildsäule ist nicht unbeweglicher. Jetzt glaub' ich an die Mährlein des Volks, daß böse Geister über die Erde fliegen und sich in die Leiber der Menschen setzen! (Sich an die Räthe wendend.) Kommt näher, meine Weisen! Rathet mir! Mein Kopf ist wüste, der Zorn sitzt mir im Blute, wie ein Dorn! Wer soll den Aufruhr zügeln, wenn Flavius Hand lahm ist und sein Geist davon?

Judas.

Mühe Dich doch nicht mit diesen hochgezogenen Augenbraunen, diesen gespitzten Mäulern und gerumpften Nasen. Es sind inhaltlose Paragraphen vor einem Fragezeichen, und hinterdrein folgt wieder ein Fragezeichen. Ich will Dir sagen, was Dir frommt.

Digitized by Google

Pontius.

Du — in dieſem Kleide?

Judas.

Hat Dein Purpur nicht daſſelbe Ende? Glaubſt Du an Wunder? — Nun, ſo kann auch dieſer Kittel zum Purpur werden. Du runzelſt die Stirne — gehörſt auch zu denen, die den Bettler in den Thurm werfen ließen, weil er ſich 'ne Brodrinde ums Haupt legte und ſchwur: „Bei dieſer Krone; ich bin ein König!" — Pah! Das iſt 'ne gemeine Tyrannenangſt! — Ich ſage Dir: Seit langem war Dir das Sterben näher, als das Leben; (Pontius bewegt ſich unruhig.) denn ich kannte 'nen Menſchen, ein gewaltig Überbleibſel aus Enochs Rieſengeſchlechte. Dem kam Judäa vor, wie ein Tuch, auf dem Du lagerteſt mit Deinen Legionen — wie ein Spielzeug — das wollte er in den Abgrund ſchleudern und das Tuch in ſeine Taſche ſtecken! — Unterwegs aber fiel ihm ein Wegweiſer in die Augen, der zeigte vor- und rückwärts auf Trümmer. Da ſtand er ſtille und zögerte — und zögerte. Ja. — Können! Wollen! Nicht können — Nicht wollen — das ſind die Webſtühle, über die unſer Leben rollt! — Seit der Zeit iſt der Mann mein bitterer Feind geworden.

Pontius.

Wer iſt der Mann? Nenne mir ſeinen Namen.

Judas.

Warte! Ich will Dir noch eine andere Geſchichte von ihm erzählen. Vor etlichen Wochen ſtieg er hinauf ins Gebirge zum Barrabas, dem Mörder, der in der Wildniß mit den Thieren um jeden Fuß breit kämpft, wo er des Nachts ſein Haupt legen will. — „Er iſt ein grimm'ger Mann, ein Held des Volkes, und ſeine Fauſt brennt, die Fremdlinge zuſammenzudrücken, wie Trauben, die unter der Kelter ſind," ſchrieen die Juden, die ihm vertrauten; und der Mann ſtieg hinauf und dachte bei ſich, daß er der Arm ſein wolle, und dieſer der Dolch, um Israel frei zu machen.

Pontius.

Den Namen! Den Namen!

Judas.

Warte! — Auf einer wüſten Stelle traf er den Barrabas, einen Stier erſchlagend. — Antlitz und Kleider waren voll von Blut, und mit ſeinen borſtigen Händen zerriß er das dampfende Fleiſch und ſchlang es mit ekler Gefräßigkeit hinunter. Seine Stimme klang wie das Geheul einer Beſtie, als er ſagte, er hoffe noch König zu werden über Israel! Um ihn lagerten ſeine Haufen, nackte, halb verhungerte Abenteurer. Als der Mann ſich nannte, nahmen ſie ihn jubelnd auf, wie einen Sack voll Laſter und ihrer würdig. Etliche Tage blieb er unter ihnen, jubelte, wüthete mit und dachte dabei an alle die Größe und Herrlichkeit, ſo geſchehen ſeinem Volke ſeit Moſes und den Propheten. — Nun waren dieſe die

Digitized by Google

Hoffnung Judäa's! — Da sagte der Mann zu sich selber: „Nein, warlich, nimmer darf aus diesen hier der Helfer erstehen, und sollten auch die Römer mein Volk langsam zu Tode hetzen.“ Darauf erfaßte er seinen Stab, stieg hinab in die Ebene und ging von Hütte zu Hütte und erforschte seine Brüder; und er sahe, wie sie vor die Gräul 'ne Larve zogen, und wie ihr Herz eine Fratze war, wie sie nur Geschwätze hatten und keine Thaten, und zehnmal Gott verleugneten in einem Athem um fünf Asse — o, es war lustig zu sehen, wie die Römer ihre Vergangenheit mit Füßen traten; — lustig, wie Du, Pontius, ihre Gegenwart zu einem auf Golgatha ans Kreuz Geschlagenen machtest, dem Deine Knechte zwölfmal täglich die eisernen Nägel durch Hände und Füße treiben, und zwölfmal mit tausend Speeren in seinen blutenden Wunden wühlen. — Ich sage Dir: es ist lustig mit anzusehen, weil die Juden lieber den langsamen Kreuzestod sterben, als daß sie ein paar Ernten im Kampfe für die Freiheit opfern. — Siehe! Du begrub der Mann das große Gefühl und sagte wiederum zu sich selber: Dieses Volk ist unwürdig eines Tröſters, und ganz unheilbar. — Es soll kein Messias für Israel kommen, weder Du — noch ein And'rer!

Pontius (dringend).

Wer war der Mann?

Judas.

Warte! Barrabas sandte ihm einen Boten nach, oder zweien, die mußten ihn erinnern an ihr Bündniß, daß er hinunter wolle nach Jerusalem und den Tyrannen Pontius heimlich erwürgen. Darauf werde er (der Barrabas) hervorbrechen mit seinen Horden, das wehrhafte Israel mit ihm, und die Fremdlinge vertreiben aus dem gesegneten Judäa. Und der Mann ging hinab —

Pontius.

Wo ist er, daß ich ihn packe?

Judas.

Hier.

Pontius.

Wer? —

Judas.

Ich bin der Mann.

Pontius.

Du?!

Judas.

Ja. Nun bin ich begierig, was Du mit mir anfangen wirst?!

Pontius (nachdenkend nach einer Weile).

Was meinst Du?

Judas.

Nun — ich kann meinem Geiste keinen Stein zum Kopfkissen geben, wie

Digitized by Google

meinem Körper, und zu ihm sagen: „Leg' Dich schlafen!" Daher rathe ich Dir, Du lässest mich kreuzigen.

Pontius.

Nein! Du sollst leben! —

Judas.

So wirst Du mich in's Gefängniß werfen, bis ich mit meinem Schatten Gespräche halte und von ihm denke: Er sei mein Bruder.

Pontius.

Nein!

Judas.

Nun, beim Satan! Ich habe mich vollgefressen am Leben und finde in der Welt keinen Winkel, um gesund zu verdauen! Ich bin begierig auf den Schlaf! Schlaf ohne Traum — das ist nur der Tod. Ich hoffe doch nicht, daß Du mich leben und frei lassen wirst?! — —

Pontius.

Ja. Gehe hin, wohin Du willst.

Judas.

Das ist schlimm! — Ich war schon lustig und hoffte der Sorge um mich los zu sein! — Nun, weil es denn nicht anders ist, so will ich mein Leben noch 'nmal wie ein Bündel über die Achsel werfen und aus Neugierde 'n Stück weiter tragen. — Wenn ich nur Etwas wüßte, was ich auf Erden noch anfangen könnte!

Pontius.

Werde ein Menschenfreund!

Judas.

Pah! Lieber zehn Jahre als Mensch unter Ameisen leben! — Schicke hin in die Wüstenstadt Hebron — wo einst die Patriarchen zu Gerichte saßen — da findest Du den Barrabas mit seinen Gesellen. Ich bitt' Dich, laß sie sich zu Tode zappeln, wie die Fliegen! O — o, wenn ich nur Etwas wüßte, was ich auf Erden noch anfangen könnte!!

(Im Nebengemache.)

Magdalena (spricht vor sich hin).

Ist es noch nicht Zeit? Dehnen nicht schon die Vöglein in den Nestern ihr Gefieder? Zirpen nicht schon die Nachtgrillen ihr Abschiedslied? —

Judas (ihr antwortend).

Warum sprichst Du mit so heimlicher Stimme, als wärest Du ein Traum, der zu den Schlafenden flüstert: „Stehe auf und schreite mit hin im Gefolge der Nacht!" — Ja. — Für uns Beide ist der Tag nicht auf die Welt gekommen. Ich wollt', ich wär' 'ne Eule, und könnt' mich in Mauerritzen und Gräbern verkriechen vor seinem Schein!

Digitized by Google

Pontius (zu einem Kämmerling, der eintritt und sich ihm nähert).

Was willst Du?

Der Kämmerling.

Herr! Vernimmst Du die vielen Stimmen, die von fernher in einander schallen und fallen? — Es sind Juden, die den Arzt von Nazareth begleiten, den Galiläer, Jesus mit Namen, welchen Du zu suchen befahlst.

Ruf des Volkes (unten auf dem Platze).

Hosianna! Hosianna Dir Emanuel, Gottgesandter!

Pontius (schlägt die Vorhänge zurück).

Was ist das für ein Ruf? — Trete einer hinaus auf den Vorsprung und künde mir, was sich begiebt!

Judas (tritt hinaus).

Bunt wirrt und drängt sich das Volk — sie tragen Palmen in den Händen und bestreuen den Weg mit Blumen und grünen Zweigen. In ihrer Mitte steht ein Mann von wunderbarem Wesen; die Hand hat er auf eines Blinden Aug' gelegt, und mit dem Finger streift er sanft die Lieder. — — So wahr ich lebe! — Sehend ist der Blinde, und „Wunder!" klingt es aus des Volkes Munde!

(Unten jubelndes Volksgeschrei.)

Pontius.

Beschreib' ihn mir!

Judas.

Herr, das läßt sich nicht!

Magdalena (mit extatischem Gesicht und ausgebreiteten Armen hinausschreitend).

Stille! Seine Lippe bewegt sich — die Luft wird athemlos und lauscht — Er spricht! — —

(Man hört eine holde Stimme:)

Kommt Alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, und ich will euch trösten und erquicken!

Magdalena (stürzt auf die Kniee).

Ach ja! Zu Dir! Zu Dir! — Du bist die Liebe!

Judas (steht erschüttert; dann nach einer Weile schlägt er die Arme übereinander, betrachtet Jesum und sagt:)

Wahrlich! Dieser ist der erste Mensch, der mich aufmerksam auf die Menschheit macht. —

Digitized by Google

Zwei kritische Abhandlungen.

Von

Dr. Melchior Meyr.

I. Zur Kritik des historischen Dramas.

Karl Gutzkow's dramatische Werke. Sechster Band. **Wullenweber,** geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Leipzig, Verlag von Carl Lorck. 1848.

In der gegen zwanzig Seiten langen Vorrede (die namentlich bei den Leistungen Schillers auf dem Felde des historischen Dramas verweilt!) giebt der Verfasser zu erkennen, daß er mit diesem seinem Stücke selber nicht zufrieden ist. Er versucht zu erklären, warum „das unter seiner Hand zu Stande gekommene Werk hinter der Begeisterung, die er für seinen Stoff in sich trug, zurückgeblieben," und sagt in dieser Beziehung: „Da die letzten Lebensmomente Wullenweber's zu einer Tragödie allein nicht auszureichen schienen, so mußte wohl ein Gesammtbild seines Wirkens um so mehr vorgeführt werden, als dem Dichter daran lag, dem deutschen Nationalgefühl die erhebende Genugthuung zu verschaffen, wirklich mit anzusehen, wie weit dies Wirken ging, wie machtvoll es in fernen Landen auftrat, wie es bald hier, bald dort in kräftigen Thaten und durch Wullenweber wenigstens vermittelten und veranlaßten Begebenheiten sich zeigte. Dadurch aber sprang das Interesse von Ort zu Ort, von Person zu Person; die Einheit, die doch einigermaßen in jedem, wenn auch noch so sehr von der aristotelischen Regel abweichenden Drama zu erstreben ist, ging dadurch zu sehr verloren. So mußte auch der lübische Stadthauptmann Marcus Meyer, statt ein ergänzendes, eher ein störendes Element des Ganzen werden. Er würde, immer an Wullenweber's Seite, von diesem niemals das Interesse abgelenkt haben. Da ihn aber seine Wirksamkeit an andere Stellen führte, als wo sein älterer Freund verweilte, so wurde der Horizont bis aufs Ungebührliche erweitert und nur mit großer Mühe konnte der Verfasser die Partien des Gemäldes, das auseinanderzufallen drohte, durch einen nothdürftigen Rahmen zusammenhalten. Wo Handlungen stehen sollten, mußte nun erzählt werden. Wo die Richtungen beider Schicksale sich ganz trennten, mußten Uebergänge erfunden werden, die den Dichter zum Sklaven seines Gedichtes machten. Denn das ist eben das Eigne an der dramatischen Poesie, daß

Digitized by Google

sie nur in den glücklichsten Fällen volle Freiheit gestattet und selbst dann ihr eigenes Gesetz objectiv in sich trägt, nicht es vom Dichter empfängt. Wo vollends in der Anlage etwas verfehlt oder vom Stoff vorgeschrieben ist, da ist im Verlauf des Fortganges der Handlung der Dichter oft geringer als seine Kraft und muß sein Liebstes und Bestes über Bord werfen, nur um sich auf den sich bäumenden Wogen der Selbstthätigkeit des Stoffes oben zu erhalten."

In dieser Erklärung sind die Mängel der Composition, an welchen das vorliegende Drama leidet, sehr gut bezeichnet. In einer folgenden Stelle der Vorrede weist der Verfasser auch auf Mängel der Charakteristik hin und übt mithin eine Selbstkritik, nach der ein Beurtheiler, der sich die Hervorhebung des Verfehlten in dem Drama zur Aufgabe machte, nicht viel Arbeit mehr finden würde. Unser Zweck ist indeß hier ein anderer: wir wollen zeigen, daß der wahre Grund dieser und anderer Mängel des „Wullenweber" tiefer liegt, als der Verfasser anzugeben vermochte, — daß das Werk ihm nicht gelungen ist, weil er den wesentlichen Gehalt und die individuelle Erscheinungsweise des historischen Gegenstandes nicht aufzufassen und dramatisch zu verarbeiten wußte.

Die dramatische Dichtung soll eine Hauptcollision darstellen, um die sich alles Übrige dreht, so nämlich, daß auch das Episodische, Beiläufige, den Kern der Handlung nicht verdunkelt, sondern ihn vielmehr hervorhebt und in bedeutsames Licht stellt. Sie soll uns den Kampf zweier Gegensätze zeigen und einen Ausgang des Kampfes, der ein nothwendiges Ergebniß der Charaktere und der Verhältnisse ist. In dem Kampfe soll sie die Bethätigung wahrer, natürlicher Leidenschaften und Interessen anschaulich machen, im Ausgang die höhere Gerechtigkeit triumphiren und das Leben und Streben des Helden und seiner Gegner poetisch gerichtet und versöhnt erscheinen lassen. — Der Dichter, der die Geschichte des kühnen Bürgermeisters von Lübeck zum Gegenstand eines Dramas in dem angegebenen Sinn machen wollte, mußte sich demnach fragen: was war das Wesentliche in dem Leben und Streben dieses Mannes? Was war sein historischer Beruf? Wie weit ging seine Berechtigung und worin lag seine Schuld? Dieser wesentliche Lebensgehalt mußte dann der Stoff seiner Dichtung werden. Er mußte denselben darstellen in dramatisch gegliederter Entwickelung; er mußte jenen Beruf, jene Berechtigung und jene Schuld zur Anschauung bringen, aus alledem den Ausgang herleiten und in diesem das Gericht der Geschichte, die Strafe und den Lohn des Helden erkennen lassen. That er dies, setzte er das Wesentliche im Leben und Thun des Helden in Handlung und zeigte er in ihm selber den Grund seiner Geschicke; verband er mit der Haupthandlung von sonstigen historischen oder erfundenen Thatsachen nur solche, die von ihr magnetisch angezogen wurden, und nur so, wie sie angezogen wurden und wie sie dieselbe ergänzten und hoben — dann brachte er Einheit, Wahrheit, Nothwendigkeit in die Dichtung und konnte sicher sein, mit ihr eine eben so tiefe als harmonische Wirkung hervorzubringen.

Digitized by Google

Gutzkow hat dies nicht gethan. Er hat sich nicht angelegen sein lassen, jenes Wesentliche im Leben und Thun Wullenweber's zu erkennen und daraus die Handlung zu formiren; er hat die Geschicke des Mannes nicht aus seinem Charakter und seinen Leidenschaften entspringen und ihn nicht das Opfer werden lassen seines eigenen Thuns. Darin, und nicht in der allzugroßen Mannigfaltigkeit der geschichtlichen Thatsachen und der Schauplätze, worauf sie sich ereigneten, liegt der Grund, warum es dem vorliegenden Drama an Einheit fehlt, warum Marcus Meyer eher ein störendes, als ergänzendes Element wurde und warum das Gemälde, das auseinanderzufallen drohte, nur durch einen nothdürftigen Rahmen zusammengehalten werden konnte! Hätte Gutzkow sich an den Geist des geschichtlichen Gegenstandes gehalten, hätte er nur aus den wahrhaft bedeutsamen Thaten und Geschicken des Helden sein Drama construirt, hätte er das Nebensächliche mit der Haupthandlung nur so verbunden, wie es diese selber forderte, so wäre der Wechsel der Scenen theils nicht nöthig gewesen, theils hätte er nicht geschadet; Marcus Meyer, in das richtige geistige Verhältniß zu Wullenweber gebracht, wäre, ob nah, ob fern, immer ein ergänzendes Element geblieben und die Handlung ohne Rahmen durch ihr eigenes Maaß zusammengehalten worden. Gutzkow scheint aber gar nicht daran gedacht zu haben, einen solchen Mittelpunkt zu schaffen. Er hat sein Herz gehängt an einzelne Momente in der Geschichte der beiden Freunde; er hat Marcus Meyer auf Kosten des Helden hervorgehoben; er hat nicht nur geschichtliche Facta in Scene gesetzt, welche den Eindruck des Ganzen schwächen, sondern sogar noch störende Personen und Verhältnisse dazu erfunden, und nun freilich ein Drama hervorbringen müssen, welchem eben die wesentlichsten Eigenschaften eines Dramas abgehen.

Sehen wir die Thaten und Geschicke des Helden, die im Gutzkow'schen Trauerspiel die Haupthandlung bilden, näher an! Wir treffen Wullenweber zuerst in Kopenhagen, wo er nach einer vertraulichen Unterredung mit Marcus in die Reichsversammlung sich begiebt, vor ihr und den Gesandten des Kaisers, Schwedens und Hollands mit Lübecks Thaten und Macht prahlt, für die Hansa allein die Sundzollfreiheit verlangt und im Weigerungsfall mit Krieg droht. Die Dänen entscheiden sich für Krieg, Wullenweber nimmt ihn an und geht stolz ab. Nach Lübeck zurückgekehrt, weiß er es durch seine Beredtsamkeit dahin zu bringen, daß die Stadt den Dänen und Schweden Fehde ansagt. Er hat den Prinzen Swante Sture, der beim Herzog von Lauenburg sich aufgehalten, durch Marcus entführen lassen und will ihn als Prätendenten gegen Gustav Wasa aufstellen. Für den Oberbefehl über Lübeck's Macht gewinnt er den Grafen Christoph von Oldenburg. Bald nach dem Abzug desselben wird indeß die Stadt durch den Herzog Christian von Holstein belagert. Die genußliebenden Bürger beschweren sich, Wullenweber verweist ihnen mit Unwillen ihre Schwäche. Als aber der Herzog zum König von Dänemark erwählt wird und abzieht, um den Grafen Christoph zu bekämpfen,

Digitized by Google

nennt der Bürgermeister von Lübeck dies mit Recht eine „glücklich unglückliche Wendung." Denn seine Gegner in der Stadt, verbunden mit dem ehemaligen Bürgermeister und jetzigen kaiserlichen Rath Brömsen, sorgen nun dafür, daß Marcus dem Grafen zu Hilfe geschickt wird, und setzen es durch, den bis dahin Allesvermögenden, welchen jetzt auch die kaiserliche Acht trifft, zu stürzen. In Wullenweber ist hierdurch die Liebe zur Vaterstadt, der Eifer für ihre Größe nicht ausgetilgt: er will nach Bremen sich begeben, um dort Hilfsvölker zu werben. Unterwegs wird er aber von Reisigen des Herzogs von Braunschweig ergriffen und gefangen gesetzt. Das Gericht verurtheilt ihn zum Tode. Bevor er diesen erleidet besucht ihn in der Verkleidung eines armen Reiters der Graf Christoph, um ihm zu sagen, daß auch er besiegt und auf der Flucht sei.

Schon aus dieser Skizze erkennt man, daß die Haupthandlung im „Wullenweber" nicht aus einer „Kette von Ursachen und Wirkungen" besteht, wie Lessing dies von einem wahren Drama fordert. Daß der Held gestürzt, von dem Herzog von Braunschweig gefangen genommen und zum Tode verurtheilt wird, ist ein Unglück für ihn; aber dieses Unglück ist nicht durch ihn selber verdient und herbeigeführt, so daß wir es anerkennen müßten als gerechtes Geschick: es entbehrt der dramatischen Nothwendigkeit. Vielleicht hätten die Mängel des Entwurfs durch die Ausführung in gewissem Sinne wieder gut gemacht werden können; aber Gutzkow hat es eben auch an dramatischer Ausführung fehlen lassen. Er hat seinen Helden nirgends so gehalten, daß wir fühlen: hierdurch ruft er die Nemesis gegen sich auf, hierdurch bereitet er sich seinen Sturz! Er läßt ihn zwar in Kopenhagen stolz und vermessen reden und Dänemark und Schweden den Fehdehandschuh hinwerfen; er läßt ihn zur Erreichung seines Zweckes widerrechtlich Gewalt anwenden gegen den Prinzen Swante. Aber gerade diese Motive hat er nicht dramatisch ausgebeutet und nicht gewußt in dem Leser die Stimmung zu erregen, in welcher man den tragischen Ausgang erwartet. Von der stolzen, übermüthigen Sprache des Helden kann man sich um so weniger sittlich verletzt fühlen, als sie auf der einen Seite patriotisch motivirt ist, auf der andern aber etwas theatralisch klingt und nicht eine reale Leidenschaft verräth, die reale Folgen nach sich ziehen muß. Über die listige Verlockung und Gefangennehmung Swante's wird ohne irgend eine moralische Beleuchtung des Factums flüchtig hinweggegangen. Das heißt den Beruf des Dramatikers verfehlen! Denn dieser soll in einem Trauerspiel nicht blos Handlungen begehen lassen, denen Strafe folgen könnte, sondern er soll diese Handlungen so entwickeln und in solche Beleuchtung stellen, daß der Leser oder Zuschauer zugleich mit der klarsten Anschauung das tiefste Gefühl des begangenen Fehlers hat und die Strafe fordern muß als Sühne für die verletzte Gerechtigkeit. Geschieht dies nicht, so ist das Trauerspiel keine Dichtung, welche „den Menschen erhebt, wenn sie den Menschen zermalmt," sondern es ist

Digitized by Google

eine dramatisirte Unglücksgeschichte, die ihm wehe thut und ihn niederdrückt, es ist ein dramatisirtes Beispiel menschlichen Elends!

Mit dem Grundmangel der Erfindung und Composition hängen die andern Mängel dieses Dramas genau zusammen. Hatte der Dichter eine nothwendig sich entwickelnde, gewaltiger Wirkung sichere Haupthandlung zu schaffen nicht vermocht, so war es natürlich, daß er das Versäumte anderweitig hereinzubringen versuchte. Wie er in der Vorrede sagt, hat er sein Drama nach der Geschichte Wullenwebers von Barthold entworfen; und wie wir annehmen müssen, hat er sich schon bei der Lectüre in gewisse „Lichtpunkte des Details" versehen, die er in sein Drama verweben wollte. Bei dem schwachen Kern der Dichtung auf romantische Ausschmückung gewiesen, konnte er sich nun hauptsächlich nicht entgehen lassen, Marcus Meyer auf seinen Expeditionen zu begleiten, und die Versuchung lag nahe, den lebensfrohen Krieger in Beziehungen zu Frauen und damit auch die herkömmlichen Liebesverhältnisse in das historische Drama zu bringen, die man eben auch hier noch immer nicht entbehren zu können glaubt. Indem er aber dies that, war es nothwendig, daß der Horizont „bis auf's Ungebührliche" erweitert und der eine Held durch den andern in Schatten gestellt wurde! Marcus ist in dem Drama der Verlobte Meta's, der Schwester Wullenweber's. In Kopenhagen lernt er die dänische Reichsoberhofmeisterin, Anna Rosenkranz, und deren Nichte Siegbritt, die Tochter des schwedischen Grafen Ridderstolpe, kennen. Anna will ihn für ihr Vaterland gewinnen und hier zu der höchsten Stellung erheben, um durch ihn zu herrschen; Siegbritt soll als Köder dienen. Der von dem „sibyllinischen" Geist Anna's und der Schönheit Siegbritt's entzündete Kriegsheld beginnt auch schon zu wanken; aber im entscheidenden Moment siegt das Gefühl der Pflicht und er entreißt sich dem Netz. Dem Grafen Christoph zu Hilfe geschickt, trifft Marcus Anna und Siegbritt zum zweitenmal in Kopenhagen. Er ist aber nicht mehr Befehlshaber, wie ehedem, sondern Untergebener des Grafen. Die Frauen, die ihn lieben, sehen ihn mit Schmerz in dieser Stellung; er selber fühlt sich gedemüthigt und unglücklich. Als die Nachricht von dem Sturz Wullenwebers nach Kopenhagen kommt, will er dem Freunde zu Hilfe eilen und seine Gegner züchtigen. Allein der Graf (der dritte Held, der seinerseits wieder Marcus verdunkelt!) befiehlt ihm, nach der Insel Alsen abzusegeln und die Haft des Königs Christiern und des jungen Prinzen Johann zu endigen. Dort angekommen wird er von Schweden und Dänen eingeschlossen, gefangen und enthauptet. Fügen wir hinzu, daß der Dichter die hier angedeuteten Scenen mit einer gewissen Vorliebe gepflegt und eines Breiteren ausgeführt hat, so wird man einräumen, daß ein so selbstständig entwickeltes Geschick die Haupthandlung nothwendig beeinträchtigen und das Interesse des Lesers zertheilen mußte. Zugleich sieht man aus dieser Skizze daß das tragische Ende bei Marcus ebensowenig motivirt ist, als bei Wullenweber.

Der Verfasser hat außer diesen noch andere Scenen in sein Drama ge-

Digitized by Google

bracht, die nicht zur Sache gehören und den Eindruck des Ganzen schwächen. Er will z. B. unser Interesse auch für den König Christiern und den Prinzen Johann in Anspruch nehmen und beginnt ein Stück, dessen Held Wullenweber ist, mit einer Scene, in welcher der Reichsmarschall von Dänemark den Prinzen gefangen nach der Veste Sonderburg bringt und der geisteskranke Christiern ungesehen den Dänischen Adel verflucht, „Eine feste Burg" und eine Strophe aus einer alten Ballade singt, Wullenweber's aber nur in einer Zeile beiläufig gedacht wird! Scenen, die zu weit ausgesponnen sind, und längere Reden, welche die Handlung aufhalten und die man da, wo sie stehen, nicht haben will, finden sich fast in jedem Act. So die Rede Wullenwebers in der letzten Scene des dritten Acts. So der Dialog zwischen Anna und dem Bürgermeister von Malmö über Katholicismus und Protestantismus (ein vollkommenes hors d'oeuvre!) und Brockdorp's Monolog am Schluß der vierten Scene des letzten Acts. Nachdem der Verfasser die Linie der Einheit im Grundplan überschritten hatte, war er eben durch nichts mehr gemahnt, an sich zu halten: es war nichts mehr zu schonen und nichts mehr zu verderben! —

Wie verhält es sich aber — wird man uns fragen — mit der Zeichnung der Charaktere? Unsere Antwort ist diese: In Dramen wie das vorliegende hängen Composition und Charakteristik innig zusammen: wenn die erstere verfehlt ist, wird es auch die letztere sein. Die Composition gelingt hier nur, wenn der Dichter den wesentlichen Gehalt in der geschichtlichen Wirklichkeit poetisch aufzufassen vermag; und nur unter derselben Voraussetzung gelingt auch die Charakteristik. Wer das Wesentliche in den historischen Vorgängen erkennt, der kann daraus eine dramatische Handlung bilden, die sich von dem gegebenen Anfangspunkt aus mit Nothwendigkeit entwickelt; und wer das Wesentliche in den historischen Personen erkennt, der kann daraus Charaktere bilden, die zugleich individuelle Wahrheit und poetische Bedeutsamkeit haben. Wer es aber hier wie dort nicht zu sehen vermag, der wird einerseits der Fülle des geschichtlichen Stoffes erliegen und seiner Dichtung keine oder nur eine erkünstelte Gestalt finden; auf der andern Seite wird er echte Charaktere, die den Grund ihres Bestehens in sich tragen und die ihnen beigelegten Thaten auch decken, nicht schaffen können und zu subjectiver Idealisirung und Romantisirung seine Zuflucht nehmen müssen. Die Hauptcharaktere in dem vorliegenden Drama sind mißlungen. Dies geht schon, wie es mußte, aus dem Bisherigen hervor; wir wollen aber versuchen, es noch deutlicher zu machen.

Wullenweber muß in einem geschichtlichen Trauerspiel als ein Mann aufgefaßt sein, der mit demokratischen Mitteln ein aristokratisches Regiment stürzt, als Sieger über seine Kräfte sich vermißt, zu Gewaltthaten sich hinreißen läßt und in einer Verwickelung, die er durch Übergriffe selber sich bereitet hat, der wieder erstarkten Partei des Alten erliegt. So aufgefaßt, muß er im Drama seinen Plan verfolgen und kundgeben am rechten Orte, in der Denk- und Handlungs-

Digitized by Google

weise seiner Zeit; und die Art, wie er diesen Plan verfolgt, die Übergriffe, zu denen er sich verleiten läßt, müssen ihn direct seinem tragischen Ende entgegenführen. Wie wenig Gutzkow dieser Forderung nachgekommen ist, haben wir gesehen. Der Wullenweber seiner Dichtung thut und spricht wohl allerlei Gutes, aber nicht aus einem bestimmten Charakter und Lebensplan heraus, nicht am rechten Orte, im rechten Moment. Die schönen Reden, die er hält, scheinen ihm nur beigelegt, um ihn patriotisch auszustaffiren, man fühlt keinen treibenden Grund, keinen Ernst dahinter; und wenn er nun auch zuweilen entschieden auftritt und ganz wackere Worte spricht, so gewinnen wir doch nicht das Bild eines historischen Menschen, der im Gefühl seiner Berechtigung lebt und durch zweckvolles Reden und Handeln unsern Antheil fesselt und unsere Achtung sich erwirbt. Die Sprache, die Gutzkow's Wullenweber führt, ist einem Manne des sechzehnten Jahrhunderts keineswegs gemäß. Sie klingt, wie wir schon sagten, theatralisch; wir hören Gutzkow reden, der nicht selten im Tone Goethe's und Schiller's moderne Gedanken und Empfindungen auszusprechen sucht. Um nur ein kleines Beispiel zu geben, so läßt er Wullenweber zu Marcus im ersten Acte sagen: „Dein gutes Herz gehört Meta; Du tändelst wohl in spielendem Jünglingsübermuth mit blühenden Mädchen da und dort" u. s. w. Dies ist ein geringfügiger Zug, aber er beweist so gut wie andere, mit welch' modern vornehmem Wesen der demokratische Bürgermeister von Lübeck hier ausgestattet ist. Gutzkow — dies ist der Punkt — hat in seinem Wullenweber nicht einen wirklichen Menschen jener Zeit gedacht, er hat sich in seine Wesenheit, in seine Leidenschaft, in seinen geistigen und gemüthlichen Horizont nicht zu versetzen gewußt — er konnte ihn daher auch nicht reden und handeln lassen, wie er mußte, um unser Herz zu treffen, unsere Achtung und Liebe zu gewinnen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Marcus. Auch aus ihm spricht der Dichter. Und wie modern, wie unmöglich vornehm und raffinirt spricht er zuweilen aus dem ehemaligen Schmiedegesellen! Wer sich davon überzeugen will, der lese die Scenen zwischen Marcus und Wullenweber im ersten, zwischen Marcus und Anna im zweiten und vierten Acte! Dieser Marcus ist ebensowenig ein wirklicher Mensch, wie Wullenweber, er weiß uns ebensowenig ernstliche Theilnahme abzugewinnen! Und dasselbe gilt von Anna, Siegbritt und Meta.

Gutzkow sucht in der Vorrede die Beziehungen Anna's und ihrer Nichte zu Marcus als in gewissem Sinne zur Tendenz und Ökonomie des Stücks gehörig zu rechtfertigen. Er sagt: „Die Gerechtigkeit verlangte, daß das Dänenthum, dem Urquell unserer deutschen althistorischen Erinnerungen so nahe stehend, nicht in parteilicher Weise aufgefaßt wurde. Anna Rosenkranz, die der Pöbel von Kopenhagen ihrer papistischen Gesinnungen wegen zerriß, drückt diese edleren Elemente des nordischen Wesens aus. In einem Roman würde der Verfasser mit besonderer Liebe bei dieser Persönlichkeit verweilt und sie mit Alchymie, Zauberei

Digitized by Google

Sterndeutung umgeben haben. Im Drama, wo es immer zur That drängt, wo jede Persönlichkeit sich vor der Klippe fürchten muß, Episode zu werden und mehr zu stören, als aufzuklären (!), im Drama konnte sie nur eine Skizze bleiben. Aber auch so drückt sie vielleicht jenes tiefere Band aus, welches das Germanenthum mit Skandinavien verbindet. Siegbritt, eine Schwedin, tritt in denselben magnetischen Rapport zwischen Anna und Marcus mit ein. Beide mußten in Marcus jene Sehnsucht nach einer goldenen, zauberhaften Ferne des Glücks und der Größe mehren, sie sind selbst das Endziel eines träumerischen Hinausblickens auf die Nebel des Meers, jenes eigenthümlichen Wunderreizes, ohne den man sich die vorübergehende Größe einzelner Handelsstaaten und Handelsstädte nicht erklären kann. Amerika ist durch diese magnetisch lockende, geträumte Zauberwelt entdeckt, Holland durch sie frei, England groß geworden und auch in der Hansa und ihrer Geschichte wirkte neben dem Vortheil und dem unabhängigen Bürgergeist die Phantasie Großes. Dies Jenseitige, Ziehende, Idealische, ohne welches deutscher Sinn nichts Muthiges vollbringt, drücken Anna und Siegbritt in ihrem wundersamen Verhältniß zu Marcus aus."

Das klingt recht schön und lockend; nur Schade, daß wir im Stücke selbst von allen diesen Herrlichkeiten nichts gewahr werden! Hier sehen wir nur eine überspannte dänische Reichsoberhofmeisterin, die in hochmoderner Sprache und Motivirung den Feldhauptmann von Lübeck zu überreden sucht, in dänische Dienste zu treten, um vielleicht die dänische Königskrone davon zu tragen, — und die später über das Unglück, ihren Günstling unter dem Befehl des Grafen Christoph zu wissen, sentimentalen Schmerz an den Tag legt. Wir sehen eine unbedeutende junge Schöne, die zuerst den Prinzen Swante liebt, dann aber, als dieser ihr nicht heroischen Sinn genug beweist, ihr Herz an Marcus verliert und ihre Neigung zuletzt gleichfalls auf sentimentale Weise verräth. Weder für die eine noch für die andere fühlen wir irgend ein tieferes Interesse in uns angeregt. Der Grund liegt aber nicht darin, daß diese Charaktere nur skizzirt sind — der Verfasser hat Scenen und Worte genug an sie gewendet! — sondern vielmehr darin, daß es keine wahren Individualitäten sind, daß sie uns von ihrer Existenz und von ihrer Nothwendigkeit im Drama nicht überzeugen können!

Von Meta sagt der Verfasser selber, es sei dies „eine sentimentale Natur, die das Poetische nur außer sich kenne, weich, entsagend, nie hinausstrebend über das Reich der Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht." Dies ist richtig; aber leider müssen wir hinzufügen, daß sie mit diesen ihren Eigenschaften zugleich eine unangenehme Figur ist! Eine solche uns vorzuführen, hat der Dichter nicht das Recht. Der Dichter soll freilich die Schwächen des Menschen zeichnen wie die Stärken, aber er soll auch die Schwächen nur so hinstellen, daß ihre Schilderung auf den Leser einen erfreulichen Eindruck macht. Wie er dies anzufangen hat? Er muß thun, was Gutzkow zu thun versäumt hat: er muß die Schwächen als

Digitized by Google

Natur und mit den guten Eigenschaften verbunden zeigen, mit denen sie in der Wirklichkeit verbunden zu sein pflegen; er muß sie gerecht beurtheilen und, an ihrem gebührenden Platz im Ganzen, in poetisches Licht stellen.

Wir verzichten darauf, noch mehr Charaktere dieses Dramas zu betrachten; ohnehin könnten wir von allen übrigen nur dasselbe sagen! Eine wahre Natur, ein erfreuender, erhebender Charakter ist im ganzen Stücke nicht anzutreffen. Der Rathsbarbier Henning Schepeler mit seiner conservativen Starrheit — sagt der Verfasser — ist historisch. Dies mag sein; aber er ist nicht im Geiste seiner Zeit gehalten, sondern gehört ganz in die Reihe jener theaterhaften Narren, die sich mit Wichtigthun, mit Prahlerei und Feigheit in hergebrachter Manier preisgeben müssen. Überhaupt müssen wir bemerken, daß der Verfasser sich in keinem seiner Stücke so sehr als Nachahmer verhält, wie in diesem. Gleich im ersten Act läßt er den Rathsherrn Dalen sagen: „Wir sind ein übermüthig Volk in Lübeck. Ja, ja! Wir stochern uns nach Tisch gern die Zähne mit Reichssceptern aus, und wenn wir Kegel schieben, werfen wir mit Kronen darnach!“ Und später den Syndicus Oldendorp: „Freilich! Da sind eure Jungen in Lübeck andere Kerle! Die wissen schon in der Wiege, was die goldene Bulle ist, und den Reichsadler zäumen sie sich als Steckenpferd.“ Wer fühlt nicht, daß diese Reden kühn und frappant sein sollen à la Shakespeare? Schwerlich werden wir aber erst noch sagen müssen, daß sie nachahmerisch gesucht und fade sind!

Fassen wir die Hauptgedanken unserer Beurtheilung noch einmal zusammen. Gutzkow hat in dem geschichtlichen Stoffe seines Wullenweber nicht die Handlung zu erkennen vermocht, welche durch poetische Ausbildung zu einem wahren historischen Drama zu verarbeiten war; er hat nicht vermocht, die Wahrheit der Geschichte in Poesie zu verklären. Statt dessen beutete er die Geschichte willkührlich aus zur Construction einer subjectiv erfundenen Handlung; er unternahm es, der Geschichte, anstatt derselben die ihr innewohnende Poesie zu entlocken, seine Poesie beizubringen und anzuheften: — und die Folge war, daß er ein Drama hervorbrachte ohne innere Wahrheit und ohne dramatische Kraft. Wir gestehen dem Verfasser bereitwillig zu, daß er das ihm eigenthümliche Talent auch hier wieder bewährt und daß sein Drama als geistreiche, pikante Lectüre zu empfehlen ist; als geschichtliches Trauerspiel müssen wir es aber für durchaus verfehlt erklären.

Erlaube man uns schließlich aus dem Bisherigen noch die bescheidene Nutzanwendung zu ziehen. Wir wollen nicht folgern, daß unsere dramatischen Poeten, wenn sie historische Sujets behandeln, sich ausschließlich an den wahren Geist, an den wesentlichen Text der Geschichte halten und nur ihn zum Drama auszudichten suchen müssen; denn es wäre immer noch möglich, daß ein Dramatiker in subjectiver Behandlung eines historischen Stoffs ein poetisches Werk hervor-

Digitized by Google

bringen könnte, und wir möchten nicht gern eine gute Möglichkeit ausschließen. Aber jedenfalls können wir an dem Beispiel Gutzkow's lernen, daß es einem Dichter heutzutage gerathen ist, seine schöpferische Kraft an dem Gehalte der Geschichte selbst zu üben, und daß er in diesem Falle ohne Vergleich mehr Sicherheit hat, ein echtes und wirksames Drama zu Stande zu bringen, als wenn er dem Verfasser des Wullenweber nachfolgt.

Digitized by Google

II. Henrik Hertz. Svend Dyring's Haus.

Romantiſche Tragödie in vier Acten. Im Versmaaße des däniſchen Originals überſetzt von F. A. Leo.

Leipzig, Verlag von Carl B. Lorck. 1848.

Romantiſche Tragödie iſt ein Titel, auf welchen das neue Stück von Henrik Hertz keinen Anſpruch machen kann. Denn dieſes Stück iſt zwar eine romantiſche Dichtung, aber keine Tragödie. Wir wollen dies beweiſen und die Dichtung damit zu charakteriſiren ſuchen, müſſen aber zu dem Ende die Fabel und das dramatiſche Gewebe des Ganzen ausführlich darlegen.

Svend Dyring, Gutsherr und Lehnsmann des Königs von Dänemark, lebte mit Frau Helwig in glücklicher Ehe. Sie gebar ihm eine Tochter, Regiſſe, nnd zwei Söhne, Alf und Ove, verlor aber bald nach der Geburt Ove's das Leben. Svend, der durch Kriegsnoth viele Verluſte erlitten, heirathete ſpäter die Wittwe Guldborg, die ihm großes Gut und eine Tochter, Ragnhild, zubrachte. Allein dieſe Stiefmutter und ihre Tochter bewieſen ſich gegen ſeine Kinder hart und übermüthig. Regiſſe wurde von ihnen als Magd behandelt, die Knaben mußten in verfallener Stube auf hartem Lager ſchlafen und nicht ſelten hungern. Svend, der ſeiner Frau dankbar geſinnt war, glaubte ihr mehr als ſeinen Kindern und hielt die Klagen derſelben für ungerecht. Frau Guldborg herrſchte im Hauſe, den Stiefkindern blieb nichts übrig, als ſich zu fügen und zu dulden. Da zeigte ſich eine Ausſicht auf eine glückliche Veränderung in der Familie. Ein Stück Land, das Guldborg ihrem Manne zugebracht hatte, wurde von dem Gutsherrn Tage Bolt angeſprochen und die ſtreitenden Theile verglichen ſich in der Weiſe, daß Tage Bolt Ragnhild ehelichen und dieſe das Land zur Mitgift erhalten ſollte. Zu gleicher Zeit hatte die Schönheit Regiſſe's das Herz des reichen und ſtattlichen Ritters Stig Hvide entzündet und dieſer war entſchloſſen, um ihre Liebe und ihre Hand ſich zu bewerben.

Das Stück beginnt mit einer Scene im Walde. Zwiſchen Tage Bolt, Stig und Svend, die mit einander gejagt haben, kommen die Beziehungen des erſten zur Familie Svend's zur Sprache und dieſer ladet die Genoſſen zu dem Mahle ein, das Guldborg ihnen bereitet. Scenen im Hauſe charakteriſiren die Stiefmutter und die beiden Stiefſchweſtern. Ragnhilden iſt ein Gerücht zu Ohren gekommen, daß Frau Helwig als Geiſt im Hauſe umgehe. Sie nimmt an, daß

Digitized by Google

Regisse diesen Geist spiele, und schilt sie deswegen aus. Der alte Diener Byrge versichert indeß, das Gerücht sei wahr: er selber habe Frau Helwig gesehen, wie sie blaß und weinend am Lager der Knaben gestanden habe! Ragnhild erschrickt; ihre Mutter erklärt jedoch das Ganze für ein Mährchen, verweist Regissen mit Härte ihre Klagen und geht unmuthig ab; der Diener begleitet sie. Eine Scene zwischen Ragnhild und Regisse zeigt die erstere in ihrem ganzen Übermuth, deutet aber zugleich ihr Geschick an. Ragnhild erwähnt einer Prophezeihung ihrer Großmutter, wornach sie „vergehen würde in Liebe für Ihn, den sie hassen und der sie fliehen würde!" Sie sagt, Tage Bolt könne das nicht sein, denn über den vermöchte sie sich höchstens zu ärgern, hassen aber könne sie nur den, welchen sie liebe. Die Jäger, von Guldborg angekündigt, treten ein. Beim Anblick Stigs erschrickt Regisse und läßt den gefüllten Becher fallen, den sie ihm bieten sollte. Guldborg rügt ihre Ungeschicklichkeit und fragt Stig mit Artigkeit, ob ihm Schachspiel behage. Der reiche, bei Hof angesehene Ritter dünkte sie nämlich ein besserer Schwiegersohn, als Tage Bolt; sie wünscht, daß Ragnhild seine Neigung gewinne, und fordert sie auf, mit ihm zu spielen. Aber Tage Bolt macht sein Recht als Verlobter geltend und Stig setzt sich zur Partie mit Regisse. Während des Spiels gesteht er ihr seine Liebe, die er ihr schon früher kundgegeben, auf's neue. Ragnhild antwortet auf Tage Bolts Fragen zerstreut: sie sieht auf Stig und verräth den Eindruck den er auf sie gemacht. Alle gehen ab zum Mahle.

Der zweite Act beginnt und endet in einer alten Gesindestube, einem „großen, öden Zimmer mit Spuren früheren Glanzes." Es ist Mitternacht. Alf und Ove liegen auf einer mit Stroh bedeckten Schlafbank und machen in kindlichen Reden ihre Noth anschaulich. Als sie eingeschlummert sind, naht Frau Helwig, beklagt in rührenden Worten das Loos ihrer Kinder, liebkost sie und entfernt sich wieder, nachdem sie dreimal Wehe gerufen über Guldborg. Byrge und Regisse kommen und bringen Essen für die Knaben. Sie sprechen über Einst und Jetzt, Byrge tadelt das Verhalten Svend's, tröstet die Tochter Helwig's und geht ab. Regisse gewinnt es nicht über sich, die süß Schlafenden zu wecken; sie gedenkt ihrer Mutter, sinkt auf die Knie und spricht ein Gebet. Ein Klopfen an der Thüre schreckt sie auf: es ist Stig, der draußen steht und sie beschwört zu öffnen, da die Ruhe seiner Tage, sein Leben auf dem Spiele stehe. Regisse, zitternd, erfüllt seine Bitte und der Ritter tritt ein, um ihr ein unheilvolles Geheimniß mitzutheilen. Er sagt: kluge Frauen hätten ihn gelehrt, Runen zu schreiben, mit denen er ein Mägdlein zur Liebe zwingen könne. Heute nun, wie die Geliebte ihm wohl Zeichen gegeben, daß sie ihm gut sei, aber auf seine Fragen doch nur ausweichend geantwortet habe, sei er im Muthe des Weines verleitet worden, ihr Runen in einen Apfel zu schreiben. Der Apfel, den er ihr habe zuwerfen wollen, sei aber in Ragnhild's Schooß gefallen, sie habe die Runen gelesen und die Wirkung sei urplötzlich an ihr offenbar geworden. Erschreckt habe er das Zimmer verlassen und

Digitized by Google

sei auf seine Kammer gegangen; aber bald habe Ragnhild vor seiner Thüre gestanden und in flehenden Worten Einlaß begehrt. Er sei nun durch das Fenster geflohen und zu der Geliebten gekommen, um ihr Alles zu gestehen und, wenn sie ihm zürne, in die Weite zu gehen und zu büßen! Regisse beweint das Unglück ihrer Schwester, kann aber das Geständniß ihrer Liebe nicht zurückhalten, und der hierüber entzückte Ritter verlobt sich mit ihr. Da klopft es an der Thür und Einlaß fordert — Ragnhild. Stig eilt durch eine Seitenthür hinweg, Regisse öffnet und Ragnhild spricht zu ihr in Worten der Liebe und des Hasses die Tiefe ihrer Leidenschaft und ihres Leides aus. Ein Geräusch auf dem Hofe zieht sie an's Fenster: sie sieht den Ritter davon reiten, eilt hinaus und ihm nach; Regisse folgt ihr.

Im dritten Act sehen wir Stig im Walde schlummernd; zu seinen Füßen, durch ein kleines Gebüsch von ihm getrennt, liegt Ragnhild, gleichfalls im Schlafe. Stig erwacht, erblickt sie, fühlt, daß er sich schleunig entfernen müsse, und trägt seinem Knappen auf, die Unglückliche nach Hause zu führen. Nachdem er fort ist, erwacht diese; sie erinnert sich an das Geschehene, vernimmt mit Schmerz und Zorn, daß der Ritter sie verlassen und folgt dem Knappen. Tage Bolt und sein Bruder Ivar kommen aus dem Walde hervor. Der erstere verräth, daß er auf Stig eifersüchtig ist, und erklärt, er wolle von Svend verlangen, daß die Hochzeit schnell bereitet werde. An einer andern Stelle des Waldes treten Svend und die Jagdgesellschaft auf. Guldborg theilt ihrem Manne den Plan mit, Tage Bolt Regisse zu geben und Ragnhild mit dem reichen und mächtigen Stig zu verbinden, der, wie sie wahrgenommen habe, ihre Tochter liebe. Svend macht Einwendungen, weicht aber zuletzt ihren Klagen und Betheurungen. Da kommt Byrge mit der Nachricht, daß man Ragnhild vermisse! Und gleich darauf meldet ein andrer Diener, daß Stig mit seinen Leuten hinweggeritten sei! Im Herzen Guldborg's macht der Schrecken, den die erste Nachricht erregte, einer Hoffnung Platz; es wird beschlossen, Ragnhild zu suchen. Diese ist unterdessen dem Knappen Stig's entflohen, und hat sich von einem Knaben gegen die Bucht führen lassen, um hier der Noth ihres Herzens ein Ende zu machen. Ein Band mit einem kleinen Goldstück, das die Kraft hat, ihr Leben zu schützen, so lange sie es trägt, gibt sie dem Knaben zum Lohne. Wie sie der Bucht zugehen will, um ihren unheilvollen Vorsatz auszuführen, trifft sie aber auf Stig, der auf dem Wege nach seinem Gute ist. In dem Gespräche mit ihm findet der Zauber, durch den ihr Wille gefesselt ist, im Kampfe mit Trotz und Zorn, einen ergreifenden Ausdruck. Stig ist erschüttert, tiefes Mitleid hat ihn erfaßt; als sie ohnmächtig hinsinkt, fängt er sie in seinen Armen auf. In demselben Augenblick nahen Svend, Guldborg, Tage Bolt, Ivar und das Gefolge. Guldborg sieht ihre Meinung bestätigt, sie hält die Zusammenkunft für verabredet und rügt mit einer gewissen Feierlichkeit das Benehmen Stig's: er hätte, wenn er ihre Tochter in Zucht und Ehren minne, erst bei den

Digitized by Google

Eltern anfragen sollen! Der Ritter weiß in der Verwirrung nicht zu antworten, Guldborg kann an der Erfüllung ihrer Hoffnung nicht mehr zweifeln und bietet nun Tage Bolt Regisse an. Allein Tage schlägt diese aus und geht erzürnt und drohend ab. Da findet Stig seine Sprache wieder; er erklärt, allerdings habe ihn die Macht der Liebe in Svend's Haus gebracht; aber nicht Ragnhild, der Verlobten Tage Bolt's, gehöre sein Herz, sondern Regisse! Bei diesen Worten sinkt Ragnhild mit einem Schrei nieder. Wieder erwacht, hält sie eine wilde Rede an Stig und kündigt an, sie werde Tage Bolt heirathen, aber in drei Tagen eine Leiche sein.

Der vierte Act eröffnet sich im Frauengemach. Regisse hält Stig für ungetreu und Byrge sucht ihr diesen Gedanken auszureden. Ihr Gespräch wird unterbrochen durch Ragnhild, welche düster und verstört hereintritt und in zusammenhangslosen Reden ihren Haß gegen Regisse zu erkennen giebt. Der Gedanke ihres Herzens ist der Tod der Schwester. Guldborg, in leidenschaftlicher Bewegung hereintretend, wüthet gegen Regisse; sie schilt die Stieftochter sittenlos, weil sie dem Ritter Gehör gegeben, verweist sie zur Strafe auf ihre Kammer und geht mit ihr ab, um sie einzuschließen. Ragnhild gibt ihre Feindschaft gegen Regisse auch dem Stiefvater zu erkennen; sie erzählt zuletzt, daß ihr Frau Helwig begegnet sei und ihr den Tod geweissagt habe. Svend ahnt, daß die Klagen seiner Kinder über die Stiefmutter dennoch gerecht sein könnten; Reue beschleicht sein Herz, und als Byrge hereinstürzt mit der Meldung, daß Guldborg Regissen mißhandle, eilt er ihr in höchster Bewegung zu Hilfe. In einem Hain, ohnweit des Hauses treten Tage Bolt und Ivar mit Bewaffneten auf. Ivar hat Svend Fehde angesagt, will aber nicht Mord und Brand stiften, sondern nur, in Güte oder mit Gewalt, Ragnhild heimführen. Als er sich mit seinen Leuten, Ivar ausgenommen, entfernt hat, kommt von der andern Seite Stig mit Bewaffneten. Dieser hat gehört, daß Tage Bolt dem Vater seiner Geliebten Fehde angesagt habe und will demselben zu Hilfe ziehen. Ivar läßt sich gern festnehmen und fortführen, um Gelegenheit zu einer Vermittlung zu finden. Die nächste Scene versetzt uns in die alte Gesindestube. Alf und Ove liegen schlafend auf dem Strohlager: Regisse kniet davor, das Haupt auf die Arme gestützt; Helwig sitzt zur Linken, stumm und unbeweglich. In verschiedenen Theilen der Stube sind Gruppen von Engeln zu sehen, die pantomimisch und in Worten ihr Mitgefühl mit den Schlummernden ausdrücken, um dann, mit Helwig, zu verschwinden. Regisse erwacht. Sie hört Tritte auf dem Gang, öffnet die Thüre und erblickt die Schwester mit einem brennenden Licht und einem gefüllten Becher in der Hand. Ragnhild schildert in ihrer Weise das Erlebniß im Walde. Bei der Gewißheit, daß Stig ihr treu geblieben, kann Regisse ihre Freude nicht bergen, und jene, im Tiefsten verletzt, bietet ihr den Becher mit der Forderung, daß sie trinke. Als Regisse ihn aber nimmt, erscheint Helwig und ruft: „Ragnhild!" Diese, niedergeschmettert, antwortet: „ich komme"; sie ruft Regissen zu:

Digitized by Google

„trink nicht, es ist Gift", und stürmt hinaus. Regisse sinkt besinnungslos nieder, Helwig verschwindet. Gleich darauf eilt Stig herein, erhebt die Geliebte und fordert sie auf, mit ihm zu fliehen. Svend, mit gezückten Schwert, und Guldborg treten ihm entgegen. Jener glaubt, Stig sei mit Bewaffneten gekommen, um ihn zu befehden und Regisse zu rauben. Der Ritter rechtfertigt sein Hiersein, Regisse bittet den Vater dringend, nach Ragnhild zu suchen, die mit verwirrten Sinnen aus der Stube geflohen sei. Aber schon eilt Byrge bleich herbei: er hat die Meldung zu bringen: daß Ragnhild sich in die See gestürzt und Tage Bolt zu spät gekommen sei, sie zu retten. Der Leichnam wird von Dienerinnen hereingetragen. Guldborg, in der Raserei des Schmerzes, weist nun Stig aus dem Hause und ergreift Regisse, um sie fortzuführen. Svend, erzürnt hierüber, hält sie zurück. In demselben Augenblick springen die Flügel des Portals auf und Helwig erscheint in voller Beleuchtung. Sie hält Guldborg ihre Selbstsucht, ihre Härte vor und schließt mit einer Drohung für den Fall, daß sie gezwungen sei, noch einmal vor ihr zu erscheinen. Guldborg fleht um Erbarmen und legt die Hände Regissen's und Stig's in einander. Helwig empfiehlt dem erschütterten Svend die Knaben und entschwebt, von einem Engelchor umgeben.

Daß diese Dichtung den Namen einer romantischen verdient, wird jeder unserer Leser schon aus der Inhaltsanzeige erkennen. Sie ist gegründet auf zwei romantische Erzählungen: von der Jungfrau, welche durch Runen zur Liebe gezwungen wird, und von der Mutter, die aus dem Reiche der Todten zu ihren hart behandelten Kindern wiederkehrt. Der Inhalt dieser Erzählungen ist weiter ausgebildet im Sinn der alten Sagen und verwoben zu einer Handlung, die eine eigenthümliche romantische Mischung von Natur und Mährchen ist. Dem Gegenstand entspricht die Behandlung in aller Weise. Der Dichter lebt in der Welt der alten Sage, er fühlt sich wohl und heimlich darin, er empfindet ihre Poesie, er hat ihre Schönheit vor Augen. In der Stimmung, die in ihm erregt ist, weiß er der Liebe, der Leidenschaft, dem kindlichen Sinne, der Gutmüthigkeit, dem Weh des Herzens eine empfundene, rührende Sprache zu leihen. Die beiden Knaben plaudern bei ihm anmuthig, und Frau Helwig klagt in Worten tiefen Gefühls; in den Reden der liebenden Ragnhild finden sich meisterhafte Züge. Auch die übrigen Personen drücken sich leicht und anziehend aus. Bei der Führung des Dialogs kommt dem Dichter eine ihm angeborene Mäßigung zu statten. Er schwebt mit einer gewissen Freiheit und Klarheit über dem Stoff, er weiß zu rechter Zeit aufzuhören und den Leser so rasch vorwärts zu führen, als er es verlangt. Aus der Stimmung, in welcher er die Dichtung begonnen, fällt er niemals heraus; er vermag den einmal angeschlagenen Ton festzuhalten bis an's Ende.

Allein ebenso wird man schon aus der Inhaltsangabe sehen, daß „Svend Dyring's Haus" keine Tragödie ist.

Digitized by Google

Eine Tragödie — um vom Einleuchtendsten anzufangen — ist nur diejenige dramatische Dichtung, in welcher die Person oder die Personen, deren Schicksal den wahren Inhalt der dramatischen Dichtung bildet, tragisch enden, so daß der Zuschauer am Schluß der Handlung die Poesie des Leides empfindet und in tragische Rührung sich versetzt fühlt. Daß dies bei vorliegender Dichtung nicht der Fall ist, sieht Jeder. Das Schicksal Ragnhild's ist nicht der Mittelpunkt der Handlung und sie selber ist nicht so geschildert, daß ihr Ende tragisches Mitgefühl erwecken kann. Sie tritt im ersten Act mit aller Prätension einer begünstigten Tochter auf und zeigt auch nicht eine Tugend oder Charaktereigenschaft, durch die sie unsere nähere Theilnahme auf sich zöge. Durch einen unglücklichen Zufall wird ihr Herz krank, und wie die Verhältnisse sind, unheilbar krank. In diesem Zustande erweckt sie unser wirkliches Mitleid. Allein wir sind von vorn herein für das Glück der mißhandelten, liebenswürdigen Regisse interessirt; wir sehen, daß Ragnhild mit unversöhnlichem Sinne der Schwester nach dem Leben trachtet, und fühlen: sie muß sterben, es ist ein Glück für sie und für die Familie, wenn sie stirbt! Geschieht dieß nun, so geschieht nur, was geschehen sollte und was uns recht ist, was uns also nicht in tragische Rührung versetzen kann. Denn in diese versetzt uns nur der Untergang des nach einer Seite hin Lebensfähigen und Lebenswürdigen, ein Untergang, der nicht unser Herz erleichtert, sondern Schmerz in uns erregt. Die vorliegende Dichtung würde aber auch dann keine Tragödie sein, wenn der Tod Ragnhild's tragisches Mitgefühl in uns erweckte, und zwar darum nicht, weil sie mit jenem Ereigniß nicht schließt und nicht schließen kann, weil das tragische Gefühl nicht in uns bliebe, sondern wieder verdrängt würde durch die glückliche Lösung der übrigen Verwickelungen. Wir sehen am Schluß die Liebenden, für deren Verhältniß wir immer lebendigen Antheil empfinden, glücklich verbunden; wir sehen die harte Stiefmutter durch die strafenden Worte, welche die rechte Mutter ihr aus einer andern Welt herüber zuruft, bekehrt, sehen den getäuschten Vater aufgeklärt, seine Kinder also doppelt ihres Wohlergehens sicher; wir sehen das unheilbare Glied abgeschnitten und den Körper der Familie gereinigt und gesundet und können darüber nur Befriedigung empfinden. Die Dichtung, die eine solche Befriedigung in uns hinterläßt, ist aber keine Tragödie!

Eine wahre Tragödie ist ferner nur diejenige Dichtung, wo der tragische Ausgang seinen Grund hat in der Natur des tragischen Charakters und in den Verhältnissen, welche derselbe vorzugsweise herbeigeführt hat. Wir wollen in einer Tragödie nicht bloßes Leid dargestellt sehen, sondern ein Leid, das einen Grund, einen Zweck und damit auch einen Sinn hat; wir wollen erkennen, daß gewisse Charactere mit gewissen Leidenschaften und Tendenzen in gewissen Verhältnissen zu Grunde gehen müssen; wir wollen durch den Ausgang des Stücks eine Wahrheit anschaulich gemacht sehen! Eben dieser Sinn, diese erkennbare Wahrheit ist es, welche dem vorgeführten Unheil die dichterische Weihe giebt und das Peinliche

Digitized by Google

des bloßen Leides zum Tragischen des nothwendigen und in höherem Betracht gewinnbringenden Leides erklärt; welche den erschütterten Zuschauer erhebt, indem sie ihn im Untergang zeitlicher Kraft und zeitlichen Glücks den Sieg eines Ewigen fühlen läßt! — Dem aufmerksamen Leser der Inhaltsangabe brauchen wir aber nicht erst zu sagen, daß die vorliegende Dichtung auch in dieser Beziehung keine Tragödie ist. Der tragische Conflict, der eine Folge sein sollte der Charaktere, ihrer Leidenschaften und Beziehungen, ist hier die Folge eines Zufalls! Ritter Stig will seine Geliebte durch Runen an sich fesseln, die Runen kommen aber durch Zufall an Ragnhild und diese wird unglücklich aus Zufall! Wo ist hier der Sinn und Zweck, welcher dem geschilderten Leid die Weihe geben soll? Wo ist die Idee, welche durch die Tragödie zur Anschauung gebracht werden — wo ist die erhebende Kraft, welche sie auf uns äußern soll? Der Grund des Conflictes ist blind, ist eine unbegreifliche Laune des Geschicks; mithin ist auch das Leid Ragnhild's ein blindes und wir können mit der Unglücklichen nur pathologisches Mitleid empfinden, wie mit einer Kranken, nicht aber poetisch erhebendes und beglückendes wie mit einer tragischen Person, deren Leid für uns eine Bedeutung hat. Der Dichter hat allerdings die Wirkung jenes Zufalls in seiner Art poetisch behandelt, er hat der Sehnsucht, der Leidenschaft, dem Schmerze Ragnhild's einen rührenden Ausdruck zu geben gewußt. Aber wenn dies etwas ist, so ist es nicht genug. Während wir poetisch angeregt werden, fühlen wir doch, daß uns das Beste noch fehlt, wir sind nicht wahrhaft befriedigt; und am Schluß, wenn die poetische Erscheinung der Leidenschaft an uns vorbeigezogen ist, bleibt uns nur das Gefühl des Mangels übrig. Denn das ist eben das Wunderbare der Idee, daß sie ausdauert und auch den Reiz des Lebens, an welchem sie zur Erscheinung gekommen ist, gegenwärtig erhält; so daß ein dramatisches Gedicht, in welchem eine Idee veranschaulicht wird, den schönsten und größten Eindruck macht eben durch den Ausgang, wo wir das geschilderte Leben in dem Spiegel der Idee verklärt schauen und empfinden! Ein Drama dagegen, das nicht durch einen bleibenden Gedanken getragen ist, kann wohl das Gemüth des Zuschauers erregen und beschäftigen, aber nur vergänglicherweise: wenn die Handlung vorüber ist, dann ist auch die Wirkung vorüber und wir scheiden von dem Drama mit dem Gefühl der Leerheit.

Man könnte hier eine Einwendung machen und sagen: Der Zufall, durch welchen in „Svend Dyring's Haus" der Conflict herbeigeführt wird, ist kein blinder, sondern ein motivirter: er hat einen Grund und einen Zweck. Für's erste tritt Ragnhild mit einem Verhalten, mit Eigenschaften auf, welche Strafe verdienen; diese Strafe wird über sie verhängt eben durch jenen Zufall, der also nur ein Mittel ist in der Hand der rächenden Nemesis. Für's zweite ist dieser Zufall, von der Strafe ganz abgesehen, das Organ einer Schicksalsmacht. Der Heldin war von ihrer Großmutter prophezeiht, daß sie „in Liebe vergehen würde für Ihn, den

Digitized by Google

sie hassen und der sie fliehen würde"; diese Prophezeihung mußte in Erfüllung gehen und damit sie in Erfüllung gehen konnte, mußte jener Zufall eintreten.

Diese Einwendungen sind jedoch leicht zu widerlegen. Was die erste anlangt, so tritt Ragnhild allerdings mit einer Sinnesart auf, welche Strafe verdient und zu Leid führen muß. Allein wenn diese Strafe und dieses Leid tragisch erscheinen sollten, mußten sie durch die Sinnesart selber verursacht sein; Vergehen und Strafe mußten in erkennbarem Zusammenhange stehen; die rächende Nemesis mußte mit Natur und Vernunft verfahren. Ein übermüthiges Mädchen dadurch strafen, daß man ihr auf magische Weise eine Leidenschaft zu einem Manne einflößt, der sie nicht lieben kann, und so ihren Tod herbeiführen, das ist ein Verfahren, hinter welchem Niemand besondern Sinn wird entdecken können! Die Form der Strafe ist viel zu gesucht und diese selber viel zu hart. Man sieht auch, daß der Dichter gar nicht daran gedacht, jenen Zufall als Mittel der rächenden Nemesis aufzufassen. Er hat von der Schuld zu der Strafe keine Fäden gezogen, die auf eine solche Intention deuten könnten; der Zufall erscheint in dem Gedicht als reiner Zufall — als ein willkürliches Factum, das grundloses Unglück anrichtet!

In Bezug auf die zweite Einwendung erlauben wir uns einfach zu fragen: Wie ist es gekommen, daß Ragnhilden ein Leid wie das, welches sie erlebte, vorherbestimmt werden und daß ihre Großmutter es prophezeihen konnte? Wie und wodurch hat Ragnhild ein solches Verhängniß auf sich gezogen? Welches ist die Macht, die es verhängen konnte, und was hat sie damit gewollt? Auf diese Fragen wird kein Anwalt des Autors befriedigend antworten können; und wir sehen: wenn dieser den Zufall auch als Mittel zur Erfüllung eines vorherbestimmten Geschickes behandelt hätte, so wäre damit doch nichts gewonnen worden; denn dann wäre eben die Bestimmung sinn- und zwecklos, und die Erfüllung einer solchen Bestimmung könnte ebenfalls nicht tragisch wirken. Allein ein Schicksalsdrama zu dichten, hat offenbar auch nicht in der Absicht des Autors gelegen. Wenn dies der Fall gewesen wäre, so hätte er jene Prophezeihung nicht so nebenbei erwähnen lassen; er hätte später darauf zurückgedeutet und Bestimmung, Mittel und Erfüllung genau zusammenbezogen. Da er dies nicht gethan, so sehen wir: er bezweckte mit jener Prophezeihung nichts, als dem romantischen Drama einen geheimnißvollen, mystischen, wunderbaren Zug mehr zu geben!

Bevor wir weiter gehen, müssen wir uns gegen einen möglichen Mißverstand sicher stellen. Wer obige Bemerkungen flüchtig durchsieht, der könnte nämlich auf den Gedanken gerathen, als ob wir den Zufall und das Wunder überhaupt aus der Tragödie verbannt sehen wollten. Dies ist keineswegs der Fall. Wir verlangen nur, daß der Zufall und die wunderbare Einwirkung selbst wieder motivirt seien und einem sittlichen Gesetze, einem vernünftigen Endzweck dienen! Wir verlangen nur, daß der Zufall und das Wunder als Mittel sich darstellen in der Hand einer im höhern Sinne vernünftig handelnden Macht! Wir glauben, daß

Digitized by Google

sich Sujets denken lassen, wo ein Zufall, ähnlich dem in „Svend Dyring's Haus," als solches Mittel sich darstellen und sich dadurch rechtfertigen würde. Wenn z. B. eine unbeugsame stolze Schöne, welche Liebe und Zärtlichkeit als verächtliche Schwäche behandelte, durch ein Zaubermittel zur Liebe gezwungen und dadurch für ihren unweiblichen Sinn gestraft würde, so könnte man dies nicht anders als in der Ordnung finden. Daß aber die wunderbare Einwirkung hier nicht zu tragischem Ende, sondern vielmehr nur zur Demüthigung, zu Reue und Leid, zum Bekenntniß der Schuld und durch diese zum Glück führen dürfte, werden wir nicht erst zu sagen brauchen. Ein wahrhaft dramatisches Sujet, wo die Heldin, welche durch Runen oder einen Liebestrank zur Liebe gezwungen wäre, ungeliebt bliebe und den Tod fände, wie Ragnhild, wird kaum gedacht werden können.

Svend Dyring's Haus ist endlich keine Tragödie, weil sie, von dem Grundplan abgesehen, nicht ausgeführt ist, wie eine Tragödie — weil die Charaktere und Verhältnisse nicht gezeichnet sind, wie es in einer Tragödie sein muß. Wir haben bereitwillig anerkannt, was in diesem Stücke Liebliches und Rührendes ist; aber wir müssen nun auch erklären, daß das Poetische, welches wir hervorheben, doch nur mehr stoffmäßig in dem Stücke enthalten und nicht ebenso dramatisch, am wenigsten der Tragödie gemäß ausgeprägt ist. Charaktere und Verhältnisse sind nicht bestimmt und klar genug hingestellt; das Benehmen, das Thun und Lassen der ersteren ist nicht hinreichend motivirt. — Das Drama kann es nicht verläugnen, daß es aus Sagen entstanden ist. Wie in einer Sagendichtung gar manches unbegründet und unbestimmt gelassen, wie die Darstellung in ihr auf gläubige Leser berechnet ist und ein genaues Forschen nach den Ursachen nicht verträgt, so auch in vorliegendem Stücke. Was aber in einer Gattung angeht, ist darum noch nicht in einer andern gestattet. In der Sagendichtung, der sagenhaften Romanze kann ein gewisses halbes Licht und magisches Dunkel gerade den poetischen Reiz ausmachen; das Drama, die Tragödie zumal, verlangt Bestimmtheit und Deutlichkeit der Umrisse. Im Drama muß die Tiefe sich gatten mit der Klarheit, Empfindung und Phantasie müssen im Dienste des Geistes stehen, der poetische Duft muß fest ausgebildete Gestalten umspielen. Wollte man in dem vorliegenden Stücke nachforschen, in wie fern die Beziehungen der Personen unter einander, ihr Verhalten und ihre Gedanken auch möglich und natürlich sind, so würde man noch auf Manches Widersprechende und nicht wohl Begreifliche stoßen. Die böse Stiefmutter giebt nach der Schilderung Byrge's der guten Regisse nur alte und graue Kleider, sie läßt die Herrentochter in der alten verfallenen Mägdekammer schlafen, hält sie wie das Kind eines Bettlers, behandelt sie wie das niedre Gesinde; sie sperrt die beiden Knaben gleich jungen Hunden ein, läßt sie auf Stroh schlafen und hungern. Wie ist es möglich, daß der sonst wackre Svend dies duldet? Der Dichter hat es freilich zu motiviren gesucht; er läßt einmal bemerken: Gulborg erzürne denselben durch falsche Klagen, so daß er, der doch fromm und

Digitized by Google

gut sei, sein eignes Fleisch und Blut vergesse; und ein andermal: sie habe ihm gesagt, es sei zu der Knaben Bestem, daß sie abgehärtet würden! Dadurch ist aber in der That nichts gebessert. Denn wenn es möglich wäre, daß der Vater sich mit solchen Redensarten abspeisen ließe, dann wäre er ein so kläglicher Charakter, daß er in einem ernsten Drama die Stellung nicht finden könnte, die ihm der Verfasser gegeben hat. Den gläubigen Leser stört das freilich nicht; er hält sich an das, was er vor sich sieht, und läßt sich durch die Noth der Knaben rühren, ob sie motivirt sei oder nicht; der Urtheilende kann aber in dieser Noth nur eine Fiction erkennen, an die er sein Mitleid nicht hingeben kann, wie an eine Thatsache. — Im letzten Act sagt Regisse zu Byrge: „Stig ist mir ungetreu, Alles ist vorbei, ich will gar nicht mehr an ihn denken!" Auch dies ist ein falscher Zug; die liebenswürdige und verständige Regisse verräth hier eine Schwäche, die wir ihr durchaus nicht zutrauen können. Stig ist in der Nacht schaudernd vor Ragnhild geflohen, zu ihr geflohen, hat ihr Alles offenbart und sich mit ihr verlobt; er hat ihr seine Liebe auf's klarste kundgegeben, er hat vor Ragnhild zum zweitenmale die Flucht ergriffen und diese, in der Raserei der Leidenschaft, ist ihm nachgegangen. Kann nun Regisse, wenn sie hört, daß der Geliebte und die Schwester im Walde beieinander getroffen worden sind, an eine verabredete Zusammenkunft denken? Kann sie nach allem, was vorhergegangen, glauben, daß der Ritter ihr seinen Schwur brechen werde um Ragnhild's willen? Nach unserm Urtheil verräth jene Rede ein Gefühl, wie es Regisse nicht einen Moment haben und am wenigsten äußern darf. Wenn sie sich aber nur so anstellte und etwas sagte, woran sie selbst nicht glaubte, so wäre es nur um so schlimmer: eine solche Ziererei würde ihr in so ernstem Moment noch viel weniger geziemen. Sonst müssen wir allerdings bemerken, daß der Dichter seine Personen in einem gewissen allerdings märchenartigen Tone reden läßt, der uns eine Empfindung giebt, als ob es ihnen mit dem, was sie sagen, doch nicht ganz Ernst wäre, als ob sie sich in gewissem Sinne nur spielten! Wir fühlen auch in den tiefer empfundenen Reden noch einen Hauch dieses Gespielten — es ist nicht die Gewalt voller poetischer Wahrheit, die auf uns wirkt! Natürlich müssen wir darauf verzichten, dies alles im Einzelnen zu beweisen: wer das Stück von unsern Bemerkungen aus näher ansieht, wird aber finden, daß wir dem Dichter nicht Unrecht thun. Auch in eine weitere Prüfung der Composition, der Scenenfolge, können wir nicht eingehen. Daß der Verfasser noch fernere Zufälle nöthig hat, um die Handlung fortzuführen, daß namentlich der letzte Act an Mangel an Zusammenhang leidet, sieht man ebenfalls schon aus der gegebenen Skizze. Nur auf einen Punkt wollen wir noch hinweisen. Der Ritter Stig giebt, indem er für Regisse Runen schreibt, einem sündlichen Drange nach und verursacht dadurch das Unglück und den Tod Ragnhild's. Demohngeachtet wird er zum Schluß glücklich. Für den feinfühlenden Leser liegt auch hierin etwas Verletzendes. Allerdings ist Stig nicht so schuldig und die Verhältnisse sind nicht

Digitized by Google

darnach angethan, daß das Unheil, das er veranlaßt, auch für ihn tragische Folgen haben müßte. Aber das ist eben der Fehler, daß der Autor eine Verwickelung erfand, welche in keiner Weise so gelöst werden kann, wie es den feinen Sinn zufriedenstellt!

Man wird uns nun aber fragen, was von diesem Stück in der That zu halten — ob es, wenn keine Tragödie, doch in seiner Art ein Drama von Werth und zu welcher Gattung es zu rechnen sei. Hierauf antworten wir, indem wir zugleich ein Resumé unserer Beurtheilung geben. Svend Dyring's Haus ist eine dramatisirte Sage und als solche ein Mittelding zwischen Tragödie und Schauspiel. Es ist entworfen und ausgeführt mit romantischer Phantasie und inniger Empfindung — darin liegt sein Vorzug. Aber es ist nicht entworfen und ausgeführt mit überlegenem Geiste und überlegenem künstlerischen Verstande — darin liegt seine Schwäche. Mit diesen Eigenschaften verlangt es kindlich gläubige Leser und Zuschauer, die sich an Phantasie und Empfindung erfreuen können, ohne die fehlende künstlerische Durchführung zu vermissen. Das Herz des Kenners wird es aber nicht auszufüllen im Stande sein. Geschickt in Scene gesetzt und lebendig dargestellt kann es von der Bühne eine gute Wirkung machen; denn sein Vorzug ist heutzutage eine ebenso große Seltenheit, als sein Mangel etwas Gewöhnliches ist, woran sich unser Publikum schon gewöhnt hat. Allein auch auf hingebende Zuschauer wird es nur einen vorübergehenden Eindruck machen und nicht jene schöne Nachwirkung hervorbringen, welche das Wahrzeichen eines in seinem Grunde poetischen Werkes ist.

Möge es dem Dichter nicht verdrießen, daß wir sein Werk einer so strengen Beurtheilung unterworfen haben! Die Kritik muß unterscheiden und das Mangelhafte mangelhaft nennen, damit dem durch und durch Echten und Vollendeten die ihm gebührende Ehre nicht entzogen werde! Wenn wir das vorliegende Drama hauptsächlich nur nach seiner Lichtseite hätten betrachten und ihm die Beiworte poetisch, romantisch ohne Weiteres hätten zutheilen wollen — was würden uns für Bezeichnungen übrig bleiben für die romantischen und zugleich kerngesunden Dichtungen Shakspeare's? Wir wären ungerecht gegen das Vollendete aus einseitiger Milde gegen das halb Gelungene. Die Kritik muß auf höhere Ziele der Dichtung hinweisen, damit dieselben erkannt und erstrebt werden! Das deutsche Publikum zeigt für die neueste dänische Dichtung, so weit ihm diese zugänglich geworden, eine Empfänglichkeit, wie sie größer von den Autoren selber nicht erwartet werden konnte; die deutsche Kritik muß nun dafür sorgen, daß diese Empfänglichkeit nicht schädlich werde — sie muß den deutschen Talenten bemerklich machen, daß sie auch auf dem Gebiete, welches dänische Dichter mit Vorliebe bebauen, höhere poetische Zwecke zu verfolgen haben! Wir sind immer der Meinung gewesen, daß auch die Sage, die wunderbare Erzählung Stoff liefern kann zu wahr-

Digitized by Google

haft poetiſchen und wirkſamen Bühnenſtücken. Aber der deutſche Dichter wird hier nur mit wahrem, der Bildungsſtufe ſeiner Nation entſprechendem Erfolge arbeiten, wenn er die Sage, die er behandeln will, auch begriffen, wenn er ihren Sinn und ihre Bedeutung erkannt hat und mit allem Zauber poetiſcher Gebilde zuletzt doch nur die Herrlichkeit des Geiſtes anſchaulich zu machen ſtrebt. Dem Verſtändniß, der reinen Würdigung des Sagengehaltes hat er darum vor allem nachzutrachten und nur aus dem geiſtig begriffenen Stoffe die Dichtung zu formen. Wenn wir in unſerer Beurtheilung dieſen wichtigſten Punkt ins Klare geſetzt hätten, dann würden wir unſre Hauptabſicht für erreicht anſehen.

Digitized by Google

Kritische Erläuterungen zum Goethe'schen Faust.

Von

H. Th. Rötscher.

1. Der Prolog im Himmel.

Goethe hat bekanntlich den Prolog im Himmel längere Zeit nachher gedichtet, nachdem das Fragment des ersten Theils der Tragödie schon erschienen war. Die Wurzeln der Conception zum Faust reichen bis zum Jahre 1773, wo ihn auch der gewaltige Stoff des Prometheus ergriff. Der ausführliche Plan zu einer weitern Ausarbeitung des Faust gewann im Februar 1788 seine Reife. Die Scene der Hexenküche ward untern Andern zu Rom im Garten Borgheſe ausgeführt (vgl. Eckermann's Gespräche mit Goethe Th. 2 pag. 134). Das Fragment Faust in seiner ersten Gestalt war indessen bereits 1786 im Druck erschienen. Aber die Faustidee und die weitere Gestaltung des Stoffs ließ ihn nicht ruhen. Der Dichter kommt immer wieder auf denselben zurück. So entsteht nach der 1797 wieder sehr ernstlich aufgenommenen Arbeit des Faust zunächst der Entwurf Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, der ursprünglich für den von Schiller herausgegebenen Musenalmanach von 1798 bestimmt war. Manche Gründe, welche auch Göthe billigte, bestimmten indessen Schiller, die Mittheilung noch hinauszuschieben. Der Entwurf ward indessen bedeutend vervollständigt und nun erst demselben seine Stelle im Faust angewiesen. In demselben Jahre wurden auch die Zueignung und der Prolog im Himmel abgefaßt. Während Oberon's und Titania's goldne Hochzeit ursprünglich nicht für den Faust bestimmt war. und erst später dem Gedicht einverleibt wurde, daher diese ganze Scene auch nur den Charakter einer Episode hat, so kündigt sich der Prolog im Himmel sogleich als zum Organismus der Tragödie gehörig, an. Diese Scene ist offenbar aus dem tiefen Bedürfniß des Dichters erwachsen, die Fäden der Tragödie zu ihrem Ursprunge zurückzuführen und dem Leser die Aussicht auf die Verknüpfung des endlichen Abschlusses mit dem Anfang zu eröffnen. Je länger sich Goethe mit der Faust-Idee beschäftigt hatte, je tiefer war er davon durchdrungen, daß Faust nicht untergehen könne, daß in ihm, dem Repräsentanten der strebenden, nach Versöhnung ringenden Menschheit,

Digitized by Google

die Elemente der Rettung liegen. Das erste Fragment hatte Faust dem Mephistopheles unterliegend gezeigt. Hier hatte Mephistopheles triumphirt. Nur Gretchen war frei geworden, aber das erlöste Gretchen hatte sich von dem Geliebten mit dem Gefühl seiner Verdammniß getrennt. Die Kluft zwischen Beiden war eine unendliche geworden. Goethe war, wie sich auch aus Zeugnissen nachweisen läßt, schon sehr früh von der Nothwendigkeit ergriffen, den Faust aus der innern Zerstörung, der Verzweiflung, zur Einheit mit sich zu führen und den bis zur Wurzel des menschlichen Geistes zurückgeführten Kampf des Faust mit einem endlichen Siege zu krönen, d. h. die aus der Tiefe des Zwiespalts und des Gegensatzes durch eigene Kraft sich freimachende und erlösende Menschheit darzustellen. Mit dem ersten Theil des Faust war daher in des Dichters Geist schon sehr früh der Gedanke eines zweiten Theils gefaßt, der natürlich nur den aus den Banden des Mephistopheles sich befreienden Faust darstellen konnte. Dieser Gedanke, auf eine endliche Versöhnung der göttlichen und menschlichen Natur, und so auf einen innern Abschluß der Tragödie hinzuweisen, trieb den Dichter zur Schöpfung seines Prologs im Himmel. Hier wird daher die endliche Erlösung des Faust mit Gewißheit in Aussicht gestellt und damit der Gegensatz des absolut Guten und absolut Bösen seiner ewigen Bedeutung nach aufgefaßt.

Der Schauplatz dieser Schürzung des ersten Knotens, aus dem sich aller Kampf und Zwiespalt dann entwickelt, konnte im Gedicht nur der Himmel sein, der Boden der gegensatzlosen Einheit, welche den Kampf, den Widerspruch und die Entzweiung noch in sich verschlossen hält. Denn die Erde ist die eigentliche Stätte des Kampfs und Gegensatzes. Im Himmel kann dieser Kampf daher nur als ein auf der Erde unausbleiblicher vorgestellt werden, dessen Ausgang der göttliche Geist mit unbedingter Zuversicht entgegensieht. Goethe hat diese Aufgabe als ein großer Dichter dadurch gelöst, daß er von seiner Darstellung jedes nur allegorische und daher abstrakte Gewand entfernt, und das metaphysische Problem in völlig sinnlicher Klarheit hingestellt hat. Dadurch ist dieser später hinzugedichtete Prolog im Himmel ganz aus einem Gusse mit dem Geist des ersten Fragments, dessen dichterische Größe und welterobernde Kraft darin beruht, daß der tiefste theoretische Kampf des menschlichen Geistes ganz und gar als der Ausdruck der durchgefühltesten Stimmung, als individuelles Erlebniß einer großen Persönlichkeit auf uns eindringt.

Der Prolog im Himmel ist in seiner Einkleidung durchaus anthropomorphistisch. Dadurch gewann der Dichter die Möglichkeit, den abstrakten Mächten einen sinnlichen Leib zu geben, ohne ihnen ihre Würde und Bedeutung zu rauben. Das Ganze trägt daher einen mythischen Charakter an sich. Der Dichter hat die alttestamentliche Form erwählt, und namentlich die Annäherung des Mephistopheles an den Gottesthron dem Erscheinen des Satanas im Buch Hiob nachgebildet, wie „unter den Kindern Gottes auch Satanas erscheint und

Digitized by Google

von dem höchsten Throne die Macht erhält, durch alle Qualen den getreuen Knecht Hiob zur Läſterung zu reizen." *) Goethe ſpricht ſich darüber gegen Eckermann (Geſpräche 1, 192) dahin aus, daß wenn die Expoſition ſeines Fauſt auch einige Ähnlichkeit mit der des Hiob hat, dies doch ganz recht ſei, und er eher deswegen zu loben als zu tadeln ſei. Und mit vollem Rechte. Denn es kommt in allen künſtleriſchen Kompoſitionen immer darauf an, ob das Benutzte, gleichviel ob aus dem Leben, oder einem Buche gegriffen, an rechter Stelle wirkſam gebraucht worden iſt. Wer reich iſt, verſchmäht daher im Bewußtſein ſeines Reichthums eine ſolche Entlehnung durchaus nicht, und zieht ſie einer originellen Erfindung vor, welche der Kraft und Bedeutſamkeit der erſteren nachſtehen würde. Das Zeugniß der echt künſtleriſchen Verwendung und Benutzung des Entlehnten liegt allein darin, daß wir dabei gar nicht mehr an die Quelle erinnert werden, aus der es ſtrömt, ſondern daß es uns den Eindruck der Wahrheit und Urſprünglichkeit macht. Dies wird aber immer dann der Fall ſein, wenn die Entlehnung mit der Kraft der Nothwendigkeit auf uns einwirkt und uns in ihren Kreis hineinbannt.

Faſſen wir nun das Verhältniß der im Prolog erſcheinenden Perſonen näher in's Auge. Es ſind drei: der Herr, die himmliſchen Heerſchaaren und Mephiſtopheles, der als Schalk unter dem Hofgeſinde auftritt und nach Art mittelalterlicher Hofnarren die Freiheit hat, die Wahrheit ſelbſt dem Herrn gegenüber rückſichtslos zu ſagen. Wir faſſen zunächſt die Bedeutung der Engel in dieſer Scene auf. Sie ſind noch nirgends richtig gewürdigt worden und doch iſt ihre künſtleriſche Behandlung eben ſo poetiſch als tiefſinnig. Was repräſentiren ſie im Himmel? Wie verhalten ſie ſich zum Herrn, wie zum Mephiſtopheles, dem gefallenen Engel? Die Engel preiſen des Herrn Größe; ſie leben überhaupt in ſeinem Anſchauen und werden, wenn wir uns die kirchliche Vorſtellung derſelben vergegenwärtigen, als Weſen gedacht, welche unmittelbar, d. h. kampflos, gegenſatzlos in Gott leben und weben, und ſomit ein Ab-

*) Die ganze hierher gehörige Stelle lautet Buch Hiob von Vers 5 an:

1. Es begab ſich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor dem Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen.

2. Der Herr aber ſprach zum Satan: Haſt Du nicht Acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es iſt ſeines Gleichen nicht im Lande, ſchlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böſe.

3. Satan antwortete dem Herrn und ſprach: Meinſt Du, daß Hiob umſonſt Gott fürchtet?

4. Haſt Du doch ihn, ſein Haus, und Alles, was er hat, rings herum verwahrt. Du haſt das Werk ſeiner Hände geſegnet und ſein Gut hat ſich ausgebreitet im Lande.

5. Aber recke Deine Hand aus und taſte an Alles was er hat: was gilt's, er wird Dich in's Angeſicht ſegnen?

6. Der Herr ſprach zum Satan: Siehe, Alles was er hat, ſei in Deiner Hand: ohne allein an ihn ſelbſt lege Deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn.

Digitized by Google

glanz seiner Herrlichkeit sind. Sollten sie nun poetisch gefaßt und mit der religiösen Vorstellung in Einklang gebracht werden, so konnten diese, der Individualität oder konkreten Persönlichkeit entbehrenden Wesen, auch nur zu Verherrlichern der Größe und Macht des Herrn gemacht werden. Indem sie sich darauf beschränken, Gott zu preisen, zeigen sie sich ganz an Gott und in Gott aufgegeben, doch ohne eigenthümliches individuelles Leben. Aber es ist auch höchst bedeutsam, daß die Erzengel im Prolog nur Gott als Schöpfer der Natur, oder den Herrn, den Naturgeist preisen; sein Walten in der Natur, die unbegreiflich hohen Werke desselben sind der Gegenstand ihres Lobgesanges. Die Pracht der Sonne, die Bewegung der Erde und die elementarischen Prozesse sind der Inhalt ihrer Verherrlichung Gottes. Da die Engel kampf- und gegensatzlos in Gott leben, also unmittelbar an dem göttlichen Leben Theil haben, nicht durch die Freiheit des Willens wiedergeborene Geister sind, welche sich durch Kampf und durch die Nacht des Bösen hindurch, die Einheit mit Gott errungen haben, so vermögen sie auch nicht Gott, als freien Geist, in seiner unendlichen Selbstbestimmung, d. h. als bewußte Einheit der Freiheit und Nothwendigkeit zu preisen. Sie leben in unbefangener Einheit mit Gott und daher gehört ihnen nur Gott als Schöpfer der unwandelbaren Naturgesetze an, nicht als Gott, der sich in der Vernunft und ihrer Entwickelung, d. h. in der freien Bewegung des menschlichen Geistes offenbart. Nur der freie, aus der unmittelbaren Einheit mit Gott herausgetretene Mensch, der zum Zwiespalt und Gegensatz in sich fortgegangen, sich mit selbstbewußter Kraft siegreich aus demselben erhebt, nur der kann Gott wahrhaft als Geist in seiner unendlichen Selbstbestimmung und Bewegung verherrlichen. Für die Engel im gegensatzlosen Himmel ist Gott daher nur der Herr der Heerschaaren, die in unwandelbarer Ehrfurcht an ihn hängen und ihm gehorchen, ohne in diesem Gottesdienste einen bösen Willen überwinden zu dürfen. Der Himmel ist daher noch nicht die eigentliche Stätte Gottes, weil sich hier die Tiefe seines Wesens nicht ganz aufschließen kann, sondern die Erde, der Boden der freien Entwicklung der Vernunft, wo sich Gott, durch den unablässig sich erzeugenden und wieder aufhebenden Gegensatz erst in seiner reinsten Wesenheit als freier Geist hervorbringt. Der Prolog im Himmel weist uns daher mit Recht auf die Erde hin, wo der Kampf geführt, und durch die sittliche Freiheit die göttliche Kraft im Menschen zum Siegen gebracht werden soll. Hier ist der Boden, auf dem es sich entscheidet, ob die Welt Gottes oder des Teufels ist, d. h. ob der Gegensatz gegen die sittlichen Mächte nur ein verschwindendes immer wieder aufzuhebendes Moment ist, oder sich zum endlichen Siege bringt.

Den Engeln gegenüber erscheint Mephistopheles als ihr abstrakter Gegensatz. Während sie das Unwandelbare, die ewig sich gleiche Gesetzmäßigkeit der Natur preisen, so vertritt er das ewig Wandelbare, die Negation des

Digitized by Google

Seienden und des Lebens. Mephistopheles erscheint unter dem Hofgesinde als Schalk, der, in sofern dieser Standpunkt der Negation es überhaupt zum Humor bringen kann, sich humoristisch spottend über das Streben des Menschen, und über seine Stellung zu Gott und die himmlischen Heerschaaren ergeht. Mephistopheles hat natürlich nur den Ton der Ironie über das Treiben des „kleinen Gottes der Welt", weil er, nur auf das Zerstören und Regiren ausgehend, in der ganzen Arbeit des Menschengeschlechts ein vergebliches Ringen erblickt, das seiner vernichtenden Thätigkeit immer neue Nahrung bietet. Er ist daher seines Sieges völlig gewiß und drückt diese Siegesgewißheit dem Kreise gegenüber, in den er als ein völlig fremdes Element eingetreten ist, mit vollster Freiheit aus. Dieser Zuversicht des Mephistopheles stellt sich die Zuversicht Gottes gegenüber und begründet die Wette in Betreff des Faust. Diese Wette bildet die eigentliche Substanz unserer Scene, wodurch sie mit dem ganzen Faust auf das innigste zusammenhängt. Sie giebt uns die Gewißheit, daß die Freiwerdung Faust's aus den Banden des Mephistopheles das absolute Resultat der ganzen Bewegung sein muß. Die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles ist auf dem tiefsten Grunde ihres Verhältnisses zu einander begründet. Auch dies enthält der Prolog im Himmel. Er faßt nämlich sehr bestimmt die Nothwendigkeit des Bösen, als Schranken setzende, negirende und dadurch zur Besiegung derselben, d. h. zur Affirmation forttreibende und anreizende Thätigkeit auf. Der Herr sagt:

„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

Mephistopheles wird hierdurch als zum Wesen der Menschheit, zu ihrer Entwickelung nothwendig erklärt. Seine Existenz ist durch die Natur des Geistes bedingt, welcher sein Wesen, seine Freiheit unablässig durch den Sieg über die Materie, über die Schranke und den Irrthum hervorbringt, und sich erst dadurch als Geist bethätigt. Insofern muß Mephistopheles, als Teufel, schaffen. Der Dichter rückt hier den Widerspruch haarscharf an einander und löst ihn auch zugleich auf. Als Teufel negirt Mephistopheles nur; sein Thun ist Zerstören, Verneinen, er ist daher der Vater des Irrthums, wie der Sünde; aber Zerstören und Negiren sind nur Momente in dem Prozeß der Bewegung des Geistes, d. h. nur dazu bestimmt, wieder der Entwickelung, dem Fortschritt, also dem Positiven und Vernünftigen zu dienen. Mephistopheles bringt also das Moment hervor, ohne welches der Geist gar nicht Geist wäre, Mephistopheles nöthigt den Geist zur Entfaltung seiner Kraft, zum Siege über die Schranke und den Irrthum; er treibt ihn zur Thätigkeit und wirkt so, wider seinen Willen, zur Hervorbringung der Vernunft und des Guten mit. Er muß, als Teufel, schaffen. Er, der sich später selbst den Geist nennt, der „stets das Böse will, und stets das Gute schafft", wird schon im Prolog durch den Herrn als der wider

Digitized by Google

seinen Willen erzeugende, zur Hervorbringung des Positiven wirkende Geist bezeichnet. Damit ist das ganze Verhältniß des Mephistopheles zu Faust, d. h. des Bösen zur Menschheit überhaupt vorgebildet. Mephistopheles ist durch den Herrn selbst in die Weltordnung als nothwendiges Glied aufgenommen, und zwar als ein so nothwendiges, daß ohne Mephistopheles die Menschheit aufhörte Menschheit, d. h. sich fortentwickelnde, in der Überwindung der Schranke und der Materie sich zu immer freierem Selbstbewußtsein bringende geistig-sittliche Gesammtheit zu sein. Mit diesem Gedanken hat sich Goethe durch die Macht seiner poetischen Anschauung gleich auf die Höhe des philosophischen Bewußtseins erhoben und alle einseitigen theologischen Standpunkte hinter sich zurückgelassen.

Da der Prolog in der Person des Herrn den durch die Tragödie selbst zu verwirklichenden Sieg des Menschen über Irrthum und Sünde mit unendlicher Selbstgewißheit ausspricht, so giebt er auch natürlich den Menschen dem Mephistopheles Preis, indem der erstere nur durch sich selbst von den Banden frei werden kann, welche der letztere um ihn legt.

So lang' er auf der Erde lebt,
So lange sei dir's nicht verboten;
Es irrt der Mensch, so lang' er strebt.

Faust ist, wie wir schon angedeutet, nicht ein einzelnes Individuum, es ist in ihm die nach Wahrheit und Versöhnung ringende Menschheit individualisirt. Mephistopheles darf den Menschen „seine Straße sacht führen", er darf versuchen, „den Geist von seinem Urquell abzuziehn", weil das Gegentheil die Freiheit des Menschen beeinträchtigen würde, aber der Herr deutet Mephistopheles auch sein endliches Erliegen in diesem Kampfe an:

Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Die Zuversicht des Herrn beruht natürlich auf seinem Bewußtsein von der Menschheit; er darf aber die Wette des Mephistopheles auch annehmen, weil er demselben im Prolog nur Versicherung gegen Versicherung setzen kann und seine Zuversicht sich erst durch die That des Menschen bewähren muß. Darin liegt der Fortgang zur Tragödie, wie die Aussicht auf den Verlust der Wette Seitens des Mephistopheles begründet.

Wir haben in dem Prologe noch eine Schwierigkeit, oder, genauer gesprochen, einen Widerspruch zu berühren, welcher vielmehr in der Fassung, als in der Sache liegt. Es kann nach der ganzen Auffassung des Verhältnisses zwischen dem Herrn und Mephistopheles kein Zweifel darüber obwalten, daß Gewinn und Verlust der Wette auf der Erde, d. h. im Kampfe des Lebens entschieden werden sollen, daß Mephistopheles die Wette verloren hat, sobald Faust sich von seinen Banden loszuringen vermag. Faust ist dem Mephistopheles daher für die ganze Dauer des Lebens überlassen, d. h. so lange als überhaupt Kampf, Gegensatz und Wider-

Digitized by Google

spruch dauern. Mephistopheles ist nur dann beschämt, wenn er sich endlich seine Ohnmacht über Faust eingestehen, also die aus der Verirrung, aus dem Hingeben an das Böse sich befreiende Kraft des Menschengeistes anerkennen muß. An Faust, d. h. am Menschen soll Mephistopheles erfahren, daß er, als Teufel, schaffen muß, daß also sein ursprünglicher Zweck und Wille, den Menschengeist seinem Wesen zu entfremden, sich in sein Gegentheil verkehrt, indem er nur dazu gedient hat, den Menschen zur Entfaltung seiner ganzen Kraft fortzutreiben. Dies ist der tiefe Sinn der Wette und die im Prolog eröffnete Aussicht auf das endliche Erliegen des Mephistopheles. Aber dieser Gedanke ist nicht ganz in die Form getreten. Der Dichter läßt nämlich unbestimmt, wann und wo das Endresultat der Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles entschieden werden soll. In Wahrheit kann dies, wie gesagt, nur auf der Erde, als dem Schauplatz des Kampfes, geschehn. Der Herr aber verheißt den Faust bald „in die Klarheit zu führen", d. h. in einen von Irrthum und Sünde freien Zustand. Doch bezeichnet der Herr mit den Worten: „es irrt der Mensch so lang' er strebt", die Erde, als den Boden, auf welchem der Mensch, als strebender, auch stets dem Irrthum unterworfen ist, also mit der Schranke, die sich immer neu erzeugt, ununterbrochen zu kämpfen hat. So lange der Mensch irrt, so lange ist also auch die Gewalt des Mephistopheles nicht gebrochen, denn Irrthum und Sünde sind sein Werk; er setzt die Schranke, und reizt dadurch zur Thätigkeit, sie zu überwinden. Wenn also Faust dem Mephistopheles für die Zeit des Lebens überlassen wird, d. h. für die Zeit, in welcher der Mensch dem Irrthum unterthan ist, so kann die Verheißung des Herrn, den Faust „in die Klarheit zu führen", sich offenbar nur auf die Zeit nach dem Tode, also auf einen jenseitigen Ort und eine jenseitige Zeit beziehen. Aber hier wäre Mephistopheles übervortheilt, weil er dort den Faust nicht mehr in Kampf und Widerspruch hineinreißen, nicht mehr in Irrthum verstricken kann. Hier würde also der Herr eigenmächtig das Werk der Befreiung Faust's übernehmen, und Mephistopheles hätte eigentlich die Wette gewonnen, sobald Faust sich auf der Erde nicht von Mephistopheles Herrschaft befreien kann. Der Herr käme dann nach dem Tode der menschlichen Ohnmacht zu Hülfe und bekennte dadurch indirekt die Macht des Mephistopheles auf der Erde. Dies sind die Konsequenzen, wenn man den Widerspruch, welchen die Fassung einschließt, klar und bestimmt ins Auge faßt. Die Tragödie selbst löst diesen Widerspruch, denn sie läßt die Befreiung des Faust von der Gewalt des Mephistopheles auf der Erde vor sich gehn; auf diesem Boden verliert Mephistopheles die Wette. Die Ausführung selbst hat also die etwas unbestimmte Fassung des Prologs verbessert. Auch die Wette, welche später Faust und Mephistopheles mit einander eingehen, beschränkt sich einzig und allein auf die Zeit des irdischen Lebens, wie denn Faust auch selbst nur von dem Leben hier Befriedigung erwartet und fordert, und jede Aussicht auf eine jenseitige Genugthuung als trostlos zurückweist.

Digitized by Google

Die Unbestimmtheit, in welcher Goethe, bei der Abfassung des Prologs offenbar selbst noch über die Gestaltung des zweiten Theils, namentlich über die Art und Weise der Erlösung des Faust, schwebte, ist sicher die Quelle der Unbestimmtheit der von uns gedachten Stelle im Prolog, worin, bei aller Klarheit über die Bedeutung der Wette selbst, doch die diesseitige und jenseitige Erlösung des Faust nicht bestimmt geschieden worden ist. Es kam bei einer kritischen Entwickelung des Prologs darauf an, sich diesen Punkt, welchen übrigens schon Vischer angeregt hat (Kritische Gänge 2, S. 200), zum vollen Bewußtsein zu bringen.

Digitized by Google

Ueber Racine's Athalie.

Eine ästhetisch-kritische Abhandlung.

Von

Dr. L. Boumann.

Racine's Athalie ist ein Dichterwerk, das wegen seines bedeutenden Inhalts und wegen seiner schönen Form unter allen Umständen ein würdiger Gegenstand kunstwissenschaftlicher Betrachtung sein würde, das aber zu solcher Betrachtung sich nicht blos empfiehlt, sondern zu derselben um deßwillen förmlich herausfordert, weil dies Drama in beispiellosem Grade den Wechsel der Gunst und der Ungunst des französischen Publikums so wie der gelehrten Kritiker erfahren hat, und weil bis jetzt der wahre Kunstwerth desselben weder in Frankreich noch sonstwo auf eine Weise festgestellt scheint, durch welche dem äußersten Zwiespalt der Meinungen über diesen Punkt ein Ende gemacht wäre.

Zur Bestätigung des eben Gesagten wollen wir zuvörderst die wechselvollen Schicksale jenes Drama's in möglicher Kürze angeben; diese geschichtliche Betrachtung wird zugleich für das Verständniß des Werkes nützlich sein; denn die wahre Einsicht geht nur aus dem überwundenen Zweifel, aus dem gelösten Widerspruch der Meinungen hervor.

Nachdem die Athalie Racine's zuerst, bei zweien im Hause der Frau von Maintenon mit den beschränkten Kräften der Schülerinnen einer religiösen Erziehungsanstalt ohne Kostüm und ohne Dekorationen gegebenen Darstellungen, von Seiten Ludwig's XIV, einiger Prinzen und mehrerer Großen des französischen Hofes entschiedenen Beifall eingeerntet hatte, erregte dies Werk, als dasselbe im Jahre 1691 im Druck erschien, nur sehr mäßiges Aufsehen und fand nur eine kalte Aufnahme. Die öffentliche Meinung war im Voraus gegen dies Drama durch die von Racine's Feinden vielfach ausgesprochene Behauptung eingenommen worden, daß dasselbe blos von Kindern, Priestern und alten Frauen mit Vergnügen gelesen werden könne, weil die Hauptpersonen des Stückes ein Kind, ein Priester und eine alte Frau seien. Die vornehme und überhaupt die gebildete Welt empfand nicht das Verlangen, durch eigenes Prüfen den Grund oder Ungrund dieser Behauptungen zu erforschen; denn man war durch die Frömmelei des Hofes mit Widerwillen gegen Alles erfüllt, was aus pietistischer Gesinnung hervorgegangen schien; und

Digitized by Google

von den Reizen der profanen Literatur bezaubert, hegte man von Hause aus eine Abneigung gegen Tragödien biblischen Inhalts. Das Publikum bezeigte daher der auf alttestamentlicher Grundlage ruhenden und von biblischem Geist beseelten Athalie Racine's eine dermaßen allgemeine und hartnäckige Gleichgültigkeit oder gar Geringschätzung, daß der bescheidene und sehr empfindliche Verfasser, der in dieser Tragödie sich selber übertroffen zu haben geglaubt hatte, acht Jahre nach ihrer Bekanntmachung durch den Druck, in der kummervollen Überzeugung starb: sein Geschmack, gleich dem seines großen Vorgängers Corneille durch das Alter geschwächt, habe ihn über den Kunstwerth jenes seines letzten dramatischen Erzeugnisses getäuscht, und sein Ruhm sei durch dasselbe geschmälert worden.

Aber schon Boileau hatte, dieser epidemischen Verachtung der Athalie Trotz bietend, seinem Freunde Racine beharrlich die Versicherung gegeben, daß im Gegentheil diese Tragödie gerade dessen bestes Drama sei, und daß das Publikum früher oder später zur Einsicht in die Vortrefflichkeit dieses Werkes gelangen werde.

In der That wurde auch schon drei Jahre nach Racine's Tode die Athalie wenigstens bei Hofe von hohen Personen, unter denen sich sogar der Herzog von Orleans und die Herzogin von Burgund befanden, in Gegenwart Ludwig's XIV dreimal mit vielem Glanze und mit großem Erfolge gegeben.

Beweise des allgemeinen Interesses erhielt jedoch die Athalie erst siebzehn Jahre nach des Verfassers Hinscheiden, als dieselbe auf Befehl des Regenten zum ersten Male im Théâtre Français aufgeführt wurde. Trotz der ziemlich schlechten Darstellung erregte das Werk durch seinen eigenen Werth die lebhaftesten Beifallsbezeigungen nicht nur beim Hofe, welcher dem Regenten dadurch zu gefallen wünschte, sondern auch bei dem größeren Publikum, das seine Ehre darein setzte, dem Anstoße des Hofes zu folgen.

Von jener Zeit an fesselten die theatralischen Darstellungen der Athalie fast ein ganzes Jahrhundert hindurch überall in Frankreich das Publikum. Aber schon zu Anfange unseres Jahrhunderts läßt Herr von Bonald in seiner Abhandlung über „die dramatische Kunst und das Theater" die Klage laut werden; daß „dies herrliche Erzeugniß dichterischen Geistes, während dasselbe in den kleinsten Städten des französischen Kaiserreichs nach Verdienst aufgenommen werden würde, in Paris auf dem ersten Theater der gebildeten Welt wenig Wirkung hervorbringe und kaum erscheinen könne, weil das Pariser Publikum nicht mehr mit den in dieser Tragödie herrschenden Empfindungen und Meinungen sympathisire und der Ansicht sei, die Athalie stimme mit seinen Meinungen und Sitten weniger überein, als selbst die Trauerspiele des Sophokles und des Euripides".

Noch wechselvoller, als die Meinung des großen französischen Publikums, ist bei den Franzosen das Urtheil der gelehrten Kritiker über das fragliche Drama gewesen.

Digitized by Google

Voltaire, — in Frankreich zu seiner Zeit die größte ästhetische Autorität, — hat Anfangs in den Ausdrücken maßlosester Bewunderung jenes Werk Racine's gepriesen, aber am Ende seiner Laufbahn dasselbe aufs Tiefste herabzusetzen sich bemüht. Schon im Jahre 1743 nannte er die Athalie „das Meisterwerk nicht nur der französischen dramatischen Dichtkunst, sondern Aller Dichtkunst überhaupt." Und noch im Jahre 1750, in der ganzen Fülle und Reife seines Geistes, bezeichnete er die Athalie als „das sich der Vollkommenheit am Meisten nähernde Werk, das jemals aus Menschenhand hervorgegangen sei." — In seinen letzten Lebensjahren dagegen sah er in dieser Tragödie nur die Darstellung des grausamsten Fanatismus und in dem erhabenen Charakter des Hohenpriesters nur einen „nichtswürdigen Verschwörer, einen gemeinen Rebellen, der eine schwache Frau, — seine Königin, welcher er Treue geschworen habe, — auf die schmählichste Weise verrathe, durch eine jesuitische Lüge in seine Gewalt bringe und ohne Urtheil und Recht von Priestern erwürgen lasse. Zu dieser Gräuelthat habe jener priesterliche Held nicht einmal einen Schein von vernünftiger Veranlassung und von Berechtigung. Denn die Königin Athalie sei eine fast hundertjährige Frau, die folglich ohnehin bald sterben müsse und die keinen anderen Erben hinterlasse, als ihren Enkel Joas, den am Leben zu erhalten und zu ihrem Nachfolger zu erziehen, nicht weniger in ihrem offenbaren Interesse als in ihrer deutlich ausgesprochenen Absicht liege. Der Hohepriester entthrone und ermorde seine Königin unter dem völlig albernen Vorwande, daß sie jenen ihren Enkel umzubringen beabsichtige. Der wahre Beweggrund dieses Priesters zu seiner Gräuelthat sei ausschließlich sein ehrgeiziges Verlangen, unter dem Namen des zehnjährigen königlichen Kindes selber die Staatsherrschaft zu führen. — Für dies Kind aber könne man bis gegen Ende des Stücks Furcht und Mitleid vernünftigerweise nicht empfinden; denn durch die Großmutter des Joas werde, wie gesagt, das Leben desselben nicht im Mindesten bedroht; und wenn ganz am Schlusse des Stücks einige Besorgniß für Joas in der Seele des Zuschauers entstehen sollte; so könne dies nur durch die Verkehrtheit Desjenigen geschehen, welcher jenes Kind gerade recht sorgfältig bewahren wolle, — durch die Unbesonnenheit des Hohenpriesters, da dieser dasselbe den Gefahren des Kampfes zwischen den Priestern und den Soldaten der Königin im Tempel auszusetzen sich nicht scheue. Bei nachdenkenden Zuschauern verfehle also Racine seine Absicht, von Anfang des Drama's an, ihnen für das Kind die Gefühle der Furcht und des Mitleids einzuflößen; und ebenso wenig könne es jenem Dichter gelingen, in besonnenen Zuschauern das Gefühl des Abscheus vor der Königin durch die zu diesem Zweck eingefügte Erzählung zu erregen, daß Athalia die Ermordung aller ihrer Enkel befohlen habe, und daß ganz wider ihr Wissen und Wollen nur Joas dieser Metzelei entgangen sei; denn eine so unwahrscheinliche Erzählung zu glauben, seien nur Leute geneigt, die blindlings sich der Empfindung überlassen."

Digitized by Google

Diesem verwerfenden Urtheile Voltaire's über die Athalie stimmten so hervorragende Männer, wie Marmontel, der Kardinal Bernis und D'Alembert mehr oder weniger bei. Der Letztere erklärte: „in jenem Drama finde er weder Handlung noch sonst Etwas, das sein Interesse erwecke; man bekümmere sich weder um die Königin Athalia, die eine nichtswürdige Person sei, noch um Joiada, einen unverschämten, wüthenden Priester, noch selbst um den kleinen Joas, welchen Racine ungeschickterweise als einen künftigen Taugenichts kenntlich mache."

Dagegen hat La Harpe, bei aller seiner sonstigen Ehrfurcht vor dem Patriarchen von Ferney, den Muth gehabt, jene Voltairische Verdammung der Athalie zu verdammen; und schon vor La Harpe hatte der Kritiker Luneau de Boisjermain dies Drama für die „vollkommenste Tragödie aller Völker und aller Zeiten" erklärt, weil niemals ein ebenso schöner Gegenstand von irgend einem Dichter behandelt worden sei, und weil Racine diesen Gegenstand mit so vielem Genie bearbeitet habe, daß in diesem Drama mit der Einfachheit der Handlung der größte und ungesuchteste Pomp, — mit der klarsten und verständigsten Entwickelung die glücklichste und am Geschicktesten herbeigeführte Lösung des Knotens, — mit dem lebhaftesten und raschesten Fortgange der Handlung die genaueste Beobachtung aller Gesetze der theatralischen Poesie, mit dem natürlichsten und kraftvollsten Dialog die edelste und majestätischeste Sprache sich verbinde." — In gleich maßloser Begeisterung hat noch in der Zeit des Kaiserreichs der Kritiker Geoffroy über die Athalie sich geäußert; auch Er sieht in diesem Drama das „Meisterwerk des menschlichen Geistes überhaupt."

Das Bedeutendste aber, was in neuester Zeit die französische Kritik über die Athalie vorgebracht hat, ist in Sainte-Beuve's Charakteristik Racine's enthalten.

Dieser Kunstrichter meint: „die Athalie sei zwar ein im Ganzen imposantes und an vielen Stellen prachtvolles, jedoch nicht ein, nachfolgende Dramatiker so sehr in Verzweiflung bringendes Werk, wie man zu glauben gutmüthig genug gewesen sei. Allerdings habe sich Racine in Gegenständen der hebräischen Geschichte heimischer und behaglicher gefühlt, als in den, der griechischen oder der römischen Geschichte entnommenen Stoffen. Von der Speise der heiligen Schrift genährt und den Glauben des auserwählten Volkes Gottes bis auf einen gewissen Punkt theilend, habe der Verfasser der Athalie sich bei diesem Werke streng an die biblische Geschichte gehalten. Aber trotz der Verwandtschaft zwischen der jüdischen und der christlichen Religion gebe es im Judaismus ein absonderliches, ursprüngliches orientalisches Element, welches der Dichter erfassen und hervorheben müsse, wenn er nicht farblos und, bei allem Scheine von Genauigkeit, dennoch untreu sein wolle; und dies von Bossuet und von De Maistre so gut erkannte starre, herbe Grund-Element sei dem sanften und zarten Racine, der das Alte Testament nur durch das Medium des Neuen Testaments hindurch betrachtet habe, nicht ganz zugänglich

Digitized by Google

gewesen. Der Hohepriester Josada des französischen Dichters sei ein schöner, edler und zugleich furchtbarer Charakter; aber als den Diener eines zornigen Gottes denke man sich Josada doch noch unerbittlicher, noch furchtbarer. Wenn, zum Beispiel, dieser Priester in der Racineschen Athalie die Leviten bewaffnend, sie daran erinnere, wie ihre Vorfahren auf Mosis Befehl einst ihre Brüder ermordet haben; so verwässere er die von jenem Befehl sprechende Bibelstelle in ausweichenden Umschreibungen. Überhaupt sei Racine nicht in das Wesen der orientalischen hebräischen Poesie eingedrungen; er steuere in der Athalie immer zwischen dem Naiven des Erhabenen und dem Naiven des Anmuthigen vorsichtig hindurch und vermeide sorgfältig das Eine sowohl wie das Andre."

Was die deutschen Kritiker betrifft, so fällt A. W. v. Schlegel über die Athalie ein höchst anerkennendes Urtheil, indem er sagt: „Dies Drama ist das vollendetste Werk Racine's und diejenige französische Tragödie, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Style der Griechen am Meisten annähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unserer Musik und Einrichtung der Bühne auf andere Weise eingeführt ist. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannigfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt hier die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend."

In starkem Widerspruch mit dem Urtheil Schlegel's sowie der französischen gelehrten Bewunderer des fraglichen Racineschen Drama's steht aber die Weise, wie das deutsche Publikum die theatralischen Darstellungen dieses Dichterwerks bisher aufgenommen hat. Der Erfolg dieser Darstellungen berechtigt nicht zu der Hoffnung, daß die von Schiller übersetzte Phädra Racine's aufgehört habe, die einzige auf der deutschen Bühne sich behauptende Tragödie französischen Ursprungs zu sein.

Bei dem eben geschilderten Wirrwar der Meinungen, — bei den schneidenden Widersprüchen, in welche, rücksichtlich des über die Athalie gefällten Urtheils, nicht nur die Kritiker unter einander und mit dem Publikum, sondern auch das Publikum, Voltaire und sogar der eigene Verfasser mit sich selber gerathen sind, — wird man Zweierlei zugestehen müssen, erstlich, daß jenes Werk kein unbedeutendes sein kann, und zweitens, daß eine, jenen Zwiespalt der Ansichten beseitigende Kritik als ein wahres ästhetisches Bedürfniß erscheint. Dies Bedürfniß zu befriedigen, wollen wir hier versuchen.

Zu dem Ende müssen wir vor allen Dingen das Wesen der gesammten tragischen Poesie Racine's uns klar machen.

Digitized by Google

Dieser Tragiker gehört, nach Sainte-Beuve's richtiger Bemerkung, nicht zu jenen kolossalen, urkräftigen, mit vollkommener Selbstständigkeit schaffenden dichterischen Naturen, die, wie Homer, Äschylus und Shakespeare, mit einer strotzenden Fülle von Geistesgaben geboren werden, — kein ängstliches Streben nach stückweiser Vermehrung dieser Fülle verrathen, — vielmehr mit vollen Händen sorglos ihren unerschöpflichen Geistesreichthum in ihren Werken ausstreuen, — in kühner Zuversicht und in unwiderstehlichem Drange schaffen, ohne sich von ihren Schöpfungskräften genaue Rechenschaft zu geben, — nicht jeden Augenblick das Gesicht rückwärts wenden, um die von ihnen schon durchlaufene Bahn zu messen und den noch übrigen Theil ihres Weges zu berechnen, — sondern immer vorwärtsblickend, ohne müde zu werden, ohne jemals lange Zeit zu rasten, mit Riesenschritten fortschreiten, — den Prozeß der im Geheimen vor sich gehenden Entwickelung ihres Genies erfahren, ohne derselben künstlich nachzuhelfen, — und so dem inneren Gesetze der Entfaltung ihrer Geistesgaben folgend, dahin gelangen, grandiose, monumentale Werke hervorzubringen, in welchen, bei scheinbarer Unregelmäßigkeit, doch vollkommene Ordnung, selbst bei einer gewissen Wildheit dennoch echte Kunst herrscht.

Vielmehr muß Racine zu jenen erziehbaren, gelehrigen, schmiegsamen Dichtern gezählt werden, welche auf der Spur jener ihnen voranschreitenden gewaltigeren Geister die Wege zum Olymp hinauf sich nacharbeiten, — einer sorgfältigen Erziehung bedürfen, — langsam und mit Bewußtsein sich entwickeln, — durch Studium sich befruchten, — mit Kunst sich selber entbinden, — stufenweise in die Höhe steigen, — häufig innehalten, um schweigend über ihre künstlerischen Absichten nachzudenken, — und endlich, manchmal nach langen Zwischenräumen, Werke schaffen, an welchen man eine einsichtige, lichtvolle Auffassung, eine in die Augen springende Harmonie und eine in ihrer Art vollendete Ausführung zu bewundern hat.

Was daher die Weise der dramatischen Komposition in Racine's Tragödien besonders auszeichnet, das ist — eine genau berechnete Zusammenfügung aller Theile des Drama's, — ein langsames und allmähliges Aufbauen des Werkes, — weit mehr eine Gewandtheit im Ausmerzen, als eine Macht des Zusammenfassens, — eine besondere Geschicklichkeit, nicht mehr als Einen Faden auf Ein Mal abzuspinnen, — ein großes Talent, die Episoden mit der Haupthandlung zu verflechten, — eine vorzügliche Kunst, die Katastrophe nach Belieben und Bedürfniß zu beschleunigen oder zu verschieben, — eine geistreiche Weise des Einführens und Entfernens der auftretenden Personen, — überhaupt eine unangreifbare Motivirung alles Geschehenden, — das Nichtvorhandensein einer Lücke, — das Ausgeschlossenbleiben plötzlicher, von den Charakteren gemachter Schwenkungen und unerwarteter Veränderungen im Gange des Drama's, — die ununterbrochene Verbindung der Gedanken und Empfindungen, — die feine Analyse der zartesten Nüancen des Gefühls und der Leidenschaft, — die Beseitigung lästiger Nebendinge und unbequemer, dem Stück vorausgegangener Umstände, — das Fernhalten des Excentrischen, — die

Digitized by Google

Zurückführung der heroischen Gestalten auf ein gewisses mittleres Maaß menschlicher Größe, — das zuweilen fast nur basreliefartige Hervortreten der verschiedenen Charaktere aus ihrem gemeinsamen Hintergrunde, — und doch das Vermeiden des allzu Monotonen und Nackten, — im Gegentheil ein bewunderungswürdiges Vermögen, auch einem etwas dürftigen Stoffe das Ansehen eines ziemlichen Reichthums zu geben, — mitten unter allem Diesem aber eine Leidenschaft, die man nicht hat entstehen sehen, deren leichtschäumende Fluth vielmehr sogleich angeschwollen naht, um uns mit sanfter Gewalt fortzutragen, — dabei ein Styl von einer, jenem genau zugemessenen Inhalte durchaus entsprechenden Schönheit.

Dagegen vermissen wir bei Racine das gewaltig Aufregende, Stürmische, unwiderstehlich Fortreißende der Shakespeareschen Tragödien, — das in den meisten derselben mit gigantischer Thatkraft auftretende Dämonische, — in den Sitten und Charakteren die ganze, volle Wahrheit und Lebendigkeit des Wirklichen, — jene scharf ausgeprägten Physiognomien, welche uns den Glauben an das Dasein der handelnden Personen aufzwingen, — die saftige geschichtliche Färbung, die das Vergangene in der unverminderten Frische und Klarheit des Gegenwärtigen erscheinen läßt, — endlich den vollkommen dramatischen, lebendigen, kunstvoll natürlichen, jedem Charakter, jeder Situation und jeder Stimmung, wie verschieden oder entgegengesetzt dieselben auch sein mögen, mit Leichtigkeit sich anschmiegenden Styl.

Was den letzteren Punkt betrifft, so kann zwar überhaupt die tragische Poesie der Franzosen in Bezug auf Mannigfaltigkeit des Styls weder mit den Schillerschen oder Goetheschen, noch mit den Shakespeareschen Dramen sich messen; Racine möchte aber hierin sogar seinem Vorgänger Corneille etwas nachstehen, obgleich er ihn an Eleganz und Glätte weit übertrifft. Bei dem Ersteren findet man, wie Sainte-Beuve treffend sich ausdrückt, höchst melodiöse, aber auf den Umfang einer einzigen Oktave beschränkte Variationen des Tones. Die geringsten, in den Racineschen Tragödien vorkommenden Individuen sprechen zuweilen in fast ebenso pomphaften und blumenreichen Worten, wie die am meisten hervorragen sollenden Personen. Diese beständige Eleganz und dieser beständige Adel des Ausdrucks bewirken, daß Racine da, wo eine Steigerung dieses Tones nöthig wäre, häufig sich nicht selber zu überbieten vermag und daher an solchen Stellen vergleichungsweise prosaisch scheint. Er vermeidet die Anführung jener Einzelnheiten, die zur Bestimmtheit des Wirklichen gehören, und liebt das zarte Halbdunkel einer, das Gebiet des Allgemeinen ungern verlassenden, vor dem eigentlichen Wort zurückbebenden Ausdrucksweise.

In Bezug auf den Inhalt aber wollen wir noch bemerken, daß die Racineschen Tragödien zum Theil nicht frei sind — von frostigen und schleppenden Episoden, — schwachen fünften Akten, — von Erzählungen und Gesprächen, statt Handlung und Darstellung, — von keineswegs echt tragischen Situationen, — von kleinlichen Triebfedern und Mitteln, — von bloßer Galanterie statt wahrer

Digitized by Google

Leidenschaft, — von stets verliebten Helden, — unnützen und charakterlosen Vertrauten, — endlich von etwas zu großer Ähnlichkeit zwischen einigen Hauptpersonen verschiedener Stücke.

Die eben entworfene Schilderung des Charakters der gesammten tragischen Poesie Racine's wird dazu dienen, in die Erwartungen, mit welchen wir uns an die nähere Betrachtung der Athalie begeben, das richtige Maaß zu bringen.

Dies Werk ist reich an allen den Vorzügen, welche wir dem Tragiker Racine zugestanden haben, — aber doch auch keineswegs frei von allen den oben an demselben hervorgehobenen Mängeln; denn zu den in diesem Drama gänzlich beseitigten Fehlern können wir nur die leere Galanterie, die Gewöhnlichkeit der Intriguen und die Schwäche des fünften Aktes rechnen.

Vermögen wir auch nicht dem Kritiker Geoffroy einzuräumen, daß nach dem Erscheinen der Athalie die von Corneille so würdig, so energisch dargestellte Römische Größe vor der Majestät der Propheten sich habe beugen müssen, von deren ganzer Poesie und von deren ganzer Begeisterung der Dichter bei der Arbeit an jenem Werke erfüllt gewesen sei; — so muß doch anerkannt werden, daß der sonst mehr zärtliche als pathetische, mehr feine als kraftvolle, mehr gewandte als kühne Racine in jenem seinem letzten Drama die Erhabenheit des Corneille erreicht hat, und daß der Styl in der Athalie farbiger, die Sprache kühner und poetischer ist, als in den meisten anderen Racineschen Tragödien.

Bevor wir daher auf die kunstwissenschaftliche Erörterung des Inhalts der Athalie eingehen, wollen wir uns einige bestimmtere Bemerkungen über den zuletzt erwähnten Punkt, — den in diesem Drama herrschenden Styl, — erlauben.

Zum Beweise, daß Racine in der Athalie hinter dem erhabenen Style Corneille's nicht zurückgeblieben ist, erinnern wir nur, zum Beispiel, an die folgenden vier Verse:

> Celui, qui met un frain à la fureur des flots,
> Sait aussi des méchans arrêter les complots.
> Soumis avec respect à sa volonté sainte,
> Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

Verse, an denen Boileau mit Recht die Erhabenheit der Gedanken, den Adel der Gefühle, die Pracht der Worte und die Harmonie des Ausdrucks bewundert.

Eine größere Kühnheit der Sprache, als Racine in seinen früheren Trauerspielen gezeigt hatte, offenbaren in seiner letzten Tragödie sowohl einzelne Ausdrücke, wie einige Inversionen, welche er bis dahin nicht gewagt haben möchte. So findet sich, zum Beispiel, eine den verwirrten Geisteszustand der Athalia bezeichnende Inversion in den von derselben gesprochenen Versen:

> Ce Dieu, depuis long-temps votre unique refuge:
> Que deviendra l'effet de ses prédictions?

Digitized by Google

Eine faſt noch kühnere Inverſion enthalten folgende zwei Verſe:

Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques;

wo das am Anfang des erſten Verſes ſtehende **Du temple** ſich auf die an's Ende des zweiten Verſes geſtellten **portiques** bezieht.

Am kühnſten aber iſt die Inverſion in den Worten:

. . . . . et de son sang trempé
Le champ . . . . . .

Was ferner einzelne kühne Ausdrücke betrifft, ſo wollen wir davon nur wenige Beiſpiele anführen, wie: **Son sang inhumain — Racheté du tombeau — à la fureur du glaive — Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie** (nämlich Athalia).

Auch hat ſich Racine in der Athalie von dem knechtiſchen Aberglauben an die Nothwendigkeit einer immer eleganten, immer feierlichen Sprache der Tragödie faſt ganz frei gemacht. Er trägt dort kein Bedenken mehr, ſolche Ausdrücke wie „**chiens**", „**chevaux**" und „**pluie**" in der edelſten Poeſie zu gebrauchen. Ja, er ſcheut ſich nicht mehr, die Empfindſamkeit verzärtelter Zuhörer durch ſo furchtbare Bilder zu verletzen, wie in folgenden, von der Königin geſprochnen, auf die Jeſabel, die Mutter derſelben ſich beziehenden Verſen zuſammengehäuft ſind:

Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et de membres affreux
Que des chiens dévorans se disputaient entre eux.

Zugleich gebraucht unſer Dichter in der fraglichen Tragödie Ausdrücke, die, — wie, zum Beiſpiel **Passe-temps** und **J'entends**, — bis dahin einer, in der franzöſiſchen Tragödie nicht erlaubten Vertraulichkeit anzugehören ſchienen. An einer Stelle, in den an die Königin von ihrem Feldherrn Abner gerichteten Worten: „**Voici votre Mathan**", hat Racine ſogar den Ton der Vertraulichkeit zu weit getrieben. Dagegen iſt ihm in der, auf der damaligen tragiſchen Bühne der Franzoſen ganz neuen Scene zwiſchen einer Königin und einem Kinde der naive Ton ſehr gelungen.

Endlich müſſen wir hier hervorheben, daß Racine in der Athalie ſeine frühere Scheu vor dem **eigentlichen** Wort größtentheils überwunden hat und dadurch fähig geworden iſt, ſeinen Schilderungen eine Anſchaulichkeit zu verleihen, die man an vielen Stellen, namentlich in Joſabeth's pathetiſcher Erzählung von der wunderbaren Rettung des Joas nicht größer wünſchen kann.

In allen dieſen, von Racine am Schluß ſeiner dramatiſchen Laufbahn gewagten Neuerungen wird der erſte Keim zu der ſpäteren franzöſiſchen tragiſchen Poeſie zu ſuchen ſein, in welcher jedoch das bei Racine von der Macht des Edelen, Schönen und Majeſtätiſchen beherrſchte Natürliche und Naive in das Platte und Abgeſchmackte, das Furchtbare aber in das Gräßliche häufig ausgeartet iſt.

Digitized by Google

Soviel über den Styl in der Athalie. Wenden wir uns jetzt zum Inhalt dieser Tragödie.

Der Gegenstand derselben ist einerseits die Entthronung und Ermordung der in Juda herrschenden Königin Athalia, andererseits, — was damit im engsten Zusammenhang steht, — die Erhebung des zehnjährigen Joas auf den von jener Fürstin widerrechtlich in Besitz genommenen Thron seines Vaters Ochosias. Beides, — diese Erhebung und jene Entthronung — wird durch die Energie des Hohenpriesters Jojada bewirkt. Auf diesen fällt die ganze Wucht der Handlung. Wenn daher Racine meinte: eigentlich müßte sein in Rede stehendes Trauerspiel nicht Athalie, sondern Joas heißen; so könnte man mit eben so viel Recht Jojoda's Namen dafür in Vorschlag bringen. Der Titel gehört indeß zu den gleichgiltigeren Dingen.

Das Wichtigste ist zunächst das jener Handlung zum Grunde liegende sittliche Interesse, welches darin besteht, daß durch den Sturz und die Ermordung der Königin Athalia diese für ihre Anmaßung des Davidischen Scepters und für die dabei von ihr befohlnen, an ihren eignen Enkeln verübten Mordthaten bestraft wird, — und daß durch die Krönung des Joas das im Herkommen begründete Erbrecht desselben auf den Thron seiner Väter wieder zur Geltung gelangt.

Dies sittlich-politische Interesse, für sich allein, würde uns jedoch um deswillen nur in geringem Grade fesseln, weil wir von der späteren Entartung des Joas, — von der Erbärmlichkeit seiner meisten Nachfolger, — von der Verworfenheit einiger derselben, — von der damaligen Versunkenheit des jüdischen Volkes überhaupt, — von der Unterjochung desselben bald durch die Syrier, bald durch die Assyrier, dann durch die Aegypter und endlich durch die Babylonier, — von seiner heillosen Unfähigkeit, entweder die Freiheit oder die Knechtschaft zu ertragen, — — nicht blos durch die Geschichte unterrichtet sind; sondern in Racine's Athalie selber das künftige Schlechtwerden des Joas ziemlich klar angedeutet, — das Volk schon jetzt für feig (lâche) erklärt, — die Eroberung Jerusalem's, die Zerstörung des Tempels und die Abführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft in Voraus verkündigt finden, — somit alle in jener Tragödie gemachten Anstrengungen zu Gunsten des rechtmäßigen Thronerben als nur zu einem traurigen politischen Endergebniß führende und insofern vergebliche Bemühungen bezeichnet sehen.

Zu dem sittlich-politischen Interesse kommt aber ein religiöses Interesse hinzu. Die Handlung in jenem Trauerspiel hat, neben ihrem politischen, auch den religiösen Zweck, der Dienerin Baal's, der Königin Athalia die Herrschaft zu entreißen und in Joas einen im Dienst des Jehovah erzognen Fürsten auf den Thron zu setzen.

Der Dichter hat jedoch das religiöse Interesse seines Werkes nicht auf die Beschützung und Befestigung des Jehovah-Dienstes beschränkt. Nach Racine's ei-

Digitized by Google

gener Bemerkung, — wir deuten Nichts in ihn hinein, — „handelte es sich nicht blos darum, dem Joas das Scepter David's zu bewahren, sondern es kam darauf an, diesem großen Könige jene Reihe von Nachkommen zu erhalten, von welchen, nach der Prophezeihung, der Messias abstammen sollte." Diesen hat daher der Dichter zum Endziel der ganzen Handlung in seiner Athalie gemacht. Über alle die in diesem Drama wirksamen Personen, — über das künftige Schicksal des Joas, — über das auf Jerusalem hereinbrechende Verderben, — über die babylonische Gefangenschaft hinweg, — weist Racine in der begeisterten Prophezeihung des Jojada auf den „Tröster" hin, „nach welchem alle Gerechten der Vorzeit seufzten", — auf den „Heiland" der Welt, — auf ein „mitten aus der Wüste reizender und schöner, als das alte Jerusalem, entstehendes, das Zeichen der Unsterblichkeit an der Stirne tragendes neues Jerusalem, nach welchem von allen Seiten fremde Völker herbeiströmen, — vor dem sogar Könige sich in den Staub werfen", — und unter welchem der Dichter nach seiner eigenen Erklärung die christliche Kirche versteht.

So wird unser Interesse an dem Gesammtinhalt der fraglichen Tragödie zwar sehr erweitert, aber zugleich von den unmittelbar vor uns stehenden Personen dieses Drama's auf jene im dunklen Hintergrunde der Zukunft erscheinende universelle Persönlichkeit abgelenkt, auf welche alle ihr vorangegangene Geschichte der Völker hindrängt und von welcher die ganze nachfolgende Weltgeschichte ausgeht. Im Vergleich mit dieser übermächtigen Persönlichkeit schrumpft die Königin Athalia, trotz ihrer Bedeutung einer Vertreterin eines untergeordneten religiösen Prinzips, zur Unbedeutendheit zusammen, und hat selbst der gerechte, erhabene, heroische Jojada nur in sofern große Bedeutung, als Er, — dieser vorchristliche Christ, — auf das Bestimmteste über sich selber hinaus auf den Höheren hinweist, — durch welchen das Prinzip der absolut wahren Religion offenbart werden sollte.

Obgleich aber unser Interesse auf den Messias abgelenkt wird, so erscheint Dieser doch in allzu großer Ferne, um dasselbe gänzlich für sich in Anspruch zu nehmen. Unser Interesse bleibt daher, so zu sagen, auf halbem Wege zwischen der vor unseren Augen sich entwickelnden Handlung und jenem Endziel derselben stehen. Hierin liegt der wesentliche Grund der nur beschränkten Anziehungskraft, welche Racine's Athalie auszuüben berechtigt ist.

Nach Feststellung des Grundgedankens dieser Tragödie haben wir zuvörderst unsere Aufmerksamkeit auf die Charaktere zu richten, durch welche derselbe zu seiner Verwirklichung kommt.

Die Personen des Stücks trennen sich in zwei Gruppen. Auf der einen Seite steht die Königin Athalia, mit ihrem bösen Dämon, dem Baals-Priester Mathan; auf der andren Seite erblicken wir den Hohenpriester Jojada, nebst dem Königskinde Joas. Zwischen diesen beiden feindlichen Parteien bewegt sich Abner

Digitized by Google

zu vermitteln suchend, hin und her, bis er am Ende des Stücks ganz auf Joja-da's Seite tritt. Die übrigen einzelnen Personen sind entweder mehr oder weniger unbedeutend, — dahin gehören die Gemahlin und die Kinder des Hohenpriesters, — oder gar überflüssig —, zu dieser Art von Individuen muß Agar, die nur fünf Verse sprechende Dienerin Athalia's, und Nabal, der Vertraute eines Vertrauten, der dienstbare Geist Mathan's gerechnet werden. Der aus jungen Mädchen vom Stamme Levi bestehende Chor, dessen Auftreten, bei der Öffentlichkeit der Handlung, nichts Ungehöriges hat, schließt sich natürlich dem Hohenpriester unbedingt an, nimmt für Joas gegen Athalia Partei und ist in sofern nicht „im Sinne der Alten eingeführt."

Betrachten wir zuerst die unterliegende Partei, — Athalia und Mathan. Was oben im Allgemeinen von den in Racine's Tragödien dargestellten Leidenschaften gesagt worden ist, — daß wir nämlich dieselben häufig nicht in bedeutendem Grade vor uns sich entwickeln, sondern zuweilen sogleich im Beginn des Stücks fast auf ihren höchsten Höhepunkt angelangt sehen, — das gilt in gewissem Sinne auch von dem Pathos der Königin Athalia. Denn, wie uns das nach ihr benannte Drama belehrt, hat ihr rachsüchtiger und herrschgieriger, des Fanatismus fähiger Charakter durch die von ihr mit erbarmungsloser Wuth persönlich geleitete Ermordung ihrer eigenen Enkel bereits viele Jahre vor Beginn der in Rede stehenden Tragödie die äußerste Spitze seiner Entwickelung erreicht. Ihre im Stück selber zur Darstellung kommende, allerdings von Act zu Act wieder steigende mordlustige und zugleich habgierige Leidenschaft ist daher nur ein von Neuem auflodernder, im Vulkan ihres Innern unter der Asche zurückgebliebner Funken von der lange vorher mit größerer Stärke hervorgebrochnen Flamme.

Noch immer von den Geistern ihrer durch sie ermordeten Enkel verfolgt, noch immer von der Furcht vor einem Rächer des von ihr verletzten Thronfolgerrechts gefoltert, sieht sie im Traum zweimal ein durch den königlichen Adel seiner Gesichtszüge ausgezeichnetes Kind, das plötzlich ihr einen Dolch in's Herz stößt. Von weiblicher Angst getrieben, eilt sie in den ihr verhaßten Tempel der Juden, um einen Gott zu besänftigen, den sie nicht verehrt, aber zu fürchten beginnt. Dort erblickt sie das nämliche Kind, welches sie im Traume gesehen hat. Man eilt, dasselbe ihrem Anblick zu entziehen. In ihrem dadurch rege gewordnen Argwohn wird sie durch Mathan bestärkt. Sie begiebt sich daher abermals in den Tempel und sucht dem unter dem Namen Eliacin auftretenden Joas das Geheimniß seiner Geburt zu entlocken; die auffallende Ähnlichkeit zwischen Eliacin's Schicksalen und denen eines Enkels der Athalia können ihr nicht entgehn; sie überzeugt sich von dem schon in dem Kinde gegen sie durch Jojada genährten Haß. Darum sinnt sie auf Beider Verderben. Nun versichert ihr Mathan: Der Hohepriester stelle jenes Kind den aufsässigen Juden als einen zweiten Moses dar. Dies bewegt sie, zu fordern, daß man den von ihr im Tempel Jehovah's vermutheten Schatz und den verdäch-

Digitized by Google

tigen Eliacin als Pfand der Treue Jojada's ihr überliefere. Nur unter dieser Bedingung will sie den Tempel verschonen und dem Hohenprieſter nebſt den ihm theuerſten Perſonen — wie ſie ſich mit der ganzen Unverſchämtheit eines Despoten ausdrückt, — „geſtatten, zu leben". (à ce prix je leur permets de vivre.) Sie dringt mit einigen ihrer Tyriſchen Söldlinge in den Tempel, wird daſelbſt gefangen, behält jedoch ihre Energie und ſpricht den nichts weniger als ohnmächtigen, vielmehr ſpäterhin nur allzuſehr in Erfüllung gegangenen Fluch über Joas aus: er ſolle, treu dem von ihr empfangenen Blute Ahab's, ähnlich ſeinem Großvater und ſeinem Vater, das Joch der Geſetze Jehovah's abſchütteln, die Altäre dieſes Gottes entweihen, Ahab, Jeſabel und ſie ſelber, ſeine Großmutter, rächen.

In dieſen äußeren und innerlichen Vorgängen iſt die ganze, vor unſeren Augen erfolgende Entfaltung des Charakters und der Leidenſchaft Athalia's enthalten.

Fragen wir uns nun, ob dieſe Leidenſchaft jedweder Berechtigung entbehrt und folglich dem Begriff der wahren Tragödie widerſpricht; ſo müſſen wir darauf mit einem entſchiednen Nein antworten. Denn jene Königin war ſowohl als Tochter und Schweſter, wie als Anhängerin Baal's furchtbar verletzt worden. Der rebelliſche Feldherr Jehu hatte Athalia's Mutter, die in Iſrael herrſchende, in der Religiön Baal's zu Sidon auferzogne Königin Jeſabel, und zugleich den Ochoſias, den Sohn der Athalia, nebſt ſiebzig Brüdern oder Halbbrüdern derſelben, den Söhnen Ahab's, zu Ehren des über den Abfall jener königlichen Perſonen ergrimmten Jehovah abſchlachten laſſen und für dieſe ſeine Großthat ſich ſelber mit Ahab's Throne belohnt. Erſt dieſer gegen Blutsverwandte und Glaubensgenoſſen Athalia's, zum Theil gegen Kinder, gerichtete Fanatismus hat, wie wir aus dem eignen Munde dieſer Königin bei Gelegenheit ihrer Selbſtvertheidigung erfahren, — auch in ihrer Seele die Flamme fanatiſchen Haſſes entzündet und ſie zugleich belehrt, welches Schickſal aus dem nämlichen Grunde ihr ſelber drohe, wenn ſie nicht Alle vertilge, die ihr verderblich zu werden vermögen. Darum hat ſie, gegen die Juden deren eignes Prinzip: „Zahn um Zahn", befolgend, Mord mit Mord, Thronraub mit Thronraub vergeltend, aber an dem Beleidiger ſelber Rache zu nehmen außer Stande, in ihren eignen Enkeln eine ganze Brut möglicherweiſe von eben ſolcher kannibaliſchen Vertilgungsſucht, wie Jehu, gegen Andersgläubige beſeſſner Anhänger Jehovah's zu vernichten getrachtet. Und eben darum erwacht in ihr, als ſie, durch jenen Traum und durch Jojada's Benehmen geſchreckt, von Neuem Gefahr für ſich fürchtet, die brennende Begier, das blutige Werk ihrer Rache und ihrer Sicherſtellung ganz zu vollenden.

Hätte ſie aber eine ſo furchtbare Verletzung, wie jene erwähnte, nie erfahren; ſo würde auch niemals in ihr die Furie fanatiſchen Haſſes ſich geregt haben. Denn ſogar noch jetzt, nach Allem, was ſie Entſetzliches erlitten und gethan hat, iſt ſie durch ihre Leidenſchaft keineswegs völlig entmenſcht, gänzlich entweiblicht. Im Gegentheil zeigt ſie ſich noch jetzt menſchlichen Gefühlen durchaus nicht verſchloſſen.

Digitized by Google

„Die sanfte Stimme und die Anmuth" des Eliacin bewirken, nach Athalia's Geständniß, daß „ihre Feindschaft" gegen denselben „dem Mitleid" zu weichen droht. Auch ist ihr religiöser Fanatismus weit davon entfernt, ihr alle Freiheit des Selbstbewußtseins zu rauben. Sie hat vielmehr Unbefangenheit genug, um die von Abner bei Vertheidigung der religiösen Sitten des jüdischen Volks gegen sie bewiesene edle Freimüthigkeit mit Würde zu ertragen, — um überhaupt in ihm, trotz seines Festhaltens am Judenthum, den biederen Menschen, „das edle Herz" zu schätzen, ja sogar an ihm zu rühmen, daß er Das thue, was Christus den Juden rücksichtlich ihrer Pflichten gegen Gott und gegen den Kaiser empfohlen hat, — „qu'il rend à la fois ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois". — Die nämliche Freiheit des religiösen Bewußtseins beweist die Königin dem Eliacin gegenüber durch die Worte: „j'ai mon Dieu que je sers; vous servirez le vôtre; ce sont deux puissans Dieux"; — eine Aeußerung von wenigstens ebenso viel religionswissenschaftlichem Werthe wie die darauf ertheilte, zurechtweisende Erwiderung des kleinen Eliacin: „Madame, mon Dieu seul est Dieu, et le vôtre n'est rien".

Was Athalia an Unbefangenheit des religiösen Bewußtseins besitzt, ist jedoch nicht das Ergebniß klarer Einsicht in das Verhältniß des von ihr verehrten göttlichen Wesens zu Jehovah; — sonst würde sie nicht Baal, sondern den Gott der Juden anbeten; — sie hat nur das dunkle Gefühl von dem Rechte dieser beiden göttlichen Wesen auf Verehrung von Seiten der Menschen. Eben im Begriff, Baal's Hilfe anzuflehen, läßt sie sich daher von einem „Instinkt" in den Tempel der Juden treiben, um den Gott derselben, — „quel qu'il soit", wie sie sich ausdrückt, — zu besänftigen. Ihr Fanatismus entbehrt deshalb männlicher Entschiedenheit und Festigkeit; derselbe hat einen weiblichen Charakter. Sie schwankt in der Wahl der Mittel zur Verwirklichung ihrer Vertilgungspläne; sie schwankt zwischen Vertrauen und Mißtrauen gegen Abner, den sie erst einkerkern läßt und dann als ihren Vertrauensmann zu Joiada zu senden kein Bedenken trägt; sie schwankt zwischen Beschleunigung und Aufschub der Ausführung ihrer Absichten; so daß Mathan sie „seit zwei Tagen nicht mehr zu kennen" versichert und seine Schilderung ihrer Unbeständigkeit mit dem ungeduldigen Ausruf schließt: „en un mot elle est femme". Offenbar ist sie von jenem geistigen Schwindel ergriffen, welcher dem nahen Sturze mit schwerer Schuld Belasteter voranzugehen pflegt. Ueber diesen ihren Geisteszustand und die geheime, letzte Ursache desselben wird sie am Schluß des Stücks sich selber klar, wie aus der von ihr an Jehovah gerichteten, in folgenden Versen enthaltenen Anrede erhellt:

„C'est toi, qui me flattant d'une vengeance aisée,
M'as vingt fois en un jour, à moi-même opposée,
Tantôt pour un enfant excitant mes remords,
Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors,
Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage!"

Digitized by Google

Von Baal und seinen Anhängern, den schon erwähnten Phönizischen Söldlingen, im Stich gelassen, von den durch Jehovah's Geist zu kühnen Streitern umgezauberten jüdischen Priestern eingeschlossen, spricht die Königin in einem Ausruf, der an Julian's des Abtrünnigen angebliche Worte: „Christe vicisti" erinnert, ihre Anerkennung der Übermacht Jehovah's aus, indem sie sagt: „Dieu des Juifs, tu l'emportes; toi seul as tout conduit." Aber selbst diese Anerkennung scheint einen weiblichen Charakter zu haben, — eine bloße Gefühlsäußerung zu sein, — nur für den vorliegenden Fall gelten zu sollen. Denn unmittelbar darauf erklärt Athalia, sie schmeichle sich mit der Hoffnung, daß der jetzt siegreiche Gott der Juden, schon unter Joram's Regierung und unter der des Ochosias an das Zurückgesetztsein gewöhnt, einst durch Joas aller Ehren verlustig gehen werde.

Mit um so größerem Rechte wird daher die einen untergeordneten religiösen Standpunkt vertheidigende Königin von dem Vertreter eines höheren religiösen Prinzips, von Josada, im Namen des noch unmündigen rechtmäßigen Thronerben, zu dem durch ihre blutigen Thaten und durch ihre Anmaßung des Davidischen Scepters verwirkten Tode nach dem von ihr selber anerkannten und befolgten Gesetz verurtheilt, daß „Mord durch Mord" bestraft werden muß.

Aus der eben beendeten kritischen Darstellung des Charakters der Königin geht hervor, daß derselbe ein wirklich tragischer ist. Die in Athalia's Seele wirksame, für sich allein des Trauerspiels unwürdige Leidenschaft der Habgier wird von ihrem Hauptpathos, von ihrem fieberhaft aufgeregten, rachsüchtigen Selbsterhaltungstrieb dergestalt verdeckt, daß sie den ästhetischen Sinn kaum verletzt.

Würdigen wir jetzt den Baalspriester Mathan einer kurzen Betrachtung. Die Nothwendigkeit seines Mitwirkens bei der dargestellten Handlung liegt in der weiblichen Unentschlossenheit Athalia's. Mathan ergänzt, was der Königin an der erforderlichen Entschlossenheit fehlt. Er ist es, der ihre Habgier durch die Lüge von einem im Tempel der Juden aufbewahrten Schatz erregt, — wie schon bemerkt, ihren angstvollen Verdacht gegen Joas vermehrt, — und ihre etwanigen Bedenken, ein ihr unbekanntes, vielleicht ganz unschuldiges Kind umzubringen, durch den frechen, zu der berüchtigten Loi des Suspects ein Gegenstück bildenden Ausspruch zu beseitigen sucht: daß, „sobald man den Königen verdächtig werde, man nicht mehr unschuldig sei". Durch Mathan endlich wird Athalia bewogen, mit Soldaten in den Tempel der Juden einzudringen und die Auslieferung des Eliacin so wie des angeblichen Schatzes gebieterisch zu fordern. Er besonders führt also die Katastrophe herbei. Das aber, was ihn selber treibt, ist nicht blos das höfische Streben nach der fortwährenden Gunst der Königin, sondern die qualvolle Unruhe, welche ihm, dem abtrünnigen Leviten, der lästige Gedanke an den Gott verursacht, dessen Dienst er blos aus gekränktem Ehrgeiz verlassen hat. Die Furcht vor diesem Gott „nährt und vermehrt seine Wuth" gegen denselben. Er möchte, wie

Digitized by Google

er selber sagt, „an dem Tempel der Juden seine Rache vollendend, sich selber den Beweis von der Ohnmacht des Hasses Jehovah's liefern und unter Trümmern, Verwüstung und Todten, durch gehäufte Unthaten sich von allen Gewissensbissen befreien." Nur mit gebrochner Kraft tritt daher Mathan dem durch den Geist Jehovah's gewaltigen Joiada entgegen; und von den, seinen nahen Untergang verkündenden Donnerworten desselben gänzlich betäubt, vermag er nur wenige abgebrochne, hervorgestammelte Worte zu erwidern, in denen er vergeblich zum Drohen sich zu ermannen sucht. Beim Hören der aus dem Munde des Hohenpriesters ertönenden Stimme des erzürnten Jehovah ist ihm das Sehen dermaßen vergangen, daß er den Ausgang verfehlt und somit Gefahr läuft, eine komische Figur zu werden. Deshalb wird ihm auch nicht, wie der Königin, die Ehre eines feierlich von der Staatsgewalt zuerkannten tragischen Todes zu Theil. Er erleidet **la mort sans phrase**. Das Volk erwürgt ihn **sans façon**.

Mit Athalia's Charakter hat übrigens der des Mathan Das gemein, daß in Beiden ihr negatives Verhältniß zum Gott der Juden überwiegend ist, ihre mehr oder weniger positive Beziehung zu Baal dagegen zurücktritt. Der ehemalige Levit moquirt sich sogar über diesen seinen jetzigen Gott; dennoch erhalten wir weder durch ihn, noch durch Athalia eine, unser ästhetisches Interesse befriedigende Auskunft über das eigentliche Wesen desselben.

Im schärfsten Gegensatze gegen die eben geschilderte Partei der Unterliegenden erscheint der Charakter Joiada's, des Vorkämpfers der siegreichen Partei.

Auf der Seite der Besiegten finden wir ein Traumgesicht als ersten Anstoß zum Handeln, — auf der Seite des Siegers dagegen einen Jahre lang wohlüberlegten, jetzt zur That drängenden Plan, — dort das Bedürfniß eines Antreibers der Hauptperson, — hier einen mit vollkommener Freiheit sich selbst bestimmenden Willen, der durch kein, von Andren geäußertes Bedenken in der Ausführung des unwiderruflich Beschlossnen sich behindern läßt, — dort also Unentschlossenheit, Schwanken, Erschrockenheit, — hier die höchste Energie der Entschiedenheit, unerschütterliche Festigkeit, über jede Menschenfurcht erhabne Kühnheit, — dort Selbstsucht, — hier die reinste Uneigennützigkeit, — dort das durchbohrende Gefühl des begangenen Unrechts, — hier das Bewußtsein, auf dem sicheren Boden des Rechts zu stehen, — dort Gewissensangst, — hier die ungetrübteste Seelenruhe, — dort einen in den Abgrund des Verderbens unwiderstehlich fortreißenden geistigen Schwindel, erregt durch die in den geheimsten Tiefen der Seele wirksame Übermacht des bekämpften Gottes, — hier einen, mit menschlicher Besonnenheit sich sehr wohl vertragenden göttlichen Wahnsinn, der mit den scheinbar unzureichendsten Mitteln das gefahrvollste Unternehmen auszuführen wagt,

Digitized by Google

— dort endlich, im Einklang mit der Vergötterung einer Naturmacht, blindes Vertrauen auf die rohe Kraft unzuverlässiger ausländischer Söldlinge, — hier felsenfeste Zuversicht zu dem Beistande des auch in schwachen Priestern starken, Wunder zu bewirken vermögenden Geistes Jehovah's.

Um die Gefährlichkeit der Ausführung des von Jojada entworfnen Planes und den Grad der Kühnheit dieses priesterlichen Helden gehörig beurtheilen zu können, müssen wir uns die Verhältnisse vergegenwärtigen, unter welchen wir ihn in Racine's Tragödie handeln sehen.

Aus Abner's Munde erfahren wir sogleich im Anfange des Stücks, daß Jehovah damals kaum noch eine kleine Schaar eifriger Verehrer hatte; der übrige Theil des jüdischen Volkes bekümmerte sich nicht um seinen Gott, oder drängte sich gar zu den Altären Baal's und lästerte den von den Vätern angerufnen Namen Gottes. Seit dem Tage, wo das Geschlecht der Davidischen Könige erloschen schien, war auch das Feuer früheren Muthes im Volke erloschen. Die Juden hielten sich seitdem für verlassen von Jehovah. Ihre Feinde dagegen, namentlich Athalia und Mathan, wurden immer kühner, so daß Abner fürchtet, die Königin werde nächstens, an der Spitze ihres zahlreichen, aus Tyriern und aus abtrünnigen Juden zusammengesetzten Heeres, Jehovah in seinem Heiligthum anzugreifen und an dessen Stelle Baal zu setzen sich erdreisten.

Durch eine so drohende Lage nicht im Mindesten erschreckt, sondern zu kühner That sich herausgefordert fühlend, beschließt Jojada, keinen Tag länger zu zögern mit der Ausführung seines festen Vorsatzes, Athalia, — die abgöttische und thronräuberische Fremde, — zu stürzen und dem rechtmäßigen Erben des Davidischen Scepters die Herrschaft in Juda zu verschaffen, — zu dem Ende Joas erst mit sich selber bekannt zu machen, dann ihn von den Priestern und Leviten anerkennen zu lassen, — und zuletzt dies schon durch seine königlichen Gesichtszüge sich legitimirende Kind dem wegen des Pfingstfestes am Tage der Handlung nach dem Tempel Jehovah's zusammenströmenden jüdischen Volke in der zuversichtlichen Hoffnung zu zeigen, daß dieses, da es „von Abscheu vor der Tochter Jesabel's erfüllt und von der Achtung vor dem Geschlechte David's durchdrungen sei", nicht anstehen werde, gleichfalls Joas anzuerkennen und gegen Athalia's ganze Kriegerschaar zu vertheidigen. Und in diesem Vorsatze vermag auch Josabeth ihren Gemahl Jojada nicht wankend zu machen durch die von ihr geäußerte Furcht, daß Joas, „wegen seiner gottlosen Voreltern und Eltern schon bei der Geburt verdammt, wie sein Vater Ochosias und wie sein Großvater Joram dem Zorne Jehovah's unterliegen werde."

Unter den angegebenen Umständen würde das Unternehmen des Hohenpriesters nicht ein kühnes, sondern ein tollkühnes, nicht ein interessantes, sondern ein lächerliches Wagstück sein, wenn das Vertrauen Jojada's auf den göttlichen Beistand grundlos wäre. Dies Vertrauen offenbart sich aber sogleich in solcher Stärke

Digitized by Google

und zeigt sich als ein durch die nächste Vergangenheit, durch den Untergang gottloser israelitischer Fürsten so sehr begründetes, daß dasselbe sich auch dem Zuschauer mittheilt. Von der anderen Seite sind wir, bei der beschränkten Erforschlichkeit der Zukunft, eines rettenden göttlichen Wunders doch nicht ganz sicher; — sonst würden wir weder Furcht noch Mitleid empfinden; — die Sache steht vielmehr so, daß Hoffnung und Furcht einander das Gleichgewicht halten. Nur so können wir uns für die dargestellte Handlung interessiren. Auch wird unser Interesse dem Hohenpriester nicht durch Ablenkung auf einen, ihn wie eine Drahtpuppe von außen bewegenden Gott entzogen. Um einen solchen Fehler zu begehen, ist Racine ein zu großer Tragiker. Obgleich daher selbst Athalia mit Recht ausruft: **Dieu des Juifs, tu as tout conduit!**; so fällt dennoch, wie schon gesagt, die ganze Wucht der Handlung auf Jojada's Schultern; denn es ist der in ihm wohnende göttliche Geist, der Alles leitet, — welcher ihm, trotz der vorangegangnen Ermordung fast sämmtlicher Sprößlinge des Davidischen Geschlechts, den Muth gibt, Joas der Wuth seiner Feinde auszusetzen, — und welcher ihn durch Entzündung des im Volke schlummernden göttlichen Geistes den Sieg erringen läßt. Diese göttliche Begeisterung vereinigt sich, wie bereits angedeutet, in Jojada mit menschlicher Besonnenheit. Er hat keine der Vorsichts-Maßregeln vernachlässigt, welche ihm die Klugheit gebot. Er hat vorsichtigerweise im Geheimen die Priester und Leviten in verdoppelter Zahl bei sich versammelt, sie im Voraus durch einen feierlichen Eid dem ihnen zu enthüllenden Nachkommen David's zur Treue verpflichtet und eigenhändig Waffen unter sie vertheilt.

Die obengenannten beiden, allen übrigen Geistesinhalt umfassenden Grundelemente des Wesens Jojada's bringt die immer wachsende Gefahr zu immer größerer Entwickelung und Bewährung. Seine Begeisterung geht zu einem, ihn von der Gegenwart ablösenden Aufschwunge, zur Verzückung, zum prophetischen Hellsehen fort, — er schaut in diesem Zustande das Einstürzen des dem Jehovah geweihten Tempels, — (**Temple, renverse toi!**) —, von welchem er noch kurz vorher, im gewöhnlichen Zustande des Bewußtseins, geglaubt hatte, „derselbe werde so lange dauern wie die Sonne;" — („**Ce temple, qui doit égaler du soleil la durée!**") — seine Liebe zum alten Jerusalem verwandelt sich in die Sehnsucht nach einem neuen schöneren, nach einem unvergänglichen Jerusalem; — sein Glaube an einen weltlichen Retter wird zur Ahnung eines geistigen Heilands; — sein Haß aber gegen seine Feinde steigert sich zu fanatischem Grimm; — seine Kühnheit erhebt sich zu dem Entschluß, dem Angriffe der Königin auf den Tempel der Juden durch einen Angriff auf ihren eignen Pallast zuvorzukommen; — seine heroische Erhabenheit über Todesfurcht bewährt sich, als ihm die Gefahr, im Tempel verbrannt zu werden, droht, wenn er nicht die Treulosigkeit begehen will, den Eliacin auszuliefern; — sein Eifer für die Wahrung der mit der Thronbesteigung des Joas verknüpften religiösen Interessen nimmt sogar

Digitized by Google

auf einen Augenblick die Gestalt knieend dem Kinde vom Greise dargebrachter Huldigung an; — seine Klugheit endlich spitzt sich zu der List zu, durch welche die Königin gefangen wird.

Mehrere Seiten dieser Entwickelung des Wesens Jojada's sind ein Gegenstand des Tadels der Kritiker gewesen.

Nicht blos Voltaire, sondern auch andere Kritiker haben an der fanatischen Erbitterung des Hohenpriesters, namentlich an seiner gegen Mathan furchtbar hervorbrechenden Entrüstung Anstoß genommen, — besonders aber die von Jojada an die Leviten gerichteten Worte: „**Dans l'infidèle sang baignez vous sans horreur; Frappez et Tyriens, et même Jsraelites!**", als eines Priesters unwürdig bezeichnet und gefragt, ob man nicht, mit Vertauschung des Namens Mathan gegen den Jojada's, zu dem Letzteren Das sagen könnte, was Abner in den folgenden Versen zu jenem Baalspriester sagt:

„Hé quoi, Joad! D'un prêtre est ce là le langage? etc.
Vous ministre de paix dans le temps de colère . . .
Le sang à votre gré coule trop lentement!"

Man hat gemeint, jenes Hohenpriesters Benehmen sei viel mehr das eines Politikers, als das eines von Religionseifer erfüllten Dieners der Gottheit; dasselbe entferne sich zu sehr von dem sanftmüthigen Charakter, der allein seinem Amte zieme.

Bei diesem Vorwurf hat man nicht bedacht, daß es dem Dichter in dieser Tragödie nicht um Aufstellung eines Musters priesterlicher Milde zu thun sein konnte, sondern daß ihm oblag, in Jojada den Diener eines eifrigen, zornigen Gottes darzustellen, der jeden Verkehr mit den Gottlosen streng verbot und der einst durch Moses den Leviten befohlen hatte, ohne Rücksicht auf Angehörige, Verwandte und Freunde, alle diejenigen Israeliten zu ermorden, welche den ägyptischen Göttern opferten. Racine's Jojada hat folglich die richtige geschichtliche Färbung; und dieser widerspricht es auch nicht, daß Abner dem Mathan Blutgier vorwirft; denn Baal war, im Vergleich mit Jehovah, ein gemüthlicher, friedfertiger Gott.

Ein zweiter Vorwurf bezieht sich auf die List, durch welche Jojada sich der Königin bemächtigt. Man hat von diesem Hilfsmittel gesagt, dasselbe widerspreche dem Charakter eines rechtlichen, auf Gott vertrauenden Mannes. Wenn Jojada sicher gewesen sei, daß Gott selber seine Sache gegen Athalia durchführen werde; dann habe Jener nicht nöthig gehabt, zum Betruge seine Zuflucht zu nehmen. Auch sei es hart, Athalia zur Gefangnen zu machen, nachdem sie doch ihrerseits den Tempel, den Hohenpriester und die Familie desselben verschont habe.

Auch dieser Tadel ist grundlos. Allerdings muß zugestanden werden, daß Jojada die Königin täuscht. Sie läßt durch Abner den vermeintlichen Schatz David's dem Hohenpriester abfordern. Dieser erwidert: „Ja, es ist wahr, ein meiner Bewachung anvertrauter Schatz Davids wird von mir verwahrt. Da ich aber denselben der Königin entdecken muß, so will ich sie zufriedenstellen. Möge sie selber kommen; die Pforten unseres Tempels sollen ihr offen stehen." Nun be-

Digitized by Google

findet sich allerdings im Tempel der Juden ein Schatz David's, nämlich Joas, aber kein solcher, nach welchem die Habgier Athalia's, wie Jojada selber weiß, durch Mathan rege gemacht worden ist. Der Hohepriester bestärkt aber absichtlich durch einen zweideutigen Ausdruck die Königin in ihrem Glauben an einen, von ihm verwahrten, von David aufgehäuften großen Geldschatz. Er belügt sie also, und zwar um ihr zu schaden, — um sie gefangen zu nehmen.

Aber erstlich muß bemerkt werden, daß Jojada's List keine, lange Zeit vorbedachte, sondern eine plötzlich ihm eingegebene ist. Er hat Anfangs blos durch verwegene Kühnheit den Sieg erringen, die Königin in ihrem Palast angreifen wollen. Da indeß Athalia jetzt selber kommen will, um den Schatz wegzunehmen, so verschmäht er nicht die sicherer zum Ziele führende List, — so läßt er die Königin in eine Falle gehen, in welche sie zu locken nicht seine ursprüngliche Absicht gewesen ist und in welche sie vielmehr durch ihre eigene Leidenschaft, durch ihre Habsucht gestürzt wird, deren Befriedigung unwahrscheinlich gewesen sein würde, wenn Athalia zuerst ihre Hauptleidenschaft, die rachgierige Mordlust, durch Verbrennung des Tempels und aller darin befindlichen Personen befriedigt hätte.

Zweitens aber ist zu beachten, daß die in Racine's Athalie dargestellte Handlung nicht in der Sphäre des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens, sondern auf der Bühne der Weltgeschichte — nicht unter friedlichen Verhältnissen, sondern in einem politischen Zustande vor sich geht, welcher, durch eine Revolution erzeugt, seinerseits zu einer Gegen-Revolution führt. In solcher Lage hört die unbedingte Giltigkeit der moralischen Grundsätze auf, welche im gewöhnlichen Leben fest bleiben müssen. Wie schon gegen Räuber Privatpersonen eine, den Ersteren schädliche List erlaubt ist, und wie vollends in einem gerechten Kriege ein Feldherr seinen Gegner durch Scheinbewegungen täuschen oder durch falsche Nachrichten in die Falle locken darf; so ist auch Jojada berechtigt, den ihm gegenüberstehenden öffentlichen Feind, die den Tempel der Juden belagernde und mit Verbrennung bedrohende, thronräuberische, mit dem Blut ihrer Enkel befleckte, mordgierige Fremde, durch ein zweideutiges Wort zu täuschen. Denn als Oberhaupt der Nation während der Thronerledigung, als Bewahrer der Rechte des legitimen Königs, dessen Vormund er ist, als Handhaber der Staatsgewalt bis zur Volljährigkeit des rechtmäßigen Thronerben, hat der Hohepriester, wie schon von Louis Racine bemerkt worden ist, das noch größere Recht, einen solchen öffentlichen Feind wie Athalia, vertilgen zu lassen. Unter den vorhandenen Umständen ist aber Jojada zu jener Täuschung sogar verpflichtet; denn hätte er die Zimperlichkeit, vor derselben zurückzubeben, so würde er Gefahr laufen, seinen König und die ganze Nation zu verrathen.

Ohnehin zeigt sich Jojada, indem er jene List gebraucht, keineswegs von der Kühnheit verlassen. Er sagt zu Abner: „Deine Königin mag, von ihren tapfersten Offizieren begleitet, in den Tempel kommen; sie mag selber mit Dir die Zahl der ihr folgenden Krieger festsetzen." Jojada will also nicht den leichten, unrühm-

Digitized by Google

lichen Sieg über eine wehrlose Frau erfechten. Vielmehr hängt auch in der von ihm gewünschten Lage der Triumph der Sache, welche er vertritt, von dem Muthe ab, den er seinen Anhängern einzuflößen sich fähig fühlt; und die von ihm hierbei bewiesene Siegesgewißheit ist um so bewunderungswürdiger, als er bereits (im dritten Act) erfahren hat, bei den bloßen Drohungen der Königin sei das versammelte jüdische Volk, gleich einer furchtsamen Heerde, ohne Halt zu machen, geflohen; so daß er selber ausgerufen hat: „Peuple lâche, et né pour l'esclavage, hardi contre Dieu seul!" Der Hohepriester bewährt sich also in allen Phasen der Entwickelung seines Charakters als denjenigen, welcher gesagt hat: „Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai pas d'autre crainte."

Drittens endlich hat man in Bezug auf Josada einen Tadel vorgebracht, der nicht sowohl gegen diesen selber, als vielmehr gegen den Dichter gerichtet ist, uns aber doch Veranlassung giebt, den Charakter und die Bedeutung des Hohenpriesters nach derjenigen Seite hin näher zu beleuchten, welche wir schon bei der Feststellung des Grundgedankens der Racinischen Athalie berührt haben.

Man hat nämlich behauptet: Durch Josada's Prophezeihung von dem einstigen Entarten des Joas werde das Interesse an der dargestellten Handlung im höchsten Grade geschwächt. Es sei ja durchaus nicht nothwendig gewesen, vorher zu verkündigen, daß „jener theure Sprößling aus dem Blute David's, dieser Erbe heiliger Verheißungen", einst zu einem Feinde des Gottes ausarten werde, der ihn eben aus der „Vergessenheit des Grabes" gerettet und durch die Hand seiner Priester auf den Thron gesetzt habe. Nach einer solchen Prophezeihung werde der Zuschauer seine Anfangs für Joas empfundne Theilnahme bereuen und um so weniger sich befriedigt fühlen, als die Bestrafung dieses Undankbaren, dieses Gottvergeßnen, nicht mit seiner Entartung zugleich verkündigt sei.

Zur Aufklärung über diesen Tadel weisen wir auf Das zurück, was wir an der eben erwähnten Stelle dieser Abhandlung gesagt haben: das Endziel der Handlung Josada's sei nicht die Krönung des Joas, sondern die Erhaltung des Geschlechts, aus welchem der Messias hervorgehen sollte. Daß die embryonische Persönlichkeit des Joas nicht die ganze Seele des Hohenpriesters ausfüllt, — daß die dürre Thatsache der Thronbesteigung dieses Kindes ihm nicht zu genügen vermag, erkennen wir aus folgenden Worten seines, auf Joas sich beziehenden Gebets:

„Grand Dieu, si tu prévois qu'indigne de sa race
Il doit de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché"

Und späterhin erklärt Josada sogar, daß selbst der Untergang des ganzen Davidischen Königshauses *) ihn nicht in dem Vertrauen auf die Erfüllung der göttlichen Verheißungen erschüttern, — ihn nicht um den Gegenstand

*) „Et quand Dieu, de nos bras l'arrachant sans retour,
Voudrait que de David la maison fût éteinte."

Digitized by Google

seines höchsten Interesses bringen würde. Er wünscht nur dann das Gelangen des Joas auf den Thron, wenn dieser Fürst dazu bestimmt sei, „den Befehlen der Gottheit gehorchend, ein nützliches Werkzeug" derselben zu werden. Jojada's Interesse für Joas und für den weltlichen Ruhm des ganzen Davidischen Geschlechts ist also nur ein bedingtes. Seine feurigsten Wünsche dagegen sind auf die Herrschaft des in der Menschheit wirksamen göttlichen Geistes, — auf den dem jüdischen Volke verheißenen Retter gerichtet, auf welchen sogleich in der ersten Scene des ersten Acts durch das Gespräch zwischen Abner und Jojada die Aufmerksamkeit der Zuschauer hingelenkt wird und von welchem nach Abner's Worten es hieß, derselbe werde „überall der Zwietracht und dem Kriege ein Ende machen und alle Könige der Erde zu seinen Füßen erblicken:"

„Un roi qui
Ferait cesser partout la discorde et la guerre
Et verrait à ses pieds tous les rois de la terre."

Das Erscheinen dieses Retters hält der Hohepriester für eine absolute Nothwendigkeit; dieser „König der Könige" ist der Endpunkt, welchen er immer im Auge behält und welchem sein höchstes Interesse sich zuwendet. Daher eilt er auch in der Verzückung über das künftige Entarten des Joas, über die Ermordung seines eigenen Sohnes durch Joas, über die Zerstörung des Tempels und die Fortschleppung der Juden in die babylonische Gefangenschaft hinweg, — diese Ereignisse sind nur leise angedeutet, — und verweilt mit Liebe bei dem Bilde des neuen Jerusalems, bei dem geistigen Reiche des „aus der Umarmung des Himmels und der Erde" entspringenden, *) die Gottheit und die Menschheit in sich vereinigenden Heilands. Daß dieser aus dem Geschlecht der Davidischen Könige hervorgehen soll, ist für Jojada hinreichender Grund, Joas, ihren Nachkommen, trotz seiner vorausgeschauten persönlichen Unwürdigkeit, dennoch zu krönen. Aus dem nämlichen Grunde erwidert der Hohepriester Nichts auf den von Athalia über Joas ausgesprochnen Fluch, — er hatte die Erfüllung dieses Fluches ja schon vor der Ausstoßung desselben voraus gesehen, — und eben deßhalb antwortet er auch dann Nichts, als Joas seinen Gott bittet, „jenen Fluch von ihm abzuwenden". Aus allen diesen Umständen erkennen wir, daß das geistige Schauen des erwarteten Messias, des menschgewordnen göttlichen Geistes, in Jojada's Seele nicht etwas unvorbereitet Eintretendes, noch etwas wirkungslos Verschwindendes ist, sondern daß der Messias den Mittelpunkt bildet, nach welchem das ganze Wesen des Hohenpriesters hindrängt und von welchem, nachdem er ihn einmal hell gesehen hat, alle seine Gedanken, Wünsche und Bestrebungen ausgehen.

Uber den viel versprechenden, aber als Mann wenig haltenden Knaben

*) „Cieux, répandez votre rosée et que la terre enfante son Sauveur!"

Digitized by Google

Joas gehen wir ohne Weiteres hinweg, und in Bezug auf den weder von Josephus, noch von der heiligen Schrift erwähnten, erst von Racine geschaffnen Abner müssen wir uns mit der Bemerkung begnügen, daß er ein muthiger, edler, für seinen König zu sterben bereiter, dem Zorne Athalia's trotzender, in ihrer Gegenwart den verderblichen Rathschlägen Mathans sich widersetzender, nicht ehrgeiziger, der Verschwörung Jojada's fern bleibender, von jedem Flecken des Verraths freier Krieger ist, der immer „rend à la fois ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois", — der jedoch die ihm im Stück angewiesene untergeordnete Stellung einnehmen mußte, weil ein mehr hervortretender Abner für den Plan einer Handlung unpassend gewesen wäre, die nicht sowohl von der bloßen Kriegserfahrung und von gewöhnlichem Soldatenmuth, als vielmehr von der Wunder wirkenden göttlichen Begeisterung für das Recht des Fürsten und für die zur Thronbesteigung desselben in Beziehung stehenden religiösen Interessen durchgeführt werden sollte.

Jetzt bleibt uns nur noch übrig, die Composition der Racinischen Athalie zu betrachten. Wir wollen deshalb den Entwickelungsgang der Handlung angeben und beurtheilen.

Gleich in den ersten vier Versen des ersten Acts wird uns die Vorhalle der Wohnung des Hohenpriesters als der Ort, und das Pfingstfest als der Tag der Handlung auf jene ungesuchte Weise angegeben, welche wir besonders bei Sophokles bewundern. Das Fest führt den Feldherrn Abner nach dem Tempel der Juden. Er spricht seinen Schmerz über die hauptsächlich durch Athalia bewirkte Gleichgiltigkeit des Volks für jene Feier aus und warnt Jojada vor der gegen Diesen durch Mathan aufgehetzten, zur Zerstörung jenes Tempels bereitwilligen Königin. Jojada erklärt sich über Menschenfurcht erhaben und fordert Abner auf, die ermordeten jüdischen Fürsten und den verhöhnten Jehovah zu rächen. Der Kriegsmann bekennt seine Ohnmacht bei der allgemeinen Muthlosigkeit des jüdischen Volks und klagt Jehovah selber des Schweigens zu allen in Juda begangenen Gräueln an. Der Hohepriester dagegen erinnert Abner an das noch jüngst über den gottlosen König Ahab und über die Jesabel ergangne furchtbare göttliche Strafgericht. Abner fragt jedoch, was aus den Verheißungen Jehovah's in Bezug auf den Ruhm des Geschlechts der Davidischen Könige geworden sei. Wäre Einer dieser Fürsten dem von Athalia veranstalteten Blutbade entronnen; so würde Er vor Verlangen brennen, denselben als seinen König anzuerkennen. Der Hohepriester ermahnt ihn, an jenen Verheißungen festzuhalten und, wann die Sonne den dritten Theil ihres täglichen Laufes zurückgelegt habe, mit dem nämlichen Eifer wieder nach dem Tempel zu kommen, damit er erfahre, daß das Wort Gottes nicht trügerisch sei. Darauf entfernt sich Abner, weil Jojada sich zum Feste noch vorbereiten zu müssen versichert.

Hier endigt die erste Scene des ersten Acts. Die in derselben gegebne

Digitized by Google

Expoſition muß als meiſterhaft anerkannt werden; ſie hat, wie ſchon Geoffroy bemerkt, noch größeren dramatiſchen Werth, als die viel gerühmten Expoſitionen zu Racine's Bajazet und zu deſſen Iphigenie. Denn wir lernen durch dieſe Scene nicht nur den ganzen Stand der Dinge in Jeruſalem zur Zeit der Handlung und die Hauptcharaktere des Stücks, wie wir ſie oben geſchildert haben, ihrem Weſen nach kennen, ſondern wir ſehen, mitten in der Expoſition, auch ſchon die Handlung beginnen, da der Hoheprieſter ſich des Anführers der Truppen Athalia's für die Ausführung des von ihm entworfnen großen Planes zu verſichern ſucht. Unſer Intereſſe iſt ſchon ſo weit erweckt, daß wir einen Angriff der Königin auf den Tempel Jehovah's und auf Joſada fürchten; aber die Kunſt der Compoſition läßt es noch nicht zu, daß wir ſchon jetzt das umfaſſende Intereſſe klar erkennen, welches der geſammte Inhalt dieſer Tragödie erregt.

In der zweiten Scene des erſten Acts ſchreitet die Handlung rüſtig fort. Joſada kündigt ſeiner Gemahlin Joſabeth an, daß er den von ihr geretteten Joas, weil Gefahr im Verzuge ſei, noch heute den Leviten als Erben der Könige Juda's darſtellen werde; und auf Joſabeth's Frage, durch wen er denn dies königliche Kind gegen die Trabanten Athalia's vertheidigen laſſen wolle, antwortete er: „durch die Prieſter und Leviten". Joſabeth äußert die auf ihrem Standpunkt ſehr natürliche Furcht, daß die Prieſter nicht im Stande ſein werden, den Kriegerſchaaren der Königin erfolgreichen Widerſtand zu leiſten. — So zeigt Racine ſogleich die Gefahr der Ausführung des Planes Joſada's. Dieſer aber vertraut auf den göttlichen Beiſtand und auf die Zahl der dem Jehovah treugebliebenen Juden; dabei hebt er hervor, daß es ihm darum zu thun ſei, auf den Thron David's einen König zu ſetzen, „qui se souvienne un jour, qu'au rang de ses ancêtres Dieu l'a fait remonter par la main de ses prêtres". Hierauf verabſchiedet ſich Joſada von Joſabeth. Zu dieſer geſellt ſich jetzt der, den Schluß des Acts bildende, wie ſchon bemerkt, aus jungen Mädchen vom Stamme Levi beſtehende Chor. Die lyriſche Poeſie in den Geſängen dieſes Chors übertrifft rückſichtlich der Mannigfaltigkeit der Bilder und des Tons, ſo wie durch Leichtigkeit und Anmuth des Ausdrucks die Oden Rouſſeau's und zeichnet ſich vor vielen griechiſchen Chören ſowohl durch enges Verbundenſein mit der Handlung wie durch Lebendigkeit des Dialogs aus.

Schon im Beginn des zweiten Actes vernehmen wir die Nachricht von dem im Zwiſchenact erfolgten heftigen Zuſammenſtoß der einander feindlich gegenüberſtehenden Perſonen. Athalia iſt in den Tempel der Juden eingedrungen, in welchen ihr wegen ihres Geſchlechts und wegen ihrer Religion der Eingang nicht erlaubt war. Joſada hat durch furchtbaren Zornesausbruch ſie verjagt. — Dieſen Vorgang uns ſehen zu laſſen, würde, auch wenn die Unbeweglichkeit der franzöſiſchen Bühne es geſtattete, doch nicht rathſam geweſen ſein, weil Athalia keine Neigung gehabt haben möchte, dem Hohenprieſter den eigentlichen Beweggrund ihres Kommens einzugeſtehen. — Beim Anblick des Joas iſt Athalia, aus dem bei

Digitized by Google

Schilderung ihres Charakters bereits angegebenen Grunde, von Schrecken ergriffen worden. Die erschreckte und von Josada beleidigte Königin flößt ihrerseits, schon vor ihrem Zusammentreffen mit Josabeth, dieser für Joas zitternden Frau Schrecken ein. Jetzt naht sich Athalia, erklärt: ihre Verwirrung und Schwäche hinder sie, weiter zu gehen, und befiehlt, daß Mathan zu ihrer Beruhigung schnell gerufen werde. Ehe dieser kommen kann, eilt Abner, welcher mit Athalia zugleich im Tempel gewesen ist, in der Absicht herbei, den Zorn der Königin zu besänftigen und dadurch denen nützlich sich zu erweisen, welchen derselbe verderblich zu werden droht. Als Mathan kommt, befiehlt die Königin, dem von ihr hochgeachteten Krieger, zu bleiben. Nun erzählt sie Beiden den Traum, welcher sie bewogen hat, sich in den Tempel der Juden zu begeben. Mathan dringt auf die Ergreifung des Joas, weil der Himmel selber durch jenen Traum vor diesem Kinde gewarnt habe. Die Königin gebietet daher ihrem Feldherrn, den Joas zu ihr zu führen. Nach Abner's Abtreten macht Mathan in der Königin den Verdacht rege, daß Josada das gefürchtete Kind auf den Thron David's setzen wolle. Dies zündet. Athalia befiehlt ihrem Minister Mathan, im Stillen alle ihre Tyrischen Soldaten zu den Waffen zu rufen. — Jener Traum erscheint daher durchaus nicht, wie in manchen Dramen, als ein hors d'oeuvre; er ist vielmehr nothwendig, weil es darauf ankam, die Königin in den Tempel der Juden zu bringen, und dies nur durch die Verwirrung möglich wurde, welche jener Traum in der Seele Athalia's hervorbrachte. Derselbe wirkt also dramatisch; er ist von Folgen begleitet, welche unmittelbar auf die Herbeiführung der Hauptereignisse einwirken; — der durch ihn der Königin eingeflößte Schrecken treibt sie in den Tempel; der Anblick des Joas erregt ihr Verlangen, dies Kind auszuforschen; die Unterredung mit demselben steigert ihre Begier, sich seiner zu bemächtigen; diese Begier aber führt die Katastrophe herbei; so erweist sich der Traum als erster Anlaß zu der ganzen Verwickelung. — In der nun folgenden Unterredung zwischen der Königin und Joas wird, wie schon früher bemerkt, der Argwohn Athalia's durch die auffallende Ähnlichkeit zwischen Eliacins Schicksalen und denen des Joas, so wie durch den schon von dem Kinde gegen sie geäußerten tiefen Haß genährt. Doch gelingt es ihr nicht, etwas Gewisses über die Abkunft des Eliacin zu erforschen; sie erkennt noch nicht, daß der von den Juden sehnlich erwartete Davidische Sprößling vor ihren Augen steht; vielmehr spottet sie über diese Erwartung. Gleichwohl hat sie das Verderben Josada's und Eliacin's beschlossen, weil sie von dem Ersteren schwer beleidigt ist und seinen Haß gegen sie aus dem Kinde sprechen hört, und weil eben deshalb nicht blos der im Traum gesehene, sondern auch der wirkliche Joas ihr Schrecken einflößt, — wie sich von selber versteht, wegen der Energie seines Beschützers, nicht wegen seiner eignen Kraft. Wenn daher Athalia mit den Worten scheidet: „Je sors contente; j'ai voulu voir; j'ai vu!"; so drückt sie damit nur ihre Zufriedenheit mit der Reife jenes ihres Entschlusses aus. Ihre Befreiung von Furcht

Digitized by Google

darin finden, hieße, diese Stelle gänzlich mißverstehen. — In Betreff des Formellen jener Unterredung ist übrigens die Geschicklichkeit anzuerkennen, mit welcher Racine dieselbe durch Abners Zwischenbemerkung und durch Josabeth's Sichentfernen mit Eliacin unterbrochen hat, damit der Wechsel gespannter Besorgniß für Joas und einer auf einige Augenblicke eintretenden Beruhigung erfolgen könne, welche bald durch wachsende Furcht für dies Kind wieder verdrängt wird. Die beiden Theile dieser Unterredung sind aber nicht blos äußerlich getrennt, sondern unterscheiden sich auch innerlich von einander dadurch, daß, in dem ersten, Eliacin den Schlingen der verfänglichen Fragen Athalia's durch ebenso kluge wie naive Antworten sich entzieht, in dem zweiten dagegen die zudringlichen Forderungen der Königin durch stark verletzende Aeußerungen zurückweist.

Nach Athalia's Abtreten erscheint Jojada, dessen Würde seine Gegenwart bei jener Unterredung nicht zuließ, der aber in der Nähe Alles gehört hat und jetzt herbeieilt, um seine Freude über den von Joas bewiesenen Muth zu erkennen zu geben. Ähnliche Stimmung drückt der sich hier anschließende Chor aus; zugleich wendet derselbe sich aber an Jehovah mit der Frage, wie lange Dieser die Herrschaft der verderblichen Athalia noch dulden werde. So wird die besorgnißvolle Erwartung des Zuschauers wieder auf die Königin hingelenkt.

Zwischen dem zweiten und dem dritten Act hat Athalia ihrem Minister Mathan den Erfolg eben erwähnter Unterredung mitgetheilt und läßt, nun im Beginn des dritten Acts durch Jenen die Auslieferung des Joas fordern. Der weibliche Chor flieht vor diesem blutgierigen Verräther Jehovah's. Mathan ersucht den Zacharias, ihm eine Unterredung mit Josabeth zu verschaffen, bei welcher er leichter Eingang zu finden hofft als bei Jojada. Jene ist aber jetzt mit Beten beschäftigt. Mathan und sein Begleiter Nabal müssen daher warten. In dem zwischen ihnen erfolgenden Gespräch theilt Mathan dem Nabal mit, der Grund des ihm ertheilten, jetzt auszurichtenden Auftrags der Königin sei die von ihm bei ihr vorgebrachte Lüge, daß Jojada die Aufmerksamkeit der Juden auf Eliacin als auf einen zweiten Moses lenke, und daß man die hohe Abkunft dieses Kindes rühme. — Jojada werde die Auslieferung des Eliacin entschieden verweigern; dann könne die Zerstörung des ihm, dem ehemaligen Leviten, verhaßten Tempels der Juden und die Vertilgung des ihm gleichfalls verhaßten Jojada nicht unterbleiben. Dadurch werde er von einem, sein Gewissen belästigenden Anblick befreit werden.

Man hat diese Scene für in sofern unwahrscheinlich erklärt, als Mathan in derselben, wie wir nachträglich bemerken, seine eigene Schlechtigkeit einem Anderen gesteht. So Etwas komme bei den Griechischen Tragikern nicht vor. Das Letztere ist richtig. Der moderne Geist vermag sich aber sogar im äußersten Abfall von seinem wahren Wesen durch das Bewußtsein der Stärke seines besonderen Selbst aufrecht zu erhalten und uns Achtung vor seiner formellen Kraft abzugewinnen. Von Mathan gilt Dies allerdings weniger, als zum Beispiel von Shakes-

Digitized by Google

peare's Jago, der in seinen Reden sich eben nicht ängstlich bemüht, seine Schlechtigkeit dem Roderigo zu verhehlen. Doch ist es natürlich, daß Mathan vor seinem Geschöpf, dem Nabal, des Erfolges seiner verbrecherischen Politik sich rühmt. — Zweitens ist dieser Scene aber auch der Vorwurf gemacht worden, den Gang der Handlung etwas aufzuhalten. Dieser Tadel ist nicht ganz unbegründet; denn man wird zwar durch jene Scene auf das späterhin im Stück Geschehende vorbereitet, sieht aber den Vertilgungsplan Mathan's in derselben nicht eigentlich sich entwikkeln, sondern erhält über diesen Plan nur wie über etwas bereits Fertiges nützliche Belehrung.

In einer der nächsten Scenen wird Mathan mit seinem Auftrage auf die furchtbarste Weise zurückgewiesen. Nun will Josabeth, aus Furcht vor den Folgen dieses Auftritts, mit Joas entweder in die Wüste, oder zu Jehu flüchten; Jojada dagegen beschließt, den geretteten Nachkommen Davids noch früher, als er anfangs beschlossen hatte, mit den Zeichen des Königthums geschmückt, dem Volke zeigen. Da kommt die Nachricht von der feigen Flucht des Volkes vor der bloßen Wahrscheinlichkeit eines Angriffs auf den Tempel Jehovah's. Dennoch bleibt Jojada fest in seinem Entschluß, mit seinen, durch den göttlichen Geist gestärkten, Priestern den Kampf gegen Athalia zu bestehen. Ihn selber ergreift dieser Geist bei der immer näher rückenden Gefahr mit so überwältigender Macht, daß er in die schon besprochene Verzückung geräth. Das im Hellsehen geschaute Bild des Weltheilandes und des neuen Jerusalems ermuthigt ihn und die Leviten noch mehr zum Kampfe, wirkt also auf ihn ebenso dramatisch, wie der schreckende Traum auf Athalia. Nach beendigter Prophezeihung entfernt sich Jojada, um die Priester und Leviten zu bewaffnen; der Chor aber drückt seine Furcht vor dem nahenden Kampfe aus.

Französische Kritiker haben an diesem dritten Act getadelt, daß, mit Ausnahme der Scene, wo Mathan die Auslieferung des Joas fordert, die Handlung etwas matt sei, weil der Inhalt der übrigen Scenen fast nur aus Besorgnissen und Zweifeln bestehe, die zwar durch den Gegenstand veranlaßt, aber der gehörigen Schnelligkeit des Verlaufs der Handlung hinderlich seien. — Wir unsrerseits müssen dagegen für's Erste im Allgemeinen bemerken, daß die Franzosen in Bezug auf die Raschheit der dramatischen Entwickelung oft etwas rücksichtslos in ihren Forderungen sind und nicht danach fragen, welcher Grad jener Schnelligkeit dem Charakter der handelnden Personen entspricht. Deutsche und englische Kritiker werden, zum Beispiel, in der Tragödie Hamlet nicht einen ebenso raschen Fortgang der Handlung wie in Macbeth fordern. Was aber ins besondere das Drama anbelangt, mit welchem wir uns hier beschäftigen, so werden wir uns damit begnügen können, daß im dritten Act der Racinischen Athalie die überhaupt etwa nur vier Stunden dauernde Handlung von dem am Ende des zweiten Acts stattgefundenen Verhör des Joas bis zur Bewaffnung der Priester für den bevorstehenden Kampf fortrückt, — inzwischen Mathan seine Botschaft anbringt, schimpflich verjagt wird, racheschnaubend

Digitized by Google

sich entfernt, Jojada's Standhaftigkeit aber sich bewährt und seine in prophetisches Hellsehen übergehende Begeisterung ihm erhöhten Muth zum kriegerischen Streite giebt.

Der vierte Act beginnt mit den Anstalten zur Krönung des Joas. Das dabei angeordnete Schaugepränge hat einen religiösen Charakter. Wir sehen das Buch des Gesetzes, das königliche Diadem und das Schwert David's herbeibringen. Die Wirkung des zur Schau Gestellten ist also nicht auf das Auge, sondern auf den Geist und das Gemüth berechnet, folglich der Tragödie würdig. Es wird uns kein überflüssiger Pomp dargeboten, sondern nur derjenige, welchen die Natur des Gegenstandes fordert. Den Glanz dieser Feier verdüstert die Gefahr ihrer Verwandlung in eine Leichenfeier. — In der Prüfung, welche Jojada vor der Krönung mit Joas über die Ansichten desselben von den Pflichten eines Königs vornimmt, sehen wir von Neuem, daß es dem Hohenpriester viel weniger um die Person des Joas zu thun ist, als um die Weise, wie regiert werden soll. Doch sind Er sowohl wie der Zuschauer auch für die Person dieses Fürsten noch jetzt eines Interesses fähig, weil Jojada doch von der im Hellsehen geschauten, nur leise angedeuteten künftigen Entartung desselben nicht so fest überzeugt sein kann, wie von einer der Vergangenheit oder der Gegenwart angehörigen ausgemachten geschichtlichen Thatsache. Daher glaubt Jojada auch noch jetzt nicht unterlassen zu dürfen, dem Joas das eidliche Gelöbniß treuer Befolgung der göttlichen Gebote abzunehmen. — Als er nun seinen Vorsatz ausgesprochen hat, die Königin in ihrem eigenen Pallast anzugreifen; da verbreitet plötzlich die Nachricht von der Umzingelung des Tempels durch die mit Feuerbränden versehenen Tyrischen Soldaten und die hinzukommende Kunde von Abner's Einkerkerung Schrecken unter der Umgebung Jojada's. Dieser aber ertheilt mit begeisterter Entschlossenheit die für die Vertheidigung zweckmäßigsten Befehle. Der Chor feuert seinerseits die Priester zum Kampfe an und bittet Jehovah um Beistand.

Im Anfange des fünften Acts erscheint Abner als Abgesandter der Königin, um zu melden, daß diese den Tempel verschonen wolle, wenn man den Eliacin und den Schatz David's ihr ausliefere. Der fromme Krieger bittet dringend, auf diese Bedingungen einzugehen, damit das einem gläubigen Juden entsetzliche Unheil der Zerstörung des Tempels abgewendet werde. Verweigere man die Übergabe des Eliacin, so werde derselbe mit allen ihn Umgebenden zu Grunde gehen. Liefere man ihn aber aus, so sei zu hoffen, daß Athalia seiner schonen werde; bei ihrer Unterredung mit ihm habe sie ja des Mitleids sich nicht zu erwehren vermocht. Jedenfalls solle Jojada doch eine solche Antwort ertheilen, durch welche man Frist gewinnen könne. Er wolle noch in der nämlichen Nacht Anstalten zur Sicherung des Tempels treffen. Weise aber Jojada alle diese Vorschläge zurück, so sei Er entschlossen, an den Pforten des Tempels gegen Athalia's Soldaten fechtend zu fallen. — Auch durch diese Erklärung läßt sich der Hoheprieſter nicht be-

Digitized by Google

stimmen, dem edlen Krieger das Geheimniß der Abkunft des Eliacin anzuvertrauen und ihn zum Mitwisser seiner Verschwörung zu machen. Denn er glaubt, daß Jener dadurch unfähig werden möchte, zum Sturze Athalia's auf demjenigen Wege mitzuwirken, welchen als den sichersten einzuschlagen er sich für verpflichtet erachtet. Nur scheinbar den dringenden Bitten Abner's nachgebend, erklärt daher Jojada sich zur Entdeckung des verborgnen Schatzes David's bereit, läßt der Königin durch jenen ihren Vertrauensmann anzeigen, daß ihr die Pforten des Tempels offen stehen, giebt aber, nach Abner's Abgang, den Befehl, daß, sobald die Königin die Schwelle des Tempels überschritten habe, die Kriegstrompete in dem feindlichen Heere Schrecken verbreite, und daß dem Volke die wunderbare Erhaltung des Joas verkündigt, dieser als König ausgerufen werde. Jetzt bringt Athalia mit zahlreichem Gefolge ein, verlangt den Schatz und den Eliacin. Jojada zeigt ihr in Joas ihren König und fordert Abner und das Volk zur Anerkennung desselben auf. Athalia gebietet ihren Soldaten, sich des königlichen Kindes zu bemächtigen, welchem Jojada's Betrug verderblich werden solle. In diesem Augenblick erscheinen auf Jojada's Ruf die bewaffneten Priester. Das Gefolge der Königin wird vom Schrekken gelähmt. Abner wirft sich seinem Könige zu Füßen. Athalia droht mit ihren draußen stehenden Truppen. Aber ein Bote meldet, daß die Tyrischen Schaaren nebst einem Theile der jüdischen Soldaten geflohen sind, die übrigen jüdischen Truppen und das Volk Joas mit jauchzender Freude als König ausgerufen haben. Nun bekennt sich Athalia von Jehovah überwunden und wird zur Hinrichtung abgeführt. Jojada aber schließt das Stück mit der an Joas gerichteten feierlichen Aufforderung, nie zu vergessen, daß „die Könige einen strengen Richter im Himmel über sich haben."

Die Wirkung des Schlusses ist eine beruhigende; denn mit dem Untergange Athalia's fühlt sich der Zuschauer einverstanden, und gegen den Triumph des Siegers läßt sich in sofern nichts einwenden, als man theils nur mit halber Gewißheit an das in der Verzückung vorausgeschaute Entarten des Joas glaubt, theils über ihn hinweg zu dem Messias eilt, welcher aus dem Geschlecht dieses Königs hervorgehen soll.

Digitized by Google

Hebbels Judith auf dem Hofburgtheater in Wien.

Hebbels Judith ging am ersten Februar d. J. zum ersten Mal über das Hofburgtheater. Sie ist bis jetzt zehn Mal wiederholt worden. Der Erfolg war der glänzendste, den seit vielen Jahren ein tragisches Werk in Wien erlebt hat. Man hat für die ganz außerordentliche Theilnahme des Publikums einen Maaßstab, wenn ich bemerke, daß die letzte Aufführung am siebenten März Statt fand, an dem Tage, wo Morgens die oktroyirte Verfassung publizirt und Abends zur Feier dieses außerordentlichen Ereignisses die Stadt illuminirt wurde, und daß das Haus dennoch in allen seinen Räumen überfüllt war.

Wie das Publikum, hat sich auch die Kritik gegen das Werk verhalten. Vom ersten bis zum letzten Blatt herunter wurde es begrüßt, wie es sich einer Epoche machenden Erscheinung gegenüber gebührt. Doch nein, eine Ausnahme kam vor und zwar in einem Winkelblatt, das nur sechs Wochen lang existirte; aber sie erinnerte zu sehr an das bekannte Bürgersche Hündlein mit den rasselnden Halsband-Schellen, als daß sie an diesem Ort eine weitere Erwähnung verdiente. Die besten Beurtheilungen brachten die Presse, der Lloyd, die Ost-Deutsche Post und die Allgemeine Oesterreichische Zeitung, unsere ersten politischen Journale. Die Wiener Zeitung, das Regierungs-Organ, lieferte eine Reihe geistreicher Artikel aus der Feder des Professors Eitelberger von Edelberg, die sich aber nicht ausschließlich mit Hebbels Judith, sondern mit dem Dichter überhaupt beschäftigten.

Sogar Momus hat in seiner Art das Seinige gethan. Auf dem Carls-Theater ist bereits eine, leider nicht sehr gelungene, Travestie der Judith, von Nestroy, wie verlautet, erschienen und diese negative Huldigung ist nicht die geringste, die dem Genius des Dichters zu Theil geworden ist. Travestirt wird hier nur dasjenige Werk, das großen Eingang in die Massen gefunden hat. Wer eine Travestie erlebte, der hat in allen Kreisen des Publikums Wurzel gefaßt. Die Travestie gehört mit zum vollständigen Triumph des dramatischen Dichters, wie der Spottlieder singende und Gesichter schneidende Soldat zu dem des römischen Feldherrn.

Es läßt sich erwarten, daß die höhere Kritik, die Hebbel noch keineswegs die gebührende Aufmerksamkeit zuwandte, den gegenwärtigen Anlaß wahrnehmen

Digitized by Google

wird, wenigstens gegen sein riesenhaftes Erstlingswerk ihre Pflicht zu erfüllen. Daß mit ihm ein ganz neues Ferment in die dramatische Literatur getreten ist, kann auch der Blödsichtigste nicht verkennen; daß dieses Ferment bedeutend wirkt, zeigt sich schon aller Orten. Wie nach Goethes Götz und Schillers Räubern die Ritterstücke und Räubergeschichten zu Dutzenden aufschossen, so nach der Judith die biblischen Dramen, nach der Maria Magdalena die socialen. Es ist aber zu wünschen, daß das Publikum gründlich belehrt werde, worin die Originale sich von den Nachahmungen unterscheiden, und dies sollte die Kritik nicht zu lange aufschieben. Sicher ist es schwerer, Dichtungen, die von den Jahrhunderten noch nicht gestempelt wurden, ihr Charakteristisches abzugewinnen, als sich in Werke zu vertiefen, an denen sich schon die besten Köpfe einer ganzen Reihenfolge von Generationen mit größerem oder geringerem Glück versuchten. Reizender dürfte es jedoch auch sein und verdienstvoller ist es jedenfalls. Freilich tauchte vor einiger Zeit das Gerücht auf, daß Hebbels dramatische Werke nächstens gesammelt und, was wenigstens die Judith betrifft, in theilweise veränderter Gestalt hervortreten werden. Nun könnte es scheinen, als ob dies erst abzuwarten wäre. Doch bei der in Aussicht gestellten und für den, der Hebbels Strenge gegen sich selbst kennt, sehr wahrscheinlichen Überarbeitung seiner ersten Produktionen kann es sich ja immer nur um das Verengern oder Erweitern einiger Linien handeln, nicht aber um das Umwerfen des ganzen Baues. Und über diesen, über sein Verhältniß zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft brauchen wir ein Urtheil, nicht über die Ausführung im Detail.

Ich muß mich, da Aphorismen und Aperçu's wenig helfen würden, auf einen Bericht über die Darstellung und auf die wenigen Bemerkungen, die unmittelbar mit dieser zusammenhängen, beschränken. O, mit welchem Schmerz empfinde ich, indem ich schreibe, die Wahrheit der Schillerschen Verse:

„— Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst, die wunderbare,
an dem Sinn vorüber!"

Und wie schwer will mir, der ich umsonst versuche, das erschütternde, ungeheure Bild, wie es im Geist noch vor mir steht, durch Worte wieder zu geben, der hinzugefügte Trost:

„Wer den Besten seiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!"

eingehen, wie wenig will er mir genügen!

Ich weiß nicht, ob Deutschland noch einen zweiten Holofernes hat und bin eher geneigt, es zu bezweifeln als es zu glauben. Daß Deutschland keine zweite Judith hat, weiß ich gewiß. Es ist nur Eine Stimme in Wien: die große Schröder ist in der Madame Hebbel-Enghaus wieder auferstanden, und Mancher fügt hinzu: ohne ihre Mängel! Wer, wie ich, die Schröder noch in ihrer besten Zeit kannte, der darf aussprechen, daß beide Urtheile wohlbegründet sind. Denn

Digitized by Google

der außerordentliche Genius, welcher der Schröder innewohnte, wurde durch ihre äußere Erscheinung nicht hinlänglich unterstützt, und ihre gewaltigen Intentionen trieben sie deshalb nicht selten mit subjektiver Nothwendigkeit über die Gränzen der Schönheit hinaus. Madame Hebbel-Enghaus hat dagegen in jeder Beziehung über die größten Mittel zu verfügen und inneres und äußeres Leben stehen bei ihr im innigsten Einklang. Eine Gestalt, die bei jeder Bewegung eine antike Statur vor den Zuschauer hinstellt! Ein Organ, das die ganze Skala menschlicher Töne umfaßt und jede Empfindung, jede Gemüthsstimmung von der zartesten bis zur furchtbarsten in allen Vibrationen wiederklingen läßt! Und dabei ein dämonisches Bildungs- und Gestaltungs-Vermögen, das die Künstlerin in den Stand setzt, jeden Charakter auf eine Weise wiederzugeben, als ob sie für ihn allein da wäre. Um ihre Judith ganz würdigen zu können, muß man ihre Lucretia, ihre Maria Stuart, ihre Grimmhilde, ihre Griseldis, ihre Klara in der Maria Magdalena, ihr Gretchen im Faust u. s. w. kennen. Sonst könnte man glauben, die Judith sei die Spitze ihrer Leistungen an sich, da sie doch nur eine Spitze unter Spitzen ist.

Freilich steht ihre Judith so hoch, daß der naive Ausruf, in dem sich während der Vorstellung des Werkes so manches Gemüth Luft macht: sie ist für die Rolle geboren! einen guten Grund hat. Nie kann ihre Auffassung dieses geheimnißvollsten aller weiblichen Charaktere überboten, schwerlich wird sie wieder erreicht werden. Von dem ersten Augenblick an, wo sie, unheimlich über sich selbst brütend, am Webstuhl sitzt, bis zum letzten, wo sie, ein Rache-Engel in Fleisch und Blut, aber ein durch die That in sich selbst gebrochener, mit dem erhobenen Schwert gen Himmel deutet: welch' eine diamantne Kette der leuchtendsten Momente! Wem der Charakter noch dunkel war, als er das Schauspielhaus betrat, der hat den durch die jüdische Nationalität in allen seinen Phasen bedingten psychologischen Entwickelungsgang desselben gewiß im hellsten Licht gesehen, als er es verließ. Wie der Jehovah-Gedanke das ganze Stück gleich einem stillen Meer umfließt, aus dessen unergründlichem Schooß nur zuweilen eine blendende Wunder-Erscheinung aufsteigt, so ist ganz besonders die Judith in diesem Gedanken angefangen und beschlossen. Die Konzeption ist so tief, daß sie nur ganz aufgefaßt oder total mißverstanden werden kann. Judith lebt nur in ihrem Gott; sie ist nicht Jungfrau geblieben und nicht Weib geworden, weil sie sich früh als ein Opfer, als ein Opfer für einen unbekannten Zweck betrachten lernen, weil sie auf den ersten Wink bereit sein soll, ihr individuelles Dasein aufzugeben. Holofernes erscheint vor Bethulien und bedroht nicht blos die kleine, uneinnehmbare Bergstadt, die ihn ihrer Lage wegen (dies hätte Hebbel mehr hervorheben sollen, dann hätte er ein Dutzend Rezensenten stumm gemacht) in seinem Siegeslaufe aufhält, er bedroht das ganze jüdische Volk mit Vernichtung und Untergang. Da ist der Wink. Doch Judith bleibt auch jetzt Weib, sie überstürzt sich nicht, sie überspringt keine Staffel der Menschheit oder auch nur ihres Geschlechts. Einen Mann, der sie längst mit seiner Werbung ver-

Digitized by Google

folgte, der in dem Moment des allgemeinen Schreckens und Entsetzens wieder vor sie hin tritt und erklärt, er wolle nur ihr Schild sein, an dem die Schwerter der Feinde sich stumpf hacken sollten, diesen Mann fordert sie auf, den Holofernes zu tödten und dann selbst den Lohn zu bestimmen, den er von ihr wolle. Das thut sie nicht aus Furcht, sie thut es aus Demuth, aus dem unbewußten Gefühl, daß sie als Weib sich auf die stillste, anspruchloseste Weise opfern muß, denn geopfert hätte sie sich auch dann, wenn sie der Werbung Ephraims Gehör gegeben hätte, auch als Tödter des Holofernes hätte sie ihn, wenn auch höher achten, so doch sicher nicht lieben können. Aber der Mann schaudert vor dem bloßen Gedanken an die ihm gestellte Aufgabe zurück, und seine Feigheit, die sich im Ungeheuren nicht einmal „berauschen" kann, entflammt in ihr einen doppelten Muth und giebt ihr die volle Zuversicht, daß sie, und sie allein, berufen ist, die That zu vollbringen. Man bemerke wohl, daß schon hier die Motive, die sich später in Folge eines tragischen Grundgesetzes umkehren, sich zu verwirren beginnen und lasse einem Kunst-Verstand, der den Dingen ihren Schatten immer vorausschickt, ihnen eben darum aber keine transparente Unterschriften für die Halbblinden giebt, Gerechtigkeit widerfahren. Das Übermenschliche geschieht auf menschliche Weise; Holofernes muß sterben, wenn die Verheißungen in Erfüllung gehen sollen, davon ist Judith überzeugt, wie von ihrem Leben selbst, denn sonst müßte sie an dem Herrn zu zweifeln anfangen und das kann sie nicht. Allein wenn aus dieser ihrer Überzeugung das Grundmotiv ihres Handelns hervorgeht, dasjenige, ohne welches sie die That von Ephraim so wenig fordern, als sich selbst zu ihr entschließen würde, so springt aus Ephraims nüchterner Feigheit das Motiv hervor, das sie zunächst in Bewegung setzt. Dies wiederholt sich dann gesteigert in der Katastrophe; sie tödtet Holofernes, aber erst, nachdem er „die Art an die Wurzeln ihrer Menschheit gelegt", nachdem er sie zum Ding erniedrigt und so die Kraft der Verzweiflung in ihr geweckt hat; er fällt, weil er fallen muß, aber sie ist sich in dem Augenblick, wo sie die That vollbringt, nicht mehr dieser Nothwendigkeit bewußt, sondern sie thut es, um sich an ihm zu rächen. Was geschehen soll, geschieht, das welthistorische Resultat ist das nämliche, aber von einem individuellen Triumph ist auf keiner Seite mehr die Rede und gerade dadurch schließt sich der tragische Kreis. Ich darf mich nicht weiter in den Charakter vertiefen; wer aber den von mir eingeschlagenen Weg zu Ende wandelt, der wird auf jedem Stadium der gleichen Gründlichkeit in der Motivirung begegnen. Kehren wir zur Darstellung zurück. Sie war das Licht hinter einem transparenten Gemälde, das jeden Pinselstrich beleuchtet und verklärt.

Würdig und ebenbürtig stand Ludwig Löwe's Holofernes der Judith zur Seite. Das war auch nothwendig, denn beide Charaktere bedingen einander, wie Stahl und Stein, weshalb man das Stück an jeder Bühne, wo nicht für beide ein Repräsentant vorhanden ist, ungespielt lassen sollte. Holofernes hat beim

Digitized by Google

Erscheinen des Werkes in der Literatur die meisten Gegner gefunden. Ich würde auch wirklich in Verlegenheit sein, wenn ich in unserer jetzigen Welt einen Holofernes nachweisen sollte; ich würde ihn so wenig aufzutreiben wissen, wie Cuvier einen Mammuth, von dem nur noch die Knochenreste übrig sind. Wenn man aber den Beweis von mir verlangte, daß er existirt haben könne, so würde ich ihn zu liefern vermögen. Ich würde an Alexander den Großen erinnern, der seinen treusten Freund niederhieb, weil dieser ihn nicht als Gott anerkennen wollte; ich würde an die römischen Imperatoren erinnern, die sich bei Lebzeiten Altäre errichten und Opfer darbringen ließen; ich würde sogar an den Kaiser Paul in Rußland erinnern, der einmal erklärt haben soll, wichtig sei in seinem ganzen Reich immer nur derjenige Mensch, mit dem er gerade spreche. Hier sind schon einige recht reale Urbilder, die Niemand wegläugnen kann, und auf die alle Ungeheuerlichkeiten des Holofernes ohne Mühe zurück zu führen wären. Diejenigen, die mir nun noch den Einwand machten: aber er thut ja Nichts, er redet ja nur von seinen Thaten! würde ich auf den Wallfisch verweisen, der mit sich selbst spielt, weil er satt ist, der aber durch sein bloßes Spiel noch die segelnden Schiffe gefährdet; zugleich würde ich sie bitten, nicht zu vergessen, daß Holofernes es vor Bethulien nicht mit der Tapferkeit der Menschen, sondern mit der Natur, mit unzugänglichen Bergen und Felsen zu thun hatte, und daß ihm nur das Aushungern der Besatzung übrig blieb; den Dichter würde ich freilich auch ersuchen, dies mehr in den Vorgrund zu rücken. Holofernes ist durch die Situation, in der er sich befindet, zum momentanen Müßiggang verdammt; ohnehin hat er seine Kraft schon so oft erprobt und, wie die Gesandtschaften aus Lybien und Mesopotamien gleich im ersten Akt zeigen, seinen Namen schon so schrecklich gemacht, daß ihn nur noch der Kampf mit Nebucad-Nezar, seinem Herrn, und mit Baal, seinem Gott, über den er längst brütet, wie er in der Trinkscene verräth, reizen kann; darum besieht er sich inwendig und beschwört die Schatten der Vergangenheit und der Zukunft herauf, und es ist hierbei nach meiner Meinung sehr schön, daß all sein Denken und Träumen tief im Kern ist, aber fratzenhaft gebrochen zur Erscheinung kommt. Denjenigen endlich, die ihn gern zu einem Träger der Hegelschen Weltanschauung machen möchten, erwiedere ich kurz mit Hieronymus Lorm in der Presse, daß sie dadurch nur ihre eigene Unwissenheit in Bezug auf Hegel und sein System an den Tag legen. Übrigens gedenke ich einige jugendliche Übertreibungen in diesem Charakter, die der gereifte Dichter sicher bei einer neuen Ausgabe des Werkes über Bord werfen wird, keineswegs in Schutz zu nehmen. Zu diesen rechne ich jedoch nicht den Cynismus des Holofernes.

Ludwig Löwe veranschaulichte den Charakter wunderbar. Er war ein Gewitter mit Pausen, worin man die Blitze wachsen und entstehen sah. Die Zelt-Scene vor Allem wird Jedem unvergeßlich sein. In Holofernes die von Moment zu Moment steigende Selbstüberhebung, in der sich doch unbewußt eine Art von

Digitized by Google

unfreiwilliger Ehrfurcht vor dem Weibe, das er dadurch zum Todes-Engel umschuf, spiegelte; in der Judith dies Lieben im Hassen, dies Hassen im Lieben: es war ein Wechselspiel, das man nicht wieder sehen wird.

Groß und erhaben war auch La Roche als Daniel, in dem sich der Jehova-Gedanke, der das ganze Stück trägt, verleiblicht. Die Wirkung war eine unermeßliche; Menschen, die alle zwölf Propheten des alten Testaments verspotten würden, glaubten an diesen und sagten es. Mit gleicher Meisterschaft gab Anschütz den unter seinem Schuldbewußtsein zusammengebrochenen und doch zugleich nur durch dies Schuldbewußtsein am Leben erhaltenen unheimlichen Greis Samuel, der das ungeheure National-Unglück auf seine dunkle, im Verborgenen gebliebene That zurückführt und sie dadurch verräth. Die beiden großen Künstler zeigten, daß die Bedeutung einer Rolle nicht von ihrer Ausdehnung auf dem Papier abhängt, und waren ein Paar Hauptpfeiler der Darstellung.

F. B.

Digitized by Google

Mittheilungen

aus den

Vorlesungen des Amerikaners Hudson über Shakespeare und des Engländers Fletcher: Studien über Shakespeare, betreffend das Lustspiel: Viel Lärm um Nichts.*)

übersetzt von

Dr. L. Boumann.

I. Hudson.

Viel Lärm um Nichts ist ein wegen seiner Bühnen-Wirkung seit Garricks Tagen berühmtes Drama. Der Grund hiervon liegt darin, daß die Vorzüge dieses Werkes, sowohl in Bezug auf Handlung wie auf Charaktere, schon bei der ersten Bekanntschaft mit demselben in volles Licht treten.

Das Hauptinteresse des Stücks knüpft sich an Benedict und Beatrice, die einander nie begegnen, ohne einen lustigen Wortkrieg zu führen, — deren Mund, sobald sie sich gegenseitig sehen, oder sobald sie auch nur an einander denken, von Sticheleien überströmt, — und deren geschickte und scharfe Witz-Gefechte mehrere Scenen der ergötzlichsten Art bilden.

Der Witz dieser beiden Personen ist jedoch, obgleich derselbe zunächst beinahe der nämliche zu sein scheint, in der That durch die ganze Verschiedenheit des Geschlechts, der Situation und des Charakters unterschieden. Beatrice offenbart in dem ihrigen mehr Lebhaftigkeit, Benedict in dem seinigen mehr Stärke des Geistes.

Viel Verstand mit nicht geringer Unbedachtsamkeit in sich vereinigend, zeigt Beatrice in ihrem Witz wenig Nachdenken, sondern läßt denselben ohne Weiteres

*) Wir theilen als Vorläufer einer für das nächste Heft der Jahrbücher bestimmten ausführlicheren Besprechung der beiden vor Kurzem erschienenen, höchst scharfsinnigen und interessanten Werke über Shakespeare, die Übertragung der von beiden Schriftstellern gegebenen kritischen Auseinandersetzungen über Shakespeare's: Viel Lärm um Nichts mit, weil dies Stück durch die auf der Königl. Bühne in Berlin jetzt vorbereitete Aufführung besonders die Aufmerksamkeit des größern Publikums erregen, und daher die Auffassung dieses Lustspiels Seitens der englischen Kritiker sehr willkommen sein dürfte. Die vollständigen Titel der beiden gedachten Werke sind diese: 1. Lectures on Shakespeare. By H. N. Hudson. In two Volumes. Second edition 1848. New-York. 2. Studies of Shakespeare in the plays of: King John, Cymbeline, Macbeth, As you like it, Much ado about nothing, Romeo and Juliet; with observations on the criticism and the acting of those plays. By Georg Fletcher. London 1847.

Digitized by Google

glänzende Funken sprühen, so oft irgend ein Gegenstand ihre Phantasie entzündet. Geboren von vorübergehenden Gedanken, losgelassen, sowie die Gelegenheit dazu reif ist, scheint ihr Witz ebenso frei, so unbewußt und so unerschöpflich, wie ihr Athem, ihr zu entströmen. Wiewohl von der durchdringendsten Schärfe und im höchsten Grade treffend, verräth derselbe doch keine Spur von Bosheit; er sticht, aber vergiftet nicht, — schneidet, zerreißt jedoch nicht; und wir bilden uns fast ein, daß wir ihn in ihren Augen funkeln, aus ihren Zügen hervorspringen und ihr Antlitz durch Lächeln erleuchten sehen, indem sie ihn zum Besten giebt. Nur vom Augenblick und von der Gelegenheit erzeugt, regt er die Phantasie auf, läßt aber im Gedächtniß kaum eine Spur zurück. Rückerinnerung oder Wiederholung würde ihm nicht eben vortheilhaft sein; er verliert seine ganze Schärfe in dem Moment, wo er aus ihren Lippen herausgenommen und von dem Gegenstande oder der Gelegenheit abgetrennt wird, welche ihn erzeugen. Wenn wir unsrerseits ihn aber so rasch vergessen, wie er hervorsprudelt; so fühlen wir uns auch überzeugt, daß sie ihrerseits ihn ebenso schnell, wie wir, vergißt; und wir sind ebenso sicher, daß wir uns erinnern werden, was sie ist, wie wir sicher sind, daß wir vergessen werden, was sie sagt. Die Schnelligkeit und Schlagfertigkeit ihres Witzes ist ganz außerordentlich; — wo es auch sei, in jedem Augenblick, wo man ihn zu packen versucht, kann man gewiß sein, ihn anderswo zu finden oder zu fühlen. Sie scheint von ihm Gebrauch zu machen, entweder um ihre Freunde zu unterhalten, oder weil sie sein Sprühen nicht zu hindern vermag, — nicht also, weil sie etwa eitel wäre, oder zu zerfleischen wünschte.

Von dieser Beschaffenheit ist im Allgemeinen ihr Witz; derselbe nimmt indeß einen viel tieferen Ton in ihren leidenschaftlichen Augenblicken an, da, wo sie, erfüllt von brennendem Schmerz über die ihrer Cousine angethane Schmach, den Benedict anstachelt, Claudio zu tödten, und wo sie eine Tiefe und Zartheit des Gefühls offenbart, die wegen des Kontrastes derselben gegen alles bis dahin von ihr Geäußerte eine um so mächtigere Wirkung auf uns hervorbringt und den Beweis liefert, daß sie zwar ein witziges Frauenzimmer, aber keineswegs blos ein weiblicher Witzbold ist.

Der Witz des ihr gegenüberstehenden Benedict ist zum großen Theil ein Erzeugniß des Nachdenkens; er wächst mit dem Wachsen und erstarkt mit der Stärke des Gedankens. Daher findet und schafft er sich selber die Gelegenheit zu seinem Hervorbrechen, niemals auf die Gegenwart oder auf die Herausforderung Anderer wartend, sondern bei einsamem Nachsinnen in höchster Vollkommenheit und größtem Überflusse sich ergießend. Obschon er aber ganz so scharf und beinahe ebenso ergötzlich ist, wie der Witz Beatrice's, so fehlt ihm doch die unbefangene, freiwillige Beweglichkeit desselben. Demnach behält sie in ihren Witzkämpfen mit Benedict immer die Oberhand, weil Er ihr sich entweder nicht gewachsen zeigen kann, oder, aus einem Gefühl von Galanterie, nicht will; so daß sie beständig mit triumphi-

Digitized by Google

render Miene und mit Lachen von ihren spaßhaften Gefechten mit ihm abläßt, während Er mit einer Miene des Gedrücktseins Halt macht. Dafür schafft er sich jedoch, wenn er von ihr weg ist, reichlichen Ersatz; sein Witz, durch Nachdenken angeregt, kommt durch sein Sichentfernen in heftige Bewegung, und Er läßt ihn dann in ganzen Paragraphen abrollen. Kurz, wenn sein Witz langsamer ist, als der ihrige, so geht derselbe doch aus einer größeren Tiefe des Geistes hervor und ist viel stärker; nicht so beweglich und von so leichter Form, doch gründlicher und in die Sache eindringender, glänzt derselbe weniger, brennt aber mehr; und da er viel weniger durch die Gelegenheit hervorgerufen wird, so verträgt er Wiederholungen weit besser, als der ihrige, wie, zum Beispiel, aus folgender von Benedict gesprochenen Stelle erhellt: „Hat Eure Hoheit nicht einen Auftrag für mich nach dem Ende der Welt? Ich gehe zu den Antipoden mit dem unbedeutendsten Gewerbe, das Ihr ersinnen könnt; ich hol' Euch einen Zahnstocher vom fernsten Winkel Asiens; bring' Euch das Maaß von Priester Johann's Fuß; hol' Euch ein Haar aus des Großmoguls Bart; bestell' Euch jede Botschaft an die Pygmäen, lieber als daß ich nur drei Worte wechsele mit dieser Harpye."

Zwei solche Wesen, wie Benedict und Beatrice, vor Liebe für einander seufzen machen, ohne der Wahrheit und der Natur Gewalt anzuthun, ist nur Wenigen gegeben. Shakespeare hat zu bewirken vermocht, daß die Äußerung dieser gegenseitigen Sehnsucht uns natürlicher dünkt, als das frühere scheinbar feindselige Verhältniß jener beiden ungewöhnlichen Personen zu einander. In allem ihrem Umschlägen bleiben beide Charaktere sich selber vollkommen gleich. Denn ihre gegenseitigen spöttischen Neckereien sind nur das Vorspiel zu dem reinen Gegentheil dieses Thuns, zu erklärter Liebe; und auch nach diesem Umschwung ist die Quelle ihres scherzenden Spottes über einander nur dann verstopft, wenn ihr Mund durch Küsse verstopft ist.

II. Fletcher.

I. Beatrice und Benedict im Krieg mit einander.

Unter allen dramatischen Charakteren Shakespeare's giebt es nicht zwei, deren Entwickelung fester in einander geschlungen wäre, als die der hervorragendsten Personen in: Viel Lärm um Nichts, — als die des Benedict und der Beatrice. Diese Entwickelung ist in der That der Hauptgegenstand des Stücks. Wir halten für um so nothwendiger, dies gleich zu Anfang mit Nachdruck zu erklären, weil Hazlitt, Campbell und andere Kritiker irrthümlicherweise den hier von den Charakteren Beatrice's und Benedicts gemachten dramatischen Gebrauch als dem Interesse untergeordnet dargestellt haben, welches wir für das eheliche Glück

Digitized by Google

Hero's empfinden sollen. Schon der überall tiefer in den innersten Geist der dramatischen Kunst Shakespeare's eindringende Coleridge erwähnt dagegen „Viel Lärm um Nichts" als ein Beispiel der nach seiner Meinung den Dramen jenes Dichters ganz eigenthümlichen Unabhängigkeit des dramatischen Interesses von der Intrigue, — fragt dabei, was übrig bleibe, wenn man alles nicht zur Intrigue Nothwendige, wenn man Benedict, Beatrice und Dogberry aus jenem Werke wegnehme, — und bemerkt zugleich: während bei anderen Dichtern der Hauptleiter der Intrigue immer der hervorragendste Charakter sei, finde dies bei Shakespeare nur statt, falls dieser Charakter für sich selbst darauf berechnet sei, die Intrigue zu leiten; in dem ebengenannten Stück gehöre aber der die Haupttriebfeder der Intrigue bildende Bastard Johann nur zu den untergeordneten Personen, und werde deshalb blos gezeigt, um bald wieder beseitigt zu werden.

Bei gehöriger Beachtung dieser richtigen Ansicht von der Sache würden manche Kritiker bedeutende Irrthümer über das fragliche Dichterwerk vermieden, — würde namentlich Campbell wohl unterlassen haben, Beatrice „ein gehässiges Frauenzimmer" zu nennen, — könnte Hazlitt schwerlich der Meinung gewesen sein, daß sie „jedem Ernst durchaus unzugänglich" bleibe, — möchte endlich Mrs. Jameson eingesehen haben, daß „starker Verstand und edles Gefühl nicht blos secundäre, von der Übermacht des Witzes und des Eigensinns zurückgedrängte Elemente in Beatrice's Wesen" sind. Der Hauptfehler dieser Kritiker besteht aber darin, daß sie gänzlich die Kunst übersehen haben, mit welcher Shakespeare die Zwischenbegebenheiten in dem Stück so erfunden und benutzt hat, daß, in bestimmten und natürlichen Abstufungen, der tiefe Ernst offenbar wird, welcher unter dem nur die Oberfläche bildenden Leichtsinn des wahren Helden und der wahren Heldin des Drama's verborgen liegt, — bis gerade dasjenige Paar, welches dem Anfange des Stücks den entschiedenst komischen Charakter verliehen hat, auf dem Punkt erblickt wird, dem Drama gegen den Schluß desselben die tragischeste Wendung zu geben.

Unsere Aufgabe muß daher besonders die sein, in dem Werke des Dichters diesen parallelen Entwickelungsgang der genannten beiden Hauptcharaktere zu verfolgen. Hierbei scheint die natürlichste Ordnung vorzuschreiben, daß wir damit beginnen, die wahre Beschaffenheit jenes überströmenden Witzes zu zeigen, welchen die Kritiker so sehr zum Nachtheil der Heldin des Stücks ausgelegt haben.

Wenn Mrs. Jameson behauptet: Beatrice's Witz habe einen „Anflug von Unverschämtheit, — ihr reizbares, heftiges, stolzes Gemüth verrathe eine kleine Neigung zur Zanksucht, — ihr satyrischer Humor ergehe sich mit so rücksichtslosem Leichtsinn gleichmäßig über alle Gegenstände, daß es schwer gewesen sei, einen solchen Charakter in den Kreis unserer Sympathieen zu bringen; so müssen wir dagegen fragen, wie dies Urtheil über Beatrice's Gemüth und über die Beschaffenheit ihres Humors damit zu vereinigen ist, daß sie nicht blos selber versichert,

Digitized by Google

„lauter lustiges Zeug" zu schwatzen, — daß ihr Oheim und dessen Tochter ihr jede Anlage zur „Melancholie" absprechen, — sondern daß der Prinz, nach hinreichender Erfahrung von ihrem Benehmen und Gespräch, sie für ein „frohlauniges", angenehmes Mädchen (a pleasant-spirited lady) erklärt, — wir also das reine Gegentheil alles übelgelaunten sarkastischen Wesens ihr von befähigten Richtern zuerkannt finden, — daß endlich der Prinz sie als ein „herrliches Weib für Benedict" bezeichnet, und nicht etwa aus unwürdigem Leichtsinn, sondern aus wirklicher Sorge für das Wohl dieses seines zweiten begünstigten Begleiters eine eheliche Verbindung dieses Paares herbeizuführen wünscht, in der richtigen Überzeugung, daß Beatrice, trotz ihres Spottens über die Ehe, doch in Wahrheit eine unüberwindliche Ehescheu ebenso wenig im Ernst fühlt, wie sie im Ernst sich vornimmt, „in einem Winkel sitzend, heirathslustig zu schreien: Heda! einen Mann!"

Aber nicht blos ihr Spott über die Ehe im Allgemeinen hat nur die Bedeutung eines Scherzes; auch gegen den einzelnen Ritter, an welchem sie ihren ausschweifenden Witz übt, ist ebenso wenig eine untilgbare Antipathie wirklich in ihr vorhanden. Darüber belehrt uns sogleich in der ersten Scene des ersten Akts ihr Vater, indem er zu Don Pedro's Boten, welcher Zeuge des ersten Ergusses ihres Humors auf Kosten des abwesenden Benedict gewesen ist, die Worte sagt: „Ihr müßt meine Nichte nicht mißverstehen. Es ist eine Art von lustigem Krieg zwischen Signor Benedict und ihr."

Daß in diesem Kriege der edle Ritter der ursprüngliche Angreifer gewesen ist, läßt sich daraus entnehmen, daß er sich selber als „erklärten Wütherich" (professed tyrant) gegen das schöne Geschlecht bezeichnet, und von Don Pedro „ein verstockter Ketzer in Verachtung der Schönheit" genannt wird. Überdies sucht Benedict seinen vorgeblichen Weiberhaß gewöhnlich durch die schwerste Beschuldigung zu begründen, welche gegen das weibliche Geschlecht vorgebracht werden kann. Ein solcher Mann mußte die Gegenangriffe eines so feurigen und geistreichen Mädchens, wie Beatrice, auf sich lenken. Sie mußte ihn angreifen, nur um ihr eigenes Geschlecht zu vertheidigen; und wir sehen, daß Er in dem ganzen Stück das einzige Individuum ist, welches von ihr angegriffen wird. Aber ein Umstand ganz entgegengesetzter Art giebt den Pfeilen ihres Sarkasmus doppelte Schärfe. Benedict's schwatzhafte hartnäckige „Verachtung der Schönheit" reizt und quält sie um so mehr, weil dieselbe ihr beständig von den Lippen eines Mannes entgegentönt, welcher sie im Übrigen fesselt als Einer, der

„An Wuchs, Betragen, Geist und Tapferkeit,
Ragt hoch im Ruf durch ganz Italien."

Das nähere Interesse, welches er aus diesem Grunde ihrem Herzen einflößt, ist das, was sie in der That veranlaßt, sich so viel Mühe zu geben, seine „erklärte Grausamkeit" gegen ihr Geschlecht zum Weichen zu bringen. Das nämliche Interesse ist der Grund, weshalb sie sogleich in der ersten Scene des Stücks den Boten

Digitized by Google

Don Pedro's über den gegenwärtigen Ruf, das Verhalten und den Umgang Benedicts durch scheinbar gegen den Letzteren nur ironische Fragen auszuforschen sucht. Sie denkt dabei hauptsächlich an die „guten Seiten" Benedicts. So wie Dieser aber zurückkehrt, erweckt er wieder allen ihren Zorn dadurch, daß er gleich bei seinen ersten Worten sich seiner alten Neigung zu spöttischen Bemerkungen über ihr Geschlecht hingiebt. In dem hier zwischen ihnen beiden erfolgenden Streit sehen wir sie darauf ausgehen, die satyrische Schwatzhaftigkeit jenes lebhaften Kavaliers durch stechenden Witz und unbarmherzige Erwiderungen, wo möglich, zu demüthigen und zum Schweigen zu bringen. Zu einer Widerlegung durch Gründe hat sie keine Veranlassung, auch wenn sie dazu geneigt wäre; denn Benedict selber führt seinen Wortkrieg gegen ihr Geschlecht nie durch Vorbringung verständiger Gründe; in dieser Sache konnte er, wie Claudio sagt, „seine Rolle nie anders behaupten, als durch Verhärtung seines Willens." Beatricen bleibt also, wenn sie überhaupt die Ehre ihres Geschlechts gegen ihn vertheidigen will, Nichts übrig, als den Benedict mit seinen eigenen Waffen, mit schonungsloser Spötterei, zu bekämpfen; und da sie hierbei, außer einer bedeutenderen Fülle von Erfindungskraft, den Vortheil hat, „für eine gerechte Sache zu kämpfen"; so erweist sie sich immer ihm überlegen. Dies ist für einen Mann von seinem Charakter die kränkendste Art von Niederlage, — um so demüthigender, als er sie von einem Frauenzimmer erleidet, — und um deswillen im allerhöchsten Grade aufregend, weil dieselbe ihm von dem Mädchen beigebracht wird, für deren Person er wirklich eine ebenso große Vorliebe empfindet, wie sie für ihn. Daher kommt es, daß das „angenehme, frohlaunige" Mädchen, wofür jeder Andere die Beatrice hält, ihm „von einer Furie besessen" scheint.

In Wahrheit, des edlen Ritters heftige Erbitterung über die Schärfe der Erwiderungen seiner schönen Gegnerin, die er beständig herausfordert, ist überaus ergötzlich im Contrast mit dem übermüthigen Ton bewußter Überlegenheit von ihrer Seite. Er findet die spaßhaften Sarkasmen, mit welchen sie in der Maskenscene ihn verfolgt, weit kränkender, als er irgend welche ganz falsche Beschuldigungen gefunden haben würde. Denn Jene sind blos übertriebene Vorhaltungen seiner wirklichen Fehler, — seines geschwätzigen, selbstgefälligen Spaßens und seines gewöhnlichen Schmähens gegen das weibliche Geschlecht. Im Gefühl tiefer Verletzung sagt er daher zu Don Pedro: „Oh! sie mißhandelte mich über die Geduld eines Klotzes, so daß ich dastand, wie ein Mann am Ziel, vor einem ganzen, nach mir schießenden Heere. Sie spricht Dolche. Wär' ihr Athem so schrecklich, wie ihre Ausdrücke, sie vergiftete Alles bis zum Nordstern. Sie ist die höllische Ate im schmucken Gewande. Während sie hier ist, lebt sich's in der Hölle so ruhig, wie in einem Tempel, und die Leute sündigen mit Fleiß, weil sie gern dorthin kommen möchten."

Hier hat die gegenseitige Abstoßung zwischen unserem Helden und unserer Heldin ihre höchste Spitze erreicht. Benedict erklärt: „er wolle lieber

Digitized by Google

nach dem Ende der Welt laufen, als nur drei Worte mit der Harpye Beatrice wechseln"; und sie erwiedert spöttisch: „sie habe ihm für sein einfaches Herz ein doppeltes Herz gegeben." Jeder von ihnen Beiden ist sich zwar bewußt, daß ihm der Andere in allen Beziehungen, ausgenommen in Einer, gefällt; aber diese Eine Beziehung bringt eine so heftige Gereiztheit zwischen ihnen hervor, daß dieselbe sie nicht nur verhindert, einander ganz zu lieben, sondern es Jedem von Beiden unmöglich macht, jene entschiedene Vorliebe in der Brust des Anderen zu bemerken.

Im Gegensatz gegen die gewöhnlichen Vorstellungen der Kritiker haben wir nun zu beweisen, daß die geistreiche Vermittelung der gemeinsamen Freunde Beatrice's und Benedict's sowohl mit wohlwollendem, wie mit weisem Sinne bewerkstelligt wird, um jene theilweise Antipathie in vollkommene Sympathie zu verwandeln.

II. Benedict und Beatrice bekehrt.

Im Allgemeinen haben wir bereits oben die Widersinnigkeit der Voraussetzung angedeutet, daß Shakespeare jene gemeinsamen Freunde als entweder zu kurzsichtig dargestellt habe, um die Unpaßlichkeit des in Rede stehenden Paares zu einer gegenseitigen ehelichen Verbindung einzusehen, oder als zu übermüthig, um nicht, aus bloßem Leichtsinn, das Zustandebringen dieser Verbindung zu versuchen, trotz ihres Vorauswissens, daß dieselbe keine glückliche sein könne.

Betrachten wir jetzt den Geist, in welchem dieser Versuch unternommen wird. Don Pedro, Claudio, selbst Leonato, ja sogar Hero vereinigen sich zu diesem „herkulischen" Werke; die Letztere erklärt sich dazu bereit, „um ihrer Cousine zu einem guten Ehemanne zu verhelfen"; und der Prinz meint: „Benedict sei nicht der hoffnungsloseste Ehemann, den er kenne", denn derselbe sei „von edlem Blut, von erprobter Tapferkeit und bewährter Ehrliebe." In der hierauf folgenden Gartenscene gehen die Freunde bestimmter von der Annahme einer schon bestehenden, theilweisen Sympathie zwischen Benedict und Beatrice aus, und bemühen sich, in dem Gespräche, welches Benedict mit anhören soll, einerseits diejenigen, an dem Fräulein schätzbaren Eigenschaften zu preisen, von denen sie wissen, daß er dieselben schon bewundert, — wie Tugend und Verstand, — während sie andererseits vorzüglich Das, was sie für das einzige Hinderniß der Vollständigkeit seiner Liebe zu ihr halten, — nämlich seine Vorstellung von Beatrice's heftiger Abneigung gegen ihn, — durch die geistreich natürliche Schilderung bekämpfen, welche sie von der Wirksamkeit der angeblichen Leidenschaft dieses Mädchens entwerfen. Hierbei spielt Leonato, der Oheim und Vormund Beatrice's, ein verständiger und würdevoller Greis, die Hauptrolle, indem er versichert, aus der zuverlässigsten Quelle, aus dem Munde Hero's, der Busenfreundin Beatrice's, von den Liebesleiden der Letzteren Kenntniß erhalten zu haben; so daß Benedict wohl zu entschuldigen ist, wenn er in seinem Versteck ausruft: „Ich würde dies für einen Schwank halten, sagte es nicht der alte Graubart da. Unmöglich kann Schelmerei sich hüllen in solche Ehrwürdigkeit."

Digitized by Google

Nachdem Benedict einmal von Beatrice's Leidenschaft für ihn überzeugt ist, wird das Hinströmen aller seiner zärtlichen Gefühle zu dem Mädchen, das zu lieben er immer eine Neigung gehabt hat, unvermeidlich; und diese Gefühle erhalten neue Anregung dadurch, daß die Freunde zugleich seiner Selbstliebe durch Belobung seiner persönlichen Eigenschaften schmeicheln.

Um die ganze Stärke dieser in Benedict vor sich gehenden, auf uns höchst ergötzlich wirkenden Umwandlung zu würdigen, müssen wir uns daran erinnern, daß er, eben erst wiederum von Beatrice's Witz „niedergestreckt", noch kurz vor seinem Sichverstecken hinter einem Baum in seinem Selbstgespräch weniger als jemals ehelich gestimmt gewesen ist; wogegen sogleich bei seinem Wiederhervortreten aus dem Versteck sein vorherrschendes Gefühl die begierige Geneigtheit ist, der vermeintlichen Leidenschaft seiner schönen Quälerin offen und edelmüthig zu entsprechen, während das Bemühen, eine solche offene Erklärung mit der Bewahrung seiner Selbstliebe vor kränkendem Spott zu vereinigen, in seinen Gedanken nur die zweite Stelle einnimmt.

Daß in der hierauf folgenden kleinen Scene seine Dame in ihrem feindlichen Tone beharrt, kann ihn nicht irre machen, weil er eben erst Claudio versichern gehört hat, daß Beatrice, „auch wenn er um sie wirbt, sterben will, ehe sie einen Athemzug nachläßt von ihrer gewohnten Unfreundlichkeit." Die Unerschütterlichkeit seines Glaubens an die Verliebtheit des gar nicht in ihn verliebt scheinenden Mädchens bringt hier eine der komischesten Wirkungen hervor.

So viel über das Getäuschtwerden und die Bekehrung Benedicts. Durch gleiche List wird von Hero und ihren Begleiterinnen in Beatrice's Gefühlen die gleiche Umwandelung bewirkt. Wie zu erwarten, sind die Beweggründe, deren Wirksamkeit auf die Heldin hierbei geltend gemacht wird, ganz dieselben und stehen zu einander in der nämlichen Beziehung, wie diejenigen, welche wir auf Benedict's Geist mit Erfolg wirken gesehen haben. Wenn Beatrice an die angebliche Liebe des Benedict, obgleich Hero und ihre Begleiterinnen diesen Punkt nur kurz berühren, viel schneller glaubt, als umgekehrt Jener an ihre Liebe zu ihm; so hat dies darin seinen Grund, daß zwar Benedict anfänglich meinen konnte: der Prinz und Claudio, gewohnt, eben über diesen Punkt mit ihm Scherz zu treiben, hätten einen Schwank vor, dagegen der ruhige, bescheidene, einfache Charakter Hero's, und das zwischen ihr und Beatrice so lange bestandene Verhältniß schwesterlicher Neigung und Vertraulichkeit die Letztere, ungeachtet ihres Scharfsinns, verhindern mußte, die Theilnahme ihrer Cousine an einer noch so unschuldigen Verschwörung gegen sie zu ahnen. Dies Nicht-Ahnen ist also nicht, mit Mrs. Jameson, daraus abzuleiten, daß Beatrice, im thöricht hochmüthigen Vertrauen auf die Sicherheit ihrer Herrschaft über die Geister Andrer, an die Möglichkeit eines Complotts sogar gegen sie selber nicht geglaubt habe; und Mrs. Jameson hat sehr Unrecht zu behaupten, Beatrice „falle mit aller unbesonnenen Einfalt eines Kindes in die ihr gelegte Schlinge."

Digitized by Google

Wie bei Benedict, so wird auch bei unserer Heldin zuerst auf die geheime Neigung der umzuwandelnden Person durch die Versicherung gewirkt, daß die scheinbare heftige Antipathie des Mannes, welcher ihr in jeder anderen Beziehung gefällt, nur die Maske einer wirklich leidenschaftlichen Ergebenheit gewesen ist. Der zweite und entscheidende Schlag wird auch hier, wie bei Benedict dadurch gethan, daß nicht sowohl die Eitelkeit, als vielmehr der Edelmuth der Zubekehrenden in Anspruch genommen wird, indem Hero und ihre Begleiterin die im Versteck horchende Beatrice die vorgebliche Besorgniß hören lassen: sie werde den Benedict wegen seiner Liebe zu ihr todt höhnen, weshalb es besser scheine, ihn vom stillen Schmerz unglücklicher Liebe verzehren zu lassen. Dies bringt die gewünschte Wirkung vollständig hervor. Beatrice ruft aus:

„Schmähsucht, fahr' hin! und Mädchenstolz verlaß' mich!
Bleib' Benedict, in Lieb', und wir sind einig;
Mein Falkenherz wird kirr der trauten Hand;
Dich Liebenden mahnt Gegenliebe, schleunig
Uns einzufügen in ein heilig Band.
Du bist es werth; so sagt der Sagen jede.
Ich weiß es besser selbst, als aus Gerede."

Weder Beatrice noch Benedict geben in ihrer Bekehrung ihren Charakter auf. Es ist nicht blos natürlich, sondern nothwendig, daß mit so keckem und schlagfertigem Witz ausgestattete und deßhalb einer Zuneigung gewöhnlicher Art um so weniger fähige Personen ihren Humor über den Ehestand äußern, bis sie selber einen, ihrer Neigung würdigen Gegenstand finden. Aber gerade solche Charaktere werden eine Angelegenheit echter Liebe sehr ernst sich zu Herzen nehmen und dadurch vollständigst von der eigenthümlichen Art des Leichtsinns befreit werden, welche sie früher bewiesen haben. Genau so steht es mit Beatrice und Benedict. Die erste und vorzüglichste Sorge eines Jeden von ihnen Beiden nach ihrer Bekehrung ist darauf gerichtet, die Unruhe des Andren durch das Geständniß der Gegenliebe zu beseitigen; denn, wie gesagt, Edelmuth herrscht in beiden Charakteren, besonders in dem der Heldin, vor; wogegen, wenn Eitelkeit in ihnen das Übergewicht gehabt hätte, entweder der erste Wunsch eines Jeden von ihnen gewesen sein würde, mit einem so ausgezeichneten Triumph zu prahlen, oder Beide sich vor dem Gespött über ihre Umwandlung gescheut haben würden; — welches Alles doch weder bei Benedict, noch bei Beatrice der Fall ist.

III. Benedict und Beatrice als Liebende.

Da Benedict von der vermeintlichen Entdeckung Don Pedro's und Claudio's in Betreff der Treue der Hero und vor der beabsichtigten Beschimpfung dieser Braut durch ihren Bräutigam vor der Ausführung dieser Absicht Nichts weiß; so kann er bei dem traurigen Vorfall in der Kirche zunächst zwar nur sein Erstaunen über denselben aussprechen; er bleibt aber, nach Abgang der drei Ankläger, mit Beatrice als Rathgeber und Tröster der aufs Höchste betrübten Familie zurück, — giebt Beatricen Gelegenheit, die Reinheit und Tiefe ihrer Natur im Aussprechen ihres, durch keine äußerlichen Zeugnisse und noch so verdächtige Umstände zu erschütternden Glaubens an die Unschuld ihrer vertrauten Freundin zu beweisen, — ist derjenige, welcher den ersten Lichtstrahl über das schlimme Mißverständniß Don Pedro's und Claudio's verbreitet, indem er den Bastard Johann als wahrscheinlichen Anstifter des Betrugs bezeichnet, — und erklärt sich, ungeachtet seiner Freundschaft zu Don Pedro und Claudio, bereit, in dieser Sache mit „strenger„ Gerechtigkeit handelnd einzuschreiten.

Seine ersten Worte, als er am Ende der Scene mit seiner Geliebten allein ist: „Habt Ihr geweint die ganze Zeit?" — geben auf höchst interessante Weise zu erkennen, wie sehr jetzt, statt der leichteren Seite des Charakters unsrer Heldin, die ernstere Grundlage desselben sichtbar wird. Der ganze Ton des nun folgenden Zwiegesprächs, wo beide Liebende sich nach einer zärtlichen Erklärung sehnen, sticht

Digitized by Google

sehr schön gegen ihre früheren, von gegenseitiger Gereiztheit beseelten Unterredungen ab. Hero's Unglück, da es ihnen einen unerwarteten Gegenstand gemeinsamen tiefen Interesses darbietet, erleichtert ihnen bedeutend das wechselseitige Geständniß, zu welchem zu kommen, Jeder von ihnen, nach ihrem bisherigen Benehmen zu einander, schwierig finden kann. Wenn in diesem Gespräch Beatrice sagt: „ein Mann könne wohl ihrer Cousine Recht verschaffen, doch nicht Benedict"; so fällt sie damit nicht in die frühere Bitterkeit ihrer Ironie zurück, sondern will andeuten: ein zu den Beleidigern in so freundschaftlichem Verhältniß stehender Mann, wie Benedict, werde nicht geneigt sein, für die der Hero angethane Schmach volle Genugthuung zu fordern. Um diesen Einwand zu widerlegen, antwortet daher Benedict treffend: „Ich liebe Nichts in der Welt so sehr, wie Euch." In dem hierauf folgenden Theil des Zwiegesprächs zeigt sich die ganze Fähigkeit unserer Heldin zu edler und dauernder Liebe. Coquetterie oder Eitelkeit würde ihr ein Benehmen vorgeschrieben haben, welches das reine Gegentheil der freien, aber bescheidnen Weise gewesen wäre, in der sie die Erklärung ihres Liebhabers erwidert mit den Worten: „Ich lieb' Euch mit so Viel meines Herzens, daß Nichts übrig ist zum Betheuern." Nach diesem Geständniß kann Benedict wohl ausrufen: „Komm, heiß mich thun, was es auch sei, für Dich." Ihn sogleich beim Wort fassend, stellt Beatrice ihm die entscheidende Wahl zwischen seiner Freundschaft und seiner Liebe, indem sie ihn auffordert, „Claudio zu tödten."

In Bezug auf diese sehr bedeutsame Stelle begeht Mrs. Jameson den Irrthum, daß sie Beatrice's beharrliches Antreiben ihres Geliebten zum Zweikampf mit dem Hauptankläger ihrer Freundin, nur den Antrieben eines „hochmüthigen, reizbaren und heftigen Gemüths" zuschreibt, — daß sie meint: „Beatrice's Unwillen und die Begier, mit welcher dieselbe nach Rache dürste, sei, wie deren übriger Charakter, offen, heftig, ungestüm, aber nicht tief oder unversöhnlich; und wenn dieselbe die durch Übertreibung unvernünftige Frage thue, ob sich denn Claudio nicht als vollendeten Schurken gezeigt habe, der den Tod verdiene; so halte eben das Bewußtsein von der darin liegenden Übertreibung, — von dem Widerspruch zwischen Beatrice's wirklicher Gutartigkeit und der grimmigen Art ihrer Sprache die komische Wirkung lebendig, indem sich das Spaßhafte mit dem Ernsten vermische."

Dagegen bemerken wir: Was unsre Heldin verlangt, ist nicht Rache für sie selber, sondern Gerechtigkeit, Genugthuung für ihre verläumdete Cousine. Es handelt sich hier also nicht um Unversöhnlichkeit des Gefühls, sondern um Unwandelbarkeit des Entschlusses, Abhilfe zu erzwingen; — welche unerschütterliche Entschlossenheit Beatrice's ganz vernünftig ist. Benedict seinerseits befindet sich in einem Dilemma, aus welchem er auf keine andre ehrenvolle Weise herauskommen kann, als dadurch, daß er den Streit seiner Geliebten mit seinem Freunde wegen der Ehre ihrer Cousine entschieden zu dem seinigen macht. Beatrice denkt daher sehr wahr, daß, wenn seine Liebesbetheuerung aufrichtig ist, er sich, sogar auf Kosten aller seiner Freundschaft, als ritterlichen Vertheidiger ihres Friedens, des Rufes ihrer Cousine, und der Ehre ihrer Familie erweisen muß.

Wenn Mrs. Jameson es übertrieben findet, daß Beatrice von Claudio das Wort „Schurke" (villain) gebraucht; so hat sie übersehen, daß Leonato und Antonio den nämlichen Namen dem Claudio ertheilen; — und wenn jene Kritikerin es für gleichfalls übertrieben hält, daß Beatrice den Claudio herausgefordert zu sehen verlangt; so hat sie ferner übersehen, daß auch Leonato und Antonio den Claudio, als den zunächst verantwortlichen Hauptbeleidiger zum Zweikampf herausfordern und, weil Dieselben Männer von Stand, Rang und Ehre sind, so handeln müssen. Beatrice's Theilnahme an dem in dieser edlen Familie herrschenden tiefen Kummer und Verlangen nach Genugthuung bringt daher vernünftigerweise durchaus keine komische Wirkung hervor und hat nicht im Entferntesten etwas Spaßhaftes. Ihre „Gutartigkeit" wäre, gegenüber dem Zerstörer der Ehre und des Glücks ihrer Cousine, sehr übel angebracht gewesen. Es ist gerade der beste Theil ihrer Natur, welche ihr die „grimmige Art ihrer Sprache" eingiebt; und diese Sprache hat Etwas

Digitized by Google

um so Ernsteres, je mehr dieselbe mit den früheren Ergießungen der heiteren Laune Beatrice's in Contrast steht.

Mrs. Jameson mißkennt den Charakter unserer Heldin aber noch ärger, indem sie sagt: „hier erscheint Beatrice weniger liebenswürdig, als ihr Geliebter. Benedict giebt sich ganz ihr und seiner neuen Leidenschaft hin. In Beatrice dagegen hat das Temperament noch die Herrschaft. Benedict's Neigung bewegt ihn, seinen Freund ihretwegen herauszufordern; Beatrice's Neigung, verhindert sie nicht, das Leben ihres Geliebten aufs Spiel zu setzen."

Wir haben aber bereits hinreichend dargethan, daß nicht das „Temperament", wie Mrs. Jameson sich ausdrückt, sondern berechtigte Grundsätze, im Verein mit edlen Gefühlen, Das sind, was unsre Heldin bewegt, ihren Geliebten in diese feindliche Stellung zu Hero's Verläumder zu bringen, welchen Jener nicht länger ohne Widerspruch mit seinen Liebesbetheuerungen, als seinen Freund betrachten kann. Einen Augenblick vor diesen seinen Betheuerungen hatte Beatrice zu ihm gesagt: „Meiner Cousine Recht zu schaffen ist nicht eure Sache." Einen Augenblick nach denselben sagt sie zu ihm Etwas, das so viel bedeutet, wie: „Jetzt ist Dies vor allen anderen Männern Eure Sache," — besonders da, dem Anscheine nach, die einzigen, für die Aufnahme des Streits zur Hand befindlichen männlichen Mitglieder der Familie der bejahrte Vater und der alte Oheim Hero's sind. Indem Beatrice ihren Geliebten zum Zweikampf in dieser Sache antreibt, beweist sie keinen Mangel an Neigung zu Benedict, sondern im Gegentheil die Wahrheit und das Werthvolle ihrer Liebe zu ihm. Unser Drama spielt überdies in einer Zeit, wo ein zärtliches und zugleich muthiges Mädchen vor dem bloßen Gedanken zurückgebebt haben würde, die Neigung ihres Geliebten in einem so niedrigen Sinne zu erwidern, daß sie seine Ehre in Gefahr bringen sollte, aus Furcht, sein Leben in Gefahr zu bringen. Jemehr sie ihn liebte, desto mehr liebte sie seine Ehre, als denjenigen Theil seines Wesens, welcher für eine, seiner Neigung würdige Frau den größten Werth hatte. Ein solches Mädchen ist Beatrice. Wie aber ihr Charakter in dem Antreiben zum Zweikampf den höchsten Punkt des Ernstes ihrer Zwecke und des Edelmuths ihrer Gefühle erreicht; so tritt der ganze Ernst des Charakters Benedict's in der Scene hervor, wo er seine Herausforderung anbringt, „gerad' herausprechend, und zum Zweck, wie ein ehrlicher Mann und Soldat." Kurz, jetzt zeigen sich Beatrice und Er als die am meisten tragischen Personen des Stücks.

Mrs. Jameson glaubt für ein solches Paar nur eine „leidliche Portion häuslichen Glücks" hoffen zu können; — in der That, wie der Büttel Dogberry sich ausdrückt, etwas „nicht auszustehendes höchst Leidliches"! Und Campbell behauptet sogar steif und fest: Benedict werde seine Gemahlin oft und mit Recht züchtigen müssen; — eine Aussicht, die, wenn sie begründet wäre, dem von kerngesundem Geist, von der „frohsten Laune" belebten Stück einen äußerst lahmen und ohnmächtigen Schluß geben würde.

Wir hingegen sind der Meinung, daß, gleichwie für einen Mann von Benedict's lebhaftem Geist ein Mädchen von Beatrice's Art viel mehr Reiz hat, als ein Frauenzimmer, das Nichts ist als Zärtlichkeit, — und wie für ein solches Paar ein „friedliches Werben", im sentimentalen Sinne, äußerst langweilig gewesen sein würde; — so, bei dem warmen, gesunden und edlen Herzen, welches Beide so offen gezeigt und ausgetauscht haben, gerade ihre scherzhaften Witzgefechte, die immer zwischen ihnen fortdauern müssen, Dasjenige sein werden, was sie in guter Laune gegen einander erhalten wird, — und daß Shakespeare jenen seinen Helden nicht den „Gesegneten", jene seine Heldin nicht die „Beseligende" genannt haben möchte, wenn wir mit Mrs. Jameson fürchten müßten, was Benedict scherzend vorausverkündigt hatte, — daß der Gemahl Beatrice's dem Verhängniß eines „zerkratzten Gesichts" nicht entgehen könne.

Digitized by Google

Der dramatische Geist im Norden.

Von

Dr. P. L. Möller,

aus Copenhagen.

Giebt es einen dramatischen Geist unter den nordischen Völkern, und ist er von hoher, eigenthümlicher Bedeutung? — Aufrichtig gestanden, die dramatische Auffassung des Lebens gehört nicht zu den stark hervortretenden oder überwiegenden Eigenschaften des nordischen Charakters. Allerdings hat der Norden auch in dieser Richtung Schätzenswerthes geleistet, aber doch mit wenigen Ausnahmen eigentlich nicht im strengsten Verstande Ursprüngliches, nicht von selbst aus dem nordischen Boden Entstandenes. Es blühte hier schon vor mehr als 1000 Jahren eine von fremden Einflüssen unberührte Lyrik, eine durchaus autochtonische Epik, aber nicht wie in Indien und Griechenland, ja in China, ein autochtonisches Drama. Erst nachdem die Hyperboräer schon ziemlich „cultivirt" geworden, oder ihre eigene, isolirte Culturentwickelung aufgegeben, und mit den poetischen Erzeugnissen Süd- und Mittel-Europa's sich hinlänglich bekannt gemacht hatten, gelang es ihren Dichtern auch in dramatischen Formen, die Sitten der Zeitgenossen, wie das geistige und materielle Leben ihrer großen Vorfahren, das Zopfthum wie das Heldenthum, auf würdige Weise zu reproduciren.

Und doch sind die Bewohner des Nordens, wie ihre Geschichte zeigt, von entschieden poetischer Natur, und schon in vorgeschichtlicher Zeit, schon beim Beginn der christlichen Zeitrechnung, war es unter ihnen eine hochgeachtete Gabe, ein ehrenvoller Beruf, für große Gedanken und Thaten den erhöhten Ausdruck der Sprache zu beherrschen, welchen wir Poesie nennen. Die „Skalden" saßen in den Sälen der Könige, begleiteten die Kämpfer in der Schlacht, besangen, gewöhnlich in Improvisationen, die Thaten der Tapfersten, und wurden mit Gold und prächtigen Kleidern beschenkt.

Die Poesie war damals, zur Zeit jener bewaffneten Improvisatoren, gewöhnlich lyrisch-episch, nach den Umständen mehr diesem oder jenem Element sich hinneigend. Doch scheint das epische am meisten das überwiegende gewesen zu sein. Dies trat noch stärker hervor in der (vom 12—14. Jahrhundert) so reich blühenden, in plastischer Objectivetät und dramatischer Anordnung mit den Griechen und

Digitized by Google

Römern wetteifernden Geschichtschreibung, der sogenannten „Sagaliteratur," die uns in zahlreichen Werken, in der gemeinsamen altnordischen („isländischen") Sprache aufbewahrt worden ist, aus welchen später Oehlenschläger's verwandter Geist mit genialem Instinct so viele treffliche dramatische Motive geschöpft hat. — In dem christlichen Mittelalter gab das epische Element sich in großem Reichthum kund. Eine Unzahl von Heldenlieder, oft von erhabener Schönheit, (die sogenannten „Kämpewiser") blühten wie aus dem Volke selbst hervor, welche, obgleich ein lyrisch-phantastisches Element sich ausschmückend hineinmischte, noch immer eine wichtige Quelle unserer Geschichte bilden, und bisweilen von jüngeren Dichtern, sowohl für Roman wie für Drama, mit großem Erfolg benutzt wurden. Sie enthalten vielleicht eben so viele und fruchtbare dramatische Motive, wie die altspanischen Romanzen; daß sich aber aus dieser Grundlage hier nicht wie in Spanien ein reiches, volksthümliches Drama entwickelte, bezeichnet den Unterschied zwischen dem nordischen, und dem lebhafteren, beweglicheren, südlichen Volksgeiste. Oft standen mehrere solche Romanzen in genauer Verbindung und bildeten cyklische Epopoen von bedeutendem Umfang. Diese Lieder waren, als die Sprache sich noch nicht in die drei Hauptzweige getheilt hatte, Gesammteigenthum des ganzen Nordens. Die Dichter blieben, wie die Vorgänger Homers, uns immer unbekannt; sie haben vielleicht oft nur die Hauptmotive hingestellt, die Grundaccorde angeschlagen, und dem Volke und dessen naiv-bewußtloser poetischen Schöpferkraft das Uebrige überlassen. Als Schlußstein dieser weit gedehnten und weit verbreiteten, aber nicht wie die obenerwähnten Geschichtswerke zur Zeit der Entstehung durch Schrift, sondern nur durch mündliche Ueberlieferung, und als Tanzmusik*), verpflanzten Literatur, zeigt sich zuletzt die „Reimchronik," ein von einem Mönch im 15. Jahrhundert verfaßtes episches Gedicht, das die dänische Königsgeschichte, von der ältesten Sagenzeit bis zum 14. Jahrhundert, in naiven Reimen und mit treffender Charakteristik uns vorführt. Aber bis zum Zeitalter der Reformation, als die deutschen Mysterien und die Hans-Sachsische „Thespiskarre" zugleich mit der Lutherischen Lehre uns bekannt wurden, schien man im Norden noch nie an dramatische Auffassung und Darstellung, über den epischen Dialog hinaus, gedacht zu haben.

Der Grund ist doch, nach meiner Ansicht, nicht so sehr in einem ursprünglich undramatischen, wenn auch ruhigen und sich etwas weit dehnenden Charakter der skandinavischen Völker zu suchen, auch nicht in der geographischen Lage der Länder, welche Letztere, wie die Erfahrung zeigt, nicht auf die Form, sondern höchstens auf den Ton der poetischen Erzeugnisse einigen Einfluß übt. Außerdem finden sich hier

*) Als man die Instrumentalmusik noch nicht kannte, tanzte man bei Hoffesten und auf den Ritterburgen nach Vorsingen solcher Lieder (Text und Melodie), die nicht selten 50—80 Strophen enthalten, und

„Der Tanz ging so leicht durch die Wälder,"

wie der Refrain eines solchen Liedes lautet.

Digitized by Google

die verschiedensten geographischen Verhältnisse, indem Dänemark eben so entschieden das flache Land, wie Schweden und Norwegen die Gebirgsnatur, repräsentirt. Die Gebirgsbewohner sind aber musikalisch, wie sich dies besonders in Schweden in auffallender Weise bestätigt, und die Küstenbewohner, überhaupt von leichtem, heiterm Naturell, haben Sinn nicht nur für den erhabenen Ernst, sondern noch mehr für das Komische und den Humor des Lebens, und sind wohl, in natürlicher Abneigung gegen alles Ueberspannte, alle überschwänglich-unpractische Schwärmereien, im Ganzen mehr einer verständig-heiteren Auffassungsweise, als der tiefsinnigen oder allzergliedernden philosophischen Analyse, zugänglich.

Daß das Drama, welches eben nicht in der allzutief wühlenden, im „gründlichen" Brüten sich ergehenden Geistesrichtung seinen ergiebigsten Boden findet, dennoch nicht früh und naturwüchsig im Norden hervortrat, erkläre ich u. A. besonders aus der sparsamen Bevölkerung jener Länder, aus ihren wenigen großen Städten und der großen Entfernung dieser. Für ein kräftig-lebendiges Aufblühen der dramatischen Dichtkunst scheinen große Städte oder zahlreich zusammenströmende Volksmassen, (sei es um religiöse Feste zu begehen, oder auch nur ein profanes Stiergefecht oder Jahrmarkt) die nothwendigen Bedingungen zu sein. Im Norden schien lange ein solcher Verkehr in größeren Massen nicht statt zu finden. Reisende kamen einzeln, oder mit wenigen Begleitern aus den entfernten Gegenden an, und da galt es, wer am meisten erzählen konnte. Dadurch gedieh eben die epische Dichtung, die durch jene weitgereisten, wandernden und erzählenden „Rhapsoden" nicht nur immer reichlichen, frischen Stoff empfing, sondern sich als lebendig-regsames Element in dem allgemeinen Volksinteresse lange erhielt und fortpflanzte.

Als aber in spätern Jahrhunderten die Kenntniß der dramatischen Literaturen des Alterthums und der neuern in der Bildung vorangehenden Nationen auch im Norden nach und nach verbreitet wurde, als man nach den nöthigen Studien und Lehrjahren endlich einige Gewandtheit in der dramatischen Form erreichte, bewährten sich auch hier nicht nur die allgemeine poetische Fähigkeit des Volksstammes, sondern auch die besonderen Eigenthümlichkeiten des Nationalcharakters, der, wenn nicht, wie einige unserer Kritiker behaupten, eine fast ausschließliche Vorliebe und Anlage für das Komische, Witzige oder Drollige bezeugt, doch immer auf dem ernst-pathetischen Gebiete vor Allem Natürlichkeit, Einfachheit und Klarheit der Darstellung verlangt.

Die Schweden haben bis jetzt im Dramatischen sehr wenig geleistet. Im vorigen Jahrhundert war ihre ganze Poesie, und somit auch die dramatische (in der selbst König Gustav III. dilettirte), nur mit Ausnahme des einzigen, genialen Volks- und Natur-Improvisator Bellmann, ein fader Nachklang des französischen Klassicismus. In neuester Zeit hat der noch lebende v. Beskow mehrere hübsche Tragödien, doch nach den Schiller'schen und Oehlenschläger'schen Vorbildern, geschrieben. Am höchsten steht doch auch in dramatischer Beziehung der wunderbare Bellmann, dessen

Digitized by Google

humoristisch-musikalische Schilderungen aus dem Volksleben einen unendlichen Reichthum skizzenhafter dramatischer Motive enthalten. In demselben Maaße, wie z. B. der französische Fabeldichter Lafontaine, dessen kleine Werke man mit Recht „des récits en action“ genannt hat, ein Dramatiker war, ist auch Bellmann Dramatiker. Seine merkwürdige, zuweilen lyrisch-dithyrambischen Skizzen, deren Text und Musik er zugleich improvisirte, und selbst mit besonderer mimischer Virtuosität vortrug, die verschiedenen Instrumente eines Orchesters nachahmend, sind die Natur und das Volk selbst, seine Sitten und sein naives Gefühlsleben „mis en action,“ — eine wahre Fundgrube für den, der einmal die nöthige Begabung und Behaglichkeit haben wird, um ein schwedisches Volksdrama zu schaffen. — Auch ist die Musik immer im höchsten Grade dramatisch.

Die literarische und poetische Bildung Norwegens fiel, bis die beiden Länder 1814 getrennt wurden, mit der Dänemarks zusammen. Die Schriftsprache war dieselbe, die Universität Kopenhagen war noch die einzige Bildungsquelle für Dänen wie für Norweger. Begabte Norweger konnten nur hier sich ausbilden, und eine zusagende Thätigkeit entwickeln. Sie betrachteten das Vaterland ihrer Bildung als ihr rechtes Vaterland, und blieben entweder hier, (wie Holberg und Wessel) oder mußten, nach Norwegen zurückgekehrt, auf eine fortgesetzte literarische Thätigkeit und jede Anregung zu einer solchen, gänzlich verzichten. Ihre Werke gehörten auch dermaßen der dänischen Literatur an, daß man, vorzüglich bei Holberg, in seinen sehr zahlreichen und verschiedenartigen Arbeiten, fast nicht im Entferntesten, weder an dem materiellen noch an dem geistigen Elemente den nördlicheren Geburtsboden bemerkt.

Die selbstständige norwegische Literatur, seit 1814, ist noch zu jung, um in mehr als vereinzelten Erscheinungen Bedeutendes geleistet zu haben. Die dänische Literatur ist noch immer dort so allgemein verbreitet, daß schon dadurch die geistigen Bedürfnisse des Volkes so ziemlich befriedigt werden. Für die Heranbildung einer dramatischen Literatur und einer Nationalbühne scheinen weder die äußeren Bedingungen, noch der innere Drang des poetischen Nationalcharakters und der ihn repräsentirenden Geister, recht vorhanden zu sein. Können doch die Norweger sich noch immer nicht daran gewöhnen, von der Bühne ihre eigene Aussprache zu hören; das ganze Personal des Hauptstadttheaters besteht nur aus Dänen, und Alles, was die Bühne betrifft, wird fortwährend nach dänischen Traditionen geleitet. Vielleicht finden sich bei der geringen Bevölkerung des Landes auch nur wenige Talente für scenische Darstellung, und geistig begabte Leute können dort immer auf andere, bequemere Weise Carrière machen. — Einen einzigen Dichter hat doch das junge Norwegen hervorgebracht, der an ursprünglichem, leider nur nicht harmonisch gebildetem Genie, die meisten seiner Zeitgenossen im Auslande überragt. Er hieß Henrik Wargeland, starb noch jung, zeichnete sich besonders als Lyriker aus, hat aber auch ein Paar ernste Dramen und sehr viele satirische „Farçen“ in

Digitized by Google

dramatischer Form geschrieben. In die Gesetze der Bühne verstand er sich nicht zu fügen, und hatte da nur wenig Erfolg; aber die erwähnten „Farçen," die nur Kinder des Augenblicks und der größten Eile waren, bringen oft köstliche Proben eines genialen Humors, und verrathen an vielen Stellen ungewöhnliche Naturanlage für Erfindung komischer Charactere und Situationen. Einige jüngere Talente versuchen in Christiania immer dann und wann die verschiedenen Felder des Bühnenstückes anzubauen, doch bis jetzt ohne besonderen Erfolg. Es ergiebt sich demnach von selbst, daß von einer besonders hervortretenden poetischen Geistesrichtung in Norwegen gar nicht die Rede sein kann. Das Bedürfniß höherer Genüsse ist nicht allgemein erwacht. Das Leben ist überwiegend politisch; das Volk genießt politisches Wohlsein, und freut sich immerwährend nur seiner freisinnigen Constitution.

Ganz anders im Schweden. Die Nation zeigte früh einen Anstrich von Ritterlichkeit. Ein poetischer Geist, nur nicht in dramatischer Richtung, war hier von Altersher vorherrschend. Der allgemein lyrisch-musikalische Character giebt dem Volke etwas Liebenswürdiges und Interessantes; für das Drama hat es aber noch nicht so viel geleistet, wie die obenerwähnten, bei den alt-isländischen Geschichtschreibern häufig auftauchenden Elemente dramatischer Charaktere und Situationen. Der dem Norden, wie auch dem früheren Deutschland eigenthümliche epische Charakter, hat sich in Schweden neuerer Zeit in eine sehr weitläufige, meist nach französischen und deutschen Mustern gebildete, Lyrik zersplittert, die schon wegen der klangvollen Sprache bei dieser musikalischen Nation mehr Eingang findet, als es anderswo der Fall sein würde. Der genialste der jetzt lebenden schwedischen Schriftsteller und fast zugleich der einzige, der keine Gedichte macht, ist Almquist. Er hat viel Phantasie, Leidenschaft, Originalität, und eine besonders in der Novelle durch naive Schilderung und pikanten Dialog reizende Darstellungsgabe, die sich auch einige Mal mit Glück zur dramatischen Form gesteigert hat *). Dabei liebt er socialistische Tendenzen, welche in Schweden, wegen des seit der Periode Gustavs III. nicht unterbrochenen directen geistigen Verkehrs mit Frankreich, schon bemerkbar wurden, als sie in Dänemark fast noch nicht dem Namen nach bekannt waren. Weil es aber in Schweden kein nationales Drama giebt, ist es auch nicht gut mit der Bühne bestellt. Das Repertoir besteht größtentheils aus Uebersetzungen, meist nach dem Französischen. Es fehlt wohl, wenigstens in Stockholm, nicht an Interesse für theatralische Darstellung; die Schauspielkunst scheint aber, abgesehen von einzelnen großen Talenten, nie in lebendiger Entwickelung gewesen zu sein, und man geht deshalb in's Theater mehr um das einzelne hervorragende Talent zu bewundern, als um sich durch einen vollendeten Gesammteindruck zu erquicken.

*) Doch hat er noch nichts auf die Bühne gebracht.

Digitized by Google

Will man den dramatischen Geist des Nordens in zusammenhängender Gestalt und nicht nur als disjecta membra kennen lernen, so muß man sich nach Dänemark wenden, wo das lyrische Element nie so wie in Schweden überwiegend war. Nur hier kann von lebendiger, dramatischer Thätigkeit die Rede sein. Man findet hier eine bedeutende Hauptstadt, wo seit Jahrhunderten sich das geistige Leben des ganzen Landes concentrirte, und es begegnen uns gleich hier, unter mehreren bedeutenden Erscheinungen, zwei so große und in verschiedener Richtung so productive, dramatische Dichter, daß sie selbst jeder großen Nation Ehre machen würden: Holberg und Oehlenschläger. Die Dänen scheinen, wie sie überhaupt mehr empfänglich als productiv sind, unter den nordischen Völkern das empfänglichste zu sein; und die Popularität und Wirksamkeit unserer dramatischen Dichter wurde besonders dadurch so groß und dauerhaft, daß sich gleich vom Anfang des ersten Holberg'schen Theaters und bis zu der neuesten Zeit ein nach Verhältniß höchst merkwürdiger Reichthum von darstellenden Talenten, besonders komischer Gattung, in Dänemark vorfand. Und es traf sich fast immer so glücklich, daß wenn sich eine Generation von ausgezeichneten Schauspielern im Absterben befand, man schon eine neue herangewachsen sah, die unter den Auspicien der älteren gebildet, denselben nationalen Geist, dieselbe gute Schule in würdiger Weise fortpflanzen konnte. Die Geschichte des dänischen Theaters ist nicht sehr alt; man kann ihr Alter sehr genau auf 126 Jahre bestimmen. Von Holberg's erster Comödie (1722) datirt sich das dramatische Leben auf dänischem Boden, und der Uebergang von der allgemeinen epischen Geistesrichtung geschah hier viel schneller und bestimmter als in Deutschland, weil das innerliche Leben sich bei uns weder in Reflexion noch in einer reichen Fülle von Lyrik zerstreute, wodurch die zur echt dramatischen Production erforderliche Einheit der Anschauung und der schaffenden Kräfte unter den Deutschen erschwert wurde.

Das erste Erwachen des dramatischen Bewußtseins, die erste Bekanntschaft mit Bühnendarstellungen, verdanken wir indessen dem benachbarten Deutschland, wie man schon aus den Titeln einiger noch aufbewahrten Stücke ersieht. Jene ersten kindlichen Anfänge zeigten sich kurz nach Einführung der Lutherischen Reformation. Es waren meist Stoffe aus der Bibel, die von Geistlichen und Schullehren in lateinischer oder dänischer Sprache nach deutschen Mustern, in halb gelehrter halb volksthümlicher Richtung, bearbeitet wurden. Der fruchtbarste Autor war Peder Jensen Hegelund, Rector der lateinischen Schule und später Bischof in Ripen. Von ihm hat man: „Susannä Versuchung und Befreiung," (gedruckt in Copenhagen 1578), nach einem lateinischen Drama von Xystus Betulius in Augsburg, in Hans-Sachsischen Knittelversen bearbeitet. Das Stück hatte 7 Acte und 40 Personen, und wurde von Zöglingen der Schule zur Feier der Geburt eines Prinzen (später der König Christian IV.) aufgeführt. Derselbe Verfasser schrieb zur Aufführung durch dieselben Schauspieler folgende, wenn nicht immer in der

Digitized by Google

Erfindung, so doch in der Ausführung originelle Stücke: „Cain und Abel"— „von Abraham" — „Lazari Auferstehung" — „Die zehn Aussätzigen" — „Von dem reichen Manne und Lazaro" — „Das Gelübde Jephtä" u. m. — Ein Zeitgenosse und Nebenbuhler von Hegelund war Hieronymus Justi Raneh, Pfarrer in Wiburg, er schrieb nach dem 1. Buche der Könige, 1. Cap. gleichfalls in Knittelversen, „Die Huldigung des König Salomo" (gedruckt Copenhagen 1585). Der agirenden Personen waren 56, worunter ein Hanswurst, ein Teufel und 12 Engel. Ferner „Das Gefängniß Samsons," Tragödie. Beide Stücke wurden von der Schuldiscipeln aufgeführt. In einem dritten, wahrscheinlich seinem letzten Werke, hatte er sich von dem Mysterien- und Moralitäten-Principe ganz losgemacht, und sich dem volksthümlichen Lustspiel zugewandt Es hieß „Geizig Filz, lustig Spiel oder Comödie von einem hungrigen uud knauserigen Hausherrn und seiner Frau, (gedruckt Aarhuus 1633). Beide genannten Autoren zeichneten sich übrigens durch einen, wie die Zeit es verlangte, derb-grotesken Humor und Witz aus. Wahrscheinlich waren von ihnen die „dänische und lateinische Schauspiele," die bei Anwesenheit des König Jacob von Schottland und seiner Gemahlin in Copenhagen 1590 aufgeführt wurden.

In dem folgenden Jahrhundert erschien für das erwachte Drama nichts von Bedeutung. Dänemark war fast immer in Krieg verwickelt, wodurch die Musen verscheucht wurden. In friedlichen Zwischenzeiten zog dann und wann eine deutsche Comödiantenbande mit einem Hanswurst- oder Puppentheater durch das Land. In Copenhagen hatte man abwechselnd italienische, französische und deutsche Truppen, welche den Hof und das Publikum durch schwülstige Opern, affectirte Schäferstücke und unsinnige Haupt- und Staatsactionen belustigten, über die es nicht die Mühe lohnt, weiter ein Wort zu verlieren. Die fremden Elemente vermochten sich doch nie mit der Volkseigenthümlichkeit zu verbinden, viel weniger sie zu besiegen.

Die Geschichte des dänischen Theaters fängt, wie gesagt, mit Holberg an, und zwar gleich, nachdem den langwierigen Schwedenkriegen durch den Friedenschluß 1720 endlich Einhalt gethan worden war. Holberg, der zugleich der Vater unserer Bühne und unserer ganzen Literatur wurde, hatte mehrere Jahre Holland, England, Frankreich und Italien bereist, und stand sowohl durch angebornen Geist, wie durch gebildete freisinnige Weltanschauung hoch über seinen im Ganzen spießbürgerlich beschränkten Landsleuten. Damit eine positive Literatur überhaupt, und besonders eine dramatische emporblühen kann, bedarf es einer Pause in der Geschichte der Welt oder des besonderen Landes, wo der allgemeine Gedanke sich nicht länger bloß auffassend verhält, sondern sich zu fester, abgeschlossener Weltanschauung, wenn nicht bei dem Volke, so doch bei den producirenden Geistern, gebildet hat. Das Volk hatte von dem Allen Nichts, nur daß es aus materialistischem Stumpfsinn und Verdummtsein wenigstens nicht in geistiger Zerflossenheit und Auflösung zerfallen war. Holberg aber hatte Alles, er kannte sein Volk,

Digitized by Google

und Niemand hat ihm größere Wohlthaten erwiesen, indem er aus dessen bodenlosen Thorheiten den ursprünglichen gesunden Sinn durch seine göttliche Satyre herausdestillirte. Er allein hat die dramatische Literatur für ein ganzes Jahrhundert gemacht. Seine Weltanschauung, wie sie in seinen Werken zum Vorschein kam, mußte nach den Umständen wesentlich eine negative sein; es war die Negation des universellen Spießbürgerthums und dessen unabsehbare Dummheiten; aber damit die Wahrheit nicht zurückstoßend und schroff erschiene, war er darauf bedacht, gleichzeitig das höhere Philisterthum für sich zu gewinnen, indem er immer sein ausgelassenes Satyrspiel mit irgend einem nützlichen und anständigen „Morale" zu verbinden wußte. Bekanntlich war es im vorigen Jahrhundert in Deutschland viel übersetzt und gespielt, ja beinahe eben so populär, wie in Dänemark.

Seine literarisch-dramatische Wirksamkeit ist dem deutschen Publikum in neuerer Zeit in einer sehr werthvollen und interessanten Abhandlung von Dr. Prutz vorgeführt worden, weshalb ich mich hier auf wenige Andeutungen beschränken kann. Sein Naturell war und blieb immer ein durchaus dänisches, ganz der schlichten, etwas nüchternen dänischen Volksthümlichkeit zusagendes, fern von aller Affectation und Ueberschwänglichkeit; und so bewährt er sich immer in seiner Darstellung, die in gleicher Weise dem gebildeten und naiven Geschmack ergötzlich war. Auf seine Auffassung hatte aber besonders der französische Geist influirt. Er hatte das Leben und das Theater in Frankreich und Italien eifrig studirt; Molière hatte ihn am mächtigsten angeregt, und obgleich er in seinen Stoffen und seiner Ausführung immer echt dänisch und originell blieb, so hatte er sich vielleicht unbewußt von den Franzosen die Neigung zur Abstraction angeeignet, die nach ihm in unserer ganzen Literatur bis auf Oehlenschläger sich nachweisen läßt. Darum gab er in seinen Comödien nie — wie die englischen Comödiendichter — das ganze Leben, er abstrahirte nur das Komische und Lächerliche heraus. Unerschöpflich in Erfindung komischer Charaktere und ihrer lächerlichsten Conflicte, hat er uns einen in seiner Art einzigen Carnevalzug vorgeführt; er hat aber nur diese eine Seite des Lebens dargestellt, die seinen abstracten Absichten am besten entsprach; die ganze Gemüthswelt, die sich unläugbar doch auch im Philisterleben offenbart, blieb ihm fremd, oder doch von ihm unbeachtet. Darum nennen wir seine Anschauung eine negative, seine Auffassung abstrakt, und dies bewährte sich auch sehr lange in dem dramatischen Geiste und Geschmack des Volkes, das von seinem Einfluß unwillkührlich ganz und gar durchdrungen wurde, und nicht daran dachte, an seiner Autorität zu zweifeln.

Mit Holberg, der eine gründliche Antipathie gegen das damalige deutsche Schauspielwesen hatte, schien der germanische Einfluß auf unsere Bühne fast für immer vernichtet, und der ganze geistige Verkehr mit Deutschland wurde, bis auf Klopstock's Zeiten, unterbrochen. Holberg wurde nicht nur der Schöpfer des

Digitized by Google

ersten, und ein Jahrhundert fast alleinigen dänischen Repertoirs, sondern auch der dänischen Schauspielkunst. Er hatte die classische französische Methode mit den theilweise von ihm selbst entdeckten und gebildeten ersten Darstellern seiner Stücke eifrig eingeübt, und somit thätig bis an seinen Tod (1754) eine dramatische Schule gebildet, deren ursprüngliche Trefflichkeit sich durch Tradition bis auf unsere Tage verpflanzt hat. Nichts kann mit der Begeisterung dieses Mannes für die Bühne (die er wesentlich als moralische Besserungsanstalt betrachtete) verglichen werden. Mit ruhig, satyrisch-lächelndem Gesichte opferte er wie zum Spaß, Zeit, Arbeit und Geld, um ein Nationaltheater ins Leben zu rufen, und wie es in schöner Blüthe stand, mußte er mit tiefem Gram ertragen, daß es während der 16jährigen Regierung des bigotten Christian VI. (1731—46) geschlossen wurde*). Sein bedeutendes Vermögen hatte er wesentlich durch seine übrige literarische Thätigkeit auf dem Wege des Buchhandels erworben. Auch die Comödien wurden ihm auf dem literarischen Markte, gegen Erwartung, sehr einträglich; denn das war eben ein Glück für unsre Bühne, daß er selbst nicht daran dachte, als Schauspieldichter einen literarischen Ruhm zu erwerben, und darum nur immer „Spielbares" zu geben sich bemühte. Für die Aufführung seiner Stücke hat er, wenn ich nicht irre, nie einen Heller bekommen.

Mit Oehlenschläger endlich wurde zuerst eine positive Weltanschauung, und zwar die ideal-geschichtliche Auffassung des alten Nordens, die Grundlage einer ganz neuen dramatischen Geistesentwickelung, einer Reihe großartiger Compositionen, die das specifisch nordische Drama darstellen. Hier trat auch zum ersten Male die eigentlich dramatische Kunstform, die in sich eine ganze Welt einschließt, die von Rahbek und seinen Freunden in dem bürgerlich-larmoyanten Genre angestrebt wurde, ins volle, frische Leben. Denn Holberg hatte sich, wie Molière, der allbesiegenden Ausgelassenheit seiner göttlichen Laune vertrauend, wenig um Anlage, künstlerische Composition und Intrigue gekümmert, und nur treffliche Charaktere und Situationen gegeben. Rahbek hatte als Dramaturg in sehr umfassender und bedeutender, doch mehr extensiver als intensiver Thätigkeit, seit den 80er Jahren die Annäherung des dänischen und deutschen Theaters vermittelt; er war eifriger Bewunderer von Lessing, Schröder und Iffland, etwas der unästhetischen Sentimentalität seiner Zeit hingeneigt, hatte aber das Verdienst, die Gefühlswelt auf die dänische Bühne zuerst eingebürgert zu haben. Dadurch wurde den zwar kräftig-objectiven aber zugleich tief-gefühlvollen Oehlenschläger'schen Dramen der Eingang erleichtert. Oehlenschläger, zugleich von Shakespeare, Göthe und von der deutschen „romantischen" Schule" angeregt, ergab sich nie, wie die Letzteren, den

*) Als es wieder 1749 geöffnet wurde, hatte es beinahe mit ebenso großen Schwierigkeiten, als anfangs, zu kämpfen, und namentlich gefährliche Rivale in einem deutschen Haupts und Staatsactions-Director, v. Quoten, den Holberg in einer Comödie persiflirte, und in der italienischen Oper, deren Capellmeister damals der berühmte Gluck war.

Digitized by Google

flüchtigen, ätherischen Stoffen, in phantastischem Zauber dahinfliegend; seine markige Natur ergriff in vollkommener innerer Einheit das lebendige Leben mit dem Glauben eines naiven Gemüths. Dem von ihm im schnellen Laufe des Genius erschaffenem tragischen Repertoir konnte die von Holberg angestammte Schauspielerschule natürlicherweise nicht genügen, und anfangs war es schlecht genug damit bestellt, als noch der große Comiker, Frydendahl, die tragischen Heldenrollen übernehmen mußte. Bald aber hatte auch die Tragödie große Talente befruchtet, und der Norweger Rosing, die Madame Heger u. A. begründeten auch eine tragische Schule von hoher Würde und durchaus edlem Stil. Hier zeichneten sich später besonders Nielsen und seine Frau aus, und vor allen Ryge, das größte darstellende Genie in der Geschichte unsers Theaters. Geborner Künstler, besaß er eine seltene Bildung und die größte Mannigfaltigkeit, auch in der Comödie und dem Familienstücke, und war im vollsten Sinne des Wortes ein Mann. Mit ihm starb (1843) der höchste Pathos unserer Bühne. Wenn er sich in einer Shakespearschen oder Oehlenschlägerschen Tragödie zeigte, war es nicht nur ein Charakter, der über die Bretter ging, sondern ein Zeitalter, ein Jahrhundert, eine Idee. Er war mit dem Oehlenschlägerschen Geiste am innigsten verwandt, und der Dichter hat in ihm einen unersetzlichen Verlust erlitten.

Wenn ein Dichter seinem eigenen Volke im vollsten Maaße genügt, wenn er nicht von Parteien oder Cliquen, sondern von allen Stimmen des Landes unbedingt und unablässig gefeiert worden ist, darf man wohl behaupten, daß sein Werth unbestreitbar, und sein Ruhm festgestellt ist, weil er das Höchste geleistet hat, was überhaupt von dem Dichter verlangt werden kann. Man wird es mir deshalb hier gestatten, die verschiedenen bisweilen sehr wunderlichen Urtheile über Oehlenschläger, welche sich in Deutschland kund gemacht haben, gänzlich unberücksichtigt zu lassen. Ich werde sie weder zu widerlegen, noch ihnen beizupflichten versuchen, indem ich auf die einfache Thatsache hinweise, daß die dramatischen Werke Ohlenschlägers, die fast alle für die Bühne eingerichtet waren, den Dänen so wie den Schweden und Norwegern nicht nur genügt haben, sondern schon bald ein halbes Jahrhundert ein Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung, der innigsten Verehrung und Liebe gewesen sind. Kein Name ist so wie der seinige, in den skandinavischen Ländern gerühmt und gehuldigt.

Um jene zwei Heroen unserer Literatur, Holberg und Oehlenschläger, gruppiren sich in verschiedenen Nüancen fast alle gleichzeitige un djüngeren Talente, welche im Dramatischen etwas Erhebliches geleistet, und unser nationales Drama nach mehreren Seiten hin entwickelt haben. Trotz des in andern Richtungen so außerordentlichen Einflusses der deutschen Literatur auf die unsrige, haben wir doch nach Verhältniß in lokaler und nationaler Beziehung mehr für das Theater geleistet, als die Deutschen, bei welchen auch hier der Mangel an äußerer Einheit nicht zu verkennen war. Allerdings ist es einer kleinen Nation viel leichter, als

Digitized by Google

einer großen, politisch und geographisch zersplitterten, ihre Kräfte in ein nationales Drama zu concentriren.

Als allgemeiner Charakter der dramatischen Bestrebungen in Dänemark, ergiebt sich bei dem in der Tiefe der Reflexion sich ungern bewegenden Geist, ein gesunder Sinn, eine gewisse Leichtigkeit und Gewandtheit, die sich oft glücklich den französischen Takt für das Bühnenrechte und Bühnenwirksame aneignete. Besonders haben unsere Lustspieldichter, ohne die Selbstständigkeit und nationale Eigenthümlichkeit aufzugeben, mit dem französischen Theater in lebhaftem Rapport gestanden. Wenn auch nicht immer die Erfindung ihre stärkste Seite war, so haben sie doch durch verständige Anlage, gute Laune und naturtreue Characterzeichnung dafür Ersatz gegeben. Die bei dem Volke vorherrschende Neigung für lebendige Bewegung und rasche dramatische Entwickelung und seine Abneigung gegen tiefsinnig reflectirende Lösung psychologischer Probleme, bewähren sich ebenso entschieden bei den dramatischen Dichtern, selbst bei Oehlenschläger, dem Tragiker, der sonst von dem französischen Einfluß unberührt blieb. Oft haben eben dramatische Skizzen, wie die Heiberg'schen Vaudevillen, die, ins Deutsche übertragen, fast ungenießbar erscheinen, viel mehr Glück gemacht, als selbst genial ausgeführte Charakterzeichnungen. Hauch, dem einzigen unserer Dramatiker, bei dem die gründliche psychologische Analyse das Hauptelement bildet, ist es nie gelungen auf der Bühne recht durchzudringen.

Ich hoffe später auch einige Beiträge zur Charakteristik der dramatischen Idee in ihren specielleren Gestaltungen auf dänischem Boden, den „Jahrbüchern" mittheilen zu können.

Digitized by Google

Die Charaktere in Schillers Wallenstein.

Vom

Professor R. Hiecke
in Merseburg.

Buttler *).

Buttler ist selbst eine Art von Wallenstein — im Kleinen: die Verschiedenheit erklärt sich aus dem geringeren Maße von Gaben. Er war ganz dazu berufen, aus dem niedrigsten Stande sich hoch emporzuschwingen. Hierzu besitzt er wie die Befähigung so den Trieb, und auch die Gelegenheit ist ihm geboten. Die Befähigung liegt in seiner Charakterstärke **) und seinen militairischen Talenten, seiner Thatkraft, Tapferkeit, und kaltblütigen Entschlossenheit, womit sich noch eine durchdringende Klarheit und Schärfe des Verstandes verbindet. Hat er durch jene in früherer Zeit dem Kaiser bei einem furchtbaren Aufstand der Besatzung seine Hauptstadt Prag gerettet, (Piccol. I. 2.) so tritt die letztere Eigenschaft hervor in dem Scharfblick, mit dem er durchschaut, was noch verborgen bleiben sollte, (Picc. I. 1. IV. 4.) und in der klugen Berechnung, mit der er die beiden Hauptleute zum Morde zu bestimmen weiß. ***) Hierzu gesellt sich der Trieb nach Auszeichnung und in dem unheilvollen Kriege zugleich die Gelegenheit. Je mehr es aber der angestrengtesten Verwendung jener Gaben, des Aufgebotes aller seiner Kraft bedarf, um den natürlichen Trieb zu befriedigen und vom einfachen Reitersknecht †) auf so hoch zu steigen, desto mehr muß dieser Ehrgeiz sich ausbilden. Indeß ist sein Verstand zu gesund und einfach sicher, als daß er sich mehr zutrauen sollte, als wozu die Befähigung in ihm liegt. Ueber das dienende Verhältniß strebt er nicht

*) In dem ersten Jahrgang der Jahrbücher befindet sich die Abhandlung des Verfassers über den Charakter des Wallenstein.

**) Octavio selbst nennt ihn die „Stärke," so wie den Isalani die „Schnelligkeit." (Picc. I. 2.)

***) Um nur Eine Stelle anzuführen:
„Nun denn, so geht und schickt mir Pestalutzen!" W. T. V, 2.

†) „Ich kam, ein schlechter Reitersbursch, aus Irland
Nach Prag mit einem Herrn, den ich begrub." (Piccol. IV. 4.)
Vergl. damit die Erzählung des Wachtmeisters in Wallensteins Lager 7. Auftritt.

Digitized by Google

hinaus, durch dieses ist nicht etwa sein Stolz gekränkt, — nur geehrt nach seinem Werth, nur anerkannt nach seinem Verdienst will er sein; er fühlt seine Tüchtigkeit und ist sich ihrer klar bewußt, und indem ihm zugleich alle weiche Hingebung fremd ist, kann es nur als ganz natürlich erscheinen, wenn er gegen Gordon, der ihm zumuthet, selbst mit Verlust seiner Ehre und zufrieden mit dem innern Lohne für solchen Edelmuth, Wallenstein zu retten, kalt und stolz in die Worte ausbricht:

„Er ist ein großer Herr, der Fürst — Ich aber
Bin nur ein kleines Haupt, das wollt Ihr sagen.
Was liegt der Welt dran, meint Ihr, ob der niedrig
Geborene sich ehret oder schändet,
Wenn nur der Fürstliche gerettet wird.
— Ein Jeder giebt den Werth sich selbst. Wie hoch ich
Mich selbst anschlagen will, das steht bei mir;
So hoch gestellt ist Keiner auf der Erde,
Daß ich mich selber neben ihm verachte.
Den Menschen macht sein Wille groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er sterben." (W. T. IV. 8.)

Ein solcher Charakter gehört in jedem noch so entschiedenen Verhältniß der Dienstbarkeit doch immer nur sich selbst an, zumal wenn er, wie der Dichter sehr bedeutend sich Buttler gedacht hat, (Piccol. IV, 4.) nicht einmal durch Familienbande oder durch heimathliche Empfindungen in dieser einfachen Stärke des Gefühles, nur sich selbst anzugehören, gestört wird.

Was aber all sein Handeln bedingt ist (wie bei Wallenstein) der Ehrgeiz. Dieser verlangt für Verdienst und Arbeit auch eine äußere Auszeichnung, deren Mangel er, wenn er Andere auf wohlfeilere Weise in ihrem Besitze sieht, als eine Art Vorwurf und Zurücksetzung für sich empfinden muß. So hat sich Buttler (W. T. II. 6.) zu einem Schritte verleiten lassen, den er selbst als eine Schwachheit bezeichnen muß; er hat sich um den Grafentitel beworben, ein Schritt ganz analog dem freilich auf ein zugleich höheres Ziel gerichteten Versuche Wallenstein's, sich einen Thron zu erobern. Den Hohn, womit er zurückgewiesen wird, kann er so wenig, als Wallenstein sein Absetzung, dem Kaiser vergeben:

„Doch einen Stachel gab Natur dem Wurme,
Den Willkür übermüthig spielend tritt."

Von Natur schon hat er im Gegensatz mit dem leichtblütigen nnd leichtsinnigen Isolani schweres, dickes Blut; jetzt zur Rache getrieben, ohne sie doch sogleich ausüben zu können, wird er nur immer grolliger und galliger. Diese Verbitterung gegen Kaiser und Hof, von welchen er die ihm widerfahrene Kränkung ableitet, bricht aus gegen den kaiserlichen Abgesandten. (Piccol. I. 2.) Unmittelbar vorher noch wortkarg und nur in inhaltsvollen Andeutungen sich auslassend, entlädt er sich endlich gegen Questenberg seines Grolles; denn wenn auch von allem vorlauten Wesen weit entfernt, kennt doch ein solcher Charakter durchaus nicht die Bedachtsamkeit und Zurückhaltung der Furcht. Von Haus aus fühlt er,

Digitized by Google

ein Irländer, sich gar nicht an Oesterreich gekettet, sondern an Friedland's Fahnen; dem großen Feldherrn, der erst von Neuem ein Heer für den Kaiser geschaffen, fühlt er allein sich unterwürfig, ihm zollt er willig Respect, Neigung, Vertrauen (Piccol. I. 2.) und dieß noch aus einem besondern Grunde, den er selbst später angiebt:

„Auch Wallenstein ist der Fortuna Kind,
Ich liebe einen Weg, der meinem gleicht.“ (Piccol. IV. 4.)

eine Stelle, die entschieden für die Zusammenstellung mit Wallenstein spricht. Diese Sympathie würde ihm indeß nicht ohne Weiteres auf dessen Seite ziehen; die Sorge für einen unbefleckten Namen, die Furcht davor, untreu zu heißen, also kein rein sittliches Motiv, würde ihn dem Kaiser treu erhalten; denn Gold, dem ein solcher Charakter nicht feil ist, würde ihn nicht vermögen vom langgewohnten Ehrenpfad im sechzigsten Lebensjahre nach vierzigjährigem Dienste zu weichen; er würde dem Kaiser, in dessen Dienst er sich einmal gestellt hat, treu bleiben, nur um sich selbst treu zu bleiben; jetzt aber kann Buttler, der immer nur sich selbst gesucht hat, sich selbst nur treu bleiben, indem er dem Kaiser untreu wird. Er täuscht sich nicht, dazu hat er ein zu gerades Urtheil, über die Natur seines Handelns und des Verrathes, der gegen den Kaiser gesponnen wird. Rache (auch darin dem Wallenstein verwandt) will er sich erkaufen am Kaiser mit dem Verluste seines guten ehrlichen Soldatennamens, und Rache kann er sich auch erkaufen, denn er weiß:

„Nicht ohne Folgen soll
Das Beispiel bleiben, denk' ich, das ich gebe.“ (Piccol. IV. 4.)

Je erbitterter und ergrimmter er ist, und je klarer er die Aehnlichkeit seines Wesens und Schicksals mit dem Schicksal und Wesen Wallenstein's erkennt, um so richtiger hat er dessen noch so sehr versteckte Absicht durchschaut, und bietet sich ihm durch Illo zu jeder noch so schweren Probe seiner Treue.

Aber wird er auch diesem Entschlusse und Versprechen treu bleiben? Vielmehr hat ja der Dichter gleich im Anfang des Stücks in jener Unterredung Octavio's mit Questenberg einen Wink fallen lassen, der auf eine ganz andere Wendung deutet. Auf Questenberg's bedenkliche Aeußerung:

„Auch dieser Buttler
Kann seine böse Meinung nicht verbergen,“

erwiedert Octavio, den wir als wohlunterrichtet voraus setzen müssen:

„Empfindlichkeit, — gereizter Stolz, nichts weiter! —
Diesen Buttler geb' ich nicht auf; ich weiß,
Wie dieser böse Geist zu bannen ist.“

In der Spannung, ob und wie dieß möglich sein wird, läßt uns der Dichter bis dahin, wo Wallenstein den entscheidenden Schritt des Abfalls insgeheim gethan, und ein Eingreifen Buttlers für oder wieder ihn von höchster

Digitized by Google

Wichtigkeit werden muß. Es gilt dem Octavio, die schon durch Illo's und Terzky's Argliſt wider Wiſſen und Willen auf Wallenſteins Seite hinübergezogenen Generale auf die kaiſerliche Seite zurückzuführen. Mit Iſolani, (W. T. II. 5.) deſſen unbedachtſame Keckheit wohl noch durch die kaiſerliche Auctorität, durch die heimlich dem Octavio anvertraute Machtbefugniß und durch raſches Dringen auf ſofortige Entſcheidung ſich imponiren ließ, iſt es dem Octavio ſo eben gelungen; ein ungleich ſchwereres Spiel, ſo ſcheint es, wird er dem ſtarren Buttler gegenüber haben. (II. 6.) Und doch gewinnt er's und muß es gewinnen. Zwar dem Verſuche, ſich ihm durch Freundlichkeit zu nähern, bleibt Buttler unzugänglich, — unzugänglich ſelbſt der ſittlichen Scheu vor den böſen That des Verrathes, mit der er ja eben Rache am Kaiſer zu nehmen beabſichtigt, wie vor der Schmach der Treuloſigkeit, — Vorſtellungen, die er zum Theil nicht einmal einer Antwort würdigt; aber da wendet Octavio ſein letztes klug aufgeſpartes Mittel an; die letzte Mine, deren Wirkung nicht ausbleiben kann, läßt er ſpringen. Buttler will dem Kaiſer die Treue brechen, nur weil er ſich von dieſem mit ſeinem Geſuche verächtlich zurückgewieſen geſehen hat: wie ſollte er dem Herzog die Treue bewahren, wenn er erfährt, daß dieſer es geweſen, der, ſtatt (wie Buttler bisher hat glauben müſſen,) jenes Geſuch zu unterſtützen, vielmehr hinterliſtig es hintertrieben hat, um durch das ſchwere Gefühl unverdient erlittener Kränkung den ſonſt nicht wankend zu machenden an ſich zu ketten? Octavio's Entdeckung des Spieles, welches Wallenſtein mit Buttler getrieben, kettet dieſen feſter als je an den großmüthig verzeihenden Kaiſer. Aber der Mann, den der Durſt nach Rache zum Treubruch nach vierzigjährigem Dienſte hat verlocken können, der Mann kann nicht mit der bloßen Trennung von dem ſich begnügen, der durch die verübte Hinterliſt ihn zur Befleckung ſeiner ſo lange rein erhaltenen Soldatenehre getrieben; das vorher ſo übermächtige Gefühl der Rache, nunmehr von dem Unſchuldigen abgelenkt, muß ſich jetzt gegen den ſchuldigen Wallenſtein zu entladen trachten; gegen dieſen zu handeln wird für Buttler nun Ehrenſache; von dieſem Entſchluſſe kann ihm fortan nichts mehr abbringen. Ihn erſchüttert nicht die vertrauensvolle Herzlichkeit, mit welcher Wallenſtein, der ihm früherhin mit richtigem Gefühle gemißtraut hat (W. T. III. 4.), in ächt tragiſcher Verblendung einen Erſatz für den Verräther Octavio in dem treuen Herzen Buttler's zu finden wähnt (W. T. III. 10.); nicht die dem Zuhörer ſchwer auf die Seele fallende Bitte des ſcheidenden Max, das durch die Acht jedem Mordknecht preisgegebne Haupt Wallenſtein's mit frommer Sorge zu ſchützen (W. T. III. 23.); nicht die rührenden, in immer neuen Wendungen wiederholten Bitten Gordon's, ſo daß dieſer zuletzt geängſtet in die Worte ausbricht:

„O einen Felſen ſtreb' ich zu bewegen!
Ihr ſeid von Menſchen menſchlich nicht gezeugt;
Nicht hindern kann ich Euch; ihn aber rette
Ein Gott aus Eurer fürchterlichen Hand." (W. T. IV. 8).

Digitized by Google

Jedoch, so furchtbar er Anfangs nach der Entdeckung von Wallenstein's ihm gespielten Betruge losgebrochen:

„Nur von ihm trennen? O er soll nicht leben!" (W. T. II. 6).

so will er doch späterhin nicht geradezu und unbedingt dessen Tod, jedoch auch diesen ohne Bedenken, als es nicht anders sein kann, wenn er seines Wortes Ehre lösen soll, (W. T. IV. 8.) womit er für den Ausgang Bürge geworden ist. (W. T. IV. 6.) Er würde ihn gern des Kaisers Gnade überlassen, da mit der Theilnahme an der Vereitelung von Wallenstein's Plänen seine Rachsucht ja doch hinreichend befriedigt wäre; aber da die Hülfe der Schweden so nahe ist, so kostet ihm auch der Mord des Herzogs keinen innern Kampf.

So weit treibt ihn — nicht der Haß, sondern das Schicksal; denn auch darin hat ihn der Dichter dem Wallenstein selbst verwandt gedacht, daß er auch ihm eine durch seine eigne, wie durch Wallenstein's Geschichte motivirte Vorstellung von einem gebieterischen, unabwendbaren Verhängnisse, geliehen hat, welches freilich auch bei Buttler nur ein andrer Name für das Zusammenwirken des Herzens und der Verhältnisse ist.

„Er ist herein. Ihn führte sein Verhängniß. —
Bis hierher, Friedland, und nicht weiter! sagt
Die Schicksalsgöttin." *)

ruft er beim Beginn des vierten Aufzugs, der uns nach Eger, auf den Boden des sich erfüllenden Racheverhängnisses versetzt, und weiterhin (W. T. IV. 6.) erkennt er selbst in dem von Wallenstein auf seine Treue gesetzten Vertrauen, ungerührt durch diese Mahnung Gordon's, Wallenstein's „böses Schicksal." Auch Illo und Terzky, meint er, giebt nur ihr „böser Stern" in seine Hand. (W. T. IV. 8, wo auch von Wallenstein's bösem Schicksal nochmals die Rede ist). So wird er denn wirklich als Vollstrecker von dem Willen des Geschicks zu Wallenstein's „bösem Dämon," wie ihn dieser früher (W. T. III. 16.), ohne vollständig zu wissen, was er sagt, in furchtbarem, wahrhaft tragischem Halbwissen genannt hat. Daher kann er aber auch keine Reue über die That empfinden, als diese sich als voreilig erweist, darum kann er nicht, wie Octavio, über das unselige Mißverständniß klagen: mit eiserner Festigkeit, mit kaltem Hohne gegen Octavio, der an dieser ungeheuren That nicht schuldig zu sein betheuert, mit furchtbarer Gelassenheit weist er jeden Vorwurf der Uebereilung ab (V. 11.).

*) Diese Bezeichnungen sind allerdings auffallend. Schiller verfällt hier (wie in den entsprechenden Aeußerungen Wallenstein's, von denen früher die Rede war,) in einen fremdartigen Ton, ohne daß jedoch (so wenig wie dies bei Wallenstein der Fall ist), in den Charakter selbst dadurch ein Zwiespalt käme. Denn der Glaube an das, was wohl auch bei uns noch Schicksal genannt wird, liegt durchaus nicht außer Buttler's ursprünglichem Charakter und Weltansicht, wohl aber ist die Farbe in dem Ausdruck dieses Glaubens in den hier angeführten Stellen aus der fremdartigen antiken Vorstellungsweise entlehnt, was einen Mißton in dem Colorit verursacht, wogegen dasselbe richtig getroffen ist in den früheren Worten: „Vom niedern Dienst im Stalle stieg ich auf, Das Spielzeug eines grillenhaften Glücks. Auch Wallenstein ist der Fortuna Kind".

Digitized by Google

„Ich wußte immer, was ich that, und so
Erschreckt und überrascht mich kein Erfolg,“

ja fordert er noch Beifall für seinen geschwinden, pünktlichen Gehorsam, und bewährt so noch im letzten Augenblicke die Treue gegen sich selbst, die unerschütterliche Festigkeit seines Willens, der von menschlichern Empfindungen unberührt immer nur sich gesucht hat. — —

Es könnte auffallen, daß bisher noch gar nicht ausdrücklich von der auch nicht abzuläugnenden Verschiedenheit zwischen Buttler und Wallenstein die Rede gewesen. Einer längern Ausführung bedarf dieselbe nicht. Sie besteht kurz gefaßt in den beiden Puncten, daß Buttler ein ganz in sich isolirter Charakter ist, wogegen Wallenstein bei allem Egoismus doch in mannichfachen Beziehungen gemüthlichen Antheils steht, dann daß Buttler, wenn er auch seine Entschließungen ändert, doch nichts weniger als unentschlossen und schwankend ist, was jedoch Wallenstein auch nicht ursprünglich ist, sondern nur unter den eigenthümlich verwickelten Verhältnissen wird. Und er wird es, wie wir früher gesehn haben, nur durch die größere Tiefe und Innerlichkeit seines Wesens, welche ihn, wie in Verhältnisse persönlicher herzlicher Theilnahme setzt, so auch nicht so leicht von seiner Pflicht sich loslösen läßt, so daß also doch auch von diesen beiden Verschiedenheiten, wenigstens die letzte, wie gleich zu Eingange der Charakteristik Buttler's bemerkt worden, wieder auf der Verschiedenheit des Maßes der Gaben, als auf ihrem letzten Grunde ruht.

Digitized by Google

Fletcher's Studien über Shakespeare.

Seine kritische Entwicklung des Macbeth und der Lady Macbeth.

Einleitung.

Als wir im vorigen Heft dieser Jahrbücher *) aus „Fletcher's Studien über Shakespeare" in zusammengedrängter Uebersetzung den Aufsatz über „Viel Lärm um Nichts" unseren Lesern darboten, glaubten wir, uns einige allgemeine Bemerkungen rücksichtlich des kunstwissenschaftlichen Standpunkts dieses bedeutenden englischen Kritikers bis zu der Zeit vorbehalten zu müssen, wo wir das ganze Werk desselben durchgelesen haben würden. Dies ist inzwischen geschehen. Wir werden daher hier, bevor wir die unten folgende neue Probe von Fletchers kritischem Scharfsinn mittheilen, das dort Vorbehaltene nachholen.

Die fragliche Schrift gehört zu den erfreulichsten neueren literarischen Erzeugnissen. Denn lange Zeit schien es, als ob die in Deutschland durch Lessing und dann durch A. W. v. Schlegel zur Geltung gelangte höhere Weise der ästhetischen Betrachtung dramatischer Werke in dem, auch auf diesem geistigen Gebiet an seinen Gewohnheiten mit Zähigkeit festhaltenden England Eingang zu finden wenig Aussicht habe. Sogar Hazlitt, der zu seinem Versuch einer Beurtheilung der „Charaktere in Shakespeare's Dramen" durch Schlegel's „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" angeregt worden war, hat dennoch, wie Fletcher tadelnd bemerkt, weder auf irgend ein Shakespeare'sches Stück im Ganzen, noch auf einen einzelnen Charakter in demselben diejenige Methode des Prüfens angewandt, zu welcher man glauben sollte, daß ihn eine aufmerksame Durchlesung des Schlegel'schen Buchs hingeleitet haben müßte. Bei aller seiner Scharfsichtigkeit und allem seinen feinen Sinn für poetische Schönheiten ist jener Kritiker doch nur unvollkommen in den tiefen Geist des dramatischen Künstlers, Shakespeare eingedrungen. Dieser Grundmangel verhinderte ihn, mit Sicherheit den Einen richtigen Gesichtspunkt zu finden, aus welchem jedes Drama betrachtet werden muß, und war die Ursache, daß er die jedem echten dramatischen Kunstwerk zu Grunde liegende Idee nicht klar zu machen wußte, in Betreff mehre-

*) Heft 2. p. 148 u. f. f.

Digitized by Google

rer hervorragender Shakespear'scher Charaktere aber in große Irrthümer verfiel. -- Auch durch das schätzenswerthe Buch der Mrs. Jameson über „Shakespeare's weibliche Charaktere" fühlt sich Fletcher, mit Recht, nicht völlig befriedigt. Er vermißt in demselben, wie er sich ausdrückt, „jene höchste Weise philosophisch dichterischen Urtheils, welche nur dadurch erworben werden kann, daß man, vor allen Dingen, jedes Drama als ein Ganzes vom erhabensten Gesichtspunkt aus, betrachtet". Aber das Auffinden dieses Gesichtspunkts genügt ihm nicht. Er tadelt, gleichfalls mit Recht, daß Schlegel und Coleridge sich fast durchweg auf eine Angabe der Grund-Idee dramatischer Kunstwerke beschränkt haben, ohne die ganze Entwicklung dieser Idee, im Verlauf der Handlung und in den einzelnen Charakteren, dem Verständniß des Lesers näher zu bringen. Zu dieser in das Einzelne eindringenden Erkenntniß der Bedeutung jedes Dramas, in Bezug auf Shakespeare beizutragen, ist die Aufgabe, welche Fletcher sich bei seinem bisherigen kunstwissenschaftlichen Streben gestellt hat und die er mit einer Begeisterung zu lösen bemüht gewesen ist, deren Macht ihn die „Nationalehre" der Engländer als bei einer „einsichtsvolleren kritischen Beurtheilung der Shakespeare'schen Dramen betheiligt" erklären läßt. Obgleich er vorzüglich die Entwicklung der Hauptcharaktere verfolgt, so geschieht dies doch, seiner eigenen Forderung gemäß, immer so, daß zugleich die Idee des Ganzen, wie sie dem Kritiker sich darstellt, erfaßt und festgehalten, als die Seele der gesammten Handlung, als das gestaltende Princip alles Einzelnen bemerklich gemacht wird. Wir haben daher die Freude, durch Fletcher's Buch den Beweis zu erhalten, daß die reifste, tiefste, gediegenste kunstwissenschaftliche Beurtheilungsweise der Deutschen endlich in England sich nicht nur Anerkennung erzwungen, sondern auch, — was noch mehr gewünscht werden mußte, — zu entsprechender selbstständiger Thätigkeit mit glücklichem Erfolg angeregt hat. Jene englische Schrift hat sogar vor den Schriften manches deutschen Aesthetikers den Vorzug, daß sie von den vielen abstracten Formeln gänzlich frei ist, von welcher jene wimmmeln und welche, weit entfernt, immer ein Zeichen tiefen Eindringens in die Sache zu sein, häufig dies tiefere Eindringen verhindern, jedenfalls durch ihren übermäßig wiederholten Gebrauch, wie alle zu bewußtlosen Gewohnheiten gewordne Redensarten, zunächst den Eindruck des Lächerlichen, zuletzt aber die äußerste Langeweile hervorbringen.

Wir werden (Fletcher's) Abhandlung über Macbeth und Lady Macbeth hier ohne alle Zwischenbemerkungen von unsrer Seite, aber in derjenigen Vollständigkeit wiedergeben, die nöthig ist, wenn die Gründe nicht verstümmelt werden sollen, durch welche dieser Kritiker die Richtigkeit seines, von der gewöhnlichen Meinung sehr abweichenden Urtheils über jene tragischen Charaktere zu beweisen gesucht hat.

Digitized by Google

Charaktere in Shakespeare's Macbeth.

I. Macbeth und Lady Macbeth, bis zur Ermordung Duncan's.

Nicht in dem unheilvollen Geist, welcher die „Schicksalsschwestern" beseelt, noch in dem leidenschaftlichen, von einem starken Willen unterstützten Ehrgeiz der Lady Macbeth finden wir die Hauptquelle der Handlung in der nach ihrem Gemahl benannten Tragödie, sondern in der, ein inneres Mißverhältniß ihrer Kräfte verrathenden, obgleich poetisch gestimmten Seele Macbeth's selber. Ein Charakter, wie der seinige, äußerst selbstsüchtig, mit einer höchst reizbaren Phantasie, wird sogar unter gewöhnlichen Umständen in ein Uebermaaß krankhafter Besorglichkeit verfallen, welche zwar, wie wir an ihm sehen, mit dem größten physischen Muth verträglich ist, aber nothwendig die völligste moralische Feigheit erzeugt. Wenn daher ein solcher Mann, selbst im gemeinen Leben zu einer rechtschaffnen Handlungsweise schlecht genug befähigt, dahin gekommen ist, durch Begehung eines großen blutigen Verbrechens nach einem Gegenstande hohen Ehrgeizes zu haschen, so wird die neue und falsche Stellung, in welche er gerade durch das Gelingen seines Strebens sich versetzt sieht, ihn nur erschrecken und ihn anstacheln, von „grauenvollen Phantasieen," wie Macbeth sich ausdrückt, durch Ausübung immer größerer wirklicher Gräuel sich zu befreien, bis, unter allgemeiner Verwünschung, unvermeidliches Verderben über ihn hereinbricht. — Dies ist, in der Kürze, die Geschichte und die Moral der fraglichen Tragödie. Der leidenschaftliche Ehrgeiz und der unbezähmbare Wille Lady Macbeth's, obgleich unumgänglich nothwendig, um solch' einen Mann zu der Einen entscheidenden Handlung hin zu drängen, welche ihn in seiner eigenen Meinung und in der Meinung der Welt zu Grunde richten muß, sind keineswegs die Haupttriebfeder der dramatischen Handlung. Aber auch selbst die „Schicksalsschwestern" thun nicht mehr, als daß sie mithelfen, einen Mann anzutreiben, dessen eigene böse Natur und Absicht ihn im Voraus geneigt macht, ihre zweideutigen Einflüsterungen in dem unheilvollsten Sinne aufzufassen.

Einerseits hängt aber das richtige Urtheil über jeden der beiden Hauptcharaktere in dieser furchtbaren Tragödie, und über das gegenseitige Verhältniß desselben, von so tiefen moralischen Betrachtungen ab, und andererseits hat die Kritik über diesen Gegenstand so viel Mißverständnisse verbreitet, daß wir uns verpflichtet fühlen, die Sache hier einer sorgfältigen und vollständigen Erörterung zu unterwerfen.

Merkwürdigerweise hat sich, während man über den moralischen Werth eines Charakters wie Hamlet gewöhnlich wohl zu streng geurtheilt hat, für Macbeth eine Art von hochachtungsvoller Sympathie gebildet, wie sie der Dichter selber, nach unserer festen Ueberzeugung, zu erwecken niemals beabsichtigte. In diese Rich-

Digitized by Google

tung sich verirrend, sagt uns z. B. Hazlitt: „Macbeth sei voll von der Milch der Menschenliebe," sei offen, gesellig, edel. Derselbe werde durch lockende Gelegenheit, durch Anstachelungen seiner Frau und durch prophetische Verkündigungen zur Begehung eines Verbrechens verleitet. Das Schicksal habe sich mit gewissen übernatürlichen Mächten gegen seine Tugend und seine Unterthanen-Treue verschworen. — Prüfen wir genau, ob diese Ansicht von Macbeth's Charakter sich vereinigen läßt einestheils mit der Gerechtigkeit gegen den Helden selber und die anderen hervorragenden Personen des Dramas, anderentheils mit der Achtung vor dem Ruhme Shakespeare's als dramatischen Dichters.

Der wahre Ausgangspunkt bei einer Erforschung der wirklichen, bleibenden, inneren Natur Macbeth's, unabhängig von jenen besonderen Umständen, welche die Handlung des Stücks begleiten, muß offenbar, obgleich die Kritiker dies gewöhnlich übersehen haben, in der Frage gesucht werden: Bei wem entsteht eigentlich der Plan, sich der schottischen Krone durch Ermordung Duncân's widerrechtlich zu bemächtigen? Zuweilen finden wir über Lady Macbeth Aeußerungen solcher Art, als ob sie es wäre, welche den Anschlag zuerst ersonnen und den Mordgedanken eingegeben hätte. Diese Meinung wird aber nicht nur stillschweigend durch den ganzen Inhalt des Stücks, sondern auf's Ausdrücklichste durch die besondere Stelle widerlegt, wo die Lady, um den schwankenden verbrecherischen Vorsatz ihres Gemahls rücksichtlich Duncan's zu befestigen, zu ihm sagt:

. . . . . „War's ein Vieh denn,
Das Dich bewog, den Plan mir zu vertraun?
. . . . . Nicht Zeit noch Ort
War damals reif; Du wolltest beide machen".

Gewöhnlicher hat man jedoch den Hexen (wie die „Schicksalsschwestern" von Schauspielern und Kritikern mit Hartnäckigkeit unrichtig benannt werden), Schuld gegeben, daß sie es seien, welche jenen unheilvollen Gedanken in der Seele des Helden zuerst erwecken. So theilt z. B., Hazlitt die Ansicht Lamb's, welcher sich über diesen Punkt also äußert: „Shakespeare's Hexen rufen blutige Thaten hervor, erzeugen in den Menschen böse Regungen. Von dem Augenblick an, wo ihre Augen zuerst denen Macbeth's begegnen, ist er behext. Dies Zusammentreffen beherrscht sein Schicksal. Er vermag niemals den Zauber zu durchbrechen."

Aber die prophetischen Worte, in welchen die Königswürde ihm versprochen wird, enthalten ja nicht den entferntesten Wink in Bezug auf das Mittel, durch welches er zu derselben gelangen soll. Jene Worte lauten einfach: „Heil, Heil, Macbeth! der einst König sein wird"; — eine Verkündigung, welche offenbar einen Mann, der nicht bereits einen Plan verbrecherischen Ehrgeizes in seiner Seele barg, vielmehr geneigt gemacht haben würde, den Lauf der Dinge ruhig abzuwarten, zu sich selber sagend, was sogar Macbeth äußert:

Digitized by Google

„Will mich das Glück zum König, wohl, so mag
Das Glück mich krönen ohne mein Bemühn; —

so daß nach Macbeth's eignem Zugeständniß jene Worte der Schicksalsschwestern eher alles Andere, als eine Anreizung zum Morde, für das Gemüth eines Mannes sind, welcher nicht schon Mordgedanken hegt. Jene übernatürliche „Anregung" wird für Macbeth zu einer solchen Anreizung nur durch die Thatsache, daß er bereits mit einem Mordplan beschäftigt ist. Hierin liegt die wahre Antwort auf die Frage, welche er bei dieser Gelegenheit sich selber vorlegt.

. . . . . „Warum beschleicht mich die Versuchung,
Vor deren Graungestalt aufsträubt mein Haar,
Und so das Herz mir an die Rippen pocht,
Fest von Natur sonst? Schreck der Wirklichkeit
Ist schwächer, als graunhafte Phantasie.
Mein Mordgedank' . . . . . .
Durchschüttert meine Menschheit so, daß alle
Spannkraft sich löst in Ahnung; und Nichts ist,
Als was nicht ist."

Wie steht also in der That Macbeth schon beim Beginn des Dramas vor uns? — Wir sehen in ihm einen nahen Verwandten des „gnädigen Duncan", — einen Mann, welcher in der Gunst und dem Vertraun seines Königs die höchste Stelle einnimmt, — einen höchst tapfern Krieger, der damit beschäftigt gewesen ist, einen gefährlichen Aufruhr zu unterdrücken und einen auswärtigen Feind zu vertreiben, welcher durch die Verrätherei jenes Thans von Cawdor unterstützt worden ist, dessen verwirkte Würde der dankbare König seinem glücklichen Feldherrn ertheilt. Aber während der ganzen Zeit hegt dieser, im Niederschlagen andrer Verräther so thätige Mann gegen seinen König, Verwandten und Wohlthäter die Absicht zehnfach schwärzeren Verraths, als der, gegen welchen er ihn vertheidigt hat, — den ihm nicht von irgend Jemand beigebrachten, sondern von freien Stücken und mit Bedacht in seiner eignen Brust ausgebildeten Vorsatz, seinen königlichen Verwandten mit eigner Hand zu ermorden, um sich auf diese Weise die Krone desselben zu verschaffen. Trotz aller Gründe, die ihn zur Unterthanen-Treue und zur Dankbarkeit bewegen sollten, ist sein Verlangen nach Macht doch so heftig und so wild, daß dasselbe jede entgegenstehende Rücksicht auf Ehre, Grundsätze und Gefühle überwältigt. Will man daher den wahren Sinn dieser großen Tragödie verstehen, so hat man das eben angedeutete Maß von Schlechtigkeit zu erwägen, welches, unabhängig von aller Anreizung durch Andre, in Macbeth gewesen sein muß, um jemals solch' einen Vorsatz unter solchen besondren Umständen fassen zu können.

Was uns an solch' einem Charakter zuerst auffällt, ist die gewaltige Selbstsucht, — der gänzliche Mangel an sympathetischen Gefühlen und moralischen Grundsätzen, — und die daraus folgende Unfähigkeit zur Reue im eigentlichen Sinne des Wortes. Weit entfernt, sich in der Verfolgung seines Plans durch den Umstand hemmen zu lassen, daß der König ihm den

Digitized by Google

verwirkten Titel des verrätherischen Thans von Cawdor als ein besondres Zeichen von Vertrauen zu seiner Treue verleiht, wird er dadurch nur in seinem schlechten Vorsatz bestärkt. Der Dichter hat uns dies durch einen seiner Meisterzüge in der Stelle eindringlich gemacht, wo Macbeth bei seinem Erscheinen vor dem Könige von diesem mit Beweisen liebevollster Gesinnung, innigster Dankbarkeit und festesten Vertrauens überschüttet, zwar sich in Betheuerungen unbedingtester Ergebenheit gegen seinen königlichen Lehnsherrn ergeht, aber dennoch sogleich die Worte bei Seite spricht:

„Ihr helle Nachtgestirn', hüllt eure Glut!
Kein Licht soll schaun, was schwarz im Sinn mir ruht.
Das Aug' winkt ab der Hand, doch läßt geschehn,
Was scheu das Aug' ist, wann's gethan, zu sehn."

Hier zeigt sich eine wirklich unermeßliche Tiefe kaltblütiger Verrätherei. Wir sehen den „unvergleichlichen Vetter", wie Macbeth von Duncan genannt wird, vor diesem nach Inverneß eilen, „um seiner Frau die frohe Botschaft zu bringen", daß sie sogleich die ersehnte Gelegenheit haben werden, ihren würdigen Souverain zu ermorden.

Wenn Macbeth im letzten Augenblick vor der Vollbringung dieses ungeheuren Verbrechens zurückbebt, so geschieht dies nicht sowohl in Folge der „Regung einer besseren Natur", als vielmehr aus bloßer moralischer Feigheit, — aus Furcht vor Vergeltung in diesem Leben. Dies entnehmen wir aus seinem Selbstgespräch Sc. 7. Act I.

Wär's, wenn gethan, auch abgethan; gut wär's
Man thät' es schleunig. Wenn der Meuchelmord
Der Folgen Flug einfangen könnt', und haschen
Durch sein Vollziehn ein gut Gedeihn, so daß
Der Streich das Eins- und Alles wäre hier,
Nur hier auf dieser seichten Furt der Zeit; —
Wegspringen wollt' ich über's künft'ge Leben.
Doch solche Thaten richten sich schon hier;
Die blut'ge Lehre, die wir Andren geben,
Fällt, kaum ertheilt, auf des Erfinders Haupt," u. s. w.

In diesen Worten giebt sich kein wahrer moralischer Widerwille gegen das Verbrechen, und ebenso wenig irgend ein religiöses Bedenken kund; Macbeth will „über's künft'ge Leben hinwegspringen." Aber die abrathenden Motive weltlicher Klugheit fühlt er in ihrer ganzen Stärke. Doch Eine verschlingende Leidenschaft, — das Verlangen nach Macht, — treibt ihn an:

. . . . . „Ich habe keinen Sporn,
Um meinen Plan zu stacheln, als allein
Den Ehrgeiz, der sich selber überspringt,
Und jenseits niedertaumelt."

Indeß möchte es scheinen, als ob Erwägungen der Sicherheit in Bezug auf dies Leben ihn vom wirklichen Begehen des Mordes abgehalten haben würden, wäre sein schwankender Vorsatz nicht durch den Muth seiner Gemahlin befestigt

Digitized by Google

worden. Jedenfalls ist es ganz entschieden ihre Dazwischenkunft, welche seiner Unentschlossenheit ein Ende macht und ihn schließlich zur Vollbringung der Verbrechens drängt, auf welches er selber zuerst gesonnen hatte. Es wird daher hier nothwendig, Lady Macbeth's eignen Charakter in seinen Haupteigenthümlichkeiten zu betrachten.

Gewöhnlich hat man von Lady Macbeth als von einer Frau gesprochen, in welcher die Liebe zur Macht, um ihrer selbst willen, nicht nur vorherrscht, sondern fast jede menschliche Zuneigung, jedes Mitgefühl ausschließt. Je genauer man aber die dramatische Entwicklung dieses Charakters prüft, desto mehr wird man das Irrige dieser Ansicht erkennen. Hätte Shakespeare die Lady dieser Meinung gemäß darstellen wollen, so würde er sie wahrscheinlich zum ersten Ersinner des Mordplans gemacht haben. Wir unsrerseits betrachten gerade die Stelle, welche man gemeiniglich als entscheidenden Beweis dafür angeführt hat, daß persönlicher und blos selbstsüchtiger Ehrgeiz der ausschließliche Beweggrund ihres Handelns sei, als eine solche, welche in der That ganz das Gegentheil davon beweist. Zwar meint sogar Coleridge, daß sie „bei der Rückkehr ihres Gemahls kein weibliches Leben, keine weibliche Freude, kein erfreuliches Zittern bei dem Gedanken an die von ihm bestandnen Gefahren offenbare." Wir müssen aber bitten, zu bemerken, daß sie Das zeigt, wovon sie weiß, daß es in diesem Augenblick ihrem Gemahl weit angenehmer ist, — die heftigste und leidenschaftlichste Sympathie für den großen Haupt-Wunsch- und Vorsatz, den er selber hegt. Hat man denn jemals behauptet, daß Macbeth keines der für einen Ehemann angemessenen und natürlichen Gefühle zeige, weil ihr gemeinsamer Plan mordgierigen Ehrgeizes den ganzen Inhalt seines Briefes bildet, welchen sie kurz vor ihrem Zusammentreffen durchgelesen hat? In diesem Briefe, in welchem er sie „theuerste Genossin meiner Größe" nennt und dadurch ihre beiderseitige Einigkeit in Neigung sowohl wie in Ehrgeiz zu erkennen giebt, fordert er sie zuletzt auf, die ihm und ihr von den Schicksalsschwestern verkündete Größe als den Hauptgegenstand ihrer Freude „an ihr Herz zu legen". Wir finden daher Nichts als die, ihr Mitgefühl, sogar ihren Gehorsam gegen ihn, bezeugende natürliche Art, wie sie dieser Aufforderung entsprechen konnte, in den ersten Worten, welche sie bei ihrem Zusammentreffen an ihn richtet:

„Mein großer Glamis! würd'ger Cawdor
Größer als Beid' durch das: Heil König einst!
Dein Brief hat mich herausgerückt aus dieser
Blödsicht'gen Gegenwart; ich fühle schon
Die Zukunft in dem Jetzt."

Wir behaupten, daß in diesen Zeilen sich kein geringeres Maß von liebevollen, als von ehrgeizigen Gefühlen findet, — ja noch mehr, daß ihre Hoffnung auf seine Erhöhung hauptsächlich Dasjenige ist, was in ihr diesen Ausbruch leidenschaftlicher, fast die Glut einer Geliebten athmenden Vorempfindung der Zukunft veranlaßt. Sie hält fest an dem Plan blutbefleckter Usurpation als an sei-

Digitized by Google

neun Vorhaben, von dessen Gelingen sie fälschlich glaubt, dasselbe werde ihn eben sowohl glücklicher wie größer machen, — ihn von dem peinlichen Zustande täglich zunehmenden Schmachtens nach dem Gegenstande seines Ehrgeizes, und doch zugleich fortdauernder, ja, wachsender Unentschlossenheit in Bezug auf die Ergreifung des Mittels befreien. Seine eignen, in den ersten Scenen das Dramas gesprochnen Worte und sein dortiges Benehmen beweisen die Wahrheit ihrer Auffassung der Sache in ihrem ersten Selbstgespräch:

„Oh, wie gern,
Mein großer Glamis, hättest Du, was ruft:
So mußt Du thun, wenn Du's haben willst?"
Und das, was eher Scheu Du hast zu thun,
Als ungethan es wünschest."

Noch stärker spricht sie ihre Empfindungen über seinen traurigen Gemüthszustand in der darauf folgenden Scene aus, wo sie zu ihm sagt:

. . . . . „Scheust Du Dich.
Zu sein in That und Muth derselbe Mann,
Der Du im Wünschen bist? Du möchtest gern
Besitzen, was Dir Schmuck des Lebens dünkt,
Und willst doch selbst als Memme dich verdammen,
Die stets, ich wag's nicht, auf, ich möchte, schickt."

Sie erkennt vollkommen die moralische Schlechtigkeit des Vorhabens ihres Gemahls, — daß er „auf unrechtliche Weise gewinnen möchte"; und sie glaubt auch, daß sie wahrscheinlich wegen der Mordthat in Verdacht kommen werden, sucht jedoch die Furcht vor demselben durch die Betrachtung zu verdrängen, daß „Niemand, der ihre Schuld ahnt, sie zur Rechenschaft wird ziehen können, wenn sie einmal die Macht besitzen." Auch ist sie der Reue nicht unzugänglich. Gerade die Leidenschaftlichkeit ihrer verruchten Anrufung „Kommt, all' ihr Geister! u. s. w. ist ein Beweis davon. Denn wir hören hier nicht die Sprache einer kaltblütigen Mörderin, sondern die heftige Anstrengung eines unbezwinglichen Verlangens, die „leise, schwache Stimme" ihres menschlichen und weiblichen Gewissens zum Schweigen zu bringen. Eben diese Heftigkeit entspringt aus dem Widerstande jener, in ihrem eigenen Busen vorhandnen „Milch der Menschenliebe", deren Wirksamkeit in ihres Gemahles Brust sie fürchtet:

„Sperrt jeden Zugang, jeden Paß der Reue,
Daß keine Regung kehrender Natur („no compunctions visitings of nature")
Erschüttre meinen gräßlichen Entschluß."

Von religiösen Eindrücken scheint sie, wie bemerkt zu werden verdient, noch weniger zu haben, als Macbeth.

Andrerseits ist es offenbar, daß sie die Krone für ihren Gemahl noch heftiger begehrt, als er sie für sich selber wünscht. Bei ebenso großer oder noch größerer Heftigkeit der Leidenschaft, als Er verräth, hat sie hingegen Nichts von seiner erregbaren Einbildungskraft. Hierin liegt die zweite wesentliche Verschieden-

Digitized by Google

heit ihres beiderseitigen Characters; woraus, als nothwendige Folge, in Lady Macbeth jenes, so vollkommen gegen den beständigen Zustand des Schwankens ihres Gemahls abstechende, unbezwingliche Beharren bei einem Vorhaben entsteht, auf welches ihr Herz einmal gänzlich gerichtet ist. Frei von allen, durch eine reizbare Phantasie heraufbeschwornen Befürchtungen, — von „allen grauenvollen Einbildungen," welche Macbeth bestürmen, steht die Schnelligkeit ihres Entschlusses und die Festigkeit ihres Willens im richtigen Verhältniß zur Stärke ihres Verlangens; so daß, obgleich Er der erste Urheber des Plans gewesen ist, sie es ist, welche zuerst die Ausführung desselben unwiderruflich beschlossen hat.

Fürchtend, daß „seine Natur" im Augenblick der Ausführung zurückbeben kann, beschließt sie, nöthigen Falls den Mord mit eigner Hand zu begehen. Daher ihr Aufruf an die „Geister, welche Mordgedanken säen", sie zu „entweiben"; und daher die Worte in ihrer Antwort auf Macbeth's Ankündigung des von Duncan zugesagten Besuchs:

. . . . . „Er, der kommt,
Muß wohl beherbergt sein; und Ihr vertraut
Dies große Nachtgeschäft ganz meinem Fleiß.
Für alle Zukunft uns, für Tag und Nacht,
Schafft dies allein Herrschaft und Obermacht.
. . . . . Blickt heiter nur!
Laßt all' das Andre mir."

Jetzt aber ist es, wo auf Macbeth's Einbildungskraft alle seine früheren Besorgnisse vor Haß und Vergeltung eindringen und gegen die That, in furchtbar lebendiger und concentrirter Gestalt sich erheben. Diesen Abmahnungen weiß er keinen anderen positiven Antrieb zur That entgegenzusetzen, als seinen Ehrgeiz. Der Letztere erweist sich aber schließlich als unzulänglich. Macbeth fällt daher zu dem Gegen-Beschluß zurück, „nicht weiter zu gehen in dieser Sache." Aber hinter sich findet er die unbeweglich Stand haltende Entschlossenheit und die sarkastischen Vorwürfe der Frau, welche er liebt und, — was diese Vorwürfe am furchtbarsten macht, — von welcher er weiß, daß sie ihn hingebungsvoll liebt. Der Eingang ihrer Rede ist furchtbar genug:

. . . . . „War denn die Hoffnung,
Die Dich gelabt, berauscht? schlief sie seitdem?
Und wacht sie jetzt, so hohl und bleich zu schaun
Auf Das, was froh sie anhub? Oh von nun
Weiß ich, wie Macbeth liebt!"

Dann kommt die bittre Beschuldigung moralischer Feigheit; — und sein Bemühn, diesen Vorwurf zurückzuweisen durch die Worte:

„Das wag' ich Alles, was geziemt dem Mann;
Wer mehr wagt, der ist keiner, —

dient nur dazu, ihm die zermalmende Entgegnung zuzuziehen:

. . . . . „War's ein Vieh denn,
Das Dich bewog, den Plan mir zu vertraun?
Als Du Das wagtest, da warst Du ein Mann;

Digitized by Google

Und wärst Du mehr noch, als Du warst, Du würdest
Um so viel mehr Mann sein. Nicht Zeit, noch Ort
War damals reif; Du wolltest Beide machen;
Sie machen selbst sich; und nun Alles fügt,
Macht's Dich zu Nichts."

Dieser unabweisliche Sarkasmus über seine — eines Mannes und Kriegers — Unentschlossenheit wird zehnfach verstärkt durch die von ihr hinzugefügte Darstellung der Unbeugsamkeit ihres — eines Weibes — eigenen Willen.

Nicht länger seine Furcht vor der öffentlichen Meinung als Rechtfertigungsgrund seiner Bedenklichkeit anzuführen wagend, zieht sich Macbeth nun hinter den letzten, ihm noch übrig bleibenden Einwand zurück, — hinter die Möglichkeit des Scheiterns ihres Unternehmens. Aber Lady Macbeth's ruhige Entgegnung, „wir scheitern!" drückt jene, ihr eigene moralische Festigkeit aus, welche sie ganz entschlossen macht, die Folgen des Scheiterns zu erdulden; und enthält zugleich den entschiedensten Tadel der in ihrem Gemahl herrschenden moralischen Feigheit, welche bewirkt, daß er von seinem Vorhaben bloß wegen der Möglichkeit des Mißlingens abstehen will, — einer Möglichkeit, die bis zur Vollbringung der beabsichtigten That selber, ihrem eignen Geist immer gegenwärtig zu sein scheint, obgleich sie für nöthig findet, dieselbe dem geistigen Auge ihres Gemahls zu entrücken:

„Schraubt nur den Muth bis an den höchsten Punkt
Und nicht mißlingt's."

Bis zu diesem Augenblick scheint die bestimmte Art der Ermordung Duncan's noch nicht festgestellt zu sein, sondern erst jetzt dem schwankenden Macbeth von seiner entschlossenen Gemahlin eingegeben zu werden. Sie will die beiden Kämmerer des Königs schlaftrunken machen und die Schuld des Mordes auf dieselben schieben. Diesen Vorschlag nimmt Macbeth begierig als eine Art von beglückender Offenbarung an, welche ihm den Ausweg aus seiner furchtbaren Verlegenheit zeigt. Jener sein „Muth", welchen selbst nicht die vereinte Kraft ihrer Logik und ihres Sarkasmus „bis zu dem höchsten Punkt hinauf zu schrauben vermochte, schwankt jetzt nicht länger, wo er sicher glaubt, Anderen die Schuld seines Verbrechens aufbürden zu können. Doch hofft er, bei der Verübung des Mordes durch ihre persönliche Theilnahme unterstützt zu werden: „Wenn wir," sagt er, „dies Paar, das mitschläft im Gemach, mit Blut bezeichnet, und gebraucht selbst ihre Dolche" u. s. w.

Aber trotz ihres Aufrufs an die Geister des Mordes, sie „vom Wirbel bis zum Zeh, randvoll mit wilder Grausamkeit anzufüllen," — und trotz ihrer Versichrung, daß sie „ihrem eignen Säugling das Hirn ausschlagen würde, hätte sie dies so geschworen, wie Macbeth den König zu ermorden geschworen habe", finden wir dennoch, daß, nachdem sie den „Trank der Kämmerer gewürzt" und deren „Dolche bereit gelegt" hat, ihre Hand, im letzten Augenblick, vor der That zurückbebt, welche zu vollbringen sie gewiß sich selber geschworen hatte, — und

Digitized by Google

zwar in Folge einer Regung, welche noch obendrein durch ein Bild hervorgebracht wird, das, wie zart auch immerhin, auf ihre Frauenseele weniger wirksam sein muß, als das erwähnte Bild von dem zerschmetterten Säugling:

. . . . . „Wenn er nicht im Schlaf
Gleich meinem Vater sah, ich that's."

So stark ist am Ende doch in ihr „die Milch der Menschenliebe" gegen das Feuer menschlicher Leidenschaft! und so fällt die alleinige Vollbringung des Verbrechens noch dem ursprünglichen Urheber des Mordplans zu, — dem unentschlossenen Macbeth selber.

Während er auf die von ihr mit der Glocke zu machende verhängnißvolle Aufforderung zur Unthat wartet, hat er noch zu Einer neuen „grauenvollen Einbildung" Zeit:

„Ist Dies ein Dolch, was ich da vor mir seh'? u. s. w.
. . . . . Es ist Nichts da;
Es ist der blut'ge Vorsatz, der mein Auge
So täuscht."

Und kaum ist diese Vision verschwunden, so fährt seine rastlose Phantasie fort, ein höchst poetisches Gemälde von der erhabnen Schauerlichkeit des gegenwärtigen Augenblicks zu entwerfen:

. . . . . „Jetzt auf der halben Erde scheint
Todt die Natur," u. s. w.

Der Klang der Glocke treibt ihn aus diesen schauerlichen Phantasien zu Dem, was für sein Gemüth eine weniger schauervolle That ist:

„Ich geh' und schnell gethan ist's" u. s. w.

Gethan ist's allerdings bald. Aber seine „schauervollen Einbildungen," vor dem Mord, sind geringfügig im Vergleich mit denen, welche aus seiner unaufhörlichen Betrachtung der begangnen That entspringen.

„Mir däucht', es rief vernehmlich: Schlaf nicht mehr."

Schlaf nicht mehr. — Diese wenigen Worte enthalten, wie wir sehen werden, die ganze Geschichte des nachfolgenden Lebens unsres Helden.

II. Macbeth und Lady Macbeth nach der Ermordung Duncan's.

Indem wir dazu fortschreiten, die zweite große Phase in der gegenseitigen Entwicklung jener beiden merkwürdigen Charaktere zu betrachten, ist es höchst wichtig, daß wir die Natur der nervösen Erschütterung Macbeth's im Augenblick des Vollbringens seines ersten großen Verbrechens nicht mißverstehen.

Wir haben gezeigt, daß Macbeth einen äußerst selbstsüchtigen Charakter hat und daher keines wahren moralischen Widerstrebens, Anderen zu schaden, so wie keiner echten Reue fähig ist, — daß er nur vor der Gefahr irdischer Vergeltung zurückbebt und, sobald er diese Gefahr nicht mehr fürchtet, kein Bedenken trägt, seinen schlafenden königlichen Gast zu erdolchen. Bei diesem Unternehmen

Digitized by Google

kommt aber auch der andre Theil seines Charakters zur Entwicklung, — nämlich jene übermäßige nervöse Reizbarkeit, welche, im Verein mit einem thätigen Geist, in ihm so viele hoch poetische Betrachtungen erzeugt, — und zugleich, da sie auch nicht von dem geringsten Grade der Selbstbeherrschung begleitet ist, ihn einer so großen moralischen Feigheit unterwirft. Die aus Macbeth's Munde fließende Poesie ist, wie aus dem eben Gesagten erhellt, keine von einem glühenden oder auch nur fühlenden Herzen eingeflößte Poesie, — sie entspringt ausschließlich aus einer krankhaft reizbaren Einbildungskraft. Wir stehen nicht an, zu behaupten, daß seine Gemahlin irrt, wenn sie fürchtet, daß die „Milch der Menschenliebe" ihn verhindern werde, „den nächsten Weg zu gehen," der zur Krone führt. In der That mißversteht sie seinen Charakter, bis nach der Gastmahlsscene, durchweg. Sie beurtheilt denselben zu sehr nach dem ihrigen. Edlen Gefühls nicht baar, ist sie der Reue fähig. Stark in Selbstbeherrschung und von fieberhaften Einbildungen frei, wird sie von keinen phantastischen Befürchtungen verfolgt. Als daher ihr Gemahl nur durch die, von seiner Phantasie übermäßig gesteigerte Furcht vor möglichen Folgen vom Verbrechen zurückgehalten wird, schreibt sie, — dies zu verstehen wenig fähig, — einen Theil seines Widerstrebens, wie schon erwähnt, jener „Milch der Menschenliebe," jenen, „Zerknirschung bewirkenden Regungen" zu, von welchen sie Etwas zu verstehen vermag.

Dieser doppelte Gegensatz zwischen den beiden Charakteren offenbart sich noch auffallender in dem unmittelbar nach dem Morde zwischen ihnen Beiden stattfindenden Gespräch. Die Verwirrung, von welcher Macbeth in dem Augenblick ergriffen wird, wo er die Unthat begangen hat, entspringt nicht aus der Theilnahme für sein Opfer. Sie ist nur der in der Seele jedes moralischen Feiglings nothwendig erfolgende Rückschlag, den die endliche Vollbringung irgend einer entscheidenden That hervorbringt, von welcher sich aufhäufende selbstsüchtige Befürchtungen ihn lange zurückgehalten haben, — ein Rückschlag, ungemein verstärkt durch die krankhafte Reizbarkeit, welche, nach der Selbstsucht, die nächste Haupteigenschaft Macbeth's bildet. Es ist das Gefühl aller der möglicherweise für ihn selber schlimmen Folgen, und dies allein, was augenblicklich seine erregbare Phantasie mit so überwältigender Kraft bestürmt, daß dasselbe seine Verkündigungen ihm sogar in die Ohren donnert: „Mir deucht', es rief vernehmlich: Schlaf nicht mehr!" u. s. w. Diese eingebildete Stimme ist es, welche ihn von der blutigen Scene verscheucht und ihn an der Anwendung der Vorsichtsmaßregeln verhindert, durch welche der Verdacht auf Duncan's Kämmerlinge abgelenkt werden sollte, — nicht irgend welche Reue darüber, daß er sie in die Gefahr des Verbrechens hat verwickeln wollen. Seine „Thatkraft erstickt in Einbildung". Seine augenblicklichen Besorgnisse für ihn selber überwältigen ihn gänzlich. Er horcht an jeder Stubenthür, als er sich zurückzieht, — bis er, zunächst sich vor Entdeckung sicher fühlend, in unzeitige Betrachtungen über die Natur und die Umstände der eben

Digitized by Google

von ihm begangnen That versinkt; — welche Umstände seine furchterfüllte Phantasie lebhaft genug, aber sein Herz gar nicht berühren.

Von der andren Seite ist es interessant, zu sehen, wie Lady Macbeth die ihrem Gemahl bloß durch seine selbstsüchtige Furcht eingegebenen Betrachtungen zu Herzen nimmt. In der irrigen Meinung, daß er wirkliche Gewissensbisse empfinde, sucht sie ihn anfänglich von seinen Gedanken dadurch abzubringen, daß sie den Ton ruhiger Gleichgültigkeit annimmt. Auf seinen ersten Ausruf: „Dies ist ein trauriger Anblick", (nämlich seine blutbefleckten Hände), antwortet sie: „Ein thörichter Gedanke, zu sagen, ein trauriger Anblick". Und wenn er fortfährt: „Der Eine lachte im Schlaf, und der Andre schrie: Mord!" — bemerkt sie nur: „Dort haben Zwei ihr Bett". Als er aber weiter äußert: er habe zu der Bitte der Kämmerer um Gottes Segen nicht Amen zu sagen vermocht, — da fühlt sie sich, weil sie für den Ausdruck der Zerknirschung den bloßen Erguß selbstsüchtiger Besorgnisse hält, bewogen zu erwidern: „Denkt Dem so tief nicht nach". Und als er, durch ihre Versuche, sein Nachgrübeln zu hemmen, nur noch mehr dazu angeregt, entgegnet hat: „Warum konnt' ich denn nicht vorbringen, Amen? Ich bedurfte des Segens doch am Meisten"; — wird seine selbstsüchtige Angst von ihr wiederum für Reue genommen und so tief mitempfunden, daß sie ausruft: „Ueber solche Dinge muß man nicht auf diese Weise nachdenken; so, wird es uns toll machen". Auf dies ihr merkwürdiges Vorgefühl werden wir später zurückzukommen Gelegenheit finden.

Inzwischen bleibt Macbeth während des ganzen übrigen Theils dieser Scene in sein unnützes Grübeln versunken, das Geschäft nur halb ausgeführt lassend, von dessen Vollendung nicht nur die Erreichung des Zieles seines Ehrgeizes, sondern sogar sein Nichtentdecktwerden als Mörder abhängt. Dagegen wird Lady Macbeth durch das Bewußtsein der über ihnen Beiden schwebenden nahen Gefahr aus jenem vorübergehenden Anfall von Zerknirschung zu aller ihrer Selbstbeherrschung zurückgebracht. Sie entreißt ihrem Gemahl die Dolche, mit dem berühmten Ausruf: „Schwacher in Entschlossenheit!" Hier ist in dieser bewunderungswürdigen Scene der Punkt, wo der zwiefache Contrast, welcher zwischen diesen beiden Charakteren besteht, in's hellste Licht tritt. Macbeth, welcher keine wahre Reue empfindet, bebt im letzten Augenblick vor der Begehung des Mordes nicht zurück, obgleich seine nervöse Aufregung nach der That ihm zunächst nicht gestattet, auf einen Augenblick das Gesicht des Ermordeten anzuschauen. Lady Macbeth hingegen, wirklicher Reue fähig, schaudert im letzten Augenblick vor eben der That zurück, zu welcher sich emporzuarbeiten sie so heftige Anstrengungen gemacht hatte. Da sie aber von der Reizbarkeit der Phantasie ihres Gemahls gänzlich frei ist, vermag sie jetzt, wo seine Erhaltung es erfordert, mit Besonnenheit auf das blutige Werk zu blicken, vor dessen Vollbringung ihre Hand zurückgebebt hatte.

Digitized by Google

Die folgende Scene zeigt uns Macbeth in dem Zustande, wo sein, auf die Mordthat folgender Paroxismus gänzlich erloschen, und Er völlig wieder Er selber geworden ist, daß heißt, der kaltblutige, feige, verrätherische Meuchelmörder. Diejenigen Kritiker, welche ihn für einen ursprünglich reuevollen Charakter halten, mögen die ausgesuchte, abgefeimte Heuchelei erwägen, die er, so schnell nach seinem poetischen Gewinsel über sein eignes, aus der Ermordung Duncan's entspringendes Unglück, in der Angabe der Gründe verräth, weshalb er die Kämmerer getödtet habe. Es ist dabei für Macbeth's Natur sehr charakteristisch, daß sogar die Gegenwart seiner Gemahlin, deren Hand so viel dazu beigetragen hatte, der Mordscene eine besonders grauenhafte Färbung zu geben, ihn nicht abhält, mit erheuchelter Entrüstung von dem blutigen Schauspiel eine pathetische Beschreibung in Ausdrücken zu entwerfen, welche ihrem geistigen Auge so lebhaft die gräßlichen Gegenstände wieder darstellen, die zu schauen seine moralische Feigheit sie genöthigt hatte:

„Die heiße Lieb' im Fortschwung überrannte
Die zaudernde Vernunft. — Seht, hier lag Duncan,
Die Silberhaut verbrämt mit goldnem Blut.
Der Wunden Kluft schien Bresch' in der Natur,
Für der Zerstörung Einzug: Dort die Mörder,
In ihres Handwerks Leibfarb', und die Dolche
Frech übertüncht mit Blut! Wer hielt sich da,
Hatt' er ein Herz voll Lieb' und in dem Herzen
Muth, seine Liebe kund zu thun?"

Bei diesen Worten ruft Lady Macbeth: „Oh! helft mir hinweg!" und gleich darauf wird sie weggeführt. Der falschen Ansicht gemäß, die man sich von ihrem Charakter gebildet hat, nimmt man gewöhnlich an, sie stelle sich nur ohnmächtig, um einen überwältigenden Schmerz über die Ermordung ihres Souverains zu heucheln. Erinnern wir uns aber besonders an ihre schon angeführten Worte: „Ueber diese Dinge muß man nicht auf diese Weise nachsinnen; sonst wird es uns toll machen," — dann werden wir geneigt sein anzunehmen, daß bei jener Stelle, in welcher ihr Gemahl mit kräftigeren und schwärzeren Farben, als je, das Schaudervolle ihrer gemeinsamen That ausmalt, sogar ihre gewaltige Entschlossenheit auf einen Augenblick unter einem, sie so unvorbereitet treffenden Schlage erliegen kann.

Im Verlauf des dritten Acts wird die fortschreitende Entwicklung des Charakters Macbeth's durch alles Das, was sich auf die Ermordung Duncan's bezieht, in höchst geschickter Weise dargestellt; und hier finden wir den Kontrast zwischen den Charakteren Macbeth's und seiner Gemahlin vollständiger als je dargelegt. Lady Macbeth's Gemüth, immer frei von unbestimmter Furcht vor entfernter und möglicher Gefahr, scheint nur von dem Gewicht bewußter Schuld niedergedrückt zu werden; und furchtbar ist der Ausdruck des langsamen und un-

Digitized by Google

heilbaren Zernagtwerdens des Herzens in der Stelle, wo sie, nach eben erlangter königlicher Würde, über den Zustand ihrer Gefühle Betrachtungen anstellt:

. . . . . „Nichts ist gewonnen, Alles hin,
Stehn wir am Ziel mit unzufriednem Sinn.
Weit besser, selbst sein Das, was wir zerstört,
Als wenn Zerstörung fester Freud' entbehrt."

Hier bemerken wir, in Wahrheit, das Stöhnen „eines kranken Gemüths," das Nagen eines „tiefen Kummers."

Die Worte, welche Lady Macbeth unmittelbar darauf an ihren königlichen Gemahl richtet, bekunden ihre fortdauernde irrige Meinung, daß sein Trübsinn und seine Geistesabwesenheit aus gleicher Gewissensangst hervorgehen, und geben Zeugniß von dem Edelmuth, mit welchem sie, ihr eigenes Leiden verbergend, das seinige zu mildern sich bemüht. Aber ach! Macbeth's Reue über das begangene Verbrechen ist längst abgemacht; seine rastlose Besorglichkeit beschäftigt sich ganz mit der nächsten Gefahr, die ihm, nach seiner Meinung, droht; und seiner übertreibenden Phantasie erscheint die nächste Gefahr immer als eine dicht über seinem Haupt schwebende. Dies sehen wir in den Worten eines Selbstgesprächs:

. . . . . „Unsre Furcht vor Banquo
Liegt tief; in seiner königlichen Seele
Herrscht Das, was Furcht erweckt; er wagt sich hoch;
Und diesem unerschrocknen Heldenmuth
Gesellt sich Klugheit. Keiner ist, als er,
Deß Dasein Furcht mir macht; und unter ihm
Fühlt sich mein Geist gedrückt, wie Marc Anton's
Durch Cäsar's Genius."

Seine moralische Feigheit kann sich nicht darein finden, irgend eine bestimmtere Ursache zu Befürchtungen abzuwarten, als diejenige ist, welche in bleibenden menschlichen Eigenschaften, und noch dazu in solchen Eigenschaften liegt, die an sich edel sind. Und welche Tiefe der schwärzesten Selbstsucht enthüllt sich im weiteren Verlauf dieses Selbstgesprächs! Macbeth ist mit der so schnellen Erreichung aller der ihm von den Schicksalsschwestern, nach seiner Meinung, kraft übernatürlichen Wissens voraus verkündeten Herrlichkeit nicht zufrieden, — wenn er nicht die Weissagung, die sie, kraft eben desselben Wissens, zu Gunsten der Nachkommen Banquo's in Bezug auf die Zeit nach Macbeth's Regierung ausgesprochen haben, zu Schanden zu machen vermag. Sein Verlangen, sogar die fernste Theilnahme der Nachkommenschaft Banquo's an der Größe zu verhindern, welche er doch zum Theil jenem „übernatürlichen Beistande" zu verdanken glaubt, ist auf so thörichte Weise hartnäckig, daß dasselbe ihn das „Schicksal zum Kampfe mit ihm in die Schranken" fordern läßt.

Und nun sehen wir den ganzen Unterschied zwischen der Unentschlossenheit dieses Mannes beim Unternehmen einer That, von welcher ihn seine nervöse Besorglichkeit abschreckte, und dem unverzagten, unablässigen Vorwärtsschreiten desselben Menschen in der Verfolgung eines Mordplans, zu dessen Aus-

Digitized by Google

führung seine Befürchtungen ihn antreiben. Seiner eignen Entschlossenheit jetzt hinlänglich sicher, fühlt Macbeth, daß er der Aufmunterung seiner Gemahlin zum Festhalten an seinem Mordanschlag gegen Banquo nicht bedarf; er verliert daher keine Zeit damit, ihr diesen Plan mitzutheilen, bevor er den Mördern seinen Auftrag ertheilt.

Weit entfernt also, in dem reuenvollen Gemüthszustande zu sein, welchen sie, wie schon erwähnt, bei ihm voraussetzt, ist er jetzt in der gerade entgegengesetzten Stimmung, indem er mit Begier die Ausführung seines zweiten verrätherischen Mordes erwartet, anstatt über den ersten zerknirscht zu sein. Ihren Vorwurf wegen Reue findet er daher äußerst unzeitig und beantwortet denselben mit Worten, die ganz und gar keine Beziehung zu demselben haben, sondern darauf berechnet sind, sie auf die Enthüllung seines gegenwärtigen Anschlags gegen Banquo vorzubereiten:

„Die Schlange ward gekerbt nur, nicht getödtet;
Sie heilt, und ist sie selbst, und wiederum
Droht unsrem schwachen Grimm ihr gift'ger Zahn."

Er fährt dann fort, indem er erklärt, er könne es nicht dulden, daß sie Beide „angstvoll schlafen vor der Traume Schreck." Von Träumen werden sie allerdings Beide beunruhigt. Aber Lady Macbeth's Träume entstehen, wie sich später vollständig zeigt, ausschließlich aus Gewissensangst wegen des Vergangnen, die seinigen dagegen aus Furcht vor der Zukunft. Er sagt dann weiter:

. . . . . „Besser, sein beim Todten,
Den, Platz uns machend, wir zur Ruh geschickt,
Als liegen auf der Seele Folterbank
In ew'ger Zuckung."

Hierauf antwortet sie: „er möge heiter blicken"; woraus wir sehen, daß sie noch jetzt nicht die geringste Ahnung von der Tendenz seiner Worte hat, sondern der Meinung ist, die „Seelenfolter", von welcher er spricht, sei Ein und dasselbe mit der „Reue bewirkenden Regung", welche sie veranlaßt hat, fast mit den nämlichen Worten, wie Er, in ihrem Selbstgespräch auszurufen:

„Weit besser, selbst sein Das, was wir zerstört,
Als wenn Zerstörung fester Freud' entbehrt!"

Macbeth lenkt daher bestimmter das Gespräch auf Banquo und ersucht seine Gemahlin, demselben vorzügliche Aufmerksamkeit zu erweisen weil die Unsicherheit der neuen Herrschaft ihnen noch nicht gestattete, ihre wahren Gesinnung zu offenbaren. Da sie hierauf nur erwidert: „er möge Das gut sein lassen"; so ruft er endlich ungeduldig aus:

„Oh! voll Skorpionen ist mein Herz, lieb Weib!
Du weißt ja, Banquo lebt noch und sein Sohn."

Die von ihr hierauf gegebne Antwort: „Doch Keinem gab Natur Unsterblichkeit", ist nicht eine Aufforderung zur Ermordung Banquo's und seines Sohn's sondern ein harmloser Satz, aus welchem erst ihr Gemahl den praktischen Schluß

Digitized by Google

zieht: „Das ist mein Trost; sie sind angreifbar. Es soll ein Ding furchtbarer Art geschehen". Auf ihre dadurch veranlaßte ängstliche Frage: „was soll geschehen?" findet er nicht für gut, ihr eine völlig aufklärende Antwort zu ertheilen, weil sie so wenig Verständniß dessen, was ihm jetzt im Sinne liegt, so eben gezeigt hat, und er, wie wir glauben, vermuthet, sie werde die ihn zu dieser neuen Unthat treibenden Besorgnisse kraft des nämlichen Muthes tadeln, der sie die Besorgnisse hatte bekämpfen lassen, durch welche er von dem Einen großen, ihr zu seiner Erhebung als nothwendig erschienenen Verbrechen eine Zeit lang abgehalten worden war. So wenigstens verstehen wir Macbeth's Entgegnung:

„Sei schuldlos am Mitwissen, liebes Kind,
Bis Du belobst die That."

Diese Stelle ist nur ein neuer Beweis seiner moralischen Feigheit, keineswegs aber, wie so viele Kritiker geglaubt haben, die Aeußerung eines hochherzigen Wunsches Macbeth's, seiner Gemahlin alle Mitschuld an einer That zu ersparen, von welcher sie uns doch zu gleicher Zeit sagen, daß er glaube, dieselbe werde ihr Befriedigung gewähren.

Daß sie nach seinem Ausruf „Komm blinde Nacht!" u. s. w. noch immer sein jetziges verbrecherisches Vorhaben nicht durchschaut, erhellt aus Dem was er am Ende sagt: „Du staunst ob meinen Worten." Und es ist merkwürdig, daß sie auf den Satz, mit welchem er ihr Zwiegespräch schließt:

„Was übel anfing, wächst durch Böses fort" —

nicht ein Wort erwidert.

Wir kommen jetzt zu der großen Gastmahlsscene, welche uns Macbeth's wahnsinnartige Geistesabwesenheit auf ihrem Gipfelpunkt darstellt.

Um die Natur und Bedeutung der Erscheinung Banquo's vor den Augen seines Mörders völlig zu verstehen, müssen wir uns an die gleich bei Macbeth's erstem Zusammentreffen mit den Schicksalsschwestern sehr stark hervortretende Eigenthümlichkeit seines Charakters erinnern, — an die krankhaft erregbare Einbildungskraft, deren Wirkung sich bei dieser Gelegenheit bis zu einem absoluten Schwindel der Sinne steigert. In diesem Zustande ist für ihn, wie er selber sagt, „Nichts, als was nicht ist", — sind die von seiner erhitzten Einbildungskraft ihm dargebotenen Bilder so lebendig, daß sie in ihm das Bewußtsein des Gegenwärtigen verdrängen, — und erstickt „alle seine Spannkraft in Einbildungen."

Das graunvolle Bild des Mordes hat selbst in jener noch unbestimmten und entfernten Gestalt für ihn solche Wirklichkeit, daß dasselbe sein Herz erzittern und sein Haar emporsträuben macht. Kein Wunder daher, daß, als er eben im Begriff ist, den bis dahin nur gedachten Mord zu vollbringen, sein Blick von noch lebendigeren und ergreifenderen Bildern getäuscht wird. Er sieht da nicht nur den eingebildeten Dolch, welchen er zu ergreifen sucht, — er sieht sogar Blutstropfen

Digitized by Google

auf demſelben ſich zeigen, während er hinſchaut. Doch bemerkt er ſogleich die Täuſchung und wird ſich klar bewußt, daß die Erſcheinung weiter Nichts iſt, als

„Ein geiſt'ger Dolch, (a dagger of the mind), ein nichtig Wahnbild,
Vorſchwebend nur dem fieberhaften Hirn."

Soviel über Macbeth's „graunvolle" Einbildungen vor ſeinem erſten großen Verbrechen. Wir gehen jetzt zu denen fort, welche unmittelbar auf jene That folgen; und hier finden wir die Verwirrung ſeiner Sinne, das Faſeln derſelben gleich groß; — nur ſind es diesmal, ſtatt ſeiner Augen, ſeine Ohren, die „zu Narren der anderen Sinne gemacht werden". Er glaubt beſtändig, eine Stimme rufen zu hören: „Schlaf nicht mehr."

Wenn wir nun erwägen, wie buchſtäblich dieſe eingebildete Vorherverkündigung der Schlafloſigkeit in Erfüllung geht, — wir erſehen dies aus Lady Macbeth's Worten: „Euch fehlt das Labſal aller Weſen, Schlaf," — während Das, was ſein „fieberhaft erhitztes Gehirn" aufregt, ſich ſo furchtbar anhäuft; — iſt es da zu verwundern, daß die eigenthümliche Vereinigung von Umſtänden, unter welchen er bei ſeinem königlichen Gaſtmahl die Geſundheit ſeines zweiten Schlachtopfers ausbringt, ſeinem Blick ein andres Wahngebild, einen geiſtigen Banquo (a Banquo „of the mind") unwiderſtehlich aufzwängt? Es würde mit Allem, was wir bisher an ihm kennen gelernt haben, im Widerſpruch ſtehen, wenn dies nicht geſchähe. Er nimmt ſeinen Sitz am Tiſche in der ängſtlichen Erwartung der Nachricht von jenem zweiten Meuchelmord ein, welcher ihn von den „fürchterlichen Träumen" befreien ſoll, „die Nachts ihn ſchütteln". Dieſe Nachricht wird ihm überbracht, und ſofort ergreifen ihn Schrecken andrer Art, — die durch den Rückblick auf ſeine verrätheriſche und blutige That erregten Schauder, — mit verdoppelter Gewalt. In ſeiner gewöhnlichen übermäßigen Begier, Verdacht von ſich abzuwenden, wagt er zwar die heuchleriſche Erklärung:

„Hier hätten wir des Landes Zier beiſammen,
Wär unſer trauter Banquo mit dabei.
Möcht' er vielmehr ſcheltbar um Ungüt', als
Bedaurt um Unfall ſein."

Aber dabei verrechnet er ſich in der Stärke ſeiner Selbſtbeherrſchung. Gerade die Gewalt, welche er, um dieſe Heuchelei zu Stande zu bringen, ſeiner Einbildungskraft hat anthun müſſen, bewirkt, daß das Bild der ſchaudervollen That nur um ſo unwiderſtehlicher in ſein „fieberhaft erhitztes Gehirn" eindringt, — daß er mit ſeinen Augen die Perſon ſeines zweiten Schlachtopfers ſo ſieht, wie der Mörder ihm dieſelbe eben beſchrieben hat, „mit abgeſchnittner Kehle und zwanzig Wunden, eingekerbt dem Kopf." Die Erſcheinung iſt durchaus kein Geiſt, ſondern Nichts als Macbeth's krankhaft lebendige Vorſtellung von dem gegenwärtigen Anſehen des Körpers Banquo's, im Kontraſt mit dem lebendigen Banquo, deſſen Gegenwart er zu wünſchen heuchelt. Er ſagt:

Digitized by Google

„Marklos ist Dein Gebein, Dein Blut ist kalt!
Du hast nicht Sehkraft in den Augen,
Womit Du herstarrst."

Aus allem Diesen erhellt, daß die Geistesverwirrung, in welcher Macbeth sein eignes Wahngebild für die wirkliche Gestalt Banquo's nimmt, nur eine, unter größerer Erregtheit als je erfolgende Wiederholung Dessen ist, was, wie wir gesehen haben, in ihm schon einige Male während des früheren Verlaufs des Drama's stattgefunden hat. Lady Macbeth befindet sich hierüber keinen Augenblick im Zweifel; sie sagt ihrem Gemahl sogleich auf dem Kopf zu: mit der Erscheinung Banquo's habe es ganz dieselbe Bewandtniß, wie mit dem Luftdolch, von welchem er zu Duncan hingeleitet worden zu sein behaupte.

Wie dies öffentliche Hervortreten der Geistesverwirrung Macbeth's auf sein Schicksal einwirkt, ist vortrefflich dargelegt in einer seiner charakteristischen Betrachtungen am Ende seines ersten Paroxismus, wo er sagt: „ehedem, wenn das Gehirn heraus war, starb der Mann, und damit gut; jetzt aber stehn sie wieder auf, mit zwanzig Todeswunden in dem Schädel, und drängen uns vom Stuhl." Während andre Mörder fähig gewesen sind, ihr Geheimniß zu bewahren, ist Er hingegen nahe dran, in der Faselei seiner fieberkranken Einbildungskraft seine Mordthat auszuplaudern; so daß seine Gemahlin kaum noch Zeit hat, ihre Gäste fortzuschicken, bevor er die Schlußworte äußert, in welchen er die Ermordung Banquo's beinahe ausdrücklich eingesteht.

Nachdem sein zweiter Paroxismus vorüber ist, wird seine Furcht vor Gefahr von Seiten Andrer aufs Höchste durch das in ihm erwachende Bewußtsein gesteigert, daß der Verlust seiner Selbstbeherrschung ihn dahin gebracht hat, allgemeinen Verdacht zu erregen. Er hatte, bevor er zu Banquo's Ermordung Befehl gab, von diesem gesagt: „Außer ihm giebt es Niemand, dessen Dasein Furcht mir macht." Jetzt aber spricht er von Macduff als dem nächsten Gegenstande seines besondren Mißtrauens. Er fragt Lady Macbeth:

„Was sagst Du, daß Macduff nicht kommen will
Auf unsern hohen Ruf?"

Schon vorher hatte er begonnen, gegen alle bedeutenderen Personen seines Reichs im Allgemeinen Verdacht zu hegen; und da er bei dem Streben nach seiner Sicherstellung von dem umfassenden Grundsatz ausgeht, Alle zu vertilgen, die ihm verdächtig sind, so wird er bald von einzelnen Mordthaten zu massenhaften Grausamkeiten fortgetrieben.

„Nun ist, was Vortheil bringt, mir Alles gut.
So weit einmal drang ich hinein in Blut,
Daß, sollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so lästig würd', wie Vorwärtsgehn.
Seltsames birgt mein Kopf; es will zur Hand;
Es muß gethan sein, eh' noch recht erkannt."

Digitized by Google

Die Abschlachtung der Familie Macduff's, zur Rache für dessen eignes Entkommen, ist nur das erste dieser „seltsamen Dinge", deren Fortsetzung wir aus Macduff's Worten vernehmen: „Jeden Morgen heulen neue Wittwen, schreien neue Waisen," — und aus Rosse's Ausruf: „Ach! armes Land, nicht unsre Mutter, nein, unser Grab; wo den Guten das Leben früher welkt, als der Strauß am Hut."

Wie bereits angeführt, hat aber Macbeth, von Anfang an, das nachher durch allgemeinen Aufstand gegen ihn sich bewahrheitende Vorgefühl, daß „solche, Andren gegebne blutige Lehren," wie Duncan's Ermordung, „kaum ertheilt, auf des Urhebers Haupt zurückfallen. Er fühlt sich daher einsam, fast aller menschlichen Unterstützung bei seiner angemaßten Herrschaft beraubt. Zugleich ist er aus reiner Selbstsucht auf Selbsterhaltung erpicht. Daher wendet sich sein ganzes Vertrauen dem „übernatürlichen Beistande" der Schicksalsschwestern zu. Diese wieder zu befragen beschließt er sogleich am Ende der Gastmahlsscene, wo er durch sein Benehmen die Gefahr seiner Stellung gewaltig vermehrt zu haben sich bewußt ist und sich in sein von dämonischen Mächten beherrschtes Inneres zurückgedrängt fühlt. Es wird daher eine nähere Betrachtung der Natur und Wirksamkeit jener übernatürlichen Macht nothwendig, deren Gebrauch durch den Dichter diesem Drama das Gepräge eines so eigenthümlichen Charakters aufgedrückt hat.

III. Macbeth und die Schicksalsschwestern.

Aus einem rein malerischen und poetischen Gesichtspunkt betrachtet, bilden die Schicksalsschwestern, mit ihrer anonymen Persönlichkeit, ihren namenlosen Thaten und ihren zweideutigen Orakeln, — in ihrer wilden, verdorrten, vom Blitz versenkten Gestalt, wie sie eben von der Donnerwolke herabgestiegen sind, — gleichsam eine harmonische Kette zwischen dem schwarzen Gemüth der Hauptperson des Stücks und dem stürmischen Himmel, welcher über derselben sich trübt. Viel wichtiger aber und interessanter ist es, den großen moralischen Zweck zu erforschen, welchen der Dichter im Auge gehabt und erreicht hat, indem er durch jenes Mittel vollständiger und eindrucksvoller, als durch rein menschliches Triebwerk möglich gewesen wäre, die der individuellen Natur seines Helden innewohnenden bösen Neigungen entwickelte.

Die ersten Andeutungen, welche uns von dem Charakter dieser mysteriösen Wesen in dem Drama gegeben werden, finden wir in der äußeren Gestalt, in welcher sie sich dem Zuschauer, unter Donner und Blitz, beim Beginn des Stücks darstellen. Diese Gestalt wird in allen ihren wesentlichen Einzelnheiten durch Banquo's Worte geschildert.

. . . . . „Wer sind Jene,
So eingeschrumpft, so wild in ihrer Tracht?
Sie sehn nicht gleich Bewohnern unsrer Erde,

Digitized by Google

Und stehn darauf.— Lebt ihr? seid ihr so Etwas,
Das man darf fragen? — Ihr scheint mich zu verstehn;
Denn Jede legt den schramm'gen Finger auf
Die Lederlippen. — Ihr mögt Weiber sein;
Und doch verbeut mir euer Bart die Deutung,
Daß ihr es seid."

Wir sehen sogleich, daß dies durchaus keine menschlichen Wesen sind, — keine Hexen im eigentlichen Sinn des Worts, — sondern Geister der Finsterniß, gehüllt in ein unregelmäßig menschliches Aeußeres. Ihr Anblick bereitet uns sofort beim Aufziehen des Vorhangs auf ihre ersten seltsamen und mysteriösen Aeußerungen vor.

„Wann rufen wir Drei uns wieder den Gruß,
In Donner, Blitz und Regenguß?" —

worin ihre wesentlich unheilvolle Natur durch ihre untrennbare Verbindung mit materiellem Sturm bemerklich gemacht wird. — Die nächsten Worte:

„Wann des Schlachtens Wirrwar ruht,
Wann der Sieger steht im Blut," —

beginnen uns das Interesse zu zeigen, welches diese Wesen an menschlicher Zwietracht und Unglück nehmen. — In den Worten aber:

„Wo der Ort? — Die Heide dort.
Treffen auch den Macbeth dort," —

erhalten wir den ersten Wink von dem in Macbeth vorhandnen bösartigen Geist, welcher sich im Verlauf des Stücks entwickelt. Macbeth zieht die Aufmerksamkeit jener Wesen auf sich und erregt ihr Interesse durch die Sympathie, die immer zwischen Bösem und Bösem stattfindet, — weil er bereits einen ruchlosen Vorsatz in seiner Seele birgt, — weil in seiner Brust eine Saat des Unheils keimt, deren Hervorsprossen zu beschleunigen ihr Einfluß fähig ist. Um über die metaphysische, moralische und religiöse Bedeutung der Composition dieser großen Tragödie richtig zu urtheilen, ist es höchst wichtig, daß wir den Dichter nicht so mißverstehen, als habe derselbe darstellen wollen, wie es Geistern der Finsterniß völlig freistehe, nach Willkühr seinen Helden aus einem Zustande vollkommen schuldlosen Sinnes zum Verbrechen zu verführen. Es leuchtet ein, daß solch ein Irrthum gleich beim Anfang des Stücks, den Sinn des ganzen Drama's verfälscht. Macbeth sinnt nicht in Folge seines Zusammentreffens mit den Schicksalsschwestern auf die Ermordung Duncan's; sondern, umgekehrt, die Schicksalsschwestern treffen mit ihm zusammen, weil er bereits auf diesen Mord gesonnen hat, — weil sie ihn besser kennen, als sein königlicher Herr, welcher uns sagt, „es gebe keine Kunst, die Art des Gemüths im Gesicht zu erkennen." Diese bösen Geister haben das Vorrecht, die „Gemüthsart" da zu erspähen, wohinein menschliche Augen zu dringen nicht vermögen, — im Gemüthe selber. Sie begeben sich nach der versengten Haide, weil, wie Eine unter ihnen nachher von Macbeth sagt, „auf

Digitized by Google

diesem Wege etwas Böses herankommt." Und zwar begegnen sie dem mit Banquo siegreich heimkehrenden Macbeth noch an dem Abend des nämlichen stürmischen Tages, an welchem sie zuerst erscheinen. Hieran werden wir nachdrücklich durch die ersten von Macbeth bei seinem Auftreten gesprochnen Worte erinnert: „Einen so schönen und so garstigen Tag sah ich noch nie," daß heißt, einen so schönen in Bezug auf den von ihm errungenen Sieg, — einen so garstigen in Betreff des stürmischen Wetters; — welche Vereinigung entgegengesetzter Eigenschaften die Schicksalsschwestern sogleich bei ihrem ersten Erscheinen mit den Worten angekündigt hatten:

„Schön ist garstig, garstig schön."

Der große Unterschied aber zwischen den Characteren Banquo's und Macbeth's zeigt sich schon in dem sehr verschiednen Ton, in welchen dieselben jene, sowohl ihrer Phantasie wie ihrem Augen neuen Persönlichkeiten anreden. Banquo führt die Sprache ruhigen und bescheidnen Fragens und bittet die Schicksalsschwestern erst, nachdem dieselben zu Macbeth weissagend gesprochen haben, auch über seine eigene Zukunft zu ihm zu reden, der „weder ihre Gunst suche noch ihren Haß fürchte." Macbeth dagegen verräth sofort von Anfang an, den ihm zur Gewohnheit gewordnen halsstarrigen selbstsüchtigen Eigensinn und trotzigen Ton des Befehlens:

„Sprecht, wenn ihr könnt. Was seid ihr?"

und fährt in dem gebieterischen Tone fort: „Steht, unvollkommne Sprecherinnen, sagt mir: woher habt ihr dies seltsame Wissen? oder warum hemmt ihr auf versengter Haide uns den Weg mit prophetischem Gruß. Sprecht; ich verpflichte euch dazu." (I charge you). Die Schicksalsschwestern antworten jedoch hier weder Macbeth noch Banquo. Ihre räthselhaften Verkündigungen sind offenbar ebenso vorbedacht, wie Macbeth's Mordplan, und erfolgen freiwillig.

Dieselben werden von den beiden Feldherrn auf ganz verschiedne Weise aufgenommen. Banquo, ziemlich gleichgültig gegen diese Weissagungen, und in Zweifel, ob seine Sinne ihn nicht getäuscht haben, ruft blos aus:

„Die Erd' hat Blasen, wie das Wasser hat,
Und Die sind solche . . . . . .
War Das wovon wir sprechen, wirklich hier?
Wie? oder ward uns Tollwurz aufgetischt,
Die den Verstand gefangen nimmt?"

Was dagegen Macbeth betrifft, so verläßt denselben die Ruhe seines Urtheils von dem Augenblick an, wo die Worte der Schicksalsschwestern auf das Ziel hinweisen, auf welches seine ehrsüchtige Begier ohne Erbarmen bereits gerichtet ist; er vermag nicht länger, über die Natur und Glaubwürdigkeit dieser seltsamen Lehrerinnen nachzudenken, sondern schenkt Glauben Allem, was ihm die Erreichung Desjenigen verkündigt, wonach er ein so heftiges Verlangen hat. Zuerst scheint er,

Digitized by Google

wie Banquo sagt, „ganz verzückt". Dann verlangt er von den Schicksalsschwestern noch genauere Belehrung, als ob ihr Zeugniß den Charakter unzweifelhafter Wahrheit hätte; und trotz Dessen, daß er sie zuletzt, „wie Hauch im Winde", verschwinden sieht, äußert er doch, „er hätte gewünscht, daß sie geblieben wären."

So ist es denn nicht überraschend, daß, nachdem er seine wirkliche Ernennung zum Than von Cawdor erfahren und dadurch einen Theil des ihm Geweissagten erfüllt gesehen hat, er die Schicksalsschwestern für zuverlässige Verkünderinnen der Zukunft hält, und in ihrem „Du sollst einst König sein" eine Ermuthigung zu seinem verbrecherischen Vorhaben, — die Weissagung des Gelingens sieht. Und noch weniger kann es uns befremden, daß Lady Macbeth, deren Begier nach der Erreichung des ihr wie ihm vorschwebenden Ziels noch heftiger ist, als die ihres Gemahls, noch weniger, als Er, sich Zeit nimmt, über die Glaubwürdigkeit solcher Verheißungen nachzudenken.

In Macbeth ist aber, wie bereits erwähnt, seine zur Ehrfurcht oder Sympathie unfähige Selbstsucht so mächtig, daß sein Glaube an das „mehr als menschliche Wissen" der Schicksalsschwestern ihn nicht von dem fehlschlagenden Versuche abhält, den sich auf Banquo's Nachkommenschaft beziehenden Theil der übernatürlichen Weissagung zu Schanden zu machen. Gleich charakteristisch ist die Begier, mit welcher er, nach der Gastmahlsscene, sich beeilt, die mysteriösen Lehrerinnen, deren Orakel er so eben Lügen zu strafen sich bemüht hat, dennoch zu Rathe zu ziehen.

. . . . . „Morgen früh,
Gleich such' ich mir die Schicksalsschwestern auf.
Sie sollen mehr mir sagen; denn nun gilt's,
Auskunden auch das Aergst' auf ärgstem Weg.
Nun ist, was Vortheil bringt, mir Alles gut."

Wohl kann daher Hecate, die Meisterin der Schicksalsschwestern, von Macbeth zu Jenen sagen:

. . . . . „Ihr thatet Das
Für einen Mann voll Trug und Haß
Und Eigensucht, wie's manchen giebt
Der seinen Zweck, nicht euren, liebt."

In der That zeigt Macbeth in seiner Noth wenig Ehrfurcht vor denen, die er jetzt als seine einzigen Beschützer zu betrachten scheint. Er redet sie folgendermaßen an: „Nun, ihr geheimen, schwarzen, mitternächtigen Unholdinnen, was treibt ihr da?" Jetzt aber soll er bestraft werden für seinen letzten Versuch, seine höllischen Wohlthäterinnen, wofür er sie hält, zu betrügen. Denn Hecate, die ihre Dienerinnen schon nach dem Ort beschieden hat, wohin zu kommen sie ihn entschlossen weiß, will dort durch Magie so auf ihn einwirken, daß er „betäubt in sein Verderben rennen soll." Während bei dem ersten Zusammentreffen des auf Mord Sinnenden mit den Schicksalsschwestern diese beharrlich jede Antwort auf seine Fragen und auf die seines Gefährten verweigerten, gestatten sie jetzt, wo sie,

Digitized by Google

auf Befehl ihrer Herrin, über bloße Zweideutigkeiten hinausgehen und geradezu anreizen sollen, Beantwortung seiner, zum Theil nicht einmal ausgesprochnen Fragen durch die von ihnen heraufbeschwornen Geister. Dieselben kennen, wie in Bezug auf den zuerst erscheinenden ausdrücklich gesagt wird, Macbeth's Gedanken. Sie thun Nichts, als daß sie ihn in denselben bestärken, — ihn auf der Bahn fortdrängen, die er freiwillig betreten hat. Die erste Erscheinung bestärkt ihn in seiner Furcht vor Macduff, — die zweite in seiner Blutgier, — die dritte in seiner Hoffnung, die Herrschaft behaupten zu können. Obgleich er von der zweiten Erscheinung die Versicherung der Unverwundbarkeit gegen persönlichen Angriff, von der dritten die Verheißung der Unbesiegbarkeit durch Verschwörung und auswärtige Feinde erhalten hat, so ist er doch mit diesen, von ihm für vollgiltig gehaltenen Bürgschaften der Sicherheit seines Lebens und seiner Herrschaft nicht zufrieden, sondern will wissen, ob jemals Banquo's Nachkommen über Schottland herrschen sollen," und wird durch die Warnung der Schicksalsschwestern vor weiterem Nachforschen nur zu dem Ausruf aufgeregt:

„Ich will befriedigt sein! Versagt mir das,
Und seid' verflucht auf ewig!"

Als aber seiner Forderung gewillfahrtet wird und die Schatten-Reihe der königlichen Nachkommen Banquo's vor ihm vorbeizuziehen beginnt, ruft er aus: „Unfläthige Unholdinnen, weshalb zeigt ihr mir Dies?" und schließt mit der Aeußerung getäuschter, selbstsüchtiger Erwartung: „Was? ist es so?" — worauf eine der Schicksalsschwestern mit dem bittersten Hohne erwidert:

„Ja, Herr, durchaus so. — Doch warum
Steht Macbeth nun so starr und stumm?
Der große König wird gestehen,
Daß hier ihm Ehre sei geschehen."

Wiewohl nun Macbeth ausruft:

. . . . . „Mag diese Unglücksstunde
Verflucht auf ewig im Kalender stehn'
Und sei verdammt, wer ihrem Spuke traut!"

so fährt er dennoch fort, ihnen zu trauen, während alles sonstige Vertrauen ihm entschwindet. So sagt er, als er sich von allen seinen Thanen verlassen sieht:

. . . . . „Laßt Alle fliehn:
Bis Birnam's Wald anrückt auf Dunsinan,
Spott ich der Furcht. Was ist der Knabe Malcolm?
Gebar ihn nicht ein Weib? Die Geister, wohl
Vertraut mit Menschenschicksal, sprachen aus:
Frisch, Macbeth! Niemand, den ein Weib gebar,
Besiegt dich je. — Drum flieht, verruchte Thans
Und mischt euch unter Englands Zärtlinge;
Mein hoher Geist, mein Herz, das männlich schlägt,
Wird nie von Zweifel, nie von Furcht bewegt."

Gleichwohl befallen ihn „Furcht und Zweifel" schon beim Eintritt des

Digitized by Google

nächsten Boten; und als ihm das Herannahen des englischen Heeres gemeldet wird, sagt er:

. . . . . „Dieser Stoß
Hebt mich auf immer, oder stürzt mich jetzt."

Dann überläßt er sich einem poetischen Jammer über seine sehr verdiente Lage, — darüber, daß er nicht geehrt und geliebt, sondern von Flüchen verfolgt wird und nur „Maulehre", „Heuchelschall", empfängt. Solche Äußerungen, von solch' einem Charakter, gewähren uns nur ein neues Recht, ihn zu verabscheuen. Ein Mensch, der alle menschlichen Bande mißachtet, sollte wenigstens bereit sein, die unvermeidlichen Folgen seines Thuns ruhig zu ertragen. Aber die moralische Feigheit Macbeth's ist vollkommen. Er vermag sich nicht in sein Schicksal zu fügen. Je verzweifelter seine Lage wird, desto mehr hält er fest an dem einzigen, ihm noch übrig bleibenden Trost:

„Nicht zag ich, dräut Verderb und Tod heran,
Bis Birnam's Waldung kommt nach Dunsinan."

Und als diese Waldung wirklich nach diesem Ort gekommen ist, „beginnt" er nur „den Doppelsinn des bösen Feinds zu ahnen, der lügt wie wahr." Doch klammert sich sein Vertrauen noch an jenen Strohhalm an, welcher seiner selbstsüchtigen Feigheit wie ein sichernder Stab vorkommt:

. . . . . „Wer ist
Der, welchen nicht gebar ein Weib? solch' einer
Ist furchtbar mir, sonst keiner."

Auch kann Nichts charakteristischer sein, als das, was er in dem Augenblick sagt, wo sein Schloß umzingelt und ihm nur noch sein liebes Leben übrig gelassen ist: „Warum sollt' ich den römischen Narren spielen und durch mein eigen Schwert sterben? So lange ich Lebende sehe, sind die Wunden besser auf ihnen angebracht." — Nein, wahrlich, Macbeth ist kein Brutus. Dem Schwerte des Feindes entgegenzutreten, dazu reicht physischer Muth hin; aber durch das eigene Schwert fallen, — das erfordert große moralische Entschlossenheit. Und als Macduff auf Macbeth losstürzt, ist es nicht Reue, was ihm das Geständniß abdringt:

„Ich mied von allen Menschen Dich allein.
Zurück! Auf meiner Seele liegt zu schwer
Schon Deines Blutes Last."

Vielmehr ist der Grund dieser Aeußerung darin zu suchen, daß ihm die Worte des übernatürlichen Warners noch in die Ohren klingen: „Hüte Dich vor Macduff." Genöthigt zu fechten, benutzt Macbeth die erste Pause, wo er noch unverwundet ist, zu dem Versuche, seinen Gegner zu überreden, daß er unverwundbar sei. Als ihn darauf Macduff mit der Eigenthümlichkeit seiner Geburt bekannt gemacht hat, lehnt er den Kampf ab; denn wohl kann er nun glauben, daß es jetzt mehr als je Zeit ist, sich „vor Macduff zu hüten." Er überzeugt sich jetzt, daß „das Schicksal und eine übernatürliche Hülfsmacht" gegen ihn sind; und bis zu Ende in seiner verhärteten, jammernden Selbstsucht beharrend, läßt er sich

Digitized by Google

durch keinen Gedanken an die Schwärze seiner eigenen Treulosigkeit abhalten, über die Falschheit jener bösen Wesen zu klagen, von deren Natur er eben nichts Andres hätte erwarten sollen. Daß er unter dem Eindruck der endlich erlangten Ueberzeugung von jener Falschheit den Kampf ablehnt, beweist ebenso wenig einen Mangel an physischem Muth, wie die Erneuerung des Kampfs das Vorhandensein irgend welches Muthes beweist; denn im Widerstande gegen offenbares Verhängniß ist kein Raum für Muth. Aber das letzte Wort und die letzte That Macbeth's sind ein wiederholter Beweis der moralischen Feigheit, welche in seinem ganzen, uns dargestellten Lebenslauf so bemerkbar ist; er giebt sein Leben preis, um nicht „vom Fluch des Gesindels gehetzt zu werden." So stirbt Macbeth, zurückbebend vor verdienter Schande; aber er stirbt, wie er gelebt hat, — reuelos.

Es ist jetzt Zeit, die Entwicklung des sehr verschiednen Charakters seiner Gemahlin weiter zu verfolgen, wie sich diese Entwicklung aus dem sehr verschiedenen, durch rein geistiges Leiden herbeigeführten Ende der Lady Macbeth ergiebt.

IV. Lady Macbeth in ihrer Verzweiflung.

Wir haben die „reuvollen Regungen" Lady Macbeth's durch ihr leidenschaftliches Verlangen nach ihres Gemahls Erhöhung, wenn auch nicht erstickt, doch überwältigt gesehen, bis sie, „den goldnen Reif" wirklich um die Stirn ihres eben so ehrgeizigen, aber selbstsüchtigeren Gatten geschlungen erblickt. Wir haben später Lady Macbeth von heftigen Gewissensbissen beunruhigt gesehen, sobald jene fortgesetzte Anstrengung aufhörte, welche sie für nöthig gehalten hatte, um „den nächsten Weg „zu Macbeth's Erhöhung und ihrer eignen „zu gehen". Jedoch haben wir diese „Zerknirschung bewirkenden Regungen" auch wieder für einige Zeit unterdrückt gesehen durch die neue, ihr auferlegte Anstrengung, jene Gewissensqualen zu besänftigen, die nach ihrer Meinung nicht blos ihren Gatten beängstigen, sondern sein Schuldbewußtsein aller Welt verrathen. Aber der Schluß der großen Gastmahlsscene, welche wir schon betrachtet haben, stellt eine neue Phase der Gefühle Lady Macbeth's dar. Sie bemerkt, daß ihre, — sei es in der Form der Zärtlichkeit, oder in der des Vorwurfs — vorgebrachten Ausscheltungen gleich unvermögend sind, die Wirksamkeit seines „fieberkranken Gehirns" zu beschränken. Von dem Augenblick an, wo sie es für uothwendig hält, ihre Gäste schleunigst zu entlassen, bemerken wir, daß ihre kurzen und ruhigen Antworten auf seine Fragen nur von dem ängstlichen Wunsch beseelt sind, seine fieberhafte Aufregung durch Das zu beschwichtigen, was, nach ihrer jetzigen Ueberzeugung, das dazu einzig dienliche Mittel ist, — durch willfährigste Güte. Ihre Bemerkung: „Euch fehlt das Labsal aller Wesen, Schlaf!" drückt ihre tiefe Ueberzeugung aus, daß, wenn irgend eine Behandlungsweise seine geistige Krankheit heilen oder lindern kann, dies eine besänftigende sein muß. Aber gleich seine Antwort auf diese freundliche Erinnerung

Digitized by Google

zeigt uns, daß ihre Macht, seine Befürchtungen zu mindern und dadurch seinen Ausschreitungen ein Ziel zu setzen, gänzlich zu Ende ist:

. . . . . „Was mich von Sinnen täuscht
Ist Neulingsfurcht, die mehr Abhärtung heischt."
Wir sind noch jung in Thaten."

Bis zu diesem Augenblick scheint sie von Banquo's Ermordung Nichts zu wissen; auch hat ihr Gemahl sie nicht bestimmt mit seinen Anschlägen gegen Macduff bekannt gemacht; er hat hinfort durchaus keine Vertraute außer seinen übernatürlichen Rathgeberinnen, welche ihm nicht mehr Rath ertheilen, als eben hinreichend ist, um ihn in seinem thörichten Verfahren zu bestärken. Nur durch das allgemeine Gerücht scheint Lady Macbeth Kenntniß zu erhalten von der Vertilgung der Familie Macduff's und von der dadurch für ihren Gemahl sich eröffnenden, mit gänzlicher Mißachtung der Meinung aller Menschen zu durchlaufenden Bahn rücksichtsloser Gewaltthätigkeit, welche seiner Person und seiner Herrschaft jede menschliche Zuneigung entziehen muß. Von dem ersten großen Verbrechen Macbeth's, der Ermordung Duncan's, hatte sie thörichterweise geglaubt, ihr Gemahl werde durch dasselbe zu gesicherter königlicher Macht gelangen. Seinen Charakter mißkennend, sah sie gar nicht voraus, daß er beharrlich nach dem Grundsatz handeln könne: „Was bös begonnen hat, erstarkt durch Böses", — daß er also verkehrt genug sein werde, seine Sicherheit gerade im Herbeiziehen größerer Gefahren zu suchen. Jetzt aber gewahrt sie, daß eben die That, welche ihn für immer auf den Gipfel der Macht erheben sollte, ihn in unentfliehbares Verderben gestürzt hat; sie fühlt, daß, ohne die durch ihren eignen unbeugsamen Willen bewirkte Anreizung, jene That nicht würde begangen worden sein; — daß daher diese ihre Hartnäckigkeit, durch welche sie die dauernde Größe des Mannes zu erreichen hoffte, auf dessen Ruhm alle ihre Wünsche gerichtet waren, — daß gerade diese Halsstarrigkeit sein verderbliches, unwiderrufliches Schicksal entschieden hatte. Und dies ist noch nicht Alles. Die furchtbare Enttäuschung über Einen Theil seines Charakters schließt eine noch grausamere Enttäuschung über einen andren Theil desselben in sich. Indem sie entdeckt, daß Alles, was sie bei Macbeth fälschlich für „die Milch der Menschenliebe" gehalten hat, Nichts war, als bloße selbstsüchtige Besorglichkeit, kommt sie zu der Ueberzeugung, daß er keiner wahren Zuneigung und keines unbedingten Vertrauens fähig ist, — sogar gegen sie. Von dem Augenblick an, wo es ihm nicht gelingt, ihre Theilnahme für sein Vorhaben gegen Banquo zu gewinnen, schließt er sie von seinen Berathschlagungen gänzlich aus und überläßt es ihr, über ihrer, durch Mittheilung nicht gemilderten Seelenangst zu brüten, sie sogar der Zerstreuung und des Trostes beraubend, welchen ihr trauriges Gemüth noch in dem Bemühn gefunden haben würde, seine Seelenqualen zu lindern. Wäre sie durch die Wohlfahrt ihres Gemahls, oder auch nur durch sein Vertrauen und seine Sympathie im Unglück aufrecht erhalten worden; dann möchte die Ent-

Digitized by Google

schlossenheit ihres Geistes-lange Stand gehalten haben gegen die geheimen Gewissensqualen, von denen ihr Herz sich nicht zu befreien vermag. Da sie aber sowohl irdischer Hoffnung wie menschlicher Sympathie beraubt ist, erwacht das Bewußtsein untilgbarer Schuld mit Skorpionen-Grimm in ihrem Busen; und nun erhalten wir zu dem Ausdruck erzwungner Gleichgiltigkeit, mit welcher sie zu ihrem Gemahl gesagt hatte: „Ein wenig Wasser reinigt uns von dieser That," den entsetzlichen Commentar in ihren schlafwandlerischen Ausrufungen: „Hier ist noch ein Fleck." — „Weg, du verdammter Fleck! weg, sage ich! —" „Was! wollen diese Hände niemals rein werden?" „Hier ist noch ein Blutgeruch." „Aller Würzduft Arabiens wird diese kleine Hand nicht lieblich machen". Oh! oh! oh!"

Ja, der verdammte Fleck, der Blutgeruch ist noch da — in der Unwiderruflichkeit der, obgleich nicht dem ersten Plane nach, doch in Bezug auf die Ausführung ihr sowohl wie ihrem Gemahl angehörenden That, welche sie Beide in den tiefsten Abgrund des Verderbens gestürzt hat. Diesem Gedanken ist ihr einsames Herz hingegeben, an ihn ist dasselbe gekettet wie „an ein Feuerrad." Um diesen vorherrschenden, den Mittelpunkt ihrer Gefühle bildenden Gedanken herum, finden wir im Verlauf ihrer kurzen und unzusammenhängenden Enthüllungen, in verworrener Folge, den ganzen Kreis von Umständen hingezeichnet, welche zu der großen entscheidenden That geführt haben, oder nach derselben eingetreten sind. Da finden wir Lady Macbeth's früheres Schelten auf ihres Gemahls Besorglichkeit, — die Vergegenwärtigung des grauenvollen Augenblicks des Mordes, — ihre gleich schaudervolle Rückerinnerung an das blutige Schauspiel, welches anzusehen der Kleinmuth Macbeth's sie gezwungen hatte, — ihr Bemühen, ihres Gemahls erste Aufgeregtheit nach dem Morde zu beschwichtigen, — ihren Versuch, seine vermeintlichen Gewissensqualen zu mildern, — ihren Tadel seines seltsamen, Verdacht erregenden öffentlichen Benehmens, — und endlich jenes Hervorbrechen ohnmächtigen Mitleids: „der Than von Fife hatte eine Frau. Wo ist sie nun?" — Hier, sagen wir, ist schnell die ganze furchtbare Folgenreihe hingezeichnet, von Lady Macbeth's hartnäckigem Antreiben zur geheimen Mordthat an, bis zu ihres Gemahls Sich-stürzen in ein Meer grenzenloser Grausamkeit, die ihn selber zu Grunde richten soll. Alles das eben Erwähnte besteht aber in Rückblicken Lady Macbeth's auf die Vergangenheit, in Erinnerungen an die Umstände des Mordes und an ihre darauf folgenden Bemühungen, ihren Gemahl aufrecht zu erhalten und zu leiten.

Während es bei Macbeth, da er die Gewohnheit des Selbstgesprächs hat, keines Schlafwandelns bedurfte, um uns das Innerste seiner Seele zu erschließen, würde es mit Lady Macbeth's Geisteskraft und gewohnter Selbstbeherrschung unverträglich gewesen sein, daß ihr Schuldbewußtsein im wachen Zustande so deutlich durch ihre Lippen sich kundgegeben hätte. Die Scene ihres Schlafwandelns ist daher nicht weniger physiologisch wahr, als dramatisch nothwendig. Wie der Arzt selber hier uns sagt, „erzeugen unnatürliche Thaten unnatürliche Qualen," — ver-

Digitized by Google

trauen schuldvolle Seelen dem tauben Pfühl ihre Geheimnisse. Er sieht Verzweiflung in Lady Macbeth's schlafwandlerischen Aeußerungen, verlangt, daß ihr alle Mittel der Verletzung entrückt werden; — ein Verlangen, welches nicht erfüllt worden zu sein scheint; denn Malcolm äußert am Schluß des Stücks: „man glaube, sie habe mit eigener Hand sich das Leben genommen."

Was hierbei Macbeth anbelangt, so ist in seinem Benehmen Nichts charakteristischer, als die Art, wie er die Nachricht von der Krankheit und dem Tode seiner Gemahlin aufnimmt. Nichts zeigt uns so sehr, daß er keine edle Zuneigung zu ihr gehabt, sondern sie nur für ein ihm äußerst nützliches Wesen angesehen hatte, von welchem er daher gar nicht geneigt war sich zu trennen. Er giebt nicht das geringste Zeichen von Mitleid mit den Seelenqualen seiner Gemahlin, sondern befiehlt nur in seiner gewöhnlichen, unvernünftig gebieterischen Weise dem Arzt, sie von dem „Andrang schwerer Phantasien" zu heilen; und da dieser sich hierzu unfähig bekennt, treibt ihn seine Selbstsucht sogleich zu der thörichten Frage „Doctor, kannst Du beschauen das Wasser meines Landes, erspähen sein Uebel, ihm die frühere Gesundheit wiedergeben? Welch' ein Rhabarber- oder Sennatrank treibt wohl die Britten ab?" Und als ihm die Nachricht vom Tode der Königin überbracht wird, verräth sein Ausruf eher alles Andere, als Mitleid. Er scheint zu denken, sie habe gegen ihn ein großes Unrecht begangen, indem sie gerade jetzt gestorben ist:

„Sie hätte später sterben sollen. Da wäre Zeit dazu gekommen!" —

Von diesen, ihr geweihten Worten geht er sogleich zu einer seiner großen, auf ihn selber Beziehung habenden poetischen Betrachtungen über, in welchen von ihr nicht weiter die Rede ist.

Digitized by Google

Mrs. Siddons als Lady Macbeth;

beurtheilt

von

George Fletcher.

Alle neueren englischen Schauspieler, welche den Macbeth Shakespeare's gespielt haben, — Garrick, Kemble, Kean, Macready, — sind von der falschen Grundanschauung ausgegangen, daß jener Held ein ursprünglich guter, von Mitgefühl beseelter, edler, weichherziger und dankbarer Mensch sei, bis ihm der ehrgeizige und verrätherische Vorsatz, seinen König zu ermorden, zuerst von den Schicksalsschwestern eingeflößt und dann durch die Anstachelungen von Seiten seiner Frau in ihm befestigt werde. Der Ton und die Geberden des Schauspielers haben, Dem gemäß, bei Darstellung der Rolle Macbeth's, in den ersten Scenen beständig den gewissenhaft widerstrebenden- und in den letzten den reuevollen Verbrecher an die Stelle des herzlosen Sclaven rein selbstsüchtiger Furchtsamkeit gesetzt, welche der Dichter doch so bestimmt gezeichnet hat; — dergestalt, daß wir, statt des Shakespearschen „schwarzen Macbeth," einen sentimentalen Schlächter zu sehen bekommen haben, der eines Kotzebue vollkommen würdig wäre.

Es ist daher zu entschuldigen, daß sogar Mrs. Siddons das herrschende Mißverständniß des eigentlichen Charakters des Helden eben der Tragödie theilte, in welcher sie ihren größten Künstler-Ruhm errang. Aber ein solcher Grundirrthum über jene Rolle führte nothwendig einen entsprechenden, ebenso großen Irrthum über den, dem Helden zur Seite stehenden Charakter herbei, welchen sie mit solcher Macht darstellte; und Dies ist es, was wir durch ihre eigenen handschriftlichen Bemerkungen über Lady Macbeth, wie uns dieselben von ihrem letzten Biographen vorgelegt worden sind, hier beweisen wollen.

Sogleich darin fehlt Mrs. Siddons, daß sie in den von Lady Macbeth gesprochenen Worten:

. . . . . „Nur fürcht' ich dein Gemüth;
Es ist zu voll von der Milch des Menschenliebe," —

nicht bloß die Meinung der Lady über ihres Gemahls Charakter zu jener bestimmten Zeit, sondern des Dichters eigne Auffassung der bleibenden Natur Macbeth's ausgedrückt findet und sich deßhalb zu dem Ausspruch berechtigt glaubt: Macbeth sei zwar „ehrgeizig, aber noch liebenswürdig, gewissenhaft, ja sogar fromm." Und

Digitized by Google

doch muß die Schlußbemerkung, in welcher Lady Macbeth sagt: „ihr Gemahl fürchte sich vielmehr, die blutige That zu begehen, als daß er dieselbe ungethan wünsche," — diese Aeußerung muß dem aufmerksamen Beobachter zeigen, daß selbst Lady Macbeth, bei allem ihrem Vorurtheil in Bezug auf ihres Gemahls vermeintlich gewissenhaftes Wesen, hier auf einen starken Verdacht rücksichtlich seines wahren Charakters kommt.

Was aber Lady Macbeth's Charakter betrifft, so begeht Mrs. Siddons gleich zu Anfang den Irrthum, daß sie den Ausruf derselben „Großer Glamis! würdiger Cawdor!" aus einem Zeichen grenzenloser Hingebung der Lady an ihres Gemahls Wunsch und Vorsatz, in einen Beweis rein selbstsüchtigen, in ihrer eignen Brust vorhandnen Ehrgeizes und gänzlicher Nichtbeachtung der Wohlfahrt ihres Gatten verkehrt. „Bei Macbeth's Heimkehr," sagt sie, „scheint Lady Macbeth unempfindlich für alle von ihm in der Schlacht bestandnen Gefahren und für die ganze Erfreulichkeit seiner glücklichen Rückkehr, — denn mit keinem freundlichen Wort des Grußes oder des Glückwunsches empfängt sie ihn, und ist in den Gedanken an den beabsichtigten Mord so vollständig versunken, daß sie Beides gänzlich vergißt; wie denn überhaupt bemerkt zu werden verdient, daß, während Macbeth Ausdrücke der Zärtlichkeit gegen seine Frau gebraucht, sie niemals ein Zeichen von Zuneigung zu ihm giebt, bis das Unglück ihr eisernes Herz weich macht." — Wir, unsererseits, erlauben uns hierbei die Gegenbemerkung, — erstlich, daß wir die Meinung von dem in Lady Macbeth wahrnehmbar sein sollenden Mangel an Gefühl für ihren Gatten in unsrer Abhandlung über diese beiden Charaktere bereits widerlegt haben, — und zweitens, daß es niemals die Trostbedürftigkeit der Lady, sondern immer Macbeth's eigne Verlegenheit ist, was ihn zu Ausdrücken der Zärtlichkeit gegen Jene veranlaßt. So sagt er, z. B., zu ihr: „Meine theuerste Gemahlin, Duncan kommt her zu Nacht," — nicht weil er, wie Coleridge meint, seine Gemahlin durch schmeichelnde Worte zur Aufgebung des Mordplans geneigt machen wollte, sondern weil er von ihren Lippen die erste Aeußerung des Wunsches nach der sofortigen Ausführung jenes Plans zu vernehmen wünscht und durch ihre Entschlossenheit die zu der blutigen That nothwendige Willenskraft zu erlangen hofft.

Mrs. Siddons spricht hingegen immer so, als ob Lady Macbeth in ihrem Gemahl nicht bloß die Entschlossenheit zur Ausführung seines eignen Vorsatzes bewirkte, sondern ihm den Vorsatz selber aufdrängte, der mehr der ihrige, als der seinige sei. In dieser irrigen Voraussetzung fährt sie also fort: „Bei der Ankunft des liebenswürdigen Monarchen, welcher ihm (Macbeth) vor Kurzem solche Ehre erwiesen hatte, erhalten seine, von Natur wohlwollenden und guten Gefühle wieder ihre gewohnte Macht. Er geht darauf feierlich mit seinem Herzen zu Rathe, und nach vielem gründlichen Nachdenken über die Gefahr des Unternehmens, nach Erwägung, daß Duncan, sein höchst milder König und Verwandter, bei ihm Gast sei, — giebt er den grausamen Vorsatz auf und beschließt weis-

Digitized by Google

ich, in der Sache nicht weiter zu gehen. Jetzt aber erscheint sein böser Genius, seine Gemahlin; und durch ihre Vorwürfe, besonders durch die Beschuldigung der Feigheit, vertreibt sie die sich sammelnden Tropfen der Menschenliebe von seinen Augen und beseitigt alle jene Eindrücke von Unterthanen-Treue, Mitleid und Dankbarkeit, welche, noch einen Augenblick vorher, von seinem Geist vollen Besitz genommen hatten. Sie macht sogar ihre Tugenden zu Mitteln des Schmähens gegen ihren Herrn und Gebieter: „Du hast die Milch der Menschenliebe in Deinem Herzen," sagt sie im Wesentlichen zu ihm, „aber Ehrgeiz, welcher meine herrschende Leidenschaft ist, würde auch Dir nicht fehlen, wenn Du Muth hättest. Trotz Deines beständigen Verlangens, alle Deine, aus Mitgefühl entspringende Schwäche zu unterdrücken, bist Du zu feig, um die That zu wollen, und wagst Nichts, als sie zu wünschen. Du sprichst von Mitgefühl. Ich habe mit einer Zärtlichkeit gefühlt, welche Dein Geschlecht nicht zu kennen vermag; aber ich bin, bei meinem Ehrgeiz, entschlossen, Alles nieder zu treten, was mich auf meinem Wege zu einer Krone hemmt!"

Unter dem Einfluß der in obigen Worten ausgesprochnen irrigen Ansicht, stellt sich die große Schauspielerin vor, die geistige und leibliche Anmuth dieser Heldin sei so groß, daß dieselbe „allein einen Zauber hervorbringen konnte, der mächtig genug war, den Geist eines so unerschrocknen Helden, einen so liebenswürdigen, so ehrenwerthen Charakter, wie Macbeth zu verblenden, — ihn zu verführen, allen Gefahren der gegenwärtigen und allen Schrecken einer künftigen Welt Trotz zu bieten; so daß wir gezwungen seien, das bethörte Opfer einer solchen Knechtschaft zu bemitleiden, selbst während wir seine Verbrechen verabscheuen."

Die nämliche falsche Voraussetzung verleitet die schöne Kritikerin zu der Annahme, daß Lady Macbeth's Bemerkung in Betreff Banquo's und Fleance's

„Doch Keinem gab Natur Unsterblichkeit,"

eine bewußte Aufforderung zur Ermordung dieser beiden Personen sei; und hierauf gründet sie eine andre sehr seltsame falsche Voraussetzung:

„Da Lady Macbeth sonach jetzt das Maaß ihrer Verbrechen gefüllt hat, so habe ich mir vorgestellt, daß die letzte Erscheinung des Geistes Banquo's ihren Augen nicht weniger sichtbar wurde, als denen ihres Gemahls. Ja, so ist's; der Geist des edlen Banquo hat lächelnd, bis zum Ueberfließen, die Bestandtheile ihres vergifteten Kelchs eingegossen und bietet dieselben nun ihren eignen Lippen dar."

Aus allem Diesem erhellt, daß Mrs. Siddons sich bemühte, den ersten Theil der Rolle Lady Macbeth's so zu spielen, als ob sie eine durchaus selbstsüchtige und gebieterische Frau darzustellen hätte, die nicht dem Wunsch und Vorsatz ihres Gemahls sich hingäbe, sondern gewissenlos entschlossen wäre, ihn zur Ausführung ihres eignen Vorsatzes zu zwingen. Dies wird bestätigt durch alle Berichte und Erinnerungen von ihrem Spiel, so viel wir deren zu sammeln im Stande

Digitized by Google

gewesen sind. Doch macht merkwürdigerweise der letzte Biograph der Siddons gegen ihre Lady Macbeth den Einwand, dieselbe sei keine hinlänglich reine Versinnlichung selbstsüchtigen Ehrgeizes gewesen. „Indem der mächtige Dichter," sagt Hr. Campbell, „alle Triebfedern des Thuns der Lady in dem Einen entschiedenen Gefühl des Ehrgeizes concentrirte, hat er ihrem Charakter eine bildsäulenartige Einfachheit verliehen, welche, obgleich kalt, doch den Geist durch das Staunen aufregt, welches sie bewirkt. Ihr Herz ist keinem andern Gegenstande auf der ganzen Welt zugewandt, als der Krone Schottlands. Von wahrer Zerknirschung findet sich in ihr keine Spur. In den von ihr an ihren Gemahl gerichteten Worten: „Nicht zu Aenderndes bleibe unbedacht" offenbart sich die Scheußlichkeit eines Geistes, der, gleich einem verwundeten Ungeheuer, in eine solche Tiefe ruchlosen Trostes hinabzutauchen vermag. Die Lady ist eine Art von Schwester des Miltonischen Lucifer; wie dieser, stellen wir uns sie äußerlich majestätisch und schön vor. Die Ansicht der Mrs. Siddons, daß man sich unter Lady Macbeth eine blonde und zarte Schönheit zu denken habe, scheint mir daher eine bloße Caprice zu sein. Das Publicum würde keine Lust gehabt haben, für eine solche Darstellerin Lady Macbeth's die schwarzen Locken und die Adler-Augen der Mrs. Siddons auszutauschen".

Aber jene Ansicht der großen Künstlerin ist keineswegs eine bloße Caprice. Mrs. Siddons stützt sich dabei auf einen guten Grund. Sie sagt: „Lady Macbeth's Aeußeres ist, meines Dafürhaltens, von der Art, welche das andere Geschlecht, nach allgemeinem Zugeständniß, am meisten fesselt, — schön, weiblich, vielleicht sogar schwächlich (fragile). Nur solch' ein Verein von Eigenschaften, achtungswerth durch die Energie des Geistes, und fesselnd durch weibliche Liebenswürdigkeit, konnte einen Helden wie Macbeth bezaubern." Zwar hat Shakespeare über diesen Punkt keine besonderen Andeutungen gegeben. Daß er sich aber seine Lady Macbeth von entschieden und sogar zart weiblicher Gestalt dachte, geht nicht nur aus den von ihrem Gemahl gegen sie gebrauchten zärtlichen Ausdrücken, sondern auch aus Allem hervor, was wir von jenen Grundsätzen harmonischen Kontrastes wissen, welche Shakespeare in seinen größesten Werken unveränderlich befolgt.

Im gegenwärtigen Falle beliebte es ihm, die gewöhnliche Ordnung der Dinge umzukehren, indem er seinem Helden Das zuschrieb, was gewöhnlich für weibliche Reizbarkeit der Phantasie und Schwäche des Entschlusses angesehen wird. Um diese Eigenthümlichkeit des Characters hervorspringender zu machen, hat er dieselbe mit der unbezweifeltsten physischen Herzhaftigkeit, Stärke und Tüchtigkeit in Kontrast gestellt; — kurz, er hat in Macbeth einen ausgezeichnet männlichen Körper mit einem, in gewissen Beziehungen äußerst weiblichen Geist vereint, dem aber der Edelsinn weiblicher Liebe gänzlich fehlt. Diesem, in sich selber einen Kontrast enthaltenden Charakter hat Shakespeare einen weiblichen Charakter gegenüber gestellt, welcher einen, dem vorigen ganz entgegengesetzten Kontrast darstellt. Niemand bezweifelt, daß er uns in dem Geist Lady Macbeth's jene männliche Festigkeit des

Digitized by Google

Willens gezeigt hat, die ihrem Gemahl fehlt. Die strengste Analogie mußte ihn deßhalb darauf führen, den harmonischen Kontrast der beiden Charaktere dadurch zu vervollständigen, daß er jenen ihren „unverzagten Muth" in eine ebenso ausgezeichnet weibliche Gestalt einschloß, wie die ihres Gemahls eine großartig männliche ist. Dies war auch nöthig, um ihr Schelten auf Macbeth's Unentschlossenheit mit der vollsten Kraft wirken zu lassen. Solche Worte haben, aus den Lippen eines Weibes von männlichem Ansehen, wenig moralische Stärke, im Vergleich mit Dem, was sie durch eine, in leidenschaftliche Bewegung gesetzte, zart weibliche Stimme und Gestalt an Kraft gewinnen.

Mrs. Siddons hat also hierüber richtiger geurtheilt, als das Publicum, das sich durch ihre mächtige Darstellung verleiten ließ, ihre Persönlichkeit mit der Persönlichkeit Lady Macbeth's völlig zu identificiren.

Diese Thatsache legt uns die Pflicht auf, das Abweichen der Verkörperlichung jenes Charakters durch Mrs. Siddons von Shakespeare's Zeichnung desselben nicht nur, wie wir bereits gethan haben, durch ihre eigene Angabe der Weise, in der sie diese Rolle zu spielen sich bemühte, sondern auch durch die glaubhaftesten Ueberlieferungen über ihre wirkliche Darstellung der Rolle klar zu machen. Hierbei müssen wir uns darauf beschränken, nachzuweisen — erstlich, den von der Schauspielerin hervorgebrachten falschen Eindruck in Betreff der zwischen Lady Macbeth und ihrem Gemahl im Allgemeinen bestehenden moralischen Beziehung — und zweitens ihre gleich irrige Auffassung der Beziehung zwischen Lady Macbeth's Gewissen und der großen verbrecherischen That, an welcher sie Theil nimmt.

Nun stimmen alle Berichte über das Spiel der Siddons während der ersten Scenen in der Versicherung überein, daß sie die Heldin sehr wirksam so darstellte, wie wir aus ihren schriftlichen Bemerkungen über jenen Charakter gesehen haben, daß sie sich bemühte denselben darzustellen, — als eine, — wir müssen es wiederholen, — als eine durchaus selbstsüchtige und gebieterische Frau, die nicht dem Wunsch und Vorsatz ihres Gemahls sich hingiebt, sondern gewissenlos entschlossen ist, ihn zur Ausführung ihres eignen Vorsatzes zu zwingen.

Die drei Hauptstellen, in welchen diese Auffassung am Meisten hervortreten mußte, sind Die, in welcher Lady Macbeth die Ausführung des Mordplans auf sich selber nimmt; — Die, wo sie Macbeth's Besorgnisse vor Verhaßtwerden durch ihre Ausscheltungen, und seine Furcht vor irdischer Vergeltung durch Angabe des Mittels verbannt, durch welches der Verdacht auf die schlafenden Kämmerer gelenkt werden könne; — und endlich Die, wo sie sich bemüht, seine Aufgeregtheit nach dem Morde zu beschwichtigen.

Was den ersten Punkt betrifft, so müssen wir, nach den oben angeführten Stellen aus den Bemerkungen der Mrs. Siddons, Herrn Boaden's Versicherung Glauben schenken, dieselbe habe die Worte:

Digitized by Google

. . . . . „Oh! nie soll den Morgen
Die Sonne sehn!“ — . . . . . .

auf solche Weise gesprochen, daß „Macbeth selber (Smith) unter sie herabsank.“ — Das heißt, sie nahm den Ton und die Miene, nicht der eifrigsten Bitte, von welcher allein Shakespeare's Heldin bei dieser Gelegenheit Gebrauch machen konnte, — sondern des gebieterischen Befehlens an; so daß der Darsteller Macbeth's, anstatt, wie Shakespeare's Auffassung verlangt, gefällig einzuwilligen, aus reiner Hülfslosigkeit in ihren Willen sich zu fügen schien.

In Bezug auf die Scene, zweitens, wo die Lady das ängstliche Zurückbeben ihres Gemahls vor der wirklichen That beseitigt, sagt uns ferner Hr. Boaden: „Da sie vom Wirbel bis zum Zeh mit der wildesten Grausamkeit erfüllt war, schien das Schauderhafte der hier folgenden Worte durch seine Angemessenheit für solch' ein Wesen erträglich. Aber ich staune noch über die Energie sowohl des Vortrags wie der Geberde, von welcher derselbe begleitet war: —

Und doch indem er (der Säugling) mich anlächelte,
Riss' ich die Brust ihm aus zahnlosem Mund,
Und schlug' ihm's Hirn aus, hätt' ich's so geschworen,
Wie Du es schworst.

„Hier war in Ton und Geberde nichts Menschliches. Diese wirklich schöne und interessante Schauspielerin schrak durchaus nicht davor zurück, als das wahre und vollkommne Bild der größten aller leiblichen und moralischen Verderbtheiten, — als ein teuflisches Weib vor uns zu stehen.“

Wir unsrerseits finden hier wiederum den Ton und die Geberden, — nicht der heftigen Klage, sondern des anmaßenden Vorschreibens, — nicht der eifrigen, von Lady Macbeth an ihren Gemahl gerichteten Aufforderung, bei seinem eignen Vorsatz zu beharren, sondern unbarmherziger und hochmüthiger Entschlossenheit, ihn zur Ausführung des ihrigen zu treiben. Zu der Ansicht der Mrs. Siddons, daß Lady Macbeth während dieser ganzen Zeit ihren Gemahl mit aufrichtiger Verachtung ansieht, stimmt vollkommen, was Herr Boaden in Bezug auf die oben erwähnte dritte Stelle weiter äußert: „Bei ihrer Rückkehr aus der Schlachtstube gab sie ihren Lippen einen Ausdruck der Verachtung, der mehr auffiel, als irgend einer, den sie bis dahin hatte sichtbar werden lassen.“

Den allgemeinen Charakter dieses Theils der Darstellung der Siddons bezeichnete ein beredter Schriftsteller vor Kurzem durch die Behauptung, daß in der Mordscene „ihr Spiel das eines triumphirenden Teufels war.“

In unsrer Betrachtung der Charaktere Macbeth's und seiner Gemahlin haben wir aber gezeigt, daß Shakespeare seine Heldin ganz und gar nicht als über die Vollbringung der That triumphirend darstellt; vielmehr haben wir gesehen, daß Macbeth's Grübeleien über die vollbrachte That in Lady Macbeth eine Ahnung von der durch Gewissensqualen bewirkten Geistesverwirrung hervorrufen, durch welche sie zerstört werden soll. Wir haben ferner gezeigt, wie entfernt sie ist von

Digitized by Google

der tiefen Verachtung, welche Mrs. Siddons mit solcher Kraft ausgedrückt hat, — welche blicken zu lassen aber sowohl Klugheit wie Gefühl der Heldin Shakespeare's verbot, da sie einsah, in welch' hohem Grade ihre Selbsterhaltung davon abhing, daß sie die nervöse Aufregung ihres Gemahls beschwichtigte. Kurz, Shakespeare hat, schon vom Beginn der Mitwirkung Lady Macbeth's bei der Handlung an, in ihr nicht die „bildsäulenartige Einfachheit" des Charakters dargestellt, welche Campbell ihr zuschreibt und welche Mrs. Siddons darzustellen suchte, — sondern einen beständigen Kampf zwischen ihrer Zerknirschung wegen der verbrecherischen That und ihrer Hingebung an ihres Gemahls ehrgeiziges Vorhaben. Dieser bewußte Kampf soll sich in dem Anruf, „Kommt all' ihr Geister, die Mordgedanken sä'n," sowohl durch ein Erzittern der Stimme wie durch eine Inbrunst des Vortrags verrathen, die sehr verschieden sind von Dem, was über diesen Theil der Darstellung der Siddons berichtet wird:

„Als die Schauspielerin," sagt Herr Boaden, „bei der Anrufung der Geister des Zerstörens, an die Stelle kam —

> Wo auch in unsichtbarem Nebel ihr
> Lauert auf Mordverderb,

da schienen ihre in die Höhe gezognen Augenbraunen, ihre großen Augen, ihre erhobenen Schultern, ihre ausgestreckten Hände, — alles Dies schien sich anzustrengen, Das auszuforschen, was doch als kein möglicher Gegenstand des Gesichts bezeichnet war. Bis dahin, — dessen bin ich ganz gewiß, — war eine so furchtbare Gestalt niemals auf einem Theater gesehen worden."

In allem Diesem finden wir aber die Geberde Jemandes, der nicht, wie Shakespeare's Heldin thut, die Geister des Mordes anfleht, — sondern ihnen gebietet. Die Action ist also dem Wort nicht angepaßt.

Dasselbe muß von der Darstellung der Schlafwandelscene durch Mrs. Siddons gesagt werden, obgleich diese Darstellung für den größten Triumph der Künstlerin in dieser Rolle angesehen wird. Hier vorzüglich war das Aussehen und Sprechen der Schauspielerin, wie eine von Empfindungen nicht erschütterte Heldin der antiken Tragödie, nicht am rechten Orte. Ein in Folge seines gefolterten Gewissens zum Schlafwandler gewordner Mensch ist etwas dem romantischen Drama Eigenthümliches, in dem klassischen Drama Unmögliches. Eine Person, wie die Lady Macbeth der Siddons war, würde jener „schlaftrunknen Aufregung" ganz unfähig gewesen sein, in welcher wir Shakespeare's Heldin erblicken. Ebenso wenig würde, umgekehrt, die Letztere in diesem Zustande, die bildsäulenartige Feierlichkeit behauptet haben, mit welcher jene Schauspielerin in dieser entsetzlichen Scene über die Bühne schritt. Wir haben schon gezeigt, daß Lady Macbeth, weit entfernt, in dieser ihrer letzten Scene irgend Etwas von dem unbesiegbaren Willen einer klassischen Heldin zu offenbaren, vielmehr in ihren unzusammenhängenden Rückblicken als das bloß leidende Opfer der Reue und der Verzweiflung erscheint, — hilflos und

Digitized by Google

zusammenschaudernd. „Der Siddons aber fehlte," wie der schon erwähnte beredte Schriftsteller sagt, „die Aufgeregtheit, das Hinschwindende, das Angstvolle. Sie hatte das Ansehen einer Statue. Sie sprach mit dem feierlichen Ton einer Stimme aus dem Grabe. Sie stand da, mehr wie der aus dem Grabe erstandne Rächer des Königsmordes, denn wie der Dulder der Qualen, von welchen die Seele des Mörders verfolgt wird. Ihre gewaltige Stimme, ihr starres, marmorartiges Gesicht und ihr schweigender Schritt brachten den Eindruck eines übernatürlichen Wesens, einer furchtbaren Nemesis hervor."

Diejenigen, welche die Lady Macbeth der Siddons als die Rolle anführen, in welcher die künstlerische Kraft dieser Schauspielerin zur höchsten Entwicklung gekommen sei, haben demnach vollkommen Recht. Wenn sie aber in dieser Leistung den schlagenden Beweis der Geeignetheit der Siddons zur Darstellung Shakespear'scher Heldinnen erblicken, so sind sie entschieden im Unrecht. Denn das Wesen der Shakespear'schen Charaktere besteht nicht in einer „bildsäulenartigen Einfachheit," sondern in einer gemäldeartigen Fülle, welche mit der massiven Gestalt und dem gleichsam gemeißelten Geist der Siddons in Widerspruch stand. Ihr Geist war mehr Miltonisch, als Shakespearisch. Die Gerechtigkeit gegen Mrs. Siddons, und die Gerechtigkeit gegen Shakespeare fordern gleich sehr, daß hierüber ein klares und allgemeines Verständniß zu Stande gebracht werde.

Graf Castel Melhor oder das letzte Gefühl.

Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Berlin 1848. A. W. Hayn.

Beurtheilt vom Professor Dr. H. Ulrici.

Seitdem die deutsche Dichtung die Periode der s. g. Romantik und ihrer Consequenzen hinter sich hat, ringt sie unablässig nach einer neuen Gestaltung des Dramas: dahin concentriren sich die besten Kräfte des deutschen Parnasses in dem richtigen Gefühle, daß für eine hochgebildete, selbstbewußte, leidenschaftlich erregte Zeit, wie die unsrige, nur das Drama diejenige Kunstform ist, welche, wenn auch erst spät und allmälig, der Poesie die Theilnahme des Volks und einen über die engen Gränzen des Dilettantismus hinausreichenden Einfluß wieder gewinnen kann. Die Dichter haben geglaubt zu diesem Behufe sich der s. g. Zeitideen und Zeittendenzen bemächtigen zu müssen: neben jener Lyrik, welche „von der Zinne der Partei" Wurfgeschosse aller Art, gelegentlich auch bloßes Wasser, Mauersteine und Dachsparren, auf die Gegner schleuderte, bildete sich eine Tendenz-Dramatik, welche sich nicht schente, die Partei-Stichwörter der Gegenwart historischen Personen einer weit abliegenden, von ganz andern Interessen bewegten Vergangenheit in den Mund

Digitized by Google

zu legen. Die Versuche dieser Art haben gar keinen, oder doch nur einen unbedeutenden, vorübergehenden Erfolg gehabt. Man bedachte nicht, daß wie der Dichter nicht fähig ist, die Leidenschaft, die ihn schüttelt, das Ereigniß, das ihn bewegt, im Momente der Bewegung selbst künstlerisch auszugestalten und zu objektiver Anschauung zu bringen, eben so und aus demselben Grunde der Zeitgeist unfähig ist, das, was ihn unmittelbar erfüllt und erregt, künstlerisch zu genießen. Man bedachte nicht, daß die Kunst, wie der Mensch, nur mit den Füßen auf dem Boden der gemeinen Wirklichkeit steht, mit dem Haupte dagegen in die freie, reine Himmelsluft hineinragt, daß daher die unmittelbar gegenwärtigen Interessen und Tendenzen der Zeit nur das unterste Fundament des Baues oder, wenn man lieber will, die allgemeine Erd-Atmosphäre bilden können, in welcher das Kunstwerk athmet, nicht aber das individuelle Lebensprinzip selbst, das seinen Organismus beseelt. So paradox es klingen mag, so müssen wir doch alles Ernstes behaupten, daß selbst die Aristophanische Komödie, auf welche die Tendenz-Poeten so gern sich berufen, den obigen Grundsatz nur bestätigt. Denn die ächte Satire stellt nicht die Sache selbst dar, sondern nur ihren Reflex im Hohlspiegel der komischen Weltanschauung, und somit nicht die Zeittendenzen selbst, sondern nur den allgemeinen Geist der Zeit als Moment einer zeitlosen über die beschränkte Gegenwart weit hinausreichenden Idee. Der Aristophanische Sokrates sah dem wirklichen ohne Zweifel so wenig ähnlich, daß letzterer wohl kaum aufzustehen brauchte, um die Athenienser zu überzeugen, daß sie Poesie und keine Realität vor sich hatten.

Der Verfasser des obigen Dramas, obwohl dem Zeitgeiste ebenfalls seine Huldigung darbringend, hat doch mit richtigem Takte die Zeittendenzen nur als Basis benutzt, die er der Handlung und der sie bewegenden Grundidee unterbreitet. Auch ist die Auflehnung des Volks gegen ein schwächliches, willkürliches, absolutistisches Regiment, das Verlangen nach Befreiung von ungerechten unerschwinglichen Abgaben, die Forderung der Wiederherstellung der Cortes ꝛc. historisch begründet und dem Charakter der Zeit, in welcher das Stück spielt, angemessen. Das vergebliche Streben des Helden, den gerechten Ansprüchen des Volks Geltung zu verschaffen, sein Kampf gegen einen sittenlosen Hof und seine Bemühungen, einen kraftlosen, schwankenden, verweichlichten Fürsten zu bessern und vom Untergange zu retten, bilden ein Moment, aber auch nur ein Moment des tragischen Pathos, von dem das Stück durchdrungen ist. Dieß ist das richtige Verhältniß, in welches das Element des Zeitgemäßen, wenn es überhaupt poetisch verarbeitet werden soll, zu den übrigen Elementen der dramatischen Kunst gestellt werden muß.

Indessen ist es nicht dieses Element, nicht dieser Vorzug, weshalb wir glauben, daß die vorliegende Tragödie die nähere Beachtung der Aesthetiker und Kunstfreunde verdiene. Es ist auch nicht das Lob, das man der Dichtung in

Digitized by Google

mancher andern Beziehung zollen darf: der poetische Geist, der durch das Ganze weht, die reine Moral, die es athmet, der natürliche Fluß der Diction, die edle, durchweg angemessene Sprache, die wohltönenden Verse, die richtige Zeichnung der Charaktere, die treffende Schilderung des gemeinen Volks an den einzelnen, aus ihm hervortretenden Individuen, unter denen namentlich Lopez eine sehr gelungene Figur ist. Denn neben diesen Vorzügen zeigt das Drama auch erhebliche Mängel: es ist, weniger in der Anlage als in der Ausführung, zu breit, zu redselig; der Sprache fehlt jenes unnennbare Etwas, das sie über die Prosa des gemeinen Leben hinaushebt, ohne sie doch vom Boden der Wirklichkeit loszulösen, jene scharfen Schlaglichter des Ausdrucks und Gedankens, welche ganze Lebensgebiete in neuer eigenthümlicher Beleuchtung zeigen. Die ersten drei Akte lassen kalt; erst in den beiden letzten, ja genau genommen erst im fünften Akte gewinnt die Dichtung jene geistige Hebelkraft, die uns unwiderstehlich in ihre Kreise zieht. Die Charaktere sind nicht scharf genug ausgeprägt, zu wenig individualisirt, zu flach und allgemein gehalten: einige wie die Königin, Don Pedro, Muñoz, Jacobine, sind bloße Schattenrisse, Ines eine zu allgemeine Curtisane und selbst der König ein bloßes Exemplar jener Gattung von Schwächlingen, welche ohne ein straffes Gängelband stets straucheln und fallen. Die Entwickelung der Aktion, obwohl gut motivirt und nicht ohne dramatischen Fortschritt, könnte sich in den ersten vier Akten doch noch rascher, noch elastischer bewegen, im fünften dagegen sollte die Katastrophe weniger plötzlich hereinbrechen, der Verrath der Brites, durch den sie herbeigeführt wird, bestimmter motivirt sein; jedenfalls ist es fehlerhaft, daß wir in der ersten Hälfte des Stücks zu der Meinung inducirt werden, als sei der Angelpunkt der Aktion das Verhältniß Castel Melhors zum König, zum Staate und Volke, während sich doch mit dem vierten Akte zeigt, daß der Schwerpunkt, die Grundidee des Ganzen wo anders hinfällt und nicht der Staatsminister, sondern der Mensch Castel Melhor der Träger des tragischen Pathos, nicht das öffentliche, sondern das Privatleben des Helden die eigentliche Sphäre des dramatischen Interesses ist: dadurch finden wir uns enttäuscht, beirrt, geärgert, wie ein Wanderer, der zufolge falscher Anweisung einen Umweg gemacht hat. Um dies zu vermeiden, mußte sogleich in der Exposition die verbrecherische That, welche Castel Melhor's Vergangenheit trübt, bestimmter hervorgehoben werden und namentlich Jacobine, die noch lebende Repräsentantin dieser Vergangenheit, entschiedener in den Vordergrund treten. — Endlich ist der Verfasser noch viel zu sehr ein guter Deutscher, um ein vollendeter Dramatiker zu sein: das lyrische Element hat auch bei ihm noch viel zu sehr das Uebergewicht. In der Darstellung des Volkslebens und der allgemeinen Zustände des Staats ist zwar der epische Faktor der dramatischen Dichtung in das Triebwerk des Ganzen mit aufgenommen; aber es fehlt die Vermittelung beider Seiten zu organischer Einheit. Dieser Einheitspunkt ist die Handlung, aber die Handlung in ihrem vollen Begriffe, in allen ihren Momen-

Digitized by Google

ten, also die Handlung, wie sie nicht bloß aus vorübergehenden Stimmungen, Gefühlen, Leidenschaften, nicht bloß aus den äußern Umständen, Verhältnissen und Veranlassungen, sondern zugleich aus selbsteigner Quelle hervorgeht. Diese Quelle aber ist der Wille, sofern er nicht bloßes Instrument der bewegenden Gemüthskräfte oder äußeren Antriebe ist; sondern in dem angebornen Bedürfnisse des Menschen, sich durch Wort und That zu äußern, in dem Triebe, sich der Außenwelt zu bemächtigen und sie dem eignen inneren Wesen conform zu gestalten, kurz in dem Drange zu handeln bloß um zu handeln, also in sich selbst eine causale Kraft besitzt, welche zu Willensakten, Plänen, Entwürfen, Thaten forttreibt. Dieser Thatendrang, der unbewußt und unwillkürlich die subjectiven Neigungen und Begierden, Gefühle und Leidenschaften wie die objektiven äußeren Anlässe und Antriebe, und in Beiden das lyrische und epische Element als gegebenen Stoff verarbeitet und zur dramatischen Handlung ausgestaltet, ist das innerste, unsichtbare Lebensprinzip des Dramas. Wie die Seele den Leib, so muß es das Ganze überall gegenwärtig durchdringen und beleben, ohne doch jemals selbst handgreiflich hervorzutreten. Das ist die Lebensluft, in welcher das Shakspeare'sche Drama athmet; das ist es, was fast allen deutschen Dramen eben so sehr als der vorliegenden Tragögie mangelt.

Dennoch hat diese Trägödie eine Seite, von der sie sich vor andern vortheilhaft auszeichnet, und dies ist der Grund, weshalb sie mir der Erwähnung in diesen Blättern nicht unwürdig scheint. Sie hat zuvörderst den großen Vorzug, durch den sie sich allen ächten Kunstwerken anreiht, daß sie aus Einer bestimmten Grundanschauung heraus gearbeitet, der lebendige Ausdruck Einer klar hervortretenden Idee ist. Der Held hat in jüngeren Jahren die Geliebte seines Freundes (die schon erwähnte Jacobine) verführt, den Beleidigten im Duell getödtet, die Verführte verlassen und der Schande Preis gegeben. Sein Geist, von dieser Schuld einer doppelten Treulosigkeit niedergedrückt, ringt vergeblich nach einem dauernden freien Aufschwunge im eignen Innern, nach einen Sphäre freier männlicher Wirksamkeit in der Außenwelt: überall tritt ihm innerlich das Schreckbild jenes Verbrechens entgegen und hemmt und verwirrt seine Thatkraft, überall begegnet ihm äußerlich Untreue und Verrath. So wird er durch den Wankelmuth und die Wortbrüchigkeit des Königs aus der Bahn einer großartigen staatsmännischen Thätigkeit für das Wohl des Volks in dem Augenblicke, da sie ihrem Ziele nahe war, herausgeworfen; so geht ihm das edelste Liebesglück, das ihm ungesucht zufällt, theils durch die Untreue seines nächsten Freundes, der in Leidenschaft für seine Gattin entbrennt, theils durch seine eigne Eifersucht und den eignen Mangel an Vertrauen und Hingebung verloren. An derselben Stelle, an welcher er selbst einst den verrathenen Freund tödtete, fällt er von der Hand desjenigen, der ihn bis dahin in aufopfernder Freundschaft stets zur Seite gestanden hatte. So bewähren sich an seinem eignen Schicksal seine ahnungsschweren Worte:

Digitized by Google

In uns und außer uns zugleich erwecken
Uns unſ're Handlungen den böſen Feind,
Der uns Verderben und Vernichtung droht.

Es iſt recht eigentlich die Macht des Tragiſchen, durch die er zu Grunde geht, des Tragiſchen gefaßt als moraliſche Wiedervergeltung, als innere Talion, welcher dann auch die äußern Umſtände und Ereigniſſe entſprechen. Von dieſer Grundidee aus rundet ſich der Lebensgang des Helden zu einem organiſchen Ganzen ab.

Noch höher aber rechne ich es dem Verf. zum Verdienſt an, daß er dieſe Grundidee in Shakſpeare'ſcher Weiſe durchzuführen beſtrebt geweſen iſt. Ich habe in meinem Buche über Shakſpeare die Meinung zu begründen geſucht, daß die Shakſpeare'ſche Form der Compoſition — natürlich nicht ſklaviſch nachgeahmt, ſondern wo möglich fortgebildet, dem Geiſte der Nation wie dem Genius des Dichters angepaßt — für das moderne, insbeſondre für das deutſche Drama allein geeignet ſei und ihm eine beſſere Zukunft verſpreche. Die ſeither erſchienenen dramatiſchen Werke, namentlich die hiſtoriſchen Tragödien Rückert's, haben mich in dieſer Ueberzeugung nur beſtärkt. Die Shakſpeare'ſche Weiſe der Compoſition beſteht aber, wie ich klar dergethan zu haben glaube, in der Durchführung derſelben Einen Grundidee an mehreren, innerlich und äußerlich verbundenen Handlungen oder Handlungskreiſen. Dadurch wird erreicht, daß die Aktion, troß der concreten Individualität ihrer ſelbſt, wie der handelnden Charaktere, doch von allgemeiner Bedeutung, als Ausdruck eines Geſetzes des menſchlichen Daſeins und menſchlicher Geſchicke erſcheint; dadurch wird die unendliche Berechtigung der Subjektivität anerkannt und dem modernen Geiſte, der friſches concretes Leben will und ſymboliſche Handlungen, typiſche, unbildliche Charaktere nun einmal nicht goutirt, genug gethan; dadurch wird eine dem modernen Geiſte gleichermaßen allein entſprechende Mannichfaltigkeit von Charakteren, Thaten und Ereigniſſen gewonnen, welche ſich doch zugleich zu Einem harmoniſchen, kunſtgerechten Ganzen zuſammenſchließen. Freilich iſt dieſe Weiſe der Compoſition ſchwierig, ſehr ſchwierig, und es iſt daher nicht zu verwundern, daß die meiſten neueren Dichter ihr aus dem Wege zu gehen ſuchen und andre Bahnen einſchlagen. Eben darum aber muß dem, der meine Ueberzeugung theilt, jedes Beſtreben, ſich dieſer Compoſitions-Weiſe zu bemeiſtern, bedeutſam und anerkennenswerth erſcheinen, geſetzt auch, daß es das Ziel noch nicht erreicht hätte.

Das letztere läßt ſich allerdings von der vorliegenden Tragödie nicht behaupten. Dem tiefer Blickenden wird zwar die Tendenz des Verf. nicht entgehen: der zweite Hauptkreis der Action, der um den Charakter und das Schickſal des Königs ſich dreht, ſoll dieſelbe Grundidee abſpiegeln; auch hier ſoll ſich zeigen, wie der Wankelmuth des Königs, die habituelle Untreue gegen ſich ſelbſt wie gegen Andre, ihn nicht nur innerlich bricht und um alle königliche Haltung und zuletzt

Digitized by Google

um die Krone selbst bringt, sondern auch äußerlich durch gleiche Treulosigkeit, durch den Verrath des eignen Bruders und der eignen Gemahlin, bezahlt wird. Allein es ist dem Verf. nicht gelungen, in diesem zweiten Kreise seine Tendenz zu klarer, künstlerischer Anschaulichkeit auszuprägen. Dieser ganze Kreis ist zu farblos gehalten: wir gewinnen kein lebendiges Interesse weder für den König selbst noch für die Königin, noch für Don Pedro, seinen Bruder, noch auch für Ines, seine Geliebte, obwohl letztere noch am schärfsten gezeichnet erscheint. Selbst dem Verhältnisse des Königs zu Castel Melhor fehlt es an innerem Pathos. In den letzten beiden Akten tritt der König und mit ihm der ganze Kreis, dessen Mittelpunkt er ist, von der Schaubühne ab; wir erfahren von seinem Thun und Lassen wie von seinem endlichen Schicksal das Nöthige nur erzählungsweise, durch den Bericht Andrer. Damit wiederholt sich hier, nur in andrer Art, derselbe Fehler, den wir an der Entwickelung des ersten Hauptkreises der Aktion zu rügen fanden: während im ersten der Faden der Geschichte ganz anders weitergesponnen wird, als er angelegt schien, wird er im zweiten unabgesponnen fallen gelassen. Dadurch wird dieser ganze Kreis in eine dunkle Ferne hinausgerückt, und die Grundidee, der ihn beseelt, trifft nicht unser Gefühl, wird uns nicht dargestellt, sondern wir müssen sie durch Zurückdenken, durch Combiniren und Reflektiren zu gewinnen suchen. Ja selbst äußerlich erscheint dadurch das Drama in zwei Hälften gespalten, deren Einschnitt zwischen den dritten und vierten Akt fällt.

Man sieht, dem Verf. fehlt es noch an der Fertigkeit des Ineinanderwebens der verschiedenen Fäden, die er angelegt hat, — ein Fehler, den man indeß einem jungen Dichter und seinem Erstlingswerke zu Gute halten mag. Schreitet er nur auf der betretenen Bahn rüstig vorwärts, so wird er mit der Zeit diese Fertigkeit in größerem Maße sich anzueignen vermögen. Schwerer dürfte es ihm werden, einen andern Fehler zu überwinden und dafür die ihm correspondirende Tugend einzutauschen. Ich meine die Tugend der inneren, qualitativen Kürze nicht nur der Rede, sondern der Darstellung überhaupt, die Kunst, mit wenigen kräftigen Strichen einen lebendigen Charakter zu zeichnen, mit möglichst wenigen Hebeln eine Scene in dramatische Bewegung zu setzen, die Kunst, jeden Gemüthsaffekt, jede Reflexion, jede Aeußerung der handelnden Personen in eine scharfe Spitze zusammenzudrängen und im prägnantesten Ausdrucke wiederzugeben, kurz die Kunst, immer bedeutsam zu sein, keinen Zug, kein Wort zu verschwenden, schlechthin Alles fern zu halten, das nicht von Gewicht ist für die Entfaltung der Charakter und den Fortschritt der Aktion. Ohne diese Kunst wird es stets schwierig, ja vielleicht unmöglich sein, mit der Shakspeare'schen Art der Composition die Erfolge zu erringen, welche der Meister selbst spielend gewinnt.

Schließlich nur noch die Bemerkung, daß ich nicht im Stande gewesen bin, die Bedeutung des zweiten Titels des Stücks zu ergründen. „Das letzte Gefühl"? Das klingt so mystisch und zugleich so bedeutsam, daß es mich gereizt hat, alle

Digitized by Google

Denkkraft anzustrengen, um in den Sinn des Worts einzudringen. Es ist mir nicht gelungen; und da die Bescheidenheit heutzutage keine gangbare Tugend mehr ist, so hat mich der Zweifel beschlichen, ob der Dichter selbst sich wohl etwas Klares und Aussprechbares dabei gedacht haben dürfte.

Andreas Hofer.

Ein Trauerspiel in fünf Abtheilungen

von

Wilhelm Gärtner.

Leipzig bei B. G. Teubner 1845.

Beurtheilt von Friedrich Hebbel.

Es liegt ein Büchlein vor mir, das die Jahrszahl 1845 an der Stirn trägt. Darf ich es im Jahre 1849 noch besprechen? Es ist nur wenig bekannt geworden und es übertrifft doch das Meiste, was seit seiner Erscheinung auf den Bühnen und in den Leihbibliotheken florirte.

Die deutsche Kritik befolgt das Princip, daß sie nur das ganz Grüne oder das ganz Graue vor ihr Forum zieht. Sie würde sich ein Gewissen daraus machen, die armseligste Novität des letzten Meßkalenders stillschweigend passiren zu lassen. Sie würde ebenfalls eine heilige Pflicht zu versäumen glauben, wenn sie das Jahr verstreichen ließe, ohne die Commentare über Schiller und Goethe um ein Ansehnliches zu vermehren. Dagegen findet sie es selten mit ihrer Würde vereinbar, sich nach dem Jüngstvergangenen umzusehen und zu untersuchen, ob nicht manches Vortreffliche durch frechen Tadel und noch frecheres Ignoriren erstickt, ob nicht manches Erbärmliche durch unverdientes Lob und schamloses Marktgeklingel über die Gebühr in die Höhe gehoben worden ist. Sie respectirt, wie Talleyrand und seine Schule, das fait accompli und wenn sie sich wider Gewohnheit einmal auf die Revision eines literarischen Processes einläßt, so untersucht sie lieber, ob Sebastian Brand und Fischart Beschwerde über ihre Zeitgenossen zu führen hatten, als ob Heinrich von Kleist oder Immermann sich über die ihrigen beklagen durften. Darum führt sie auch durchschnittlich eine trübselige Lurus-Existenz und wirkt so wenig.

Ich würde, wie die Sachen stehen und gehen, kaum wagen, auf ein schon drei Jahre, aber noch nicht hundert Jahre altes Werk wider allen Brauch zurück zu kommen, wenn ich meine Anzeige nicht für die Jahrbücher, sondern für ein anderes Journal bestimmt hätte. Doch die Jahrbücher erlauben sich, eine Ausnahme zu sein, wie ich mir, eine Ausnahme zu machen, und sie werden mir gern vergönnen, auf ein wahres Talent hinzuweisen, das bis jetzt trotz unserer Armuth, die sich freilich hinter einem scheinbaren Reichthum zu verstecken weiß, fast ganz übersehen, in Wien wenigstens nicht einmal genannt, sondern von den unverschämtesten

Digitized by Google

Schmarotzerpflanzen überwuchert wurde, obgleich es sich eben hier unter den mannigfaltigsten Hindernissen und Schwierigkeiten entwickelt hat.

Das vorliegende Drama behandelt einen rührenden, ja vielleicht den rührendsten Moment der neueren Geschichte. Ich sage: einen rührenden, nicht aber einen erhebenden. Rührend ist es, dies patriarchalische Abhängigkeitsgefühl, dem angestammten Fürsten gegenüber, das nicht einmal in dem Augenblick an sich irre wird, wo der Fürst selbst es zurück weist. Rührend ist sie, diese kindliche Unwissenheit, die von dem großen historischen Umbildungs- und Einschmelzungsproceß der Zeit nicht das Mindeste ahnt, ja, die nicht einmal die geographischen und statistischen Verhältnisse der Länder kennt und sich für die Ewigkeit gegen ganz Europa mittelst des Stutzens hinter ihren Berg- und Felswänden behaupten zu können glaubt. Rührend in einem Sinne ist sogar die Naivetät, die in dem Mann des Jahrtausend's, in Napoleon, Nichts als eine Art von Großmörder erblickt, der, da er einer halben Million von Menschen das Lebenslicht ausblies, billig auch eine halbe Million Mal geköpft oder gerädert werden sollte. Erhebend ist das Alles freilich nicht. Erhebend ist es so wenig, und noch weniger, wie das Heimweh des Jacopo Foscari in Byron's bekanntem Stück, der einem an die Scholle gebundenen Baum, der nur hier und nicht anderswo gedeiht, weit eher gleicht, als dem König der Schöpfung. Es ist einfach Gewohnheitssache; ob sich aber ein Volk an einen Fürstenhut gewöhnt hat, der ihm gefällt, oder ein Individuum an eine Nachtmütze, die es fortträgt, weil es sie schon lange trug, das ist im Grunde, wenn es durch nichts Höheres verklärt wird, ästhetisch wie moralisch, ganz einerlei. Und der Erhebung der Tyroler, so heldenmüthig sie war, fehlte diese Verklärung.

So viel vom Stoff, und zwar mit Nothwendigkeit, denn wer die Beschaffenheit desselben bei einem Kunstwerk aus den Augen setzt, der läuft oft Gefahr, die höchsten Vorzüge der Form für Fehler zu halten. Wer sich, den gegebenen Fingerzeigen nachgehend, den Tyroler Aufstand in seinen wahren Motiven und allen Consequenzen derselben vergegenwärtigt, der wird mit der Auffassung unseres Dichters übereinstimmen und die von ihm gewählte Behandlungsweise anerkennen müssen. Der wahrhaft poetische Hauch, der das kleine Drama von Anfang bis Ende durchzieht, offenbart sich hier, wie überall, hauptsächlich dadurch, daß wir uns mit Gewalt in die Atmosphäre hinein gebannt fühlen, in der das, was geschieht, allein möglich war. Wir sehen diese Menschen, in deren Schädeln das kleine Gehirn vertrocknet zu sein scheint, nicht bloß vor uns handthieren; wir schmecken die Luft, die sie athmen, wir saugen die Dünste, die diese Luft dick und schwer machen, die heißen Düfte, die ihr das Berauschende und Betäubende geben, mit ihnen ein, darum verstehen wir sie, darum nehmen wir an ihnen Theil. Dies ist die eigentliche Probe des specifischen Talents und sollte immer zuerst untersucht werden, denn es handelt sich ja nicht darum, ob ein allgemein geistiger Gehalt vorhanden ist, sondern darum, ob er poetisch zum Vorschein kam. Es

Digitized by Google

wird durch die hinein gehängten Gobelins mühsam zusammen getragener Local-Schilderungen oder durch das Klappern mit significanten Ausdrücken, deren sich die Ohnmacht zu bedienen pflegt, nicht erreicht; die Leutchen mögen so viele Signora's oder Donna's in den Dialog ihrer Stücke hinein flicken, wie sie wollen, und ganze Berge von Goldorangen aufhäufen: man kommt Italien und Spanien um keinen Hahnenschritt näher. Jedes Wort des Charakters muß das Volk, dem er angehört, das Land, welches diesem Volk die Physiognomie aufdrückte, die Bildungsstufe, die er einnimmt, die momentane Situation, in der er sich befindet, wiederspiegeln und dies Alles muß nun noch obendrein, wie das Wasser durch den Wellenschlag, durch das Originelle seiner Individualität, das sich jeder näheren Bestimmung durch allgemeine Kategorieen entzieht, eigenthümlich gebrochen werden. Das resultirt nun nie aus einer nüchternen Verstandes-Operation, die übrigens immer noch viel höher zu schätzen ist, als die naiven Ergüsse einer gewissen, selbst der Gedanken-Erzeugung völlig unfähigen Trivialität, die sich namentlich in Oesterreich gern für Poesie verkauft; es resultirt nur aus einem schöpferischen Proceß und ist eben darum der beste Beweis dafür, daß ein Werk aus einem solchen hervorging.

Wer sich das oben von mir berührte Verhältniß zwischen Stoff und Form nicht klar gemacht hat, der wird an dem Dichter Alles tadeln, was ich loben muß. Sein Drama ist fast planlos und deshalb kaum zu entwickeln; allein das war das Ereigniß, das er darstellte, ebenfalls und konnte gar nicht anders sein. Es fehlt an einem Helden im gewöhnlichen Sinn, der als erster Träger der Handlung im Mittelpunkt steht und die übrigen mit agirenden Personen in gehörig abgestuften Gruppen um sich her versammelt, denn Hofer giebt keineswegs einen solchen ab. Doch gerade dies ist characteristisch und schlägt in's Tragische um; das Thun ging, wie es natürlich war, von Vielen aus, das Leiden ergoß sich über ein einziges Haupt. Die Verse sind unregelmäßig und nicht selten hart und rauh; aber das Stammeln kleidet die Muse hier vortrefflich, denn sie läßt Menschen reden, denen die Gedanken nicht aus dem Kopf wollen, denen sie schneller in Arm und Bein fahren, als in die Zunge. Von der sogenannten schönen Diction ist nun, wie ich wohl nicht erst zu bemerken brauche, gar keine Spur, doch dafür wird der Kritiker dem Himmel unter allen Umständen danken und hoffentlich wird auch der Letzte des Publikums bald einsehen, daß der leichte, characterlose, niemals stockende Rede- und Phrasenfluß, den man unverständig genug so nennt und der auch nicht das Mindeste von den Geburtswehen veranschaulicht, womit Leidenschaften, Entschlüsse und selbst Gedanken hervortreten, nie etwas Anderes beweis't und beweisen kann, als die gänzliche Abwesenheit aller Eigenschaften, die den dramatischen Dichter machen.

Ich freue mich, von einem so erquicklichen Talent, wie es sich in Andreas Hofer von Wilhelm Gärtner zeigt, Zeugniß ablegen zu können und gebe aus der Scene zwischen Hofer und dem Vicekönig eine Probe.

Digitized by Google

Eugen.
Und wenn nun Euer Kaiser Euch nicht mag?

Hofer.
Wer sagt das? Fragt ihn, ob wir ihm nicht lieb!
Meint Ihr, weil er uns abgetreten hat?
Wißt Ihr, daß er nicht Vaterschmerz empfand,
Da er den Rücken den Tyrolern wandte?
Er warf uns — eines seiner Kinder
Warf er zum Staube hin,
Damit er seine andern Kinder rette.

Eugen.
Und warum warf der Kaiser grade Euch
Vor allen seinen Kindern hin zum Staube?

Hofer.
Weil wir von Allen ihm das Liebste sind!

Eugen.
Das ist mehr Weisheit, als ich fassen kann.

Hofer.
Wie seid Ihr doch so vornehm und so blind!
Ich hatt' zwei Hunde, beide treu,
Doch einer rettete mein Leben einst
Aus schlechtem Volk, das blieb mir im Gedanken,
Ich hielt ihn gut und konnt' ohn' ihn nicht sein.
Da kam einst Pathe Pichler auf der Mörr:
André sprach er,
Laß' mir von den zwei Hunden einen! —
An beide hatt' ich mich gewöhnt, versteht Ihr —
Was meint Ihr, welchen ich von beiden gab?
Den, dem ich's Leben dankte, oder
Den zweiten?

Eugen.
Den zweiten!

Hofer.
Den, dem ich's Leben dankte, gab ich.
Jetzt weiter. Ander'n Tages in der Früh,
Da hört' ich draußen an der Thür was heulen.
Frisch war ich auf und sah hinaus zum Fenster,
Da stand mein Türke draußen auf der Stiege,
Noch die zerrißne Kette an dem Halse,
Und sprang, wie närrisch, an der Wand hinauf.
Türk, rief ich, guter, treuer Türk,
Komm, komm herein! — und that ihm auf die Thüre —
Du bleibst bei mir, Du kommst mir nimmer fort!
Ich hatt's gewußt, der reißt die Kett' entzwei
Und kommt mir wieder, darum gab ich ihn
Mit Lachen, ihn just, nicht den andern. Merkt
Euch, Majestät, die Hundsgeschichte!

Ich denke, der Leser wird sich die Hundsgeschichte und den Dichter merken, sollte er auch Einiges darüber vergessen, und träfe dieß Schicksal selbst die jüngsten Unsterblichkeiten.

Digitized by Google

Deborah,

Volks-Schauspiel in 4 Akten

von

C. H. Mosenthal,

beurtheilt

von

H. Th. Rötscher.

Der Antheil, welchen sich das oben genannte Schauspiel von Mosenthal gewonnen hat und das unläugbare Talent, das sich darin ausspricht, erwerben dem Werke ein Recht in den Jahrbüchern kritisch besprochen zu werden. Steht der Verfasser, wie wir glauben, am Anfange seiner Entwicklung, so dürfen wir seine Deborah, trotz wesentlicher Gebrechen, immerhin als ein hoffnungsvolles Werk bezeichnen, denn es offenbart Züge, welche eine poetische Natur und ein dramatisches Gestaltungstalent verrathen. Wir setzen voraus, daß dem Verfasser an einer auf die Vorzüge und Schwächen kritisch eingehenden Besprechung mehr gelegen ist, als an einer nur lobhudelnden, sich in allgemeinen Redensarten und kahler Inhaltserzählung ergehenden Anzeige, wie sein Werk sie hier und da, auch in politischen Zeitungen erfahren hat. Jedenfalls ziemt es uns zur Ehre des Dichters anzunehmen, daß ihm eine auf Erkenntniß gegründete Beurtheilung seines Schauspiels, wenn sie gleich die Schwächen desselben an das Licht zieht, schätzbarer ein wird, als ein Lob, welches aus der Unfähigkeit stammte, die Gesetze einer dichterischen Komposition aufzufassen, und das Dargebotene an den Forderungen der dramatischen Kunst zu messen.

Wir beginnen mit den Vorzügen unseres Schauspiels, um für die Ausstellungen einen um so festeren Boden zu gewinnen.

Die Deborah von Mosenthal bekundet zunächst ein unbestreitbares Talent, Stimmungen der Masse zu zeichnen. In dieser Rücksicht ist die Darstellung der Intoleranz und des Vorurtheils, wie sich dies in mancherlei Abstufungen an den Bewohnern des Steuermärkischen Dorfes kund giebt, sehr glücklich und wirksam. Wir empfangen hier eine über die enge Grenze des Dorfes hinausreichende Vorstellung und Anschauung der Volksstimmung, wir fühlen der Mannigfaltigkeit der Lebensäußerungen ihre Wahrheit an und empfangen durch die ganze Skala, in welcher sich das Vorurtheil, der Haß und der Widerwille, von dem rohen Aberglaube bis zum aufgeklärten christlichen Pfarrer hinauf, gegen die menschliche Berechtigung des Juden äußern, gewissermaßen einen geschichtlichen Eindruck. Besonders glücklich ist der Verfasser in der Zeichnung des Pfarrers gewesen. Er ist mit Feinheit und Wahrheit aufgefaßt, denn er erscheint als der wahre Repräsentant eines lichtfreundlichen Geistlichen, welcher, trotz aller Toleranz, trotz aller

Digitized by Google

Aufklärung, doch die Schranke seines christlich-theologischen Standpunktes nicht durchbrechen kann *), sich aber auf demselben für völlig frei und freisinnig hält. Daß dieser Geistliche die Stimmung seiner Gemeinde noch nicht von ihrer rohen Auffassung des Judenthums, von ihrer Intoleranz zu befreien gewußt hat, spricht freilich wenig für die Kraft seiner Wirksamkeit; ein Moment, wodurch der innere Zusammenhang des Geistlichen mit seiner Gemeinde etwas lose erscheint, was wohl schwerlich in der Absicht des Dichters gelegen hat.

Wir finden ferner in der Deborah ein Talent für Charakterzeichnung. Das Stück bietet nach dieser Seite hin manchen glücklichen Wurf dar, in den Nebenpersonen noch überraschender, als in den Hauptpersonen. So sind der Pfarrer, Lorenz, Hanna gelungene Zeichnungen; denn wir gelangen bei ihnen zum Gefühl individuellen Lebens.

Endlich bietet die Gestalt der Deborah, für sich betrachtet, Züge dämonischer Gewalt dar, welche besonders einer begabten Schauspielerin einen herrlichen Spielraum zur Entfaltung tragischer Kraft geben. Alle diese Vorzüge der Deborah erkennen wir sehr bereitwillig an und haben sie in den Vordergrund gestellt, um dem Verfasser unsern Antheil an seinem Werke darzuthun und unsern Ausstellungen eine um so unbefangenere Würdigung zu verschaffen. Die Gebrechen des Werkes liegen wesentlich in der Komposition des Ganzen. Das Anziehende, Gelungene, Poetische beschränkt sich auf das Einzelne, sei es der Charakterbildung, der Situation, oder des Ausdrucks. Die Komposition des Ganzen, freilich die bei weitem schwierigste Aufgabe eines dramatischen Werkes, bietet sowohl in der Herbeiführung der Katastrophe, als in Betreff des Größenverhältnisses der Hauptpersonen zu einander bedeutende Mängel dar.

Der Grundfehler in dem Bau des Ganzen liegt zunächst in der unpoetischen Handhabung des Zufalls. Auf ihm beruht die Katastrophe, ja der ganze tragische Konflikt. Der Dichter läßt nämlich Deborah, bei der Ankunft derjenigen, welche die wandernden Juden durch Geld zum Abzug bestimmen sollen, nicht in der Hütte anwesend sein. Daraus entspinnt sich das Mißverständniß, daß auch sie das Geld angenommen, daß sie für Geld in die Entfernung gewilligt, daraus der Bruch Josephs mit Deborah, seine Verbindung mit Hanna und endlich ihr jahrelang genährter Haß gegen Joseph. Die ganze Kette der

*) In dieser Rücksicht verweisen wir nur auf die den Standpunkt der theologischen Aufklärung und der philosophischen Beschränktheit gleich gut charakterisirende Aeußerung des Pfarrers, wenn er zu Joseph sagt: (Akt 2 Scene 7) „Mein Sohn, dein erstes Pflichtgefühl dem Herrn! Was du gegen deinen Glauben schwurst, ist Meineid, Meineid brechen ist keine Sünde. Du weißt, ich ehre den Menschen in Jud' und Christ; aber du willst deinen Kindern das Christenthum rauben; die Menschlichkeit liegt im Christenthum, aber nicht das Christenthum in der Menschlichkeit."

Digitized by Google

Handlung hängt also an diesem Ring, den der Verfasser sich willkürlich geschmiedet, ohne ihn in dem Baue des Werkes selbst befestigt zu haben. Der Verfasser hat sich, und darin liegt eben der große Fehler der Komposition, diesen Zufall nur geschaffen, um die Katastrophe herbeizuführen, welche also nicht in der Natur der ganzen bis zu diesem Momente angebahnten Entwicklung begründet ist. Aber das Zufällig-Wirkliche, woran sich kein höheres Gesetz knüpft, ist eben das Unpoetische und Dramatisch-Unzulässige. Wir haben früher in diesen Jahrbüchern das Gesetz für die Behandlung des Zufalls im Drama entwickelt und nachgewiesen, daß nur derjenige Zufall poetisch brauchbar ist und darum zu einem Hebel in der dramatischen Entwicklung verwendet werden darf, welcher sich durch die ganze Komposition zur Nothwendigkeit aufhebt, der uns also gar nicht zum Gefühl kommen läßt, daß hier nur der Zufall gewaltet habe. Die Anlage der Handlung, die inneren Verhältnisse des Dramas, die dadurch im Zuhörer erweckte Stimmung, alles dies zusammengenommen muß darauf hinwirken, den Zufall, als solchen, aufzuheben und das Gefühl des willkürlich geschaffnen Hebels für uns in das Gefühl des innerlich Nothwendigen zu verwandeln. In dieser Rücksicht ist uns immer Romeo und Julia als der bündigste Beweis für das Gesetz erschienen. Auch hier tritt der Zufall als Hebel zur Herbeiführung der tragischen Katastrophe ein. Bruder Markus, zeitig genug bei Romeo in Mantua eintreffend, und wir hätten scheinbar keine Tragödie. Aber dieser Zufall ist darum poetisch und dramatisch gerechtfertigt, weil er nur den durch die ganze Komposition bereits bedingten Untergang der beiden Liebenden inmitten dieser Welt des Hasses herbeiführt. Unser Gemüth ist von dem Beginn des Stücks an schon so vorbereitet auf den tragischen Ausgang dieser Liebe, die Liebenden selbst sind in ihrer Abschiedsscene selbst schon so sehr vom Vorgefühl ihrer ewigen Trennung bewegt, daß der Leser oder Zuschauer gar nicht mehr daran denkt, daß bei ihrem Untergang der Zufall mitgewirkt hat. Er nimmt den Untergang der Liebenden als eine tief begründete tragische Nothwendigkeit, auf welche unser Gemüth völlig gefaßt ist und der, gleichviel durch welche vermittelnde Veranlassung, immer einmal hätte eintreten müssen. Man darf, ohne Gefahr damit ein zu strenges Gesetz auszusprechen, für die tragische Entwicklung nur denjenigen Zufall dramatisch gerechtfertigt nennen, welcher in demselben Sinne die Handlung vorwärtstreibt, wie der Zufall die geschichtliche Bewegung in ein neues Stadium rückt. Denn in der Geschichte hebt sich, weil dieselbe das Vernünftige und innerlich Gesetzmäßige, d. h. durch die gesammte Vergangenheit Bedingte in der Form scheinbar zufällig eintretender Momente darstellt, der Zufall stets zur Nothwendigkeit auf. Daß das Gesetz für die Behandlung des Zufalls in der Komödie ein anderes ist, versteht sich. Auch dies haben wir am gedachten Orte nachgewiesen.

Um von dieser Digression wieder zur Deborah einzulenken, so hat dieselbe

Digitized by Google

den Zufall in seiner ganz nackten, rohen Form zum Hebel der Katastrophe gemacht. Es wird durch denselben nur ein Mißverständniß herbeigeführt, welches durch die Anwesenheit der Deborah in der Hütte gänzlich vermieden worden wäre. Wäre schon eine Entfremdung zwischen Joseph und Deborah eingetreten, so möchte ein solcher Zufall eher gerechtfertigt sein, indem er die schon eingetretene Entfremdung zum völligen Bruch trieb. In dieser Gestalt ist der Zufall als Hebel durchaus nicht gerechtfertigt. Der Verfasser hat aber in der Behandlung dieses ganzen Mißverständnisses überhaupt alle innere Wahrheit verletzt. Wir hören von Deborah, wie von Joseph, daß sie unerschütterlich an ihre Liebe glauben. Gleichwohl ist der Letztere sogleich auf die Nachricht davon, daß Deborah das Geld genommen und sich damit die Trennung von ihm habe erkaufen lassen, bereit, an diese Handlung zu glauben. Nicht der mindeste Zweifel an der Wahrheit steigt dabei in seiner Seele auf; seine ganze, bisher so felsenfeste Ueberzeugung von Deborah's Liebe wird plötzlich in die Luft gesprengt. Aber der Verfasser treibt die Unwahrscheinlichkeit noch weiter. Er stellt am Schlusse des zweiten Akts Joseph und Deborah einander gegenüber. Joseph wirft ihr höhnisch vor, daß sie die Liebe, das Höchste, das Erhabenste, wie eine Waare feilgeboten. Deborah antwortet darauf nur durch einen Schrei: Joseph! Kein Laut der Verwunderung, des Staunens drängt sich von ihren Lippen, keine durch die Situation gebotene Aeußerung, daß hier ein Mißverständniß obwalten müsse, daß ihr Alles, was sie vernommen, völlig fremd sei, kein Versuch eine Aufklärung herbeizuführen, weder von seiner, noch von ihrer Seite! Es ist unmöglich die Unwahrscheinlichkeit weiter zu treiben, als es der Dichter in der ganzen Behandlung der Katastrophe gethan hat. Aus diesem Grunde kann auch der Hörer gar nicht zu einer tragischen Stimmung kommen, weil ihn unablässig die Reflexion beeinträchtigt, daß hier vernünftiger Weise gar kein Grund zu einer Kollision vorhanden sei, daß der Dichter sie nur willkürlich geschaffen, weil er sie zum Fortgange seines Stücks gebraucht habe.

Ein zweites, nicht minder wesentliches Gebrechen unsers Dramas liegt in dem Mangel eines innern Größenverhältnisses zwischen den beiden Hauptpersonen: Deborah und Joseph. Sie gehören innerlich durchaus nicht zu einander. Der Dichter hätte sie so zeichnen können, wenn seine Absicht gewesen wäre, zu zeigen, daß ihre Leidenschaft auf einer Täuschung, auf einer völligen Verkennung ihrer Naturen beruhe. Dies war aber seine Absicht ganz und gar nicht.

Die gewaltige, eine dämonische Kraft in sich bergende Deborah bietet für eine so weiche, unselbstständige, ja schlaffe Natur, wie Joseph gar keine Wahlverwandtschaft dar. Denn dieser ist nichts als ein uninteressanter Schwächling, dem es nichts kostet, gleich nachdem er die Erzählung von dem angenommenen Gelde vernommen, die Deborah aufzugeben, um deren Willen er bis dahin dem

Digitized by Google

Vater trotzte, der wenige Tage darauf ganz wohlgemuth seine Ehe mit Hanna eingeht, und ein guter Ehemann wird.

Das alltägliche Leben zeigt freilich solche Anomalien, die wir als Verirrungen bezeichnen, aber sie sind kein Objekt für die Kunst, wenn sich diese nicht etwa ihre Auflösung zum Zweck setzt; die Kunst hat die innerlich zu einander gehörenden Individualitäten mit einander in Rapport zu setzen und dieselben so zu gestalten, daß der Hörer von ihrer Wahlverwandtschaft überzeugt wird. Hierin zeigt sich grade die Weihe des echten Dichters. Auch für diese Seite der dramatischen Kunst bietet Shakespeare ein unerschöpfliches Studium dar, denn er giebt uns in der innern Beziehung der Personen zu einander die tiefsten Charakterzeichnungen, er zeigt uns in dem Rapport der Herzen stets eine solche Kunst der Individualisirung, daß die Persönlichkeiten einander fordern und einander ergänzen, wie Farben, welche sich zu einem Totaleindruck vereinigen.

Wir müssen es endlich noch als einen Mangel der Komposition bezeichnen, daß sich der Dichter die Einheit des Stücks durch Episoden zu sehr beeinträchtigt hat. So ist die Gestalt des Schulmeisters selbst nur als Episode behandelt. Nach seiner Anlage erwarten wir nicht, ihn vom dritten Akt an völlig aus dem Gesicht zu verlieren. Man sieht dieser Figur an, daß der Dichter selbst nicht recht mit ihr wohin gewußt hat. Er ist zu bedeutend angelegt, erregt durch den düstern Hintergrund, der ihm gegeben wird, und durch die Stellung, welche er gegen die Juden einnimmt, zu sehr unsere Erwartung, um uns durch sein Verschwinden nicht zu täuschen. Sein Haß gegen die Juden, seine Härte in ihrer Wegweisung sind durch den bloßen Uebertritt zum Christenthum und durch das natürliche Verlangen, seinen Ursprung zu verhüllen, nicht genugsam motivirt. Zu dieser Gemüthsverhärtung hätte es noch anderer Begründung bedurft.

Die ganze Judenfamilie, mit welcher wir Deborah antreffen, giebt zwar ein gut gezeichnetes Genrebild, aber sie ist mit dem Bau des Ganzen zu äußerlich, zu mechanisch verknüpft. Auch Ruben, den wir im vierten Akt als Verkünder einer neuen, alle Besonderheiten in sich fassenden, allen Haß religiöser Gegensätze tilgenden Religion erblicken, ist nur eine Episode. Mit dieser Gestalt, welche die Zukunft anticipiren soll, will uns aber die Verherrlichung des Kaiser Joseph, welche eine versöhnende Wirkung auszuüben bestimmt ist und den Rahmen, in welchen die ganze Handlung gesetzt ist, scharf abgränzen will, nicht in Harmonie erscheinen.

Kaiser Joseph und sein Toleranz-Edikt repräsentirt den Standpunkt der Verstandesaufklärung, wie er sich im achtzehnten Jahrhundert zur Geltung brachte. Ruben aber soll den aus den Geisteskämpfen unserer Zeit, aus der Vertiefung der Gegensätze erwachsenen Sieg des rein Menschlichen über jede als religiöses Bekenntniß auftretende Schranke darstellen, ein Standpunkt, welcher

Digitized by Google

von dem Princip der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts himmelweit verschieden ist. Der Stoff gebot hier dem Dichter, diese beiden Standpunkte, welche für die oberflächliche Auffassung sehr verwandt erscheinen, nicht so zusammenzustellen. Jedenfalls ist durch diese Ovation für Kaiser Joseph die Bedeutung des Ruben niedergedrückt worden, indem die ganze Figur außer dieser Zeit stehend erscheint.

Wir haben dem Verfasser durch unsere Kritik die höchste Achtung bewiesen, welche man einem jungen, in der Entwicklung begriffenen Talente erweisen kann, indem wir ihn für die Wahrheit empfänglich und zugleich eines hohen Maßstabes würdig gehalten haben. Die Aufnahme der Deborah in Berlin war eine sehr günstige. Die Masse pflegt sich überhaupt mehr an die einzelnen Schönheiten, an hervorragende, ergreifende Situationen zu halten, als den Bau des Ganzen zu überblicken, sie lobt und tadelt überhaupt stellenweis und dies war dem Dichter für eine dankbare Aufnahme sehr günstig. Die Darstellung und Inscenirung waren gut und sorgfältig. Auch die als Episode erscheinenden Figuren waren mit den besten Kräften besetzt. Die Herren Rott und Hoppé gaben vor dem alten Abraham und dem Ruben wirksam gelungene und warme Bilder. Die Rolle der Deborah, auf fast übermenschliche Kräfte berechnet, wurde durch Frau Thomas mit dem höchsten Maße von Energie durchgeführt, deren diese Künstlerin fähig ist. Die Intentionen des Dichters waren durchgängig mit Geist aufgefaßt, und alle weicheren Regungen der Seele drangen mit rührender Gewalt an unser Gemüth. Für die dämonischen Kräfte der racheerfüllten Deborah reichten die Mittel der Künstlerin, so vortrefflich sie auch mit denselben hauszuhalten wußte, nicht völlig aus. Das ganze Material, aus welchem Frau Thomas diese Gestalt formen muß, ist zu weich und widerstrebt dem Ausdruck der finstern Gewalten. Aber wir wiederholen es, die Künstlerin hat mit dem Maaß ihrer Kräfte und ihrer Begabung für die Darstellung dämonischer Naturen Außerordentliches geleistet. Für diese Deborah wären in früherer Zeit Sophie Schröder und Frau Crelinger die absolut vollgültigen Repräsentanten gewesen. Jetzt dürfte vielleicht Frau Hebbel, nach allem was wir aus kompetentem Munde über die tragische Kraft dieser Künstlerin gehört, die einzige Darstellerin sein, welche die Forderungen der Deborah ganz zu erfüllen vermöchte. Uebrigens hätte der Dichter im Interesse seines Stückes selbst, namentlich im dritten Akt, viel haushälterischer mit den der Deborah geliehenen Affekten umgehen sollen. Die sich häufenden Donnerschläge der Verwünschungen und Flüche übertäuben uns und stumpfen dadurch den tragischen Eindruck ab.

Digitized by Google

Judas Ischarioth.

(Zweite Abtheilung.)*)

Die Hütte des Lazarus.

(Mittagzeit desselben Tages.)

Judas (steht vor der Hütte, und blicket lauschend durchs Fenster.)

(Er preßt die Faust auf sein Herz.) Wenn du dich krümmst, Wurm, über den Anblick dadrinnen, so zerdrücke ich dich. Hm! Ueber das leichtbewegte, thörichte Weib! Um eines armen Fremdlings willen, der das Volk mit schönen Worten fütterte, liegt sie nun da, herabgesunken von ihrer Macht, ein Bild des Jammers in einer Bettlerhütte! Vor ihr, der kranke Alte, höret sie an, ohne Erbarmen als wäre er die steinerne verstümmelte Gesetzestafel, die droben über seinem Bette hängt. Hm, über das leicht bewegte thörichte Weib! — Freilich, erschien er auch mir, als der erste Mensch, der mich aufmerksam auf die Menschheit macht. — Darum will ich mein Tagewerk von vorne aufangen. Ich will früh' aufstehn und meine Erfahrungen unter'm Arm nehmen, wie ein Schüler seine Werke, — und in die Lehre gehen zu diesem Meister — vielleicht lerne ich noch was Nützliches in der Welt — wie man ein Haus bauet, ein Weib nimmt, und ein Kind macht, oder sonst eine schwere Kunst! — O Magdalena, du Sprosse in der Leiter dieses Gedankens, seitdem deine großen Augen auf einem Andern ruhten, gefielst du mir wieder! Bleibe versunken im Grame, in sein Bild wegätzender Armuth, bis ich zurückkehre, dein einziger Tröster, und Vergessenheit schlürfe von deinen Lippen! — (Er wandert davon.)

In der Hütte.

Lazarus.

Bat ich nicht? Flehete und weinete ich nicht vor ihr? — Sie aber riß sich von meinem Halse, und ging aus meinem Hause — also sei sie denn verstoßen aus meines Vaters Stamm!

*) Die erste Abtheilung des Judas Ischarioth befindet sich im 1. Hefte der Jahrbücher von 1849 pag. 55 — 80.

Digitized by Google

Magdalena (zu seinen Füßen, schluchzend).

Sieh! In meinen Thränen baden deine Füße, und wund sind meine Knie, wie mein Herz! Ich gehe nicht von hier, bis du verzeihest!

Martha.

O, habe Mitleid mit unsrer Mutter Tochter!

Lazarus.

Nein. Ihr Platz ist in dem Bette des Verfluchten, der sie zur Dirne jenes Römers machte.

Magdalena.

Er ist ferne. — Bruder! Ich, alleine, zurückgeschleudert in Armuth, in Elend — wohin soll ich? —

Lazarus.

Fort von hier!

Magdalena (laut aufschreiend).

Bruder, in den Tod?!

Lazarus (finster abweisend).

Wohin du willst. Fort von hier!

Magdalena (wirft sich zu Boden).

O, o, o!

Lazarus (streng zur Martha und Jocheba).

Steht nicht! weint nicht, sprecht nicht! Weh! Meine Krankheit faßt mich wieder an — auf! führt mich in die Kammer. (Er schwankt auf Jocheba und Martha gestützt hinaus).

Magdalena (stürzt ihm nach).

Lazarus! Lazarus! (sinkt vor der zufallenden Kammerthüre nieder). Ich höre seine Seufzer, sein Schmerzgestöhne! Wehe, die Krankheit zerrt an seinem Gebeine — und ich darf ihn nicht trösten. Bin verworfen vor des Bruders Auge — gestoßen von dem Heerde meines Vaters — wohin, wohin?

Jocheba, (kommt aus der Kammer zurück).

Weine nicht so sehr meine Taube, meine Liebe! Die lichten Edelsteine, deine Augen, möchten trübe werden.

Magdalena (fliegt an ihren Hals).

O, o Jocheba! Du gute Mutter!

Jocheba, (ihr die Thränen von den Wangen streifend).

Ja, ich bin deine Mutter; denn dieses alte Herz hat aufgehüpft in Mutterlust, als du ein liebes, rundes, schönes Kind auf meinem Schoße zappeltest, und lachtest; und mit den kleinen weißen Zähnchen mir in die vollen Brüste bissest. Nicht die Gebärende, die Säugerin ist Mutter. Drum theures Kind leg deinen Kummer ab; vertrau' ihn mir, ich will besänftigen deines Bruders Zorn.

Digitized by Google

Magdalena. (In Erinnerungen versunken — redend.)

Viel Volkes stand vorm Hause des Pilatus; in ihrer Mitte, umringt von Vielen, die seine Knie, seine Kleider küßten,*) ein erhabner Mann von mittlerer Gestalt, doch hohem Wesen. Um seinen Mund, auf dem ein Lächeln lag, holdselig, mild, floß in Gabelform ein schöner Bart an 'Farb' der lichten Haselnuß vergleichbar. Auf seiner Stirn (laß mich dir beschreiben, die reine volle Schale, worin der Wein der köstlichen Gedanken perlt!) lag das Haar gescheitelt nach Nazarener Weise, dann hüllt es tief in Locken Haupt und Schulter. Seine Augen waren, als ob aus grauer Wolke Gewitter flammend bricht, so schrecklich und so segnend anzuschauen! O, es war dir Magdalena, da ihr Blick dein Herz traf, als ob des Frühlings Mund die feste Blüthe küßt, die duftig dann den Kelch der Sonne öffnet! Nur ihn sah ich, sein liebdurchstrahltes Antlitz, und Alles — der finstre Druck der Zeit, wie meine Schmach verlosch bei diesem Anblick! — Pilatus ward's gewahr, daß meine Seele ihm entgegenbrannte, und zornergrimmt ergriff mich seine Faust und stieß hinaus halb nackt mich auf die Gasse — da stand ich nun, verlassen, thränenschwer, den Spöttereien der Sklaven preisgegeben — und sehnte mich dem Fremdling nachzuziehen! Er war verschwunden, und mit ihm das Volk, das freudig ihm „Hosianna!" zugejauchzt. — Wohl lagen noch die Blumen auf der Erde, vom schnellen Fuß zertreten wie mein Herz; hoch oben, sang der Vögel froher Chor, und lustig schien der Himmel wie die Sonne — ich sah' es wohl, doch fühl't ich's nicht, und wankte traurig nach des Lazarus Hause, meines Bruders, der mich verstoßen, mich vergessen will!

Jocheba.

Laß gut sein, Kind, ich will ihn dir versöhnen, wenn milder ihn die Krankheit hat gestimmt; doch folge du der Schwester Martha Spur, die mittäglich hinaus zur Erndte gehet, und Garben bindet, und die Schnitter bittet, daß sie die Nachles' ihr erlauben mögen.

Magdalena (unter diesen Worten zum Bewußtsein ihrer Lage erwachend — in Schmerz ausbrechend).

Jammer, Jammer daß ich wieder vor der kahlen nackten Wand stehe, daß die Herrlichkeit von mir abgestreift ist, und Trostlosigkeit mich rings umgiebt!! Wer sprach den Fluch über mich? Wessen Schicksal hängt sich so an meine Ferse? —

Jocheba.

Der Wille Gottes ist unser Schicksal. Glaube mir, viel besser, du stehst bettelnd dort am Feldrain, als daß der Sünde du den Leib verkaufst!

Magdalena (weinend).

Die Luft wird meine Hände zerreißen; und die Dornen werden meine

*) Aus den Schriften des Nicephorus; nach einer Beschreibung des Lentulus an den Kaiser Tiberius.

Digitized by Google

Füße blutig stechen! Wehe, wehe wie soll mein zarter Leib dies harte Elend ertragen?! —

Jocheba.

Eisern ist die Nothwendigkeit und drückt uns wund — doch man gewöhnt's! — Da kommt die Schwester.

(Martha aus der Kammer Krug und Rechen tragend.)

Martha.

Lazarus schläft. Der Schmerz ließ nach ein wenig. Ich gehe jetzt um Aehren einzusammeln.

Jocheba (auf Magdalena zeigend).

Nimm diese mit dir.

Martha (mitleidig die Gebeugte betrachtend).

Heiß brennt die Sonne; und draußen ist nirgend Schatten. Laß sie hier. Ich bin's gewohnt, und sammle für uns Alle wohl genug.

Jocheba.

Nein. Nimm sie mit dir. Du sollst sie lehren, Garben binden, und Jehovah ehren.

Martha.

So komm denn!

Magdalena (die Arme nach Verlornem ausbreitend).

O, meine Myrrhen, meine Oleander! Meine prächtigen Kleider, mein duftendes Rauchwerk — ach, wie thut das Entbehren weh!! (Jocheba schiebt sie mit sanfter Gewalt hinaus. Martha giebt ihr Rechen und Krug, und Beide entfernen sich dem Felde zuschreitend.

Auf dem Felde.

Jesus mit zweien der Jünger, Johannes Zebedäus und Simon Petrus.

Johannes.

O, mein Meister, du Lieber, auch die Erde ist schön! — Siehe wie sie daliegt, ein lächelndes Kind unter Blumen und duftigen Kräutern, die Lämmlein und Zicklein kommen munter gesprungen und fressen scherzend aus ihrer Hand! — Siehe, wie die Sonne mit den Blüthen spielt; und wie dazu die klugen Bäume mit den grünhaarigen Köpfen nicken, und es den lauschenden Lerchen vorsingen, was sie geträumt in der Frühlingsnacht Siehe mein Meister, wie hier die belastete Biene sich auf dem Halme wiegt; und wie dort die waldumkränzten Höhen Senir und Hermon stehen, himmelheilige Becher aus dunklem Golde, geküßt nur vom Munde der Gottheit!

Jesus (mit großem Gefühle um sich blickend.)

Sehet! Alles hat der Vater dem Sohne gegeben; auf daß Ihr an ihn glaubet, empfanget, und selig werdet.

Digitized by Google

Johannes (hingerissen, küßt Jesu Kleid).

Ja! Du bist das Licht der Welt!

Petrus.

Meister sage mir doch, wie ist's mit der Welt — wo ist ihr Anfang, und wo ihr Ende? Wird die Welt ewig so bleiben wie sie jetzt ist?

Jesus.

Anfang und Ende ist der Vater; was da zwischen liegt, hat er seiner Weisheit vorbehalten.

Johannes.

Meister, ein glühender Gedank' vom Ende der Dinge durchfährt mich! — Ich sehe wie Himmel und Erde, dies gewaltige Riesenpaar, sich an einander drängen fesselos durch des Ewigen Wink. Ich sehe wie der Mann und das Weib nach Vereinigung ringt. Ha, wie die dunklen Wälder-Locken um ihr blühend Antlitz fliegen; wie ihr Busen sich hebt, und die Kränze daran verwelken unter seinem sehnsuchtheißen Hauche! Hörst Du, der Elemente letzten dumpfen Posaunenton, der als ihr Brautgesang durch die Verwüstung dringt? — Zwischen Himmel und Erde, wölbungslos, hängen die Menschen, zusammengedrückt, letzte Thränen am Auge der Erde — durch das Unermeßliche rauscht der Geist und sammelt die Tropfen, sie aufbewahrend als leuchtende Kristalle am Throne der Ur-Herrlichkeit!

Jesus (sieht ihn sinnend an, und geht schweigend weiter).

Petrus nach einer Weile).

Schau doch Meister, den langen Schatten, der übers Feld schreitet — er gehört einem Mann an, der uns zuwinkt, und eilig an uns kommt!

Jesus (wendet sich).

Es ist Judas Ischariot. Achtet auf ihn! Er ist's, den der Vater zu mir gesandt hat, auf daß des Herren Wort erfüllet werde wie es geschrieben steht durch die Propheten.

Judas (tritt heran).

Bist Du Jesus von Nazareth, der Sohn der Maria, den das Volk „den Judenkönig" nennt?

Jesus.

Du sagest es.

Judas (lächelnd, wie er zu lächeln pflegt.)

Ich suchte Dich Meister! Ich habe viel von Dir gehört, und mein Herz schmachtet nach Deiner Weisheit.

Jesus.

Wahrlich Judas, ich sage Dir: Es wäre besser, Du wärest nie geboren, als daß Dir jetzt eine Lüge im Herzen wohnte! Wohlan! Schütt'le den Staub von Deinen Füßen. — Ich will Dir predigen, dann sei mein Jünger, und folge mir.

Digitized by Google

Petrus.

Meister, dort im Gebüsche springt ein Quell — es ist ein schattig kühler Ort; dort lass' uns ruhen! (Sie gehen nach der, vom Petrus bezeichneten Gegend hinab.)

Magdalena und Martha. (Beide, Rechen und Krüge tragend, kommen von der anderen Seite.)

Martha.

Komm, stütze Dich auf mich Du Liebe, Du bist des langen Gehens nicht gewohnt! Die Sonne bräunt Dein schönes Haupt, und schmerzlich drücken die Stoppeln sich in Deine zarten Füße.

Magdalena (sich stützend).

O, wie gut Du bist, Du meine liebe Martha!

Martha.

Da drüben ist der Ort. Du kannst der Schnitter Köpfe sich bewegen sehn; doch die Gestalten deckt die Waizenwoge.

Magdalena.

Ach ja!

Martha.

Gesegn'et ist dies Jahr, wie lange keins es war; und für die Armuth wird wohl auf der Tenne manch' Körnlein mit der schlechten Spreu sich mengen. (Sie tritt mit Magdalenen zu des Schnitters Leuten.) Gegrüßet seid mir!

Simeon der Oberschnitter.

Ha, Martha, bist Du es Du Bräunliche — hast wohl 'nen sauern Weg gehabt? (Er reicht ihr einen Krug.) Versüß' ihn Dir, und trink! S'ist Most von Aepfeln! (Magdalena bemerkend.) Wer ist denn die da?

Martha.

S'ist Magdalena, meine Schwester.

Simeon.

He, die sieht ja aus, als wäre ein Kuhhirte Dein Vater gewesen; und zu ihrer Mache hätte ein Engel sich herabgelassen!

Die Schnitter (lachend).

Ja, Töchter einer Mutter mögt Ihr seyn — doch welches Vaters — das ist schwer zu rathen!

Simeon.

Na, Martha, geh' nur zu den Weibern dort, die, rechts im Felde, ihre Garbe binden. Du Schöne magst ihr folgen; und nach der Arbeit giebst Du mir 'nen Schmatz mit Deiner Lippen granatblüt'nem Paar! (Die Schnitter fangen wieder an zu arbeiten; und Magdalena und Martha gehen weiter.)

Martha.

Die sind ein braves Volk, die Schnittersleute; rauh zwar, doch kernig auch wie ihre Maht! Solch' Einen wie den Simeon wünscht' ich mir wohl zum Herr'n!

Digitized by Google

Magdalena (tief seufzend).

Ach, wie Du glücklich weil genügsam bist! (Sie treten zu den, im Felde, arbeitenden Weibern.)

Martha.

Gegrüßet seid mir liebe Schwestern, Nachbarsleute!

Die Weiber.

Wohl geh' Dir's Martha — da stell Dich her zu uns!

Martha (zur Magdalena).

So komm, und schau wie ich die Garben binde. (Sie fängt an zu arbeiten.)

Ein Weib.

Ist die nicht Magdalena, Deine Schwester?

Ein anderes Weib.

Die mit dem Pontius Hof gehalten hat?

Das dritte Weib.

Und bei den Festen sich gespreizt, und hergeprahlt im Purpur als wäre sie der Juden Königin?

Martha (begütigend).

Ei liebe Schwestern —

Erstes Weib.

Was will denn die bei uns ehrbaren Weibern?!

Drittes Weib.

Vielleicht aus Stroh sich eine Krone flechten?!

Magdalena (zu sich selber).

Lern' es tragen.

Zweites Weib (ausspeiend).

Pfui! Die freche Dirne, die Abscheuliche, der lauter Geilheit aus dem Auge schaut!

Martha.

So hört doch —

Erstes Weib.

Ist mir ein sauber Früchtchen, Deine Schwester! Man sollte glauben, Ihr wäret nicht von einem Baum!

Zweites Weib.

Ja. Sie schändet ihre fromme Mutter noch im Grabe.

Magdalena (plötzlich in die Höhe gerichtet).

Jetzt Weiber laßt mich! Schweigend hört' ich Eure Bosheit an, und gab Euch nichts, als Thränen nur zur Antwort! Wer bin denn ich — und wer seid Ihr, daß Ihr mich also hier zu schmähen waget? — Ich bin aus Davids herrlichem Geschlechte, und vieler Könige Enkelin geboren — auch drängte Alles sich in mir zur Hoheit, verachtend den gemeinen Lebenszwang! — Wenn ich den

Digitized by Google

rechten Weg nicht eingeschlagen, ist's meine Sache. Wie dürft Ihr da richten - Ihr, die von der Niedrigkeit gezeuget, und mit der Armuth aufgewachsen seid?! Gebor'ne Knechte, kaum würdig meine Schuhe mir zu lösen! —

Erstes Weib (zu sich kommend).

He, was? Das sagt sie uns? Die Hure den ehrbaren Weibern?!

Zweites Weib.

Kommt! Wir schneiden ihr die Kleider bis zur Hüfte ab; und häng'n sie d'rauf verkehrt an einem Baum!

Drittes Weib.

Die will uns schimpfen, und hat noch Augen?!

Alle Weiber.

Drauf! Schlagt sie! Zerraufet ihre häßlich langen Haare!

Martha (stellt sich vor Magdalena).

Zurück! Kommt meiner Schwester nicht zu nahe! Ich schütze meine Schwester!

Die Weiber (dringen wüthend ein.)

Deine Schwester? Hui! Fort mit dem Balg!

Magdalena (entfliehend).

Gott schütze mich!!

Drittes Weib.

Da läuft sie hin, daß ihr der Staub hoch bis zum Nacken wirbelt — hahaha, das ist 'ne schöne Königin!

Zweites Weib.

Na, die wäre mir die Rechte — hahaha!

Erstes Weib.

Du, Martha komm! Du bist 'ne fromme Maid! Du sollst der Schwester Bosheit nicht entgelten; da stell Dich her zu uns, bind' Garben mit —

Martha (weinend).

Fort! Laßt mich! Ihr seid wie wilde Bestien gewesen! O, meine Schwester, liebe Schwester — sie wird dort in der Wildniß sich verirren! (rufend) Magdalena! — Ich muß sie suchen! (Sie entfernt sich der Gegend nach, wohin Magdalena entfloh, immer rufend.) Magdalena, liebste Magdalena!

Waldige Gegend.

Magdalena (kommt athemlos).

Sind sie noch da? Noch hinter mir? Und werden sie mich finden und mich schlagen? (Sie sinkt am Hange eines Hügels nieder.) O! Vernichtet bin ich! Mein Stolz ist wie gebrochenes Schilf am Meere, durch das der Wind des Trübsals ächzend weht — wohin ich komme grinzt mich zahnlos an der wilde Hohn

Digitized by Google

mit seiner Mutter Elend! O Nichtsthun, arger Teufel, warum nahmst Du mich so lockend in den Schooß! — Dein Kleid war glänzend, fein gewebt aus holden Träumen; Dein Antlitz schön als wie des Paradieses erster Tag, jedoch Dein Inhalt: Mangel, Ueberdruß, Verzweiflung!! Wohin nun soll ich? Zur Arbeit! Arbeit, Arbeit ruft der Bäume schwer mit Frucht beladene Schaar, singt der Vogel, Jehovah's Preiser, seufzt unter ihrer Last die volle Aehre — die ganze Harmonie des Tages stimmt in den ewigen Wiederhall: „Zur Arbeit!" Ich kann nicht! Mir fehlt die Kraft. Kraft, Du erster Puls des jungen Lebens, das sich dem finstern Schooß der Nacht entringt — wie kann ich ohne Dich, dem Henkerpaare Nichtsthun und Gewohnheit mich entreißen?? Weh' mir! Aus dieses Ungeschickes Schmach führt mich kein Weg — als der zurück zum Thore, im Mondeslicht, das graue Mäntelchen leicht über meiner Brüste Tempelbau. — (Sie bricht weinend zusammen.) Jehovah, strenger Gott, war meine Sünde denn so groß, daß Du zur Strafe mir die Erkenntniß giebst, und mich mit ihr ins alte Sündenmeer zurückeschleuderst? Wohnt kein Erbarmen in Deinem durch die Himmel ausgestreckten Haupt? Soll ich verlassen hier verzagen? — O, Deine Welt ist eng' wie dieses Thal, ein schauerlich Gefängniß, wohin ich greife, hohe Eisenthore verschlossen mir den Ausgang hemmend — stumm die Wildniß, gefühllos! Gespenster fliegen wie weiße Nebelstreifen durch den Wald, die Arme nach mir breitend. — Grauen faßt mich, und keines Menschen Stimme, die mich tröstete, kein Ohr, das meine Klage hörte! Weh! Vergangene Tage steigen vor mir auf. — Vater, Mutter, schöne Leichen auf dunkler Wolken Bahrtuch ziehn vorüber. — Bleibt! Bleibt! Verlaßt mich nicht! Dahin. Dahin. — O, Mutter, Vater, wenn Ihr lebtet, es wäre nie so weit mit mir gekommen, ach, ach, ach! (Sie sinkt unter tiefen Schmerzenstönen zu Boden.)

Jesus (tritt zu ihr, und legt die Hand auf ihr Haupt).

Friede sei mit Dir.

Magdalena (durchzittert vom Klange seiner Stimme blickt ihn an; dann kehrt sie die Augen zum Boden und stammelt schüchtern)

Du hier? — Du! —

Jesus.

Ich bin es. Weine nicht. Richte Dich auf. Ich will Dich trösten und erquicken.

Magdalena.

Herr, weißt Du auch wer ich bin? — Ach, ich bin die Magdalena.

Jesus.

Du sollst „Maria" heißen. Denn Deinen Jammer, den Ruf zum Vater, der aus der Tiefe Deines Herzens kam, hat gnädiglich der Herr gehöret.

Digitized by Google

Magdalena.

Wie bist Du milde, Herr, mit Deiner Magd!

Jesus.

Stehe auf Maria, reiche mir die Hand, und folge mir. Ich will Dich tränken, weil Du vom langen, mühevollen Wege durstig, und will Dich speisen wenn Du hungrig bist.

Maria Magdalena (giebt ihm schüchtern die Hand).

Jesus (sie führend).

Siehst Du den Quell dort, liebes Kind, wie groß er im Gebüsche aufwärts springt, und in der Sonne uns entgegen funkelt; und wie er dann in einem Strahl sich niederwärts ergießt, und jetzo als ein heller leichter Bach hin hüpfet über den Weg? — Blicke dahin! wo große Bäume mächt'ge Schatten auf sein Antlitz werfen, und starr die Felsen sich entgegen stemmen, an denen seine stolze Stirn zerschellt. — Maria, weiter oben siehst Du, seine Tropfen gleich Thränen an den Trauerweiden hangen. Wüßtest Du sein ferner Schicksal, wenn weiter er vom Land zum Lande ziehet, bis ihn die Sonne trinkt, und er als Wolke ruhelos verirret, zurücke sich ergießt in klaren Strömen und wiederum im Quell die Heimath findet! — Achte drauf mein Kind, daß Du den Fuß Dir nicht am Stein verwundest, der hier am Wege liegt. Und halte Dich an mich, daß ich Dich vor der Schlange schütze, die Tod im Auge, dort im Busche lauert. Sieh! Wie jener Bach ist unser Lebensgang. O selig wer an meiner Hand zum Quell zurück gelangt, zum Vater!

Maria Magdalena.

Ich könnte immer so fortgehen, Tag und Nacht, und auf Dich hören, Herr! (Sie sind an der Quelle angelangt.)

Jesus.

Hier sitze nieder. Die Jünger haben hier ihr Mahl genossen; und ist noch Brod und Wein im Ueberfluß. (Er bricht das Brod und giebt es ihr, desgleichen auch den Wein.) Da nimm, und iß. Gesegnet sei es Dir!

Maria Magdalena (essend.)

Herr, lange hat mir nichts so wohl geschmeckt. Nichts bei des Pontius schwelgerischen Festen, als dieses Mahl im duftigen Grase hier an Deiner Seite zu dem die Bäume, scheint mir's, Psalmen singen.

Jesus.

Dein Körper theilt den Frieden Deiner Seele.

Maria Magdalena.

Sag' lieber Herr, willst Du wohl zu uns kommen und Lazarus den Bruder mir versöhnen? —

Jesus.

Ich will es Kind.

Digitized by Google

Maria Magdalena (ihn betrachtend).

Ach, wie wunderbar Dein Angesicht, o Herr! Ich kann Dir's nimmer sagen wie Deine Schönheit mir den Sinn durchstrahlt. Mir ist als wär' es Nacht bislang gewesen, und nun die Sonne plötzlich aufgegangen, als könnte es nun niemals Abend werden, als müßte ewiger Maien-Jubel sein!

Jesus.

Gesegnet sind, die fühlen und erkennen gleich Dir.

Maria Magdalena.

Weißt Du Herr, daß ich recht matt vom langem Wege bin. — Das Haupt senkt schwer sich auf die Brust hernieder, und an den Wimpern hängt es mir wie Blei.

Jesus.

So ruhe dort im weichen Grase aus. Ich will bei Dir sein und wachen.

Maria Magdalena.

Es wird kein Haar von meinem Haupt verloren gehen, wenn Du mich schützest Herr! Hab' Dank! (Sie entschlummert.)

(Die drei Jünger: Johannes, Petrus, Judas Ischarioth kommen aus dem Walde zurück.)

Johannes.

Leise redet! Der Meister ist da.

Petrus.

Sehet doch hin; was liegt denn dort im Grase für ein weißes faltig Ding? S'ist ein Gewand, scheint mir —

Judas (höhnisch scherzend.)

Ja. Und im Gewande steckt ein Weib dazu, scheint mir; doch könnte es auch ein herab gekommener Engel sein, der sich 'n mal zum Spaße sein Bette neben den Feldgrillen auf der Erde machte.

Jesus (wendet sich zu ihnen.)

Tretet näher.

Johannes.

Siehe doch mein Meister, die blanken Steine, Käfer und Blumen die ich sammelte, daß Du sie uns deuten möchtest.

Petrus.

Meister, wer ist denn Die da?

Judas (ist zu Magdalena getreten, sie erkennend, für sich).

Ha Magdalena!

Jesus.

Ein irres Glied von meiner Heerde Petrus, das ich, ein guter Hirte, zurück zum Herren leiten will.

Judas.

Tod! Tod! Sie war allein mit ihm! (Laut.) Ja, warlich ein irres Glied: Wißt! S'ist Magd'lena die Schwester des Lazarus, und nebenbei auch des Pilatus Hure!

Jesus.

Judas! Judas! (Er breitet segnend die Hand über sie aus.) Wer von Euch, wirft den ersten Stein auf sie? —

Digitized by Google

Die Charaktere aus Schillers Wallenstein.

Entwickelt vom

Professor R. Hiecke
in Merseburg*).

Octavio und Max Piccolomini.

Octavio's Charakter wird nicht selten, von jüngern Lesern in der Regel, einseitig aufgefaßt. Göthe spricht einmal von Schuften, die sich unterstehen können den Octavio einen Buben zu nennen. So stark nun freilich, wie Göthe in aufgeregter Stimmung und in einem vertraulichen Briefe an Schiller würde Niemand in vollem Ernste diesen Irrthum tadeln wollen, aber eine Unreife des sittlichen Urtheils, wie sie gerade bei jüngern Lesern sehr begreiflich, und sicherlich eher ein gutes als ein schlimmes Zeichen ist, liegt allerdings darin, wenn in Octavio Piccolomini, in Göthe's Antonio und in ähnlichen Charakteren nicht auch das Positive und Treffliche anerkannt wird. Unser Dichter ist in der That nicht daran Schuld. Freilich mag das bittere Urtheil des getäuschten Wallenstein (W. T. III. 9. und III. 18.) leicht dazu verleiten; aber Wallenstein ist Parthei und steht mit seinem Urtheile innerhalb der Handlung, der Hörer aber soll, wie der Dichter, über derselben stehn, und dazu sollte doch schon die einzige Frage, die sich Jedem aufdringen muß, führen, wie denn Octavio trotz des in ihn gesetzten Vertrauens zu dem Verrathe an Wallenstein gekommen; eine Frage, deren Lösung dem Hörer so leicht gemacht ist, daß es in der That nur dessen eigne Schuld ist, wenn er sich in die Befangenheit von Wallenstein's Urtheil mit hineinreißen läßt. Bei weitem treffender ist das für den Vater keineswegs befangene Urtheil Maren's, der doch wenigstens nicht minder auf Wallenstein's, als auf Octavio's Seite Schuld und Verrath erkennt, (W. T. III. 18.) so daß, wenn irgend volle Entschuldigung möglich wäre, sie für Octavio in der vorausgegangnen Schuld des Wallenstein begründet sein würde. Doch den eigentlichen

---

*) Vergleiche das vorige Heft, worin sich die Entwickelung des Oberst Buttler befindet.

Digitized by Google

Schlüssel zu diesem Charakter giebt die keineswegs partheiische Bezeichnung Questenberg's gegen Max:

„O hören Sie den Vater — hören Sie
Ihm, der ein Held ist und ein Mensch zugleich." (Picc. I. 4.)

Allerdings ist Octavio Krieger von ausgezeichnetem Werth. Dies erhellt schon aus seiner hohen Stellung im Heere, die ein Untüchtiger nicht darin erhalten hätte. Es erhellt dies ferner aus Wallenstein's zu Illo und Terzky gesprochnen Worten (W. T. II. 3.):

„Weiß wohl, Ihr wart den Beiden nie gewogen,
Weil ich sie achte, liebe, Euch und Andern
Vorziehe sichtbarlich, wie sie's verdienen."

Und endlich, wie hätte der Kaiser sich bewogen fühlen können, einem unfähigen Krieger in einer so gefährlichen Lage eine noch höhere militairische Stellung anzuvertrauen? — Welcher Art gerade Octavio's militairische Tüchtigkeit gewesen sein wird, das können wir, wenn auch keine bestimmten Kriegsthaten von ihm erwähnt werden, doch aus seinem sonstigen Verhalten mit Sicherheit schließen: sie wird bestanden haben in einer von aller Tollkühnheit weit entfernten, aber auch durch keine Furcht vor Gefahr beeinträchtigten Ueberlegtheit der militairischen Pläne, so wie in kaltblüthigem Muth bei deren Ausführung. Beweist er doch ganz dieselben Eigenschaften in seinem heimlichen Wirken gegen Wallenstein, das wahrlich gefährlich genug war, um des festesten Muthes und der steteſten Besonnenheit zu bedürfen!

„Sie sehn nun selbst, welch ein gefährlich Amt
Es ist, das Sie vom Hof mir überbrachten."

sagt Octavio selbst (Picc. I. 3.) zu Questenberg, als dieser durch die wirkliche Wahrnehmung von Wallenstein's Gewalt über das Heer ganz außer Fassung gebracht ist.

„Du bist verloren, — Du, wir alle sind's,"

ruft Max, als ihm der Vater seine wahre Stellung gegen Wallenstein eröffnet hat, und Octavio kann nur erwiedern:

„Was ich dabei zu wagen habe, weiß ich.
Ich stehe in der Allmacht Hand, sie wird
Das fromme Kaiserhaus mit ihrem Schilde
Bedecken und das Werk der Nacht zertrümmern." (Picc. V. 1.)

Aber diese ausgezeichnete Befähigung zum Kriege, und die bedeutende Rolle, die er in ihm spielt und bei dessen Fortdauer immer mehr spielen würde, kann doch nicht ein zweites in ihm liegendes Element vertilgen; er ist mehr noch Staatsmann als Krieger, und er ist, wenn er auch in den Mitteln sich nicht

Digitized by Google

rein zu erhalten vermag, doch Staatsmann mit sittlichen Motiven. Die schadenfrohen Aeußerung des rohen Illo (W. T. VI., 7.):

„Der hat sein ganzes Lebenlang sich ab-
Gequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten,
Und jetzt begräbt er seinen einz'gen Sohn."

darf nicht dazu verführen, seinem geheimen Wirken gegen Wallenstein ein gemein-egoistisches Motiv unterzulegen; und wenn auch der eigne Sohn auf einen Augenblick zu demselben Verdacht sich hingetrieben fühlt (W. T. II. 7.)

„Wär's möglich, Vater? Vater? Hättest du's
Mit Vorbedacht bis dahin treiben wollen?" u. s. w.

so wird wohl jeder tiefer blickende Leser schon in dem schmerzlichen Ausruf des tieferschütterten Vaters den Ungrund eines solchen Verdachtes, allerdings aber auch in der Zweideutigkeit von Octavio's Benehmen eine nahe liegende Versuchung zu solcher Meinung erkennen. Und hätte denn nicht eine egoistische Gesinnung von einer Partheinahme für Wallenstein geringere Gefahr und größern Lohn sich versprechen dürfen, als von dem so gewagten Wirken für den Kaiser? — Nein, Octavio verfolgt nicht selbstsüchtige Zwecke, so sehr auch der erste Anschein gegen ihn sprechen mag. Es ist ganz gegründet, wenn Questenberg von ihm sagt, daß er ein Held sei und ein Mensch zugleich; es ist keine Verstellung, wenn er im Kriege nur eine in gewissen Zeiten eintretende harte Nothwendigkeit findet, wenn er den Werth eines durch das Gesetz geschützten Verlaufes friedlicher menschlicher Thätigkeit preist (Picc. I. 4.). Ein Mann aber, der dem gewaltthätig ungesetzlichen und bestandlosen Treiben des Krieges bei aller eignen Befähigung zu glänzenden Thaten in demselben aus tiefster Seele abgeneigt ist, — wie könnte ein solcher anders als die unerschütterlichste Treue gegen seinen Kaiser und gegen seine Pflicht in sich tragen und bewahren? Ein Charakter voll Maaß und Besonnenheit,*) wie könnte der auf die Seite des frevelnden Uebermaaßes treten, das, wenn ihm nicht noch zu rechter Zeit gewehrt wird, zum entsetzlichsten Bürgerkriege führen müsse?

Und doch ist er wider Willen fast auf diese Seite hingedrängt. Wallenstein, schon früh durch Waffengemeinschaft mit ihm verbunden, (Picc. I. 3.) vertraut ihm nach dem verhängnißvollen Traum vor der Schlacht bei Lützen,

*) Sehr glücklich ist Octavio nach dieser Seite hin in dem Zuge individualisirt, daß er die Bacchusfeste nicht liebt, ohne doch den Freuden der Geselligkeit ganz abhold zu sein:

„Ein halbes Dutzend guter Freunde höchstens
Um einen kleinen, runden Tisch, ein Gläschen
Tokayerwein, ein offnes Herz dabei
Und ein vernünftiges Gespräch — so lieb' ich's. (Picc. IV. 6.)

Eine Stelle, die ebenso einen Blick in Octavio's Liebenswürdigkeit, da wo er sich seinem Herzen überlassen darf, eröffnet, als eine interessante Parallele zu Wallenstein's ungeselligerem Wesen abgiebt.

Digitized by Google

(W. T. II. 3.) ohne daß sich Octavio irgend um dies Vertrauen bemüht hätte, (Picc. I. 3. „Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen") ganz unbedingt als dem Freunde, den ihm das Schicksal selbst zugeführt habe. Aber auf diesem ungesuchten Vertrauen ruht kein Segen, gerade darin liegt für Octavio der erste Keim zur tragischen Collision zwischen der Pflicht gegen den gesetzmäßigen, verehrten Herren und den bestehenden, berechtigten Staat mit der Pflicht gegen den arglos vertrauenden Wallenstein, den alten Waffenbruder. Und hiermit beginnt auch die Schuld Octavio's. Zwar hat er versucht sich aus dieser Verwickelung herauszuretten, indem er dem seine verbrecherischen Absichten arglos mittheilenden Wallenstein sein Bedenken geäußert, ihn dringend und mit Ernst abgemahnt hat (Picc. V. 1.); ein falsches Herz, wenn er auch sein wahres vor ihm verborgen, hat er ihm niemals geheuchelt, (Picc. I. 3.) und sich so vor dem innern Vorwurf des Verrathes gegen Wallenstein zu sichern gesucht. Er hat vorausgesetzt, daß Wallenstein's Gedanken schlechterdings nicht umzustimmen seien, und würde, wenn er offen seinen Abscheu ihn an den Tag gelegt, sich der Möglichkeit, in seiner Nähe zu bleiben und für Kaiser und Reich treu, einsichtsvoll und kräftig zu wirken beraubt haben*). Doch wenn er mit dieser Lage der Dinge, und mit der Ansicht, daß Wallenstein ein offenes Verhalten gegen ihn verwirkt habe („Nicht würdig war er meiner Wahrheit mehr," Picc. V, 1.) vor sich selbst entschuldigt zu sein glaubt, — dem Sohne, der, in die Verwickelungen des Lebens noch nicht verstrickt, den Ernst des Sittengesetzes noch in voller Kraft und Reinheit empfindet, kann keinen Augenblick das Verwerfliche entgehn, was dieser Handlungsweise, trotz ihres Ursprunges aus Ergebenheit und Pflichtgefühl gegen den Kaiser, anhaftet, während Questenberg in Wallenstein's unbegreiflicher Arglosigkeit nur „des Himmels sichtbarliche Fügung" findet. Max erkennt trotz aller Beschönigung in des Vaters Thun Falschheit, Betrug, Verrath. Octavio freilich, wenn er auch das Gewicht dieser reineren Ansicht gar wohl zu fühlen fähig ist, flüchtet sich hinter den Gedanken, daß es nicht immer möglich sei, ein Leben so kinderrein zu halten, wie's uns die Stimme lehrt im Innersten; er schiebt die Schuld zurück auf Wallenstein:

In steter Nothwehr**) gegen arge List
Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr;

er erkennt an, daß es wohl besser wäre überall dem Herzen zu folgen,

„Doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck***) versagen müssen."

---

*) „Hier gilt's, mein Sohn, dem Kaiser wohl zu dienen." Picc. V. 1.

**) Auch für Wallenstein sucht die Gräfin Terzky in der Nothwehr Entschuldigung. W. T. I. 7.

***) Der Mangel eines solchen Zweckes bei Wallenstein macht den Unterschied in den sonst ähnlichen Aeußerungen desselben gegen Max. „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort" u. s. f. W. T. II. 2. Denn von den an andern Stellen vorkommenden Friedensplänen Wallenstein's ist weder hier, noch gegen die Terzky die Rede.

Digitized by Google

Doch den innern Widerspruch solchen Verfahrens kann der im Innersten erschütterte Max sogar dem Vater, der durch die zum ersten Male an ihm wahrgenommene Unredlichkeit ihm ganz fremd wird, nicht unbemerkt vorüberlassen:

„Ich soll Dich heut nicht fassen, nicht verstehn."

Freilich bedenkt der Jüngling, der bis dahin noch nie in schwer zu entscheidenden sittlichen Collisionsfällen sich befunden, das Eine nicht, daß allerdings Octavio jetzt nicht mehr anders handeln kann, wenn er nicht die Sache des Kaisers preis geben, und somit an der Pflicht einen Verrath begehen will. Aber warum ließ er es bis dahin kommen? Warum erhob er nicht mit rücksichtsloser Offenheit die Stimme des pflichtliebenden Mannes zu einer Zeit, wo entweder Wallenstein sich noch hätte umstimmen lassen, ja wo er, schon weil die Vorbereitungen noch nicht weit genug vorgerückt gewesen wären, selbst wider Willen noch hätte zurücktreten müssen, oder wo schlimmsten Falls Octavio, um des Kaisers Recht zu sichern, noch keiner Arglist bedurft hätte? An dem Triebe hierzu wird es ihm nicht gefehlt haben, wohl aber an dem Muthe, welcher der ungeprüften Jugend so leicht, dem vielfachen Prüfungen unterworfenen, und durch sie leicht abgestumpfteren Mannesalter oft so schwer fällt, und der gerade in unsers Dichters eigenem Charakter den schönsten, auch von Göthe im Tone tiefster sittlicher Huldigung anerkannten Zug ausmacht. Oder sollen wir lieber sagen, daß es Octavio dazu an Freundschaftsbedürfniß gefehlt, während gerade der Zug in Wallenstein, daß er (seines Verhältnisses zu Max gar nicht zu gedenken,) wenn auch abergläubisch einen Freund sucht und an Octavio gefunden zu haben glaubt, jenen über diesen erhebt?

Ein schonungsloser Verdammungsspruch über Octavio wäre jedoch auch damit noch nicht gerechtfertigt; vielmehr geziemt es uns, einem solchen (so wie Gordon das durch Buttler über Wallenstein hereindrohende Gericht abzuwenden strebt durch die rührende Bitte, auch seiner Milde, seines Edelmuthes zu gedenken,) auch ferner noch, was irgend Milderndes der Dichter Octavio's Handeln und Wesen beigefügt, sorgsam entgegenzustellen. Und in der That — ein ursprünglicher Adel der Seele, zeigt er sich nicht vor Allem, kleinerer Züge nicht zu gedenken, in dem schönen achtungsvollen Verhältnisse zum Sohne, wie z. B. gleich in der sonst unbegreiflichen Arglosigkeit bei Maxen's Entsendung nach Kärnthen? und wäre die Kühnheit, mit der er gegen des mißtrauischeren Questenberg's Rath (Picc. I. 3.) den eignen Sohn so lange ungewarnt läßt, einer unedeln, oder auch nur gewöhnlichen Natur irgend möglich gewesen? Soll so gar nicht in Anschlag gebracht werden, — ich sage nicht, daß er sich durch Wallenstein's große Versprechungen (Picc. V. 1.) nicht von der Bahn der Pflicht hat weglocken lassen, wiewohl auch das in einer Zeit so furchtbarer sittlicher Auflösung nicht so gar gering anzuschlagen sein dürfte, — sondern daß er selbst durch die das Herz des Vaters tief erschütternde Gefahr, den Sohn selbst zu verlieren,

Digitized by Google

(W. T. II. 7.) auch nicht einen Augenblick in seiner Treue gegen den Kaiser sich irre und wankend machen läßt? Der unerschütterliche Muth, mit dem er gegen Wallenstein in dessen eignem Lager, keinen Augenblick vor Entdeckung und furchtbarer Rache sicher, des Kaisers Sache wahrt, ist dieser bei einem doch nicht harten und schroffen Charakter so ganz ohne sittlichen Werth und Gehalt? Die Menschenkenntniß freilich, mit welcher er den leichblütigen Isolani, der geschreckt und eingeschüchtert werden kann, sodann den schwerer zu behandelnden Buttler umzustimmen versteht, wird ihm von rascheren Urtheilern eher zum sittlichen Nachtheil ausgelegt werden; aber soll denn die bei Menschenkennern gewöhnlichen Schlags nur zu seltne Milde des sittlichen Urtheils nichts gelten?

„Dem Menschen (sagt Octavio) bring' ich nur die That in Rechnung,
Wozu ihn ruhig der Charakter treibt.
Denn blinder Mißverständnisse Gewalt
Drängt oft den Besten aus dem rechten Gleise." (W. T. II. 6.)

Auch ist endlich nicht aus der Acht zu lassen, daß er lange Zeit selbst noch für Wallenstein hofft und wünscht,

„Fern sei vom Kaiser die Tyrannenweise;
Den Willen nicht, die That nur wird er strafen." (Picc. V. 1.)

und daß er, selbst als das Aeußerste von Wallenstein geschehen ist, immer noch nicht den Mord des Fürsten gewollt hat, sondern nur, daß er durch Verhaftung unschädlich gemacht werde, und der Gnade des Kaisers freier Spielraum gegönnt bleibe (W. T. V. 11.), ein Wunsch, hinter welchem freilich dem härteren und empfindungsloseren Buttler nur Schwäche und Halbheit sich zu verstecken scheint. — Dennoch, so wenig seine Schuld eine gemeine, sein Charakter ein des Adels entbehrender ist, so wenig ist andrerseits der sittliche Makel, mit dem er denselben in schwerer Verschuldung befleckt, abzuläugnen. Aber, wenn er sich durch die Weltlage in Schuld mit verstricken läßt, so büßt er dafür ächt tragisch, so wie Kreon in Sophokles Antigone, durch den Verlust des Sohnes, seines schönsten Glückes.

„O Gräfin,
Auch mein Haus ist verödet!"

erwiedert er am Schlusse mit tiefem Schmerze den Vorwürfen der Gräfin Terzky, und muß zuletzt noch gar die tragische Ironie des Schicksals erfahren, das ihn zur höchsten für ihn erreichbaren Stufe erhebt, zum Lohne für ein Wirken, durch das er sich erst das Herz des Sohnes entfremdet, dann des liebsten Gutes beraubt hat, nach dessen Verlust jene Erhöhung für ihn nicht einmal einen Werth haben konnte.

Das ist das Gericht des Dichters selbst über diesen Charakter, ein Gericht, welches derselbe nicht durch äußerliche moralische Reflexion geleitet über ihn ergehen

Digitized by Google

läßt, sondern das bei des Sohnes Wesen in den Charakteren und in der unglückseligen Doppelschuld Wallenstein's und Octavio's nothwendig begründet, zugleich die tragische Versöhnung des tiefer empfindenden Hörers in sich einschließt.

Max Piccolomini.

Bei der Beurtheilung von Max Piccolomini zeigt sich oft die entgegengesetzte Einseitigkeit. — Max ist ein jugendlich edler und reiner ritterlicher Charakter, tapfer und kühn im Kriege, und daher geachtet und geliebt im ganzen Heere *), großmüthig und mild selbst gegen Feinde und deshalb auch von diesen hochgeschätzt **), dabei Freund der Offenheit und Geradheit, wodurch er selbst künstliche Gewebe noch zerreißen zu können meint (Picc. V. 3.), und Feind alles Verrathes und Truges, wovon er nur Unheil fürchtet. Dies alles aber hat seinen tieferen Grund in dem idealistischen Schwunge seines Wesens, und diese Entzündbarkeit seiner hochgestimmten Seele, seines reinen und edeln Herzens läßt ihn in Wallenstein, durch dessen Thaten er selbst erst begeistert worden, und der gerade ihm und seinem Vater ein besonderes Wohlwollen erwiesen ***), nicht blos den ungemeinen Geist erkennen, welchem sich unterzuordnen eine Freude ist, sondern auch einen sittlichen Willen finden, dessen Bahnen nur für die gewöhnliche Beurtheilung unbegreiflich seien, und daher der Kabale zu übler Auslegung Anlaß geben. Mit der liebenswürdigen Befangenheit eines jugendlichen Gemüthes, das in dem großen Manne schlechterdings auch einen edeln Mann sucht, das an den Verrath, in welchen es selbst nicht willigen würde, auch bei Andern nicht glauben kann, hält er, als schon die unzweideutigsten Beweise des Verrathes vorliegen, den Glauben an Wallenstein noch fest, indem er mit dem hartnäckigsten Scharfsinn der Liebe den Angegriffenen vertheidigt (Picc. V. 1.). Und als er nach Wallenstein's eignem Geständniß (W. T. II. 2.) nicht mehr zweifeln kann, da kann er wenigstens von dem Glauben nicht lassen, daß Wahrhaftigkeit zu rechter Zeit sie alle gerettet hätte und muß dem Vater strafend vorhalten, daß dieser, wenn er besser stets vom Menschen gedacht, auch besser gehandelt hätte. Ja so erschüttert, so ganz aus allen Fugen gerückt ist seine reine Seele, daß auf einen Augenblick sogar die ihm frem-

---

*) Isolani begehrt sogleich ihn zu sehen, wohl eingedenk einer kühnen Jugendthat desselben; jetzt, hört er, soll der Kriegsmann fertig sein (Picc. I. 1.). An die treue Anhänglichkeit seines Regiments braucht kaum erinnert zu werden.

**) „Auch Thränen fehlten seinem Schicksal nicht,
Denn Viele sind bei uns, die seine Großmuth
Und seine Sittenfreundlichkeit erfahren." (W. T. IV. 10.)

***) „Hat er's um uns verdient, Octavio,
Daß wir — wir so unwürdig von ihm denken." (Picc. V. 1.)

Digitized by Google

deſte Empfindung des Argwohns in ihm aufſteigen kann, des Argwohns gegen den eignen Vater, der durch Wallenſtein's Fall nothwendig ſteigen muß (W. T. VI. 7.) — und doch iſt die Colliſion zwiſchen der gewohnten Ehrfurcht und Neigung gegen Wallenſtein mit dem Rufe der Pflicht und des Eides noch nicht die einzige und ſchwerſte, die Losreißung von der gewohnten herzlichen Empfindung gegen den Vater, die ſich ſo ſchön mit dem Bedürfniß ſelbſtſtändigen Handelns vereinigte*), nicht die erſchütterndſte **).

In dem jugendlichen Herzen hat auf einmal die plötzlich entzündete Liebe zu des Herzogs Tochter, welcher der Unbefangene mit der fröhlichſten Hoffnung ſich überlaſſen, eine nie geahnte Wunderwelt hervorgezaubert, die ihm nur um ſo gläubiger den Fürſten in dem Zauberlichte eines Wiederherſtellers von geſetzlichem, friedlichem Daſein erſcheinen läßt, deſſen ganze Herrlichkeit dem Ueberraſchten auf ſeiner Reiſe entgegengetreten (Picc. I. 4.). Jetzt ſoll er nicht blos von Wallenſtein, deſſen Verbrechen ihn von ſich ſtößt, auch von ſeiner ſchuldloſen Liebe ſoll er ſcheiden. Dies vermag er wenigſtens nicht ohne Abſchied von der Geliebten; alle Warnungen des Vaters können ihn nicht abhalten, dem Herzen zu folgen, deſſen Stimme ſich, wer reines Herzens iſt, ſtets überlaſſen wird und überlaſſen darf. Aber eine ſchwere Probe hat dies Herz zu beſtehn, und die Gefahr muß uns um ſo größer erſcheinen, wenn wir erwägen, daß ihn aus einer großen Gefahr unmittelbar vorher nur ſein Glück gerettet hat. Die Entdeckung des Vaters nämlich von Wallenſtein's Verrath hatte den mit tauſend Banden an dieſen Gefeſſelten trotz aller Beweiſe nicht überzeugen können; in der heftigſten Bewegung war er zu Wallenſtein geeilt, um auch jetzt nach ſeiner Weiſe treu zu bleiben, und von Wallenſtein ſelbſt, damit es zwiſchen ihm und dieſem rein bleibe, den Aufſchluß zu holen, ob er den Freund, ob er den Vater entbehren ſolle. Damit hatte er zugleich, mochte er auch noch ſo vorſichtig zu verfahren den Vorſatz hegen, ſich trotz der Warnung des Vaters (Picc. V. 3.) doch der Gefahr ausgeſetzt, in unbewachter ſtürmiſcher Bewegung das Geheimniß ſeines Vaters, ſeines Kaiſers preiszugeben, und das mühevolle Werk der Staatskunſt zu vernichten, das er zu tadeln volles Recht, das er zu zerreißen kein Recht hatte. Dieſer Gefahr hat ihn wider Wiſſen und Willen Wallenſtein ſelbſt entriſſen (W. T. II. 2.), indem er, um Max möglichſt raſch zu gewinnen, noch vor aller Frage dieſem ſeinen Plan in der lockendſten Geſtalt eröffnete. Und wenn ſchon hier Max von ſeiner Empfindung für Wallenſtein bis dahin ſich hat fortreißen laſſen, ſelbſt offene Empörung gegen den Kaiſer, wenn er ſie auch nicht loben kann, theilen zu wollen, ſobald nur Wallenſtein nicht ſich verrätheriſch mit den Schweden verbindet, — wird er da die neue Probe beſtehen können? wird ſein Herz, wenn bei dem Abſchiede von der

*) „Biſt Du mir bös, Octavio?" u. ſ. w. (Picc. V. 1.)

**) Weh mir! Ich habe die Natur verändert." (W. T. II. 7.)

Digitized by Google

Geliebten *), die er allein zu sprechen in angstvoller Bemühung vergeblich gesucht hat, nun Alles auf ihn eindringt, wird es da fest bleiben, und wenn es wankt, welcher gütige Genius wird es dann befestigen? — Sein Herz hat ihn dennoch nicht betrogen, und konnte ihn nicht betrügen, wenn er auch vorher nicht klar sah, wie und wodurch ihm die Rettung gesichert war.

Der Gefahr der Verlockung gegenübergestellt, wankt freilich nach langem Widerstande (W. T. III. 18. 21.) das gequälte, leidenschaftserfüllte Herz; aber dies wankende erkennt auch sogleich das unfehlbare, heilig reine Herz, von dem ihm die untrügliche Entscheidung kommen muß. Im germanischen Sinne ist einer der edelsten Züge das reine Vertrauen, der heilige Glaube an ein untrüglich Göttliches in der reinerhaltenen weiblichen Natur. Aus diesem Charakterzuge unserer urältesten Vorfahren heraus zu handeln, fühlt sich jetzt Max unbefleckte Jünglingsnatur durch ihre reine Liebe getrieben. An Thekla wendet er sich; sie soll in diesem entsetzlichen Streit als die Stimme des Himmels selbst entscheiden, — und wie zart entscheidet sie, indem sie den Geliebten nur auf sein erstes Gefühl zurückverweist!

„Wie könnte das
Das Rechte sein, was dieses zarte Herz
Nicht gleich zuerst ergriffen und gefunden?
Geh' und erfülle deine Pflicht!"

Er erfüllt sie, — so gut er es vermag. Eben weil die Empfindung so sehr in ihm vorherrscht, und diese Empfindung, welcher das Theuerste geraubt worden, auf des Kaisers Seite keine Befriedigung und keinen Ersatz finden kann — denn des Kaisers gutes Recht ist durch ein unredliches Verfahren gewahrt worden, — eben deshalb kann er fortan nicht für den Kaiser leben, er kann nur gegen des Kaisers Feinde sterben.

Max ist das edle Jünglingsgemüth, nicht berührt von der Unreinheit der Welt, aber auch nicht entwickelt zu der höheren Reife des Denkens und Wollens, welche die Sittlichkeit in die Welt einzuführen die schwere Aufgabe sich setzt. Aber diese Abstraction von der Welt ist, schärfer angesehen, doch selbst immer noch ein Egoismus, wenn auch die geistigste und verführerischste Form desselben, der Egoismus des nur aus seinem Triebe heraus handelnden Herzens, welches die Flucht ergreift, wo es ausharren sollte. Das von Jugend auf gewohnte und nie überwundene Absehn von der Welt führt den heldenmüthigen Jüngling in einen Tod, welcher zugleich der Untergang seines treuen, vom Kaiser ihm anvertrauten Regimentes ist, und verleitet ihn so zu einer Verletzung seiner Pflicht gegen eine treue Schaar, welcher fortan mit ganzem Herzen zu leben seine gebrochene Kraft

*) „Und trau' ich Deinem Herzen auch, wird's immer
In Deiner Macht auch stehen, ihm zu folgen?" (W. T. II. 2.)

Digitized by Google

nicht ausreicht *). Gerade aber dieſer Ausgang iſt ein neues Zeugniß von des Dichters inſtinctiver Genialität, welche ihn trotz der aus ſeinen brieflichen Aeußerungen erſichtlichen Befangenheit ſeines moraliſchen Urtheils über Wallenſtein und über Max, doch auch für dieſe ſeine Lieblingsfigur das Richtige und Gemäße treffen ließ. Der abſtracte Charakter mußte mit einer abſtracten That enden.

*) Daſſelbe gilt für die zweite derartige Figur im Drama, für Thekla, welche ganz analog, ihrer Mutter den letzten Schlag zu erſparen unfähig iſt.

Fr. Neubrunn. „So viel ſchon leidet ſie, die gute Mutter;
Soll ſie auch dieſer letzte Schlag noch treffen?“
Thekla. Ich kann's ihr nicht erſparen! — (W. T. IV. 11.)

Digitized by Google

Herodes und Mariamne.

Eine Tragödie in fünf Akten

von

Friedrich Hebbel.

(Manuscript.)

Erster Akt.

Mein verehrter Freund, Friedrich Hebbel, hat mich ermächtigt, in den Jahrbüchern dem Publikum den ersten Akt seiner neuesten Tragödie: Herodes und Mariamne vollständig mitzutheilen. Wir hoffen uns dadurch den Dank der Leser zu verdienen, da das Dargebotene ganz dazu geeignet ist, das Interesse an dieser neuesten Schöpfung des Dichters zu erregen. Das Mitgetheilte reicht hin, um die Schürzung des Knotens, die Anlage der Charaktere zu erkennen und die Katastrophe insofern ahnen zu lassen, als sie, ein wesentlicher Vorzug eines dramatischen Werkes, in der beginnenden Kollision schon im Keime vorgebildet ist, aus dem sie in den folgenden Akten nur organisch hervorwächst. Obgleich wir hier nur den ersten Akt der Tragödie geben, so dürfte es doch nicht unangemessen sein, dem Leser wenigstens den allgemeinen Gedanken, die gestaltende Idee, von der uns dies Drama getragen erscheint, mit Wenigem auszusprechen, theils um dadurch die Spannung für das Ganze zu erhöhen, theils um auf den mitgetheilten ersten Akt eine Beleuchtung fallen zu lassen, welche dasjenige schon jetzt in ein richtiges Licht stellt, was dasselbe vollständig erst aus der Anschauung des ganzen Gebäudes empfangen kann.

Hebbel hat in dieser Tragödie den bisherigen Weg seiner dramatischen Thätigkeit insofern verlassen, als er nicht mehr die socialen Konflikte, die aus der Stellung des Menschen zum Recht der Gewohnheit und der Satzung der Gesellschaft entspringenden Kollisionen zur Angel seiner Poesie gemacht hat. Der tragische Konflikt in Herodes und Mariamne ist anderer Art. Er zeigt uns, wie die, wenn gleich durch die leidenschaftlichste Liebe bedingte Selbstsucht einer hochbegabten Heldennatur, wie Herodes, eine zartorganisirte und tiefe weibliche Natur, wie Mariamne, zu Grunde richten kann, indem sie, theils durch ein ungerechtes, wenn gleich aus dem Gefühl einer Schuld des Gatten stammendes Miß-

Digitized by Google

trauen, theils durch eine selbstsüchtige Zumuthung des Herodes im tiefsten Innern verletzt, sich demselben innerlich entfremdet und endlich nur in der freiwilligen Vernichtung ihrer selbst, zu deren Werkzeug sie den Herodes macht, die letzte Genugthuung für ihr gebrochenes Gemüth empfindet. In Herodes und Mariamne reagirt das Gefühl und das Bewußtsein menschlicher Würde und Hoheit gegen die Zumuthung, zu einem Mittel herabgesetzt und der Selbstsucht, wenn auch einer reichen mächtigen Persönlichkeit, geopfert zu werden. Es ist des Gefühl der freien Subjektivität, welche sich ihres unendlichen Werths, und ihres unendlichen Rechts bewußt ist, das im Untergange triumphirt, indem es sich durch einen freiwilligen Untergang für die Herabsetzung rächt, welche es erfahren hat. In diesem Rückschlag, welchen die Selbstsucht einer großartigen Persönlichkeit (Herodes), die auch das geliebteste Wesen wie ein nur für sie existirendes Ding behandelt, durch Mariamne erfährt, in der tragischen Ironie, daß Herodes, welcher der Gattin, Mariamne, die Gränze ihres Lebens vorzeichnet und so das innerste Heiligthum ihrer freien menschlichen Würde verletzt, selbst zu einen Mittel herabgesetzt wird, um durch die Vernichtung der Mariamne sich selbst zu strafen, liegt zugleich auch die versöhnende Kraft dieser Tragödie, wodurch Hebbel entschieden über seine früheren Tragödien hinausgegangen ist.

Diesen allgemeinen, tiefgefaßten menschlichen Konflikt, der sich natürlich erst aus der Bekanntschaft mit dem ganzen Werke, als die Seele desselben herausstellen kann, hat der Dichter zugleich in eine großartige historische Beziehung gebracht. Er führt uns an die Gränzscheide zweier Welten, der untergehenden alten, und der werdenden, aber noch erst ganz im Keime existirenden, neuen Welt. Hebbel hat zu diesem Zweck die Faktoren der Geschichte in den Kreis der Handlung hineingezogen, das römische und jüdische Reich, letzteres in seiner innern Auflösung, nur noch durch Herodes bedeutende Persönlichkeit zusammengehalten; der letztere selbst von wilden Parteien umgeben, mit Verrath im eigenen Hause, wie mit der Beschränktheit der Sekten kämpfend, durch die Selbsterhaltung und durch das Bewußtsein politischer Nothwendigkeit zum Mord des Aristobolus getrieben und dadurch, wie durch seine ganze Stellung über dem Abgrunde, der unter ihm immer weiter reißt, in eine fieberhafte Spannung versetzt, im Hintergrunde der Entscheidungskampf zwischen Antonius und Octavian, und in der Perspective endlich die Geburt des Kindes, von dem ein neuer Geist über die Welt ausgeht, dies sind die Elemente unserer Tragödie. Man wird es dem Verfasser sicher als ein Verdienst anrechnen, daß, obgleich seine Tragödie in der Zeit der furchtbarsten europäischen Kämpfe entstanden ist, er doch durch keine einzige Phrase der Zeitstimmung, oder dem Credo einer politischen Partei gehuldigt hat. Seine Muse war zu stolz, um durch so unorganische Einschiebsel um die Gunst der leichtbefriedigten Menge zu buhlen; sie wollte sich von den unkünstlerischen, nur von der Speculation auf die politischen Sympathieen der Zuhörer zehrenden Dichtern ehrenvoll unterscheiden.

Digitized by Google

Was uns Herodes und Mariamne ganz besonders bedeutend erscheinen läßt, ist die Kunst der Motivirung, welche man auch schon in dem ersten Akt gewahren wird. Sie thut um so wohler, als man in den dramatischen Producten der Gegenwart gestaltenden Kunstverstand fast gar nicht mehr antrifft. Wir können, als Mitglied des dramaturgischen Comités in Berlin ein Lied von diesem Banquerott künstlerischer Composition singen. Hebbel hat in Herodes und Mariamne die Fäden der Entwickelung mit ungemeiner Kunst gesponnen, für die augenblickliche Wirkung von der Bühne herab vielleicht zu fein, zu versteckt. Aber wir wollen uns freuen, in der gegenwärtigen Tragödie einem Streben zu begegnen, welches mit der Natur in der Gesetzmäßigkeit ihres Ganges, in der Nothwendigkeit ihres Prozesses wetteifert und seine Ehre darin setzt, dem Zufall so wenig Spielraum als möglich zu lassen. Wer den Sinn dafür noch nicht eingebüßt hat, wird auch das in Herodes und Mariamne Geleistete zu würdigen wissen.

H. Th. Rötscher.

Digitized by Google

Perſonen.

König Herodes.
Mariamne, ſeine Gemahlin.
Alexandra, ihre Mutter.
Salome, Schweſter des Königs.
Soemus, Statthalter von Galiläa.
Joſeph, Vicekönig in Abweſenheit von Herodes
Samaes, ein Phariſäer.
Titus, ein römiſcher Hauptmann.
Joab, ein Bote.
Judas, ein jüdiſcher Hauptmann.
Artaxerxes, ein Diener.
Moſes, Jehu, } desgleichen.
Silo, ein Bürger.
Serubabel und Sein Sohn, } Galiläer.
Philo, Soldat.
Aaron, und fünf andere Richter.
Drei Könige aus dem Morgenlande, von der chriſtlichen Kirche ſpäter die Heiligen zubenannt.

Ort: Jeruſalem. Zeit: um Chriſti Geburt.

Digitized by Google

Erſter Akt.

Burg Zion. Großer Audienz-Saal. Joab, Sameas, Serubabel und ſein Sohn. Titus. Judas und viele Andere. Herodes tritt ein.

Erſte Scene.

Joab (tritt dem König entgegen).

Ich bin zurück.

Herodes.

Dich ſpreche ich nachher!
(Für ſich.) Er mögte ſich vor Zeugen hören laſſen. —
Das Wichtigſte zuerſt!

Joab (zurück tretend, für ſich).

Das Wichtigſte!
Ich dächte doch, das wäre, zu erfahren,
Ob unſer Kopf noch feſt ſitzt oder nicht!

Herodes (winkt Judas).

Wie ſteht es mit dem Feuer?

Judas.

Mit dem Feuer?
So weißt Du ſchon, was ich zu melden kam?

Herodes.

Um Mitternacht brach's aus. Ich war der Erſte,
Der es bemerkte und die Wache rief,
Irr' ich mich nicht, ſo weckte ich Dich ſelbſt!

Judas.

Es iſt gelöſcht! (Für ſich.) So iſt es alſo wahr,
Daß er verkleidet durch die Gaſſen ſchleicht,
Wenn Andre ſchlafen! Hüten wir die Zunge,
Sie könnte ſeinem Ohr einmal begegnen!

Herodes.

Ich ſah, als Alles ſchon in Flammen ſtand,
Ein junges Weib durch's Fenſter eines Hauſes,
Das ganz betäubt ſchien. Ward dies Weib gerettet?

Digitized by Google

Judas.

Sie wollte nicht!

Herodes.

Sie wollte nicht?

Judas.

Beim Himmel,
Sie wehrte sich, als man sie mit Gewalt
Hinweg zu bringen suchte, schlug mit Händen
Und Füßen um sich, klammerte am Bett,
Auf dem sie saß, sich fest und schrie, sie habe
Mit eigner Hand sich eben tödten wollen,
Nun komme ihr ein Tod von ungefähr!

Herodes.

Sie wird verrückt gewesen seyn!

Judas.

Wohl möglich,
Das sie's in ihrem Schmerz geworden ist!
Ihr Mann war Augenblicks zuvor gestorben,
Der Leichnam lag noch warm in seinem Bett!

Herodes (für sich).

Das will ich Mariamnen doch erzählen
Und ihr dabei in's Auge schau'n! (Laut.) Dies Weib
Hat wohl kein Kind gehabt! Wär' es der Fall,
So sorg' ich für das Kind! Sie selber aber
Soll reich und fürstengleich bestattet werden,
Sie war vielleicht der Frauen Königin!

Sameas (tritt zu Herodes.)

Bestattet werden? Geht doch wohl nicht an!
Zum wenigsten nicht in Jerusalem!
Es steht geschrieben —

Herodes.

Kenne ich Dich nicht?

Sameas.

Du hast mich einmal kennen lernen können,
Ich war die Zunge des Synedriums,
Als es vor Dir verstummte!

Herodes.

Sameas.

Ich hoffe doch, Du kennst mich auch! Du hast
Den Jüngling hart verfolgt, Du hättest gern

Digitized by Google

Mit ſeinem Kopf dem Henker ein Geſchenk
Gemacht; der Mann und König hat vergeſſen,
Was Du gethan, Du trägſt den Deinen noch!

Sameas.

Wenn ich ihn darum, weil Du mir ihn ließeſt,
Nicht brauchen ſoll, ſo nimm ihn hin, das wäre
Ja ſchlimmer, als ihn eingebüßt zu haben!

Herodes.

Weswegen kamſt Du? Niemals ſah ich Dich
Bis jetzt in dieſen Mauern!

Sameas.

Deshalb eben
Siehſt Du mich heut! Du haſt vielleicht geglaubt,
Daß ich Dich fürchtete! Ich fürcht' Dich nicht!
Auch jetzt nicht, wo Dich Mancher fürchten lernte,
Der Dich bisher, ich meine bis zum Tode
Des Ariſtobolus, nicht fürchtete!
Und nun ſich die Gelegenheit mir beut,
Dir zu beweiſen, daß ich dankbar bin,
Nehm' ich ſie wahr und warne Dich mit Ernſt
Vor einer Handlung, die der Herr verdammt.
Die Knochen dieſes Weibes ſind verflucht,
Sie hat die Rettung heidniſch abgewehrt,
Das iſt als hätte ſie ſich ſelbſt getödtet,
Und da —

Herodes.

Ein ander Mal! (Zu Serubabel) Aus Galiläa!
Und Serubabel, der mich — Sei gegrüßt!
Du ſelbſt biſt Schuld, daß ich Dich jetzt erſt ſah!

Serubabel.

Viel Ehre, König, daß Du mich noch kennſt!
Nun freilich, dieſe beiden großen Zähne,
Die mich zum Vetter eines Ebers machen —

Herodes.

Mein eigenes Geſicht vergeß' ich eher,
Als das des Mannes, der mir treu gedient!
Du warſt, als ich bei Euch die Räuber jagte,
Mein beſter Spürhund. Was bringſt Du mir jetzt?

Serubabel (winkt ſeinem Sohn).

Nicht eben viel! Den Jüngling, meinen Sohn!

Digitized by Google

Du brauchſt Soldaten, ich, ich brauche keine,
Und dieſer iſt ein Römer, aus Verſehn
Durch ein ebräiſch Weib zur Welt gebracht!

Herodes.

Aus Galiläa kommt mir Nichts, als Gutes!
Ich laſſe Dich noch rufen!

Serubabel (tritt mit ſeinem Sohn zurück).

Titus (tritt vor).

Ein Betrug,
Den ich entdeckte, zwingt mich —

Herodes.

Deck' ihn auf!

Titus.

Die Stummen reden!

Herodes.

Deutlich!

Titus.

Dein Trabant,
Der Dir mit einem meiner Centurionen
Die letzte Nacht das Schlafgemach bewachte —

Herodes (für ſich).

Den Alexandra, meine Schwiegermutter,
In meinen Dienſt gebracht —

Titus.

Er iſt nicht ſtumm,
Wie alle Welt von ihm zu glauben ſcheint,
Er hat im Traum geſprochen, hat geflucht!

Herodes.

Im Traum?

Titus.

Er war im Stehen eingeſchlafen,
Mein Centurione weckte ihn nicht auf,
Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben,
Weil er nicht mit in der Cohorte dient,
Doch ſah er ſcharf auf ihn, um, wenn er fiele
Ihn aufzufangen, daß er Dich nicht ſtöre,
Denn früh noch war es und Du lagſt im Schlaf.
Wie er das thut, fängt dieſer Stumme plötzlich
Zu murmeln an, ſpricht Deinen Namen aus
Und fügt den fürchterlichſten Fluch hinzu!

Digitized by Google

Herodes.

Der Centurione hat sich nicht getäuscht?

Titus.

Dann müßt' er selber eingeschlafen sein,
Und wär' ein schlimm'res Zeichen für die Zukunft
Der ew'gen Stadt, als jener Blitz, der jüngst
Die Wölfin auf dem Capitol versehrt!

Herodes.

Ich danke Dir! Und nun —

(Er verabschiedet Alle bis auf Joab.)

Ja, ja, so stehts!
Verrath im eig'nen Hause; offner Trotz
Im Pharisäerpöbel, um so kecker,
Als ich ihn gar nicht strafen kann, wenn ich
Nicht aus den Narren Märt'rer machen will,
Bei jenen Galiläern etwas Liebe,
Nein, eigennützige Anhänglichkeit,
Weil ich der Popanz bin mit blankem Schwert,
Der aus der Ferne ihr Gesindel schreckt;
Und — dieser Mensch bringt sicher schlechte Botschaft,
Er war zu eilig, mir sie zu verkünden,
Denn dieser auch, obgleich mein eig'ner Knecht,
Thut gern, was mich verdrießt, wenn er nur weiß,
Daß ich mich stellen muß, als merkt' ich's nicht!
(Zu Joab.) Wie steht's in Alexandrien?

Joab.

Ich sprach
Antonius!

Herodes.

Ein wunderlicher Anfang!
Du sprachst Antonius? Ich bin's gewohnt,
Daß meine Boten vorgelassen werden,
Du bist der Erste, der es nöthig findet,
Mir zu versichern, daß ihm das gelang.

Joab.

Es ward mir schwer gemacht! Man wies mich ab,
Hartnäckig ab!

Herodes (für sich).

So steht er mit Octav

Digitized by Google

Noch beſſer, als ich dachte! (Laut.) Das beweiſt,
Daß Du die rechte Stunde nicht gewählt!

Joab.

Ich wählte jede von den vier und zwanzig,
Woraus der Tag beſteht, wie man auch trieb,
Ich wich nicht von der Stelle, nicht einmal,
Als die Soldaten mir den Imbiß boten,
Und da ich ihn verſchmähte, ſpotteten:
Er ißt nur, was die Katze vorgekoſtet,
Und was der Hund zerlegt hat mit dem Maul!
Am Ende glückte mir —

Herodes.

Was einem Klügern
Sogleich geglückt wär' —

Joab.

Bei ihm vorzukommen!
Doch war's ſchon Nacht, und Anfangs mußt' ich glauben,
Er hätt' mich rufen laſſen, um den Spaß
Der höhnenden Soldaten fort zu ſetzen,
Denn als ich eintrat, fand ich einen Kreis
Von Trinkern vor, die ſich auf Polſtern ſtreckten,
Er aber füllte ſelbſt mir einen Becher
Und rief mir zu: den leere auf mein Wohl!
Und als ich deß mich höflich weigerte,
Da ſprach er: wenn ich den da tödten wollte,
So brauchte ich ihn nur acht Tage lang
An meinen Tiſch zu zieh'n und den Tribut,
Den Erd' und Meer mir zollen, d'rauf zu ſtellen,
Er würde müſſig ſitzen und verhungern,
Und noch im Sterben ſchwören, er ſei ſatt.

Herodes.

Ja, ja, ſie kennen uns! — Das muß ſich ändern!
Was Moſes blos gebot, um vor dem Rückfall
In ſeinen Kälber-Dienſt dies Volk zu ſchützen,
Wenn er kein Narr war, das befolgt dies Volk,
Als hätt' es einen Zweck an ſich, und gleicht
Dem Kranken, der nach der Geneſung noch
Das Mittel, das ihn heilte, fort gebraucht,
Als wären Arzenei und Nahrung Eins!
Das ſoll — — Fahr' fort!

Digitized by Google

Joab.

Doch überzeugte ich
Mich bald, daß ich mich irrte, denn er that
Bei'm Trinken alle Staatsgeschäfte ab,
Ernannte Magistrate, ordnete
Dem Zeus das Opfer an, vernahm Auguren
Und sprach die Boten, wie sie eben kamen,
Nicht mich allein. Es sah besonders aus.
Ein Sclav stand hinter ihm, das Ohr gespitzt,
Die Tafel und den Griffel in der Hand,
Und zeichnete mit lächerlichem Ernst
Das auf, was ihm in trunknem Muth entfiel.
Die Tafel lies't er dann, wie ich vernahm,
Am nächsten Morgen durch im Katzenjammer
Und hält so treu an ihren Inhalt sich,
Daß er, dies soll er jüngst geschworen haben,
Sich selbst mit eig'ner Faust erdrosseln würde,
Wenn er die Welt, die ihm gehört, am Abend
Im Rausch verschenkt und sich dabei des Rechts
Auf einen Platz darin begeben hätte.
Ob er dann auch im Zickzack geht, wie Nachts,
Wenn er sein Lager sucht, ich weiß es nicht,
Doch däucht mir, Eins wär' völlig wie das And're.

Herodes.

Du siegst, Octavian! Es fragt sich blos,
Ob früher oder später. Nun?

Joab.

Als endlich
An mich die Reihe kam und ich den Brief
Ihm überreichte, den ich für ihn hatte,
Da warf er ihn, anstatt ihn zu eröffnen,
Verächtlich seinem Schreiber hin und ließ
Ein Bild durch seinen Mundschenk bringen, dieses
Sollt' ich betrachten und ihm darauf sagen
Ob ich es ähnlich fände oder nicht.

Herodes.

Das war das Bild —

Joab (hämisch).

Des Aristobolus,
Des Hohenpriesters, der so rasch ertrank.

Digitized by Google

Es war ihm längst durch Deine Schwiegermutter
Schon zugeschickt, doch er verschlang's mit Gier,
Als hätte er es niemals noch erblickt.
Ich stand verwirrt und schweigend da. Er sprach,
Als er dies sah: die Lampen brennen wohl
Zu düster hier! und griff nach Deinem Brief,
Steckt' ihn in Brand und ließ ihn vor dem Bild
Langsam verflackern, wie ein weißes Blatt.

Herodes.

Kühn! Selbst für ihn! Doch — es geschah im Rausch!

Joab.

Ich rief: was machst Du da? Du hast ihn ja
Noch nicht gelesen! Er erwiderte:
Ich muß Herodes sprechen! Das bedeutet's!
Nun sollt' ich sagen, wie der Hohepriester
Gestorben sei. Und als ich ihm erzählte,
Beim Baden hab' der Schwindel ihn gepackt,
Da fuhr er d'rein: Gepackt! Ja, ja, das ist
Das rechte Wort, der Schwindel hatte Fäuste!
Und ich vernahm — verzeihst Du's, wenn ich's melde? —
Das man in Rom nicht glaubt, der Jüngling sei
Ertrunken, sondern daß man Dich bezüchtigt,
Du habest ihn durch Deine Kämmerer
Ersticken lassen in dem tiefen Fluß.

Herodes.

Dank Alexandra, Dank!

Joab.

Jetzt winkt' er mir,
Zu gehen und ich ging. Doch rief er mich
Noch einmal um und sprach: Du bist die Antwort,
Auf meine erste Frage mir noch schuldig,
Drum wiederhol' ich sie. Gleicht dieses Bild
Dem Todten? Und als ich gezwungen nickte:
Gleicht Mariamne denn auch ihrem Bruder?
Gleicht sie dem Jüngling, der so schmählich starb?
Ist sie so schön, daß jedes Weib sie haßt?

Herodes.

Und Du?

Joab.

Erst höre, was die Andern sagten,

Digitized by Google

Die sich erhoben hatten und das Bild
Mit mir umstanden. Lachend riefen sie,
Zweideut'ge Mienen mit Antonius wechselnd:
Sprich Ja! wenn Dich der Todte je beschenkte,
Dann siehst Du ihn auf jeden Fall gerächt!
Ich aber sprach: ich wüßte Nichts davon,
Denn niemals anders, als verschleiert, hätt' ich
Die Königin gesehn, und das ist wahr!

Herodes (für sich).

Ha, Mariamne! Aber — dazu lach' ich,
Denn davor werd' ich mich zu schützen wissen,
So oder so, es komme, wie es will!
(Zu Joab.) Und welchen Auftrag gab er Dir für mich?

Joab.

Gar keinen! Wenn ich einen Auftrag hätte,
So hätt' ich Dir dies Alles nicht erzählt.
Nun mußt' ich's thun, wenn ich Dir überall
Was sagen wollte.

Herodes.

Wohl! — Du gehst sogleich
Mit mir zurück nach Alexandrien
Und darfst die Königsburg nicht mehr verlassen!

Joab.

Ich werd' auch in der Burg mit Keinem reden.

Herodes.

Ich glaub's! Wer stirbt den Tod am Kreuz auch gern,
Besonders, wenn die Feige eben reift!
Mein Stummer wird erwürgt und sollt' er fragen,
Warum, so sagt man: weil Du fragen kannst!
(Für sich.) Nun weiß ich's denn, durch wenn die alte Schlange
So oft erfuhr, was ich — Ein böses Weib!
(Zu Joab.) Besorge das! Ich muß den Kopf noch sehn,
Ich will ihn meiner Schwiegermutter schicken!
Sie braucht ein Warnungszeichen, wie es scheint.

Joab.

Sogleich!

Herodes.

Noch Eins! Der junge Galiläer

Digitized by Google

Tritt für ihn ein, der Sohn des Serubabel.
Den will ich auch noch ſprechen, eh' wir zieh'n!

Joab (ab).

Zweite Scene.

Herodes (allein).

Nun gilt's! Noch einmal! hätt' ich bald geſagt,
Allein ich ſeh' kein Ende ab. Ich gleiche
Dem Mann der Fabel, den der Löwe vorn,
Der Tiger hinten packte, dem die Geier
Mit Schnäbeln und mit Klau'n von oben drohten,
Und der auf einem Schlangenklumpen ſtand.
Gleichviel! Ich wehre mich, ſo gut ich kann,
Und gegen jeden Feind mit ſeiner Waffe,
Das ſei von jetzt mir Regel und Geſetz.
Wie lang' es dauern wird, mich ſoll's nicht kümmern,
Wenn ich nur bis an's Ende mich behaupte
Und Nichts verliere, was ich mein genannt,
Dies Ende komme nun, ſobald es will!

Dritte Scene.

Ein Diener.

Die Königin!

Mariamne (tritt ein).

Herodes (ihr entgegen).

Du kommſt mir nur zuvor!
Ich wollte —

Mariamne.

Doch nicht in Perſon den Dank
Für Deine wunderbaren Perlen holen?
Ich wies Dich zwei Mal ab, es noch einmal
Verſuchen, ob ich meinen Sinn gewendet,
Das wär' für einen Mann zu viel geweſen,
Und ganz gewiß zu viel für einen König.
O nein, ich kenne meine Pflicht, und da Du
Seit meines munt'ren Bruders jähem Tod
Mich jeden Tag ſo reich beſchenkſt, als würdeſt

Digitized by Google

Du neu um mich, ſo komme ich auch endlich,
Und zeige Dir, daß ich erkenntlich bin!

Herodes.

Ich ſehe es.

Mariamne.

Zwar weiß ich nicht, wie Du
Es mit mir meinſt. Du ſchickſt für mich den Taucher
Hinunter in das dunkle Meer, und wenn
Sich Keiner findet, der um blanken Lohn
Des Leviathans Ruhe ſtören will,
So thuſt Du Deine Kerker auf, und giebſt
Dem Räuber den verwirkten Kopf zurück,
Damit er Dir die Perlen fiſcht für mich!

Herodes.

Und ſcheint Dir das verkehrt? Ich ließ wohl auch
Den Mörder ſchon vom Kreuz herunternehmen
Als es aus wilder Feuersbrunſt ein Kind
Zu retten galt und ſagte ihm: Wenn Du's,
Der Mutter wiederbringſt, ſo gilt mir das,
Als hätteſt Du dem Tod die Schuld bezahlt
Er ſtürzte auch hinein.

Mariamne.

Und kam er wieder
Heraus?

Herodes.

Es war zu ſpät! Sonſt hätt' ich ihm
Mein Wort gehalten und ihn als Soldat
Nach Rom geſchickt, wo Tiger nöthig ſind.
Man ſoll mit Allem wuchern, denke ich,
Warum nicht mit verfall'nem Menſchenleben,
Es kommen Fälle, wo man's brauchen kann!

Mariamne (für ſich).

O, daß er nicht die blut'gen Hände hätte!
Ich ſag' ihm Nichts! Denn, was er auch gethan,
Spricht er davon, ſo ſcheint es wohl gethan,
Und ſchrecklich wär' es doch, wenn er mich zwänge,
Den Brudermord zu finden, wie das Andre,
Nothwendig, unvermeidlich, wohl gethan!

Herodes.

Du ſchweigſt?

Digitized by Google

Mariamne.

So soll ich reden? Wohl, von Perlen!
Wir sprachen ja bis jetzt von Perlen nur,
Von Perlen, die so rein sind und so weiß
Daß sie sogar in blut'gen Händen nicht
Den klaren Glanz verlieren. Nun, Du häufst
Sie sehr bei mir!

Herodes.

Verdrießt es Dich?

Mariamne.

Mich nicht! Du kannst mir dadurch keine Schuld
Bezahlen wollen, und mir däucht, ich habe
Als Weib und Königin ein volles Recht
Auf Perlen und Kleinodien, ich darf
Vom Edelstein, wie Cleopatra, sagen:
Er ist mein Diener, dem ich es verzeihe,
Daß er den Stern so schlecht bei mir vertritt,
Weil er dafür die Blume übertrifft!
So hast Du eine Schwester, Salome —

Herodes.

Und diese?

Mariamne.

Nun, wenn sie mich morden soll,
So fahr' nur fort, das Meer für mich zu plündern,
Sonst gieb dem Taucher endlich Ruh'. — Ich stehe
Schon hoch genug in ihrer Schuld! Du siehst
Mich zweifelnd an? Doch! Doch! Als ich vor'm Jahr
Im Sterben lag, da hat sie mich geküßt.
Es war das erste und das einz'ge Mal,
Ich dachte gleich: das ist Dein Lohn dafür,
Daß Du von hinnen gehst! So war es auch,
Ich aber täuschte sie, denn ich genas.
Nun hab' ich ihren Kuß umsonst, und das
Vergaß sie nicht. Ich fürchte sehr, sie könnte
Sich d'ran erinnern, wenn ich sie besuchte,
Die letzten Wunderperlen um den Hals!

Herodes (für sich).

Es fehlt nur noch, daß meine linke Hand
Sich gegen meine rechte kehrt!

Digitized by Google

Mariamne.

Ich würde
Zum Wenigſten den Willkommstrunk verſchmäh'n!
Und böte ſie mir ſtatt gewürzten Weins
Auch im Kriſtall unſchuld'ges Waſſer dar,
Ich ließe ſelbſt dies Waſſer unberührt.
Zwar würde das Nichts heißen! Nein! Es wäre
Auch ſo natürlich, denn das Waſſer iſt
Mir jetzt nicht mehr, was es mir ſonſt geweſen:
Ein mildes Element, das Blumen tränkt
Und mich und alle Welt erquickt, es flößt
Mir Schauder ein und füllt mich mit Entſetzen,
Seit es den Bruder mir verſchlungen hat,
Ich denke ſtets: im Tropfen wohnt das Leben,
Doch in der Welle wohnt der bitt're Tod!
Dir muß es noch ganz anders ſein!

Herodes.

Warum?

Mariamne.

Weil Du durch einen Fluß verläumdet wirſt,
Der ſeine eig'ne grauſam-tück'ſche That
Dir aufzubürden ſucht. Doch fürcht' ihn nicht,
Ich widerſprech' ihm!

Herodes.

In der That?

Mariamne.

Ich kann's!
Die Schweſter lieben und den Bruder tödten,
Wie wär' das zu vereinen?

Herodes.

Doch vielleicht!
Wenn ſolch ein Bruder ſelbſt auf's Tödten ſinnt,
Und man nur dadurch, daß man ihm begegnet,
Ja ihm zuvor kommt, ſich erhalten kann!
Wir ſprechen hier vom Möglichen. Und weiter!
Wenn er, an ſich zwar arglos, ſich zur Waffe
In Feindes Händen machen läßt, zur Waffe,
Die tödtlich treffen muß, wenn man ſie nicht
Zerbricht, bevor ſie noch gezwungen wird.
Wir ſprechen hier vom Möglichen. Und endlich!

Digitized by Google

Wenn dieſe Waffe nicht ein Einzelhaupt,
Nein, wenn ſie eines Volkes Haupt bedroht,
Und eins, das dieſem Volk ſo nöthig iſt,
Wie irgend einem Rumpf das ſeinige.
Wir ſprechen hier vom Möglichen, doch denk' ich,
In allen dieſen Fällen wird die Schweſter,
Als Weib aus ſchuld'ger Liebe zum Gemahl,
Als Tochter ihres Volks aus heil'ger Pflicht,
Als Königin aus beiden ſagen müſſen,
Es iſt geſcheh'n, was ich nicht ſchelten darf!

(Er faßt Mariamnens Hand.)

Wenn eine Ruth mich auch nicht faſſen mag,
Wie hätte ſie's gelernt beim Aehrenleſen,
Die Maccabäerin wird mich verſtehn!
Du konnteſt mich in Jericho nicht küſſen,
Du wirſt es können in Jeruſalem!

(Er küßt ſie.)

Und wenn der Kuß Dich doch gereuen ſollte,
So höre, was Dich mir verſöhnen wird,
Ich habe ihn zum Abſchied mir genommen,
Und dieſer Abſchied kann für ewig ſeyn!

Mariamne.

Für ewig?

Herodes.

Ja! Ich gehe zum Antonius,
Und ob ich wiederkehre, weiß ich nicht.

Mariamne.

Du weißt es nicht?

Herodes.

Weil ich nicht weiß, wie hart
Mich meine — Deine Mutter bei ihm verklagte!

Mariamne (will reden).

Herodes.

Gleichviel! Ich werd's erfahren. Eins nur muß ich
Aus Deinem Munde wiſſen, wiſſen muß ich
Ob ich und wie ich mich vertheid'gen ſoll.

Mariamne.

Ob Du —

Herodes.

O Mariamne, frage nicht!

Digitized by Google

Du kennſt den Zauber, der mich an Dich knüpft,
Du weißt, daß jeder Tag ihn noch verſtärkte,
Du mußt es ja empfinden, daß ich jetzt
Nicht für mich kämpfen kann, wenn Du mir nicht
Verſicherſt, daß Dein Herz noch für mich ſchlägt!
O, ſag' mir, wie, ob feurig oder kalt,
Dann werde ich Dir ſagen, ob Antonius
Mich Bruder nennen oder ob er mich
Zum Hungertod im unterird'ſchen Kerker,
In dem Jugurtha ſtarb, verdammen wird!
Du ſchweigſt? O, ſchweige nicht! Ich fühl' es wohl,
Daß dies Bekenntniß keinem König ziemt,
Er ſollte nicht dem allgemeinen Loos
Der Menſchheit unterworfen, ſollte nicht
Im Innern an ein Weſen außer ſich,
Er ſollte nur an Gott gebunden ſein!
Ich bin es nicht! Als Du vor einem Jahr
Im Sterben lagſt, da ging ich damit um,
Mich ſelbſt zu tödten, daß ich Deinen Tod
Nur nicht erlebte und — Dies weißt Du nun,
Ein And'res wiſſe auch! Wenn ich einmal,
Ich ſelbſt, im Sterben läge, könnt' ich thun,
Was Du von Salome erwarteſt, könnte
Ein Gift Dir miſchen und im Wein Dir reichen,
Damit ich Dein im Tod noch ſicher ſei!

Mariamne.

Wenn Du das thäteſt, würdeſt Du geneſen!

Herodes.

O nein! o nein! Ich theilte ja mit Dir!
Du aber ſprich: ein Uebermaaß von Liebe,
Wie dieſes wäre, könnteſt Du's verzeih'n?

Mariamne.

Wenn ich nach einem ſolchen Trunk auch nur
Zu einem letzten Wort noch Odem hätte,
So flucht' ich Dir mit dieſem letzten Wort.
(Für ſich.) Ja! Um ſo ſich'rer thät' ich das, je eher
Ich ſelbſt, wenn Dich der Tod von hinnen rieſe,
In meinem Schmerz zum Dolche greifen könnte!
Das kann man thun, erleiden kann man's nicht!

Digitized by Google

Herodes.

Im Feuer dieſer Nacht hat ſich ein Weib
Mit ihrem todten Mann verbrannt, man wollte
Sie retten, doch ſie ſträubte ſich. Dies Weib
Verachteſt Du, nicht wahr?

Mariamne.

Wer ſagt Dir das?
Sie ließ ja nicht zum Opferthier ſich machen,
Sie hat ſich ſelbſt geopfert, das beweiſ't,
Daß ihr der Todte mehr war, als die Welt!

Herodes.

Und Du? Und ich?

Mariamne.

Wenn Du Dir ſagen darfſt,
Daß Du die Welt mir aufgewogen haſt,
Was ſollte mich wohl in der Welt noch halten?

Herodes.

Die Welt! Die Welt hat manchen König noch,
Und Keiner iſt darunter, der mit Dir
Den Thron nicht theilte, der nicht Deinetwegen
Die Braut verließe und das Weib verſtieße,
Und wär's am Morgen nach der Hochzeitsnacht!

Mariamne.

Iſt Cleopatra todt, daß Du ſo ſprichſt?

Herodes.

Du biſt ſo ſchön, daß Jeder, der Dich ſieht,
An die Unſterblichkeit faſt glauben muß,
Mit welcher ſich der Phariſäer ſchmeichelt,
Weil Keiner faßt, daß je in ihm Dein Bild
Erlöſchen kann; ſo ſchön, daß ich mich nicht
Verwundern würde, wenn die Berge plötzlich
Ein edleres Metall, als Gold und Silber
Mir lieferten, um Dich damit zu ſchmücken,
Das ſie zurück gehalten, bis Du kamſt;
So ſchön, daß — ha und wiſſen, daß Du ſtirbſt,
Sobald ein Andrer ſtarb, aus Liebe ſtirbſt,
Um dem, der Dir voran ging, nachzueilen
Und Dich in einer Sphäre, wo man iſt
Und nicht mehr iſt, ich ſtell' mir das ſo vor,
Als letzter Hauch zum letzten Hauch zu miſchen —

Digitized by Google

Das wär' freiwill'gen Todes werth, das hieße
Jenseits des Grabes, wo das Grauen wohnt,
Noch ein Entzücken finden: Mariamne,
Darf ich dies hoffen, oder muß ich fürchten,
Daß Du — Antonius hat nach Dir gefragt!

Mariamne.

Man stellt auf Thaten keinen Schuldschein aus,
Viel weniger auf Schmerzen und auf Opfer,
Wie die Verzweiflung zwar, ich fühl's, sie bringen,
Doch nie die Liebe sie verlangen kann!

Herodes.

Leb' wohl!

Mariamne.

Leb' wohl! Ich weiß, Du kehrst zurück!
Und glaube mir, daß es Naturen giebt,
Die Jeden täuschen müssen, welcher ihnen
Nicht ganz vertraut, und die nicht in der Probe,
Nein, durch die Probe selbst zu Grunde gehn
Weil sie zu zart, zu edel für sie sind.
Weh' Dir, wenn Du nicht mehr vertrauen könntest,
Seit Du — Verzeih! Es ist das letzte Mal!

Herodes.

Leb' wohl!

Mariamne.

Leb' wohl! Ich weiß, Du kehrst zurück!
Dich tödtet (sie zeigt gen Himmel) der allein!

Herodes.

So klein die Angst?

Mariamne.

So groß die Zuversicht! (Für sich.) Wo ist ein Mann,
Der diesem gleicht? Und der nur darf ihn tödten,
Der ihn ersetzen kann.

Herodes.

Die Liebe zittert,
Sie zittert selbst in einer Heldenbrust.

Mariamne.

Die meine zittert nicht!

Digitized by Google

Herodes.

Du zitterſt nicht!

Mariamne.

Nun fang' ich an! Kannſt Du nicht mehr vertraun
Seit Du den Bruder mir — Dann wehe mir
Und wehe Dir!

Herodes.

Du hälſt das Wort zurück,
Das ſchlichte Wort, wo ich auf einen Schwur
Von Dir gehaßt: worauf noch ſoll ich bau'n?

Mariamne.

Und leiſtete ich den, was bürgte Dir
Daß ich ihn hielte? Darum denke ich,
Du fängſt, da Du mit Hoffnung und Vertrau'n
Doch enden mußt, ſogleich mit beiden an.
Geh, geh! Ich kann nicht anders! heut noch nicht!

Vierte Scene.

Herodes (allein.)

Heut nicht! Doch morgen oder übermorgen!
Sie will mir nach dem Tode Gutes thun!
Spricht ſo ein Weib? Zwar weiß ich's, daß ſie oft,
Wenn ich ſie ſchön genannt, ihr Angeſicht
Verzog, bis ſie es nicht mehr war! Auch weiß ich's,
Daß ſie nicht weinen kann, daß Krämpfe ihr,
Was Andern ihre Thränen ſind! Auch weiß ich's,
Daß ſie mit ihrem Bruder kurz vorher,
Eh er im Bad den Tod fand, ſich entzweit
Und dann die Unverſöhnliche geſpielt,
Ja obendrein, als er ſchon Leiche war,
Noch ein Geſchenk, das er bei'm Gang in's Bad
Für ſie gekauft, von ihm erhalten hat!
Und doch, ſpricht ſo ein Weib in dem Moment,
Wo ſie den, den ſie liebt, und wenigſtens
Doch lieben ſoll — — Sie kehrt nicht wieder um,
Wie einſt, als ich — — Sie ließ kein Tuch zurück,
Das ihr als Vorwand — — Nein, ſie kann es tragen,

Digitized by Google

Daß ich mit dieſem Eindruck — — Wohl, es ſei!
Nach Alexandrien — in's Grab — Gleichviel!
Doch Eins zuvor! Eins! Erd' und Himmel, hört's!
Mir ſchwurſt Du Nichts, Dir will ich etwas ſchwören:
Ich ſtell' Dich unter's Schwert; Antonius,
Wenn er mich Deinetwegen fallen läßt,
Und Deiner Mutter wegen thut er's nicht!
Soll ſich betrügen, ſei's auch zweifelhaft,
Ob mir das Kleid, das mich im Sterben deckt,
Mit in die Grube folgt, weil mir ein Dieb
Es ja noch ſtehlen kann, Du ſollſt mir folgen!
Das ſteht nun feſt! Wenn ich nicht wiederkehre,
So ſtirbſt Du! Den Befehl laß ich zurück!
Befehl! Da ſtößt ein garſt'ger Punkt mir auf:
Was ſichert mich, daß man mir noch gehorcht,
Wenn man mich nicht mehr fürchtet? O, es wird
Sich Einer finden, denk ich, der vor ihr
Zu zittern hat!

Fünfte Scene.

Ein Diener.

Dein Oheim!

Herodes.

Iſt willkommen! —
Das iſt mein Mann! Dem reiche ich mein Schwert
Und hetz' ihn dann durch Feigheit in den Muth
So tief hinein, bis er es braucht, wie ich!

Joſeph (tritt ein).

Ich höre, daß Du gleich nach Alexandrien
Zu gehen denkſt und wollte Abſchied nehmen!

Herodes.

Abſchied! Vielleicht auf Nimmerwiederſehn!

Joſeph.

Auf Nimmerwiederſehn?

Herodes.

Er könnte ſein!

Joſeph.

Ich ſah Dich nie, wie jetzt?

Digitized by Google

Herodes.

Das sei Dir Bürge,
Daß es noch nie so mit mir stand, wie jetzt!

Joseph.

Wenn Du den Muth verlierst —

Herodes.

Das werd' ich nicht,
Denn, was auch kommt, ich trag' es, doch die Hoffnung
Verläßt mich, daß was Gutes kommen kann.

Joseph.

So wollte ich, ich wäre blind gewesen
Und hätte Alexandras Heimlichkeiten
Nie aufgespürt!

Herodes.

Das glaube ich Dir gern!

Joseph.

Denn hätte ich das Bildniß nicht entdeckt,
Das sie vom Aristobulus im Geheimen
Für den Antonius malen ließ, und hätt' ich
Ihr Botensenden an Cleopatra
Nicht ausgespäht, und noch zuletzt den Sarg,
Der sie und ihren Sohn verbarg, im Hafen
Nicht angehalten und die Flucht verhindert,
Die schon begonnen war —

Herodes.

Dann hätte sie
Dir Nichts zu danken, und mit Ruhe könntest
Du ihre Tochter auf dem Throne seh'n,
Den sie, die kühne Maccabäerin,
Gewiß besteigt, wenn ich nicht wiederkehre
Und wenn vor ihr kein And'rer ihn besetzt.

Joseph.

So mein' ich's nicht. Ich meine, Manches wär'
Dann unterblieben!

Herodes.

Manches! Allerdings!
Doch manches And're wär' dafür gekommen.
Das gilt nun gleich. Du zähltest Vieles auf,
Eins hast Du noch vergessen!

Digitized by Google

Joseph.

Und das wäre?

Herodes.

Du warst doch mit im Bade, als —

Joseph.

Ich war's!

Herodes.

Du rangst doch auch mit ihm?

Joseph.

Im Anfang. Ja.

Herodes.

Nun denn!

Joseph.

In meinen Armen hat der Schwindel
Ihn nicht erfaßt und wäre es geschehn,
So hätt' ich ihn gerettet oder er
Mich mit hinab gezogen in den Grund.

Herodes.

Ich zweifle nicht daran. Doch wirst Du wissen,
Daß Keiner, der dabei war, anders spricht,
Und da der böse Zufall will, daß Du
Ihn nicht bloß hin begleitet, sondern auch
Mit ihm gerungen hast —

Joseph.

Was hältst Du ein?

Herodes.

Mein Joseph, Du und ich, wir alle Beide
Sind hart verklagt!

Joseph.

Ich auch?

Herodes.

Mein Oheim freilich
Nicht bloß, auch mein vertrauter Freund bist Du!

Joseph.

Deß schmeichl' ich mir!

Herodes.

O, wärst Du's nie gewesen,
Hätt' ich, wie Saul, den Spieß nach Dir geworfen,
Könnt'st Du durch Todeswunden das beweisen,
Dir wäre besser, die Verläumdung hätte

Digitized by Google

Kein gläubig Ohr gefunden und Du würdeſt
Für eine Blutthat, die Du nicht begingſt,
Auch nicht enthauptet werden!

Joſeph.

Ich? enthauptet?

Herodes.

Das iſt Dein Loos, wenn ich nicht wiederkehre
Und Mariamne —

Joſeph.

Aber ich bin ſchuldlos!

Herodes.

Was hilft es Dir? Der Schein iſt gegen Dich!
Und ſind denn nicht, geſetzt, daß man Dir glaubte,
Die vielen, vielen Dienſte, die Du mir
Erwieſen haſt, in Alexandras Augen
So viel Verbrechen gegen ſie? Wird ſie
Nicht denken: hätte der mich fliehen laſſen,
So lebte noch, der jetzt im Grabe liegt?

Joſeph.

Wahr! Wahr!

Herodes.

Kann ſie denn nicht mit einer Art
Von Recht Dein Leben für ein andres fodern,
Das ſie durch Deine Schuld verloren glaubt
Und wird ſie's nicht durch ihre Tochter thun?

Joſeph.

O Salome! Das kommt von jenem Gang
Zum Maler! Jahr für Jahr will ſie von mir
Ein neues Bild!

Herodes.

Ich weiß, wie ſich Dich liebt!

Joſeph.

Ach, wär' es weniger, ſo ſtünd' es beſſer!
Hätt' ich das Bild des Ariſtobolus
Entdeckt, wenn ich — Nun kann ſie denn ja bald
Mein letztes haben, ohne Kopf!

Herodes.

Mein Joſeph,
Den Kopf vertheidigt man!

Digitized by Google

Joseph.

Wenn Du den Deinen
Verloren giebst?

Herodes.

Das thu' ich doch nur halb,
Ich werd' ihn dadurch noch zu ketten suchen,
Daß ich ihn selbst freiwillig in den Rachen
Des Löwen stecke!

Joseph.

Einmal glückt' es Dir!
Als Dich die Pharisäer —

Herodes.

Jetzt steht's schlimmer
Doch, was mit mir auch werde, Dein Geschick
Will ich in Deine eig'nen Hände legen:
Du warst schon stets ein Mann, sei jetzt ein König!
Ich hänge Dir den Purpurmantel um
Und reiche Dir den Zepter und das Schwert,
Halt's fest und gieb es nur an mich zurück!

Joseph.

Versteh' ich Dich?

Herodes.

Und daß Du den Besitz
Des Throns Dir und mit ihm Dein Leben sicherst,
So tödte Mariamne, wenn Du hörst,
Daß ich nicht wiederkehre!

Joseph.

Mariamne?

Herodes.

Sie ist das letzte Band, das Alexandra
Noch mit dem Volk verknüpft, seit ihr der Fluß
Den Sohn erstickte, ist der bunte Helmbusch,
Den die Empörung tragen wird, wenn sie
Sich gegen Dich erhebt —

Joseph.

Doch Mariamne!

Herodes.

Du staunst, daß ich — Ich will nicht heucheln, Joseph!
Mein Rath ist gut, ist gut für Dich, bedarf's
Der Worte noch? Doch geb' ich Dir ihn freilich

Digitized by Google

Nicht Deinetwegen bloß — Grad' aus, ich kann's
Nicht tragen, daß sie einem Andern jemals —
Das wär' mir bitt'rer, als — Sie ist zwar stolz —
Doch nach dem Tod — Und ein Antonius —
Und dann vor Allem diese Schwiegermutter,
Die Todten gegen Todten hetzen wird — —
Du mußt mich fassen!

Joseph.

Aber —

Herodes

Hör' mich aus!
Sie ließ mich hoffen, daß sie selbst den Tod
Sich geben würde, wenn ich — Eine Schuld
Darf man doch einzieh'n lassen, wie? — Man darf
Selbst mit Gewalt — Was meinst Du?

Joseph.

Nun, ich glaube!

Herodes.

Versprich mir denn, daß Du sie tödten willst,
Wenn sie sich selbst nicht tödtet! Uebereil's nicht,
Doch säum' auch nicht zu lange! Geh' zu ihr,
Sobald mein Bote, denn ich schicke Einen,
Dir meldet, daß es mit mir aus ist, sag's ihr
Und sieh, ob sie zu einem Dolche greift,
Ob sie was And'res thut Versprichst Du's?

Joseph.

Ja!

Herodes.

Ich lasse Dich nicht schwören, denn man ließ
Noch Keinen schwören, daß er eine Schlange
Zertreten wolle, die den Tod ihm droht.
Er thut's von selbst, wenn er bei Sinnen bleibt,
Da er das Essen und das Trinken eher
Gefahrlos unterlassen kann, als dies!

Joseph (macht eine Bewegung).

Herodes.

Ich kenn' Dich ja! Und dem Antonius
Werd' ich Dich als den Einzigen empfehlen,
Dem er vertrauen darf. Du wirst ihm das
Dadurch beweisen, daß die Blutsverwandte

Digitized by Google

Dir nicht zu heilig iſt, um ſie zu opfern,
Wenn es Empörung zu erſticken gilt.
Denn dies iſt der Geſichtspunkt für die That,
Aus dem Du ihm ſie zeigen mußt. Ihr wird
Ein Straßen-Auflauf folgen und Du meldeſt
Ihm, daß ein Aufruhr ihr vorher gegangen
Und nur durch ſie bezwungen worden ſei.
Was dann das Volk betrifft, ſo wird es ſchaudern,
Wenn es Dein blut'ges Schwert erblickt, und Mancher
Wird ſprechen: dieſen kannt' ich doch nur halb!
Und jetzt —

Joſeph.

Ich ſeh' Dich noch! Und nicht blos heut,
Ich weiß gewiß, Du kehrſt, wie ſonſt, zurück.

Herodes.

Unmöglich iſt es nicht! Darum noch Eins! — —

(Lange Pauſe.)

Ich ſchwur jetzt Etwas in Bezug auf Dich!

(Er ſchreibt und ſiegelt.)

Hier ſteht's! Nimm dieſes Blatt verſiegelt hin!
Du ſiehſt, die Aufſchrift lautet —

Joſeph.

An den Henker!

Herodes.

Ich halte Dir, was ich darin verſprach,
Wenn Du vielleicht ein Stück von einem König
Erzählen ſollteſt, der —

Joſeph.

Dann gieb mir auf,
Dies Blatt dem Henker ſelbſt zu überreichen! (ab.)

Sechste Scene.

Herodes (allein).

Nun lebt ſie unter'm Schwert! Das wird mich ſpornen,
Zu thun, was ich noch nie gethan; zu dulden,
Was ich noch nie geduldet, und mich tröſten,
Wenn es umſonſt geſchieht! Nun fort! — (ab.)

Digitized by Google

Ueber den Jon T. N. Talfourd's.

Von

Frederic Mark

in London.

Der gelehrte Verfaſſer der im Juliheft (1848) der Jahrbücher, erſchienenen intereſſanten Abhandlung über den Jon des Euripides ſpricht den Wunſch aus, dieſes Drama, als ein beſonders dazu geeignetes, von der deutſchen Bühne aufgenommen zu ſehen: dieſer Wunſch wird durch die Kritik dieſes Drama's, die es dem Jon Schlegel's ſo gegenüber ſtellt, begründet und Alles berührt, wodurch es unter den Werken des Alterthums für Dichtung und Bühne eine vorragende Stellung einnimmt, wodurch erſichtlich wird, warum gerade ein ſo gegliedertes antikes Drama moderne Productionskraft, modernes Intereſſe angeregt hat und noch anregt. Es dürfte jetzt am Orte ſein, den Blick einem engliſchen Drama gleichen Namens zuzuwenden, um ſo mehr, als ein dramatiſcher Dichter, der zu den Erſten Englands gerechnet wird, demſelben ſeinen Ruhm verdankt und mit keiner ſpäteren Dichtung ähnliche Erfolge errungen hat. Die zahlreichen dem Jon Talfourd's nachgebildeten, dramatiſchen Mißgeburten beweiſen am beſten, welches Aufſehen, welchen Eindruck dieſes Gedicht ſeiner Zeit bei dem größeren Publikum gemacht.

Es wurde zuerſt im Jahre 1836 im Covent-Garden-Theater aufgeführt. — Iſt ferner die Benutzung, Nachbildung ſo wie auch Originaldarſtellung antiker Dramen in der Geſchichte des deutſchen Dramas von der höchſten Bedeutung, einen Maßſtab für deſſen jezeitigen Standpunkt bietend, ſo dürfte die Art, wie ein engliſcher Dichter der Neuzeit ſich einem antiken Stoffe gegenüber verhalte für das neuere engliſche Drama gleich bezeichnend erſcheinen.

Der Inhalt der engliſchen Dichtung weicht von dem Jon des Euripides durchaus ab, doch leuchtet aus demſelben der moderne, in der Handlung des Griechen wenigſtens enthaltene, Gedanke, wie nämlich der Menſch in dem anſcheinend Fernſtehenden den Nachverwandten mordet und ſo im eignen Eingeweide wühlt. Außerdem hat auch das Schickſal des engliſchen Jon (wir können ihn nicht anders nennen) einige Aehnlichkeit mit dem griechiſchen. Die Handlung geht weder in Delphi noch in Athen, ſondern in Argos vor ſich. Daſelbſt herrſcht, vom Volke

Digitized by Google

verabscheut, König Adrast. Eine Pest richtet schreckliche Verheerungen an und das Volk unterliegt grauenhaftem Elend. Adrast verhält sich völlig rücksichtslos, gibt jedoch endlich, auf dringendes Ansuchen Medon's, des Oberpriesters im nahen Tempel des Apollo, die Erlaubniß, einen Boten nach Delphi zu schicken, um das Orakel über Ursache und Hülfe zu befragen. Während der Bote verzieht und der Jammer täglich zunimmt, schicken Medon und die Vorsteher (Weise genannt) von Argos zu Adrast, der, von seinen Garden bewacht, unbekümmert fortschwelgt, und ersuchen ihn sich mit ihnen zur Milderung des Elends, zur Besänftigung der Götter durch Opfer zu vereinigen. Der Abgesandte wird mit Peitschenhieben abgefertigt und ein Befehl erlassen, daß Jeder, der den König würde zu stören wagen, mit dem Tode bestraft werden würde. Unter diesen Umständen suchen drei Vorsteher, Agenor, Cleon und Timokles Zuflucht im Tempel des Apollo, und Medon gewährt sie ihnen unter der Bedingung, daß sie sich nicht ohne seine Erlaubniß aus dem Tempelbezirke entfernen.

Die Handlung des ersten Actes spielt im Tempel, enthält die Exposition und ist vornehmlich auf die Charakterentwicklung des Jon berechnet. Von dem allgemeinen Unglück und dem Haß gegen den Fürsten leidenschaftlich erregt, wandeln die Vorsteher, lange vor Tages Anbruch, umher; ihre Charaktere sind kurz aber bestimmt gezeichnet. Cleon gemäßigt, Agenor in stürmischer Rede seiner Leidenschaft Raum gebend, Timokles in düsterer, stiller Verzweiflung. In einem Zwiegespräche des Agenor und des Cleon erfährt man, daß Jon, ein Pflegesohn Medons, als Kind in einem nahen Haine gefunden worden, daß er, obwohl in den ersten Jünglingsjahren, das volle Vertrauen Medon's genieße und unter allen Tempelbewohnern allein die Stadt zu besuchen habe.

Agenor, dessen Haß gegen Adrast alle Gedanken absorbirt, glaubt in dieser raschen Verwandlung Jon's ein göttliches Zeichen zu sehen und hofft den Arm Jon's gegen das Leben des Herrschers benutzen zu können. Er bricht, einen Fußtritt hörend, ängstlich das Gespräch ab, Timokles naht und berichtet, mit Mühe dazu bewogen, daß er den Tempelbezirk habe verlassen wollen, um in der Pest der Stadt den Tod zu suchen, daß er aber durch Jon an dem Thor zurückgehalten worden.

Jon kommt hinzu und entschuldigt sich bei Timokles, ihn auf die Gefahr der Pest aufmerksam machend und hält, da er eine von Lebensüberdruß erfüllte Antwort bekommt, dem greisen Vorsteher eine ermahnende Rede in Fragen.

Selbst auf die nun folgende verfängliche Frage des Timokles: „Wie, zu schlagen, zu tödten?" läßt der Dichter seinen jungen Helden in begeisterter Sprache antworten, so zwar, daß er ihm nur dann das Schlagen und Tödten gestattet, wenn eine hörbare Stimme vom Himmel ihn zu diesem schrecklichen Amte berufe.

Das östliche Thor des Tempels öffnet sich nun und man sieht in blutigrothen Wolken den Aufgang der Sonnr. Medon tritt herein und deutet diese

Digitized by Google

Erscheinung dahin, daß Hülfe zwar nahe sei aber durch Blut werde vollendet werden. Die kurz angedeutete Wirkung, welche dieser Ausspruch auf das Gemüth Jons übt und diesen zu dem Ausruf: „Sagst Du, in Blut?" veranlaßt, ist einer jener früh angelegten, den echten Dramatiker bekundenden, die Katastrophe unvermeidlich machenden Fäden. Jon stattet dem Medon Bericht ab von einem Besuche in der Stadt und wird, da er den König den Elendesten von Allen nennt, von Timokles mit der Frage unterbrochen; „Und Du kannst ihn bedauern?" Jon erwiedert: „Ist er nicht kinderlos, freundlos und ein König? Er ist ein Mensch und ein Pulsschlag guter Regung u. s. w." Medon und die Vorsteher halten Rath und finden in dem mit Tod drohenden Edikte des Königs ein unübersteigliches Hinderniß. Jon bietet sich an, die gefährliche Sendung zum Fürsten zu übernehmen, begründet seinen Beruf dazu auf einen göttlichen inneren Drang und erhält die erbetene Erlaubniß. Medon ertheilt diese dem geliebten Pflegesohn mit einer Nonchalance, die ziemlich auffallend an den Neuling auf dem Gebiete dramatischer Dichtkunst erinnert.

Der erste Act schließt mit einer Scene zwischen Jon und Clemanthe, einer Tochter Medons. Clemanthe mahnt ihn zuerst von seinen gefährlichen Besuchen in Argos ab. In den ihr von Jon ertheilten Antworten nimmt der Dichter Gelegenheit seinen Helden aufs Neue zu schmücken, indem er aus dessen Darstellung von Jammerscenen hingebende Aufopferung an Mitmenschen leuchten läßt.

Jon's Erklärung, zum König gehn zu wollen, entlockt der Clemanthe das Geständniß ihrer Liebe zu Jon. Clemanthe ist das Bild einer recht liebenswürdigen englischen Miß.

Wie der erste Act mit Jon, so könnte der zweite mit Adrast überschrieben werden. Adrast ergeht sich nach durchschwelgter Nacht mit seinem Hauptmanne Crythes, einem kriechenden Höfling, auf der Terasse des Palastes. Er setzt den Warnungen vor den gefährlichen Dünsten der Luft Todesverachtung entgegen, wie es dem Sprößling eines zu den Göttern hinaufreichenden Stammes, der eine frühere Welt in stummem Gehorsam beherrscht, gezieme, und eben so wolle er, obwohl ein trauriger Erbe solcher Herrlichkeit und von dem Herannahen seines Verderbens überzeugt, nicht vom erwählten Pfade weichen, wäre es auch nur um die Breite der Schärfe seines Schwertes. Nachdem Crythes abgegangen, macht er seiner Verachtung gegen seine Schranzen Luft. Ein Soldat berichtet ihm nun die Ankunft eines Boten von den Vorstehern. Auf die Frage, welcher Vorsteher so entschlossen sei, den Redner zu spielen, daß er darum sterben möchte, erfährt er; es sei nur ein Jüngling, und sagt darauf: „Höchst tapfer ausgesonnen! Aufruhr, würdig der ehrwürdigen Schaar sophistischer Verräther, die tapferen Fantasien der Unzufriedenheit unter kräftigen Arbeitern zu verbreiten, deren ehrliche Arme*) sie

*) sinews.

Digitized by Google

ungesehen leiten, und die sie zu Stellvertretern beim Werke der Gefahr machen!" Adrast zeigt sich ungewöhnlich milde und trägt dem Soldaten auf, den Boten zu warnen und zu entlassen, damit dieser sehe, wie sein König gnädiger sei, als die Herrn, so ihn gesendet. Die durch den Soldaten berichtete Entschlossenheit des Jünglings hat Eindruck auf den Fürsten gemacht, doch er bleibt dabei, seinem Edikte gemäß zu handeln.

Jon tritt ein, der König kündigt ihm seinen Tod an und zeigt ihm den Henker wie er, geschürzt mit blutigem Schwerte, (einem Befehle gemäß), auf sein Opfer wartet. Jon wechselt nicht einmal die Farbe. Man sieht, der Dichter ist wenigstens consequent. Adrast bietet dem Jon nochmals das Leben an; doch Jon erklärt, er stehe hier für das Leben Tausender u. s. w. Jetzt befiehlt Adrast dem Crythes, den Jon wegzuführen und tödten zu lassen, sobald ein nahestehender Sonnenzeiger den Schatten auf das nächste Zeichen geworfen. Auch dadurch läßt sich der junge Held nicht irren, sondern schlägt alle Saiten an, den König zu rühren. Zuerst mahnt er ihn, auf des Volkes Schrei zu hören, oder sein Untergang müsse schnell sich nahen. Adrast antwortet ihm, das sei ihm wohl bewußt, er könne seine Warnung sparen.

Nun wendet sich Jon an sein Mitgefühl, stellt ihm die Leiden des Volkes vor, die seine Verbrechen herabgerufen hätten. „Wie," ruft Adrast, „meine Verbrechen?" Jon erwiedert, es sei das ewige Gesetz, daß Leid der Schuld Folge, er (der König) genieße nicht den Vorzug des Armen, allein, oder im engen Kreise der Verwandten zu dulden die Strafen des Unrechts; denn in seinem Schicksal liege das einer Nation eingeschlossen. Jon führt ihm vergeblich genossene Mutterliebe und Freundschaft zu Gemüthe, erinnert ihn an den Jammer der Mutter und die sterbende Jugend; doch Adrast bleibt unbewegt, erwähnt, Eltern, Brüder und Verwandte hätten seine Jugend vergiftet, ihm nur Schwert und Scepter gelassen. Jon drückt sein Mitleid über dieses Schicksal aus, der Tyrann geräth in Wuth und droht ihm mit Tortur, wenn er es noch einmal wage ein solches Wort zu sprechen. Nach einem kunstreichen Uebergange fährt Jon fort: „Wenn Du je geliebt — Du hast! — Du hast!" — und in herrlicher Sprache verfolgt er diesen Gedanken, dieses Glück dem König ins Gedächtniß rufend.

Adrast ruft plötzlich tief ergriffen aus: „Dieser Ton! dieser Ton! kam er von deinen Lippen? unmöglich! Der längst verhallte süße Klang der einzigen Stimme, die unbezahlte Neigung mir geredet u. s. w." Von der Macht dieser Stimmung hingerissen enthüllt der König, was nie über seine Lippen gekommen, die Geschichte seiner Jugend und Liebe. Er beginnt mit einem Orakel bei seiner Geburt, des Inhalts, daß der Sprößling des Kindes einst sich gegen seinen Erzeuger waffnen werde. Die Liebe seiner Eltern, fährt er fort, habe sich nach der Geburt eines zweiten Sohnes von ihm abgewandt, und selbst seine Mutter habe ihn mit kalter Zurücksetzung behandelt. Als nun dieser Bruder von einer Klippe

Digitized by Google

stürzend seinen Tod gefunden, habe ihn, (den König) der allgemeine Verdacht als den Mörder des Verunglückten bezeichnet, selbst der eigne Vater ihn mit heimlichen Grauen angeblickt. Jon spricht seine Verwunderung aus, daß Adraſt nicht seine Unschuld erklärt, worauf dieſer fragt: „Wem? Den Eltern, die mir nicht geglaubt hätten? Dem Kreiſe würdevoll blickender Betrüger (den Vorſtehern) des alten Hauſes gemeiner Vaſallen-Heerde, der Maſſe von Knochen und Muskeln, zuſammengefügt, wenige Jahre den Boden zu bauen und dann unter demſelben zu faulen, oder um ſich auf des Herrn Befehl zum Schlachten ſchmücken zu laſſen, zu ſchlagen oder geſchlagen zu werden, und in Haufen zerſchmettert daliegend ſeinen Ruhm oder ſeine Schmach zu erhöhen?“ — — — Adraſt erzählt ferner, wie er durch jenen Verdacht zur Verzweiflung getrieben in eine Wildniß geflohen ſei, dort ſich mit einem Mädchen verbunden und mit ihr einen Sohn gezeugt habe, wie ihm dann ausgeſandte Späher ſeines Vaters das Kind entriſſen und einem ihnen gegebenen Befehle gemäß ins Meer geworfen hätten. Nachdem Adraſt, durch Fragen Jons angeregt, ſeinem Vaterſchmerze vollen Lauf gelaſſen, erwähnt er des durch den Verluſt des Kindes herbeigeführten Todes ſeines Weibes, ihres letzten Blickes und ruft plötzlich aus: „Beim Zeus, ihr Blick! ihr ſtrebendes Dulden ſchimmert in Deinem Angeſicht! Sie lebt wieder, ſie blickt mich an, u. ſ. w.“ Man ahnt jetzt die zwiſchen Jon und Adraſt beſtehende Verwandtſchaft und zugleich erklärt ſich daraus die geſprächige Herablaſſung des Königs. Crythes tritt nun ein und verlangt ſein Opfer. Adraſt fragt: Was willſt Du hier? Crythes: Der Zeiger weiſt die Stunde. Adraſt: Siehſt Du nicht, daß das ſchreckliche Vorhaben verſchwunden? — Haſt Du kein Herz, keinen Verſtand? Crythes: Kaum eine halbe Stunde iſt's ſeit dem Befehl. Adraſt: Kaum eine halbe Stunde? Jahre, Jahre ſind dahingerollt ſeitdem u. ſ. w.“ Adraſt verſpricht hierauf dem Jon, eine Volksverſammlung zu berufen und mit ihr den Willen der Götter zu erkunden. Der auf den König gemachte Eindruck war zu raſch, als daß er nach dem Abgange Jon's hätte andauern können; Adraſt ſinkt zurück in ſeinen früheren Zuſtand, und macht ſich Vorwürfe.

Der zweite Theil dieſes Actes umfaßt die Ankunft Jon's im Tempel und die verheißene Volksverſammlung. Echt dramatiſch iſt der Empfang Clemanthes, die in entfernter Halle Jons Schritt erkennt. Eine Epiſode folgt zwiſchen Jon und Medon, das Liebesglück Jon's beſiegelnd. — In dieſem Augenblicke kehrt Phocion, ein Sohn Medons, von ſeiner Sendung nach Delphi mit dem Götterſpruche zurück und die Bewohner von Argos halten ihn mit Fragen umdrängend auf; ſeine Ankunft wird im Tempel von Cteſiphon angezeigt, einem Jüngling, deſſen greiſer Vater an einem Schlage geſtorben, den er bei einer Volksverſammlung von Adraſt erhalten. Nachdem Phocion angelangt, beſtürmt ihn Cteſiphon mit racheathmenden Fragen, die aber nach dem Befehl des Gottes, nur in der Gegenwart des Königs den Spruch zu enthüllen, unbeantwortet bleiben.

Digitized by Google

Dem erstaunten Phocion berichtet er den Grund seiner Leidenschaft, die That des Königs und den Tod seines Vaters.

Der Dichter legt dem Jon, der vergebens den Cteſiphon von seinem Entschluß, sich an dem Leben Adraſt's zu rächen, abzuhalten sucht, einen Monolog in den Mund, der von philoſophischer Reflexion ist.

Die angekündigte Volksversammlung wird mit einer heftigen, an den König gerichteten Rede Agenors, des Vorstehers, eröffnet; der König entgegnet: „Schweige, Schwätzer! wozu meine Ohren betäuben mit einem Bericht von Leiden, die ich kenne und nicht heilen kann? — Wird etwa Verrath das Geschoß des Schicksals wenden oder sich heilkräftig erweisen gegen die Plagen der Natur? In der Arzneikunst bin ich nicht erfahren, noch vermag ich den Elementen zu gebieten." Da Agenor ihm erwiedert, er habe wenigstens die Macht, die ausgelassenen Trinkgelage einzustellen, hält Adraſt eine Rede, die mit den charakteriſtiſchen Worten beginnt: „Ich habe noch die Macht Inſulte zu beſtrafen — ſieh, Agenor, ich übe ſie nicht!" Das Schickſal, fährt er fort, könne ihm das Scepter entreißen, nicht aber ſeinen Willen zwingen, es ſchwächer zu führen, ja, wenn ſeiner Herrſchaft nur noch wenige Stunden geſchenkt ſeien, ſo würden ſie mit höherem Stolze und größerem Feſtesglanz bezeichnet werden, als zur Zeit heiterer, unwandelbar ſcheinender, Macht. — Am Schluſſe der weiter ausgeſponnenen hochmüthigen Rede erhebt ſich Geſchrei und Tumult; der König, mit der Urſache unbekannt, gibt den Soldaten Befehl einzuſchreiten, Phocion erſcheint, begleitet von Medon, Jon und Cteſiphon. Phocion hat ſich ſchon früher in der Scene mit Cteſiphon als deſſen Sinnesverwandten gezeigt und weigert ſich jetzt, nachdem er ſich als Boten Apollo's angekündigt, das Knie dem Könige zu beugen, dem er in Sentenzen, voll von modern-reflectirendem Republikanismus erwiedert. Hierauf verlieſt er laut den alſo lautenden Spruch des Gottes: „Es wird Argos keine Erlöſung werden, bis der Stamm des Monarchen endet." Adraſt ruft wüthend: „Nicht Gottes Wille, (wohlbemerkt, nicht „des Gottes") Menſchen-Aufruhr ſpricht!" und befiehlt den Garden das Pergament dem Boten zu entreißen, ihn ſelbſt aber nach dem Palaſte zu ſchleppen. Medon macht umſonſt die Würde des Geſandten geltend, Phocion wird von ſeinen Freunden umringt, die Garden greifen an: da wirft ſich Jon dazwiſchen, und Adraſt, bei dem Schatten ſeines verſtorbenen Weibes beſchworen, gibt Gegenbefehle. Jon fordert nun, auf das Orakel ſich beziehend, den König auf, dem läſtigen Pomp der Herrſchaft zu entſagen und ſeine verworrene und von Sophismen befangene Seele zu reinigen, daß die Götter ihm Raum zu Gedanken der Buße (Götter- und Bußgedanken!) geben — ſonſt werde er — er ſehe ihn ſchon — in ſeinem Blute ſchwimmen. Adraſt fragt ihn ob er bei Sinnen ſei und erklärt, ſich entfernend, jetzt erſt recht ſchweigen zu wollen. Die Anweſenden entfernen ſich, Cteſiphon, Phocion und Jon bleiben zurück. Die beiden erſteren verabreden, von Jon entfernt, eine Verſchwörung, dieſer ſchließt

Digitized by Google

den Act mit einem Monologe, worin er mit dem Glauben ringt, zum göttlichen Strafwerkzeuge gegen den Herrscher bestimmt zu sein.

Der dritte Act, zeigt den von glühender, schwärmerischer Phantasie erregten Jon mit Clemanthe im Gespräche auf der Terrasse des Tempels. Jon ist hier schon über seinen Drang, sich dem Geschick als reines Opfer zu weihen, klar geworden. Er verläßt das Mädchen, während sich der Abend schon neigt, und schlägt seinen Weg nach dem Haine, dem Orte ein, wo er als Kind gefunden worden. Zufällig haben die Verschworenen dieselbe einsame Stelle zu ihrer Zusammenkunft gewählt. Sie erscheinen, ohne jedoch den Jon im Gebüsche zu bemerken. Ctesiphon berichtet, er habe bei der Garde einen Freund und von diesem wisse er, daß Abrast gleich nach der Volksversammlung sich mit seinen Soldaten dermaßen betrunken, daß sie alle in besinnungslosem Rausche lägen, daß das östliche Thor offen stände, und der Gang zum Gemache des Königs könne durch die Verschworenen gedeckt werden. Die Verschwörung beginnt und indem Einer nach dem Andern erklärt: „auch ich!" tritt Jon mit demselben Aufrufe hervor. Phocion, der Gefährte und Altersgenosse Jon's drückt diesem letztern seine Freude aus, daß die gerechte Allmacht (powers of justice) dessen unbefleckte Seele zu dem Werke angetrieben. Jon bestätigt dies, denn dieselbe Allmacht habe eine schreckliche Stimme allen Dingen verliehen, die sonst stumm sein oder harmonisch (musical) tönen müßten. Die Jünglinge losen, nach Griechensitte einen Helm, und zwar den des Ctesiphons, ein Erbstück des gemordeten Vaters, dazu benutzend. Jon wird von dem Looſe getroffen und dann von Ctesephon zu einem nahen Altare geführt, wo ihm dieser ein Opfermesser in die Hand drückt und ihn schwören läßt, den Fürsten sammt seinem Stamme zu vernichten. Jon fragt, was denn mit dem Stamme gemeint sei und erfährt, daß Gerüchte von einem seltsamer Weise verschwundenen Kinde des Tyrannen umgingen und wird außerdem auf das Wort des Orakels aufmerksam gemacht. Jon naht dem Altar und fleht mit aufgehobenem Messer zu den ältesten Göttern, die in keinen Statuen von bestimmter Form darzustellen seien und welche die blauen Höhen des Olymp vermieden ꝛc. Jon wünscht einen Augenblick allein zu sein, die Gefährten gehen voraus und Clemanthe, die ihm nachgeschlichen, erscheint. Nach kurzem Zwiegespräch und der Entfernung Jons folgt ein Monolog des Mädchens in dem diese der Versuchung widersteht, die That Jons zu hindern. — Die letzte Scene dieses Actes ist in dem Tempel: Medon eröffnet der zurückgekehrten Clemanthe, daß er durch einen Zufall Jon's erste Lebensschicksale entdeckt. Es ergibt sich daraus, daß er jenes in der Wildniß dem Abrast geborene Kind ist, daß der mit dem Morde Jon's beauftragte Sclave, im Begriffe das Kind ins Meer zu werfen, von der Klippe in die Fluth stürzte, sich und das Kind durch Schwimmen rettete, dasselbe aussetzte und dann entfloh. Clemanthe theilt unter diesen Umständen dem Medon das Vor-

Digitized by Google

haben Jon's mit und beschwört ihn zur Verhinderung der That in den Palast zu eilen.

Bei der Eröffnung des vierten Actes schleicht Jon, das Messer in der Hand, in das Zimmer des schlafenden Königs. Jon, von ahnungsvollem Schauer ergriffen, zittert, faßt sich aber und weckt den Tyrannen. Dieser, voll Zorn über die Störung, ruft vergebens seinen Garden. Jon kündigt sich ihm als ein trauriges Werkzeug in Zeus gewaltiger Hand an, ein längst verwirktes Leben zu nehmen. Adrast mahnt ihn vergebens an seine am Morgen bewiesene Milde. Jon fragt den König, ob er ihm einen letzten Willen, Gruß oder Wunsch an einen Freund berichten könne, und da Adrast erwiedert, er habe keinen Freund, ruft Jon aus: „O bedauernswerthes Loos — keinen Freund!" Adrast, in der Hoffnung getäuscht, daß die weiche Stimmung Jon's Entschluß gewendet habe, kniet nieder und fordert ihn auf, den tödtlichen Stoß zu führen, doch will er, an den Zügen Jon's hängend, und, von ihnen ergriffen, seines Weibes gedenkend, sein Angesicht nicht abwenden. In diesem Augenblicke stürzt Medon herein und ruft: „Jon halt ein — sieh Deinen Sohn, Adrast!" Nachdem die nöthigen Erklärungen gegeben, begibt sich Adrast in der Begleitung Jon's in ein anstoßendes Zimmer, um sich zu waffnen, da das Geräusch der herbeistürzenden Verschworenen gehört wird, doch Ctesiphon folgt in demselben Augenblicke nach und ersticht den König. Indem Ctesiphon mit blutigem Dolche zurückkommt, tritt Crythes mit Wachen auf der andern Seite ein und fragt: „Weß Blut ist das? Des Königs? Unmöglich!"

Die Soldaten ergreifen ihn. Adrast tritt, tödlich verwundet, auf Jon gestützt, herein und befiehlt dem Crythes nach einem an ihn gerichteten Vorwurfe, den Ctesiphon frei zu lassen. Er versichert dem letzteren, daß er seiner Rache Ziel erreicht und bittet ihn, da sie jetzt quitt seien, um die kleine Gefälligkeit, sich seinen Augen zu entziehen. Der König wendet sich jetzt an die Soldaten und schickt sie fort. Er bleibt mit Jon allein und die Scheidescene folgt. Dieser ganze Abschnitt ist im Einzelnen wie im Ganzen von vollendeter, klassisch zu nennender Schönheit und wir bedauern um des Raumes Willen Hervorragendes nicht anführen zu können. — Adrast hat den Jon schwören lassen, den Thron seiner Väter zu besteigen. Jon wendet den Blick von der Leiche seines Vaters und sieht, indem er dem Gedanken Raum gibt als König sein Vaterland zu beglücken, das ihm entfallene Opfermesser am Boden liegen. Er unterbricht sich mit den Worten: „Leerer Traum! — — — Komm zurück Du verirrter Stahl, der Hälfte Deines Werks haben Dich die Götter entbunden, — das Uebrige bleibt," und verhüllt das Messer in seinem Gewande. Die folgenden Gedanken Jon's werden durch das zu seinen Ohren dringende Freudengeschrei über den Tod des Königs bestimmt. Agenor tritt ein und spricht, da ihm Jon erklärt den Thron besteigen zu wollen, die charakteristischen Worte:

Digitized by Google

That high thought
Anticipates the prayer of Argos, roused
To sudder joy. The sages wait without
To greet thee; wilt confer with them to-night,
Or wait the morning?

Die nächste Scene ist zwischen den jungen Republikanern Phocion und Cteſiphon. Ersterer sagt von Jon: Es kann nicht sein; ich kann nicht glauben, daß er von so hoher Geburt ist, doch wird er nicht seinen reichen Schatz ungetrübter Gedanken für alle eisige Herrlichkeit hingeben, welche die liebeberaubte Sphäre umgibt, worin der Monarch sich bewegt, ein Schrecken und ein Sclave. Cteſiphon erwidert: Hörst Du das Geschrei? Es gilt ihm! Die feige Welt ist stets begierig also einen Herrn zu grüßen und Patrioten schlagen sich umsonst für sie! Unsere Soldaten, heiter, rücksichtslos, Menschen, die mit dem Leben spielen; unsere Bürger, von elendem Lager nach einem Gepränge gaffend; Vorsteher, voll Eitelkeit, königliche Sophisten zu sein — Alle vereinigen sich in demüthigem Flehen, daß er geruhen möge, auf ihren Nacken zu treten — und er, er willfahrt gnädigst. — — Phocion erklärt sich überzeugt, mit wenigen Worten den Jon von seinem Vorhaben abbringen zu können, da kein selbstsüchtiger Blutstropfen in ihm sei, und Cteſiphon entgegnet ihm schöne Worte, also beginnend: Geh, lehre den Adler, wenn er am azurenen Himmel aufwärts schießt, um seine im Todeskreis ihrer Furcht sinnlos bebende Beute zu haschen ꝛc. — Dann mahnt er den Phocion daran, wie diesen der Schwur und das zugefallene Loos bestimmen, im Falle es dem ersten Kämpen nicht gelänge, das Geschlecht der Fürsten zu vertilgen, an des Rächers Stelle zu treten. Phocion stellt ihm in ergreifend beredten Worten vor, wie es ihm unmöglich sei, an den Gefährten seiner Jugend Hand anzulegen, entschließt sich jedoch dazu, da Cteſiphon die That begehen will.

Die letzte Scene dieses Actes endet mit dem fehlschlagenden Versuche Phocions auf das Leben Jon's, der Verzeihung Jon's und der liebenden Verständigung beider.

Der fünfte Act beginnt mit Anordnungen Jon's zum Schmuck des Festes. Phocion, jetzt mit dem Entschlusse Jon's, sich zu tödten, bekannt, sucht ihn umsonst davon abzubringen und erhält Vorschriften, wie er sich gegen Clemanthe zu benehmen habe: Phocion soll bitter und hart von ihm sprechen. Höchst passend und effectvoll sind die hier angebrachten geschäftlichen Unterbrechungen.

Die zweite Scene ist im Tempel und enthält den Abschied Jon's von Clemanthe. Er sucht sie über seine Gefühle in seiner neuen Stellung zu täuschen, um ihr seinen Verlust weniger fühlbar zu machen; verräth sich aber am Ende.

Die Schlußscene ist auf dem Forum von Argos, wo ein Thron und ein Altar errichtet, umgeben von bekränzten Statuen. Ein Gespräch Cteſiphons mit einem andern Jüngling macht den Anfang. Cteſiphon bleibt seinem Ent-

Digitized by Google

schlusse getreu. Das Gespräch wird durch die feierliche Prozession des Volkes unterbrochen. Von Menon geführt, setzt sich Jon auf den Thron und läßt sich zuerst von Agenor, als dem Haupt der Vorsteher, Versprechungen geben, sodann läßt er den Erythes vor sich kommen und bestimmt ihm und den Garden eine reichliche Gabe aus seinem Schatze zur Auswanderung in ein fernes Land, da sie in Argos nicht länger vonnöthen. Erythes stellt ihm das Unpolitische eines solchen Schrittes vor, indem der Staat den Feinden blosgestellt werde. Nein, Erythes, entgegnete Jon, in uns selbst, in unseren Gesinnungen und kettenlosen Händen wird unser Schirm sein u. s. w. Jon läßt hierauf die Argiver schwören, nie mehr die großen Interessen des Staates von dem Wechsel abhängen zu lassen, welchem die Schwächen eines Einzelnen ausgesetzt sind. Der Dichter läßt seinen Helden diesen Vorsatz dadurch begründen, daß dieser sagt, ein kleiner Staat könne gleich einer glücklichen Familie sich selbst regieren, brauche keinen Herrscher, der in Staaten von weitem Umfange nöthig werde.

Die Zuhörer können sich das Verfahren Jon's nicht erklären und Medon thut Einsprache; Jon aber beruft sich auf den ihm schuldigen Gehorsam und der Schwur wird geleistet. Der junge König schreitet hierauf an den Altar, betet und ersticht sich. Ctesiphon eilt herbei, ihn zu stützen. Jon. „Ctesiphon, Du bist gerecht und wirst mir verzeihen." Ctes. „Du hast die armselige Maske des Hasses von meiner Seele gerissen und mich fühlen lassen, wie schlecht der Wunsch der Rache ist. Könnte ich sterben, Dich zu retten!" — Clemanthe stürzt nun herbei. Nach einer kurzen Scene zwischen den Liebenden kommt ein Sclave Agenor's und verkündigt das Verschwinden der Pest. Jon, dies hörend, sammelt seine letzte Kraft und erhebt sich mit Worten der höchsten Freude. Sein letzter Wunsch ist an Agenor gerichtet, um die Freilassung des jungen Sclaven, den er dem Medon empfiehlt nun an seiner Statt zu lieben.

Es ist sehr fraglich, ob moderne Dichter glücklicher als ihre Vorgänger, im Stande sein sollten, einen altgriechischen Stoff zu einem wahrhaft historischen Drama zu verarbeiten; so wie auch, ob die Aufführung griechischer Originale irgendwie befruchtend wirken könne, so lange die Zerrissenheit der das moderne Leben umfassenden Momente sich nicht einer höheren Einigung naht: zu heterogen ist noch die entschiedene, wenn auch parzielle Einheit jener Elemente im griechischen Leben. Was wäre da von England zu erwarten, wo jene Zerrissenheit entschiedener hervortritt, als irgendwo? — Objectiv sein, ohne in unfruchtbares Nachahmen zu verfallen, vom Standpunkte eigner Weltanschauung produziren und doch in den historischen Charakter sich versenken — das sind Forderungen, die wir zunächst an den Dichter historischer Dramen stellen, Forderungen, welche bei Besprechung des Dichtwerkes Jon unstatthaft sind, weil es den Namen eines historischen Dramas nicht verdient;

Digitized by Google

denn, abgesehen von der, in ihrer einfachsten Form, glücklich erfundenen Fabel und einzelnen an das Alterthum erinnernden Ausdrücken, findet sich keine Spur von Griechenthum. — Andererseits ist dieses Drama kein Tendenz-Stück, gleich denen aus der Zeit Voltair's und Addison's. — Indem Talfourd seinen modern angelegten Figuren einen antik scheinenden Boden unterschiebt, schneidet er die Lebensfäden entzwei, woraus sich bestimmt abgerundete, ihrer Grundlage als Nothwendigkeiten entsprießende Formen hätten bilden müssen; er gewinnt aber dadurch die Freiheit, ohne absurd zu scheinen, willkürlich Attribute zur Unterlage der Handlung zu modeln und zu häufen. — Daß Talfourd von Natur zum Dramatiker entschieden bestimmt war, zeigt sich in der scharf markirten Anlage untergeordneter, kurz behandelter Charaktere, und bei den Hauptpersonen in herrlich vollendeten Einzelheiten; ferner sehen wir die Begabung des Dichters in der Consequenz, mit der er seinen nebelhaften Conceptionen treu bleibt, in der bis ins Kleinste wohlgeordneten, stets lebendigen, vollständig und weit ausgreifend motivirten Handlung und in dem dadurch erzeugten unaufhaltsamen Hindrängen nach der Katastrophe. Worauf aber das meiste Gewicht bei der Würdigung dieser Dichtung zu legen, ist die sprachliche, offenbar dem Studium des griechischen Alterthums entsprossene Form. Es ist hier nicht von einer griechischen Färbung die Rede, wie sie die deutsche Sprache zuläßt, ohne sich selbst untreu zu werden, sondern von einer klassisch prägnanten und doch nicht schwerfälligen, das englische Ohr verletzenden Kürze des Ausdrucks. Es läßt sich denken, welchen Stoff zu Spott Nachahmungen dieser eigenthümlichen Form den Charivaris boten; da aber der Dichter stehen blieb und, wie wir zu zeigen beabsichtigen, stehen bleiben mußte, so ist diese Form an ihm selbst in seinen späteren Werken zur Manier ausgeartet. Gegenüber dem seichten Schimmer, dem Flitter, der Unnatur der Tropen, wie sie in der von Johnson gepriesenen Pope-Addison'schen Schule erscheinen, wie sie noch jetzt Leben und Dichtung in England durchdringen, wie sie theilweise das Resultat einer Philosophie sind, welche in ihren Grundlagen die Bestimmung des Menschen verkennt, wohl aber der Selbstsucht einer äußerlich glänzenden, innerlich aber erkrankten Gesellschaft entspricht — dem gegenüber ist die sprachliche Form dieser Tragödie von um so höherer Bedeutung, je weniger nur der Erwähnung verdienende Dramen dieser Klasse die moderne Literatur Englands aufzuweisen hat. Den mit jener Poesie und Philosophie Vertrauten werden manche an Addison erinnernde Züge in dem besprochenen Drama, z. B. der eingeflochtenen, oder besser angeflickten Liebesscenen eben so wenig wie andererseits das Eigenthümliche der religiös-schwärmerischen Selbstaufopferung Jon's nicht entgangen sein.

J. R. Talfourd nimmt als Rechtsanwalt (er ist sergeant-at-law) und als conservatives Mitglied des Parlaments eine einflußreiche Stellung ein. Die Erziehung des Dichters muß eine, namentlich vom religiösen Gesichtspunkte aus, einseitige gewesen sein; denn er sagt von sich in einer Vorrede zu seinen Dich-

Digitized by Google

tungen *), man habe ihm in seiner früheren Jugend die Bekanntschaft mit jedem an das Theater erinnernden Gegenstande unmöglich gemacht und nur die Lectüre der heiligen Dramen von Mrs. Moore erlaubt, der Gedanke dramatischer Darstellung habe aber selbst in dieser Form, eine unsagbare Wonne bei ihm erregt. Bei fortschreitender Bildung, sagt er, habe er sich an Dryden, Rowe und Addison gehalten. Im Jünglingsalter scheint er zum ersten Male eine Vorstellung im Theater, und zwar die des Cato besucht zu haben; diese machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er von dem Gedanken, ein Drama zu schreiben fortwährend verfolgt wurde. Auf die durch die Gegensätze des Lebens und der Literatur in dem Gemüthe des Jünglings erregte Krisis wirkte (leider) entscheidend die Poesie des Dichters Wordsworth, welche von Talfourd zu den Sternen erhoben wird, wegen des reinigenden Einflusses, den sie auf die englische Literatur geübt habe. Er sagt, daß Geschmack und poetisches Gefühl dadurch bei ihm eine andere Richtung genommen. Es ist übrigens nicht zu läugnen, daß Wordsworth wohlthätig auf die Sprache durch Einfachheit des Ausdrucks gewirkt hat. — Wenn Talfourd von der großen Aera Shakespeare's spricht, so ist dies Modesache in England, gerade so wie zur Zeit Addison's in der höheren Gesellschaft oppositionelle Ideen; eigenthümlich aber ist es, daß er in seiner Hochachtung für die Pope'sche Schule gänzlich abgekommen, den besseren englischen Dramen unserer Zeit den Vorzug gibt. In häufigem Verkehr mit Freunden des Dramas und in freundschaftlichem Verhältnisse zu Macready stehend, gestaltete sich in ihm der Plan zu dem Drama „Ion", über das er merkwürdiger Weise selbst den Stab zu brechen scheint, wenn er es ein Phantasma einer Tragödie nennt. Er schrieb später noch zwei Dramen: „The Athenian Captive" und „The Fate of the Macdonalds", die sich an Werth zu dem Ion verhalten, wie etwa des Schauspielers Brooke's spätern Darstellungen zu seinem in diesen Blättern besprochenen Othello. Zu der Ausarbeitung des Ion benutzte T. seine Mußestunden und er versichert, über diesem „heimlichen Coquettiren" mit der Muse keine Pflicht, vor Allem nicht seine Berufspflichten (professional duties) verletzt und den letzten Act sehr schnell geschrieben zu haben, um sich ungestört erhöhter Berufsthätigkeit hinzugeben. Er ließ sich durch Macready bestimmen, das ursprüglich nicht für die Bühne bestimmte Stück erst nach der Aufführung zu publiziren. — Der demselben geschenkte Beifall erinnert an die historisch gewordene Aufnahme des Cato von Addison. Trotz aller schönen Floskeln ist der in Ion enthaltene Republikanismus weniger principiell als der Addison's: in Ctesiphon, dem Repräsentanten der republikanischen Jugend, ist der Privathaß in den Vordergrund gestellt und die gegen den alten Tyrannen wüthenden Vorsteher machen dem jungen den Hof. Der durch das Stück gehende Tyran-

*) Tragedies; to which are added „A few Sonnets and Verses." By N. T. Talfourd, Sergeant-at-Law.

Digitized by Google

nenhaß konnte in einer aristokratischen Republik, wie England, keinen Anstoß geben und eben so wenig die theilweise religiös motivirte Katastrophe. Heidnische Vorstellungsweise, ist, wo sie etwa erscheint, möglichst gemildert und Talfourd gratulirt sich, daß die Verbreitung dieses Drama's viele würdige Personen für das Theater gewonnen, die dasselbe wegen religiöser Scrupeln vorher gemieden.

Wir haben in dem Vorhergehenden anzudeuten gesucht, wie im modernen England die Knospe eines dramatischen Genius an dem Gifthauche böser Zeit verwelkt. Wir sehen die zum Weibe bestimmte Poesie zu flüchtigem Genusse erniedrigt und daraus noch eine Tugend gemacht: wie edel und groß erscheint dagegen der alte Bacon in seinen Gedanken, die sich verklagen und entschuldigen, und er hatte doch einen Theil seines Lebens dem ihm von der Natur bestimmten Werke geweiht. — Während sich der Engländer sogenannte praktische Resultate der dem Protestantismus entsprungenen productiven Wissenschaftlichkeit begierig anzueignen strebt, sucht er ängstlich die Quelle des Stromes, aus dem er schöpft, zu meiden und möglichst unzugänglich zu machen, und darum wird es productiven Naturen aller Sphären in England, bei von Kind auf systematisch beschränkter Gefühls- und Gedankenrichtung, so überaus schwer eine eigene Bahn zu brechen: die weiche Natur erliegt und das Gemüth der starken wird zerrissen. Man glaube ja nicht, daß mit einem jähen Sturz der Staatskirche und der von den herrschenden Klassen mit der Macht betrauten Koterieen (wenn auch gewisse nachtheilige mittelalterliche Berechtigungen entfernt würden) — daß aus dem dadurch entstehenden Chaos ein besseres Element zu Tage bringen könnte: Fanatismus ist vornehmlich bei den Millionen zählenden Dissenters, negative Religiösität überall zu Hause und das Proletariat spiegelt in seinen Abstufungen die obern Klassen; der Geist des Materialismus und die Achtung vor eitlem Glanze durchdringen in gleicher Weise die ganze Nation. Ein in vieler Beziehung vortreffliches von den mittleren und namentlich von den unteren Klassen (natürlich wo die Lesekunst kein Geheimniß) vielgelesenes Volksblatt enthielt kürzlich mehrere Aufsätze über das Theater und über die Frage, ob und wie es sich reformiren lasse: zu theilweiser Bestätigung des oben gesagten wollen wir schließlich folgende Stelle daraus mittheilen:

„Jede Reformation entsteht aus einem neuen Geiste, nicht durch die Wie„derbelebung einer alten Form. Eine bloße Renaissance ist der Beweis, daß der „Geist der Reformation fehlt. Ein Original-Genius kann allein etwas Werthvol„les vollbringen, um das Verderbniß einer öffentlichen Anstalt zu reformiren. Shakes„peare hat das alte Drama nicht wieder belebt; er hat mittelst eines Original„Genius ein neues hervorgebracht. Dieses neue paßte für seine Zeit und dieses „Land; aber es war nicht universell, denn es war nicht eine moralische, sondern „eine natürliche Reformation. Es hat großes künstlerisches Verdienst, der Natur „näher stehend als jedes vorhergehende; aber die Helden und Heldinnen sind, wie „bewundernswürdig immer hinsichtlich artistischer Schönheit der Zeichnung und de.

Digitized by Google

„Kolorits, keine Muſter-Männer und Muſter-Frauen zur Nachahmung für Jahr-
„hunderte. Die Natur ſelbſt iſt nicht das Muſter, die Kunſt muß ſich ihr einen.
„In allen Dramen Shakespeare's iſt kein Muſter-Mann und keine Muſter-Frau.
„Es ſind glänzende Schöpfungen des Genius aber keine Modelle. Welcher Vater
„möchte Shakespeare's Julia ſeiner Tochter als ein Muſter von einer Jungfrau
„vorſtellen? Sie iſt gerade zu natürlich; die Natur verlangt Kunſt zur Vollen-
„dung (sic): dem Charakter der Julia fehlt die vollendende Kunſt. Sie läßt ſich
„zu leicht gewinnen, zu leicht und thöricht heirathen; ihr Selbſtmord am Schluſſe
„iſt ein moraliſches Verbrechen, das natürliche Erzeugniß eines natürlichen Ge-
„müths, von der Leidenſchaft allein geleitet, ohne die unumgängliche Herrſchaft der
„Vernunft und der Religion. Hamlet iſt ein Verrückter, Othello iſt das Opfer
„ſeines Wahnwitzes und vorſchnellen Urtheils, Richard iſt ein Ungeheuer, Shylock
„ein Kannibal, Jago ein Schuft, Falſtaff ein Prahlhans. Und das ſind die
„Männer, die unſere erſten Schauſpieler darſtellen, als ob ſie die größten Menſchen
„wären! Warum aber ſind jene Schauſpieler ſo monſtrös? Weil das Theater
„ſich in einer monſtröſen Stellung befindet. Es hat gelernt, wie Johnſon von
„Garrick ſagte, jeden Charakter darzuſtellen, nur nicht den des vollendeten
„Gentleman. Ein Dramatiker muß noch erſcheinen, der dem vollendeten Gentle-
„man den Vorrang auf der Bühne verleiht und den Bellern und Schreiern, welche
„das Menſchenthum ſo abſcheulich nachahmen, die untergeordnete Stelle anweiſen,
„die ſie verdienen und gewiß in einem Zuſtande hoher ſocialer Läuterung einnehmen
„werden." Nun wird die Vorſtellung von dem vollendeten Gentleman weiter
verfolgt. Doch genug — man ſieht leicht des Pudels Kern. — Das gelehrte
vornehme Athenäum wird freilich nicht ſo ſprechen; doch paßt das den Jahrbüchern
vorgeworfene πρῶτον ψεῦδος durchaus hierher *).

*) Siehe Jahrb. IV. Heft, Seite 299.

Digitized by Google

Judas Ischarioth.

Dritte Abtheilung.

(Bald darauf.)

Heiße Gegend. Ein Dreiweg.

Judas. Magdalena.

Magdalena.

Du wolltest daß ich hierher käme —

Judas.

Das wollt ich.

Magdalena.

Es ließ mir keine Ruhe bis ich kam.

Judas (lacht).

Als Büßerin mit nackten Füßen durch den heißen Sand!

Magdalena.

Wohl! Büßend daß ich wieder zu Dir gehen mußte.

Judas (lacht).

Alte Gewohnheit, Liebchen, alte Gewohnheit!

Magdalena (traurig).

Was willst du?

Judas.

Dich an unsre Liebe erinnern.

Magdalena (schaudert zurück).

Judas.

Ha! Erbleichst du so? Freilich! Seitdem eine Gottverwandschaft dir zulächelte, ist Judas der Erdensohn dir höchst zuwieder! Jedoch! Man sagt: er soll keine Weiber lieben.

Magdalena (mit Abscheu).

Verruchter!

(Will gehen.)

Judas.

Halt Weib! Ich bin Dein erster Geliebter gewesen. Was auch später kommen mag; dies ist ein furchtbar festes Band, unzerreißbar. Winde Dich wie

Digitized by Google

Du willst, Du kannst Dich mir nicht entziehn! Verführerisch klammert sich Deine Phantasie um Dein erstes Liebestammeln. In einsamen Nächten vernimmst Du es, wie Rauschen meiner Tritte im hohen Grase des Gartens. Der Mond scheint. Dunkel trete ich ein in Deine Kammer — Du fliegst an meine Brust. Weiber! Weiber ich kenne das Hämmerwerk eurer Phantasien!

Magdalena (bedeckt ihr Gesicht mit den Händen.)

Judas.

Schämst Du Dich dessen? Schäme Dich nicht. So seid ihr Alle! Zusammengeknetet aus Sinnlichkeit und Empfindsamkeit, hineingesteckt in Gewohnheiten wie in Schaalen, die Ihr nicht abwerfen könnt. Geh nach Hause und gedenke Mein!

Magdalena (ängstlich händeringend).

Ist es denn wahr, daß einmal hingegeben bösen Neigungen, sie um uns schwirren als stäte Verdammniß? Ist es denn wahr? Gott mir war so wohl! Und jetzt —? Hingerissen, wider meinen Willen folge ich Dir, vor dem mir schaudert!

Judas (vor sich hinaus).

Ja wunderliche Ketten sind's, die die Menschheit zusammenhalten, damit sie nicht aus einander fällt! Seit Kurzem denke ich ernst über eine solche nach, die mein tiefstes Wesen an einem Punkt binden will. (wild) Aber bei allen Dämonen der Menschenbrust! Ich will die Kette zerreißen, und wenn ich Dich dabei, und die Welt zertreten sollte!

Magdalena.

Was denkst Du?

Judas.

Ha, Du bist keck Weib, daß Du um eines Mannes Gedanken fragst! Was verstehst du davon. Ihr Weiber seid nur gut als Schlafkissen für unsern Geist, wenn er müd' ist und ruhen will, nicht zur Mitwissenschaft von Gedanken und Thaten. Geh nach Hause! Gedenke unserer Liebe. Wenn ich zurückkehre will ich den Acker bauen wie Urvater Adam, und Dich zum Weibe nehmen.

Magdalena (seufzend).

Und Du —?

Judas.

Sieh den Stab und den Bündel. Ich ziehe fort mit dem Galiläer und seinen Jüngern nach Samaria.

Magdalena.

O — o, Du bist sein Jünger?!

Judas (knirschend).

Ja. Bis ich sein Meister bin. Leb wohl! (Sie scheiden von einander.)

Magdalena (Im Nachhausegehn.)

Leichter ist mir, da er fort ist! — Wie ich so einsam dahingehe, nicken die Blumen mir wieder zu, und duften wie jene am Waldhang, als der Herr die

Digitized by Google

holden Worte sprach: O seelig, wer an meiner Hand zum Quell zurück gelangt, zum Vater. — (Wandelt sinnend weiter.)

Samaria.

Gegend zwischen den Bergen Ebal und Garizim.

(Wilde Nacht. Regen und Sturm.)

Judas (kommt, sich überall umsehend.)

Er hat sich fortgeschlichen von der Hürde — und seine Schaafe blöckten ängstlich nach! Zärtlich bin ich hinausgegangen ihn zu suchen, als wär er meine Liebste — ich, ihr Trauter — als strömte Wein da oben aus dem alten Schlauche, und dieser Wald wär unser Hochzeitssaal! (Er schüttelt sich.) Purr! N'e tolle Nacht, wie wir sie selten hier erleben. Die alten Berge schützen uns nicht mehr — die Mauer ist morsch, und dünn die Fähnlein die da oben flattern! — Zerfalln'de Burgen, wo der Wind durchbläs't — Trom! Trom! Hurrehurre. Nur zu! Nur zu Du hast ein Recht zu der Zerschmetterung! Krach! Da bersten die alten Einzelstämme. — Du bist ein wackrer Kämpfer, Sturm! Nur zu! Pack mir die Felsen und schüttle die hohläugigen Gerippe hinab in tiefe Grüfte. Daß der Morgen dies Thal verändert fände! Veränderung! Veränderung! Hier seufzet ein Jahrtausend, erstarrt in Langerweile, nach Veränderung! Pack mir die Felsen, Sturm! Sonst halt' ich nichts von Dir — (Er wird vom Winde getrieben.) He bin ich 'ne Binse? Pah! Halt Dich am Mantel fest Gevatter! Nur zu! Nur zu! Schneid' mir den Athem weg. Bring um die Welt! Doch lass' mich noch ihr letztes Zucken seh'n!!

(Der Sturm wüthet stärker.)

Hu, wie die Bäume aneinander schaudern vor Angst, und mit den Zähnen klappern! Wie ihre grünen Federbüsche wanken, und ihre Schilder prasselnd niederfallen. — Fürwahr! Es ist ein feiges kniegekrümmtes Heer vor dem gewaltgen Sieger, der, seinen Schlachtruf brüllend, das letzte Wolkenbanner niederschmettert, was eben noch hoch über'm Walde blitzte! Ha, das ist ein Spiel! ein Spiel? So furchtbar spielend lieb' ich die Natur!

(Das Gebrause des Sturms geht in ein tiefes Gemurmel über.)

Oho! Jetzt küßt der wilde Buhle das üppige Weib, die Nacht, und setzt das Mondlicht gar, als Siegerkranz auf ihre schwarzen Haare — Pah, ist das der ganze Aufwand? Ich dachte schier, Du wollt'st die Welt zerschlagen — und endigst so erbärmlich mit 'ner alten Liebeslitaney? O, Pfui! Ich merk's, vom Untergang sind wir noch weit! Die alten Berge stehen noch so kläglich wie ehmals da, und das verfluchte Einerlei rückholt sich wieder. (Mit tiefem Spott.) Natur, Du machst Dir Schande! Solltest mal Dich loszureißen suchen von dem Bette, worauf der Alte Dich umfangen hält — was nutzt der Spaß, da Du nach jedem

Digitized by Google

Rausche mit tausend Schmerzen neu gebären mußt?! O, Weib, sei einmal fruchtlos, und laß in Deiner Leidenschaften Rasen den ganzen Bau zu Grunde gehn! Pah, ich schrei in taube Ohren. Natur, das gute, hausgebackne Weib liebt ihre Kinder, und Gott, der alte ehrenwerthe Vater geht pünktlich bei Sonnenuntergang mit ihr zu Bette, und steht beim Sonnenaufgang wieder auf — (Er sieht sich um.) So! Jetzt gießt der Mond sein Licht durchs ganze Thal. Jedoch von ihm, den ich herausgekommen bin zu suchen ist keine Spur.

(Er ruft.)

He, Rabbi! Rabbi! Liebesprediger, wo bist Du? — Keine Antwort, als ein Widerhall der Felsen, und dumpf das Rauschen des entfernten Meeres. (Ungeduldig auf den Boden stampfend.) Verflucht! daß ich umsonst hinausgegangen, ihn zu suchen — versuchen gelang mir besser. O Versuchung! Schöpfungskeim tief in das Herz der Menschheit eingedrungen! Versuchung, du ewig reger Feind des Todes! Zwang des trägen Geistes, der uns Bewegung, Leben lieben läßt. Oed war mein Herz, du senktest als ein neuer Keim dich ein, und stelltest dem Jahrhundert mich genüber. Jedoch, zu spät! Schon war die Welt verpestet, die Seuche ganz im Ausbruch, die Menschheit nah am Sterben, und werth des Untergangs. Ich ließ sie fallen. — Nun kommt 'nes Zimmrers Sohn aus Nazareth, glaubt sich berufen, wiederholt des Moses altes Trugspiel „Gottverwandtschaft." Und sieh! Ein langer Schweif von Thoren, die da möchten, daß eine sichtbar starke Gotteshand herab sich aus den Wolken ließe, um ihrer Kleinheit Wünsche zu erfüllen, schleppt ihm schäbig nach. Elend, verfluchtes Gaukelspiel! Uralte Welttollheit, die ich verachte! Und doch — auch ich? Grimm faßt mich! Lausch ich nicht selbst dem trügerischen Wort? Schlägt es nicht seine Krallen in mein Wesen? Schwärmen um mein Lager nicht seine Lehren, Speere nach mir werfend? O, mein Schlaf ist längst kein Schlaf mehr, 's ist ein Schmerz, durch den ich heller die tiefen Wunden meines Innern seh'! Dies muß enden. Ha, wo pack ich ihn? Ich wollt', daß ich ihn jetzo fände, hier in dieser Bäume, Felsen Uebertrümmerung. Hier jammerte mich nicht seine zärtliche Gestalt. Hier, umgeben von Zerstörung, hätt' ich Kraft und Nachdruck, ihn nach meinem Willen umzuformen. Ha Krachen! Fall! Zerstörung, theure Blutsverwandtschaft! Wie tobtet Ihr, daß dort der eherne alte Bergesrücken barst? O, wär' ich dabei gewesen! Nun, durch die schwarzen Eingeweide hin, braust jung und wild ein weißgerippter Strom, und peitscht voll Muthwill des Sandes rothe Leichentücher von sich, die der Tod aus ferner Wüste hier herüberwehte. O, laß versanden Strom — was soll die Fruchtbarkeit? Sie dient doch nur Geschlechter aufzumästen zum künft'gen spurlosen Untergang. Laß versanden — ich bitt' Dich, laß versanden, lieber Strom! — Doch so, wie dieser erstgeschaff'ne Strom mich in sein tiefstes Wesen einzudrängen, bewält'gend, voll unendlicher Verachtung — das ist's! O, daß ich ihn fände!

Digitized by Google

(Er biegt ihn suchend um' eine Felsen-Nase.)

Hier scheint der Mond. Drei alte ruhige Föhren. Und unten flimmert Sichems Stadt herauf. In jedem Käfich eine Welt voll Menschen, und jeder Mensch 'ne Mottenwelt voll Tand. Groß könnt es sein, wenn's nicht erbärmlich wäre! Sieh! Und dort, vom Brunnen, dem einz'gen Trümmer Jakobs sprüht in rother Schein hin über Wiesen. He klommen Teufel an einer Höllenleiter da herauf, und machten Feuer, um auf der kalten Erde sich zu wärmen? Ich will hinab und will der Höllenbrut Gesellschaft leisten, wie einst der Jakob es den Engeln that. (Er klimmt über die Felsen.) Es tänzelt näher und verschwindet. Ist's ein Irrlicht? (Herangehend.) He Satan, seh' ich recht? Das sind die Jünger, die aus dem warmen Stalle sich gemacht, um nach dem Sturm noch schöne Nachtluft zu genießen. Richtig! Sie sinds. Sie liegen auf den Mauerstücken lagernd am Jakobsbrunnen, und eine Feuersäule dörrt in ihrer Mitte die nasse Heide aus. He, da stolpre ich schon an Einem. (Er wendet ihn um.) Das ist der schläfrige Lebäus. O schlaf weiter gutes Schaaf, Dich wollt ich nicht erwecken.

Jakobus Lebäus der Stille (richtet sich auf).

Bist Du's Ischarioth? Suchtest Du den Herrn? Der ist gefunden. — Sieh dort ihn friedlich schlummernd. Die Locken fielen über sein Gesicht im Traum. Und auf die Arme stützt er sanft sein stilles Haupt.

Judas (verdrießlich).

He Duckmäuser! So viel Worte machtest Du Dein Leben nicht, als heute, um mir das zu sagen — was ich vom Teufel selber nicht anhören möcht! (Er geht weiter.)

Thomas der Zweifler (sitzt wach am Brunnenrande, und starrt in die Nacht hinaus. Als er den Judas erblickt, streckt er ihm die Hand entgegen, und sagt auf Jesum deutend).

Er schläft wie and're Menschen!

Judas (grimmig, verächtlich).

Pah, 'ner Dirne aus Davids Geschlechte schwillt der Leib auf, und, um ihre Schande zu verbergen, sagen sie: Der Messias stecke d'rin — was ist da weiter. Oder glaubst Du etwa an die Vetter- und Basengeschichte Simeons und der Hanna im Tempel?

Thomas.

Nein. Aber dennoch — —

Judas (ihn stoßend).

Pah, Du ungerathener Teufelsbastard! Entsprungen aus der Dunkelstunde, wo der Höllenbalg Unglaube auf dem dickbäckigen Weibe Dummheit lag und zu tief ins Horn stieß! Ja, Ja, Nein, Nein in einem Athem! (Er schlägt ihn.) Geh Du Petze!

Thomas.

Aber seine lichten Worte.

Digitized by Google

Judas (reckt sich).

U — uh! — Könnt' ich nicht auch hingehen und sagen (Mit Gebärde) „Sehet doch die grüne glänzende Erde, die heiligen Leiber der Bäume, wie Eines zum Anderen sich neiget, o Kindlein, liebet einander! He?

Thomas.

Hahaha! Vortrefflich, Du Zerrbild!

Judas.

Nicht wahr — oh lache, guter Thomas, lache! Mein ganzes Leben soll darauf hinausgehen, ein Gaukelspiel zu Deiner Belustigung zu ersinnen! Ha, ich will wieder einfach anfangen; will Milch und Honig fressen wie ein Ziegenhirter und in die Fußtapfen unsers Meisters treten.

Thomas.

Siehst Du! Da erhebt er sich eben, den Staub abschüttelnd wie unse, Einer. Er ersteigt den Garizim; sein Liebling folgt ihm. Sie wollen Beide wohl Sonnenaufgang sehen!

Judas.

Ja. Mir sitzt die Nacht noch so behaglich in den Gliedern, da kommt der Tag schon wieder, und schüttelt sie aus ihrem warmen Neste. He Thomas, knüpf' mir den Geldsack fest über die Schulter. Ich will ihm nach, will meinen Schatten vor die Sonne stellen, daß 'ne Verfinsterung auf Erden wird. (Er geht.)

(Weg zur Höhe des Garizim.)

Jesus und Johannes (hinaufwandelnd).

Johannes (nach einer Weile zu Jesus).

Meister, ich fürchte mich!

Jesus.

Warum?

Johannes.

Ischarioth, der Zwölfen Einer, kommt so dicht an Dich, daß er die Spur Deiner Füße betritt. Sieh' wie sein gewalt'ger Schatten uns mächtig überragt — nun breitet er die Arme aus wie Fledermausschwingen, und schwirrt damit Kreise um uns her — Meister, ich fürchte mich!

Jesus (wendet sich zurück).

Ischarioth, was thust Du?

Judas (lachend).

Ich trete in Deine Fußtapfen. (Sie gehen weiter.)

Johannes (nach einer Weile zu Jesus).

Meister —

Jesus.

Was willst Du?

Digitized by Google

Johannes.

Sieh doch die wunderlichen Gebärden über uns, hinter uns, vor uns! Wie aus der Erde hervor krallt sich sein Schattenarm nach Deinem Gewande. Ein heißer Athem weht um uns, und diese Gegenwart verengt mir die Luft — Meister ich fürchte mich!

Jesus (wendet sich wiederum zurück).

Ischarioth, was thust Du?

Judas (lachend).

Ich folge Dir nach. (Gehen weiter.)

Johannes (nach einer Weile).

Meister, ich kann nicht mehr. Schwül ist die Luft! Zwischen Himmel und Erde wölbungslos bin ich zusammengedrückt! — (Er sinkt auf den Rasen.)

Jesus.

Raste hier bis ich zurückkomme. (Er geht allein weiter. Judas tritt ihm nach.)

(Oben auf der Höhe hält Jesus an, und wendet sein Angesicht gen Ischarioth. Sie stehen sich schweigend gegenüber.)

Jesus.

Was willst Du?

Judas (nach einer Weile).

Jesus von Nazareth, bist Du wahrhaftig Gottes Sohn?

Jesus.

Du sagest es.

Judas (Mit dem Fuße stampfend).

Pah, und mit solcher Gewißheit! Ich hätte nicht geglaubt, daß Du das selber glaubtest. — Doch was kannst Du für Deine Herkunft — ich will Dir eine Geschichte erzählen, warum es den Reinen vor Dir schaudert, und warum die Rechtgläubigen sich von Dir wenden in Israel — Willst mich hören?

Jesus (bejaht).

Judas.

Deine Mutter Marie, eine Verwaisete, ist aufgewachsen im Hause ihrer Anverwandten zur Jungfrau. Als sie in ihr sechzehntes Jahr gekommen, hat der Mann Joseph um sie geworben. Der Stolz der Verwandten hat lange gezögert, aber als sich kein andrer Freier gemeldet, hat man sie ihm vertrauet. Zu der Zeit ist ein junger Priester, vom Gottesdienste in Jerusalem kommend, zurückgereiset nach seinem Heerde in Hebron — ehe er über's Gebirg' stieg, hat er in Nazareth gerastet und dort die Maria in aller Jugend Lieblichkeit gesehen. Ihr Anblick hat heftige Gluthen in ihm entzündet; und im ersten Augenblick ist er zu den Verwandten gelaufen, sie zum Weibe begehrend. Diese haben ihn zurückgewiesen, beklagend, daß das Mägdlein schon des ärmlichen Hobelmannes Verlobte. Traurig ist darauf

Digitized by Google

der Priester heimgereiset mit dem Brand in der Seele; aber da er keine Ruhe gefunden, ist er endlich wieder dahin zurücke gekehrt, wo die Jungfrau wandelte. Ahnungslos haben indessen Josef und Maria gekost. Allabendlich, von seinem Handwerke ist er zu ihr gekommen, bei ihr rastend; in liebkindlicher Vertraulichkeit hat sie sich wohl auf seinen Schooß geworfen; und er hat sie schäkernd um den Leib gefaßt. Beide arglos; sie nicht wissend, Er, in bewußter Ruhe, die Zeit erwartend, wo sie sein Weib sein würde. Der Priester, verborgen, hat unter Qualen die Zärtlichkeit des Pärleins belauert, bis ihm ein Gedanke gekommen, den er auszuführen beschlossen. In einer schwarzen Nacht, als Josef seine Liebste eben verlassen, ist er hingeschlichen und hat an die Thüre gepocht nach Josefs Art, mit dessen Stimme dazu sprechend: Liebste, mach auf, daß ich Dich noch einmal küsse! Das Mägdlein, des Bräutigams Stimme hörend, ist vom Lager aufgesprungen mit bloßen Füßen an die Thüre, dort mit Zögern den Einlaß verweigernd. Doch Josefs Stimme hat wiederum gebeten: Mach auf, Liebste! Siehe, der Nordwind geht stark, und meine Haare sind thauig, voll Nachttropfen! Dabei hat er seine Hand durch das Fensterlein in der Thüre gesteckt, und die ihrige ergriffen, sie zärtlich drückend und küssend. — Ueberwunden, hat das Mägdlein ihn eingelassen. — Denke Dir nun Beider Jugend, in dunkler Kammer, im Feuer glühendster höchster Liebe! Wahrlich, es giebt keine heiligere Geistesbeschattung! Als am andern Abend Josef wiederum, wie gewöhnlich, gekommen, ist ihm Maria erglühend entgegengeflogen mit fremden Liebkosungen. — Da Josef sich verwundert zurückgezogen, sind ihr Thränen aus den Augen gefallen vor Kränkung, und im Liebesschmerz Alles entdeckend, hat sie ausgerufen: „O Liebster, wie bist Du heute so kalt, nachdem Du gestern so stürmtest!“ — Voll Zorn ist Josef hinausgeraset. Und das gute Mägdlein hat endlich, da der Liebste beharrlich die Vaterschaft von sich wies, alles Liebe, was ihr wiederfahren, unter die Gestalt eines Engels gebracht. Pah! So endigt sich die hohe Intuition, und Du bist ein ehrlich Menschenkind.

(Tiefes Schweigen.)

Judas.

Aber die da unten in Jerusalem, die jede arme Puppe mit 'nem seidnen Leibrock putzen möchten, damit sie äußerst manierlich und anständig über die Gasse liefe, halten Dich nicht für ehrlich, die Affen! Sie glauben nicht an das Engelsgeschwätze der arglosen Maria, und des Traumgeneckten Josefs, und schaudern vor Dir zurück. Deiner Mutter Verwandte haben 'nen großen Theil der Schuld, daß sie, der Werbung des Priesters sich erinnernd, die Geschichte unter die Leute brachten, die nun seit Deiner Geburt unter den Juden herumläuft, bald von Deinen Jüngern um ihrer Zwecke wegen unterdrückt, bald wie ein Vernunftblitz im Volke wieder auftauchend, —

(Die Sonne steigt auf. Jesus wendet sein Angesicht von ihm ab, und ihr zu.)

Digitized by Google

Judas (tritt hart an ihn heran.)

Nun Jesus von Nazareth, ich frage Dich noch einmal, bist Du wahrhaftig Gottessohn?

Jesus (voll unbeschreiblicher Hoheit).

Wahrlich! Du sagest es.

Judas (starrt ihn überrascht an).

Jesus.

Meine Herkunft vermeint Ihr zu kennen, aber, von wo meine Sendung — begreift Ihr nicht. Ja. Ich bin Gottes Sohn. Jammer ist mir das Elend der Geschöpfe, und ich werfe den Gottesfunken Liebe in das enge traurige Menschenloos.

Judas (sich zurückrufend).

Pah, was sind das für Gebärden?! Hast dies Grillennest in der Einsamkeit unter den Räthselgestalten Egyptens ausgeheckt, gut genug für arme Thoren, die den Mond durch die Löcher ihrer Schuhe betrachten wollen? Deine Lehre fördert den Müßiggang — Müßiggang ist aller Laster Anfang — und macht Bettler und Narren aus uns Allen! Willst dies kleine Ameisengeschlecht da unten zur Vollkommenheit führen, und hast Egyptens Weisheit und der Propheten Schicksale seit Jahrhunderten vor Dir? — Denke! — Der Mensch, diese Gränze zwischen Schatten und Licht wandelt seinen kurzen Dämmerweg in den sichern Rachen des Todes. Blödheit ist sein Erbtheil. Laß ihn laufen! Was bringst Du die Fackel in seine Trostlosigkeit, wo sie nur Schmerz und Qual beleuchten kann? Willst Du etwa die wenigen süßen Thorheiten, die das arme Leben erquicken, noch darüber hinaus, durch den Gedanken an künftige Strafen vergällen? Soll der Tugendhafte sein ganzes Dasein lang an dem trocknen Brocken, „Unsterblichkeit," kauen? O, geh mir mit Deinen Mährlein „Vergeltung drüben!" Hier bin ich. Genießen will ich! Dein Gott hat mich nicht gefragt, ob ich geschaffen sein wolle — daher darf er mir nicht befehlen, wie ich leben soll. Ich sage Dir! Je wilder und ungestörter sich die Menschen ihren Leidenschaften überlassen, je mehr Glück! Je mehr Bewegung! Je mehr Genuß! Je mehr Leben!! — Was ich da rede, rede ich nicht von mir selber. Mir eckelt in dem tollen Wirrwar von Leid und Freude! Längst hätt' ich mich hinausgeflüchtet, wenn ich nicht bedächte, daß es dennoch besser ist auf den Gebeinen meiner Väter selbst herumzustampfen, als Rosse und Farren auf den Meinigen stampfen zu lassen. — Kannst Du vielleicht dies letzte Ende hindern? Nein. Nun, so mach das kurze Leben froh, zu einem beständigen Festgelage! Reiß die Welt ein, die seit Moses Zeiten in dem verdrehten Hirne armer Thoren spukt! Zerstör' dies Bergwerk! (Auf seine Stirne.) Ermorde die Gedanken, die, wie Kobolde, an unsichtbaren Leitern auf und absteigend, jeden Genuß versalzen; und ich will Dir dankbar wie ein Thier mein Leben lang nach-

Digitized by Google

wedeln! — Kannst Du aber auch das nicht 'n mal, Menschenbeglücker, was willst Du denn sonst? Verkriech Dich! Verkriech Dich!!

Jesus.

O Verkehrtheit der Zeit! An Dir fühle ich ihren Pulsschlag. Bis dahin, dahin! Gott, mein Vater, bis dahin! Also bis zu dieser äußersten Gränze des Mißch-Zerfallens müssen die reichsten Geschöpfe kommen!

(Zu Judas.)

Ich bin die Kraft, die das künftige Geschlecht aus Deiner Verderbniß erlöst.

Judas (mit dumpfem Gelächter).

Hoho! Das künftige Geschlecht! Sind wir da angelangt? Der Narrentraum macht mich lustig! Das künftige Geschlecht? — Hoho! Ja, wenn Du andern Thon nehmen und andere Menschen daraus machen könntest nach 'nem anderen Bilde! Das wäre Etwas! Aber so — ! Gesetzt auch: Du legtest einen guten Grundstein und gäbest einen festen Kitt — nach so und so viel Tagen kommt das Leichenweib, kreuzt Deine Arme und legt Deine Hände, und spürt mit 'nem Strohhalm, Dir die Nase kitzelnd, Deinem entflohenen Geiste nach. — Aber das Unsterbliche an Dir, Dein stolzer Plan, der Dich über die Vergänglichkeit tröstet, kommt an die Bauleute — ha, wie sie dran hämmern! Wie sie die Steine zurechtrücken, sich raufend und schreiend „Er hat so gewollt" oder „Er hat es so gewollt!" Wie sie endlich mit Schweiß, Blut und Gold ein elend Machwerk zusammenflicken, hinter dessen dunklen Ecken sich Sünd' und Schande verbergen! — Das ist noch der beste Fall für Deines verlornen Lebens verlorne Arbeit. Ich wollt', wir spatzierten so nach'n paar Jahrhunderten wieder auf dem Erdboden herum, da würde 'ne hübsche Summe von Thränen, Tod und Verzweiflung zusammengezählt sein, die Dein träumerischer Bauplan, keck ins Unvollkommne hinabgeschleudert, den guten Bauleuten gekostet hätte!

Jesus.

Endige.

Judas (mit funkelnden Augen ihn feurig umklammernd).

Hab ich Dich? Bist Du überzeugt?

Jesus (mit großer Kraft ihn von sich schleudernd, daß er auf die Erde stürzt).

Laß ab!

(Zu ihm tretend. Ueber ihm.)

Merke auf! Wie Du jetzt daliegst im Staube, so liegen seit Jahrhunderten in Sünden-Ohnmacht knirrschende Geschlechter. Ueberwunden durch ungeahnte Kräfte. In beständiger Zornesfurcht, scheu sich windend vor dem Allmächtigen, haben sie Priester und Könige zwischen sich und Gott gestellt. Abbilder des Höchsten an Hülfe und Trost, sollten diese die Brücke der Versöhnung bauen über jene dunkle Höllenkluft, die der Menschen angsterfüllte Ver-

Digitized by Google

taste zu eigener Qual sich schuf. Aber Menschen sind Beute des Jammers, wenn sie sich von Geschlecht zu Geschlecht erbendem Irrthum überlassen. — Priester und Könige haben die Abgötterei auf die Welt gebracht. — Sie haben dem menschlichen Geiste die Herrschaft über die Welt entrissen, und mit dem Raub sich hinter Gottes Schild versteckt, damit kein Fluch sie traf. Knechtschaft und Nacht liegt durch ihren Bund über der Welt. Siehe! Ich bringe Freiheit und Leben. Wiedergebären soll sich die Menschheit, um Gott zu finden, der ihr verloren ging. Emporringeln soll sie sich wie eine Schlange gegen die Gewalt der Erde, die ihr entgegensteht. Erkenntnißkraft 'gen Kraft der Willkühr — das ist der Saame, den ich in die Furche streue.

Judas (aufspringend).

Ha, wenn Du kein Irrlicht wärst, was in der Pfütze „Welt" wie ein vom Himmel gekommener Stern sich spiegelt, so wollt' ich, ich hätt' Deinen Gedanken gedacht, um ihn zu erwürgen gleich nach seiner Geburt. Also dies ist Deine Absicht? Du durchackerst das Herz der Menschheit und säest Deine Worte hinein, Saamen zu 'ner neuen Welt, und lässest ihn keimen — und daneben das helle Schwerdt für dies ganz in Thierheit versargte Geschlecht, was sie aus dem Grab 'raushaut — aber wird die Menschheit das Schwerdt zu gebrauchen verstehn — packt denn Deine zärtliche Seele nicht Liebesangst schon bei dem bloßen Bedenken? Schauderts Dir nicht vor dem tollen Kampfe zwischen Unterdrückten und Bedrängern, der nun beginnt, und die alte Welt in Scherben schlägt, damit Dein Ohr sich vielleicht am Kindesgewimmer einer jungen ergötze?! Bist Du grausam genug zu solchem Gottbewußtsein ob einer gequälten Welt, die sich selbst erlösen muß durch so unendlichen Schmerz, daß Du vor ihm dastehst erbleichend, gleich 'nem feigen Prahler, der zum ungeheurem Werke nichts giebt, als den farblosen Keim und einen göttlichen Namen?

Jesus.

Ischarioth, warum versuchst Du mich? Merkst es doch an den Schwächen, dem Elend, der Schmach, den Lastern da unten, daß all diese Schmerzen auch kommen werden ohne mich, und daß dann die Welt daran zu Grunde geht, — Langsam siecht die Welt in Faulheit dahin. Ich rütt'le sie zuerst auf durch das Schwerdt! Wüthen soll der Mensch gegen seine böseste Erbkrankheit, die ihn lässig macht und ihm zuflüstert: Wozu? Strecke Dich hin im Schatten und schlafe bis Du stirbst. Wahrlich! Alle Tyrannei, alle Stumpfheit, alles Elend wär' nicht auf Erden, wenn nicht andererseits so viel Faulheit wäre. Nicht Juda allein, die Welt ist im Vergehen. Ich bin der Keim der Rettung für die ganz versunkene! Aber, das weiß ich, sie wird sich gegen mich empören, wenn ich sie aufreiße aus dumpfer Sclaven-Behaglichkeit zur freien Schöpfungskraft des Geistes. Wahnumfangen in Fieberangst zerschlägt der Mensch das Glas, was die Arzenei enthält. Glück genug, wenn sie nicht ganz am Boden verschüttet, durch ihrer Kräfte Heil-

Digitized by Google

samkeit noch wirken kann. Kurz ist mein Tag. Wenige Stunden darin, wodurch ich die Welt überwinde. — Du klammerst Dich eifrig an ihre Zerstörung. Warum denn so fest an das Unerfreuliche? Komm zurück! Sieh! Es ist des Menschen höchste Gotteskraft, daß er sich finstrer Bande entledigen kann.

Judas (abwehrend).

Nein. Laß mir meine Verachtung! Es liegt ein tiefer Genuß in einer tiefen Verachtung. Es ist auch Gottähnlichkeit! Mein Leben zehrt davon. Mach Du durch weise Meinung Dir die Menschheit unterthan — mir laß meine Verachtung. Und wenn sie Dir nachläuft — aus Mitleid gieb plötzlich ein Gesetz, daß alle Weiber vertilgt, damit kein Mann mehr auf die Welt komme! Ja, Zertrümmre den Menschen im Keim, und ich will vor Dir niederfallen und Dich anbeten als seinen größten Wohlthäter!

Jesus.

Hebe Dich von mir!

Judas.

Nein. Steh nicht so hoch da und kalt. Mach Dich weiter um 'nes Wurmes Einsicht berühmt! Sprich zu mir. Sage mir, was fesselt Dich an das schwache wankelmüthige Geschlecht da unten — was drängst Du Dich dem tollen wirbelnden Haufen auf, der Dich nicht versteht? Zertritt ihn! Menschen, wie wir Beide hassen den Tod, weil er uns ums Leben bringt; dem Volke da ist sein Fußtritt eine Gnade.

Jesus.

Mit Nichten! Alles, was lebt scheut die Vergänglichkeit. Das Gesuche, der zu entrinnen, ist alt wie die Welt und jung wie das menschliche Herz. Nur hat noch Keiner das Rechte gefunden. Ich will die Menschheit das Unvermeidliche ertragen lehren durch die Liebe.

Judas.

Pah Liebe! Es weht eine entsetzliche Gefühllosigkeit durch die Luft und steckt die Menschen an — wo ist Liebe zu finden? An welchem Ende willst Du dies flatternde Ding festpacken und an die Erde schmieden —? — Nirgend, sage ich Dir, Nirgend.

Jesus.

Das Weib ist befriedigter als der Mann. Wie kommt's?

Judas.

Pah! Leicht; weil sie beschränkter ist.

Jesus.

Nein. Ursprünglich ist das Weib vollkommener. Sie versteht zu lieben. Darin liegt's! Geschrieben steht: „Das Weib brach zuerst vom Baume der Erkenntniß und aß; darauf gab sie dem Mann, daß er auch äße." — Daß die Menschheit später dies Hoheitszeugniß mißachtet und verstüm-

Digitized by Google

melt hat im Weibe; darum ist sie jetzt in Gefahr zu versinken. Nicht daß die Menschen Wahrheit suchten, ahndete Gott. Dies Mährlein vom verlornen Paradiese haben Tyrannen also zugestutzt, damit sie den ringenden Menschengeist durch des Gehorsams heilige Fessel fernab geschmiedet hielten von seinem göttlichen Ursprung. Gott ist die Wahrheit. Nach Wahrheit ringen, heißt Gott suchen. Diese blinden Leiter eines verführten Volks haben sich nicht entblödet, den gewalt'gen Geist darzustellen, wie 'nen Feldhüter über zween Bäume, wie 'ne Scheuche, die hin- und herweht, daß nicht die Spatzen kommen Früchte benagend! — Damit sie nur die verdummten elenden Geschöpfe schwerer mit Lasten beladen konnten, an die sie auch nicht mit 'ner Fingerspitze rühren! Aber! Ich sage Dir: Allgemach wird sich die Menschheit aus sich selbst zurückgewinnen; und das Weib ist bestimmt, die Erlösung über die Welt zu bringen.

Judas.

Wie das? Ich verstehe Dich nicht.

Jesus.

Siehe! Das Weib hat Liebesschätze in der Brust, die Trost gegen den Tod und Befriedigung für das Leben gewähren können. Das ist Erlösung. Indem ich das Weib der Erniedrigung entreiße durch meiner Mutter Vorbild, öffne ich die Thore der sanften Regungen, rette die Menschheit vom einsamen Jammer nach Unerreichbarem und gebe sie dem Lichte zurück!

Judas (legt die Hand vor seine Stirne).

Dunkel ist's!

Jesus.

Licht ist Liebe. Des Menschen weltumfassende Seele, ein Prisma, worin der Gluthstrahl Liebe sich tausendfarbig bricht. (Es entsteht eine lange Pause.)

Judas (nachdem).

Ich bin ganz dumm geworden; oder vielmehr, Du hast mich todtgesprochen! Aber es ist etwas an Dir — was ich anstaunen muß, was mich zu Dir zieht! Ich weiß nicht, was es ist; aber es ist furchtbar! (Sehr nachdenkend.) Könnt' ich ihn nur auffinden diesen Punkt, diesen einzigen Punkt an Dir, der's mir so dunkel macht! Ich wollt' ihn vernichten, und nachher — nachher (mit einem Schauer) wollt' ich Dich lieben!

(Nach einer Weile, wo er ihn stumm und bedeutend ansah.)

Ich habe noch nie einen Menschen geliebt. — Meine Seele war immer voll unendlicher Verfinsterung, wie Mitternächtig-Gewässer, um das Mordgedanken lauern. Jetzt fährt Dein Wesen drüber hin wie Flammen und durchbrauf't es wie ein Orkan! Ein Schmerz über alle Schmerzen tobt auf in mir, Wuth und Andacht ringen mit einander. Was ist das? (Mit plötzlichem Entschlusse.) Höre mich an. Keiner auf der Welt hat Dich so gesehen wie ich Dich sah! Allen bist Du ein Gleichniß — mir eine Wahrheit. Der dicke taube Weltschädel kann Dich nicht

Digitized by Google

verstehn und wird mit seinen Hörnern Dich blutig stoßen, indem Du ihn vom Joche erlösen willst. Laß ab von ihm! Laß der Welt ihren Lauf — und nimm die Kräfte meines Daseins dafür! Groß ist's, einen großen Gedanken zu denken, aber gewaltig, ihn zu tödten, ehe er in den Koth geschleudert wird! Laß der Welt ihren Lauf — und ich will Dich mit Liebesstärke umklammern und hinauftragen bis in die Wolken hoch, wo Laster, Schmach und Elend der Menschen nicht mehr hinstinken. (Ihm näher tretend.) Oder soll ich Dich an allen Enden packen bis Deine Menschheit wach gerüttelt ist und Du Dich aus furchtbarer Gedanken-Einsamkeit hinaus in die liebliche Erdenfreude flüchtest? (Er ergreift seine beiden Hände.) Siehe, wie schön Deine Hände sind! Aber zu zart, um das Schwerdt zu führen; und doch wärest Du werth, ein König zu sein! Blick umher — da unten, dies reiche blühende Land. — Ich will es erobern und Dir schenken! Aber zuvor schlag Deiner Lehre ins Angesicht und laß der Welt ihren Lauf!!

Jesus.

Ewiger Geist, sandtest Du den Schalk und gesselletest ihn mir als einen Stachel, um mein Werk noch gewisser zu vollenden? (Sich ihm entziehend.) Laß ab! Was nutzt es, wenn Du auch alle Höllenkräfte der Erde nimmst und daraus Ketten schmiedest, Du wirst mich dennoch nicht hindern, noch die Stunde verzögern können, wo der Geist mit Allgewalt aus dem Herzen der Menschheit bricht. — Zwar ist Dein ein gewaltiger Anhang auf Erden, die starke Partei der Tyrannei und ungeheuerster Menschenverachtung! Wilde reißende Thiere in Menschen-Gestalt, die sinnlos den liebreichen Gott zum Mörder machen, da sie sich nach seinem Vorbilde erklären, tückische Schriftverächter und Verdreher, die der Menschheit helle Geistesaugen mit glühenden Bränden auslöschen und verfälschend lehren, der tiefe Sehnsuchtdrang in menschlicher Brust nach Gottgleichheit sei Stolz, Anfang und Vollendung der Sünde. Und doch stehet geschrieben mit unvergänglichen Zügen, eingegraben in jedes Menschen Antlitz, die unauslöschliche Wahrheit „Ihr seid **allzumal Götter** und Kinder des Höchsten." Könnt Ihr das läugnen, Ihr, die Ihr mit Menschenleben spielt, wie mit schlechten Dreiern? Wehe Euch in der furchtbaren Stunde, wo die entwickelte Fähigkeit der Menschen die morsche Schaale tausendjähriger Vorurtheile zerbricht, wo die Ketten der Knechtschaft sinken und der göttliche Menschengeist, mit sich selbst ausgeglichen, die Zügel der Welt ergreift! Hoffet nicht zu siegen, in der Stunde, wo auch von mir aller Wust, mit dem mich finst'res Brüten umhüllete, abfallen wird, wo die freie Menschheit jauchzend mir die Hände entgegenstrecket, mich endlich erkennend als den Ihrigen, in voller Herrlichkeit, den Menschensohn! — Dank Dir, Gott mein Vater, daß Du in bangen Stunden, wo die Leiden der Welt tödtend an mir heranandrängen wollen, mich würdigst, dies Bild zu denken! Die Süßigkeit zu schmecken, wie der schrankenlose, endlich befreiete Geist ungehindert sich immer neue und neue Formen ersinnt — wie er die Weiten der Welt sich öffnet und das zahllose Heer

Digitized by Google

seiner Plagen besiegt. Ja, es geschieht, daß der Mensch die Ewigkeit wieder findet, — wie er Alles nur findet, was er zu erfinden vermeint. Daß er sein Leben hinaufführt auf Jahrtausende; und dann durch sein bloßes Wort mit einem Ruck in den Tod versinkt. Es geschieht. Was wär' dieser unbegränzten Hoheit unmöglich, deren Vorbote ich nur bin. Fürchtet nicht, durch rastloses Streben, durch Dringen nach Erkenntniß den ewigen Geist zu beleidigen. Gott liebt es, daß man ihn erstrebt. Das ist der Menschheit große Aufgabe, aus dem Sumpf der Faulheit sich herauszubrechen und an Gedankenleitern voll Leid und Schmerz sich hinaufzuranken, dazustehn auf gleicher Höhe mit dem Urgeiste, ihn durch sich, und sich durch ihn ergänzend. Das ist Erlösung! Dies muß kommen.

Judas (dumpf).

In ferner Zeit stehst Du da, als ob es jetzt wäre. Schade, daß Du allein nur so stehen kannst, Du große, einsame Seele! S'ist traurig, so groß und so allein! Siehe, Dein Körper lebt nicht, athmet kaum aus Ehrfurcht vor Deinem Geist — o, stell nur einmal Deine ernste Gestalt gegen das blühende Leben, und laß Dich davon bescheinen! Mir laß meine Verachtung. Du sollst mir nicht den Grund nehmen, den Letzten, auf dem ich ankere! Nein. — Seitdem ich stammeln kann, habe ich mir nie etwas erbeten, weder vom Teufel, noch von Gott, noch von den Menschen! (Plötzlich die Knie beugend.) Dich, Jesus, bitte ich! Wirf Deine Lehre nicht hinunter in die Welt. Du täuschest Dich über die Menschheit, ich kenne sie! Ich weiß, sie wird Deinen großen Gedanken auffangen und sich damit vergnügen wie mit 'nem Ball — sie werden sich darum schlagen und zerren wie um Alles, was glänzet und neu scheint. Ha, mir widert schon, wenn ich das Gerause denke! Ich bitte Dich — laß der Welt ihren Lauf! Ich bitte Dich! Weißt Du, was das sagen soll? Es sind nur drei kleine nackte Worte — aber sie sind Dein Todesurtheil, wenn Du nicht darauf achtest, (kaum hörbar) wie das Meine.

Jesus.

Gipfelst Du Dich an, um mich zu erklimmen? Laß ab. Da kannst Du nicht hinauf. (Will gehen.)

Judas (ihn am Kleide haltend).

Nein. Bleib! Was war's doch — ? Ja. Ich sah einst Deine Augen mit einem Ausdruck auf einer schönen Kreatur, mit einem Ausdruck! — Mein ist das Weib, ich will es Dir schenken! Nichts schönres als ein schönes Weib! Küsse zu pflücken von 'nem rothen Munde, auf dem das Leben thronet! Augen, wie tiefe Quellen voll Labung! Eine ganze Seligkeit in dem Besitz (mit aufgehobenen Händen.) Morde nicht Dich und Mich! Nimm das Weib! Sei glücklich! Und sag zu Deiner Lehre „ich kenne Dich nicht."

(Jesus verläßt ihn.)

Digitized by Google

Judas (allein).

O, o! Jetzt wollt' ich, der Rasen wüchse um mich her; die Raben flögen über mir hin und ich wurzelte im Boden und wäre ein Baum und hätte kein Gefühl meines Daseins. Nur jetzt kein Gefühl meines Daseins, wenn ich nicht rasend werden soll! Ich habe nichts, gegen das ich mich ausrasen kann! Gegen wen soll ich rasen? Gegen Steine, Erde, Luft — das ist fühllos! Gegen mich selber? Pah! Ist's noch der Mühe werth? — Als das ganze Leben einmal zusammenströmte zu 'nem Einfall, da wurde ich ein Mensch! Ein schlechter Einfall! Ein schlechter Einfall! Hätt's mich zu 'ner Biene gemacht, ich wär' dankbar! Ich hätt' ihm meinen Stachel in die Zunge gedrückt und mich todt geschwirrt vor Freuden an seiner Stummheit! Stumm geworden! Erde und Luft — da liegt's! Solch Ende von solcher Menschlichkeit? Pah! S'ist zu wenig — zu wenig, um mich zu kühlen! — Aber zu sitzen in finsterer Ecke, ein Dämon, und ihm nach und nach die Strahlen aus der leuchtenden Stirne zu ziehn, damit 's plötzlich dunkel in ihm wird; den Strohhalm zu rauben, an dem der große Geist sich klammert, um nicht im Meer der Gedankenlosigkeit zu ersaufen — das wollt' ich! O, 'ne errungene Welt für den Strohhalm! (Aufspringend.) Ich hab's! das Volk, der Boden, auf dem er ackert! Wetterwendische Herzen, Herzen wie Windfahnen, Sclaven, die mit Wuth gegen ihre Erlösung kämpfen. Ich hab's! So zerknick' ich ihn. (Die Hände wie in Beschwörungen über die Erde streckend.) Beschwängert jetzt die Luft ihr giftigen Pflanzen und Thiere! Strömt aus eure Düfte, damit ich sie athme! Halloh! Schmeichel- und Lügengeister aus todten Königen, wild in der Erde Ritzen Zerfahr'ne sammelt euch in mir! Lebt auf in mir! Stürzt aus euch die Schwefelbäche der Hölle herab auf die Menschheit. Ersäuft sie in Blödsinn! Ras't in den Schaaren gegen ihn an! Heda! Wie 'ne Horniß in 'nes Stiers Ohrlappen — so dräng ich mich hinein in die Menschheit, und stach'le sie an und peinige sie, bis sie blindlings im tollen Wahnsinn seinen Rettungsgedanken mit ihren Hufen zerstampft! (Aufathmend.) Steine soll er finden, wo er säen will. Verzagen soll er — damit ich mich wieder trösten kann!

An's Werk! (Er stürmt über den Berg hinab nach Galiläa's Feldseite zu.)

Kurze Zeit darauf

Nazareth.

Marktplatz. Viel Volk.

(Gedränge.)

Taubenkrämer (zu seinem Buben).

He, Samuel, trag die Tauben aus dem Gedräng'; der Kasten könnt' leicht eingetreten werden. Mach schnell — Schau, da kommt Jojakim, priesterlich geklei-

Digitized by Google

det in feinen Byſſus; und ihn begleiten viel ſtolze Herren vom Rath. Mach Platz! Geh zur Seite und verbeuge Dich fein artig vor dem geſtickten Gürtel.

Jojakim (nähert ſich, laut aus dem heiligen Buche leſend. Um ihn die Stadtälteſten und viel Volk).

Und der Heilige, geprieſen ſei Er! ſprach zu Maleachi, ſeinem Knecht: „Des Prieſters Lippen ſollen allein die Lehre bewahren, daß man aus ſeinem Munde das Geſetz ſuche; denn er iſt ein Engel des Herrn. Aber dennoch geſchehen in Israel und Jeruſalem Gräul — Gräul auf Gräul in Nazareths vollwangiger Stadt, wo die Verächter geprieſen ſind, und wo man zuſieht, wie ein Menſch Gott alſo täuſchet. Aber ich will ihn ausrotten, der ſolches thut, ſpricht der Herr, Herr! Ausrotten aus der Hütte Jakobs, Meiſter und Schüler mit ſeinem ganzen Anhang.

Das Volk (murmelnd.)

Amen! Amen!

Taubenkrämer (ſacht zu ſeinem Buben).

Merkſt Du's, Samuel! Das iſt ein Geſtänkere gegen Nachbar Joſefs großen Sohn.

Jojakim.

Und wiederum ſpricht der Heilige, geprieſen ſei Er! alſo zu Maleachi ſeinem Knecht! Es ſoll mit Euch Kindern Jakobs nicht gar aus ſein, wenn Ihr dem Herren ſeine Speis- und Trankopfer wieder bringen werdet mit Gerechtigkeit, reines Brod und nicht Lahmes noch Blindes, ſondern die tüchtigſten Maſtkälber und die Männlein Eurer Heerden. Verkürzet mir nicht meine Hebopfer, ſondern bringet den Zehnten ganz in mein Kornhaus, auf daß in meinem Hauſe Speiſe ſei. Dafür will ich alle Heuſchrecken vertilgen und des Himmels Fenſter aufthun, damit ihr Regen habet in Fülle. Auch ſoll der Weinſtock geſegnete Augen tragen und Euer Acker nicht unfruchtbar ſein. Opfert! Opfert mit Gerechtigkeit und dann prüfet mich hierinnen! (Er geht leſend weiter nach dem Markte zu.)

Samuel.

Ach Vater, der Herr Zebaoth muß ſchon recht fett ſein!

Taubenkrämer.

Nein. Er iſt ein hagerer und ſehr zorniger Mann. Seine Engel freſſen das Meiſte. Gaff nicht ſo herum, Bube! Siehe, da ſtrömt 'n toller Hauf' heran. Schaff mir die Tauben aus dem Gedräng. (Der Bube thut's.)

Ein Volkshaufe wälzt ſich näher, Judas unter ihnen.

Judas.

Habt Ihr Amen geſchrien in des Herrn Namen, als ſein Prieſter ſprach?

Stimmen.

Ja! Ja!

Digitized by Google

Judas.

Habt Ihr Steine?

Wilde Stimmen.

Steine und Fäuste! (Drängen sich vorwärts.)

Tabenkrämer (bedenklich kopfschüttelnd).

Samuel, ich sag Dir, mir ahnt nichts Gutes. — Ei schau! Drüben, unterm Feigenbaum steht Josefs Weib mit seinen Kindern. (Ruft hinüber.) Gott grüß Dich, liebe Frau Maria! Komm herüber. Du kannst behaglich auf meinem Kramtisch stehen und Deinen Sohn mit Mutterfreude anschauen! Mach fort Bub, schlänkere nicht so, räum' auf! Da kommt die Nachbarin. (Maria tritt grüßend heran mit ihren Kindern.)

Taubenkrämer (geschäftig, räumt seinen Kramtisch ab).

Da, steig hinauf! Was? Willst nicht? Was ist Dir Frau. Dein Herz schlägt sichtbar bis an Deine Wimpern. Was, bist bekümmert und hast 'nen Fürsten geboren! Hei! Wenn's die Meinige wär', wie würde die sich spreitzen und beschleifen; der Kramtisch könnt' ihr nicht hoch genug sein, auf dem sie stände, Arm' in die Seit' gestemmt, Kinn in die Höh', das ganze Land herausfordernd, weil sie 'nen berühmten Mann geboren! Schau — Er nahet! Samuel, reck den Hals in die Höh! Sieh ihn Dir an — den hab ich oft spielend auf meinen Knien geschaukelt! Nun schweigt das ganze Volk! Horch! Er spricht — Ach leider, wir stehen zu abgelegen und der böse Wind, der über Nazareth fährt, verweht die Worte. Weißt Du nicht, Frau Maria, ob er heut zur Nacht bei Dir bleibt? Wenn das geschieht, bitt ihn, daß er mir die Rede noch einmal halte.

Samuel, Kind, behalt Dir's ja, wenn Du was verstehst! Mir hat Taubheit das eine Ohr zugeriegelt, und wenn ich das And're auf die Seite recke, bläst der Wind hinein, wie in eine Trompete.

Maria (vorgebeugt, mit hochklopfendem Herzen lauschend).

O, holdseel'ge Worte! Ist der mein Sohn? Darf ein Meister sich auch an seinem Werk entzücken?

Stimmen im Volke.

Er ist fromm. — Nein, sondern er verführet das Volk. — So hat noch nie ein Mensch geredet. — Er ist gewißlich Christus. — Ist das nicht Josefs Sohn? — Wir wissen Alle, daß er ein Nazarener ist. — Wenn aber Christus kommen wird, so wird Keiner wissen von wannen er ist.

Taubenkrämer.

Ei, was meine Ohren verlieren, gewinnen meine Augen. Das ist ein herrlicher Anblick — wie er dasteht mit dem heilgen Buche und daraus vorlieset; so natürlich und menschlich, gar nicht wie unsre Priester — und doch wiederum nicht wie Unser Einer. Nachbarin, ich bekomm 'ne ordentliche Achtung vor mir selber, wenn ich Deinen Sohn anschau! (Hell auflachend.) Ha, sieh doch

Digitized by Google

nur, den stolzen Jojakim; wie er daneben steht, und seinen gelbseid'nen Rock schüttelt als ob er naß wäre. — Hahaha. Er keucht und schwitzt, und sucht im Sack nach seinen verlor'nen Redensarten!

Der Priester (wirft unter wüthenden Gebärden seine Arme in die Luft, und tritt vor, grimmige Worte unter das Volk schleudernd. Judas flüstert ihm ein.)

Meine Haare will ich mir ausraufen und sie unter Euch streuen als zahllose Flüche! Mein Kleid will ich zerreißen voll heiliger Wuth, und in der Asche zu dem Allmächtigen schreien, daß er mit seinem Zorne meine Flüche erfülle! Verfluchet bist Du Nazareth vor dem Ewigen, denn Du hast einen Gotteslästrer geboren und Deine Kinder loben ihn, und wandeln mit ihm eine Straße! Verflucht sei von nun an der Schooß Deiner Gebärerinnen! Verflucht seien Deine Berge und Felder! Verflucht die Frucht, die sie tragen! Verflucht die Seelen der in Deinen Mauern Sterbenden! Verflucht zu unendlichem Angstgeheule in den Feuerbächen Gehinnons! Verflucht! Verflucht! (Er sinkt mit schäumendem Munde zurück.)

Das Volk (steht einen Augenblick sprachlos und betäubt da. Darauf mit furchtbar ausbrechendem Wuthgeschrei gegen Jesum).

Steinigt ihn! Steinigt ihn! Der Prister hat Recht! Er bringt Verderben über die Stadt! Er hat den Teufel! Steinigt ihn! (Judas regiert die Haufen.)

Maria (dringt vor).

Mein Sohn! Bleib stark mein Sohn! (Wird vom Volke zu Boden gedrückt)

Taubenkrämer (ganz starr).

Welche Gräuel! Welche Gräuel! Und kein Rächer! Kein Rächer! Samuel, trag die Tauben aus dem Gedräng! O, das arme Weib, die arme Mutter! Wehe! Sie reißen sein rothes Gewand von seinen Schultern und tauchen die Hände darin wie in 'nen Blutstrom — seine Jünger fliehen bebend.

Das Volk.

Tödtet ihn! Tödtet ihn! Er ist verflucht, und zieht den Fluch auch über uns. Tödtet ihn den Gotteslästerer! Gott spricht aus dem Mund seines Priesters.

Taubenkrämer.

Daß ich das erleben muß! — Keiner steht zu ihm! Auch nicht 'n mal seine eigenen Brüder, die kräftigen Bursche gehen stumm bei Seit, und verhüllen ihr Antlitz, weil sie nicht an ihn glauben. Ueberall wüthendes Geschrei und Händegeballe. — Er steht fest da; unerschüttert.

Judas (zähneknirschend).

Feige Teufel, Drauf! Was nutzt mir der Leib, wenn Ihr nicht vorher die Seele mordet! Steinigt ihn, demüthigt ihn, bezwingt ihn!!

Das Volk (heult ihm furchtbar nach).

Steinigt ihn! Steinigt ihn! Nein. Nicht vom Pflaster der Stadt sollen die Hunde Blut lecken. Reißt ihn herunter! Schleift ihn hinaus vor die Stadtmauer. Ueber den Berg hinab! Ueber den Berg hinab stürzt ihn!

Digitized by Google

Judas.

Hussa!

Taubenkrämer.

Das ist ein Gebrülle wie von zorn'gen Meereswogen. Dahinaus endets! Muß ich das erleben?! Jetzt, jetzt packen sie ihn an, die wüthigen! — Nein. Gott sei gelobt! Was ist das? Sein Blick blitzt nieder ihre Reihen. Ihre aufgehob'nen Hände versteinern an den Steinen. — Wunder! Wunder! Sie fuhren an ihm auf wie wilde grausame Thiere, aber er geht mitten durch sie hinweg. (Mit Begeisterung sich unter das Volk stürzend.) Wunder! Wunder schrei ich Euch zu, ich ein alter schlichter Mann! Das ist ein Wunder, was so schnell das kochende Blut in Eurem Herzen, unter seinem Blicke zu Eis machte! Das ist ein Wunder! Gott that es sichtbar über ihm. Er ist gewißlich Christus! Zweifelt nicht länger, läugnet ihn nicht! Glaubt an die Wunder in Eurer eig'nen Brust die von ihm zeugen! Seht, die Steine empöreten sich gegen Euch, daß Ihr sie nicht schleudern kountet! Eure geduldigen Hände wurden wiederspenstig gegen Euch, weil sie den Gerechten erkannten; Euer Mund stand offen, und die Lippen bewegeten sich hin und her — aber die Zunge ward unwillig und starr, und wollte nicht mehr Euer Knecht sein zum Fluchen, da wo sie segnen muß. Soll denn Euer Herz weniger Witz haben als Hand, Zung und todter Stein? Wollt Ihr den Gerechten erschlagen, weil ihn Eure Knechtschaft erbarmt? Blickt um Euch! Seht uns an und unsere Kinder! Kriecht nicht das ganze Geschlecht marklos im Sumpf der Armuth? Hängen nicht unsre Priester an uns wie saugende Egel? Seid —

Der Priester (schnell ihn unterbrechend).

Ha, Er lästert Gott in seinen Erwählten! Steinigt ihn! Steinigt ihn in des Herren Namen! Er ist angesteckt vom Teufel des Betrugs, und predigt falsche Gesichte, und seines Herzens Trügerei. (Beschwörend zum Volke.) O, haltet Eure Ohren zu! Machet laut ein Geschrei, damit seine Rede nicht den Fluch über Euch bringe, womit Gott drohet durch Jeremia seinen Knecht: „Solche Propheten sollen sterben durch Schwerdt und Hunger wie auch das Volk dem sie weissagen, und das ihnen lauschet!" (Das Volk wird wieder lärmend.) Was steht Ihr noch, und gafft?! Hunger, Elend und römische Noth sind die Strafen, weil Ihr Gott verhöhnet durch solche aus Eurer Mitte! Wollt Ihr ganz elend werden? Tödtet ihn! Tödtet ihn!

Das Volk (Steine schleudernd).

Tödtet ihn! Tödtet ihn! Damit unsre Stätte nicht Wüste werde! Herr Du eifriger Gott, Du zorniger Rächer! Siehe da, so fällt Dein Widersacher. Zürne uns nicht!

Digitized by Google

Taubenkrämer (getroffen).

O — o Du mörderische Stadt! (Aechzend.) Falscher Priester! Hast mich getödtet durch Jeremiä Wort. O — o! Mein Herz will brechen. Alle meine Gebeine zittern. Aus tausend Wunden strömt heiß und roth mein Leben dahin. — (Sich aufrichtend.) Ach, wehe mir, ich muß vergehen vor Schmerz! Aber, mit der Stimme eines Sterbenden zu Euch Männer von Nazareth! Ich, ein elender verachteter zerstoßener, bald todter Mann bekenne laut Jesum, als den lebendigen Gottessohn! — Aber — o, daß meine Augen Thränenquellen wären, und Meere weineten den Fluch auszulöschen. — Ihr werdet ihn nicht erkennen! O — o! Nazareth hat mich zerschlagen um des Propheten Wort. Wehe! Wehe! Sein ander Wort schwebt durch mein Erinnern als ein gewisser Fluch über Euch und Eure Kinder. Meiner Todesstunde — letzte Kraft. Gedenket! Jeremia sprach: O Land, Land, Land! So spricht der Herr: Ich will Deinem Volke Unglück zufügen und sie in keinem Königreiche auf Erden bleiben lassen. Zur Schande sollen sie werden, zum Sprüchwort, zur Fabel, zum Fluch aller Orten dahin ich sie verstoßen werde! — werde. O, Aus ist's! Aus! —. (Stirbt.)

(Das Volk steht bebend umher.)

Der Priester (tritt hinzu).

Was zaget Ihr? Solch Unglück wird nie kommen. Der Herr hat dem Jakob Treue und dem Abraham Gnade zugeschworen. Ein Gott muß sein Wort halten! (Er geht beruhigend unter dem Volke umher.)

Judas (abseit).

Alles erweisen sie aus der Schrift. Jeder das Seinige. Jeder mit Recht. Ich schaud're nicht leicht — aber vor so viel Unbestimmtheit an einem Ding, worin die Menschen ihr Heiligstes als Schatz verwahren, schaudert mir! (Zum Leichnam tretend.) Nun bist Du stumm. Alter Mann, Dies war ein unnützer Selbstmord! Aber ich — Was ich? Wo bleibt mein Sieg?! — (Er geht fort:)

Digitized by Google

Vierte Abtheilung.

Bethanien. Lazarus Hütte.

Kinder, Greise, Weiber und Männer vom Volke sind umher gelagert.

Magdalena (sitzt außer der Thüre, auf der Schwelle; viel Blumen im Schooß).

Martha (tritt heraus).

Nun Magdalena, ein schöner freud'ger Tag ist heute, wo wir mit allen Nachbarn den lieben Herrn erwarten. Nicht wahr? Sitz nicht so stumm da. Misch Dich doch lustig in unser Geschwätze! (Zu den Lagernden.) Gott stärk Euch in der Ruh, und wohl bekomm die frische Dattelnkost! Soll ich Euch flink, aus klarer Quelle, da, 'nen Trunk zu schöpfen?

Die Männer.

Thu's Martha, Du Freundliche!

Die Weiber.

Man kann ohn' Arg hier trinken, denn Martha hält die Krüge rein und sauber, was man nicht jeder Dirn' nachrühmen kann.

Magdalena.

O schönes Bild des Friedens! Wie lieblich hier die Nachbar'n, ihn erwartend, lagern im kühlen Schatten grüner Wald-Paläste. Die Sonne webt der Eintracht gold'nes Band ob ihren Häuptern, und Mittagslieder zwitschern leis die Vögel zu ihrer Mahlzeit unterm grünen Dache.

Martha (kommt zurück mit vollen Krügen).

Da. Nicht zu hastig trinkt. Es quillt eiskalt aus Felsen. (Wendet sich um.) O, schau doch in die Hütte, Magdalena! Schau das feiste Böcklein an, wie es geschlachtet, roth und saftig daliegt. Jocheba dreht rüstig schon den Spieß, und lustig leckend flammt das Feuer auf. Ha, riechst Du ihn den lieblichen Geruch! Den Tag hab' ich mir längst herbei gewünscht, wo ich das Selbstgemästete zum fetten Brätlein für unsern lieben Gast bereiten könnt? (Geht in's Haus.)

Magdalena.

Wenn ich die Blumen alle zu Kränzen winde, werden sie schön stehen an des Hauses Dach, festlich blickend zu seinem Empfange.

Martha (kommt herausgelaufen).

Wenn nun aber der Judas mit ihm kommt —?

Digitized by Google

Magdalena.

Mir ist nicht bange.

Martha.

Ich fürchte Deine Erinnerungen —

Magdalena.

Ganz verschlungen! Ganz verschlungen!

Martha.

Ja. Du bist merkwürdig!

Magdalena.

Warum? Weil ich Gewalt über mich errang? Ja, Schwer ist's. Das Schwerste! Hundertmal faßte es mich, wie mit starker Hand am Nacken und riß mich zurücke. Da standen denn die Laster mit süßlächelnder Gebärde und wollten mich wieder umarmen. Aber Arbeit, Arbeit half mir die Verlangenden besiegen. Ich habe ehrlich gearbeitet.

Martha.

Das hast Du. Nimmermehr hätt' ich geglaubt daß Du's vermöchtest.

Magdalena.

Ich wollte.

Martha (die Hand über die Augen legend, ins Feld hinaus schauend).

Siehe da! Täuscht mich mein Auge, ist's Sonnenblendwerk, oder Wahrheit? Kommt da nicht Judas, an seiner Hand ein Weib auf die ein Mann sich stützt, gebeugt, 'ne Harfe tragend —?

Magdalena.

Recht siehest Du. —

Martha.

Na, bei dem Empfang will ich nicht zugegen sein. (Ab in's Haus.)

(Die drei kommen heran.)

Judas (zum Volke).

Ihr da im Grase auf Eurer Mutter Sitzenden, laßt Euch von dem Weibe hier 'ne rührende Geschichte erzählen. Fang an Weib; aber heule und schluchze nicht selbst so viel; sondern überlaß das den Anwesenden. Fang an!

Das Weib.

Wir sind bergab gekommen, ich und mein Mann aus der Leviten-Stätte. Unterwegs hat uns dieser gefunden, unkundig des Wegs, halb verschmachtet auf einer wüsten Stelle —

Der Mann (tonlos).

Zu trinken! Zu trinken!

Ein Kind (reicht ihm 'nen Krug).

Da nimm! (Der Mann tappt darnach umher.)

Digitized by Google

Das Weib.

O Kind! Seine Augen sind leblos schwarz Gestein, weithin glänzend aber ohne Licht. (Reicht ihm den Krug. Zum Volke.) Nun wißt Ihr Alles! Dieser mein Mann ist der Frömmste gewesen unter seinen Brüdern. Mittagssonnen wie nächtliche Monde sahen ihn hingebeugt im Gebete, und studirend über der Schrift. Keine Sünde hat er je gethan, sondern eifrig Gott gelobet in Psaltern die er auf der Harfe dichtete. An einem Mittage — ich rief ihn eben zum Mahle — er aber dienete noch Gott, und las laut vor allem Volk, aus der Schrift — verstummet er plötzlich. Und plötzlich schreit er hell und furchtbar auf. — Die heiligen Zeichen, die Erde und alles Lebendige war vor seinen Augen hineingeschleudert in den Abgrund der Nacht. — Weltuntergang war's, er war blind! — (Das Volk steht bewegt und theilnehmend umher.)

Judas.

Laß mich vollenden! (Zum Volke.) Seht diesen Mann genau an! Treuer, mit unendlicherer Liebe folgte kein Hund seinem Herrn, wie dieser Mensch voll Erhabenheit Gott Wie ward er dafür belohnt? Mit dem Fluch einsamer Hölle auf Erden. Ha. Mehr noch! Der stolze grausame Geist auf seinem Weltenthron freut sich an Qualen und bricht die Herzen die ihn lieben, weil er sich dadurch empfindet! Zuweilen läßt er diesen Armen, wenn der Mittagssonne Gluth am höchsten steht, wieder einen Blick in seine Welt thun. Ein Augenblick! Dann ist die Sehkraft erloschen. Qualen, furchtbar einsamer Nacht umfangen ihn dann schreckender, mit unaussprechlicher Sehnsucht nach Licht. Erinnerungen glücklicherer Stunden gleiten durch seine Finger über die Saiten der Harfe. Kein Wort entschlüpft ihm, aber er ist sehr traurig. Muß das Gott nicht erbarmen? Nein. Es erbarmt ihn nicht! Ueber das Erbarmen ist Gott hinaus!

Magdalena (hoch und zornig.)

Ha! Was weißt Du von Gott.

Judas (für sich).

Welch' ein Blick? Welche Miene? Kann das Weib auch selbstständig werden?

Magdalena (zum Volke).

O, richt'ger Sinn, Urkraft des Volks!. Dich ruf ich an; entfalte Deine Schwingen! Zerschmettre den Verächter Deines Gottes und Deiner selbst; zerstör' auf einmal die lohen Funken seines wilden Groll's!

Judas.

Magdalena!!!

Magdalena.

Umsonst ertönt der Erzklang Deiner Stimme. Ich fühl Dich machtlos.

Judas.

Magdalena, o bedenke!

Digitized by Google

Magdalena.

Ja, ich gedenke. — Aufgerissen werden die Höllenthore der Erinnerung! Ich gedenke des fluchbelad'nen Rausch's von Deinen Küssen, der mich von Sünd' zur Sünde stürmisch hingeschleudert, der schmachbeladnen Gassenliebe denk ich, in deren Abgrund ich verstümmelt lag, ein jammernswerther Spielball und willenloses Werkzeug Deines Willens,

Judas.

Magdalena, hör mich!

Magdalena.

Hinweg von mir! Du hast kein Herz. Kalt bist Du, grauenvoll, ein Ungethüm! Der Liebe heil'ger Gluthstrom ebbt und fluthet umsonst an Dir vorbei. Entsetzlich bist Du! Ein Büschel Flammen für dies Volk, von bösen Geistern, die auf Mord, Empörung, Treubruch und Vernichtung lauern, verderben bringend in ihr Haus geschleudert. Schon steht es rings im Brande. (Zum Volke.) Jedoch Ihr könnt Euch retten, wie ich mich gerettet, wenn Ihr in Tages mühevoller Last- und Arbeit, in nächtlichem Gebet und Händeringen den ewigen Gott umklammert wie ein Seil.

Judas.

Magdalena. —

Magdalena.

Hinweg von mir! (Wendet sich von ihm ab.)

Judas (dumpf).

Auch Du? —

(Im Volke bilden sich Gruppen gegen Judas.)

Judas (nach einer Pause, dies bemerkend).

Wollen sich auch die Haasen gegen den Löwen empören?

Der Blinde (der die Zeit stumm und lauschend dastand).

Nein. Lern' das Volk schätzen! Es könnte zermalmen, und verachtet bloß.

Judas.

Verachtet? — Pah! Verachtung, Nichtverachtung, Achtung! Wie schwer wiegt das? Was kümmert's mich. Aber dies Weib, dies Weib! Mir ist, als wär' jetzt der letzte Mensch todtgeschlagen. — O, Öde, Öde, Öde! Und mir kann noch schwindeln? (Er lehnt sich mit dem Kopf an einen Baum.)

Der Blinde (richtet sich nach und nach immer höher auf).

Tag wirds! Glühend und blühend! Ein wogend Zukunftmeer! Gestalten eilende, nun menschgewordene! — Gott, aber wie eng und klein; lebten so groß und weit in meinem Erinnern die Menschen, konnte sie kaum erfassen! (Er faßt nach seinem Haupte.) Bin ich selbst so groß? —

Ein Einzelner steht einsam dort am einsamen Baum; ganz umschlungen von Aesten; eingekrampft in die Rinde. Ists ein Mensch, oder Schmerz von 'nem

Digitized by Google

Riesen? — Ha, dort eine Hütte! Thalgrund! Felsen, Bäume, Menschen! Mein Weib! Ist mir Alles bekannt, aber ich hab's mir anders gedacht! — O, Mittagssonne! Mittagssonne, Du liebliche Flamme!

Magdalena.

Siehst Du denn?

Der Mann.

Weiß nicht, ob mehr mit den Augen, oder mehr mit dem Herzen.

Das Volk (sammelt sich um ihn).

Ein Wunder! Ein Wunder!

Der Mann.

Hört Ihr nicht? Es rauscht wie liebe Tritte.

Magdalena (entzückt).

Den Ton kenn ich. O Er! Er! — Martha, Lazarus, Jocheba! Kommt ihm entgegen!

Die Angerufenen (kommen herausgeeilt).

Wo? Wo?

Magdalena.

Dort! Dort! O, Nachbarn, Freunde ihm entgegen lauft!

Das Volk (mit grünen Zweigen wehend).

Hosianna! Hosianna! (Stürzen unter Gejauchze Alle ab.)

Der Blinde.

Brauch ich noch zu fragen, wer es ist? Den haben mir die Wasser als Trost zugeflüstert, wenn meine Thränen hineinzischten. Hosianna! Er ist's! Komm Weib, ich führe Dich!

Judas (bleibt allein zurück).

Ganz verlassen!

Aus der Ferne.

Hosianna! Hosianna Dir Emanuel, Friedensfürst! Gelobet seist Du Sohn Davids!

Judas.

O, sprießt noch Bart um mein Kinn?

Aus der Ferne.

Hosianna! Hosianna! Jubelgesang!

Judas.

Ich will den Tod um Antwort fragen.

Stimmen (kommen näher).

Halleluja! Halleluja! Der Messias ist da!

Judas (entfernt sich.)

Digitized by Google

Das Thal Ben Hinnom.*)

Judas (kommt langsam unter dem Drucke der vorherigen Begebenheit, von Mittag sich 'gen Abend wendend.)

Ha! Bin ich hier? — Meine Gedanken waren über mir, und meine Füße sind daher geschritten ohne das ich's wußte! — Hier ist's gut sein für eine finstere Seele die die Einsamkeit sucht. — Keines Menschen Fuß betritt diese verfluchte Stätte, und nur der Flügelschlag des Steinadlers erschüttert die Luft. Wie langsam und traurig das Wasser mit grünlichen Tropfen über dem Felsen sikert als wären es Kummerzähren, die die Natur dem dahin geschwundenen Moloch weint. Die Sonne hat keine Macht in dieser Wüste; zwergigt und verwachsen stehen die Bäume, trübe und unfruchtbar seit Jahrhunderten wie jetzt — und die langen Schlingpflanzen verstricken sich um ihre Wurzeln, wie böse Gedanken um ein verachtetes Herz. — Mir ist wohl hier! Ich will mich auf diesen Felsblock der über den Abgrund hängt, niedersetzen und hineinschauen in die Tiefe, bis mir tiefe Gedanken kommen, und ich Ruhe finde vor mir selber. (Er steigt hinan und setzt sich.)

(Nach einer Pause.)

Du bist ein wunderlicher Ort, o, Thal Ben Hinnom! — Sehnsuchtskrank schmachtest Du nach der vergangenen Größe, wo das Wehegeschrei der Gemarterten sich schauerlich mischte mit dem Weihegesang der Priester, die dem prächtigen Moloch hier, die Kinder ihres Volkes zum Brandopfer brachten. Deine Erde scheint noch feuchte von den Thränen der Angst die darauf gefallen. — Diese Steine — Altäre einst, ausgehöhlt von den Fingern derer die voll Schmerz in die Felsen griffen. — Dieselben Steine die ich jetzo mit verächtlichem Ferſenstoße von mir schleudere? — Bah! Das läßt mich die Menschen verachten, daß sie sich unter einander am Gängelbande ihrer Weisheit führen, daß die Väter dasselbe heilig halten, was ihre Enkel verspotten, und deren Kinder wiederum anbeten werden. — Daß sie sich Gott und Teufel gleich zweien risigen Männern denken, die an der Tafel der Welt mit Laster und Tugenden um ihre Seelen würfeln. O, über diese Propheten, diese Gesetzgeber, diese Gott begeisterten die lebendige Götzen aus ihren Gedanken schnitzten, ihnen den Odem durch die Nase gehen ließen, und die Backen aufbliesen, daß die Völker gläubig davor in den Staub sanken. O Moses, Samuel und Elias! Wer mich Euer Geheimniß lehrte, die Saat der Gedanken in die Furche von Jahrtausenden zu legen! — Jedoch was frommt es Euch — Ihr sterbet, und werdet zu Staub wie jedes thönerne Geräthe; so geht Ihr in die Finsterniß und in das Nichts zurück aus dem Ihr entstanden; denn was ist finsterer als der Grund der Mutter, und was nichtiger als das winzige Saamkörnlein, das der Saft einer Quitte tödten kann?! —

*) Gegen die Mittagsseite Jerusalems gelegen führt das Thal diesen Namen vom Weihegesang der Priester, und dem Wehegeschrei ihrer Opfer. Später machten die Juden daraus „Gehinnom", das Thal der Verdammten, die Hölle.

Digitized by Google

(Nach einer Pause.)

Wie schwer die Luft ist! Der Abgrund schickt qualmigte Dünste aus, die den Tod mit sich tragen und nach dem Leben spähen! Ich könnte mich hier niedersetzen und nichts durch meinen Mund lassen, als die giftige Luft. — Am dritten Tage wäre ich eine Leiche, und Alles wäre aus! — Die Rabbinen verfluchen den Selbstmord als die größte Sünde, und lehren, das Jehovah ihn strafe mit ewigen Zorn und dem Feuer Gehinnom's — —. Ich verspotte die Thoren sammt ihrer Lehre; ich verachte die menschlichen Lastthiere und die Huld des Lebens. Ich will mit Dir in den Kampf gehen Du Jehovah, höchster Gott, und mit Dir, dem Obersten der Teufel, denn ich will jetzt meinen Kopf an den Felsen zerschmettern und nicht die Augen verschließen beim Sprunge in die Tiefe!! — Höret Ihr es wie der Staub Euch höhnet? — Wo seid Ihr nun daß Ihr es duldet? — Er selbst vernichtet sich, und Ihr habt keine Gewalt ihn zu halten!! (Er nimmt einen Anlauf um sich in den Abgrund zu stürzen — da erscheint Jesus aus dem Dickigt tretend, auf der Spitze des gegenüber ragenden Berges.)

Jesus (rufend).

Judas!!!

Ischarioth (unwillkührlich inne haltend).

Wer bist Du, der mit meinen Namen zehnfach den Donner weckt? —

Jesus.

Ich bin es.

Judas.

Komm herab! Komm herab! Die Wolken umkreisen den Gipfel und hüllen Dich ein, als wären sie Dein Gewand. Bist Du ein Gott?

Jesus (tritt ihm näher).

Erkennst Du mich.

Judas.

Ha Du! — Was suchst Du hier?

Jesus.

Ich suchte Dich.

Judas.

Wehe über Dich, daß Du mich störtest! Ich hätte mich in die Tiefe geschleudert und wäre an den Felsen in Stücke zersprungen. Wehe über Dich, Du hast mich um den Tod gebracht.

Jesus.

Noch darfst Du nicht sterben.

Judas.

Wer bist Du, der da sagt: Du darfst nicht, wenn ich es will?! (Pause.) Wehe, ich habe Dich gefürchtet, fortan will ich Dich hassen!!

Digitized by Google

Jesus.

Fortan wird nur Liebe auf Erden sein, und die Furcht soll weggenommen werden.

Judas.

Fluch sei der Liebe! Sie hat mich verstoßen von Kind auf. Sie hat mich hinausgeworfen auf den Weg, als ich noch ein nacktes zappelndes Würmlein war, wo mich die Schweine fressen oder die Rosse zerstampfen konnten. Fluch! Fluch der Elternliebe!! — Da hat mich gefunden ein Vornehmer auf Erden, und weil mein Winseln ihn rührte, hat er mich genommen in sein Haus — und hat das Kindlein gelegt an die Zitze seiner Hündin, und hat mich aufgezogen gleich einem Hunde unter seinem Tische, und meine ersten Feinde waren die Hunde, denn sie fraßen mir die Brodsamen weg die von des Herren Tafel fielen; o Fluch über die Nächstenliebe!! — Darauf haben sie mich hinausgestoßen ins Leben, und ich bin einsam gewesen ein Fremdling unter den Menschen, — diese aber haben mich gemieden, verachtet und gehöhnet weil ich arm war, und ohne Ansehn. Fluch! Fluch der Menschenliebe! — Ich habe das schönste Weib bezwungen gegen den Willen ihres Stammes und ihres Hauses. Ich habe mit ihr das Räthsel der Menschwerdung aufgelöst, und sie alle Lust der Welt kennen gelehrt, — sie hat Dich gesehen und mich verworfen. Fluch aller Weiberliebe! Aber Fluch, tausendfacher Fluch der Gottesliebe die die Menschen aufwachsen läßt, ein armseeliges Zwittergeschlecht was nirgend zu Hause ist, nicht im Himmel, nicht auf der Erde. Heimathlos irren wir umher — ein Spiel der Winde und der Laune jenes Gottes den ich verfluche!!! —

Jesus Christus (sieht ihn an).

Judas (auffahrend).

Was willst Du? — Warum treffen mich Deine Augen? — (Das Gesicht wegwendend.) Wehe, seine Blicke schlingen Ketten um mich. — Ich schäume dagegen, und kann sie nicht zerreißen. — —

Jesus (legt die Hand auf sein Haupt).

Judas!

Ischarioth (durchschauert).

Ha!!!

Jesus.

Waffne Dich wie ein Mann, ich will zu Dir reden.

Judas.

Schweige, Schweige! Deine Stimme kommt über mir wie ein Strom! — Lasse mich! — Stand nicht mein Herz, trotz Gotte der mich ins Menschen-Elend warf, wie ein Fels an dem die Wogen sich brachen? — War ich nicht frei wie der Wüstenlöwe mit den Pranken die Erde schlagend, daß sie ächzete — bis Du

Digitized by Google

erſchienſt?! — Wehe, Du haſt die Ceder unter den Bäumen gefällt. — Aber ſie erſchlägt Dich im Sturz!

Jeſus.

Was ſäumeſt Du noch?

Judas.

Jeſus! Jeſus! Ja, ich will hin zum Volke dem Du lehrteſt, und Dich verrathen. Die Dich mit mir haſſen, werden Dich ergreifen, Dich binden — Dein Angeſicht das mich zu Boden krümmt wird im Tode erblaſſen — und nach Dir wird kein Meſſias mehr ſein, o Jeſus! Aber Wehe, Wehe dem Volk, das Dich tödtet! Mein Haß zerſchmettert es für die Ewigkeit.

Jeſus (ſtreckt die Hand 'gen Jeruſalem).

Mache Dich auf, und gehe hin!

Judas (gehorcht unwillkührlich. Am Ausgange hält er an, und blickt in das Thal zurück).

Er iſt nicht mehr da. Er ging durch die Nebel. — Jetzt ſehe ich ihn auf der Höhe, über ihm die Sonne, den Tag! — Ha, wie unten die Dünſte ſich ballen. Schwarze Gewitter umflattern den Berg. — Fort Judas, räch an Israel den Tag, da Du geboren wurdeſt. Fort! Schon ſtrecken ſich die Blitze gegen mich wie Spieße, und der Nachtwind ſauſt mir nach über die Stoppel. — Fort, fort Judas!! (Er eilt nach Jeruſalem).

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Charakteristik Hamlet's

von

Dr. Sievers

in Gotha.

Vorbemerkung.

Da ich im Folgenden zunächst nur meine Auffassung des in Hamlet dargestellten psychologischen Prozesses darzulegen beabsichtige, und trotz des Gegensatzes, in dem dieselbe zu den Resultaten der bisherigen Forschung steht, vor der Hand auf eine Kritik der letzteren verzichte: so will ich hier nur einige Punkte hervorheben, die auf die Nothwendigkeit einer tieferen Fassung Hamlet's hinzuweisen scheinen. 1) Alle bisherigen Forscher gehen davon aus, daß die Hamlet auferlegte That der Mord des Königs sei, und obwohl er, auf christlichem Boden stehend und Philosoph, nirgends über die Zulässigkeit des Mordes als solchen reflektirt, so soll er doch nach „absoluter Reinheit des Handelns" streben und dieses Streben der Grund seiner Thatlosigkeit sein. (Rötscher, Cyclus dramatischer Charaktere 2. Thl. S. 105.) Nun aber beruht auf der Annahme des Mordes, als der ihm auferlegten und von ihm selbst gutgeheißenen That sowohl die Erklärung der dritten Scene des dritten Akts, in welcher er das Schwert auf den König zückt, als auch des wirklichen Mordes des Polonius. Wenn also nachzuweisen wäre, daß Hamlet ursprünglich an Mord gar nicht dachte — wie denn der Mord seinem Wesen schwerlich weniger widersprochen haben dürfte, als dem seiner Interpreten — so fiele damit die ganze Reinheit der Entwicklungsphasen, die zu jenen beiden Lebensäußerungen führte. Das aber ist unwiderleglich nachzuweisen, wie der geehrte Leser aus einer Abhandlung von mir in dem neusten Hefte des Archivs für neuere Sprachen und Literatur von Herrig und Viehoff ersehen wird. Ich will hier nur in Erinnerung bringen, daß der Geist selbst sogleich den Mord als solchen verwirft. „Ja schnöder Mord," sagt er, „wie er im besten Falle ist," und daß Hamlet nicht minder sittlichen Abscheu vor demselben zur Schau trägt, s. d. Monolog am Schluß des zweiten Akts. Es muß also eine andre Motivirung jener beiden Punkte gesucht werden. 2) Indem man Hamlet zum Helden der Reflexion macht, reißt

Digitized by Google

man ihn aus dem Zusammmenhange mit der Welt, in der er steht, heraus. Das „theoretische Bewußtsein" Rötscher's, „das sich nicht zur That entschließen kann, weil es sich in die Grenzenlosigkeit der Reflexion verliert," ist eine Abstraktion. Rötscher hätte erst nachweisen müssen, daß Hamlet der Leidenschaft nicht fähig sei, um sagen zu dürfen, „er schiebe zwischen sein Wollen und Handeln unablässig die Reflexion ein." Denn die Leidenschaft verschlingt alle Reflexion. Ein solcher Nachweis dürfte aber unmöglich sein, da wir Hamlet vielmehr mehrfach der Leidenschaft verfallen sehen. (Man denke an die Scene mit Ophelien, am Grabe und den Mord seiner beiden Begleiter, Act. 5., 2.) Ulrici sagt von ihm, „er sei im Widerspruch des freien Gedankens mit der unfreien Leidenschaft befangen." Danach aber ist es ganz unerklärlich, daß nicht auch seines Vaters schändlicher Mord ihn zu augenblicklicher Leidenschaft fortreißt. Die Frage nach dem Ursprung der Reflexion bleibt also ungelöst. 3) Gleich im ersten Monolog sehen wir Hamlet am Rande der Verzweiflung, noch eh' die That auf ihn gelegt ist. Das scheint auf einen andern Grund „seiner Melancholie und seiner Zerrüttung" hinzuweisen, als den, welchen Rötscher den tiefsten nennt. Denn damals konnte „das Gefühl des Widerspruchs zwischen Denken und Handeln, verbunden mit der Ohnmacht, ihn zu lösen," noch nicht in ihm leben. — Ich breche hier ab, da der Raum mir verbietet, auf Einzelnheiten einzugehn. Zum Schluß sei nur noch erwähnt, daß eine neue Lösung der Schwierigkeiten, die die bisherige Auffassung bietet, versucht worden ist von Hoffmann in dem schon genannten Archiv, Bd. III. 2., IV. 1. Dieser stellt die Ansicht auf, Hamlet sei durch seiner Mutter Ehebruch und den Mord seines Vaters in innere Zerrüttung gestürzt, eine Zerrüttung, die in der Form „des Gegensatzes zwischen dem Schein und dem Wesen der äußern Schönheit der Welt, der Heiterkeit und Wohlanständigkeit des Lebens und seiner inneren Nichtigkeit, dem Abgrund von Qual und Sünde, den sie bedecken," erscheine und ihm die Kraft zum Handeln nehme. Denn von Natur ritterlich und tapfer, sei der Prinz vorher zu dem Unternehmen, das der Geist von ihm verlange, durchaus nicht ungeschickt gewesen. — Man sieht, diese Ansicht verrückt den Standpunkt der ganzen bisherigen Kritik, indem sie den Schwerpunkt der Entwickelung des Helden nicht mehr in den Mahnruf zur That, wie Goethe und Alle, die auf ihn weiter bauten, sondern in den Inhalt der Offenbarung des Geistes legt. Ihr Fortschritt ist, daß sie die Quelle der Reflexion aufgefunden und diese zum bloßen Moment in Hamlet's Wesen herabgesetzt hat. Nur hat Herr Hoffmann die Entwicklung nicht als Prozeß gefaßt und auch nicht die ganze Tiefe des ausgesprochenen Widerspruchs erfaßt. Es ist der Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit, der Sub- und Objectivität, wie wir im Folgenden zu beweisen hoffen.

Digitized by Google

Der Mensch ist zur Freiheit geboren, nicht zur abstrakten Freiheit, die, beruhend auf der Erkenntniß seiner Selbstständigkeit der äußern Welt gegenüber, ihn auf sich selber stellt und von Allem um ihn her isolirt, um es als Werkzeug seiner Zwecke zu betrachten — sondern zu der Freiheit, die mit dem Bewußtsein der Göttlichkeit seines Wesens und der Anerkennung desselben Geistes, der in ihm ist, auch im Andern gleichbedeutend ist, ihn also sowohl über seine eigne Naturbestimmtheit erhebt, als auch mit der Welt aufs Innigste zusammenschließt. Dieses Selbstbewußtsein aber, das zugleich Bewußtsein des Weltgeistes ist, ist zunächst ein unmittelbar vorhandenes und als solches die Quelle jeder Lebensäußerung und die Basis des Verhältnisses des Einzelnen zur Welt. Nun aber ist die Freiheit des Menschen keine, die ist, sondern die errungen werden muß, und das unmittelbare Einssein mit der Welt kein solches, das den Gegensatz zwischen ihr und dem Einzelnen für immer aufgehoben hätte — vielmehr tritt derselbe nothwendig hervor, und fordert eine neue Versöhnung Beider. Das Subjekt ist zwar als Geist Totalität und hat den Inhalt seines Selbstbewußtseins unmittelbar in sich selbst vorgefunden, aber dennoch ist es dem Gefühl des Mangels, dem Bedürfniß unterworfen, weil es nur in der Bethätigung seines Wesens zur Befriedigung, zum Genusse seiner selbst gelangen kann. Es entäußert sich also seines Inhalts, giebt ihn nach seiner physischen und geistigen Besonderheit ab an Gegenstände außer ihm, die damit Macht über ihn erlangen und seiner Freiheit Abbruch thun. Um diese und seinen eignen Inhalt wieder zu gewinnen, muß er streben, jene Gegenstände, sei es physisch oder geistig, sich zu eigen zu machen, und hat, dem Einzelnen gegenüber, das ihn reizt, als allgemeines Wesen die Gewißheit seines Sieges, in diesem aber die Befriedigung, die er suchte. Nun aber kann er seinen ganzen Inhalt in Einen Gegenstand niederlegen, sich ganz in ihn versenken — dann hat er sein Selbstbewußtsein an ihn abgegegeben, dieser ist das Centrum seines geistigen Lebens, und der Sieg ist zweifelhaft geworden, da nun der Gegenstand das Allgemeine, er selbst ein Einzelnes geworden ist. Das Subjekt ist der Leidenschaft verfallen. Gelingt es ihm, den Gegenstand derselben in sich hineinzuziehen, so hat es in dem Andern seine Freiheit wieder gewonnen und seine höchste Erfüllung gefunden. Im andern Falle hat er allen Halt in sich, wie in der äußern Welt verloren, und es bleibt ihm kein andrer Weg zu seiner Rettung, als durch eigne Thätigkeit allgemeine Ideen aus sich heraus zu erzeugen und den verlorenen Inhalt des Selbstbewußtseins durch Vermittlung wieder zu gewinnen. So nur vermag er die Bande, die ihn mit der Welt zusammen schloffen, neu zu knüpfen. Versagt ihm dazu die geistige Kraft, so wird er auch nicht fähig sein; für sie zu handeln, selbst wenn die sittliche Ordnung derselben als aufgelöst erscheint, und er, vermöge seiner äußern Stellung in ihr und seiner tieferen Erkenntniß ihrer Lage, sich berufen weiß, sie wieder einzurichten. Denn „es ist nichts Großes ohne Leidenschaft vollbracht worden, noch kann es ohne solche vollbracht werden" (Hegel), und nur wo das

Digitized by Google

Selbstbewußtsein einen Inhalt hat, den es in seinen Gegenstand niederlegen kann, ist diese möglich. Hier aber ist ein Doppelter gegeben. Entweder das Subjekt geht zu Grunde, da es aus seinem eignen Geiste keine Lebenskraft mehr ziehen kann, oder es sucht im Gegensatz zu dem, was nicht seinen Inhalt bildete, seine Freiheit zu behaupten — sei es bewußt oder unbewußt, bloß aus dem Selbsterhaltungstriebe. In diesem Zustand aber, der ein Zerfallen mit dem Menschengeiste selber ist, aus dem es ja seinen früheren Inhalt schöpfte, kann es unmöglich für die von demselben Geist getragene äußere Welt in die Schranken treten, um in ihr die sittliche Ordnung herzustellen, noch weniger aber für diesen sittlichen Zweck mit Leidenschaft erglühen. Denn wenn auch der sittliche Geist in ihm noch nicht ertödtet ist, vielmehr auf Augenblicke wieder durchbricht, und ihn das Schimpfliche seiner Thatlosigkeit empfinden läßt: so hat doch bei dem Mangel der Leidenschaft der betrachtende Geist Muße genug, ihm alle Zufälle, denen sein Handeln unterworfen ist, vor die Seele zu führen, und jeden Entschluß mit der Bläße des Gedankens anzuhauchen. Leidenschaft kann ihn nur erfassen, in seinem eigenen Interesse, sei's, daß der Gegenstand, der ihn von Anfang an gefangen hielt, ihm nahe tritt, sei's, daß ihn Rache treibt, sei's endlich, daß es gilt, sein eignes Leben zu vertheidigen. Aber der Kampf, zu dem er vom Standpunkt der abstrakten Freiheit durch den Bruch mit sich selbst getrieben ward, kann nur mit seinem Untergange enden, weil es die allgemeinen Mächte sind, mit denen er als Einzelner ihn führt. Wenn Hohn und Spott zunächst die einzigen Waffen waren, mit denen er den Kampf begann, so wird die Gunst der äußern Umstände ihn bald mit Nothwendigkeit zu einer verbrecherischen That fortreißen, die ihn zwar zur Besinnung zurückführen kann, wenn der sittliche Geist in ihm sich wieder regt, nicht aber ohne das Bewußtsein der Nichtigkeit des Menschen, das in schmerzlichem Widerspruche zu dem früheren Selbstbewußtsein steht. Um Heilung zu finden, verlegt er nun den Schwerpunkt desselben aus sich heraus in ein höheres Wesen, das jetzt zugleich die Schuld von ihm nehmen muß, indem er sich als dessen Werkzeug hinstellt. So entsagt er seiner Willensfreiheit, auf der einst das stolze Gebäude des Bewußtseins seiner eigenen Gottseligkeit ruhte, und wird zuletzt in der That zum bloßen Werkzeug der substantiellen Mächte herabgesetzt, die trotz ihm durch ihn ihren Zweck erreichen.

Ich habe im Vorhergehenden den Standpunkt Hamlet's und die Auflösung desselben, wie ich sie fasse, in den allgemeinsten Grundzügen dargelegt und eile, meine Ansicht zu begründen.

Das Nächste ist, uns ein Bild von Hamlet zu entwerfen, wie er vor der Epoche, mit der unser Drama anhebt, dastand. „Aus dem Gegenstande eines Menschen," sagt Feuerbach (Wesen des Christenthums S. 7.), „erkennst du den Menschen: der Gegenstand ist sein offenbares Wesen, sein wahres, objektives Ich," denn jeder Gegenstand des Menschen, auch der äußere, ist seine innere Schöpfung und für ihn nur da, weil derselbe schon in seinem Geiste existirte. An dem

Digitized by Google

Geschöpfe aber erkennst du den Schöpfer. Es käme also darauf an, nach Hamlet's Gegenstand zu suchen, nach dem, was ihn erfüllte und begeisterte, eh' er der Schwermuth verfiel, in der er uns entgegentritt. Denn diese beruht eben darauf, daß er ohne Gegenstand ist, der ihm Interesse abgewönne, oder vielmehr, daß sein Gegenstand nur seinen Ekel rege macht:

„O Gott! o Gott!" sagt er,
„Wie fade, schaal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! Pfui darüber! 'S ist ein wüster Garten,
Der auf in Samen schießt, verworfnes Unkraut
Erfüllt ihn ganz allein."

Schon dieser Reflex der Welt in seinem Innern konnte uns zu seiner früheren Anschauung derselben, zu der Erkenntniß führen, wie sie ihm früher Gegenstand gewesen war. Er sieht sie jetzt mit subjektiven Blicken an, und wenn er eben noch ausdrücklich sagte: „Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt," so ist sie ihm unmittelbar darauf in Wirklichkeit ein wüster Garten. Wir sehn, er scheidet Wesen und Erscheinung, Schein und Wahrheit nicht, und in der That waren die ersten Worte, die er zu seiner Mutter sprach: „Mir gilt kein scheint." So dürfen wir ihn gleich nach dieser Einen Aeußerung als einen Gemüthsmenschen fassen, denn nur dieser „kennt keinen Schein". Das Gemüth nämlich, welches das unmittelbar vorhandne Bewußtsein des Einklangs des subjektiven Geistes mit dem Weltgeiste, und wegen dieser Unmittelbarkeit Einheit des Denkens und Empfindens ist, hat eben diesem seinem Wesen nach, wenn die Welt ihm Gegenstand wird, immer nur sich selbst zum Gegenstand und findet in ihr nur seinen eignen Inhalt wieder. Nur wo das Denken selbstständig neben dem Empfinden besteht, macht es sich die Dinge selbst zum Gegenstand und Form und Inhalt scheiden sich: der Mensch kennt einen Schein. Hamlet also ist Gemüthsmensch, sein Gemüth ist sein Gegenstand, und so viel sehen wir bereits, daß ihm auch früher nur dieses Gegenstand gewesen sein kann. Und was ihn früher erfüllte, sagt er selber da, wo er Rosenkranz und Guildenstern der Mühe überheben will, ihn, wie der König sie geheißen, auszuforschen. Ich muß die ganze Stelle hieher setzen, weil sie für das Verständniß Hamlet's von der größten Bedeutung ist: „Ich habe seit Kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt; und es steht in der That so übel um meine Gemüthslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint; seht ihr, dieser köstliche Baldachin, die Luft, dies stolze, umwölbende Firmament, dies majestätische Dach mit goldnem Feuer ausgelegt: kommt es mir doch nicht anders vor, als ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten. Welch ein Meisterwerk ist der Mensch: wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung, wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild des Lebendigen! Und doch was ist mir

Digitized by Google

diese Quintessenz vom Staube? Ich habe keine Freude am Menschen.“ In diesen grellen Antithesen liegt der Gegensatz der früheren und jetzigen Anschauung Hamlet's — zwar er sagt es nicht, aber daß es nichtsdestoweniger sich so verhält, wird am klarsten dadurch bewiesen, daß er die Dinge, wie sie an sich sind und wie sie für ihn sind, sich gegenüberstellt. Denn damit ist ausgesprochen, daß er sie ihrem Wesen nach bestehen läßt und nur ihre Beziehung auf ihn aufhebt. Dann aber ist auch die Anschauung ihres Wesens, die er ausspricht, aus ihm selbst geflossen und ihre Darlegung in diesem Augenblicke nur veranlaßt durch das Auflodern des Glücksgefühls, das sie ihm früher gab. Um also Hamlet's eignes Wesen zu begreifen, müssen wir diese seine frühere Anschauung der äußeren Natur und des Menschen, die eben die Art enthält, wie ihm diese Gegenstand geworden sind, einer eingehenden Betrachtung unterwerfen.

Zunächst leuchtet ein, daß sowohl die Natur wie der Mensch ihm als ein künstlerisches Ganzes, d. h. in der Durchdringung von Form und Inhalt ihm ins Bewußtsein treten. Und damit stimmt überein, daß das Auseinanderfallen Beider, das Zurückbleiben der bloßen Form in der Beziehung auf ihn, den Kern seiner Schwermuth bildet. Diese unmittelbare Einheit von Form und Inhalt also war sein Gegenstand. Dann aber war derselbe ein Fertiges, für ihn unmittelbar Vorhandenes, zwar eine Schöpfung seines innern Sinnes, insofern er den Inhalt seines Wesens in die Welt hineintrug, aber eine solche, die damit vollendet war, daß er sie unmittelbar aus sich entließ, um sie mit seinem innern Sinne als in der äußern Welt bereits verwirklicht anzuschaun, keine Schöpfung, die erst durch äußere Thätigkeit reales Dasein in der Welt gewinnen sollte, kein äußerer Zweck, der der Verwirklichung durch ihn entgegensah — kurz ein Sein, kein Streben war sein Gegenstand. Daraus folgt nach jenem Satze Feuerbach's, daß er selbst von vornherein kein Mensch des thatkräftigen Strebens war und dem Zwiespalt in der Brust des Mannes fremd blieb, der Ideale in sich trägt, die in der äußern Welt erst wirklich werden sollen und ihn zum Kampfe mit ihr treiben — vielmehr war er von Anfang an mit ihr in Einklang, weil sie seine eigne Schöpfung war und daher in sich selber einig, gleich dem Weibe, dessen Wesen eben dieser Einklang mit der Welt und mit sich selber ist. Und daß Hamlet in der That ein fast weibliches Gepräge hat, zeigt sich noch deutlicher beim Eingehn ins Besondre seiner Anschauung des Menschen, das zugleich die bisherigen Resultate unsrer Forschung bestätigt. Denn wie sein Gegenstand im Allgemeinen uns sein Wesen enthüllte, so muß nun auch die Besonderung seines Gegenstandes uns die Besonderung seines Wesens zeigen. Das ästhetische Moment ist bereits hervorgehoben. Er nennt den Menschen ferner edel durch Vernunft, die Vernunft aber ist zugleich die Priesterin der Unendlichkeit und die Vermittlerin des Einzelnen mit der Gattung und andern Einzelnen, die ihm die Gattung darstellen; sie führte ihn somit zum Bewußtsein seiner Würde und wird der Hebel der persönlichen Verhält-

Digitized by Google

nisse, die auf diesem Bewußtsein ruhn und so faßt sie Hamlet schon mit dem Worte edel in seinem ersten Monologe, indem er die Heirath seiner Mutter so schnell nach seines Vaters Tode als eine Erniedrigung* des Menschen empfindet. Ein Vieh, sagt er, das der Vernunft entbehrt, würde länger getrauert haben. — Hamlet bezeichnet also den Menschen als ein sittliches Wesen und den sittlichen Adel als in der Vernunft unmittelbar gegeben. Dann fährt er fort: „im Handeln wie ähnlich einem Engel!" Aber Goethe sagt: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat Niemand Gewissen als der Betrachtende," und Hegel: „Man könnte dem Helden nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt. Es ist die Ehre großer Charaktere, schuldig zu sein"*). Nur ein weibliches Gemüth mag die Reinheit eines Engels auch im Handeln sich bewahren, und nur in einem solchen kann die Willenskraft, die das Prinzip des Mannes ist, so verschwinden, daß sie nicht als selbstständig ins Bewußtsein erhoben würde. Hamlet hat in seinem Bilde von dem Menschen für sie keinen Raum, wohl aber für die Denkkraft: „im Begreifen"**), sagt er, „wie ähnlich einem Gott." Der Denkkraft also ist er sich bewußt geworden und diese wäre das Männliche in ihm; denn wenn das Weib mehr an das Einzelne gebunden ist und das Allgemeine nicht als solches zu denken, sondern fast nur im Concreten anzuschauen vermag, so ist das Allgemeine eben das Gebiet des Mannes, das er durch Wissenschaft und Kunst anbaut und, hat er Willenskraft, zum Gehalt seiner Zwecke macht, um so der Träger der Geschichte zu werden. Aber in Hamlet als Gemüthsmenschen ist das Denken mit dem Gefühl zusammengeschlossen, es ist ein noch stoffliches, kein abstraktes Denken und das, womit es erfüllt ist, ist der ganze Inhalt des Gefühls. Indem es also seine Thätigkeit beginnt, „wirft es denselben in Raum und Zeit hinaus" (Hegel, Encyclopädie S. 418.), und findet somit, statt das Wesen der Dinge, immer nur diesen in ihnen, d. h. es assimilirt sie sich, trägt seinen Stoff in sie hinein. Es ist also recht eigentlich ein göttliches Denken, wie er sagt, denn es ist schöpferisch und gestaltet die Dinge nach seinem eignen Wesen um, es ist die idealbildende Kraft des Menschen und diese war einst Hamlet's Stärke. Mit seinen Idealen bevölkerte er die Welt, um dann in dieser seiner Schöpfung die Versöhnung mit ihr und sich selbst zu finden. Dadurch eröffnen sich noch tiefere Blicke in Hamlet's eigentliches Wesen. Das Bewußtsein seines Einklangs mit der Welt beruht nicht auf der Erkenntniß ihres Wesens, es ist ein unvermitteltes, ein Produkt seiner Subjektivität, ein Akt der Willkür also, über welche freilich kein Bewußtsein vorhanden ist, der abstrakten Freiheit, die nach dem Satze: car tel est mon plaisir der Welt zuruft, sie solle sein, wie sie sie haben will, wenn auch freilich die Substanz der Welt dieselbe ist, die auch die Subjektivität

*) Vergl. Vischer's Aesthetik Bd. I. S. 287.

**) Im Original steht: apprehension, was vielmehr ein Auffassen, Erfassen bedeutet, vgl. Ac. 4. S. 1., wo Schlegel auch wgenau übersetzt.

Digitized by Google

durchdringt. Da nun aber die Uebereinstimmung der objektiven Welt mit dem subjektiven Wesen nicht durch Kampf errungen, sondern nur unmittelbar gefordert ist, so ist die Täuschung sowohl möglich als auch für das Subjekt gefährlich, das Letztere, weil mit der Welt, wie sie sich in ihm gestaltet hat, auch ihre Substanz, die zugleich die seinige ist, und das Material seiner Schöpfung war, aus ihm verschwinden würde. Denn die Substanz der Welt hat bis dahin für das Subjekt noch keine selbstständige Existenz gehabt, es würde sie also verlieren, weil es sie nur kennt, wie sie in ihm lebt, und stünde damit wirklich auf dem Boden der abstrakten Freiheit, des leeren, inhaltslosen Selbstbewußtseins. — Aber auch nach einer andern Seite hin führt uns die Erkenntniß der idealbildenden Thätigkeit Hamlet's tiefer in sein Wesen ein. Entspricht die Welt dem Bilde, das er von ihr in sich trägt, steht er somit mit ihr im Einklang, so giebt es in derselben für ihn Nichts, was ihn zur Thätigkeit hindrängt, er braucht nicht in sie einzugreifen und findet schon die Befriedigung in ihr, die dem mit ihr zerfallenen Manne nur seine auf ihre Umgestaltung gerichtete Thätigkeit gewähren kann. So muß er thatlos sein und kann sich, wenn er handelt, die Reinheit eines Engels bewahren. Denn nun kann sein Handeln niemals das Allgemeine selbst zum Gegenstande haben, sondern wird sich auf Einzelnes wenden, es wird ein Streben für Personen, in denen sich für ihn das Allgemeine, der Inhalt der Welt, concentrirt. Er wird, wie das Weib, im persönlichen Verhältniß die letzte Erfüllung eines Gemüthes suchen; Freundschaft und Liebe, die für den Mann nach seinem specifischen Princip nur Voraussetzungen seiner Wirksamkeit fürs Allgemeine sind obschon nothwendige, nur der Punkt außerhalb der Welt, dessen er bedarf, um sie zu bewegen, müssen für ihn, wie die Bedingung, so der letzte Zweck seines Daseins, die höchste Manifestation des sittlichen Geistes, werden; sie werden seinen ganzen Lebensinhalt bilden.

So hätten wir aus Hamlet's Gegenstand sein Wesen abgeleitet, aber ehe wir zu unserm Drama übergehen, müssen wir noch einen Punkt erörtern. Hamlet steht mitten in einem christlichen Volke, ist selbst im Christenthum erzogen und scheint von ihm durchdrungen. Gleich im ersten Monologe, in der Sehnsucht nach dem Tode, sagt er:

„Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord."

Und als er im Begriffe steht, dem Geist zu folgen:

„Mein Leben acht' ich keine Nadel werth
Und meiner Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?"

Aber das Christenthum, das den ganzen Reichthum des Menschen auf einen außerweltlichen Gott überträgt und den Menschen selbst als an sich nichtig hinstellt, steht zu dem Wesen des Gemüthsmenschen in innerm Widerspruch. Dieser

Digitized by Google

„freut sich an Menschen", wie Hamlet sagt, und sieht Gott in der Welt, die er vermöge seines „göttlichen Denkens" selbst vergöttlicht. Ein persönlicher Gott ist ihm nur Bedürfniß, um in ihm seine eigene Unendlichkeit anzuschaun, für die die Sphäre der Endlichkeit, die äußre Welt, keinen Raum hat. Denn wie das Gemüth die Wirklichkeit seiner Ideale setzt, die als Ausflüsse seiner göttlichen Natur, auf der es ja beruht, selbst unendlichen Inhalt haben, sie aber setzt, ohne die wirkliche Welt in ihrem objektiven Wesen erfaßt zu haben, so muß es auch zeitliche Unendlichkeit für sich fordern, weil die Erhabenheit über die Zeit in dem Bewußtsein seiner Göttlichkeit enthalten ist, und setzt sie unmittelbar aus sich heraus in den außerweltlichen Gott, der sonst für dasselbe kein wesentliches Interesse hat. Höchst bezeichnend ist es also, daß Hamlet Gott den Ewigen nennt und an Unsterblichkeit glaubt. Aber dieser Glaube ist kein christlicher. Sonst müßte der Ewige für ihn zugleich der liebende Vater und in dem Glauben an denselben zugleich der Glaube an die Vorsehung gegeben sein, der ihn dann über seine Leiden erheben würde. Das aber widerspräche seinem Verhältnisse zur Welt, das dem des Christen diametral entgegengesetzt ist. Denn während dieser die Welt als gegeben vorfindet, als eine Schöpfung Gottes, und diesem als Vorsehung auch die Weltregierung überträgt, seinen Willen also an Gott abgiebt und durch die Liebe Gottes, der ihm „alle Dinge zum Besten dienen" läßt, zur Versöhnung mit sich und der Welt, d. h. zur Freiheit gelangt: ist die Welt, wie sie sich in dem Gemüthsmenschen reflektirt, seine eigne Schöpfung, ein Geschöpf seines Willens, obschon er sich dessen nicht bewußt ist, und er wird frei nur dadurch, daß sie seinem Willen entspricht. Da er nun aber von Anfang an seine subjektive Freiheit zum Princip der Welt erhoben hat, so kann er, wenn seine Schöpfung sich als Täuschung erweist und zusammenstürzt, unmöglich in dem Glauben an eine Vorsehung, die mit dem Geschöpf seiner Freiheit, in Wahrheit schon verlorne Freiheit wiederfinden. Vielmehr wird er in dieser das Grab der Freiheit sehen und erst dann die seinige in sie einsenken, wenn er umsonst versucht hat, sie sich zu bewahren.

Wir haben es jetzt zunächst mit der Zeit vor Eröffnung unsers Dramas zu thun. Hamlet hat von früh auf seine idealbildende Kraft bewiesen. Sein Vater, König von Dänemark, war ihm das Urbild des Mannes; er schildert ihn dem Horatio:

„Er war ein Mann, der Alles war in Allem
Ich werde nimmer seines Gleichen sehn."

Und seiner Mutter, auf das Bildniß seines Vaters zeigend:

„Seht, welche Anmuth wohnt auf diesen Brau'n!
Apollo's Locken, Jovis hohe Stirn,
Ein Aug' wie Mars, zum Drohn und zum Gebieten
Des Götterherold's Stellung, wenn er eben

Digitized by Google

Sich niederschwingt aus himmelnahen Höh'n.
In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt,
Der Welt die Bürgschaft eines Mann's zu geben!"

Aber dieser Vater war in der That der Verehrung würdig *), die sein Sohn ihm zollte; Horatio nennt ihn einen guten König, das Volk liebte ihn noch nach seinem Tode und blickte sehnsuchtsvoll auf seine Regierung zurück, nachdem der Aufstand gegen seinen Nachfolger mißglückt war. Er selbst macht als Geist den Eindruck hohen Seelenadels. Milde und Kraft waren in ihm gepaart und auch geistige Bildung fehlte ihm nicht. Er hatte die Natur seines Sohnes durchschaut und ihn in Wittenberg, der Wiege der geistigen Bildung seiner Zeit, studiren lassen. Auch die Kunst pflegte er. Das Schauspiel seiner Hauptstadt sank erst unter der Regierung seines Nachfolgers.

Unter solchem Vater, im Anschaun einer Welt, der dieser den Stempel seines Adels aufgeprägt hatte, wuchs Hamlet auf, und wie sein Geist in Wittenberg die Nahrung fand, deren er bedurfte, so bethätigte er ihn auch zu Hause, er war der Mäcen der Schauspielkunst und noch später die Zuflucht der durch die Neuerungen des Nachfolgers seines Vaters aus der Hauptstadt vertriebnen Künstler. Daß die Kunst für ihn große Bedeutung haben mußte, liegt in unsrer Auseinandersetzung seines Wesens begründet. Mit der äußern Welt war er wenig in Berührung getreten, er ist, wie er selbst sagt, kein Herkules, seine Gesinnung im Verkehr mit Menschen war, seinem Wesen entsprechend, Vertraun, er lieh ihnen seine eigne Gesinnung, so vor Allem seine innige Verehrung für seinen Vater, und ward später schmerzlich enttäuscht, als dieselben Menschen, die unter der Regierung seines Vaters seinem Bruder Gesichter schnitten, diesem, als er König geworden war, schmeichelten **). Denn er haßte ihn; nach derselben Eigenthümlichkeit seines Wesens, nach welcher er seinen Vater meist unter dem Bilde des Apoll anschaut, galt ihm dieser als der Inbegriff des Häßlichen, gleich in dem ersten Monologe nennt er ihn einen Satyr, später einen Hanswurst von König, einen geflickten Lumpenkönig, einen Pfau u. s. w., alles Bezeichnungen, die nur seinen subjektiven Widerwillen vor der häßlichen Erscheinung dieses Königs aussprechen, der sich stets majestätisch spreizt, ohne eine Spur von Majestät zu haben, nicht den Abscheu vor seiner That, die sein objektives Wesen darstellt.

Dieser Mensch wird nun nach seines Vaters Tode König, herrscht als Despot, knechtet den Adel, der vor ihm kriecht, und unterdrückt das Volk. Damit entleert sich für Hamlet die äußere Welt seiner Ideale; zum ersten Male lernt er Schein und Wahrheit unterscheiden; aber er war seinem Wesen nach nicht auf

*) Ueber die gesammten äußern Verhältnisse unsres Dramas muß ich auf die schon angeführte Abhandlung von mir in dem Herrig'schen Archiv verweisen, da hier der Ort nicht ist, näher auf sie einzugehn.

**) Schlegel's Uebersetzung S. 61.

Digitized by Google

sie hingewiesen, vielmehr hat er den Inhalt seiner Weltanschauung in Personen concentrirt, und an die Liebe und Freundschaft abgegeben, wie wir es vorher gesagt. Seiner Natur nach dem äußern Leben abgewandt und theils in Wissenschaft und Kunst, theils im Familienleben Befriedigung suchend, hat er sich von früh auf mehr seiner Mutter angeschlossen, doch aber in seinem Verhältnisse zu ihr zugleich ein Zeugniß von seiner fast abgöttischen Verehrung für seinen Vater, der sein Vermittler mit der Außenwelt war, abgelegt, indem er sie als dessen Gattin zum Ideal des Weibes erhob. So ward seine Mutter, ehe noch die Liebessehnsucht, die in ihm selber lebte, ihm ins Bewußtsein trat, zur Trägerin seines eignen Ideals der Liebe, des ganzen sittlichen Gehalts derselben; und das Verhältniß seiner Eltern schien durchaus schön. Von seinem Vater sagt er gleich im ersten Monolog:

. . . . . „so meine Mutter liebend,
Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren."

Und von seiner Mutter:

„hing sie doch an ihm,
Als stieg das Wachsthum ihrer Lust
Mit dem, was ihre Kost war."

Zwar diese Worte sind schon von dem Ekel angehaucht, den ihre, in seinen Augen bloß auf der niedrigsten Sinnlichkeit geschlossene zweite Ehe ihm erregt. Aber daß auch ihre Liebe und damit sie selbst ihm einst in idealem Lichte erschien, beweist die ideale Bedeutung, die ihre That, die zweite Ehe, für ihn hat. Ob sie ihrem Gatten die Ehe brach oder nicht, gilt ihm gleich, da sie die Liebe brach, die er nur als unendlich fassen kann und auch von ihr einst gefaßt glaubte; „o eine That," sagt er zu ihr in der Unterredung nach dem Schauspiel:

„Die aus dem Körper des Vertrages ganz
Die innre Seele reißet, und die süße
Religion zum Wortgepräge macht."

Hier also spricht er von einem Ehebruch nach dem Tode eines der Gatten, „die innre Seele des Vertrags" ist eben die Unendlichkeit der Liebe, während der Vertrag selbst in die Endlichkeit fällt. Wir sehen wieder den Gemüthsmenschen vor uns. Aber diese Unendlichkeit ist ein und dasselbe mit der Reinheit, Unschuld, Sittsamkeit, Treue, mit der Sittlichkeit überhaupt; denn wie jene die Erhabenheit über die Zeit, so ist diese die über die sinnliche Natur des Menschen, und auch sie hatte er auf seine Mutter übertragen. „Solch eine That," heißt es zu Anfang,

„Die alle Huld der Sittsamkeit entstellt,
Die Tugend Heuchler schilt, die Rose wegnimmt
Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn,
Und Beulen hinsetzt; Ehgelübde falsch
Wie Spielereide macht."

Aber daß er seine Mutter mit einem solchen Ideal der Liebe schmückte, das, weil er sie zur Trägerin desselben machte, nur um so reiner von jedem sinnlichen Anflug

Digitized by Google

sein mußte, zeigt deutlich, daß der Drang nach einem Weibe, das ihn selbst lieben sollte, in ihm lebte. Schon hat er es gefunden; nur hat ihn, den künstlerischen Geist, die äußere Schönheit und künstlerische Anlage des Mädchens sogleich bestochen, er hat ihr Wesen nicht erfaßt, so wenig wie das Wesen seiner Mutter und der Außenwelt. Vielmehr hat er auch jetzt wieder sich in sie hineingetragen, denn sie versteht ihn nicht und hat nur ihre sinnliche Befriedigung an ihn geknüpft, ja sie ist sich dessen sogar bewußt, wie ihre erste Unterredung mit ihrem Bruder klar beweist. Für Hamlet aber, der den Inhalt seines „göttlichen Denkens", soweit derselbe in die Liebe aufging, schon in seiner Mutter aus sich herausgestellt hatte, mußte Ophelia nothwendig mit dieser zusammenschmelzen. Denn dies göttliche Denken ist in sich einig und konnte nur ein einziges Weib erzeugen. Auch sie stellte ihm also die Sittlichkeit selber dar. Doch tritt Ophelien gegenüber die sinnliche Beziehung hinzu, die unmittelbare Neigung, das rein natürliche Moment, das was die Liebe zur Leidenschaft gestaltet. Und dies Moment ist stark in Hamlet, obschon es ihm bisjetzt noch nicht ins Bewußtsein getreten ist. Wir haben aber Laertes Zeugniß dafür, das beweist, daß seine Schwester sehr nachgiebig war; denn er darf sie warnen:

„Bedenk' was Deine Ehre leiden kann,
Wenn Du zu gläubig seinem Liede lauschest,
Dein Herz verlierst, und Deinen keuschen Schatz
Vor seinem ungestümen Drängen öffnest."

Und weiterhin:

„Das scheuste Mädchen ist verschwend'risch noch,
Wenn sie dem Monde ihren Reiz enthüllt" *).

Auch die Freundschaft, die wir als ein Moment in Hamlet's Wesen fanden, ist schon für ihn verwirklicht, und wie in der Liebe, schaut er in ihr die Unendlichkeit seines eignen Wesens an, hier in der Form der Erhabenheit über die äußeren Schicksale, die den Menschen treffen; das sagt er selbst zu seinem Freunde:

„Seit meine theure Seele Herrin war
Von ihrer Wahl, und Menschen unterschied
Hat sie Dich auserkoren. Denn Du warst
Als littst Du Nichts, indem Du Alles littest;
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen: und gesegnet,
Weß Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift."

Nur war diese Selbstständigkeit, die Bethätigung der Freiheit nicht durch den Kampf der Leidenschaft durchgegangen, Horatio ist ruhig und erkennt ein Schicksal an,

*) Von vornherein verwahre ich mich gegen die Annahme Tieck's und Vischer's (Aesthetik 1. S. 107.), Heine's u. A. nicht zu gedenken, als sei Ophelia wirklich gefallen. Es läßt sich vielmehr eben aus ihren Liedern mit Evidenz das Gegentheil erweisen.

Digitized by Google

das mit eiserner Nothwendigkeit über die Welt regiere. Das spricht er selbst in der ersten Scene unseres Dramas aus:

„Ein Stäubchen ist's das geist'ge Aug' zu trüben."

Denn diese Worte, die sich auf die Erscheinung des Geistes beziehen, sagen aus, daß das Unheil, das Horatio vorher aus ihr weissagte, unabwendbar ist. Ein solcher Glaube aber schließt den Kampf aus, und Hamlet, selbst erkennend, daß sein Wesen dem seines Freundes entgegengesetzt ist, schließt daher seine Anrede an ihn:

„Gieb mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich Dich hege."

Also seine Freiheit hat Hamlet in seinem Freunde nicht gewahrt, wenn die Liebe, in die er ihren vornehmsten Inhalt niedergelegt hatte, ihn täuschen sollte. Nun aber fällt seine Mutter wirklich, Hamlet erwacht zum Bewußtsein, und vermöge seiner idealbildenden Kraft, die ihn vorher in dieser ein allgemeines Wesen, die Liebe selbst mit ihrem ganzen sittlichen Inhalt erblicken ließ, muß er auch jetzt die einzelne Erscheinung ihres Falles als Allgemeines fassen. Seine vorher angeführten Worte, in der Unterredung mit seiner Mutter beweisen, daß ers that. Die Tugend, der sittliche Geist selbst ist gefallen, so weit derselbe sich in der Liebe entfaltet. Und in der That war er berechtigt, in seiner Mutter Fall den ihres ganzen Geschlechts zu sehen, insofern äußere Umstände, und nicht die Erkenntniß ihres objektiven Wesens ihm dazu ein Recht verleihen konnten. Denn ein Mal konnte sie sich eines Gatten rühmen, wie kein andres Weib, während sie bei ihrem zweiten Gatten, wie Hamlet diesen auffaßt, „sich in einem Sumpfe mästete." Und dann war sie in „einem Alter, wo der Tumult im Blute zahm ist und auf Urtheil wartet; und welch Urtheil ging wohl von dem zu dem?" So giebt er denn in seiner Unterredung mit seiner Mutter einen Commentar zu seinem schmerzlichen Ausruf im ersten Monolog: „Gebrechlichkeit, Dein Nam' ist Weib!" indem er ihr in sittlicher Entrüstung zuruft:

„Scham, wo ist dein Erröthen? wilde Hölle
Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie Wachs, und schmelz' in ihrem Feu'r hin;
Ruf keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff stürmet: da der Frost ja selbst
Nicht minder kräftig brennt, und die Vernunft
Den Willen kuppelt."

Wir sehn unmittelbar, wie er bisher die sittliche Welt in seiner Geliebten angeschaut hatte, kann ihm diese dieselbe nach seiner Mutter Fall nicht mehr bewahren. Ein Mal zum Bewußtsein über die Welt erwacht, muß er sich durch die Erkenntniß ihres Wesens wieder mit ihr in Einklang setzen, und aus dem Bruche mit ihr

Digitized by Google

das einst unmittelbare Selbstbewußtsein durch eigne Kraft erringen. Und so lange noch ein Rest der früheren Substanz seines Wesens und damit des Glaubens an die Welt in ihm vorhanden ist, muß der ihm eingeborne Freiheitsdrang ihn dahin treiben. Auch hat er schon, noch ehe unser Drama beginnt, diesen Weg eingeschlagen, auf den ihm seine wissenschaftliche Bildung nothwendig führen mußte. Denn vermöge dieser hatte er auch früher schon einen Schein gekannt: in der äußern Natur. Er schreibt Ophelien *), als schon die Wahrheit seiner Mutter für ihn Lüge geworden war: „Zweifle, daß die Sterne Feuer sind, zweifle, daß die Sonne sich bewegt." Das sind Täuschungen der Sinne, die Beobachtung und Verstand auflösen, um ein bestimmtes Wissen von der Welt an die Stelle zu setzen und dem Menschen den Weg zu zeigen, wie er sich zum wirklichen Herrn derselben erheben kann. Von der Erkenntniß, daß der menschliche Verstand das Gesetz der äußern Welt ist, hätte er nun fortzuschreiten zur Erkenntniß der Substanz der Welt als seiner eignen, um sich aufs Neue mit ihr zusammenzuschließen, und den Weg dahin hat er sich gebahnt. Nur sieht er in der Unwahrheit seiner Mutter vermöge seines subjektiven Wesens sogleich ein allgemeines Wesen, Alles ist ihm jetzt Schein und Heuchelei, die Wahrheit als solche ist Lüge geworden, er hat also das Allgemeine zu besiegen, und nur über das Einzelne ist der Mensch, der zugleich allgemeines Wesen ist, des Sieges sicher; dem Allgemeinen steht er als Einzelner gegenüber und muß ihm unterliegen. Dennoch fährt er fort: „zweifle, daß die Wahrheit Lüge ist," d. h. zweifle an diesem Schein, wie an den beiden vorher genannten Sinneswahrnehmungen (denn für Hamlet war dieser Schein nicht minder sinnliche Gewißheit): „die Vernunft löst auch diesen Schein auf und lehrt Dich, daß die Lüge nur dazu dient, die Wahrheit zu verbürgen." — Aber noch steht er nicht als Sieger vor uns da, sonst hätte er das Verhältniß zu Ophelien gebrochen, das doch schon aufgehoben war, als er diesen Weg der vernünftigen Vermittlung mit der Welt einschlug; denn die Liebe ist die unmittelbare Gewißheit ihrer selbst, damit aber auch des sittlichen Geistes, auf dem sie ruht, und der zugleich der Weltgeist ist. Der Zweifel an diesem, der doch jenem Streben nach vernünftiger Freiheit bei ihm zu Grunde liegt, schließt den Zweifel an der Liebe ein, und so ist es bei Hamlet. Er zweifelt schon an seiner eignen Liebe. Denn wenn er fortfährt: „Aber niemals zweifle, daß ich liebe," so ist damit eben der Zweifel in dem Andern gesetzt, und die Liebe setzt keinen Zweifel, wie sie selbst nicht zwei-

*) Schlegel hat sonderbarer Weise ein eignes Gedicht an die Stelle des im Original befindlichen gesetzt. — Ich bemerke hier übrigens, daß ich die ganze Bedeutung dessen, was ich aus diesem Gedicht herauslese, sehr wohl überschaue, und daß es fast unbegreiflich ist, wie Hamlet als solcher Gedanken wie diese aussprechen konnte. Aber ich bin nichtsdestoweniger überzeugt, daß ich Nichts hineinlese, und finde jenes Unbegreifliche sogleich begreiflich, wenn ich an Hamlet's Stelle Shakespeare selbst substituire, für den Hamlet dieselbe Bedeutung gehabt hatte, wie Werther für Goethe. Ueber Shakespeare's innere Erlebnisse verweise ich auf Hoffmann's zweiten Artikel a. a. O.

Digitized by Google

felt. Ist derselbe aber erwacht, so vermag ihn keine Vermittelung zu lösen, während jene Wahrnehmungen erst durch den Zweifel durchgehen müssen, um stichhaltige Wahrheit zu werden. Das hat Hamlet erkannt, und damit aber hat er die unmittelbare Gewißheit der Liebe verloren. Er redet sich jetzt nur noch ein, daß er liebe, wie schon die geschraubte Form der Ueberschrift des Gedichts: „An die himmlische und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia," so wie der Schluß desselben deutlich erkennen läßt. Dann aber mußte sein Verhältniß zu ihr, wenn er schwach genug war, es fortzuführen, jene sinnliche Färbung gewinnen, die wir schon aus Laertes Worten kennen, und durch die Widmung dieses Gedichts: „An ihren trefflichen weißen Busen," durchscheinen sehn. Oder vielmehr das sinnliche Moment und der Zweifel waren beim Schwinden der sittlichen Grundlage zugleich gesetzt und näherten sich aneinander. Somit hat Ophelia für Hamlet in Wahrheit keine innere Bedeutung mehr; sie ist ihm jetzt schon, obwohl er sich dessen noch nicht bewußt ist, nur noch das Weib, an das seine sinnliche Befriedigung geknüpft ist; das Bewußtsein der geistigen Gleichheit, auf dem die Innigkeit des persönlichen Verhältnisses beruht, mußte schwinden, da sein geistiger Inhalt selbst durch seiner Mutter Fall gefährdet ist.

Wir gehen jetzt zu unserm Drama selbst über. Wenn unsre Deduction des Wesens Hamlet's, als eines subjektiven Menschen und seines Verhältnisses zu seiner Mutter, als dem Geschöpfe seines auf die Liebe hindrängenden sittlichen Geistes, der in ihm zum Genusse seiner selbst, zur Freiheit zu gelangen suchte, richtig war: so muß Hamlet jetzt der Verzweiflung verfallen sein. Denn seine Mutter, in die er den Inhalt seines Geistes niedergelegt hatte, kann er nicht hoffen, wieder zu gewinnen, und mit diesem hat er zugleich die Substanz der Welt verloren oder vielmehr diese war nie für ihn vorhanden, weil sie ihm nie selbstständig zum Bewußtsein gekommen war, wie wir denn noch eben sahen, daß er nicht vermochte, zu ihr durchzudringen. Er hat also mit seinem subjektiven Inhalt Alles verloren, Alles ist ihm Schein.

So erscheint er denn auch vor uns, ein Bild der Hoffnungslosigkeit, und gleich die ersten Reden, die er führt, zeigen den subjektiven Menschen, der, wie er einst seine Freiheit nicht in sich, sondern in seinem Gegenstande fand, so auch jetzt noch an ihn geknüpft ist und durch die Vernichtung desselben frei zu werden hofft: Hohn und Bitterkeit sind also die Formen, die sein Geist annimmt, wenn er ihm gegenübersteht. Der Hohn trifft seinen Oheim, der ihn Sohn nennt und in dessen Stralen er nicht länger weilen will *). Aber zugleich ist er sich seines frühern sittlichen Inhalts noch bewußt; als also seine Mutter mit Gemeinplätzen an ihn herantritt, die seinem früheren Ideal von ihr Hohn sprechen, wendet er sich

*) Das ist nach meiner Meinung der Sinn der Stelle: „Nicht doch, mein Fürst, ich habe zu viel Sonne." Er will fort nach Wittenberg und spottet der königlichen Sonne, jenes Haschens nach Majestät, von dem oben die Rede war.

Digitized by Google

als allgemeines Wesen gegen sie als Einzelne, um ihr ihr Vergehen vorzuhalten, nur läßt die subjektive Form der Bitterkeit erkennen, daß er in ihr sich selber trifft und selbst nicht mehr an das Allgemeine glaubt, als dessen Organ er zu ihr spricht. Er selbst trauert nicht eigentlich um seinen Vater, sie hat ihm eben selbst die Trauer geraubt und seine Tracht und Haltung sind, wie er mit Hinblick auf sie sagt, jetzt auch für ihn nur „des Kummers Kleid und Zier". Ihre Heuchelei, der Schein der Trauer, den sie annahm, beschäftigt ihn allein; sein Schmerz um seinen Vater ist darin versenkt. Deshalb beginnt er sogleich:

„Scheint, gnäd'ge Frau? Nein ist; ich kenne keinen Schein."

Und weiterhin:

„All' dies scheint wirklich:
Es sind Gebehrden, die man spielen könnte."

Und wenn er fortfährt:

„Was über allen Schein, trag' ich in mir,"

so sind das für ihn jetzt nur noch Worte, und müssen's sein, weil er es ausspricht: zu Grunde liegt die Bitterkeit auf seine Mutter, deren Liebe er sich einst unendlich dachte; denn der Schein der Trauer verwandelt jetzt auch ihre Liebe für ihn in bloßen Schein. Das ist es auch, was ihn nach diesem Ausbruch in sich zurücksinken läßt. Seine nächsten Worte, nachdem der König ihn vor dem ganzen Hofe wie einen Schulknaben zurechtgewiesen hat, zeigen ihn ganz gebrochen. Die rauhe Wirklichkeit ist an ihn herangetreten, und er verzichtet darauf, sie zu bekämpfen. Er bleibt allein zurück, nachdem er sich des Königs Befehl, am Hofe zu bleiben, ohne Widerstreben gefügt hat.

Seine ersten Worte, als sich sein Herz nun öffnet, athmen Sehnsucht nach dem Tode, und freilich müßte er sterben, wenn er sich nicht aus jener Apathie erheben könnte; denn das Leben ist nur das stete Umbilden der äußern Dinge zu Elementen unseres Daseins, ein stetes Schaffen seiner selbst aus ihnen, und diese sind für ihn nicht mehr vorhanden, oder vermögen doch nicht mehr, ihm ein Interesse abzugewinnen; in dieser Stimmung ruft er aus:

„Wie fade, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt."

Aber er ist doch noch nicht losgelöst von ihr, wie es nach diesen Worten scheinen könnte, noch lebt sein sittliches Gefühl und stellt ihn wieder zu ihr in Beziehung; anfänglich zwar empfindet er nur Ekel: „Pfui, pfui darüber," sagt er, „es ist ein Garten, der nicht gejätet ist, und auf in Samen schießt, verworfnes, üppiges Unkraut erfüllt ihn ausschließlich" *). Die Welt, sagt er, hat sich der Herrschaft des sittlichen Geistes entzogen. Aber bald erwacht er zum Bewußtsein dessen, was sie

*) Schlegel's Uebersetzung ist ungenau.

Digitized by Google

entsittlicht hat, es ist die That seiner Mutter, der Bruch der Liebe, denn in der Liebe concentrirte sich für ihn der sittliche Inhalt der Welt, und in seiner Mutter Liebe zu seinem Vater war er gewohnt, die Liebe selbst zu sehen. Der Ekel schwindet, um dem Schmerze über sein Verhältniß zu dieser, der Liebe entleerten Welt zu weichen, in den er sich nun ganz versenkt: „Daß es dazu kommen sollte!" sagt er, und nun gedenkt er des raschen Umschwungs der Liebe seiner Mutter. Eben noch hat er ihre Trauer und damit ihre Liebe Heuchelei genannt. Aber damals hatte er sich soweit von ihr losgelöst, daß er sich ihr mit Bitterkeit gegenüber stellen konnte. Jetzt, wo er kaum wieder zum Leben erwacht ist, ist er reiner Schmerz, der Gegenstand seines Schmerzes ist er selbst, sein Gemüth und dieses seine Welt, wie er dieselbe in seiner Mutter anschaut. Er ist also ganz mit ihr verschmolzen, und vermag nicht, sie persönlich verantwortlich zu machen, weil sie ihm eben jetzt nicht als Person Gegenstand ist. Es müßte ihn wahnsinnig machen, wenn er nicht wenigstens an ihre frühere Liebe glauben sollte. Denn Wahnsinn ist nichts Anderes, als die Unfähigkeit, die äußern Eindrücke zu subsumiren, sie als einzelne dem Allgemeinen in uns unterzuordnen: ihre Liebe aber war ihm ein Allgemeines und wäre nicht zu subsumiren, wenn er sie als bloßen Schein betrachten müßte, denn damit wäre das Allgemeine selbst zum Schein herabgesetzt, also die Grundlage des Menschen aufgehoben, und der Schein als Wahrheit gesetzt, was schon Wahnsinn ist. — „Laß mich's nicht denken!" ruft er, nachdem er sich ihre Liebe nochmals vor die Seele geführt hat:

„Hing sie doch an ihm,
Als stieg der Wachsthum ihrer Lust, mit dem,
Was ihre Kost war."

Dann hält er plötzlich ein und fährt beruhigt fort: „Gebrechlichkeit, dein Nam' ist Weib!" nicht Lüge, nicht Heuchelei; damit bleibt ihm das Bild ihrer früheren Liebe noch, der Glaube ist noch möglich, und zugleich ist die Schuld von ihr genommen und der Natur des Weibes zugeschoben, das eben an sich gebrechlich ist. Aber zugleich ist das Weib damit der sittlichen Sphäre überhaupt enthoben und jenem Garten gleich, „der nicht gejätet ist und auf in Samen schießt; geiles, üppiges Unkraut erfüllt ihn ausschließlich." Dann aber ist die Liebe selbst aufgehoben, und wirklich bringen die Worte: „Hing sie doch an ihm ꝛc." widerwärtige Züge in jenes Bild, das er sich noch eben zu retten suchte. Sie sind schon von demselben Ekel angehaucht, den er ihr später schildert:

„Nein, zu leben
Im Schweiß und Broden eines ekeln Bett's,
Gebrüht in Fäulniß, buhlend, und sich paarend
Ueber dem garst'gen Nest."

Sein sittliches Gefühl erhebt sich somit wieder, und sondert ihn von seiner Mutter, der Ekel ist wieder die erste Form des aus dem Schmerz auftauchenden Bewußt-

Digitized by Google

seins, darauf aber stellt er sich den Widerspruch ihrer Trauer und ihrer schnellen Heirath gegenüber:

„Bevor die Schuh verbraucht,
Womit sie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe ganz Thränen."

Und dann ist sie auch nicht bloß Natur, sie gehört doch der sittlichen Sphäre an und ist kein Vieh, das der Vernunft entbehrt: jetzt nennt er ihre Thränen doch verbrecherisch, ihre Hast schnöde, ihre jetzige Ehe blutschänderisch. Aber diese Gewißheit der sittlichen Entartung seiner Mutter, die er jetzt auszusprechen wagt, weil er sich allmählig von ihr losgelöst hat, hebt ihn zugleich über sie hinaus und läßt ihn wieder in den allgemeinen Schmerz über die Entsittlichung der Welt versinken, die auch für ihn noch Anderes als die Liebe enthält. Unter seinem Vater hatte er sie als durchaus sittlich angeschaut, und erst seit dessen Tode ist seine Harmonie mit ihr zerstört. Aber diese ist ihm inneres Bedürfniß, er kann nicht glauben, daß sie auch früher bloßer Schein war, sonst müßte er an seinem eignen sittlichen Bewußtsein irre werden: an sich unsittlich kann die Welt nicht sein, sie muß dazu gemacht sein durch eines Frevlers Hand: er ahnt den Mord und ahnt den Frevler — aber noch ist diese Ahnung ihm nur eine neue Qual, weil sie ganz unverbürgt ist. Dennoch spricht aus ihr der Glaube an das Allgemeine, das Gute, und sie verheißt, daß, wäre er seiner Sache gewiß, er wohl noch fähig wäre, es wieder herzustellen.

So in sich zurückversunken weckt ihn Horatio. Hamlet erkennt ihn kaum, und die Worte: „Horatio, wenn ich mich nicht selbst vergesse?" sind für ihn als subjektiven Menschen höchst bezeichnend. Denn, wenn sie auch zunächst zu erklären sind: Deine Züge sind mir bekannt, wie meine eigenen, und daneben noch die innere Zerstörung andeuten, die ihm Alles ungewiß erscheinen läßt: so sind sie für ihn, der sich nie vergessen, nie über sich hinausgehen kann, zugleich fast ominös. Und doch scheint er sich dem Freunde gegenüber zu vergessen, und vertheidigt ihn gegen ihn selbst. Er hat doch noch ein Festes, er darf sagen: „ich weiß, Ihr gehet nicht müßig." Aber jenes Vergessen seiner selbst war nur Schein, vielmehr klingt eine Selbstanklage durch diese Worte durch, er selbst geht müßig, und sinkt auch jetzt wieder in sich zurück, um einen schmerzlich ironischen Blick auf die Freuden der Jugend zu werfen, an die sein Universitätsfreund ihn erinnert.

„Ihr sollt noch trinken lernen, eh' Ihr reist."

Dann, als seines Vaters Tod und die schnell folgende Heirath seiner Mutter an ihn herantritt, sucht er sich durch bittern Hohn zu befreien *), der ihm selbst aber die Umkehrung der sittlichen Dinge so grell vor die Augen stellt, daß er wieder dem Schmerze verfällt, und so ganz Alles um sich her vergißt, daß er seinen Vater

*) Die Worte: Wirthschaft, Horatio! Wirthschaft u. s. w.

Digitized by Google

zu sehen meint, an dem durch die schnelle Heirath gefrevelt ward. Jetzt erfährt er die Kunde von der dreimaligen Erscheinung desselben und plötzlich hat er sich vergessen, er horcht athemlos der Erzählung Horatio's, kaum ein kurzer Zweifel, dann nur das Streben, sich zu vergewissern, daß es sein Vater wirklich war, er ist aus sich herausgegangen und gehört nun seinem Vater. Der Entschluß, mit zu wachen, ist sogleich gefaßt, und dieser schließt den andern ein, den Mord zu rächen, an dem er nicht mehr zweifelt, deshalb fordert er von seinen Freunden Schweigen. Auch des Gelingens der Sache ist er sicher, wie schon der Schluß des ersten Monologs vermuthen ließ: er verheißt den Freunden Belohnung für ihr Schweigen und schließt in Worten, die seinen Glauben an das Gute und dessen Sieg aussprachen:

„Böse Thaten,
Birgt sie die Erde auch, müssen sich verrathen."

Aber als wir Hamlet auf der Schloßterasse wiederfinden, ist die Lebensmüdigkeit wieder in ihn eingezogen, die kaum erwachte Thatkraft ist geschwunden. Verweilen wir einige Augenblicke, um uns die Voraussetzungen der letzteren klar zu vergegenwärtigen. Jener Glaube an das Gute schließt die That seiner Mutter als einer einzelnen in sich und hebt ihn damit über sie hinaus, es macht ihn wieder frei. So ging er von uns. Aber jener Glaube selbst, aus dem zuerst die Ahnung des Frevels floß, ist noch immer kein vermittelter, kein Bewußtsein der Substanz als solcher, das sich in Glauben umgesetzt hätte, sondern subjektives Bedürfniß und Bedingung seiner Existenz. Daraus folgt, daß auch die plötzliche Umwandlung, deren Zeugen wir eben waren, auf subjektivem Grunde ruhete; es muß auch jetzt nur Schein sein, daß er aus sich selbst herausgegangen ist und seinem Vater als einem selbstständigen Wesen angehört, für das er interesselos handeln könnte. Hegel bezeichnet das Gemüth durch Interesse, Novalis*) sagt, daß Schicksal und Gemüth Eines Begriffes sind: Hamlet's Vater ist sein aus ihm herausgestelltes Gemüth, sein ganzes Interesse, die Liebe, wie die äußere Welt sind an ihn geknüpft und damit auch sein Schicksal: „Mein Schicksal ruft," sagt Hamlet selbst, als er dem Geiste folgt. Wir sehen, nur sein Gemüth treibt ihn seinem Vater entgegen, nur dieses würde ihn zum Handeln treiben, so lange er den Glauben an das Gute festhält, den wir ihn eben aussprechen hörten. Denn dieses ist mit dem Streben nach Befriedigung gleichbedeutend. Und jetzt scheint er entschlossen zu handeln. Nun aber knüpft sich seine Liebe nur indirekt durch seine Mutter an seinen Vater, sobald er seiner Mutter That als eine einzelne betrachtet, (wie er denn wirklich den Mord seines Vaters als ein Einzelnes faßt: „ich vermuthe ein schnödes Spiel," sagt er) muß auch das Bild seiner Geliebten wieder in ihm auftauchen und ihn hoffen lassen, in ihm die verlorne Befriedigung wieder zu finden. In seinem

*) Heinrich von Ofterdingen S. 229.

Digitized by Google

ersten Monolog zwar hatte sie für ihn so wenig Bedeutung, daß er sie nicht ein Mal erwähnte, und doch erfahren wir gleich darauf, daß sein Verhältniß zu ihr noch fortdauert. Aber damals ließ ihn die schnelle Heirath seiner Mutter an der Liebe selbst verzweifeln, und das sinnliche Moment, das sich, wie wir auch sogleich erfuhren, in ihm geltend gemacht hatte, erklärt hinreichend, daß sie ihm nicht ins Bewußtsein trat; denn dieses eben ist es, gegen das sich sein Ausruf: „Gebrechlichkeit, dein Nam' ist Weib!" kehrte. Jetzt aber, wo seine Mutter ihm nicht mehr die Liebe mit ihrem ganzen sittlichen Inhalt vertritt, taucht dieser für ihn wieder in Ophelien auf, und nun könnte sie in ihre Rechte als Geliebte eintreten und ihm die Welt in sich darstellen. So hat es Hamlet auch empfunden: in der Zeit bis Mitternacht, deren Ende er sehnlichst herbeiwünscht! „Ich wollt' die Nacht wär' da!" hat er an sie geschrieben und sich selbst zu ihr begeben. Wir erfahren das erst später, unmittelbar nachdem Hamlet Ophelien verlassen hat, die noch ganz erschreckt zu ihrem Vater tritt. (Und unmittelbar nach der Erscheinung des Geistes, der jetzt er entgegenharrt, war er zu ihr gegangen, wie die Spuren seines Aeußern zeigen.) Nun aber ist er abgewiesen worden, worauf uns der Dichter durch die zunächst vorausgehende Scene zwischen Ophelien und ihrem Vater vorbereitet hat. Ophelia selbst sagt es aus:

„Wie Ihr mir befahlt;
Wies ich die Briefe ab, und weigert ihm
Den Zutritt."

Und zwar ist er, wie schon gesagt, abgewiesen worden vor seinem Erscheinen auf der Terrasse, so daß Nichts übrig bleibt, als mit Ophelien's Worten in der dritten Scene: „Ich will gehorchen, Herr," den Akt zu schließen, damit für Hamlet's Abweisung Zeit bleibe.

Diese nun ist es, die ihn wieder in sich zurückgeführt und seinem Vater entzogen hat, denn nun ist die Welt für ihn nothwendig leer und bietet Nichts, was ihn zum Handeln treiben könnte. Anfangs zwar scheint er äußern Dingen zugewandt, er schildert Horatio des Königs Trinkgelag, und spricht über den Hang seines Volks zum Trunk. Aber schon die Ruhe, mit der er von dem König spricht, ist auffallend, und trägt mehr Ekel oder Gleichgültigkeit, als Verachtung oder Haß an sich, noch mehr aber der Uebergang von ihm zum ganzen Volk: Horatio, der selbst Däne ist, hatte gefragt, ob das so Gebrauch sei? am Hofe nämlich, denn unter König Hamlet hatten diese Gelage sicher nicht Statt gefunden. Hamlet aber beginnt plötzlich von der Sitte des Volks zu reden, die er wenigstens vom sittlichen Standpunkt aus nicht ein Mal unbedingt verwirft, ja er stellt sein Urtheil gleich anfangs als ein subjektives hin, während dasselbe sonst für ihn stets mit der Sache selbst zusammen fällt: „Für meine Denkart," sagt er, „obgleich ich selbst Däne bin, ist es ein Gebrauch, wovon der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung." Und dann beklagt er, daß der Ruf der Dänen durch ihn geschmä-

Digitized by Google

lert werde. Nun aber geht er auf eine noch allgemeinere Betrachtung über, und plötzlich stockt der Fluß seiner Gedanken und Worte, der bis dahin ungehindert sich ergoß. Er klagt, daß selbst in edlen Menschen durch eine fehlerhafte Mischung ihres Blutes, wofür sie doch nicht verantwortlich sind, da die Natur ohne ihr Zuthun ihnen diesen Mangel mitgegeben habe, die Sinnlichkeit nach irgend einer Seite hin so übermäßige Gewalt gewinnen könne, daß sie oft die Dämm' und Schanzen der Vernunft einbreche; und jene Menschen dadurch, oder weil sie vielleicht den Schein gefälliger Sitten aus Nachlässigkeit zu gering angeschlagen, den Ruhm all ihrer andren Tugenden einbüßen, ja daß der Gran der Niedrigen in ihnen den ganzen Adel ihres Wesens, dem es beigemischt ist, nicht selten auslösche und zu sich herüberziehe. — Zwar ist dies eine allgemeine Betrachtung, aber Hamlet's Betrachtungen sind stets allgemein und doch dem eigenen geheimsten Lebensquell entflossen. Auch jetzt schöpft er sie da und seine Worte sind ein treues Abbild seines Innern. Er ist von Ophelien abgewiesen worden, und wenn er vorher an der Liebe selbst verzweifelte, so zweifelt er jetzt an ihrer Liebe und sinnt, was ihm dieselbe entzogen haben könne. Vorher seiner Mutter gegenüber, deren That er vor sich sah, durfte er die Welt verdammen, und in dem Ausruf: „Gebrechlichkeit, dein Nam' ist Weib!" Ophelien mit begreifen: jetzt, wo sie ihn flieht, in einem Augenblicke, wo der Glaube an das Gute wieder in ihm lebt, wird er auf sich zurückgewiesen und muß in sich den Grund ihrer Abweisung suchen. Da treten seine eignen Mängel ihm ins Bewußtsein, zunächst die leidenschaftliche Sinnlichkeit, die ihr gegenüber die Dämm' und Schanzen der Vernunft durchbrochen hat, und dann sein schroffes Wesen in geselligem Verkehr, wie es subjektiven Menschen eigen ist, sobald ein Mal ihr Einklang mit der Welt gestört ist. Auch dieses, meint er, dürfte Ophelien beleidigt haben, die auf feine Sitte und ein gefälliges Wesen ungemeinen Nachdruck legt *). Beides, vermuthet er, habe das Gedächtniß seiner „engelreinen and unendlichen Tugenden" in Ophelien verwischt und den ganzen Gran von Niedrigem untergehen lassen. Die Tugenden sind der Inhalt seiner Liebe, diese rein wie die „Gnade" und unendlich. Aber obschon er zum Schluß seine Tugenden hervorhebt, als seien sie sein eigen, trotzdem, daß Ophelia nicht an sie glaubt, so zeigt sich doch gleich zu Anfang, daß er ganz gebrochen ist, er wälzt die Schuld seiner Leidenschaftlichkeit von sich ab auf die Natur, die ihm ohne sein Zuthun diesen Mangel mitgegeben habe, und giebt somit auch seinem Geschlecht den Namen: „Gebrechlichkeit," er beugt sich unter diesem neuen Schlage und verzichtet auf den sittlichen Geist in ihm selbst. Wir sehn, sein Vater hat für ihn keine innere Bedeutung mehr, er ist verschwunden vor seinem eignen Schicksal und, wenn derselbe jetzt noch in ihm lebt, so ist es nur, um wie eine physische Gewalt, ihm das Blut rascher durch die Adern zu treiben und seine geistige Thätigkeit zu

*) Man vergleiche z. B. ihre Auffassung Hamlet's 3, 1.

Digitized by Google

hemmen. Die Form der Rede gehört seinem Vater, dessen Erscheinung jetzt bevorsteht, ihr Inhalt der Liebe.

Horatio erweckt ihn aus seinen Träumen, der Geist ist da, Hamlet wird von Entsetzen ergriffen, der Form der Empfindung, die das Ungeheure als Unerwartetes zum Inhalt hat, denn Hamlet, sehn wir, gedachte kaum noch seines Vaters. Das Ungeheure aber ist der Umsturz der natürlichen Ordnung, der ihm plötzlich greifbar vor Augen tritt und als Unbegreifliches ihm Graun erregt. Das sagt er ausdrücklich zum Schluß:

„Was bedeutet's,
Daß todter Leichnam Du, in vollem Stahl,
Aufs Neue des Mondes Dämmerschein besuchst,
Die Nacht entstellend; daß wir Narrn der Natur
So fürchterlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsre Seele nicht erreichen kann."

Aus jedem „Warum?" aber tönt dies Grauen wieder und jede Frage ist als Doppelfrage zu betrachten; so ist die erste:

„Warum Dein fromm Gebein, verwahrt im Tode,
Die Leinen hat gesprengt?"

zu umschreiben: Wie ist es möglich, daß Dein frommes, d. h. heilig gesprochenes Gebein die Leinen sprengen konnte und warum hat es sie gesprengt? so die folgende: Wie ist es möglich, daß die Gruft, in der wir ruhig eingeurnt Dich sehn, ihre schweren Marmorkiefern öffnen konnte und warum hat sie sie geöffnet?

Das Grauen Hamlet's beruht also auf dem Umsturz der natürlichen Ordnung der Dinge, der das Begreifen des Menschen übersteigt. Denn damit wird dem Gebäude seines geistigen Lebens wieder eine Stütze unterweggezogen, weil damit der Mensch selbst herabgezogen wird. Nun aber tritt jener Umsturz in dem Geiste seines Vaters vor ihn. An diesen knüpfte sich, wie wir gesehen haben, für ihn die sittliche Ordnung der Dinge, die theils auch umgestürzt ist, durch seiner Mutter Heirath, theils aufgelöst, durch seines Oheims Despotie und des Adels Kriecherei. Als nun sein Vater vor ihn tritt, da ist es ihm unmittelbar gewiß, daß die natürliche Ordnung nur umgestürzt ist, um den Fall der sittlichen zu erklären. Deshalb nennt er ihn eine „fragewürdige" Gestalt und will reden zu ihm, ob er ein Geist des Segens oder ein verdammter Kobold sei; denn da er als unsterbliches Wesen die Vernichtung nicht zu fürchten hat, so kann ihn nichts hindern dem Geist zu folgen, er muß erfahren, was die sittliche Welt gestürzt hat, weil er selbst mit ihr gefallen ist:

„Laß mich nicht vergehn in Ungewißheit,"

sagt er, und fügt dann jeder Frage das: „Warum" hinzu, — wir sehn, nur sein Gemüth, das ihn treibt, Gewißheit über sein Loos zu erlangen, spricht aus ihm, nicht die interesselose Liebe zu seinem Vater. Diesem steht er vielmehr trotzig gegenüber als ein Gleicher, weil er nichts mehr zu fürchten und zu hoffen hat: „Wo

Digitized by Google

führst du mich hin? red', ich geh' nicht weiter." — Hör' an! — „Ich will's." Dann hört er seinen Vater die Qualen schildern, die er duldet, „bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sind." Wieder fällt eine Stütze seines Daseins, da sein Ideal des Mannes im Fegefeuer schmachtet, sein Glaube an den Menschen, wie an die himmlischen Mächte, also an das Gute selbst, muß dadurch einen harten Schlag erhalten, zumal da ihn derselbe in einer Stimmung trifft, in der sein eignes sittliches Bewußtsein gebeugt war. Noch schweigt Hamlet und erst der leise Zweifel seines Vaters an seine Kinderliebe: „Wenn Du je Deinen theuren Vater liebtest" — preßt ihm einen Schmerzensruf aus. Nun hört er den Mord und will ihn rächen. Die Liebe zu seinem Vater siegt. Bald aber sinkt er wieder in sich zurück: „O mein prophetisches Gemüth," sagt er und gedenkt nun seiner eignen Leiden, die mit dem Morde seines Vaters ihren Anfang nahmen und ihm die Ahnung eingegeben haben. Denn dieser Ausruf ist ein durchaus subjektiver. Mit keiner Silbe unterbricht er seinen Vater, als dieser ihm die feige verrätherische That bis in die kleinsten Züge schildert. Das Böse in der niedrigsten Gestalt enthüllt sich seinen Blicken. Und zugleich verweilt sein Vater auch noch bei seiner Mutter That und nennt sie Ehebruch. Für Hamlet gilt es gleich, wie wir gesehen haben, ob seine Mutter die Ehe oder nur die Liebe brach, er hört nun aber wie sein Vater ihr eigentliches Wesen in die Wollust setzt und überhört, was er hinzufügt, daß „Tugend nie sich reizen läßt, buhlt Unzucht auch um sie in Himmelsbildung." Aber nun weicht auch aller Glaube aus ihm und die ganze sittliche Ordnung stürzt für ihn zusammen. Das ist der Sinn seines Schweigens nach jenem Ausruf des Schmerzes, daß seine Ahnungen ihn nicht betrogen haben. Damit aber ist ein Doppeltes gegeben. Denn handeln kann er in dieser Verzweiflung an dem Guten nicht: Entweder das Böse, das er nothwendig wieder als ein Unendliches faßte, tritt seinem Verstande gegenüber — dann muß er wahnsinnig werden, weil das Böse als Allgemeines undenkbar ist — oder es wirft sich unmittelbar auf sein Gemüth — dann muß er sterben, weil das Leben nur von dem Guten getragen werden kann, oder er versucht, im Gegensatz zum Guten fortzuleben, und stellt sich auf den Standpunkt der abstrakten Freiheit, auf sein leeres inhaltsloses Ich, das das Allgemeine in bloßen Schein verwandelt und nichts als sich selber gelten läßt. Das aber ist der Weg zum Bösen; denn um diesem zu verfallen, brauchte er jetzt nur seiner leeren Selbstgewißheit einen Inhalt, ein Interesse gegen das Allgemeine zu geben, und dazu können die Umstände leicht den Anlaß bieten. Daß aber Hamlet, der Gemüthsmensch, dessen jetzt zerstörte ideale Welt auf dem Boden der abstrakten Freiheit aufgeführt war, dieser und nicht dem Wahnsinn verfallen werde, dürfen wir jetzt schon schließen, obwohl er natürlich auch an den letzteren vorübergehend streifen wird. Wir kehren jetzt zurück, um den Eindruck aufzuweisen, den seines Vaters Erzählung auf ihn gemacht hat.

Digitized by Google

Gleich seine ersten Worte lassen für ihn fürchten:

„O Herr des Himmels! Erde! Was noch sonst?
Nenn' ich die Hölle mit?"

Bald blickt Wahnsinn, bald Hohn durch, es ist, als wollte er sagen, sein eigner Vater sei der Hölle entstiegen, aber noch behält er die Herrschaft über sich: O pfui! ruft er, noch wird der Hohn verdammt und er schwört, seines Vaters zu gedenken, „so lange Gedächtniß haust in dem zerstörten Ball hier." Wir sehen, er selber fühlt sich dem Wahnsinn nah. Nun aber äußert die Offenbarung ihre Wirkung auf sein Gemüth. Er entsagt Allem, was ihm je das Leben lieb und werth machte, um, wie er sagt, allein seines Vaters Gebot zu leben. Aber das sind Worte, die ihm nur die Verzweiflung eingiebt, obwohl er selbst sich durch sie zu der Rache zu weihen meint. Die „minder würdigen Dinge", die er aus sich verbannen will, sind für ihn werthvoller als seines Vaters Gebot, sie sind sein ganzer Lebensinhalt und sie leben eben jetzt in ihm, sonst würd' er ihrer nicht erwähnen. Eben daß er von ihnen Abschied nehmen soll, hat ihm die verzweiflungsvollen Worte: O Herr des Himmels! Erde! u. s. w. eingegeben und läßt ihn jetzt seiner Mutter und seinem Oheim fluchen; denn jener Ausbruch gegen seinen Oheim: O Schurke, lächelnder verdammter Schurke und die Worte:

„Ich muß mir's niederschreiben,
Daß Einer lächeln kann und immer lächeln
Und doch ein Schurke sein,"

drücken nur die Beziehung der That seines Oheims *auf ihn selber*, nicht auf seinen *Vater* aus; für sich schreibt er es nieder und sagt damit zugleich, daß dies für ihn das wahre und das einzige Ergebniß der Offenbarung seines Vaters sei: Das Gute ist nur *Schein*, das hat das heuchlerische Lächeln seines Oheims ihm bewiesen, er *glaubt jetzt an das Böse*. Dann aber *mußte* er auf das, was früher den Inhalt seines Lebens bildete, verzichten, weil dieses nur in dem Glauben an das Gute seinen Halt hatte, und es ist eine Täuschung, daß er es seinem Vater opfere. Nicht minder täuscht er sich, wenn er nun meint, der Mahnruf seines Vaters könne seine Lebensaufgabe werden und ihn wahrhaft erfüllen, um das Verlorne zu ersetzen; denn dieser fordert von ihm eine That, die auf die Wiederherstellung des Guten in der Welt gerichtet ist, er aber glaubt nicht mehr an Jenes und hat diese eben aus sich getilgt — wie sollt' er da noch für sie handeln können? Der Mahnruf seines Vaters muß also für ihn ein ganz Abstraktes bleiben, weil er die Welt nicht mehr zum Inhalt haben *kann*; er wird ihn somit nicht erfüllen und folglich auch den früheren Inhalt nicht verdrängen können. Dieser wird reagiren und *Hamlet* dem innern Kampf preisgeben. Nun aber *hat Hamlet* schon auf ihn verzichtet, er wird sich also in dem Kampf nur negativ verhalten, d. h. er wird das Gute selbst — denn dies war einst der Inhalt seiner Welt — bekämpfen. Doch vor der Hand glaubt er sich seinen Vater ganz gewidmet zu

Digitized by Google

haben. Da treten seine Freunde zu ihm und sogleich bricht seine innere Zerrüttung in wahnsinnigen Reden aus: „Ha! heisa! Junge! Komm, Vögelchen, komm!“ Denn da sein Zusammenhang mit der Welt, dem Allgemeinen, durch den Glauben an das Böse zerrissen ist, so steht er nothwendig auch persönlich isolirt und entbehrt der Anknüpfungspunkte im Verkehr mit Menschen. Deshalb jene Reden, er beweist es selbst, indem er nochmals das Ergebniß, das die Offenbarung des Geistes für ihn gehabt hat, in die Worte zusammenfaßt:

„Es lebt kein Schurk' in Dänemark,
Der nicht ein ausgemachter Bube wär'.“

Und schmerzlich bitter lächelt er, als Horatio ihm erwiedert, es brauche kein Geist vom Grabe zu kommen, um das zu verkünden. Denn er glaubt jetzt erst, was er in den Worten ausgesprochen hat; dann aber bricht er in sich selbst zusammen. Es überwältigt ihn, daß er jetzt ganz allein steht und nichts Gemeinsames mit Menschen hat; in diesem Sinne sagt er:

„Und so, ohn' alle weitre Förmlichkeit,
Denk' ich, wir schütteln uns die Händ' und scheiden;
Ihr thut, was Euch Beruf und Neigung heißt —
Denn jeder Mensch hat Neigung und Beruf,
Wie sie denn sind —

Er selbst hat in der That im Grunde keine Neigung und keinen Beruf mehr: „Ich für mein armes Theil,“ fährt er fort, „seht ihr, will beten gehn.“ — Also doch hält er noch fest an dem Allgemeinen, oder vielmehr er täuscht sich wieder über sich selbst, indem er trotz des Glaubens an das Böse, noch im Gebete Rettung zu finden hofft. Darauf will er seine Pflicht erfüllen, obschon die Freudigkeit verschwunden, mit der er auf die erste Kunde von der Erscheinung seines Vaters die That der Rache schon vorwegzunehmen schien. Auch jetzt verlangt er von den Freunden Bewahrung des Geheimnisses — aber wie ein Bettler steht er vor ihnen: „Gewährt mir Eine arme Bitte,“ und statt des: „Ich will Eure Liebe lohnen,“ sagt er am Schlusse:

„Und was ein armer Mann, wie Hamlet ist,
Vermag euch Lieb' und Freundschaft zu bezeugen,
Soll nicht fehlen.“

Die That soll wohl geschehn und deshalb fordert er das Geheimniß, aber als das „Schwört“ des Geistes aus der Erde schallt, um seine Bitte an die Freunde zu unterstützen, steht er wieder an der Grenze des Wahnsinns, denn das wunderbare Erscheinen desselben unter ihm mahnt ihn nochmals, daß es mit der Herrlichkeit des Menschen zu Ende ist, an die er früher glaubte, ja auf die sich einst der Bau seiner ganzen innern Welt stützte. Dieser ist nun zerstört. So sagt er zu Horatio:

„Es giebt mehr Dinge im Himmel und auf Erden,
Als Eure Schulweisheit sich träumen läßt.“

Digitized by Google

In dieser Verzichtleistung auf die Göttlichkeit des eignen Wesens, in dieser Ergebung in den Himmel, aber auch zugleich in diesem inneren Zerfall, will er nun das Werk der Rache vollziehn. Bis dahin aber, bis er Muth und Kraft gesammelt hat, um vor das Volk hinzutreten, ihm die That des Königs zu enthüllen und es gegen denselben aufzurufen, damit er seinen Lohn am Galgen finde — denn an Mord denkt Hamlet gar nicht — muß er nothwendig auch äußerlich sich von den Menschen sondern, wie er innerlich schon von ihnen losgerissen ist. Er kann nicht mehr Verkehr mit ihnen pflegen, konnte er doch kaum zu seinem Freunde reden! Dazu hat er ein Geheimniß zu bewahren, und muß sich sagen, daß der König, der, schon wegen seiner Trauer um seinen Vater, mit Argwohn erfüllt, ihn hinderte, jetzt nach Wittenberg zu gehn, versuchen wird, ihn auszuforschen. Theils also um die Menschen von sich fern zu halten, theils um den Spähern des Königs zu entgehn, faßte er den Vorsatz, ein „wunderliches Wesen anzulegen," d. h. sich wahnsinnig zu stellen, während er in Wahrheit stets auf der Schwelle des wirklichen Wahnsinns steht. Jetzt freilich ist er diesem fern, denn jetzt unterwirft er sich ohne Murren dem Himmel oder vielmehr Gott, dessen Gnade und Barmherzigkeit er zwei Mal anruft und zu dem er ja auch beten will. Und jetzt im Gefühl seiner Leiden bedarf er auch der Menschen, er „empfiehlt sich" seinen Freunden „mit aller Liebe" und bittet sie: „Laßt uns zusammen gehen." „Die Zeit ist aus den Fugen," sagt er dann und spricht damit aus, daß sie nicht an sich böse sei. Dann aber schließt er, sein Mißgeschick verfluchend, daß er geboren ward, sie wieder einzurichten So faßt er seines Vaters Aufruf nicht als ein Gebot der Rache, sondern allgemein, als die Mahnung, das Gute wiederherzustellen, und auch hierin spricht sich wieder aus, daß er es jetzt als gestürzt betrachtet.

Noch also scheint Hamlet, sich den höheren Mächten unterzuordnen, ja sein Werk vollbringen zu wollen. Aber als er jene Worte sprach, war er noch nicht zum vollen Bewußtsein dessen erwacht, was er von der Tafel seiner Erinnerung verwischen wollte. Unmittelbar darauf taucht es wieder in ihm auf. Es ist die Liebe. Statt zum Gebete geht er von der Terrasse des Schlosses, wo er den Geist gesehen, zu Ophelien. Sie selbst schildert uns sein Aeußeres und läßt uns keinen Zweifel, daß er eben von seinem Vater kommt:

„Als ich auf meinem Zimmer näht', auf ein Mal
Prinz Hamlet — mit aufgeriss'nem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hangend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n;
Mit einem Blick, vom Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgerissen,
Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich."

So also trat er vor sie und in dem Augenblicke lebte nur sein Vater in ihm oder vielmehr dies letzte Erlebniß. Dann aber ändert sich der Ausdruck seiner Züge, er nimmt sie bei der Hand und betrachtet so prüfend ihr Gesicht, „als wollt' er's

Digitized by Google

zeichnen," sagt Ophelia, aber als wollt' er darin lesen, hätte sie sagen sollen, und im Englischen steht statt des „betrachtet' er so prüfend mein Gesicht," he falls to such perusal of my face und perusal ist Lesen. Er wollte aber darin lesen, ob sie seiner Mutter gleiche, ob sie wirklich treulos, wollüstig sei, wie diese. „Lange stand r so," fährt Ophelia fort:

„Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und drei Mal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch' einen bangen, tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein."

Er hatte also in ihrem Antlitz gelesen, was er darin suchte, und freilich konnte er nichts Andres darin finden, da er nicht mehr an das Gute glaubte und sein Verhältniß stets eine sinnliche Färbung hatte. Jetzt also kann sie ihm nur als sinnliches Wesen Gegenstand sein, und wirklich hören wir ihn denn auch gleich nach seinem Abschied von ihr in diesem Sinne von ihr reden. In der kurzen Unterredung mit Polonius warnt er diesen, seine Tochter in der Sonne gehn zu lassen; „denn," sagt er, „wenn die Sonne Maden in einem todten Hunde ausbrütet: eine Gottheit, die Aas küßt — sie könnte concipiren." Diese Gottheit aber, oder vielmehr dieser Gott ist Apollo und Apollo ist der Gott, unter dessen Bilde Hamlet seinen Vater anzuschauen pflegt. Dieser aber hat in seinem Weibe nur — ein Aas umarmt. Und solch' ein Aas ist jetzt auch Ophelia für ihn, ein bloßes Vehikel der Zeugung. Das ist es, was er in ihren Zügen gelesen hat; das ist es aber auch, was ihm, als er es las, solch einen bangen Seufzer auspreßte, als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern und endigen sein Dasein.

Mit diesem Abschied von Ophelien nun aber ist Hamlet ein Anderer geworden, seine Unterordnung unter die höhere Macht Gottes ist dahin, der ganze Inhalt seines einst göttlichen Denkens ist geschwunden, er ist nichts als die abstrakte Gewißheit seiner selbst, und hat als solche das berühmte: „Nichts ist weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu" zu seinem Wahlspruch. Dies Denken ist das rein Negative, die abstrakte Negation selbst, und der Sinn des Spruches: Alles ist Schein, das Subjekt allein Wesen, ihm sind die Dinge unterworfen. Doch wie Hamlet auf diesem Standpunkt sich behauptet, wie von Zeit zu Zeit der frühere göttliche Inhalt wieder in ihm auftaucht und wie er endlich von ihm aus zum Bösen selbst fortgeführt wird, um dann aufs Neue eine höhere Macht, den Himmel, anzuerkennen, bleibt uns jetzt nachzuweisen.

Als Ophelia den Prinzen von sich gestoßen hatte, sprach er unmittelbar vor der Erscheinung des Geistes ein Wort, das für seine jetzige Zerstörung die Bedeutung eines Omens einnimmt und zugleich die Räthsel derselben löst: „Der Gran von Schlechtem," sagte er, voll Schmerz auf seine eignen Mängel blickend,

Digitized by Google

als seien diese die Veranlassung, weshalb Ophelia ihn von sich gewiesen, indem sie das Gedächtniß des Edlen seiner Natur in ihr ausgelöscht, „der Gran von Schlechtem zieht oft die ganze edle Substanz herab in seine eigne Schmach.“ Jetzt hat der Gran von Schlechtem, den er vor sich sieht, seiner Mutter That verbunden mit dem Morde seines Vaters, für ihn die ganze sittliche Substanz der Welt in seine eigne Schmach herabgezogen, das Böse, das er sah, hat seinen geistigen Ruin vollendet. Dem Gebet entsagt er jetzt, und zum Beweise, daß er durch sein bloßes Verzichten auf das Leben nicht auch schon wirklich von demselben losgebannt ist, geht er zu Ophelien.

Bei seinem ersten Wiedererscheinen nun verräth er, was das „Wägen seines Kopfes auf und ab,“ eh' er Ophelien verließ, bedeutete; er hat jetzt auch in ihr einen Gran von Schlechtem aufgefunden und läßt keinen Zweifel, daß dieser für ihn alles Edle, das er einst in ihr verehrte, ausgetilgt hat: er vergleicht sie einem Aase und macht sie zu einem bloßen Instrument der Zeugung. Die Liebe ist also wirklich aufgehoben und des sittlichen Gehalts entleert, den er in sie verlegt hatte: sie ist ein blos Sinnliches geworden. Die Verzweiflung an dem Guten hat sich zum ersten Mal bethätigt, er hat das Substanzielle, weil es des Guten baar sei, von sich gestoßen und sich über es erhoben; aber noch ist dies nur die Negation des Guten in der Welt und zwar soweit dieselbe in der Liebe zur Erscheinung kommt, nicht seiner eigenen Substanz. Die Worte, die er zu Polonius spricht: „Denn wenn die Sonne Maden in einem todten Hunde ausbrütet, eine Gottheit, die Aaß küßt.“ — Worte, die, wie wir sehen, auf die Ehe seines Apollo gleichen Vaters und seiner dem Vieh, das „der Vernunft entbehrt,“ jetzt gleich gewordnen Mutter sich beziehen, — diese Worte ließen die Göttlichkeit seines Vaters und damit seine eigene bestehen, da er sie hier auf sein Verhältniß zu Ophelien anwendet. Er selbst ist auch jetzt noch göttlich, das Weib dagegen, das vorher blos gebrechlich war, ist seitdem zum Vieh geworden, des Namens Mensch unwürdig. Und ebenso nimmt er das Gute auch im Verhältniß zur äußern Welt für sich allein in Anspruch und negirt es theils in den Einzelnen, die ihm gegenübertreten, theils in den andern Formen der Liebe, in die die Verhältnisse des Menschen zu einander sich kleiden. So klagt er gegen Polonius, es sei unter 10,000 Menschen kaum Ein „Ehrlicher“; so würde er es für „unehrlich“ halten, seine innerste Ueberzeugung wahrheitstreu auszusprechen, denn die Welt ist eben keine Stätte mehr für Wahrheit; so stellt er sich, seinen Jugendfreunden gegenüber, auf ihren Standpunkt, obschon derselbe ihm in tiefster Seele verabscheuungswerth ist, wird frivol mit ihnen; denn wie sollte er jetzt noch sich gedungen fühlen, irgend einen Menschen zu sich heraufzuziehen? Vielmehr gewährt ihm diese ihre Niedrigkeit Genugthuung, da er durch seine jetzige Anschauung der Welt diese ihre Niedrigkeit bestätigt sieht. Und als er, einen Augenblick sich selbst vergessend und von dem Gefühl des unwürdigen Drucks, der unter einem Herrscher wie sein Oheim

Digitized by Google

auf ihm lastete, plötzlich hingerissen, in der Einbildung, die Beiden empfänden, wie er selbst, ihnen zugerufen hat: „Wer sie nach Dänemark ins Gefängniß geführt habe?“ und dann aber auch sogleich enttäuscht, erkannt hat, daß sie unfähig sind, diese Schmach zu empfinden: da scheidet er sich plötzlich wieder von ihnen und ruft aus: „Nun so ist es für Euch kein Gefängniß, denn an sich ist Nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu.“ Hamlet's Denken aber macht es dazu und dies Denken hat hier sittlichen Gehalt *): indem also Hamlet ihnen einräumt, Dänemark in anderm Lichte zu sehen als er, spricht er ihnen die sittliche Substanz ab, die ihn so denken läßt, und nimmt sie wiederum für sich allein in Anspruch.

Dahin aber mußte er gelangen, da das Allgemeine als solches für ihn nun ein Mal aufgehoben und zum Bösen, zum bloßen Schein, geworden war. Denn in demselben Augenblicke, wo er diesem Wahne, der dem Wahnsinn nahesteht, sich ergab, mußte ihm das Gute, das er früher in der Welt sah, als der Abglanz seines eignen Wesens erscheinen, wie es denn auch wirklich seine Schöpfung war, und dieses als das einzig Gute. Dies Gute aber ist ein Individuelles, während das Gute an sich das Allgemeine ist, dem er sich eben gegenüberstellt. Das ist der Widerspruch, an dem er untergehn muß. Das Allgemeine, das er selbst zu sein behauptet, wird ihn, indem er es außer sich bekämpft, zuletzt zum bloßen Individuum herabsetzen, das des Allgemeinen baar ist. Sein Weg geht durch das Böse, das nichts Andres als der realisirte Gegensatz des Allgemeinen ist, das zur Herrschaft gekommne Individuelle, zur Erkenntniß seiner Nichtigkeit. — Schon thut er den ersten Schritt auf dieser Bahn. Um nämlich seine Jugendfreunde zum Geständniß ihres Einvernehmens mit dem Könige zu bringen, beschwört er sie aufs Feierlichste und mit bewußter Heuchelei, die er sogar selbst noch verspottet **), bei der Heiligkeit der Bande, die ihn an sie knüpfen, aufrichtig gegen ihn zu sein. So mißbraucht er diese — und wie heilig sie ihm waren, beweist selbst die Beredsamkeit, die er noch in ihrer Verspottung entfaltet — er mißbraucht sie in seinem eignen, seinem schlecht individuellen Interesse. In demselben Maße aber, wie er dieses walten läßt und sich ihm hingiebt, entfernt er sich vom Allgemeinen, vom Guten; denn jenes ist eben dadurch schlecht individuell, daß es nicht durch das Gute geläutert, nicht in es aufgegangen ist. Wenn er also diese individuelle Seite seines Wesens nicht zu beherrschen weiß, so geht er jenem eben angegebenen Ziel entgegen.

Dazu aber ist bei ihm, dem subjektiven Menschen, der wegen jenes mit Will-

*) Das Denken in jenem berühmten Ausspruch Hamlet's, der am Schluß des ersten Artikels als das Motto der abstrakten Negation hingestellt war, kann, insofern das denkende Subjekt ein von der Substanz erfülltes ist, doch ein positives sein. Es wäre richtiger gewesen, es als das subjektive zu bestimmen, als ein Meinen, Dafürhalten.

**) Ich beziehe mich hier auf seine Worte: „Denn um wie ein ehrlicher Mann mit Euch zu reden.“ — „Kommt, geht ehrlich mit mir um.“ — „Ich weiß, der gute König und die gute Königin“ u. s. w.

Digitized by Google

für nur zu nah verwandten Freiheitsdranges nie gelernt hat, sich selbst zu beherrschen und allen Launen, allen Stimmungen, wie sie der Augenblick erregt, sich hingiebt, der überdies durch seine ganze jetzige Haltung, die freilich keine mit Bewußtsein angenommne ist, sich selbst, sein subjektives Wesen als allein berechtigt hinstellt, wenig Aussicht. Auch sehn wir ihn dem drohenden Abgrunde mit jedem Schritte näher rücken. Zwar in dem Ausruf, den wir zum Ausgangspunkt für die Bestimmung seines Wesens nahmen, in jener Schilderung der Welt, wie sie früher in ihm lebte, ist alle Bitterkeit aus ihm geschwunden und er ganz Schmerz, — aber aus dieser Stimmung wird er alsbald aufgescheucht, der Eine der Beiden, der ihn nicht versteht, schlägt eine Lache auf, und wie vorher die Beute seines Schmerzes, ist er jetzt die seiner Wuth, und beginnt statt seiner frühern Welt die ihn umgebende zu schildern. Da ist ein König, dem er Tribut zu zahlen hat und der soll ihm werden: der Ritter soll seine Klinge dazu verwenden. Der Narr soll nur Menschen lachen machen, die ein so kitzliches Zwergfell wie Rosenkranz haben, und Späße machen wie eben Hamlet. Der Liebhaber soll nicht umsonst seufzen und die Liebende soll ihre Wünsche offen aussprechen, — nur der ruhige Mensch, der mit Humor auf solche Welt blicken kann, soll ein friedlich Ende nehmen, ein Mensch wie Horatio, der auch in der That am Schlusse unsers Stücks allein übrig bleibt, gerade wie Ophelia ihre Wünsche offen darlegt und den König die Klinge ereilt *).

Schon also regt sich persönlicher Haß und persönliche Rachsucht in ihm, die sich nun immer steigert. Zunächst melden Rosenkranz und Guildenstern ihm, daß die Bühne der Hauptstadt der Schauplatz widerlicher Scenen geworden und somit entweiht ist. Der König ist es wieder, der davon die Schuld trägt; er leiht nämlich „einer Brut von Kindern" seinen Schutz, und nun läuft Alles diesen nach. Das trifft Hamlet tief; denn nicht nur beklagt er darin den Verlust des letzten Heiligthums, das ihm noch blieb, — er war einst der Mäcen der Schauspielkunst, wie denn noch jetzt die Schauspieler bei ihm Zuflucht suchen, — er sieht auch in dem Beifall, den die Kinder finden, die Niedrigkeit, den knechtischen Sinn der Menschen, die seinem Oheim schmeicheln. Seine Worte: „Wetter, es liegt darin etwas Uebernatürliches, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte," sind Zeugen der allerhöchsten Erregung, in der er fast fürchtet, die Unmöglichkeit es zu fassen könne ihn wahnsinnig machen. Dadurch hat das persönliche Moment in ihm Nahrung erhalten. Da tritt Polonius zu ihm, der ihn schon vorher an Ophelien mahnte. Auch jetzt führt sein Erscheinen sie Hamlet wieder vor die Seele; aber wenn dieser damals im Namen und als Organ des sittlichen Geistes, nicht

*) Ich bemerke hier, daß ich es für überflüssig halte, jede neue Auffassung einer Stelle noch besonders zu rechtfertigen; rechtfertigt sie sich nicht selbst, so taugt sie nichts. Uebrigens wird in einer nächstens erscheinenden größeren Schrift noch mehr auf das Einzelne eingegangen werden, als es hier des beschränkten Raumes wegen geschehen konnte.

Digitized by Google

in irgend einem selbstischen Interesse das ganze weibliche Geschlecht verdammte: so drängt's ihn jetzt allein, an Ophelien persönlich Rache zu nehmen dafür, daß er sie hat aufgeben müssen. Zum ersten Mal ist er ein Raub des Bösen. Jene Tochter Jephta's nämlich, dem er den Polonius an die Seite stellt, ward von ihrem Vater auf dem Altar des Vaterlandes als Opfer dargebracht und war also dazu verdammt, als Jungfrau zu sterben. Da ging sie „mit ihren Gespielen auf die Berge und beweinte zwei Monate lang ihre Jungfrauschaft." Das mag Ophelia auch thun, höhnt Hamlet: ihr sinnliches Verlangen wird nicht befriedigt werden, voll Schadenfreude reibt er sich die Hände, daß das sein Werk ist. Aber sein Hohn treibt ihn noch weiter. Schon im Anfange der Unterhaltung mit Rosenkr. und Guild. machte er Fortuna zu der Lenkerin der menschlichen Geschicke und nannte sie eine buhlerische Göttin *). Die christliche Vorsehung war also für ihn nicht vorhanden. Jetzt zeigt sich, daß dem eine wichtige Veränderung in seiner Anschauung zu Grunde lag, oder vielmehr daß dieselbe sich eines ihr freilich immer äußerlichen Moments jetzt ganz entledigt hat. Das Christenthum hat für ihn aufgehört zu sein, er braucht es nur noch, um es zu verspotten. Kehren wir zurück. Er schließt die bittere Hinweisung auf Jephta's Tochter: „Ihr könnt das im ersten Abschnitt des Weihnachtsliedes nachsehn." Dieses aber besang natürlich die Geburt Christi durch eine Jungfrau, solch eine Geburt aber ist ein Wunder, Hamlet kann sicher sein, daß die Gottheit Ophelien keines solchen würdigen wird. Somit hat er zugleich Ophelien gehöhnt und das Christenthum verspottet. Das Individuelle in ihm hat den Sieg davon getragen. Was aber das Christenthum betrifft, so konnte Hamlet in demselben unmöglich die verlorne Versöhnung mit sich selbst wieder finden, sondern mußte vielmehr dem Gebet entsagen, das ihm dazu einst das letzte Mittel schien. Denn zwar betrachtet der Christ, wie jetzt Hamlet, die Welt als böse ihrem Wesen nach, und nach dieser Seite hin steht Hamlet mit demselben auf gleichem Standpunkt. Aber während Hamlet einst seine Welt und seinen Glauben an das Gute auf die Göttlichkeit seines eignen Wesens baute, in Gott selbst aber nur den Ewigen sah, den Bürgen seiner eigenen Unendlichkeit: geht der Christ vielmehr von der Sündhaftigkeit desselben aus und verlegt das Gute, das er sich und der Welt entzogen hat, in Gott, in dem er es stets wieder findet. Für Hamlet blieb also, seit er dem Glauben an die Welt entsagte, in der That nur die unmittelbare Gewißheit des Guten in ihm selbst, und er mußte, sobald jene Erschöpfung nach der Erscheinung des Geistes aus ihm gewichen und sein früheres Bewußtsein wieder zur Herrschaft gelangt war, in sich selber Rettung suchen, wie wir sehen, daß er that. Das Christenthum, nur durch Erziehung und Gewöhnung äußerlich an ihn herangekommen, mußte damit aus ihm schwinden, und so

*) Beachtungswerth ist, zumal bei der Beziehung, in der die Erzählung des Aeneas, wie wir später sehen werden, zu Hamlet's eignem Schicksal steht, daß in dieser dieselbe Bezeichnung der Fortuna wiederkehrt.

Digitized by Google

werden wir auch ferner keine Spur von christlichem Bewußtsein in ihm finden, vielmehr ihn seinen Kampf auf dem Boden des Reinmenschlichen fortkämpfen sehen.

Die Schauspieler treten zu ihm — wir sehn, wie der Haß gegen den König in ihm wieder auftauchte, wir sehn ihn darauf der Raserei der Liebe preisgegeben, diese ist es, die ihn bisher an der Ausführung des Gebotes seines Vaters gehindert hat, jetzt ist mit dem Hasse gegen dessen Mörder auch jenes wieder in ihm erwacht, zugleich aber auch die dunkle Ahnung seiner Ohnmacht, ihm Folge zu geben. Sie ist der eigenthümliche Hebel des nun Folgenden. Wir wissen schon, daß Hamlet, weit entfernt, den König zu ermorden, sich vorgesetzt hat, ihn durch das Volk zur Verantwortung zu ziehn. Zu dem Ende sollte er zum Volke reden und ihm die That des Königs enthüllen; dann würde dieses sich erheben, der König wär' entthront, Hamlet's Pflicht erfüllt. Eine Rede also ist es, was ihm obliegt, — aber wie sollte er in diesem Seelenzustand dazu die Worte finden? wie seine Pflicht als eine heilige erfassen? Vielmehr sehn wir, daß ihn sein Zerfall mit den sittlichen Mächten unfähig machen muß, die Herrschaft derselben wieder herzustellen. Wenn es ihm also zum Bewußtsein kommt, daß er dazu berufen ist, so muß er es als eine Last empfinden, die ihn drückt und treibt, sich ihrer zu entledigen. Da bleibt ihm wieder nur der Hohn, um frei zu werden und diesen sehen wir ihn jetzt entfalten. Gleich die Begrüßung, mit der er die Schauspieler empfängt: sie sollten wie französische Falkonier mit ihm auf Alles losfliegen was ihnen vorkomme, war eine Ankündigung dessen, was da kommen sollte: auf seine Sohnespflicht sollen sie mit ihm losfliegen. — Dann verlangt er eine „leidenschaftliche Rede", nennt eine solche, rühmt sie ironisch, denn alle Vorzüge, die er an ihr hervorhebt, sind nur eben so viele Mängel und sie ist in der That nichts als ein Zerrbild, ganz geeignet, den fein gebildeten Geschmack Hamlet's zu empören und ihn über der Form den Inhalt nicht nur vergessen, sondern diesen mit jener sogar verlachen zu machen. Der Inhalt aber ist seine eigne Sache, seines Vaters Mord, der hier in Priamus ihm vor die Seele tritt. Von der Mahnung also, die ihm dieser zuruft, will er sich befreien, indem er ihn verspottet, — aber sein Plan kehrt sich gegen ihn, die Form der Rede übt ihre Wirkung nicht, da die Sache ihn doch zu nah angeht — und dann hat er gegen seine erste Absicht sich auch in der Hecuba noch die Trauer seiner Mutter vorführen lassen, die so schnell schon endete, um dem neuen Hochzeitsjubel Platz zu machen. Das ist die wahre Quelle seiner Leiden und noch ihr eigentlicher Inhalt. Denn in diesem plötzlichen Verstummen ihrer Klagen offenbarte sich ihm die alles sittlichen Gehalts baare, blos sinnliche Natur des Weibes, in jener Trauer seiner Mutter also ging für ihn die Liebe unter — und in dieser dann sogar die Sohnesliebe und das Andenken seines Vaters. Das enthüllt er uns in dem Monolog am Schluß des zweiten Akts, aus dem zum ersten Male das Bewußtsein seiner Pflicht spricht. Bis dahin, bis durch seine

Digitized by Google

beiden Jugendfreunde der Haß gegen den König wieder in ihm angefacht war, hatte er in halbbewußtlosem Zustande dahingelebt, ein Hans der Träumer, seiner Sache fremd und seinem Vater abgestorben — bewußtlos aber auch in einem andern Sinne, indem er sonst sich nie der allgemeinen Macht entgegengestellt hätte. Doch er hat hier nur mit seiner Pflicht gegen seinen Vater zu thun. Wär' er erfüllt von dieser seiner Sache, sagt er, wie der Schauspieler, den er eben sprechen hörte, von der der Priamus erfüllt schien: so würde er den Markt in eine Bühne verwandeln und von ihr aus das allgemeine Ohr des Volks mit grauser Red' erschüttern. Nun aber weiß er nichts zu sagen *), nicht für einen König, an dessen Eigenthum und theurem Leben verdammter Raub geschah. Und doch ist er nicht feige, nur die Zerstörung seines Innern durch die Liebe hält ihn in Fesseln, daß er seiner Pflicht darüber ganz vergessen konnte. Doch auch jetzt ist diese nicht eigentlich lebendig in ihm geworden, er weiß nur, was ihm obläge zu thun, er ist nicht tief davon durchdrungen — deshalb wird er denn auch zugleich sich seiner Ohnmacht bewußt, jetzt, wo er seine Pflicht kennt, sie zu erfüllen. Aber sie kennen, sie anerkennen und doch nicht erfüllen hebt für ihn die Möglichkeit zu leben auf, da er dadurch der Selbstverachtung preisgegeben würde. Das empfindet er und das treibt seinen Haß gegen den König, der ihn dahin gebracht hat, auf die höchste Spitze. „O Rache!" **) ruft er, schilt sich dann selbst, daß er auch jetzt nur mit Worten sein Herz entlädt. Doch das soll anders werden; jetzt will er in Thaten Befriedigung seines Hasses suchen. Schon hat er eine ausgefunden, durch die er seinen Oheim den Qualen des Gewissens und der Furcht vor äußrer Strafe überliefern will: er will ihm seinen Mord mit allen Einzelnheiten in einem Schauspiel vorführen, daran soll er erkennen, daß er in Hamlet's Händen ist, dann ist dessen Zweck erreicht, dann hat er Rache an ihm genommen. Aber wenn auch das persönliche Moment jetzt in Hamlet siegt, doch ist das Allgemeine in ihm noch nicht ganz verstummt; es mit Bewußtsein zu verletzen, wagt er nicht, und da es eben wieder sich in ihm geltend macht, so bleibt ihm Nichts, als es zu belügen. Er redet sich also ein, sein Zweck sei ganz allein, durch das eigene Geständniß seines Oheims, das das Schauspiel ihm entwinden werde, Gewißheit von der Ermordung seines Vaters zu erlangen. Aber wie sehr das nur eine Rettung vor sich selber ist, zeigt sich noch in den Gründen, mit denen er den wahren Zweck vor sich verbirgt. Er ist auf ein Mal wieder Christ geworden, aus dem Gebiete des christlichen Glaubens nimmt er diese Gründe her: „Der Geist," sagt er, „den ich gesehn, kann sein ein Teufel u. s. w.," doch wider seinen Willen blickt aus seinem Schluß-

*) Dies Wörtchen: sagen hatte man bisher ganz übersehen und es ohne Weiteres als thun gefaßt. Aber gerade darin lag das Hinderniß, den eigentlichen Plan Hamlet's herauszufinden.

**) Unbegreiflicher Weise fehlt dieser Ausruf, der von der höchsten Wichtigkeit ist, in Schlegel's Uebersetzung: O, vengeance! lautet er im Original, wo er den ganzen Vers ausfüllt.

Digitized by Google

wort sein ursprünglicher Plan wieder durch: nicht das Geständniß des Königs, sein Gewissen selbst, sagt er, will er mit dem Schauspiel einfangen. Das ist die Rache, die er üben will, eine rein persönliche; die Rache, die sein Vater ihm auferlegte, ist somit vergessen, ja ganz aufgegeben, da er jetzt ja sein Geheimniß preisgiebt, das zu wahren einst seine erste Sorge war.

(Akt III.) Aber eine so offenbare Selbsttäuschung konnte nicht lange haften, er hat sie bald für das erkannt, was sie ist, und damit auch sogleich dem Plane, mit dem er seine Rachsucht vor sich verhüllte, entsagt. Somit steht er wieder auf dem Punkte, von dem er ausging, als er zuerst zum Bewußtsein erwacht war. Er erkennt seine Pflicht an und muß handeln, wenn er überhaupt noch leben soll, er müßte denn auf eine andere Weise der Selbstverachtung noch entgehen können. Bis jetzt ist von dem Letzteren keine Rede. Er hat sich entschlossen zu handeln und will nun endlich das Volk gegen den König aufrufen. Zu dem Ende führt er sich die Leiden desselben unter dem jetzigen Regimente vor die Seele: „der Zeiten Spott und Geißel, des Unterdrückers Hohn, die Anmaßung der Stolzen, des Rechtes Aufschub, den Übermuth der Ämter und den Sporn, den das Verdienst durch die Zurücksetzung erhält vor dem Unwürdigen.“ Dieser Druck, der das Volk erbittern muß, würde sein Bundesgenosse werden, er darf sich sagen, daß sein Aufruf in dem Volke einen mächtigen Widerhall finden würde, seine Rache wär' vollzogen, er selbst des Druckes los, der, seit er zum Bewußtsein aufgewacht ist, auf ihm lastet. Aber zu jeder That gehört die Hingebung des eignen Selbst, die ein Werk der Leidenschaft ist, mit der wir unser Ziel umfassen. Dieser Hingebung ist Hamlet jetzt nicht fähig, weil er sein eignes Selbst gar nicht besitzt, das ist ein Raub der Liebe, und daß es diese ist, die ihn gefangen hält, scheint er sogar selbst zu wissen, denn er nennt unter jenen Leiden, die alle rein politischer Natur sind, auch noch „die Qualen verschmähter Liebe,“ die er allein empfindet. Diese also hindern ihn, sich seines Vaters Sache hinzugeben, sich ihr mit Leidenschaft zu widmen. Aber der Leidenschaftslose fragt nach dem Erfolge seines Unternehmens und wird durch die tausend Zufälle, die er mit klarem Bewußtsein überschaut, zurückgeschreckt. So ergeht es Hamlet: kaum wieder zum Bewußtsein seiner selbst und seiner Pflicht gelangt, erfährt er, daß er jetzt nicht minder als vorher zur Thatlosigkeit verdammt ist. „Denn,“ sagt er, „das Bewußtsein macht uns Alle feige!“ und nun wird das Volk mit allen seinen Leiden, die ihn vorher zur Ausführung seines Planes stachelten, für ihn ein Vorbild, wie es selbst auch seine Leiden geduldig zu ertragen. Damit ist nun auch der Selbstmord aufgegeben, zu dem er übersprang, sobald die Möglichkeit des Unterliegens in seinem Unternehmen gegen den König ihm vor die Seele getreten war. Das ist der Inhalt des ersten Monologs des dritten Akts, dem an Berühmtheit keiner gleich steht, der aber wunderbarer Weise in seinem eigentlichen Kerne bis jetzt noch unerkannt geblieben ist. Ich habe diesen in dem schon erwähnten Aufsatz in Heerig's Archiv dargelegt

Digitized by Google

und muß der Kürze wegen hier auf das dort Entwickelte verweisen *). Nur dieses merke ich hier noch an, daß auch in diesem Monologe wieder keine Spur einer christlichen Anschauungsweise des Todes und des „unentdeckten Landes, aus des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt," zu finden ist, daß Hamlet vielmehr Beides vom reinmenschlichen Standpunkt faßt, obgleich ja ihm gerade ein Wanderer aus jenem Lande wiedergekehrt war. Das ist auch in anderer Beziehung noch von großem Interesse, da damit im Grunde die übernatürliche Geistererscheinung für Hamlet's Bewußtsein aufgehoben und ganz zu der Bedeutung, seine innern Kämpfe aus ihm herausgestellt zu verobjectiviren, herabgesetzt wird. Doch sei das hier nur angedeutet. Noch ein zweiter Punkt von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung seines geistigen Lebens ist beachtenswerth: Hamlet, sahen wir, schied sich bisher von der Menschheit und stellte sich in Gegensatz zu ihr, so äußerlich wie innerlich — jetzt plötzlich hören wir einen Ausruf, der ihn als Glied der Menschheit hinstellt: „So macht Bewußtsein feige nur uns Allen!" Den Übergang von jener schroffen Isolirung zu diesem engen Anschluß an die Menschen bildet seine Hülfsbedürftigkeit. Kaum erst schien ihm nur die Wahl zwischen der Anklage des Königs und dem Selbstmord zu bleiben, wenn er nicht der Verachtung seiner selbst verfallen wollte. Da griff er nach dem letzten Rettungsanker und machte seine individuelle Schranke, seine Schwäche, zur Schranke der Menschheit überhaupt. Nun konnte er leben, auch ohne zu handeln, denn nun war seine „Feigheit" kein Verbrechen. Im späteren Verlauf seiner Entwicklung wird dies Verfahren für ihn zur Regel.

Die Scene zwischen ihm und Ophelien hat Rötscher vorzüglich charakterisirt; ich verweise meine Leser auf ihn, um auch von ihm zu hören, daß Hamlet Einer Leidenschaft doch fähig war, der Liebe. Ich füge nur hinzu, daß Hamlet wie zur Bestätigung des bisher Dargelegten es selber ausspricht, daß die Verzweiflung am Weibe ihn „toll gemacht." Aber dieser fürchterliche Ausbruch hat, nachdem alles Lebensinteresse in jener Todesruhe des letzten Monologs untergegangen war, einen Keim in ihm zurückgelassen, der sich endlich zeugungsfähig erweisen soll: der Haß gegen den König ist wieder in ihm erwacht und treibt ihn gleich zu Drohungen der Rache. Das Schauspiel geht nun dennoch vor sich, zwar bloß, weil es einmal eingeleitet ist, aber immer wird Hamlet doch jetzt mit dem Könige zusammen treffen, und dies Zusammentreffen ist es, was den Keim befruchten muß. Denn einerseits muß die Rachsucht Hamlet's durch den Anblick des Königs aufs Höchste gesteigert werden, und andererseits wird er ihm gegenüber das Gefühl seiner Ohnmacht heftiger als je empfinden. Aus diesen beiden unter so günstigen Umständen zusammenwirkenden Faktoren aber muß nothwendig ein Produkt hervorgehen, das auch schon a priori als die letzte Consequenz des ganzen Standpunktes,

*) Die Hauptsache ist, daß der erste Vorsatz, den er schärfer als ein „Unternehmen voll Mark und Nachdruck" bezeichnet, durch den zweiten durchblickt, vor allem in den ersten Versen 2 und 3, wo er sogar das Uebergewicht erlangt.

Digitized by Google

den Hamlet nun so lange einhält, abgeleitet werden konnte: eine dämonische Gewalt muß ihn ergreifen, ein Vernichtungsdrang, der gegen Alles, was ihn umgiebt, gerichtet ist. Denn erstens, wie soll er sich von dem quälenden Bewußtsein seiner Ohnmacht befreien, als indem er sich, wenn auch noch immer unfreiwillig, und nur, weil jene Qual nicht zu ertragen ist, den bösen Mächten seines Innern überliefert, die ihm Befreiung von derselben, ja ein Schwelgen im Bewußtsein seiner Macht und Ueberlegenheit verheißen? Wer sollte ihn an die sittlichen Mächte ketten, die ihn geboren werden ließen ohne die ihm nothwendigen Bedingungen des Lebens? Vielmehr ist er in seinem Abfall von ihnen in gewisser Beziehung berechtigt und steht thatsächlich im Gegensatz zu ihnen und eben deshalb zu der ganzen Welt, zu Allem, was ihn umgiebt. Zweitens aber, wie sollte er dem Drange, jenes quälenden Bewußtseins los zu werden, widerstehen können? Er, der so lange das Allgemeine in der Welt bekämpfte, in dem dasselbe dann immer mehr schwand, um dem schlecht Individuellen Platz zu machen, muß jetzt diesem ganz verfallen und von der Negation des Allgemeinen in der Welt zu der von Personen, zu dem Streben sie zu vernichten fortgehn. Die Rachsucht, jenes schlecht Individuelle in ihm, muß sich ihm ganz unterwerfen, da der Mangel seiner Natur ihr soweit vorgearbeitet hat *). Nur Eins ist jetzt noch hinzuzufügen: da das Dämonische in Hamlet zum Einen Factor seines Wesens, das Bewußtsein des Mangels jeder Thatkraft hat, so kann auch die Vernichtung, die er übt, keine physische sein, wie etwa in Richard III; sie kann nur auf moralischem Gebiete vor sich gehen, und die moralischen Gebrechen der ihn umgebenden Personen hat Hamlet vermöge seines Scharfsinns und seiner einst edlen Natur längst durchschaut.

So wird das Schauspiel denn nach Einer Seite durch den Anblick des Königs für Hamlet wieder, was es einst werden sollte: das Mittel seiner persönlichen Rache an dem, dessen Namen er einst auf seiner Schreibtafel verzeichnete; das sagt er selbst sogar ausdrücklich, indem er bei Erscheinen des Mörders im Schauspiel, der den König darstellt und sein Gewissen wecken soll, voll gräßlicher Wuth ausruft: „Es brüllt um Rache das Gekrächz des Raben!" Damit aber und mit der vollständigen Befriedigung, die er nach des Königs fast bewußtloser Flucht empfindet, ist denn auch erwiesen, daß seine Rache hier für ihn ein Ende hat und er an seinen Vater und dessen Rache nicht mehr denkt. Daß übrigens Hamlet in der That auf die moralische Vernichtung aller ihn Umgebenden ausgeht, dafür, denke ich, schenkt man mir den Beweis; man sehe nur den fast grinsenden Hohn, mit dem er, im sicheren Bewußtsein seines Sieges, den König, so viel an ihm ist, zu Tode martert; man sehe, mit welchem schadenfrohen Händereiben er seiner Mutter „Wermuth" reicht; wie er den nichtigen alten Po-

*) Daß ich hier Rötscher's vortreffliche Abhandlung: „Ueber den Begriff des Dämonischen" (im zweiten Bande seines Cyclus) vor Augen hatte, sieht Jeder. Ich glaube aber, daß Rötscher seinen Begriff desselben nach der moralischen Seite hin zu erweitern hätte.

Digitized by Google

lonius selbst nicht verschont und wie er endlich seine frühere Geliebte quält, die Arme, die ihn nicht Lügen strafen kann*) und schon jetzt dem Wahnsinn nahe ist. Welche Befriedigung er aber in seinem Werke findet, zeigen schon seine Verse, er spricht es aber auch ausdrücklich aus, indem er nach Musik und Flöten ruft, mit denen er den erlangten Triumph feiern will. In diesem Hochgenuß, den ihm seine geistige Ueberlegenheit bereitet hat, suchen nun die beiden Genossen seiner Jugend auf unverschämte freche Weise noch wieder, ihm das kaum erst preisgegebene Geheimniß zu entwinden, wähnend, sie könnten ihn wie eine Flöte spielen, ihn, der eben erst Alles nach seiner Pfeife hat tanzen lassen; und dazu kommt Polonius auch noch ihn zu hetzen. Jetzt ist er ganz ein Raub der Wuth und fühlt sich der Hölle selbst verwandt, dadurch ist jene Befriedigung aufgehoben, er dürstet jetzt nach Blut. So geht er zu der Königin und trifft unterwegs auf seinen Feind, der betend auf den Knien liegt. Jetzt möchte er ihn, wie er ihn eben moralisch vernichtet hat, auch physisch vernichten. Sein Schwert ist schon gezückt, ihn zu durchbohren — aber er hat gerade noch genug vom Christenthum in sich, um zu wissen, daß das Gebet heiligt und er ihn also in den Himmel schicken würde. Das führt ihm seines Vaters Bild vor die Seele — um auch das mit seinem Hohn zu übergießen. Sein Vater hatte einst gesagt, er sei „in seiner Sünden Blüthe" hingerafft worden; für ihn wird jetzt aus der Blüthe Maienblüthe, und er setzt hinzu, der König habe ihn „in Wüstheit und voll Speise überfallen — ein Bild des Ekels. Dann aber höhnt er mittelbar selbst den Himmel, der allein wisse, wie „seines Vaters Rechnung stehe;" wir bei unserer Organisation, **) wie sie nun ein Mal ist, wissen das nicht, sagt er bitter, seiner früheren Anbetung des Menschen eingedenk; doch vermuthen wir, daß es „ihm schlimm genug geht," ihm, in dem Hamlet einst das Ideal des Mannes sah! Er steckt das Schwert wieder ein und schiebt die Rache auf, um den König in einem günstigen Augenblicke, der

*) Ophelia fragt ihn: Wird der Schauspieler uns sagen, was diese Vorstellung bedeutet? Hamlet antwortet darauf: Ja oder irgend eine Vorstellung, die ihr ihm vorstellen wollt. Schämt Euch nur nicht, ihm vorzustellen, so wird er sich nicht schämen, Euch zu sagen, was es bedeutet. Dieser Theil ihrer Unterredung mit Hamlet taucht in ihrem Wahnsinn wieder auf, ich führe das hier an, um zu zeigen, wie Hamlet's Hohn sie treffen mußte. Alle Reden Opheliens haben Sinn, wenn auch nur „halben," wie Horatio sagt, weil sie ihre Gedanken nicht selbstständig und frei, sondern nur in einer fixen, überlieferten, ihr im Gedächtniß haftenden Form ausdrücken kann, zumeist in alten Liedern. Hieher gehört auch das Liedchen von der Maid, die ihrem Liebsten nachging, ihm erlaubte, mit ihr zu „scherzen," es dann aber erleben mußte, daß er sie nicht „freite." Man beachte ihre einleitenden Worte: „Bitte, laß uns darüber nicht sprechen!" Worte, die sie in Gedanken an Hamlet richtet, den sie bewegen will, von diesen Dingen abzubrechen. Dann aber: „wenn sie euch fragen, was es bedeutet," (ihre und Hamlet's oben citirte Worte!) so sagt nur: und jetzt folgt das Liedchen, dessen Inhalt nur ist: Hamlet habe sie durchschaut, sie hätte gern mit ihm „gescherzt," aber die Besorgniß, er möge sie dann nicht „frein," habe sie davon zurückgehalten. Das Liedchen selbst mag ihr als Warnung schon damals vor den Ohren geschwirrt haben. Das der Beweis, daß dieses viel besprochne und oft gegen Ophelia vorgebrachte Lied nur für sie zeugt.

**) in our circumstance, worin gerade die Ironie liegt.

Digitized by Google

„keine Spur des Heiles in sich hat," für alle Ewigkeit den Qualen der Hölle zu überliefern.

Hamlet geht zu seiner Mutter, der Urheberin alles Unheils; sie empfängt ihn kalt und herrisch, und von ihm zurückgewiesen, wagt sie es ihm zu drohen und will gehen. Er aber hält sie fest, sie, das Schlimmste fürchtend, ruft um Hülfe, Polonius wiederholt den Ruf und fällt anstatt des Königs, den Hamlet zu treffen meinte. Jetzt hat er Blut gesehen, wonach ihn erst dürstete — und wirklich ist er auch erleichtert, *) dazu ruft seine Mutter, die ob seiner raschen blutigen That die Hände ringt, durch ihre Gefühllosigkeit für ihre eigene den sittlichen Geist in ihm wieder wach; jetzt ist er fähig, ihr ihre That zu schildern, die That, die ihn einst des Glaubens an die Herrschaft der sittlichen Mächte beraubte und ihn mit denselben in Gegensatz stellte, bis er zu einem Mord geführt ward! Die Worte: Solch' eine That u. s. w. lassen keinen Zweifel an meiner Auffassung zu, sie sagen es zu deutlich, daß durch sie für ihn alles Gute und selbst die Religion schwand. Das aber war es ja, was bis jetzt auf ihm lastete und das Andenken seines Vaters in den Schatten stellte. Nun aber hat er es von sich abgewälzt und sich wieder mit dem Guten selbst versöhnt; da tritt auch sein Vater in seine alten Rechte wieder ein, er liebt ihn wieder und findet Worte, sein göttliches Bild vor seiner Mutter zu entrollen. Dadurch daß er ausgesprochen, was ihn bis jetzt zu Boden drückte, ist er mit seinem Vater ausgesöhnt. Aber nicht die Liebe zu seinem Vater giebt ihm diese Kraft der Rede, ihn fesselt auch jetzt allein sein eignes Schicksal und Alles, was er seiner Mutter vorführt: die Schilderung seines Vaters, die seines Oheims, „der gleich der brandigen Aehre verderblich seinem Bruder," die Mahnung an ihr Alter, wo der Tumult im Blut schon zahm sei, der letzte Ausbruch endlich:

„Scham wo ist dein Erröthen? wilde Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie Wachs und schmelz' in ihrem Feuer hin;"

Alles ist nichts weiter als die Ausführung des alten Themas, das ihm sein Lebensglück zerstörte, des Themas: „Gebrechlichkeit, dein Nam' ist Weib!" ja mit dem Schlusse

„Ruf keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff stürmet!"

hat er Ophelien selbst im Auge, der er entsagte, weil „ihr heißes Blut zum Angriff stürmt," die er jetzt aber, nachdem er sie kaum erst vor ihrem eignen Richter sich zu verdammen zwang, vor sich rechtfertigt oder doch entschuldigt. Das also

*) Goethes Werther 2te Buch d. 16. März: „Es hetzt mich Alles. Ich bin noch wüthend in mir. Ich wollte, daß sich Einer unterstände, mir nah zu kommen, daß ich ihm den Degen durch den Leib stoßen könnte; wenn ich Blut sähe, würde es mir besser werden." — Ich setze eine Analogie her, weil ich keine Erklärung sehe.

Digitized by Google

ist der Sinn der Rede Hamlet's, und gewiß war er darnach berechtigt, in seiner Mutter Fall den ihres ganzen Geschlechts zu sehn — nun aber packt ihn plötzlich wieder der Haß gegen den König und er bereut, ihn nicht doch getödtet zu haben, als Zeit und Leidenschaft ihm günstig waren. Natürlich, da er jetzt ja nur den Einen Wunsch hegen kann, den Bösewicht bestraft zu haben; denn jetzt müßte ihn der Gedanke an die versäumte Pflicht zu schonungsloser Selbstverdammung treiben, wenn er sich nicht jetzt gerade mit seinem Vater versöhnt wüßte. So wird er sich ihrer nur mit Schmerz bewußt, doch dieser Schmerz, der plötzlich dem Hasse gegen seinen Oheim folgt, ist auch so tief, daß ihn derselbe ganz in sich auflöst und der äußern Welt entzieht. Erschöpft wie er von den Erlebnissen des Tages ist, „wirkt die Einbildung" in ihm so stark, daß er seinen Vater vor sich zu sehen meint, leibhaftig, wie im Leben, aber milde, da er ja mit ihm versöhnt ist, zu ihm redend, was ihm sein eignes Inneres sagt. Lange bleibt er so in sich versenkt und erst die Zweifel seiner Mutter, die ihn an ihrer Reue irre machen und daher alle seine Sinne auf sie richten, machen seiner Vision ein Ende. — Wer sähe nicht, daß Hamlet jetzt ein Anderer geworden? Kaum noch ein Raub des Bösen, des bloß Individuellen, spricht er jetzt zu ihr, als wäre er die Tugend selber und das Organ des Allgemeinen. Aber was ihn so verwandelt hat, ist einerseits das Wort, das er gefunden, um seiner Mutter That zu schildern, dies Wort befreite ihn, und andererseits der Mord, der ihn Anfangs zwar nicht zu kümmern schien, den er jetzt aber schon zu empfinden anfängt. Er ist es, der seinen letzten Reden diesen Hauch des heiligen, über alles Irdische und Selbstische Erhabenen anweht — denn wirklich ist er jetzt über das Irdische hinaus, sein unfreiwilliger Mord hat ihn erkennen lassen, was des Menschen Freiheit ist, er hat auf sie und damit auf das Leben Verzicht gethan und eilt, sie selbst der höhern Macht, die er jetzt Himmel nennt, als Opfer darzubringen, um mit ihr zugleich der Verantwortung für seine That enthoben zu werden. „Für diesen Herrn, thut es mir leid," sagt er: „Der Himmel hat gewollt, Um mich durch ihn und ihn durch mich zu strafen, Daß ich ihm dienen muß und Geißel sein." In dieser Eigenschaft hat er den Mord gethan und kann ihn daher auch vertreten. So täuscht er sich, als hätte ihn der Himmel je geheißen, durch Mord die Rache zu vollziehn. Sein Kampf gegen die sittlichen Mächte aber ist damit vollendet, er ordnet sich dem Himmel unter und fordert seine Mutter auf zu beichten. Somit ist er auch wieder Christ — doch nur dem Namen und den Formen nach. Der Mord, der seiner fast wahnsinnigen Verblendung ein Ende machte, daß er darauf verzichtete, auf sich selbst zu stehn, muß doch jeder inneren Versöhnung auch durch das Christenthum sich in den Weg stellen. Der Glaube, sei's an Gott, sei's an den Menschen, kann nimmer wieder Innigkeit in ihm gewinnen. Denn außerdem ist auch der frühere Bruch in seinem Innern, den die Liebe aufriß, trotz jener ächten Wärme, die er eben athmete, keineswegs geheilt Seinen Vater also wird er trotz der Vision auch jetzt nicht rächen.

Digitized by Google

Hamlet ist mit seinem Opfer kaum der Einsamkeit überlassen gewesen, als auch schon die ganze Bedeutung seiner That ihm zum Bewußtsein gekommen ist. Die Beruhigung, daß er im Auftrage des Himmels gehandelt, hat sich als eine Selbsttäuschung erwiesen, die er auch schon von sich geworfen hat. Jetzt steht der Mord als solcher vor ihm da, als eine That, die einen Riß in die sittliche Ordnung der Dinge reißt, und dies Mal ist er selbst der Thäter. Aber daß es dahin kommen konnte, daß Er, der einst in der innigsten Harmonie mit der Welt stand, der Urheber eines Risses in ihre Ordnung geworden ist — das läßt ihn an der Freiheit vollends verzweifeln und macht ihn zum Verkündiger der Nichtigkeit des Menschen. Das ist er in dem Gespräche mit dem Könige, wo er demselben auf seine Frage: Wo Polonius sei? antwortete: „Beim Nachtmahl u. s. w. Wir, die eingebildeten Herren der Schöpfung, die wir alle andern Kreaturen mästen, nur uns zu mästen, mästen uns selbst nur für die Maden u. s. w." Wie sollt' er jetzt noch handeln? Er hat darauf verzichtet, er gehorcht dem Könige, der ihn nach England gehn heißt, obgleich er einen Cherub sieht, der dessen Anschlag auf sein Leben durchschaut. — Aber dennoch regen sich noch Zweifel in ihm, ob denn die „Fähigkeit, vorauszuschaun und rückwärts, und die göttliche Vernunft, mit der uns unser Schöpfer schuf, dazu bestimmt sein sollten, ungebraucht in uns zu schimmeln," oder vielmehr er weiß, daß das ihre Bestimmung nicht ist, und daß der Mensch ein Vieh ist, wenn er sie nicht gebraucht, und seiner Zeit Gewinn nur Schlaf und Essen ist. Nun aber hat er vorausgeschaut und rückwärts, hat erkannt, daß sein Oheim ihm in England den Tod bereitet hat — er sagt es selbst, daß seine Pflicht erforderte zu handeln, wenn Handeln möglich wäre. Denn die Vernunft gebrauchen kann hier nur Handeln heißen sollen. Das aber erweist sich gerade jetzt als möglich. Schon auf dem Wege zu dem Schiffe, trifft er auf die Schaaren des Fortinbras, die eben im Begriff sind, für 'ne Grille, für ein Phantom des Ruhms ins Grab zu gehn. Fortinbras hat früher schon den König Claudius mit Krieg bedroht und ist ein Prinz, „deß Muth von hoher Ehrbegier geschwellt, die Stirn dem unsichtbaren Ausgang beut." Hamlet muß sich gestehn, daß es nur Eines Worts bedürfte, um ihn, der jetzt „für eine Nußschal' sein sterblich und verletzbar Theil dem Glück, dem Tode, den Gefahren preisgiebt," um diesen Prinzen zu vermögen, seine Waffen lieber gegen seinen alten Feind zu wenden — und schon geht er auf den Hauptmann zu und fragt ihn aus mit solchem Eifer, als wäre er entschlossen, diese Gelegenheit, die ihm „Kraft und Mittel" zur Rache in die Hand giebt, nicht unbenutzt zu lassen. Aber einerseits ist er schon wieder nicht mehr durchdrungen von seines Vaters Sache, muß sich eines viehischen Vergessens desselben schuldig sprechen, andrerseits kommt ihm eben deshalb, eben weil er bloß weiß, was ihm obliegt, aber nicht es tief empfindet, und weil der Erfolg seiner ersten That noch lebendig in ihm ist, „ein banger Zweifel, der zu genau bedenkt den Ausgang" und er giebt es auf. Ja er gesteht sich nicht ein Mal selbst,

Digitized by Google

daß er überhaupt den Gedanken hatte, Frotinbras für sich zu werben; er beginnt sogleich: „Wie jeder Anlaß mich verklagt!“ und redet sich ganz ernsthaft ein, obgleich er auch jetzt noch verstohlen auf den kühnen Prinzen und „dieses Heer von solcher Zahl und Stärke“ hinüberblickt, daß Beide ihm von Anfang an nicht eine Mahnung gewesen sind, die Rache mit ihrer Hülfe zu vollziehn, sondern Muster der Thatkraft, die ihn, den Thatscheuen, beschämen. So gelingt es ihm auf's Neue, sich zu belügen; jetzt ist es mit dem Handeln sicher aus, da selbst seine göttliche Vernunft ihn dazu nicht bestimmen konnte.

Aber dem ist nicht so; wo wir wieder von ihm hören, erfahren wir, daß er doch noch gehandelt hat; jene Erkenntniß, daß der König ihn in England tödten lassen werde, hat sich auf dem Schiffe für ihn in innere Angst umgesetzt, die sich in der Nacht seiner bemächtigt hat, und dieser ist er „raschen Muths“ gefolgt, während die Erkenntniß Nichts über ihn vermochte. Er hat des Königs Vollmacht erbrochen, seine Besorgnisse bestätigt gefunden und eine andere untergeschoben, in der er dem englischen Vasallen seine beiden Wächter als dem Tode bestimmt bezeichnet. Das war rasch gethan: „eh ich noch den Prolog dazu gehalten, fing mein Kopf das Spiel schon an.“ So war er gerettet: da griff schon am Tage darauf ein Korsar ihr Schiff an, Hamlet enterte und ward, da die Seeräuber sich in demselben Augenblick wieder los machten, gefangen, während jene Beiden ihren Weg nach England fortsetzen. Auch ohne sie dem Tode zu weihen, würde er also dem Anschlage des Königs entgangen sein; ja es bedurfte überhaupt des Mordes nicht; nun aber hat er sich von der Erregung des Augenblickes leiten lassen und die Folge ist, daß er einen neuen Mord auf sich geladen hat, und dies Mal einen Doppelmord. (Act. V.) Schon auf dem Kirchhof verräth sich der Seelenzustand, in den er dadurch versetzt werden mußte. Er hört den Todtengräber bei seinem traurigen Geschäft singen — anfangs begreift er diese Gefühllosigkeit nicht; dann aber löst er sich das Räthsel: „die Hand, die wenig verrichtet, hat um so zarteres Gefühl.“ Das ist seine eigne Hand, die gegen ihre innerste Natur Blut vergossen hat; er empfindet daher tief, was er gethan — nicht so sein Oheim, auf den er jetzt seine Gedanken wendet; denn diesen hat er im Sinne, wenn er in dem Schädel Kain zu sehen meint, den Brudermörder, der wie sein Oheim trotz seines Mordes singen konnte. Hamlet kann das nicht, seine eignen Opfer blicken ihm plötzlich aus dem Schädel entgegen: „dies mochte der Kopf eines Politikers sein, der Gott den Herrn hintergehen wollte.“ Er gedenkt des Polonius, der einst Gott selbst mißbrauchte und Ophelien anstiftete, sich betend zu stellen, damit ihr Zusammentreffen mit Hamlet ein zufälliges scheine. Hamlet aber hatte seinen Plan durchschaut, weshalb er auch ganz plötzlich mitten in der Unterredung sie fragte, wo er sei und ihn den Narrn im eignen Hause spielen ließ. Dann fährt er fort: „Oder eines Hofmanns, der sagen konnte: Guten Morgen, geliebtester Prinz! wie geht's, bester Prinz? und es am Ende doch nur auf das Pferd des

Digitized by Google

gnädigen Herrn abgesehen hatte." So hatten Rosenkranz und Güldenstern ihn einst angeredet, als sie kamen, ihm sein Geheimniß zu entlocken. Auch diese sieht er jetzt im Geiste schon im Grabe. Wir sehen, seine Opfer verfolgen ihn; er ist gebrochen und scheut doch den Tod, da er gesehen hat, welche Verwandlung im Tode mit dem Menschen vorgeht, selbst ein Alexander und Cäsar sind vielleicht „zu schnöden Bestimmungen" gekommen. Die Größe des Menschen ist ihm jetzt ein leeres Wort.

Aber noch war keine Niedergeschlagenheit so tief, daß ihn die Liebe nicht wieder hätte aufrichten sollen, wenn sie ihm in Ophelien nahe trat. So nach der Erscheinung des Geistes — schon damals schien er ganz gebrochen und hoffte nur noch im Gebete auf „Gnade und Barmherzigkeit in seiner höchsten Noth" — da ging er zu Ophelien, und als er wieder vor uns trat, hatte er sich auf sich selbst gestellt, der Welt gegenüber. So später, als er schon entschlossen gewesen war, sein Leben mit eigner Hand zu enden, als also jede Lebenskraft aus ihm gewichen war: er sah Ophelien und plötzlich offenbarte sich die allerhöchste Lebenskraft. So auch jetzt, wo er unvermuthet Zeuge der Bestattung Ophelien's wird, deren Ende ihm noch nicht ein Mal bekannt war. Jener Ausruf:

> Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder
> Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
> Nicht meine Summ' erreicht!

verbunden mit dem wilden Ausbruch, der nun folgt, bestätigen, daß die Liebe seine eigentliche und einzige Lebensmacht gewesen war. Doch jetzt vermag auch diese ihn nur noch wenige Augenblicke aufrecht zu erhalten; sie mit dem ganzen Inhalt, den er einst in ihr niederlegte, ist längst hin für ihn, nur die unmittelbare Nähe ihrer Trägerin vermochte ihn noch ein Mal auf solche Höhe der Leidenschaft hinaufzutreiben. Bald schon ist die frühere Todesruhe wieder in ihn zurückgekehrt, mit dem Leben hat er abgeschlossen, an die Rache denkt er gar nicht mehr. Zwar vor Horatio giebt er sich das Ansehn, als wollte er sie doch noch und sogar schon bald vollstrecken, aber er belügt Horatio, damit doch der wenigstens noch an ihm halte. So pries er auch vor ihm den raschen Muth, mit dem er jene Vollmacht ausschrieb, die Rosenkranz und Güldenstern das Leben kosten wird, ja er dankte sogar „des Himmels Vorsicht", die gewacht habe, daß er seines Vaters Petschaft im Beutel hatte, um sie zu versiegeln — aber schon sahen wir, daß eben der Mord der Beiden schwer auf seinem Herzen lastet. So hat auch jene Lehre, die er aus seinen letzten Erlebnissen zog, einen andern Sinn, als er damit verbindet: „Laßt uns einsehn", sagt er:

> Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
> Wenn tiefe Plane scheitern, und das lehr' uns,
> Daß eine Gottheit unsre Plane formt,
> Wie wir sie auch entwerfen.

Früher hatte er das eben nicht einsehn und sich keiner Gottheit unterordnen, son-

Digitized by Google

dern auch ihr gegenüber frei sein wollen: jetzt hat er eingesehen, daß wir mit allen unsern Planen völlig abhängig sind wie wir sie auch entwerfen, und daß nicht unser, sondern allein der Gottheit Wille herrscht. Er spricht den Inhalt seiner neuen Weltanschauung bald noch unumwundener aus: „Ich trotze allen Vorbedeutungen", sagt er, als sein Herz ihn abmahnt, sich dem Laertes zu stellen, „es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings." Ein christliches Wort, aber dem Sinne nach nicht christlicher, wie jene Auffassung des Menschen, die ihn der Anblick der Schädel auf dem Kirchhof lehrte; denn dort sonderte er das, was dem Staub gehörte, nicht wie der Christ von dem Geiste, der zu Gott geht: in dem Schädel, der da vor ihm lag, sah er den letzten Rest des ganzen Menschen. Auch jener Ausspruch, „daß Unbesonnenheit uns manchmal dient, wo tiefe Plane scheitern," klingt christlich und erinnert an jenes Motto der gläubigen Christen: „denen, die Gott lieben, müssen alle Dinge zum Besten dienen." Aber schon sehen wir, daß er im Grunde mit demselben nur die Richtigkeit des Menschen aussprach, wie ihm ja auch die Unbesonnenheit, aus der er jene Lehre gezogen zu haben vorgab, der „rasche Muth" nämlich, der Rosenkranz und Güldenstern das Leben kosten soll, keineswegs „zum Besten diente." Dennoch aber ist der Ausspruch ein ächt christlicher und strahlt das Hochgefühl des Christen wieder, der sich als Mittelpunkt des väterlichen Waltens Gottes weiß. Noch klarer nun ist jener letzte Ausspruch; auch er ist christlich, auch er erhebt den Christen, der zwar weiß, daß sein göttlicher Vater auch für die Sperlinge auf dem Dache und die Lilien auf dem Felde Sorge trägt, doch aber nicht vergißt, daß er selbst „mehr ist, denn sie" und also auch darin zum Genusse seiner selbst gelangt. Ganz anders Hamlet. Ihn hat seine letzte That, die sich nachher durch seine wunderbare Rettung als überflüssig auswies, überzeugt, daß der Mensch überhaupt nicht handeln, daß er der Gottheit die Sorge für sein Wohl anheimstellen soll, da diese ja doch unsern Zweck formt. Für ihn also ist der Mensch nicht mehr als der Sperling und in demselben Sinne wie über diesen waltet „eine besondere Vorsehung" über den Menschen. Damit aber ist die Nichtigkeit der „göttlichen Vernunft," die Nichtigkeit der Willensfreiheit, die Nichtigkeit des Menschen überhaupt verkündigt und Hamlet tilgt nun auch noch die letzte Spur des Allgemeinen im Menschen aus sich aus, die Ahnungen, und sinkt damit vollends zum Individuum herab. „Ich trotze allen Vorbedeutungen," sagt er; diese aber oder vielmehr die Ahnungen, von denen es sich hier handelt, sind nichts weiter als die unmittelbare Reaction des beängstigten Gemüths des Schwachen, gegen das Walten einer düstern feindlichen Macht, die zu bekämpfen er ohnmächtig ist. Schon also daß überhaupt Ahnungen in Hamlet auftauchen können, zeigt, daß sein Gott nicht der liebende der Christen ist, und er kein ächter Christ, denn als solcher würde er sein Schicksal ohne innere Angst in Gottes Hände legen, was dann die Möglichkeit der Ahnungen ausschlösse; aber Hamlet weist die Ahnungen auch nicht deshalb ab, weil sie un-

Digitized by Google

möglich von Gott stammen können, insofern dieser in jedem Augenblick in seinem Handeln frei sein muß, sich also durch solche Vorausverkündigung dessen, was er verhängen werde, nicht binden kann; er, für den die Vorsehung in Wahrheit nur das düstere ihm feindliche Schicksal ist, läugnet sie nur, weil selbst sie noch ein Ausfluß der allgemeinen Macht im Menschen sind, an die er nicht mehr glaubt, und läugnet in ihnen also in der That die letzte Spur des Allgemeinen. Aber dennoch sind seine nächsten Worte wieder christlich: „In Bereitschaft sein ist Alles," sagt er; auch eilt er, bereit zu sein, wenn der Tod ihn abzurufen kommt, und sucht Laertes zu versöhnen, den er an Ophelien's Grabe und vorher durch Polonius' Ermordung kränkte. Das ist das Letzte, was ihm obliegt. In der Rede nun, die er jetzt an Laertes richtet, enthüllt er selbst das Räthsel jenes Zustandes, in dem er den Polonius tödtete. Er erklärt für Wahnsinn, was er gethan, aber er bestimmt denselben selbst gleich näher: es war nicht der eigentliche Wahnsinn, der den Verstand ergreift und aufhebt; vielmehr war sein Bewußtsein aufgehoben, „er war von sich selbst geschieden," sagt er, und einer fremden Macht widerstandslos preisgegeben. Wir sehen, welches diese Macht war, die ihn beim Schauspiel übermannte; und ähnlich wie sie wirkte auf dem Kirchhof durch Ophelien's Anblick die Liebe auf ihn, ihn sich selbst entziehend. So meint er denn, bereit zu sein und ist nun ruhig, bis er seine Mutter fallen sieht und erfährt, daß sie vergiftet ist; jetzt hat er doch noch ein Geschäft, eh' er von hinnen geht, und, da jetzt seine inneren Kämpfe ausgekämpft sind, da sein Gemüth still ist, so sehen wir ihn mit Umsicht und Entschlossenheit handeln, er verschließt die Thüren und Nichts hält seine Rache auf, die er jetzt, aber nur vom Augenblick ergriffen, als ein bloßes Werkzeug der sittlichen Mächte vollzieht. Bald fällt er selbst, froh aus der herben Welt zu scheiden und zur „Seligkeit" einzugehn.

Hamlet ist gründlich vernichtet; der Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit gegen die Freiheit entschieden, aber diese Freiheit war die Willkür und Hamlet, der die objectiven Mächte für das Böse hielt, hat noch als ihr Werkzeug das Gute selbst wieder hergestellt.

Digitized by Google

Kritik der Fletcher'schen Studien über Macbeth.

(Vergl. Heft III. der Jahrbücher.)

Von

E. Palleske

in Oldenburg.

Die Ansicht des englischen Kritikers über die Tragödie Macbeth ist so abweichend von der gewöhnlichen, daß man lebhaft versucht wird, ihm zu mißtrauen, wenn man bedenkt, daß diese gewöhnliche Ansicht Darsteller wie Garrik, Kemble als Richtschnur ihrer Auffassungen geleitet hat. Nur diesen ausgezeichneten Schauspielern, die sich nicht mehr rechtfertigen können, möchte ich einigermaßen Gerechtigkeit verschaffen, indem ich eine Richtung von Kritik angreife, welche bei allen außerordentlichen Vorzügen der Nüchternheit und Scharfsinnigkeit doch auch Mängel hat, groß genug, bestechend genug, um in unserm, der philosophischen Kritik mehr und mehr abgeneigten Deutschland, mit der philosophischen Betrachtung eines Shakspeare auch die poetische zu verderben. Kommt doch von unsrer Seite so eben der literarhistorische Henker Gervinus solcher Richtung schon entgegen, indem er z. B. in Romeo und Julia die schrecklichen Folgen übereilten Liebes- und geheimen Ehebündnisses dargestellt findet, damit die Jugendgeschichte Shakespeare's, den wir „leider"! nach seinen Beweisen auch für keinen Verehrer der Doppelnatur des Menschen halten können, zusammen bringt und in Vorrede und Einleitung ganz jene moralisch nüchterne Aufgabe des Drama's festhält, welche von der deutschen Aesthetik ein für alle mal beseitigt ist. Unbestritten die Verdienste dieser Männer um den materiellen Gehalt der Shakespeare'schen Muse, um die Charakteristik, Aufsuchung mechanischer Hülfsmittel, als Parallelen, harmonischer Kontraste u. s. w., zum Verständniß für das Handwerk — aber ob dem Dichter als Dichter größere Ehre geschah mit der einfachen Begeisterung jener Garrik's, Siddons und der gewöhnlichen Ansicht, oder mit der Kritik der Kritiker von Fach, das bleibt auch jetzt noch wenigstens die Frage.

So ausgezeichneten Schauspielern, in denen jene Fühlfäden für Menschen und Situationen besonders ausgebildet sein mußten, welche bei der Schöpfung eines

Digitized by Google

Drama's beim Dichter selbst so gut wie Alles thun, sollte man in Hinsicht auf einen, nur für eine gekünstelte Kritik nicht auf der Hand liegenden Heldencharakter, auf die Auffassung des Macbeth einen Fehlgriff vorwerfen dürfen? Wir müssen es glauben, daß jene großen Todten „statt des Shakspeare'schen schwarzen Macbeth's" einen sentimentalen Schlächter, in den ersten Scenen beständig den gewissenhaft widerstrebenden (heißt das sentimental?) und in den letzten den reuevollen Verbrecher (heißt das Schlächter?) statt des herzlosen Sclaven selbstsüchtiger Furchtsamkeit dargestellt haben, daß „Mrs. Siddons zur Darstellung der Lady Macbeth nicht geeignet" gewesen sei, weil sie „eine hohe Gestalt, tönende Stimme, schwarze Augen und eine Adlernase" gehabt. Die scharfsinnigen, im Einzelnen immer belegten Behauptungen Fletcher's machen, wenn man das Stück nicht vorher liest, seine Ansicht so plausibel, daß ich auf einmal einen Macbeth, den ich noch nicht kannte, unter Shakspeare's Werken zu finden hoffte. Ich las, las von Anfang bis zu Ende, aber trotz der verständlichen Ausdrucksweise, der nüchternen, vollkommen klaren Darstellung des Kritikers kam ich zu der gewöhnlichen Ansicht zurück, die, wie ich mir einen Garrik nach Lichtenberg's Beschreibung denke, jenen Schauspieler freilich nicht zur Darstellung eines sentimentalen Schlächters, aber auch nimmermehr eines herzlosen Sclaven selbstsüchtiger Furchtsamkeit bewogen hat, sondern zur Darstellung des ganzen Macbeth, mit seiner heroischen Anlage, mit allen jenen schwachen und starken Seelenzuständen, welche die gewaltige Leidenschaft der Ehrsucht in einem Helden nur hervorbringen kann. Macbeth ist ein ewiges Ideal heroischen Ehrgeizes, wie Othello ein Ideal heroischer Eifersucht, wie Romeo ein Ideal heroischer Liebe. Man fasse diese Charaktere bürgerlich criminalistisch auf und man wird Shakspeare gerade so Unrecht thun, wie der englische Kritiker ihm Recht zu thun glaubt.

Vor allen Dingen ist Macbeth ein höchst begabter, mit der heroischen Tugend kriegerischer Tapferkeit geschmückter Charakter, wohl werth, selbst die Krone des weichherzigen gnadenreichen Dunkan zu tragen, wenn eingeborne Kraft zu herrschen nur irgend einen Anspruch auf Herrschaft gäbe. Der Krieg, „der Ehrgeiz macht zur Tugend," wie Othello einmal sagt, ist als allgemeine Grundlage des Helden auch Macbeth's Liebe. Eben so wenig wie Othello's Gemüth aber schon zur Eifersucht von vorn herein geneigt ist, eben so wenig ist der ehrgeizige Macbeth aus seiner eignen Selbstsucht heraus zu Mord und allen Excessen der Ehrsucht angelegt. Shakspeare stellt die Erfüllung dieser Heldenseele mit einem bestimmten Ziel und Inhalt eben deshalb in mythisch kindlicher Weise dar, weil es das Wesen der Leidenschaft ist, in ein empfängliches phantasievolles und hochbegabtes Gemüth wie der Blitz einzuschlagen. Die Luft hat's ihm angeweht, es schießt ihm durch den Kopf, Schicksalsgeister raunen den vom Kampf ganz Aufgeregten, dem Ehrgeiz bisher nur Tugend war, einen größeren Ehrgeiz zu, welcher durch

Digitized by Google

Laſter führt. So ſteht er auf einmal verzückt da und lauſcht den Sirenengeſängen ſeines Innern. Wohl hat er hier den Unterſchied von gut und böſe,

Die Anmahnung von jenſeits der Natur
Kann ſchlimm nicht ſeyn — kann gut nicht ſeyn — wenn ſchlimm
Was giebt ſie mir ein Handgeld des Erfolgs
Wahrhaft beginnend

iſt alſo keinesweges der gewiſſenloſe Böſewicht, wozu ihn Fletcher machen will.

Wenn gut — warum befängt mich die Verſuchung,
Deren entſetzlich Bild aufſträubt mein Haar u. ſ. w.

Wenn das bloße Bild der Verſuchung ihn bis zu dem Grade erſchüttert, ſo ſollte man glauben, daß bis dahin die Gedanken Macbeth's noch nicht ſo vertraut mit einem Traum waren, „des Mord nur noch ein Hirngeſpinnſt" und ihn doch ſo furchtbar an der Seele packt. Shakſpeare würde den Umweg durch die Schickſalsſchweſtern nicht genommen haben, wenn er nicht gerade das gefährliche unwiderſtehliche Weſen der Leidenſchaft auch auf einen vortrefflich angelegten Charakter zeichnen wollte. Macbeth glaubt an dieſe Weſen, ein vollkommen kindlicher Glaube an ihre Exiſtenz wird auch von uns verlangt, und doch ſpricht ihm Fletcher alle religiöſe Baſis ab? Es iſt ja kein Aberglaube, den Shakſpeare zeichnen will, es iſt die wirkliche Einwirkung ſolcher für uns kluge Leute allerdings nicht exiſtirenden Geiſter; Macbeth hat darin mit den heroiſchen Helden der Antike die größte Aehnlichkeit, daß, obgleich er den Offenbarungen und Stimmen der Götter mit allgemein religiöſer Grundabhängigkeit vertraut, er dennoch eine prometheiſche Selbſtſtändigkeit ihnen gegenüber niemals aufgiebt. Dieſe ganze mythiſche Faſſung berechtigt aber auch, ſolche Geſtalten in mehr typiſcher Allgemeinheit vorzuſtellen und nicht viel danach zu fragen, ob der Darſteller des Macbeth eine große oder mittlere, unterſetzte Figur hat, wenn nur die Momente der heroiſchen Leidenſchaft wahr und ergreifend dargeſtellt werden und vor allen Dingen jene dämoniſche Gewalt aus der Darſtellung entgegentritt, welche den Menſchen als einem großen Schickſal verfallen zeigt.

Fletcher behauptet, der wahre Ausgangspunkt bei einer Erforſchung der wirklichen, bleibenden inneren Natur Macbeth's muß in der Frage geſucht werden: bei wem entſteht eigentlich der Plan, ſich der Schottiſchen Krone durch Ermordung Dunkan's widerrechtlich zu bemächtigen?

Wir antworten: bei Macbeth, nach der Verkündigung der Schickſalsſchweſtern; zuerſt als suggestion (Verſuchung) als bloße Phantaſie, die ihn außer ſich bringt.

My tought, whose murder yet is but fantastical,

iſt nicht mein Mordgedank, wie Fletcher nach der Ueberſetzung der Jahrbücher will, das hieße allerdings ein ſchon gefaßter Plan, ſondern es muß vielmehr ſo verſtanden werden, wie Tieck überſetzt: „Mein Traum" (mein Ehrgeiztraum), worin der Mord, will er ſagen, nur erſt ein Phantaſiegebilde iſt.

Digitized by Google

Keinesweges ist jener „Mordgedank" nun gar ein schon mit Lady Macbeth verabredeter Ermordungsplan.

Es ist doch aller vernünftigen Betrachtung zuwider, zu behaupten, die Worte der Lady Macbeth beim Empfange des Briefes bedeuteten ganz das Gegentheil von dem, was sie sagt. Würde Macbeth hier schon einen Ermordungsplan mit ihr besprochen haben, so könnte sie unmöglich von ihm also sprechen:

Du bist zu voll von Milch der Menschenliebe
Das Nächste zu erfassen; Groß möchtest du seyn
Bist ohne Ehrgeiz nicht, doch fehlt die Bosheit
Die ihn begleiten muß.

Dagegen kann man sehr wohl annehmen, daß nach der kurzen Empfangsscene die Schlußworte Macbeth's, wir sprechen noch davon, eine nähere Unterhaltung über den jetzt erst entstehenden Ermordungsplan, welcher in der Lady eben so rasch aufkeimt, zur Folge hatten, worauf sich die Vorwürfe der Lady: „Welch ein Thier trieb Dich, vom Unternehmen mir zu sagen? u. s. w.", welche Fletcher besonders zu der Ansicht bestimmten, als liege der Mordplan schon vor dem Stücke, sehr gut beziehen können. (S. Stahr Oldenburgische Theaterschau I. S. 15.)

Ich meine, es kann zwischen Macbeth und Lady Macbeth überhaupt nicht von einem geringeren oder größeren Unterschiede der Verwerflichkeit die Rede sein. Macbeth und sein Weib stellen vor allen Dingen die ewige Natur von Mann und Weib in Beziehung auf die That dar. Das Verlangen des Mannes erhält am Reiz des Weibes den Stachel zur That. Das weibliche Element ist, wenn eine innige geschlechtliche Vereinigung einmal wie hier statt findet, (vergl. die Aussprüche Macbeth's und der Lady, die von stark sinnlicher Kraft sind), immer geneigt, der eigentlichen Substanz im Manne den Ausbruch zu bahnen. Deshalb ist es inhaltsloser, vegetativer, empfänglicher. Dieser Prozeß, unabhängig von der moralischen oder unmoralischen Natur der That, ist allgemein und wird erst in seinen Folgen modificirt durch den specifischen Charakter der That. Man denke an die ewig wahre Mythe vom Sündenfall. Macbeth schreckt menschlich zurück, als er das Ungeheure vollbringen soll, ruft sich alle Tugenden des Dunkan in's Gedächtniß, er muß den unvermischten Reiz zum Morde in seiner ganzen tapferen Zungenabstraktion erst vom Weibe erhalten. Hier gilt nicht mehr die Kategorie des Muthes und der Feigheit. Es ist, als ob jemand einen Fieberkranken muthig heißt, weil er aus dem Fenster springt. Die ungeheure Erschütterung während des Mordes beim Helden für Furcht vor den Folgen zu erklären, heißt die dämonische Leidenschaft allzu moralisch zergliedern, denn wie alle Kräfte seiner Seele in wilder Empörung sind, ist aus solchen Wendungen sichtbar, „konnt' ich nicht Amen sagen," da er sich doch vorher über das künftige Leben hinweggesetzt hat. Lady Macbeth's gepriesene Festigkeit und Energie ist nichts als dämonische Überreizung; sie ist eben ein heroisches Weib, also treten alle Kräfte ihrer Seele in der einen Richtung zusammen, den Inhalt des männlichen Gemüths so entschieden und schnell wie mög-

Digitized by Google

lich in die Erscheinung zu gebären. Dieser Begriff des Heroischen ist es, was Fletcher meiner Ansicht nach im Macbeth ganz bei Seite läßt, seine Behandlung, deren Klarheit vom Vorredner gerühmt wird, geht deshalb auf sehr mechanischen und durchaus unpoetischen Wegen und wird allerdings ein neuer Beweis für das umfassende Interesse, welches der große Dichter auch in nüchternen Kritikern für den Verstand gewährt.

Das Heroische ist durchaus naiv, jene Beimischung von Kindlichkeit und moralischer Unverantwortlichkeit, welche unser Mitleid so rege macht, darf ihm nie fehlen. Oedipus, Ajax, Philoctet, haben mit Macbeth, Lear, Othello mehr Ähnlichkeit, als bei der durchaus verschiedenen Ökonomie Shakespeare's zuerst scheinen mag. Jene antiken Helden sind von den Göttern mit allen Anlagen des tragischen Übermaßes ausgestattet. Die Götter lassen sie schuldig werden, während minder große Naturen, die gleichsam ihren Neid nicht reizen, unberührt vom Fatum dahingehn, und „alle Schuld rächt sich auf Erden." So sind auch Shakespeare's Helden so überkräftige, nicht kleinlich bedächtige, sondern edel unbesonnene Gestalten, die von der Leidenschaft wie von einer Seuche des verderbenbringenden Apollon überfallen werden. Aber gewissermaßen um die Götter zu beschämen, erscheint in dem Ringen mit der Leidenschaft, in der unausbleiblichen Selbstzerstörung, eine solche vulkanische große und schöne Beleuchtung der Welt, daß man am Ende glauben möchte, nur um dies Schauspiel der Menschheit zu geben und sich zum Genuß, habe der Himmel den Helden in den Kampf verwickelt. Nun kommen zum Schlusse freilich die Klugen und Besonnenen, das ewig Seiende, Conservative machte sich geltend, sei es als Sophoklei'scher Chorspruch, sei es als christliche Moral. Aber glaubt denn irgend wer, daß dieser Schluß dem Dichter lieber ist, als das Schauspiel? Nein, einen selbstsüchtigen moralischen Feigling hätte Shakespeare allerdings nicht durch fünf Akte liebend begleitet, aber mit der Menschheit, welche von der Leidenschaft aus dunklen Abgründen heimgesucht wird, hatte er jenes hohe Mitleid des Prometheus, das allein im Zuschauer wieder Mitleid zu erzeugen fähig ist. Das Räthsel der Leidenschaft reizt den Dichter und wenn ich recht empfinde, haben in der gewöhnlichen Ansicht die Schicksalsschwestern noch eine andere Bedeutung als Fletcher und selbst Hegel ihnen beilegen. Warum läßt Gott in der Mythe zu, daß die Schlange Eva verflucht? Ist das Böse wirklich böse, oder ist es Unheil? Shakespeare fand in seinem Stoffe die sogenannten Hexen vor und er nahm sie auf, mein' ich, aus dem Gedanken, daß die unerklärliche, zauberhafte Aufforderung zur Vereinzelung in einem Menschen von einem Kreise ausgeht, welcher über den menschlichen Willen hinausgeht, daß deshalb der Ursprung des sogenannten Bösen immer zwischen All und Ich getheilt ist.

Macbeth und sein Weib sind, wie alle großen tragischen Personen, nicht Menschen unsrer Cultur, unsrer religiösen und moralischen Begriffe, sondern gleichsam

Digitized by Google

erste Menschen, Menschen, die aus dem Paradiese gestoßen sind und noch den Thau erster Morgenschöpfungsfrische auf den Häuptern haben. Ich brauche nicht erst zu sagen, daß wenn Garrik alle Qualen, alle wahnwitzigen Foltern der Ehrsucht, begangner Mordthat in einer kindlich heroischen Seele darstellte, er meines Erachtens den Macbeth am würdigsten Shakespeare's darstellte, daß Mrs. Siddons in dieser Art von dämonischer Bildsäulennatur, wenn man anders eine in großen breiten Zügen gehaltene einfache Darstellung darunter versteht, die heroische Seele der Lady besser traf, als in der kleinen schmächtigen Blondine mit Laffarge'scher Energie, welche an die raffinirten Criminalfälle unserer Tage widerlich erinnern, Ekel und Grausen, nimmermehr tragisches Mitleid erregen würde. Wenn Fletcher darin ein besonderes Zeichen von dem zarteren Charakter der Lady sieht, daß sie nachtwandelnd Reue empfindet, so ist einfach zu sagen, daß Macbeth dazu nicht Zeit hat, indem auch hier die Natur des Mannes, welcher rastlos That mit That erstickt, sich so der Natur des Weibes gegenüberstellt, daß diese, von dem Wirbel der äußern Folgen durch die Liebe des Mannes ausgeschlossen, sich ganz nach Innen kehrt. Nur nenne man hier nicht einen moralischen Vorzug, was einfach in der Menschennatur seinen Grund hat. Bei Frauen sind solche Zustände, wie Hellsehen, Nachtwandeln, weit häufiger, wie von der Physiologie erwiesen ist, als bei Männern, wo vielmehr augenblicklicher Seelenkrampf, Verrückung, unsinnige That in solchen Fällen eintritt. Shakespeare wollte auch sicher nicht in der Lady eine reuige Sünderin nach christlichen Begriffen zeichnen. Sein tragisches Mitleid ging tiefer; er zeigt uns wieder die halbe Willenlosigkeit der Leidenschaft selbst in ihrer Umkehrung, im Leiden; der Dämon, der sie zur That trieb, treibt sie, ohne daß ihr Bewußtsein sie warnen kann, ihre Qualen auszuplaudern; aber von Reue sehen wir keine Spur. Und entleibt sie sich aus Reue? Nein, sie entleibt sich, *weil* sie dem Dämon in ihr nicht anders entfliehen kann.

Was soll man nun aber zu einem Kritiker sagen, welcher die dramatische Nothwendigkeit so äußerlich versteht, daß er in Bezug auf Macbeth meint: es bedurfte keines Nachtwandelns, um uns das Innerste seiner Seele zu erschließen, weil er die Gewohnheit des lauten Selbstgesprächs hat! Ist das zu Shakespeare's Ehre gesagt? Wir zweifeln. Und daraus, „daß Macbeth, welcher nie ein Wort des Vorwurfs zu seiner tapfern Zunge" laut werden ließ, im halben Wahnsinn des Humors beim Tode seiner Frau ausruft: Sie hätte später sterben sollen, zu schließen, er habe keine edle Zuneigung zu ihr gehabt? Für einen Macbeth galt vor allem das Wort Luther's, recht verstanden: die Ehe ist ein fleischlich Ding, wie Essen und Trinken.

Daß Shakespeare sich die Lady als ein schwächlich zartes (fragile) Weib gedacht, soll nun schließlich aus Allem hervorgehn, was wir theils an zärtlichen Ausdrücken ihres Gemahls hören, theils aus den Grundsätzen harmonischen Contrastes, welchen Shakespeare in seinen größeren Werken unveränderlich folge.

Digitized by Google

Diese Grundsätze sind ja selbst erst aus der Zergliederung der Charaktere zu folgern, und da sie nicht schlagender aus den übrigen Stücken hervorgehn, so bleibt hier dies Verfahren eine petitio principii. Shakespeare schuf im Gegentheil so totale Charaktere, wie Hegel bei Gelegenheit der Julia treffend ausspricht, daß sie gewöhnlich nicht von einem Darsteller ganz zu decken und z. B. für die Julia selbst zwei Auffassungsweisen längst zugestanden sind. Jener Dichter, selbst Schauspieler, kannte die Aufgabe des Schauspielers, die immer nur annähernd gelöst werden kann, zu gut, als daß er seinen Figuren eine zu große Bestimmtheit hätte ertheilen sollen. Von Hamlet, der vielleicht gar mit Bezugnahme auf einen Darsteller, wo sich einmal eine solche Persönlichkeit entschieden dem Dichter aufgedrängt haben mag, „kurz von Athem und fett" genannt wird, ist zu sagen, daß er als der zugespitzteste von allen tragischen Charakteren Shakespeare's dasteht; dennoch erfahren wir nicht, ob er groß oder klein, von schwarzer oder blauer Augenfarbe gewesen ist. Auf die Seele, die Darstellung heroischer Leidenschaft, kommt es hier vor allen Dingen an und daß eine schöne edle Gestalt mit der beweglichen Reizbarkeit hochbegabter Naturen die Lady Macbeth nicht eben so gut, ja besser darstellen müßte als eine, welche die Siddon's fragile nennt, wüßte ich mir nicht zu erklären wiewohl ich mir auch eine zartere Gestalt mit der ganzen Naivität des Dämonischen, ohne Raffinement im Spiel sehr gut als Lady Macbeth denken kann. Die Auffassung eines todten Künstlers nach Beschreibungen einzelner Stellen zu beurtheilen, daraus einen Schluß auf die ganze Darstellung zu ziehen, ist immer bedenklich. Das namenlose Etwas, das oft dem nüchternen Verstande entgeht, während es für phantasiebegabte Menschen wie für die Masse der Gipfel der Schauspielkunst ist, wird nicht auf dem Papiere wiedergegeben. Ich lasse mir meine Wahrnehmung nicht nehmen, daß die neueste Kritik anfängt, zu viel auf philologische Verstandesoperationen zu geben, welche zu viel schlimmeren Resultaten führen könnten, als die philosophisch ästhetische Schule, welche durch Construktion im Geist des Dichters den Ideenkreis desselben niemals zusammengedrückt, höchstens zu sehr erweitert hat. Was ich meine, muß die in den Jahrbüchern angekündigte Phänomenologie der Kritik von Bamberg noch entschiedener ans Licht bringen, wenn ich dieses Buch nach den trefflichen Würdigungen der Hebbel'schen Werke beurtheilen darf.

Digitized by Google

zerstören. Nämlich in Julius erscheint diese Zerstörung als Verstörung des Geistes, deren genauere Züge wir unten betrachten werden; ein solcher Geist mochte durch die Liebe nicht zu Grunde gerichtet werden, wenn er nicht durch den Widerstand, welchen er seines Nebenbuhlers Leidenschaft entgegen zu setzen hatte, unnatürlich gespannt worden wäre. Guido, dem auf angemessene Weise der Brudermord zufällt, hebt eben durch diese That sich selber auf; er, der nur in der Ehre lebt, zeichnet sich selber mit dem Brandmale Kain's.

Dies sind nach einer Seite hin die einfachen Fäden, aus welchen der Dichter das Gewebe seines Trauerspiels sich hat zusammenfügen lassen, nämlich nach der Seite der Freiheit hin. Der Kritiker sucht sie auf und verfolgt sie, die durch den Dichter mit den entgegen laufenden Fäden der Nothwendigkeit erst zu dem wahren, lebendigen Kunstwerk verschlungen sind. „Wer will etwas Lebendiges beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben." Aber diesen unserem abstrahirenden Versuche widerstand oben die Gediegenheit des Kunstwerks. Wir hatten es auf die Elemente, welche der freie Geist für dasselbe gegeben, abgesehen; wir konnten sie nicht auslegen, ohne ihre der Nothwendigkeit zugewendete Seite zugleich mit hervorzukehren, nach welcher beide Brüder in dem Liebespathos zusammentreffen. So bleibt es auch auf der andern Seite, nach welcher hin wir zu den Mitteln der Nothwendigkeit in unserem Stücke kommen. Dieselben sind in ihrer Ausführung dargelegt in dem Abriß der tragischen Handlung, welchen wir nachher zu geben versuchen; am bedeutendsten ist in ihrem Zusammenhange die gewaltsame Trennung Blanca's von den beiden Liebenden, welche schon vor dem Anfange des Trauerspiels liegt. Für diese die Verschlingung des Knotens beschleunigende Wendung ist von dem klüglich sorgenden Sinne des Vaters, des alten Fürsten, der Ausgang genommen. Hier vermag die gut gemeinte Hülfe des verständigen Sinnes gegen die Macht so tiefer Gegensätze, wie wir sie in Julius und Guido haben kennen lernen, eben so wenig als das zweite Mal, wo der Fürst an Blanca's Stelle Cäcilia zur Braut seines Sohnes wählt. So kommt dann der Dichter höchst einfach zu Ende, indem er statt aller Verwickelung allein einen aufmerksamen Späher im Gefolge des Guido nöthig hat, der diesem zur rechten Zeit Julius Plan, Blanca zu entführen, mittheilt.

Ist es mir so gelungen, in das Innere des Trauerspiels zu dringen und die Absicht des Dichters zu erkennen, so betrachte ich nun die ausgebreitete Gliederung des Stückes, insofern sie der Leib jenes Lebensprincips ist. Im Anfang des Stücks kommt es erst zum einfachen Gegenüber der beiden Individualitäten, deren tragisches Schicksal des Dichters Vorwurf ist. Also zuerst ein tiefer Blick in den Abgrund der Liebesleidenschaft des Julius. Man sieht dem Ausdruck dieser Leidenschaft die Gefahren an, in denen sie sich befindet, durch welche sie unglücklicher Weise gespannt worden ist. Sie sieht uns mit träumerischen, von nächtlichem Wachen entzündeten Augen an. Es gehören ihr gleich von vorn herein metaphysische

Digitized by Google

Grübeleien zu, welche aus der Tiefe des nach seiner Besonderheit oben betrachteten Geistes hervor wachsen. Die Scene schließt (Act I. Sc. 1.), ohne daß auch nur ein Rettungsschritt gethan wäre; der dumpfe Schmerz verbietet jegliche Bewegung.

Dieser Leidenschaft tritt hart und schroff die gleichberechtigte in Guido entgegen (Act I. Sc. 2.). Die Ehre fühlt sich beleidigt durch das vornehme, abgeschlossene Benehmen des Liebenden, welches für sie keine Anerkennung hat. Guido giebt sich alsbald ganz offen, daß er Blanca nur besitzen will, weil ihr Name mit seiner Ehre in Verbindung gebracht ist. Er tritt übrigens dem Liebenden beleidigend gegenüber, in welchem Angriffe nur die Tiefe und Gewalt des entgegenstehenden Pathos sich ausspricht. Was dieses an innerer Fülle besitzt, soll herabgesetzt werden durch seine äußere Wehrlosigkeit. Aber was die Leidenschaft des Guido zu noch viel gefährlicherer Höhe sich steigern läßt, ist, daß sie sich ins Ungemessene strecken muß, weil sie ihrer Natur nach an dem Pathos des Julius und dann an der Kälte seines Freundes Aspermonte (Act I. Sc. 3.) keine Schranke findet. So sind bis zur vierten Scene die beiden feindlichen Mächte neben einander im schneidendsten Widerspruch ausgebildet. Das ist vom Dichter so geschickt eingerichtet, daß das Ehrgefühl Guido's ebenso in eine wahrhaft tragische Krankheit ausgeht, wie die Liebe des Julius dadurch, daß ihr ein natürlicher Stoff entzogen ist; das Ziel, das sich seine Ehrliebe gesetzt hat, ist ein ihrer durchaus nicht würdiges; mit um so unheimlicherer Glut strebt sie ihm zu; sie trägt den Tod der Abstraktion in sich. (Act. I. Sc. 4 u. 5.)

Bis hierher sehen wir die Verwickelung darin, daß die beiden Leidenschaften gewaltsam gegen einander in Kampf geführt werden, sie, die ihrem Wesen nach gar nicht auf einander treffen würden. Es tritt nun das dritte Moment hinzu (Act I. Sc. 6.). Der Fürst zeigt den schärfsten und sichersten Blick in die Verwickelung, aber er verkennt das Recht dieser tiefen Seelenstimmungen; er hat die Verwickelung selber eingeleitet, indem er Blanca ins Kloster geschickt, Guido aus dem Felde zurückgerufen, und nun geht er auf diesem Wege des Unglaubens an jene Mächte weiter; er will menschlich hemmen, wo nur das göttliche Recht des Herzens walten darf. Dahin gehört sein Versuch, Julius' Liebe auf Cäcilia zu lenken; an ihrer edlen Jungfräulichkeit wird sein unter die Höhe der bewegten Leidenschaften fallender Plan ebenso vernichtet, wie an Julius' Liebe. (Act I. Sc. 6 u. 7.)

Gegenüber diesen gemeinverständigen Versuchen und eben so von ihnen bedingt geht der Liebeswahnsinn seine bergabstürzende Straße. Erstens bringt Julius ganz unvermittelter Weise (und darin sehen wir eben den Wahnsinn) in das Kloster zu dem Anblick Blanca's (Act I. Sc. 1.). Es ist etwa ein Paroxysmus, wie der am Anfang des Stücks geschilderte, der Julius jetzt in das Augustinerkloster treibt; gegen das Ende der ersten Scene des ersten Acts hat er seinem Freunde ein ganz anders lautendes Versprechen gegeben. Zweitens erscheint diese Liebe von unvergleichlicher Macht in der ganzen Umgebung; die Äbtissin ist die

Digitized by Google

pflichtgetreue, die gläubige, muthige Seele — aber sie ist Weib, über sie hat die Liebesleidenschaft unbedingte Herrschaft. Den Widerstand, welchen Blanca dieser entgegensetzen kann (Act II. Sc. 3 u. 4) hat sie selber in der Folge geschildert: „Ich glaubte mich schon so stark und die Erde schon unter meinen Füßen — sein Bild, sein Bild! — ich sank ganz zurück und sah mit Erstaunen, daß ich kaum einen Schritt zurücksank" (Act III. Sc. 6.). Wir hören unter ihren nach Frömmigkeit ringenden Worten die Verneinungen glühender Liebeswünsche; ihre Andacht ist ein schwächliches Pflänzlein, das mit kurzer Wurzel in dürrem Erdreich hängt; ihre Liebe ein üppig verschlungenes Gebüsch, unlösbar im Boden einer seligen Vergangenheit haftend. — Dieser Sieg der Liebe wird dann durch den ganzen Act hindurch weiter gefeiert; zwar in Cäcilia tritt sie verhüllt auf durch ihre Schamhaftigkeit, ihren Stolz, ihre Ehrfurcht vor der Heiligkeit der fremden Liebe (Act. II. Sc. 4 u. 6.); aber wie triumphirt sie in dem Dialoge des Julius und Aspermonte und in Julius Selbstgespräche! (Act II. Sc. 5 u. 7.)

Indessen soll die Leidenschaft des Julius noch härter geprüft werden, um, wenn sie aus diesem Kampfe siegreich hervorgegangen ist, unaufhaltsam ihrem Ausgange zuzueilen. Das ist das Härteste, was seiner Liebe zugemuthet wird, daß sie die Liebe zum Vater überwinde; aber durch einen so schweren Sieg wird ihr Wesen dämonischer, für so bittere Opfer verlangt sie schleunigere Befriedigung (Act. III. Sc. 1 u. 2.), darum wird die Katastrophe von einer andern Seite her gefördert. Guido bietet Julius die Hand der Versöhnung unter der Bedingung, daß auch Julius seine Ansprüche auf Blanca aufgebe (Act. III. Sc. 3.). Diese beabsichtigte Versöhnung ist aber durchaus keine der Gegensätze, um die es sich eigentlich handelt; sie beruht auf einer Selbsttäuschung Guido's; er entäußert sich in diesem Antrage seines Wesens von keiner Seite, vielmehr es kommt durch denselben zu offnerer Darlegung. Es ist darum eine ungerechte Zumuthung, Julius glauben machen zu wollen, daß es nun auch an ihm sei, seine Liebeswünsche aufzugeben. Das Verhältniß der beiden Gegner hat sich in nichts geändert, als daß ein hinzutretendes Mißverständniß dasselbe noch schroffer und gefährlicher macht (Act III. Sc. 4 u. 5.). Man sieht, was der Dichter damit gewinnt; einmal legt er der Leidenschaft des Guido durch dies Mißverständniß dasjenige an Tiefe und Macht zu, was ihr der des Julius gegenüber abzugehen schien; das andre Mal führt er damit die gewaltsame Lösung des Knotens schneller herbei, indem jetzt jede Hoffnung einer stetigen und friedlichen unmöglich geworden ist. Und von allen Seiten ist die Frucht reif zum Abfallen; Blanca wird Julius keinen Widerstand entgegensetzen, ihre Seele ist nur ein Spiegel der seinigen, und in der Einsamkeit des Klosters erstarkt ihre Liebe, dadurch daß sie auch die Kraft der Andacht und Frömmigkeit für sich gewinnt. (Act. III. Sc. 6 u. 7.)

Der erste Theil des vierten Acts bereitet das jammervolle Ende durch trübe Ahnungen vor. Wenn Julius vom seinem Spaziergang in so melancholischer

Digitized by Google

Stimmung zurückkehrt, so erkennt er in traurigem Vorgefühl, daß sein Entschluß auf dieser Erde jedenfalls tödtlich ist. Auch die beiden Greise führt diese Ahnung des tragischen Ausgangs beim Glase Wein zusammen; dem Schicksale seiner Söhne gegenüber schwindet dem Fürsten das tugendhafte Glück seiner Regierungsjahre in Nichts zusammen (Act IV. Sc. 1. 2. 4.). Das vorhergehende Zusammentreffen des Julius mit dem Fürsten kann man nicht als eine Wiederholung der Probe seiner Liebesleidenschaft halten (Act IV. Sc. 3.); denn es ist von ihm selber gesucht aus dem natürlichen Wunsche, den schweren Ahnungen zu entgehen durch die unwiderstehlich lösende Kraft des väterlichen Segens. — Nach der Anlage des Ganzen wird Guido's jähe Leidenschaft das gewaltsam lösende Mittel des geschlungenen Räthsels. Wir sehen sie zuletzt noch die schwindelnde Höhe erreichen, von welcher eben nur ein Absturz möglich ist (Act IV. Sc. 5 u. 6.). Er fühlt sich verachtet, er glaubt, hier sei die Stätte des Muthes, er will die feigen Entführer erröthen sehen — dafür erst die voreilige Beleidigung von Seiten Aspermonte's, dann die selbstgewisse, kalte Ruhe des Julius, der ihn als einen erhitzten Knaben der Wachsamkeit der Diener übergeben will — bei solchem Zusammenstoß erliegt Julius. Der Streit zwischen Leben und Tod um Julius ist äußerlich nachgebildet durch das furchtbare Aufwachen des Fluches in Guido's Brust; entschieden ist dieser Streit, als Aspermonte mit dem Todeswunsche von der Bühne eilt.

Der fünfte Act bringt die Lösung für die Überlebenden; sie knüpft sich an den Leichnam des Julius, der das ganze übrige Stück hindurch in dieser Sache gleichsam zu Gerichte sitzt. Der Untergang der Überlebenden ist vom Dichter in folgenden Zusammenhang gesetzt. Am unmittelbarsten erfährt Blanca an sich die Wahrheit der irdischen Dinge; sie büßt der ewigen Gerechtigkeit dafür, daß sie auf dieser Erde in Einem hat glücklich sein wollen, daß sie die himmlische Seligkeit vorweg zu nehmen sich getraut hat. Diese Seligkeit, wenn sie auf Erden erscheint, erscheint sie als Wahnsinn; in dessen Reichen sind die Schranken gefallen. Der Dichter hat in richtigem Gefühl in Blanca die weitere Bedeutung des Chors der alten Tragödie wieder wach werden lassen (Act V. Sc. 3 u. 4). Die beiden tragischen Gestalten Guido und Julius sind in Bezug auf die Versöhnung, die nun, nach ihrem zeitlichen Untergange, an ihnen dargestellt werden muß, zu einander in Verhältniß gebracht. Zuerst erkennt Guido, daß er, von der Ate geirrt, gerade das Gegentheil von dem gewonnen hat, was er zu erstreben sich einbildete; der Name des Brudermörders kommt an der Schandsäule auf die Nachwelt (Act V. Sc. 6.). Dieses quälende Bewußtsein läßt ihn um den Tod, allein um den Tod bitten; er rechnet auf die versöhnende Bedeutung desselben; im Tode hat er nichts gewollt und nichts erreicht. Daß er den Tod von keiner andern Hand finde als von der des Vaters, verlangt der Zusammenhang, in welchen dieser mit dem Stücke gesetzt ist. Zwar die tragische Verwickelung des Ganzen ist eine allgemeine, über

Digitized by Google

die Schuld des Individuums emporragende; der Fürst aber ist als ein irdisches Werkzeug bei dieser Verwicklung hülfreich gewesen, indem er Blanca den Liebenden zu entreißen gesucht hat. So erscheint er nun auch am Ende als nichts anderes, denn als ein Werkzeug in der Hand der Mächte, welche die Tragödie bilden, indem er dem Mörder den Tod giebt. Der Mörder aber ist sein Sohn, und hier ist seine Menschlichkeit in das Überirdische verflochten so gut wie oben bei seiner Verschuldung. Als sittliche Gestalt im engeren Sinne des Wortes ist er dann in sofern bis an das Ende erhalten, als er, den nicht der Wahnsinn erlösen darf, auch den Wunsch eines vorzeitig erlösenden Todes von der Hand weist, während er, der tragisch bezeichnete, eben so wenig dem gewöhnlichen Laufe irdischer Dinge weiter folgen soll (Act V. Sc. 7. 8. 9.). —

Oben habe ich versucht die treibenden Momente unserer Tragödie aufzusuchen; wir sahen, daß sie in der Tiefe der Individualitäten ruheten. Was so für den Gang des Stücks von der größten Bedeutung geworden ist, indem dieser sich nämlich vorzugsweise in der Dialektik der Empfindungen und Entschlüsse vorwärts bewegt, bis endlich der Entschluß, der in Julius Brust zur That gereift ist, den letzten in beeilter Handlung zu Ende führenden Theil der Tragödie möglich macht. Dies Verhältniß spiegelt sich eben so deutlich in Ton und Sprache des Stücks wieder. Es ist die erhöhete Sprache des inneren Menschen, welche durchweg gehört wird, oder daß man mich nicht so verstehe, als behaupte ich damit etwas dem Tone jedes echten tragischen Kunstwerks Eigenthümliches, man hört es allen diesen Menschen an, daß sie es, wie die Lyriker, vorzugsweise mit sich zu thun gehabt, daß ihre reinen Interessen „den Widerstand der stumpfen Wirklichkeit" so gut wie nicht erfahren haben. Ich mache in diesem Bezug noch einmal besonders auf die Sprache der Brüder aufmerksam. Der Hauptausdruck von Julius' Reden ist jene siegreiche Selbstgewißheit, die nur aus dem von Einem Gefühle allmächtig beherrschten Herzen kommen kann. Für diese unverkürzte Hingabe an das Eine Gefühl saugt das Herz aus demselben unwiderstehliche Stärke. Es überkommt uns, wenn wir ihn hören, die Vorstellung von der unerschütterlichen, unantastbaren Wahrheit der Leidenschaft. Weit entfernt, ihn, wie die Betheiligten thun, der Sophistik zu zeihen, erheben wir diesen Vorwurf vielmehr gegen jene. Solche geharnischte Empfindungen bedroht kein Angriff von Außen; sie tragen die Entscheidung über Leben und Tod in sich selber. — In Julius' Reden brennt unheimliche Glut, aus Guido's schlagen die lichten Flammen heraus. Seine Phantasie kommt vom Schlachtfelde und spielt mit den Bildern blutigen Kampfes. Oben wurde darauf aufmerksam gemacht, warum Julius nach dem Plane des Dichters unter Guido's Beleidigungen leiden soll; aber in gewissem Sinne erscheint Guido, der Held, dem Träumer gegenüber schwach und hülflos; die Waffe, die ihm eigenthümlich ist, der Spott, ist stumpf und unbrauchbar gegen die Rüstung des Feindes; in ihrer Führung verzehrt sich umsonst die Kraft des Streites.

Digitized by Google

Dieſer Ton erinnert am lebhafteſten an den ſtarken, tiefen, geſpannten der Klopſtock'ſchen Lyrik; man bekommt eine Empfindung von dem himmliſchen Urſprunge und Rechte der hier vertretenen Überzeugungen und Gefühle, wie man ſie von Klopſtock's Liebe bekommt, wenn er ſich mit ihr (in jener berühmten Ode an Gott) vor dem Throne des Höchſten niederwirft und von ſeiner ewigen Weisheit den Richterſpruch über dieſe Liebe erwartet. Leiſewitz gehörte dem Göttinger Dichterbunde an; es iſt bekannt, wie ſich dieſer an Klopſtock bildete und erhob. Man konnte eben mit einem gewiſſen Rechte, wenn man in der Literaturgeſchichte der Sache nach ordnete, unſere Tragödie vorzugsweiſe die Klopſtock'ſche nennen; ſie behält als Tragödie die Kunſthöhe der Lyrik jenes Dichters mehr, als die eignen dramatiſchen Arbeiten deſſelben, welche anerkanntermaßen ſchwächere Produkte ſeines großen Genius ſind.

Digitized by Google

Erläuterungen zum Goethe'schen Faust.

Von

H. Th. Rötscher.

Faust's erster Monolog. Sein Verhältniß zur Magie. Der Erdgeist. Faust's Unterredung mit Wagner. Der Entschluß des Selbstmordes und die erste Versöhnung mit der Welt.

Wir haben im zweiten Heft dieses Jahrganges die Erläuterungen zum Goethe'schen Faust mit der Erklärung des Prologs im Himmel begonnen und wenden uns in dieser Abhandlung dem ersten Abschnitt des Faust zu, von seinem ersten Monologe bis zur Verzichtung Faust's auf den Selbstmord. Wir begegnen grade in diesem Theile den wichtigsten und tiefsten Problemen der gesammten Tragödie, indem sich hier die Fäden des Werkes knüpfen und das Verständniß der ganzen Dichtung wesentlich von der richtigen Erkenntniß dieser ersten Grundzüge Faust's und seines Verhältnisses zur Welt abhängt. Dieser Abschnitt ist grade den verkehrtesten Vorstellungen und Deutungen unterworfen, welche in der poetischen Gestaltung des Stoffes scheinbar eine gewisse Berechtigung für sich haben, aber doch eigentlich nur in der beschränkten Vorstellung der Erklärer über das Verhältniß des Menschen zur Wahrheit wurzeln.

Nirgends bestätigt sich mehr als hier, daß die Erklärer einer tiefsinnigen Poesie immer nur die eignen Kategorien ihres Verstandes, mit welchen sie an die Auffassung des Werkes herantreten, in demselben finden. Natürlich, denn Niemand kann über seinen eignen Standpunkt, seine eigne Schranke hinaus. Kein Werk hat in dieser Beziehung so viel mit der Bibel gemein, als der Goethe'sche Faust. Wie die rationalistischen und supranaturalischen Erklärer der Bibel immer nur ihre Kategorien aus derselben herausgelesen haben, welche sie zur Erklärung hinzugebracht, so hat der größte Theil der Fausterklärer auch nur seine festgewurzelte und dogmatisch gewordene Vorstellung von der Unerkennbarkeit der Wahrheit und dem Hochmuth des Menschen, die Wahrheit oder Gott erkennen zu wollen, in den Faust hineingetragen und aus dieser die Schuld desselben herauserklärt. Unbekümmert um Goethe's ganzes Denken und Sein, unbekümmert um den ge-

Digitized by Google

schichtlichen Boden, dem Faust erwachsen ist, haben die meisten Erklärer ihre unkritisch aufgenommenen Kategorieen, als Maaßstab an die Darstellung der Wissensqualen und der Verzweiflung des Faust angelegt und dem ringenden Titanen des Gedankens als einzige Schuld seine menschliche Unbescheidenheit vorgehalten, seine Schranke, zur Unwissenheit verurtheilt zu sein, vergessen zu haben. Wer das Reich des Göttlichen und Menschlichen als zwei unvereinbare Gegensätze auseinanderhält, wer das Endliche und Unendliche als feste Unterschiede gegeneinander beharren läßt, der muß konsequenterweise in Faust's unendlichem Wissensdrange auch die Schuld desselben erblicken. Von diesem Standpunkte aus, dem allgemeinsten der sogenannt gebildeten Menge, muß es als der Frevel Faust's aufgefaßt werden, ins Innere der Natur eindringen und wissen zu wollen, „was die Welt im Innersten zusammenhält." Für diesen Frevel, diesen menschlichen Hochmuth, heißt es, wurde Faust gestraft und in seine Endlichkeit zurückgeschleudert. Faust's Schuld ist nach dieser sehr allgemeinen Ansicht dann keine andere, als das hochmüthige, verwegene Streben, bis zum letzten Grund der Dinge vordringen zu wollen, während der Mensch doch nur auf die Erkenntniß des Endlichen, d. h. auf gar keine eigentliche Erkenntniß gewiesen sei.

Diese Ansicht ist so ausgebreitet, als der Standpunkt der Verstandesaufklärung, auf welchem sich die meisten Menschen befinden. Je mehr dieser Boden durch den Fortschritt der Menschheit wankend gemacht wird, desto mehr werden auch alle Consequenzen jenes Standpunktes verschwinden. Der zu einem Gemeingut der gebildeten Klassen sich erweiternde Gehalt der Philosophie wird dann auch auf die Auffassung aller Verhältnisse und besonders auch der tieferen Geisteswerke der Poesie einen großen Einfluß ausüben. Erst wenn eine neue Stufe in der Geistesentwicklung solche Stärke gewonnen hat, daß sie wieder zu einer unmittelbaren Vorstellung, zu einer Voraussetzung des gebildeten Bewußtseins geworden ist, wird sie wieder Grundlage einer neuen Epoche, welche sich aus ihr hervorhebt. Es ist unläugbar, daß auch für Auffassung des Goethe'schen Faust der Fortschritt des Gedankens von unermeßlicher Wichtigkeit geworden ist. Man darf daher jetzt schon auf die erobernde Gewalt der richtigen Erkenntniß, welche die gang und gäbe Voraussetzung des Faust als eine irrige verurtheilt, mit einiger Sicherheit rechnen. Es ist soviel vorgearbeitet, der Boden einer beschränkten Verstandesansicht ist, namentlich im Kunstgebiete, schon so gelockert worden, daß es schon nicht mehr so schwer hält, an gegebene Thatsachen des Bewußtseins selbst anzuknüpfen und so zur Anerkennung der Wahrheit zu nöthigen.

Wir mußten diese Bemerkungen vorausschicken, um uns den Weg zur Erklärung des grade mißverstandensten Abschnittes im Faust zu bahnen. Den Grundirrthum haben wir bereits angedeutet. Er liegt in der dogmatisch aufgenommenen Trennung des Endlichen und Unendlichen, des Göttlichen und Menschlichen, aus welcher die Forderung folgt, auf die Erkenntniß des Absoluten zu

Digitized by Google

verzichten. Wer, wie Faust, diese Selbstbeschränkung nicht übt, wer sich dem ungemessenen Wissenstriebe überläßt, der überspringt, nach dieser Auffassung, die Gränze des Menschlichen und wird von dieser Schrankenlosigkeit ergriffen. Sieht man nun auf die Wissensqualen des Faust, wie er sie im ersten Monolog mit einer so ungeheuren Gewalt vor uns darlegt, so könnte jene Ansicht dadurch scheinbar bestätigt werden; fragt man aber, nach der weiteren Lösung der unmittelbar mit diesem Erguß der Verzweiflung in Verbindung gesetzten Erscheinungen, namentlich nach der Stellung des Faust zur Magie, zum Erdgeist, zum Wagner und endlich zur Wiederkehr seiner Verzweiflung, so muß man dieselben theils ganz aufgeben, theils müssen dieselben willkürlich und sinnlos ausfallen, weil, von einer falschen Voraussetzung aus, die Consequenzen je länger je mehr den Irrthum derselben enthüllen und den Widerspruch mit der Wahrheit aufdecken müssen.

Der Monolog des Faust hebt mit der Verzweiflung am Wissen an. Er hat alle Fakultätwissenschaften durchmessen, auch sogar die Wissenschaft von Gott (die Theologie), und aus aller Arbeit ist ihm nur die Gewißheit des Nichtwissens, als Resultat, geworden. Der Qual des Faust liegt also der unendliche Wissenstrieb zum Grunde, das Streben, in den Besitz der Wahrheit zu kommen und sich mit der Erkenntniß des Unendlichen zu erfüllen. Faust ist in diesem Drange das Bild der nach Wissen ringenden Menschheit. Schon dieser Beginn zeigt uns den Faust des Dichters unendlich erhaben über den Faust der Sage. Der letztere ist nur darum zu einem Repräsentanten der nach Erkenntniß ringenden Menschheit gewählt worden, weil sich mit ihm alle die Elemente verknüpfen, welche einer poetischen Gestaltung dieses theoretischen Prozesses besonders günstig sind. Es kam darauf an, diesen Prozeß weder durch eine allegorische Darstellung seiner Lebendigkeit zu entkleiden, noch zu einem abstrakten Raisonnement zu verflüchtigen, sondern ihn in der Fülle individuellen Lebens als einen Gemüthszustand, ein tiefes inneres persönliches Erlebniß anschaulich zu machen. Erst dadurch wurde die Darstellung dieses geistigen Prozesses poetisch ergreifend. Im Faust der Sage liegen nun die Elemente eingeschlossen, welche, in höherem Sinne aufgefaßt und mit einem tieferen Gehalte ausgestattet, als dies von der Sage geschehen, zur Versinnlichung des nach Erkenntniß ringenden, aus dem Zwiespalt und der Wissensqual sich heraussehnenden, und nach übernatürlichen Mitteln greifenden Menschengeistes dienen konnten.

Fassen wir nun den Standpunkt des Goethe'schen Faust, wie er sich uns im Monologe darstellt, in seiner vollen Bestimmtheit auf. Faust ist von der unendlichen Gewißheit ausgegangen und getragen worden, daß der Mensch zur Erkenntniß der Wahrheit berufen, daß dies sein absolutes Ziel sei. Mit der ganzen Fülle seiner Kraft hat er sich diesem Wissenstriebe hingegeben, aber dieser Trieb ist nicht gestillt worden. Der Zustand der Fakultätswissenschaften, wie er Goethe bei der Entstehung des Faust vorlag, war unfähig, eine tiefe, vom Er-

Digitized by Google

kenntnißdrange erfüllte Natur zu befriedigen. Die beim Beginn des Monologs genannten Wissenschaften, welche Faust mit heißem Bemühen, doch ohne von der Wahrheit erfüllt zu werden, studirt hat, sind dieselben, welche der Dichter später durch Mephistopheles in der Scene mit dem Schüler ironisch behandelt, indem er sie humoristisch auflöst und ihre Unfähigkeit, den vom Wissenstrieb ergriffenen Menschen zu befriedigen, herauskehrt. Goethe hat hierin den Zustand dieser Fakultätswissenschaften in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gezeichnet, der ihn selbst als Student in Leipzig schon abstieß. Faust's Verzweiflung am Wissen, als Ergebniß seiner Beschäftigung mit den Wissenschaften, ist daher zugleich der Ausdruck des über den damaligen Zustand der Wissenschaften hinausstrebenden Geistes, welcher nach Wahrheit, nach Erkenntniß des Absoluten ringt, aber durch die Wissenschaften nur endliches Wissen, nur Verstandesabstraktionen und Dogmatismus empfängt.

Faust's Verurtheilung der Wissenschaften, an deren Quelle er sich nur Verzweiflung am Wissen getrunken, ist also durchaus nicht eine Verurtheilung der Wissenschaft schlechthin, sondern nur die Negation gegen die Wissenschaft, welche sich in dem Stadium des von dem Leben abgekehrten Formalismus, und des zum Dogmatismus erstarrten Wissens befindet. Man sieht hieraus, wie weit die Wurzeln dieses zunächst ganz allgemein geschilderten Seelenzustandes des Faust in den bestimmten geschichtlichen Boden hineinreichen, dem das Werk entsprungen ist. Das Fesselnde, Unvergängliche und Unverwüstliche in diesem Schmerz des Faust ist sein Verlangen nach dem absoluten Wissen, nach der Erkenntniß dessen, „was die Welt im Innersten zusammenhält," und die durch kein vergebliches Ringen zu vernichtende Voraussetzung, daß das Begreifen des Unendlichen der ewigen Vernunft Aufgabe und Zweck des Menschen sei. Die Verzweiflung am Wissen, mit welcher Faust im Monologe beginnt, ist daher auch wesentlich unterschieden vom Skepticismus. Dieser läugnet nicht nur eine mögliche Erkenntniß der Wahrheit, sondern negirt auch die Existenz der Wahrheit, weil sein Standpunkt der der totalen Ungewißheit ist. Der vollendete Skepticismus ist nur der einen Wahrheit gewiß, daß Nichts gewiß ist, er ist also nur die unabläßige Verneinung und Auflösung alles Dogmatismus, aller und jeder Behauptung. Sein Recht liegt in der kritischen Thätigkeit des Geistes, sich gegen jede Voraussetzung, jede Versicherung einer Wahrheit zu kehren und dadurch vor der Erstarrung des Denkens zu bewahren. Faust hat dagegen in aller Negation, in allem Schmerz über das trostlose Ringen nach Wahrheit immer noch die unendliche Gewißheit ihrer Existenz nicht eingebüßt. Darin liegt die Hoheit dieser Wissensqual, weil sie das nicht zu vertilgende Zeugniß des Geistes vom Geiste ist. Faust weiß nur, daß auf dem bisher von ihm versuchten Wege die Wahrheit nicht an ihn kommen kann, weil er darin nur den Widerspruch des Gewollten und Erreichten, die Verkehrung des für Wahrheit Ausgegebenen in endliche Verstandesabstraktion erfahren und für das volle unend-

Digitized by Google

liche Leben, welches er ganz in sich aufzunehmen trachtet, nur die Hülle des Lebens, das äußere Band der Dinge empfangen hat. Faust's Bewußtsein geht also im Unterschiede des Skepticismus auf die Ineinsbildung des Subjects mit dem All; ihm liegt die unaustilgbare Gewißheit der Einheit der göttlichen und menschlichen Natur, des Objects und des Subjects zum Grunde. Er ist nur verzweifelt über die vergebliche Arbeit, welche er unternommen, er sieht, daß er nichts wissen kann, während er doch wissen will und ein Recht hat zu wissen. Darüber hat er die gründlichste Erfahrung gemacht, daß auf dem bisherigen Wege die Wahrheit nicht an ihn kommen kann. Ihn plagen weder Scrupel noch Zweifel, er fürchtet sich weder vor Hölle noch Teufel, weil er über die Ohnmacht der Facultätswissenschaften, als Vermittler der Wahrheit, im Reinen ist und keine Voraussetzung derselben über ihn eine Gewalt ausübt, weil er von der Schwäche alles Dogmatismus durchdrungen ist.

Faust's Verzweiflung am Wissen, das trostlose Ergebniß seiner Wanderung durch die Wissenschaften, schließt einen nochmaligen Aufschwung des Geistes, sich in das All zu werfen, nur darum nicht aus, weil in Faust, die unendliche Gewißheit der ursprünglichen Einheit des Menschen mit Gott, noch immer die tiefe, unvertilgbare Grundlage seines Wesens bildet. Sein Irrthum, seine theoretische Schuld besteht nur darin, die Vermittlung durch die Arbeit der Wissenschaft, die Zerlegung des Stoffs, kurz das Eingehn in das Besondere als ein vergebliches, die Einheit des Objects zerstörendes, die Fülle der Wahrheit beeinträchtigendes Thun aufzufassen. Faust verallgemeinert die Erfahrung, welche er an einem bestimmten Zustande der Wissenschaften gemacht hat, er dehnt das Gefühl der Trostlosigkeit, das ihm aus der Versenkung in die dem Formalismus verfallenen Wissenschaften geworden, auf die Wissenschaft schlechthin aus und was er von ihnen, nach ihrem Zustande im achtzehnten Jahrhundert nicht erlangen konnte, spricht er ganz allgemein als die Schranke, die Ohnmacht der Wissenschaft überhaupt aus. Sie verendlicht, zerstört und befleckt ihm die Wahrheit, in deren Besitz der Mensch sich zu setzen den unendlichen Trieb hat, durch sie erhält er nur Theile, wo er ein Ganzes gewollt, Stückwerk anstatt der Fülle. Aber ihm ist es um die Totalität, um das Aufnehmen des Universums, um die Durchdringung des Subjekts mit dem Objekt zu thun. Nur dies gilt ihm als Ziel des Menschen, als des Geistes einzig würdiges Streben.

Faust, der die Vermittlung, die Auseinanderlegung des Allgemeinen in seiner Besonderheit als unzulänglich für den Besitz der Wahrheit zurückweist, aber doch den heißen Trieb nach ihrem Besitz nicht aufgeben kann, will sich nun unmittelbar ihrer bemächtigen. Ein letzter Versuch des in qualvoller Unruhe nach Erkenntniß dürstenden Geistes soll gewagt werden! Faust sieht die Wahrheit als ein Objekt an, das sich dem Menschen auf einen Schlag enthüllen muß, oder sich

Digitized by Google

ihm ewig verschließt *). Da das natürliche Mittel der Wissenschaft sich ihm als ein Irrweg ergeben hat, so greift er zu dem übernatürlichen Mittel, der Magie. Fassen wir diesen Versuch, sich durch die Magie der Wahrheit zu bemächtigen, durch sie die Geheimnisse der Schöpfung zu enthüllen, zuerst nach seiner allgemeinen Bedeutung auf. Indem Faust sich der Magie ergeben und mit ihrer Hülfe erfahren will, „was die Welt im Innersten zusammenhält," will er das Objekt zwingen, ihm zu gehorchen, ohne in seine Natur einzugehen, und sich dasselbe durch wirkliche Vertiefung, durch Forschung zu eigen zu machen. Die Natur soll durch dies übernatürliche Mittel beherrscht und bezwungen werden. Der Zorn gegen die Vermittlung, gegen die Analyse, als eine die Einheit, mithin die Wahrheit zerstörende Thätigkeit ist der Grund, warum sich Faust zur Magie flüchtet und von ihr das hofft, was er auf dem bisherigen Wege nicht erlangen konnte. In dieser Wahl des Mittels, in diesem ungemessenen Triebe, ohne die Arbeit des Besonderen, ohne die Vermittlung, allein durch einen kühnen Akt die Trennung des Subjekts vom Objekte, des Geistes und der Natur aufheben zu können, liegt aber schon die Erfolglosigkeit seines Versuchs. Die Verzweiflung am Wissen muß wiederkehren, und dann einen viel tieferen Riß im Innern hervorbringen als früher, weil sich Faust mit diesem Versuche erschöpft hat, weil auch das letzte Mittel, unmittelbar durch die Kraft der Magie die Kluft des Menschen von der Natur aufzuheben, sich als ein unzulängliches bewiesen hat. Sein Zurücksinken in die Trostlosigkeit ist nur die Erfahrung des Wahnes, in dem er sich befand, als er von der übernatürlichen Kraft der Magie erwartete, was nur die natürliche Kraft des Forschens, in welchem er nur Verendlichung der Wahrheit und resultatloses Suchen erblickte, zu geben vermag. Faust's Erhebung kann also auch nur eine momentane sein, nur ein vorübergehender Zustand der Verzückung, in welchem das Gefühl der Einheit des Menschen mit der Natur ihn übermächtig ergreift, von dem er in die Nacht der Verzweiflung zurücktaumelt, aus welcher er sich nur durch den Tod glaubt befreien zu können.

Faust's Schuld, wenn wir auf das theoretische Gebiet diesen Ausdruck aus der sittlichen Sphäre anwenden dürfen, ist also nicht, sich über die menschliche Schranke erhoben, etwas Unmögliches erstrebt, sondern nicht der menschlichen Kraft, der Energie des Denkens und Forschens vertraut zu haben. Indem er die Vermittlung verschmäht und unmittelbar durch ein, auf der Verkennung der Natur beruhendes Mittel in die Schöpfung eindringen wollte, mußte sich das Objekt dafür rächen, daß er es mit Waffen, die an dasselbe

*) In diesem Sinne sind die Worte Faust's im zweiten Monologe zu verstehen:
Und was sie (die Natur) deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Digitized by Google

nicht heranreichen, ergreifen wollte und die tiefe und urſprüngliche Einheit des menſchlichen Geiſtes und der Natur durch dieſen gewaltſamen Akt zerſtörte.

Mit dieſem ganz allgemeinen Gedankengehalt verbinden ſich nun noch beſondere Verhältniſſe des Dichters, wodurch das Allgemeine der tiefſte Ausdruck perſönlicher Stimmung wird und dadurch grade ſo ergreifend wirkt. Es bewährt ſich wiederum an dieſer Poeſie ſo recht augenfällig, daß auch der höchſte philoſophiſche Gedanke nur dadurch poetiſche Kraft und Geſtalt gewinnt, wenn er in der Form des perſönlichſten Erguſſes und durchlebter Stimmung auf uns eindringt. Ohne dieſe Bedingung wäre auch der in eine ideale rhythmiſche Form gebrachte metaphyſiſche Gedanke ſchon Poeſie. In dieſer ganzen Scene des Fauſt, in dem Ausdruck ſeiner Wiſſensqualen, in ſeinem ungemeſſenen Streben, ſich durch einen Akt der Begeiſterung unmittelbar in Einheit mit dem Objekt zu ſetzen und die Kluft von Denken und Sein aufzuheben, pulſirt die Triebkraft der ganzen Sturm- und Drangperiode, welche bei Goethe zu einem Ferment ſeiner eignen Entwicklung geworden iſt, während Andere an ihr zu Grunde gegangen ſind. Die urſprüngliche Conception der Tragödie fällt nämlich grade in die Zeit, wo man überall und namentlich in der Kunſt mit dem Formalismus, mit dem durch Ueberlieferung Geltenden brach und an die Stelle deſſelben die unmittelbare, ungebrochene Kraft des Gemüths ſetzte. In der Berufung auf ſie, als die einzige Quelle aller Poeſie und alles geiſtigen Lebens, überhob man ſich aller überkommenen Regeln, die man als Beeinträchtigung des unmittelbaren Schöpfungsdranges anſah. Dem Pedantismus und der todten Form gegenüber war dieſer Bruch, dieſe Berufung auf die Allmacht des menſchlichen Herzens höchſt berechtigt, denn der Geiſt war darin von dem richtigen Inſtinkte geleitet, daß aus dem Schooße der Innerlichkeit allein jene Form des Geiſtes entſpringen müſſe, welche ſich der Geiſter bemächtigen wolle. Aber in dieſer Berufung auf die Unmittelbarkeit des Herzens, in der Abkehr von dem Formalismus, verhöhnte man zugleich die Formbildung ſelbſt, die Beherrſcherin des Stoffs und gerieth in das Schrankenloſe. Darin lag die Gefahr dieſer Periode, welche nur Naturen von ſolcher Tiefe und ſolchem Gefühl für die Bedeutung der Form und der Selbſtbeſchränkung, wie Goethe, überwinden konnten, ohne darin ihre urſprüngliche poetiſche Kraft einzubüßen. Ganz auf dieſem Boden, ins Ungemeſſene, Schrankenloſe hinauszuſtreben, ſich der Form, der Vermittlung, der Schranke zu entſchlagen, ſteht Fauſt auf dem Gebiete des Gedankens. Er will unmittelbar ſchauen, was nur durch Vermittlung, durch Zerlegung, durch die Arbeit des Beſondern unſer Beſitz werden kann. Fauſt's Recht, auf dieſem Standpunkt, iſt das Recht der Poeten der Sturm- und Drangperioden, dem Pedantismus, der todten Ueberlieferung gegenüber. Wie dieſe ſich einer alt und hohl gewordenen Form entwinden, ſo kehrt ſich der Denker Fauſt gegen den Formalismus der Wiſſenſchaft, welche den Trieb des Geiſtes nach Erkenntniß des Univerſums nicht befriedigen kann. Wie aber die Dichter der Sturm-

Digitized by Google

und Drangperiode mit der berechtigten, durch das Bedürfniß des sich vertiefenden Geistes bedingten Abkehr von der alten überlieferten Form zugleich die Form überhaupt und die Schranke verschmähen und daher ins Formlose abirren, so verkennt der Denker Faust, indem er die Unzulänglichkeit des wissenschaftlichen Formalismus für die Erkenntniß der Wahrheit erfahren hat, damit zugleich die Wissenschaft überhaupt. Sein Schmerz über die Ohnmacht der Wissenschaft seiner Zeit wird zu einer Verurtheilung der Wissenschaft überhaupt, als des einzigen Mittels, um sich des Objekts zu bemächtigen und der Natur ihre Geheimnisse abzufragen. Man sieht hieraus, wie innig der Standpunkt Faust's in diesem Monologe mit der ganzen Zeit und Zeitstimmung zusammenhängt, der die Gestalt des Fragments Faust entsprungen ist. Faust's Zustand der Verzweiflung am Wissen ist ein eben so nothwendiger Durchgangspunkt zur wahren Bedeutung und Macht der Wissenschaft, als die Sturm- und Drangperiode in der Poesie zur Herausbildung der künstlerischen Form und des allgemeinen menschlichen Gehalts.

Auch mit der Darstellung der Magie, als Mittel, sich in den Besitz der Wahrheit zu setzen, verknüpfen sich individuelle Beziehungen Goethe's, welche den allgemeinen Gedanken, das mangelnde Zutrauen zur Macht der Vernunft in das Herz der Dinge einzudringen, welches sich in dieser Zuflucht Faust's zur Magie ausspricht, nur lebendiger, individueller und darum poetischer zu machen dienen. Denn bekanntlich beschäftigte sich Goethe in früher Zeit einst zu Frankfurt, ehe er auf die Universität nach Straßburg ging, sehr angelegentlich mit den Formeln der alten Magie, *) welche wir ihn in diesem Monologe, wie in dem ganzen ersten Theile überhaupt, so ungemein bezeichnend und symbolisch anwenden und dadurch zugleich die Ueberlieferung der Sage vom Faust mit dem allgemeinen Gedanken, auf deren Darstellung es ihm ankam, durchdringen sehn. Durch diese Herbeiziehung der alten Magie erhielt der mittelalterliche Stoff eine so historische Färbung, daß wir uns ganz in die Atmosphäre der Zeit der Sage des Faust versetzt fühlen und im Momente gar nicht empfinden, wie viel tiefere Gedanken einer weitergerückten Entwicklungsepoche der Menschheit Goethe mit der Sage verknüpfte, und wie er die ganze Ueberlieferung bis auf die Behandlung der Magie nur zu einem Gefäß für die Darstellung seiner Gedanken und Empfindungen gemacht hat.

Wir haben jetzt noch den Sinn der momentan begeisterten Stimmung Faust's und seines Rückfalls aus derselben in Trostlosigkeit und Verzweiflung zu betrachten. Warum die Magie ihm keine Befriedigung gewähren kann, haben wir bereits entwickelt. Es bleibt uns nur noch die poetische Gestaltung dieses innern Prozesses zu deuten. Faust erhebt sich in seiner Hingebung an die Magie zweimal zu einer ekstatischen Stimmung, welchen beiden Erhebungen sogleich die schmerzlichste Entgeiste-

*) Goethe's Werke 25, p. 200 u. ff.

Digitized by Google

rung folgt. Die erste plötzliche Erhebung wird ihm aus dem Zeichen des Makrokosmus, die zweite aus dem Zeichen des Erdgeistes. Beides ist natürlich symbolisch zu fassen. In der Begeisterung über das Zeichen des Makrokosmus ist das augenblicklich den Denker überkommende tiefe Gefühl der Einheit des Geistes und der Natur versinnlicht. Da Faust, der nach Erkenntniß, also nach der Einheit von Geist und Natur strebende Mensch diese Wurzel seines ganzen Ringens nicht zerstören kann, so bricht dies Gefühl der Einheit in dem Augenblick, wo er auf neuer Bahn, die Versöhnung mit sich, ein Aufgehn in die Natur erstrebt, mit aller Stärke hervor. Er schaut im Zeichen des Makrokosmus die wirkende Natur vor seiner Seele liegen. Der Makrokosmus ist die Natur im Großen und Ganzen, das Leben derselben im Unterschiede des subjektiven Geisteslebens, wie es sich im Mikrokosmus, dem Menschengeiste darstellt. Mikrokosmus und Makrokosmus, der menschliche Geist und die Natur ergänzen sich daher zur Totalität; beide fordern einander und streben nach unabläßiger Ineinsbildung. Alles Ringen nach Erkenntniß geht ja darauf hin, den Makrokosmus zu durchdringen, d. h. in der Natur das ewige Leben des Geistes zu begreifen. Von dieser tiefen Gewißheit, daß die Natur und der menschliche Geist im Grunde und Wesen in untrennbarer Einheit und durch keine Schranke von einander geschieden sind, wird Faust augenblicklich emporgerissen; aber da er sich im Mittel vergriffen hat, diese Einheit wahrhaft zu durchdringen und so zum höchsten Lebensgefühl zu gelangen, so sinkt ihm der Anblick des Makrokosmus auch sogleich wieder zu einem „Schauspiel" herab und läßt ihn in unerfüllter Sehnsucht, die welke Brust vergebens hindrängend nach des Lebens Bächen, trostlos stehn. Dies Zurücksinken aus der ekstastischen Stimmung, zu welcher sich Faust beim Anblick des Makrokosmus erhob, ist das erste Ergebniß seiner Hingebung an die Magie, d. h. an den Wahn auf übernatürlichem Wege den Geist der Natur bannen zu können. Hier rächt sich also zuerst die Verkennung der Kraft des Mikrokosmus, d. h. des menschlichen Geistes, der in sich selbst alle Fähigkeit hat, den Makrokosmus zu durchdringen. Die augenblickliche tiefe Gewißheit der Einheit von Natur und Geistesleben, welche Faust wie ein Strahl plötzlich erleuchtet, muß wieder verschwinden, da ihm das Mittel versagt, das Gefühl zur Erkenntniß zu erweitern.

Aber noch einmal flammt diese unzerstörbare Ahnung der Einheit des Geistes und der Natur auf; eine zweite ekstastische Stimmung, gewaltiger, stürmischer als die erste folgt, Faust erblickt das Zeichen des Erdgeistes. Es liegt uns nun zunächst die Bedeutung des Erdgeistes, über welchen sich viel seltsame und selbst verworrene Vorstellungen gebildet haben, zu entwickeln ob. Man hat, wie unter Andern Göschel, den Erdgeist mit Mephistopheles in enge Verbindung gesetzt und von diesem Standpunkte aus im Erdgeist den Geist der Begierde, den Geist, „der im Genuß ihrer Einzelnheit nicht Festes achtenden Individualität" erblickt. Unläugbar ist, daß Faust in der Scene in Wald und Höhle den Erd-

Digitized by Google

geist als denjenigen bezeichnet, *) der ihm „die herrliche Natur zum Königreiche und Kraft sie zu fühlen, zu genießen" gab und zugleich ihm „den Gefährten zugesellte, den er schon nicht mehr entbehren kann." Auf diesen Zusammenhang zwischen Mephistopheles und dem Erdgeist möchte auch eine Stelle in dem in Prosa geschriebenen Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles nach der Walpurgisnacht zu deuten sein, wo Faust sagt: „Wandle ihn (d. h. den Mephistopheles) du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in seine Hundsgestalt!" Aus diesen Stellen geht so viel mit ziemlicher Entschiedenheit hervor, daß Goethe in seinem ursprünglichen Plane dem Erdgeist eine bedeutendere Stelle geben und den Mephistopheles in eine enge Beziehung zu ihm setzen wollte. Man kann daher Weiße in seiner hyperkritischen Analyse des Faust wenigstens darin beistimmen, daß aus den gedachten Stellen die Fäden eines ursprünglich andern Planes hervorschimmern, welchen der Dichter aber ganz aufgegeben, und nur in diesen wenigen Zügen zu verwischen versäumt hat. Denn daß der Erdgeist, wie er hier erscheint, mit Mephistopheles, weder insofern derselbe der Geist der Verneinung, noch der Geist der Begierde ist, irgend etwas gemein hat, leuchtet ein. Faust befindet sich hier noch ganz und gar auf dem theoretischen Boden, es ist ihm einzig und allein um Erkenntniß zu thun. Auch die Magie hat hier gar keine praktische Bedeutung, denn Faust will nicht, wie es die Absicht der Meisten war, welche sich der Magie ergaben, durch sie Vortheile erlangen, er hofft nicht, an ihrer Hand sich der Objekte zu bemächtigen, um dadurch einen reellen Gewinn zu erhalten, sondern er will durch sie die ihm bisher versagte theoretische Befriedigung finden. Auf diesem Stadium ist also noch jedes praktische Verlangen und Verhalten ausgeschlossen.

Man muß den Erdgeist im Zusammenhange sowohl mit der unmittelbar vorhergehenden Begeisterung Faust's über das Zeichen des Makrokosmus, als auch seines ganzen Ringens nach Erkenntniß begreifen. Mit dem Makrokosmus hat der Erdgeist offenbar das gemein, daß er den Naturgeist vorstellt, denn Alles dreht sich hier, wie im folgenden Monologe, um das Verlangen nach Durchdringung der Natur, um die Offenbarung ihrer Geheimnisse. Der Erdgeist kann daher schon aus diesem Grunde nicht den Weltgeist, d. h. den Geist der Geschichte, den Geist der sich entwickelnden Menschheit bedeuten, denn dadurch würde uns der Dichter plötzlich, d. h. ohne alle Vermittlung auf einen ganz andern Boden versetzen. Aber auch die Worte des Erdgeistes, mit welchen derselbe sein eigenes Wesen enthüllt, widerstreben einer solchen Deutung entschieden, und weisen vielmehr auf das ewige, sich immer von neuem gebärende Leben der Natur, und nicht auf den Weltgeist, der auch nur sehr uneigentlich und gezwungen „der

*) Daß hier der Erdgeist gemeint ist, beweisen die Worte Faust's im Monologe:
„Du hast mir nicht umsonst dein Angesicht im Feuer zugewendet,"
Worte, welche natürlich nur von dem in der Flamme erscheinenden Erdgeist verstanden werden können.

Digitized by Google

Gottheit lebendiges Kleid" genannt werden könnte. Aber sowohl die Flamme, in der sich der Erdgeist zeigt, als der Name, und endlich der Zusammenhang mit dem unmittelbar Vorhergehenden weisen darauf hin, daß der Erdgeist das Naturleben, welches im Makrokosmus als das Totalleben der Natur dem menschlichen Geiste gegenüber erschien, enger, begränzter und darum konkreter darstellt. Dies kann aber nur das unablässig pulsirende Leben des Erdkörpers, als des Trägers des menschlichen Geistes und seiner Entwicklung sein. Seine nie rastende Bewegung wird durch die ununterbrochene Oscillation der Flamme symbolisirt, wie denn Alles, wodurch er sein Wesen bezeichnet, auf die rastlos sich erneuernde, das Einzelne eben so aufzehrende als wiedergebärende Thätigkeit des Erdkörpers*) hinweist. Der Erdgeist hat also mit dem Makrokosmus die Seite des Naturlebens gemein, aber er ist zugleich auch auf den Menschen bezogen, insofern das Leben des Erdkörpers der Boden für die Entwicklung des Geistes, der Geschichte, also des Weltgeistes ist. Darum darf der Erdgeist auch von sich aussagen: „So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid," denn der unablässig lebendige Erdkörper, also der Geist der Erde ist die Hülle für den Geist der Menschheit, die sich in stetem Einklange mit den besonderen Gestaltungen des Erdelebens entwickelt. Eine durchdringende Erkenntniß erforscht daher auch den tiefen Zusammenhang des Erdgeistes mit dem Weltgeiste, und begreift die geheimsten Beziehungen der individualisirten Erde mit der Geschichte der Menschheit, der irdischen Hülle mit der geistigen Substanz. Nur durch diese Auffassung des Erdgeistes lösen sich alle Schwierigkeiten dieser Erscheinung, so wie der Zusammenhang mit dem unmittelbar vorhergehenden Zeichen des Makrokosmus jetzt als ein völlig naturgemäßer erscheint.

Faust wird durch die Erscheinung des Erdgeistes, welcher in individueller Gestalt, mit der Kraft und dem Bewußtsein seiner überlegenen Stellung dem Faust entgegentritt, in seine Trostlosigkeit zurückgeschleudert. Dieses Zusammenbrechen Faust's vor dem Erdgeist, den er mit höchster Begeisterung zu umfassen rang, ist wieder nur das nothwendige Ergebniß seines ganzen Verhaltens zur Natur und überhaupt zur objektiven Welt. Da er sich nur durch die übernatürliche Kraft der Magie, nicht durch die natürliche Kraft des Denkens und Forschens der Natur bemächtigen zu können wähnt, so muß er auch aus jeder ekstatischen Stimmung nur um so trostloser zurückkehren, indem er den Wahn seines Strebens und den Irrthum der Wahl seines Mittels erfährt. Wie Faust nun nach der augenblicklichen Begeisterung bei dem Zeichen des Makrokosmus sogleich wieder in die Qual des vergeblichen Ringens zurücksinkt, so erneuert sich nach der Erschei-

*) Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.

Digitized by Google

nung des Erdgeistes diese vernichtende Stimmung in viel erhöhterem Maaße. Darin liegt auch zugleich der Fortgang seiner inneren Erfahrung über die Ohnmacht der Magie, ins Innere der Natur zu dringen. Was früher noch einen unbestimmten Charakter hatte, gewinnt jetzt, mit dem Erscheinen des Erdgeistes, den bestimmten Charakter der Ironie und des Hohnes, womit sich der Geist gegen den Wahn kehrt, durch übernatürliche Mittel sich seiner bemächtigen zu wollen. Diesen Sinn athmet die ganze Rede des Erdgeistes, welche derselbe an Faust richtet. In den letzten Worten endlich: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" spricht der Erdgeist die unendliche Kluft aus, welche ihn vom Faust scheidet und die Nichtigkeit Faust's ihm gegenüber. Denn Faust gleicht dem Erdgeiste darum nicht, weil ihm die Kraft gebricht, in denselben einzugehn und ihn zu einem Gegenstande und Inhalt seines Bewußtseins zu machen. Faust ist daher nur dem Geist gleich, den er begreift, wie jeder das Objekt immer nur nach Maaßgabe seiner Verwandtschaft und seiner Identität mit demselben begreift. Da Faust aber die Natur überhaupt nicht zu begreifen vermag, von der er sich durch die Verzichtung auf das Wissen und die Zuflucht zur Magie getrennt hat, so bleibt ihm nur das Gefühl der eigenen Leere, des unerfüllten Sehnens, des vergeblichen Ringens, welches Gefühl die Verzweiflung in ihrem Gefolge hat. Dieses Gefühl Faust's spricht der Erdgeist nur gegenständlich aus. Diese Deutung der Erschütterung und der innern Vernichtung Faust's nach der Erscheinung des Erdgeistes ist die einzig naturgemäße, welche im Zusammenhange mit dem ganzen vorangehenden und nachfolgenden Seelenprozesse des Faust steht. Es kann nichts Verkehrteres und zugleich Gesuchteres geben, als die Deutung, welche Göschel über das Zurücksinken Faust's vor dem Erdgeiste versucht hat. Danach erfahre Faust in dem Erdgeiste auf einmal die Spitze des Widerspruchs, indem er das Geistigste und Innerste suche und dennoch dasselbe wie ein Äußeres sinnlich zu ergreifen und festzuhalten begehre. Aber Faust ist ja weit entfernt, das Geistige als ein mit den Händen Greifbares vor sich haben und besitzen zu wollen, er will vielmehr wissen, „was die Welt im Innersten zusammenhält;" er geht also unablässig auf das Wesen, das Geistige los. Die Natur der Magie bringt es mit sich, daß ihm der Geist der Natur und der Erde in sinnlicher Gestalt erscheinen, ohne daß er diese deshalb für das Wesen selbst hält. Sein Irrthum und sein Wahn beruhen ja nimmermehr auf einer Verwechselung des Innern und des Aeußern, der Substanz und ihrer Erscheinung, sondern immer nur auf der Verwechselung des Mittels der Magie mit dem Mittel des Denkens und Forschens, also auf der Verkennung der Natur des Geistes. Faust bricht also nicht deshalb zusammen, weil ihm der Erdgeist verschwindet und ihm dadurch den Wahn enthüllt, das Geistige könne nicht sinnlich geschaut werden, sei nicht greifbar, denn diesen Wahn hat er niemals gehabt, sondern er bricht zusammen, weil er an dem verschwindenden Erdgeist

Digitized by Google

inne wird, wie vergeblich sich die Magie auf allen Stufen zeigt, den Geist zu bannen und dem Menschen das Objekt zu eigen zu machen.

Faust aus seiner begeisterten Stimmung in Verzweiflung zurückgeschleudert, wird plötzlich durch die Erscheinung seines Famulus Wagner in seinen tiefen Schmerzen unterbrochen. Derselbe entreißt den Faust für einen Moment seiner Trostlosigkeit, indem er ihn in eine andere Lebensbewegung hineinzieht, in welcher er sich als Gegensatz zum Wagner empfindet und so nach einer Seite wenigstens zum Gefühl seiner selbst kommt *).

Wagner und Faust sind die Repräsentanten zweier großen, immer wiederkehrenden Gegensätze des Geistes in seinem Verhalten zu den Objekten. Wagner ist der theoretische Philister, der Vertreter des gemeinen Empirismus mit allen seinen Consequenzen des Formalismus und der sich darin frohgenießenden Beschränktheit. Da Wagner nur den einen Genuß kennt, welchen ihn das Pergament und die unablässig sich aufdringende, nie zu erschöpfende Fülle neuer Kenntnisse und Erfahrungen gewährt, ohne jemals in das Herz der Dinge, in das innere Wesen des Objekts einzudringen, so kann er auch von seinem Standpunkt aus den Schmerz des Faust über das vergebliche Ringen nach Erkenntniß, über die Verzweiflung am Wissen gar nicht verstehn. Dieser Standpunkt Faust's ist ihm ein völliges Jenseits, da er von dem Zwiespalt des Geistes mit sich, von der Qual des nach Erkenntniß dürstenden Geistes keine Ahnung hat. Wagner ist, wie es der Standpunkt des Kenntniß auf Kenntniß häufenden Empirikers mit sich bringt, in seinem Streben vollkommen befriedigt, denn der Quell des empirischen Wissens strömt ihm ja unaufhörlich; er kennt nur die eine Noth, das Mißverhältniß der Kürze des Lebens zur Länge der Kunst, d. h. die Unmöglichkeit, in einer Spanne Zeit das unendliche Reich empirischer Kenntnisse zu durchmessen. Seine Freuden des Wissens aber sind ungetrübte; er sonnt sich in dem Wissen der Vergangenheit, er fühlt sich behaglich in dem Bewußtsein, wie wir es zuletzt so herrlich weit gebracht, er weiß sich in diesem stolzen Hinblick auf sein gelehrtes Wissen

*) Es erhellt aus unserer Entwicklung, wie falsch die Vorstellung Rosen's ist, welche derselbe in seiner kleinen Schrift über Goethe's Faust p. 14 ausspricht: „Der Erdgeist verschwindet und der Geist, den Faust begreifen kann, weil er ihm als seines Gleichen gegenübersteht, dem er mithin ähnlich ist, Famulus Wagner tritt auf." Weil der Erdgeist verschwindet, den Faust durch die Magie zwar bannen, aber nicht festhalten, d. h. zu dem er sich in ekstatischer Stimmung erheben, dessen Wesen er aber durch die Magie nimmermehr durchdringen kann, so tritt ihm deshalb in Wagner noch nicht Seinesgleichen auf, vielmehr ein von seinem Standpunkt himmelweit verschiedener Mensch, von dem Faust durch keine geringere Kluft getrennt ist, als vom Erdgeist. Wagner ist allerdings zwar der Geist, den Faust begreift, über den er aber durchaus erhaben ist, der also gar kein Gegenstand seines Interesses mehr ist. Der Erdgeist sagt vielmehr mit den gedachten Worten nur: Du gleichst mir nicht, der du mich nicht begreifst, und mich daher nicht zu deinem Eigenthum machen kannst, sondern du reichst in deinem Streben, das Leben der Natur, das Wesen des Objekts zu durchdringen, grade nur so weit, als es dein Wahn zuläßt, d. h. du bist dir nur selbst gleich, denn du kannst dein Selbst nicht zu dem objektiven Inhalt der Natur erweitern. Den Standpunkt Wagner's zum Faust haben wir weiter unten entwickelt.

Digitized by Google

auch der Masse überlegen und erkennt auch gar kein anderes Uebergewicht an, als das des empirischen Wissens und der Gelehrsamkeit. Nur, weil Faust die Kreise des empirischen Wissens durchwandert, sich in allen Fakultätswissenschaften eine Fülle von Kenntnissen erworben hat, imponirt er dem Wagner, darum ist es ihm Gewinn und ehrenvoll, mit dem gelehrten Doktor zu verkehren. Was Faust im Innersten bewegt, sein Ringen nach Erkenntniß des Wesens, sein Unbefriedigtsein im Reiche des nur empirischen Wissens, seine Trostlosigkeit bei allen Schätzen von Kenntnissen ist ihm ein völlig unverständlicher Zustand. Daher ist Wagner von Faust durch eine unendliche Kluft getrennt. In diesem Bewußtsein, welches Faust über die Armseligkeit des nur empirischen Wissens, der bloßen Häufung von Kenntnissen hat, worin sich Wagner völlig befriedigt fühlt, liegt auch die tiefe Verachtung Faust's gegen diesen Standpunkt Wagner's, ein Zug, welcher sich durch das ganze Gespräch mit Wagner hindurchzieht. Faust ist sich, bei aller Wissensqual, doch seiner Überlegenheit über den Standpunkt des rohen Empirismus Wagner's völlig bewußt, er weiß, daß er um die Erkenntniß der Richtigkeit desselben reicher ist, daß das Verlangen des Geistes in dem nur endlichen und darum endlosen Wissen, welches dem gemeinen Empirismus für das einzig wahre gilt, niemals befriedigt werden kann. In diesem Bewußtsein Faust's über die Ohnmacht Wagner's, gegenüber der Forderung des Geistes nach absoluter Erkenntniß, nach dem Wissen der Wahrheit, verbunden mit der des Menschen unwürdigen Zufriedenheit Wagner's in diesem endlosen Sammeln von Kenntnissen und endlichem Wissen, ist auch die Verachtung begründet, welche Faust gegen Wagner herauskehrt. Er unternimmt nicht etwa ihn zu belehren, denn er weiß sehr wohl, daß dies unmöglich ist, weil von dem Standpunkte und der Zufriedenheit Wagner's aus zu der Unruhe und dem Ringen Faust's hin gar keine Brücke geschlagen werden kann, sondern er begnügt sich mit dem souverainen, im tiefsten Herzen wurzelnden Hohne gegen die Selbstgenügsamkeit Wagner's, welche von dem tiefsten Bedürfniß des Geistes gar keine Vorstellung hat.

Faust ist trotz und inmitten seiner Zerrissenheit doch eben um dies Gefühl des Zwiespalts, um diesen unendlichen Trieb, diese Unruhe des Geistes reicher als Wagner, und darin liegt in dem tiefsten Zerwürfniß Faust's die Hoheit desselben der Selbstzufriedenheit und Einigkeit Wagner's mit sich gegenüber. So viel höher die Geistesstufe des bis zum Gegensatz gegen Sitte und Gesetz fortgehenden Menschen, als die, des Bösen, also des Zwiespalts mit dem Allgemeinen und Sittlichen unfähige Natur des Thiers ist, so viel höher ist der Standpunkt der Zerrissenheit, des Unbefriedigtseins und der Verzweiflung am Wissen, wie er sich in Faust darstellt, im Gegensatz des mit sich selbst zufriedengestellten und befriedigten empirischen Wissens, wie es sich in Wagner darstellt.

Zum Verständniß dieser Scene zwischen Faust und Wagner und ihres Verhältnisses zu einander ist es daher durchaus nothwendig, beide Seiten im Faust

Digitized by Google

in untrennbarer Einheit festzuhalten, nämlich, sowohl die keinen Augenblick geschwächte oder unterbrochene Zerrissenheit Faust's, als Folge seines unbefriedigten Ringens nach Erkenntniß, und das Gefühl seiner Ueberlegenheit über den im endlichen und empirischen Wissen befriedigten Wagner, indem Faust diesen Standpunkt längst verlassen hat und schon mit den ersten Worten des Monologs als einen gründlich überwundenen ausspricht. Es ist daher vollkommen gegen den Sinn dieser Scene, wenn Mosen, in seiner Schrift über Goethe's Faust und die Darstellung desselben, will, daß der Darsteller des Faust in der Scene mit Wagner „gleichsam das Abbild Goethe's mit auf den Rücken liegenden Händen und vortretender Brust" gebe. Denn diese Stellung ist der Ausdruck des selbstgewissen Geistes, des stolzen Beruhens auf sich selbst. Das ist eben Faust in seiner Zerrissenheit, in seiner Verzweiflung am Wissen, welche ihn auch selbst Wagner gegenüber keinen Augenblick verläßt, durchaus nicht. Diese Einheit beider Momente, der tiefen Verachtung gegen den sich für befriedigt erklärenden rohen Empirismus, gegen den seine Schranke gar nicht ahnenden Vertreter des theoretischen Philisterthums, mit dem tiefen Weh über seine Ohnmacht in die Geheimnisse der Natur zu dringen, bildet die Substanz dieser Scene, welche bis jetzt so gut noch wie gar nicht begriffen worden ist.

Wagner's Unterredung hatte den Ausbruch der Verzweiflung auf einen Augenblick zurückgedrängt, sie bricht, nachdem der „trockene Schleicher" ihn verlassen, um so unaufhaltsamer hervor. Aber es ist nicht mehr die Wissensqual beim Beginn der Tragödie, welche Faust beherrscht; damals fühlte er in aller Verzweiflung am Wissen doch noch die Gewißheit der Einheit des Denkens und Seins, mithin noch die Möglichkeit der Wahrheiterkenntniß, als tiefsten Ankergrund seines Daseins; daher der letzte Aufschwung der gefolterten Seele, sich durch die Magie in den Besitz des Objekts zu bringen. Faust's Verzweiflung war daher noch keine totale, sie war nur die Verzweiflung an der Kraft der Wissenschaft, nur der Ausdruck des bis zum Tode ermatteten Forschers. Die Schwingen der Magie sollten ihn über den Abgrund tragen, welcher ihn von der Natur trennte und den die Wissenschaft vergeblich auszufüllen versucht hatte. Das Zutrauen zur Magie, zu ihrer übernatürlichen Kraft, unmittelbar durch sie Besitz zu ergreifen von der Natur, durch sie in das Herz der Objekte zu blicken, belebte ihn noch. Jetzt aber hat Faust auch ihre Ohnmacht, nach wiederholt ekstatischer Stimmung die Unzulänglichkeit auch der Magie erfahren. Nun erst ist der Kreis seines Ringens geschlossen; die Natur hat sich ihm eben so vor der Vermittlung durch die Forschung, als vor der Unmittelbarkeit der Ekstase verhüllt. Faust mußte vor der Stimme des Erdgeistes, welche ihm die unendliche Kluft zwischen seinem Ich und der Natur in durchdringenden Tönen zeigte, in allen Tiefen erzittern; sein Zusammenbrechen war nur der Ausdruck, daß er auch aus dem letzten Zufluchtsort seiner nach Befriedigung dürstenden Seele vertrieben worden ist. Die

Digitized by Google

Mittel sich der Natur zu bemächtigen sind erschöpft, auch die Magie hat ihm nicht Wort gehalten. Faust's Seele ist erschöpft, sein letzter Halt, seine letzte Hoffnung sind ihm geraubt; er ist in das Gefühl des ewig Leeren, in die sich immer erneuernde Qual unbefriedigten Wissens zurückgeschleudert, aus der jetzt keine Erlösung mehr zu hoffen ist. Der Entschluß sich dieser verzehrenden Unruhe eines völlig unbefriedigten Daseins freiwillig durch den Tod zu entziehen, ist daher der einzig naturgemäße, in dem ganzen verhergehenden Seelenprozeß tief begründete Akt seines Bewußtseins.

Weiße hat in seiner Schrift über Goethe's Faust bei dieser Gelegenheit das bündigste Zeugniß seiner Hyperkritik abgelegt, indem er, in dem Streben den ursprünglichen Entwurf des Faust von späteren Erweiterungen und Einfügungen zu trennen und die Einheit der ersten Conception aufzuzeigen, seinen Blick vor dem naturgemäßen organischen Ganzen der Sache förmlich verschlossen hat. Er nennt den Selbstmordsversuch Faust's nicht motivirt, die schwungvolle Rede, die ihn begleitet, unnatürlich und endigt mit einer alle Wahrheit und Poesie gradezu auf den Kopf stellenden allegorischen Erklärung des Monologs, aus welchem das tiefste, eigenste, persönlichste Erlebniß des Faust zu uns spricht. Daraus wird dann gefolgert, daß der Selbstmordsversuch Faust's einer späteren Zeit, einer von der ursprünglichen Conception ganz verschiedenen Stimmung und Anschauung angehöre. Um zu diesem hyperkritischen Resultate zu kommen, mußte sich der Kritiker erst den Sinn für den organischen Zusammenhang abtödten. Was konnte es Naturgemäßeres, Nothwendigeres für Faust geben, als zum Selbstmord zu greifen, nachdem ihm jeder Lebensgehalt entschwunden, jede Hoffnung auf Erkenntniß versiegt war. Faust geht, wie er bis jetzt vor uns steht, ganz auf in das glühende Verlangen nach Wahrheit, er repräsentirt die nach Erkenntniß dürstende Menschheit; die praktische Seite liegt noch völlig außer seinem Bereiche; Faust ist noch in dem einzigen theoretischen Trieb nach dem Begreifen der Natur vergraben. Was kann er also aus allen Versuchen, die Kluft zwischen dem Denken und Sein aufzuheben, zurückgeschleudert, anders beginnen, als sich durch den Tod in die Natur aufzulösen, welche er durch kein Mittel in sich auflösen und zu seinem Besitz machen konnte. Dieser Entschluß muß bei einer so idealen, noch durch keine praktische Berührung mit dem Leben verwundeten Natur auch in der Form der Erhabenheit, der über sich selbst emporgetragenen Begeisterung erscheinen. Der Gedanke der Selbstvernichtung erfüllt zum ersten Mal den trostlosen Denker mit Wonneschauern, weil sie ihm die unendliche Gewißheit giebt, sich dadurch wenigstens in Einheit mit dem Objekte setzen zu können, das sich in ihn einzugehen weigerte.

Faust entschließt sich nicht mit dem Leben zu brechen aus Uebersättigung am Lebensgenuß, nicht, weil er seine Kräfte im Genusse der Welt aufgezehrt hat; dann wäre diese phantasievolle, schwungreiche Kraft, mit der er sich in dem Monologe dem Tode hingiebt, unwahr und unmotivirt, sondern Faust kommt in diesem

Digitized by Google

Entschluß zum ersten Mal zum Gefühl seiner selbst, der Natur gegenüber, welche sich gegen ihn verschloß. Darum darf er diese That der Selbstvernichtung als den Ausdruck der Manneswürde bezeichnen, welche der Götterhöhe nicht weicht *). Alles und Jedes hat hier den Charakter der persönlichsten Lebensfühlung und jede allegorische Fassung ist der radikalste Mißverstand, welcher namentlich die ganze Auflösung dieser Katastrophe völlig verrückt. Inmitten dieses, bis zum Moment des Vollbringens, gesteigerten Entschlusses des Selbstmordes vernimmt Faust die Gesänge der Gemeinde, welche Tod und Auferstehung Christi am Ostertage feiert. Die Erinnerung an diesen Glaubensinhalt, von dem er als Jüngling einst in brünstiger Andacht sich durchschüttert fühlte, zieht mit Gewalt das Glas von seinem Munde; die Stärke und Kühnheit des Vorsatzes schmilzt vor der durchdringenden Gewalt jenes Glaubens hin, den er zwar eingebüßt hat, dessen Wurzeln er aber seinem Innern nicht entreißen kann. Dieser Glaube aber ist kein geringerer als die Einheit der göttlichen und menschlichen Natur, wie sie in Christus ein für allemal zur Erscheinung gekommen und dann der Glaube der Welt geworden ist. Was ihm entgegendringt ist der aus seinem Gemüthe in der Form des Dogmas zwar vertilgte Glaube an die Göttlichkeit Christi und die Auferstehung des Gottmenschen, dessen ewige Substanz der Durchdringung des Endlichen und Unendlichen in dem Mensch gewordenen Gott ihm aber die Gewißheit der Wahrheit an seine Seele trägt. In diesen Gesängen wird Faust daher von den Klängen durchzittert, welche ihm wenn auch in religiöser Form, d. h. in Gestalt eines Glaubensinhalts, die unzerstörbare Wahrheit der Einheit der göttlichen und menschlichen Natur verkündigen. Hier durchzuckt ihn die Gewißheit, welche sein vergebliches Forschen, wie die vergeblich angewendete Magie in ihm schon aufgelöst hatte, daß die Wahrheit, das Unendliche für den Menschen ist und in der Auferstehung des Geistes, also in dem Siege über die Materie ihre ewige Bestätigung empfängt. Dieser tiefe Gehalt knüpft im Gemüthe Faust's den schon zerrissenen Lebensfaden wieder an, weil er plötzlich an die Existenz der Wahrheit im Menschen gemahnt wird. Darum weiht er sich noch einmal dem Leben, die Thräne löst den strengen Entschluß in Wehmuth auf; er will es noch einmal mit der Erde wagen, noch einmal den Lebensfaden weiter spinnen.

*) Wir haben dabei die Worte im Monologe gegenwärtig:

Hier ist es Zeit durch Thaten zu beweisen,
Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht u. s. f.

Digitized by Google

Ueber die

Entwickelung eines neuen dramatischen Styles

in Deutschland.

Von

Dr. Johannes Minckwitz.

I.

Jedes Zeitalter hat seine Bücher, wie jede Jahreszeit ihre Früchte. Wenigstens neunzig Prozent der Bücherſumme ſehen wir unrettbar zu Grunde gehen, theils augenblicklich, theils ſehr bald, theils nach einigem Widerſtande; gleichwie die Früchte der verſchiedenen Jahreszeiten entweder mißrathen oder ſchnell aufgezehrt werden, wohl auch theilweiſe wie leicht verwelkende Blumen ſchleunig genoſſen werden müſſen, während eine ſehr geringe Anzahl das ganze Jahr hindurch ihre Friſche erhält, und die Elemente einer langen Dauer in ſich trägt. Die Bühnenſtücke ſind von dieſem allgemeinen Geſchick der Bücherwelt nicht befreit, vielmehr gehören ſie zu den flüchtigſten Erſcheinungen des Tages, und gaukeln mit ſeltenen Ausnahmen wie bunte Schmetterlinge an uns vorüber, ſie mögen die Bretter wirklich beſchritten haben, oder unaufgeführt geblieben ſein. Wie viele Tauſende von Dramen erzeugte nicht ſchon Deutſchland; man iſt erſtaunt, wenn man ihre Titel nachſchlägt, und erſtaunt noch mehr, wenn man die Lebenden zuſammenzählt, und das geringe Häuflein derer, die den herkuliſchen Kampf gegen die Zeit ſiegreich beſtanden haben, mit der Unmaſſe der Leichname vergleicht, die mehr als drei Ellen tief zwiſchen ganz anderen Brettern ruhen, als wofür ſie beſtimmt waren, oder in die See der Vergeſſenheit geſenkt ſind, mit einem gewaltigen Stein an den Füßen. Was verblieb uns aus dem vorigen Jahrhunderte bis zu Schiller's Tode 1805? Außer den wenigen Stücken von Leſſing, Goethe und Schiller wohl kaum ein Dutzend Dramen, die man noch heutzutage aufführt, und die noch dazu größtentheils nicht einmal die Aufführung verdienten, ſchwerlich auch zur Ehre der Aufführung gelangen würden, wenn das Glück der deutſchen Bühne in den letzten vier oder fünf Jahrzehnten holder geweſen wäre.

Es iſt gegenwärtig nicht unſere Aufgabe, nach allen Seiten hin zu unterſuchen, worin dieſes große, faſt unglaubliche Mißverhältniß der Sterblichkeit zur

Digitized by Google

lebenskräftigen Fortdauer der deutschen Dramen seine Gründe haben möge. Wir wollen blos eine Seite beleuchten, welche die Form betrifft, und auch diese nur insoweit, als die Sprache dabei zur Berücksichtigung kommt. Und zwar bevorzugen wir diese Seite aus doppeltem Grunde; erstlich weil sie bisher am meisten zurückgesetzt und zum eigenen größten Nachtheil der Produzirenden vernachlässigt worden ist; zweitens weil sie die allererste Grundlage umfaßt, auf welcher das poetische Gebäude aufgerichtet wird, und für den Dichter dieselbe Wichtigkeit hat, die der Stein für den Bildhauer behauptet, der eine Statue zu formen gedenkt. Wer sich hierin vergreift, hat offenbar sein Werk, wo nicht in die Luft, doch auf losen Sand gebaut. Denn gestehen wir auch zu, daß das poetische Talent des Autors im Allgemeinen und überall den Ausschlag giebt, werden wir doch nicht läugnen können, daß gerade das größte Talent entweder um eine gediegene Form der Sprache sich kümmert, oder diese Gediegenheit schon als einen Bestandtheil seines angeborenen Pfundes, soweit sie angeboren sein kann, mit sich bringt und offenbart. Ueberhaupt kommt viel darauf an, wie ein Sprachkunstwerk in sprachlicher Hinsicht zur Welt gebracht wird. Es giebt so manche dichterische Geister, welchen es blos am Vermögen fehlt, ihre Gedanken zu fixiren, zu gestalten und zu verkörpern; sie schweigen, weil es ihnen nicht gelingt, gleichsam das rechte Wort zu finden. Selbst der begabteste Künstler wird sich zuweilen in die Nothwendigkeit versetzt sehen, mit dem Ausdruck zu ringen, um den ihm vorschwebenden Ideen Eigenthümlichkeit und wahre Lebensfähigkeit zu verleihen.

Aber, hör' ich fragen, wozu frommen solche Beleuchtungen? Werden sie denjenigen Dichtern, welchen der rechte Ausdruck fehlt, zum Segel dienen, das sich mit günstigem Winde füllt und das Schiff ihrer Darstellung flott macht? Sind sie nicht, als leere theoretische Grübeleien, einerseits wirkungslos, andererseits nicht einmal interessant, indem wir mit Dingen behelligt werden, die am Ende fromme Wünsche sind und bleiben, und die überdies nur die Schaffenden angehen? Diese und ähnliche Fragen mögen sich im Verlauf unserer Betrachtung gründlich beantworten. Vorläufig sei nur so viel erwidert, daß eine rechtzeitige Aufklärung über die uns zu Gebote stehenden Sprachmittel für strebsame junge Köpfe wesentlichen Nutzen bereitet; es genügt, zum Beweise Goethe anzuführen, der, wie er in Wahrheit und Dichtung selbst schildert, als Jüngling und Mann überall umherspähte und Aufschlüsse über die beste Darstellungsweise, oft sorgenvoll, oft vergeblich, für seine Feder suchte. Leuchtende Vorbilder mangelten, waren wenigstens in keiner Auswahl vorhanden; selten wurden Fingerzeige gegeben, und so blieb ihm endlich weiter nichts übrig, als auf gut Glück mit bestem Wissen und Willen loszuarbeiten, und sich selbst Bahnen zu schaffen. Was ferner den Antheil betrifft, den das Publikum an derartigen Besprechungen nehmen soll, darf man behaupten, daß er höchst wichtig sei. Wenn die Nation erfährt, welche glanzvolle Form die Sprache vermöge ihres Reichthums, ihrer Bildsamkeit und Schönheit gegenwärtig zulasse, wird

Digitized by Google

sie nicht nur die Stümper, welche von der Bühne herab reden, mit strengerer Miene empfangen, sondern auch an diejenigen Poeten, welche Gutes leisten, aber ungleich Besseres hervorzubringen vermöchten, höhere Ansprüche erheben. So kann es dem nicht fehlen, daß die gesteigerte Einsicht, welche das Publikum in die Sprachkunst gewinnt, auch den Fleiß und die Kunstfertigkeit der Schaffenden steigern werde. Selbst der Geschmack wird dabei nicht leer ausgehen; soweit derselbe mit Formschönheit zusammenhängt, wird er zuerst in dieser Richtung sich verfeinern, und dann, gleichsam gestärkt, auf das Ganze des poetischen Gebildes, auf Gedanke, Charakterzeichnung und Handlung, das Augenmerk wenden. Endlich müssen unsern Schauspielern dergleichen Entwickelungen so interessant sein, als den Dichtern selbst. Wagen wir also immerhin, dem Publikum einige Theilnahme für diese Untersuchung zuzutrauen.

Im vorigen Jahrhunderte, als Klopstock den neuen Festtag der deutschen Dichtkunst einzuläuten anfing, zerriß auch der altfränkische Vorhang, welcher das innere Heiligthum der deutschen Bühne wie eine Harlekinsjacke verschloß. Die seltsamen Gebilde, welche man vor Klopstock und noch geraume Zeit nach seinem Morgengruß auf dem Schaugerüst erblickte, die mehr verrufenen und geduldeten, als gern gesehenen und bewunderten Komödien, wie man alle Bühnenstücke titulirte, waren theils in Prosa, theils in Alexandrinern, einem Ellenmaaß, das man von den benachbarten Modekünstlern entlehnt hatte, abgefaßt. Es wäre schwer zu sagen, ob eine größere Geschmacklosigkeit in dieser gebundenen Form, oder in der damaligen prosaischen Rede herrschte. Wir brauchen nicht die mannigfaltigen Einflüsse zu schildern, durch welche es gelang, die Prosa zu verbessern, und den ausgedienten Alexandriner abzudanken, nachdem Klopstock den ersten Stoß gegeben. Lessing entschied den Sieg; er schrieb eine edle Prosa, die noch heutzutage auf der Bühne gefällt und sich bis in die spätesten Zeiten aufrecht erhalten wird. Für den Nathan hierauf wählte er die moderne Jambenform, von den Engländern wie man glaubt, indem er dem englischen Theater überhaupt den Vorrang über das französische verschaffte; vielleicht aber holte er, mit unbewußten Griffen, den angenehmeren Takt der fünf- und fünfeinhalbfüßigen Jamben von den alten Griechen, deren Bühnenstücke ihm vertraute Meisterwerke waren. Seinem Beispiele zunächst folgten Goethe und Schiller, sie bedienten sich der Prosa sowohl als der genannten Jambenzeilen mit gleich günstigem Erfolg; die scenischen Werke des erstern lassen es einigermaßen ungewiß, ob er der gebundenen oder der ungebundenen Darstellung den Vorzug ertheile, da bekanntlich sogar seine Iphigenie auf Tauris anfänglich in Prosa hingeworfen wurde und erst hinterdrein in Jamben umgearbeitet vor das Publikum trat. Schiller dagegen begünstigte, wie es scheint, für das Drama die gebundene Schreibweise, weil er nicht mehr zur Prosa zurückkehrte, nachdem er einmal im Don Karlos zum Vers übergegangen war; wir müssen sogar ein besonderes Gewicht darauf legen, daß er in der Braut von Messina über die Jamben

Digitized by Google

sich erhob und einer künstlicheren Messung Zutritt erlaubte. Doch blieb auch Göthe nicht bei der Prosa und bei den Jamben stehen; von den naturwüchsigen Zeilen, die den ersten Theil seines Faust in das freie Reich der Knittelverse versetzen, wagte seine Muse den Schritt zur feineren Gliederung der Rhythmen, wofür die Pandora und der zweite Theil des Faust die Belege darbieten. Außer den Genannten möchten wir vorzüglich der Versuche Tiecks gedenken, der ebenfalls in Prosa wie in Jamben arbeitete; er schien es jedoch, wie später Byron, nicht darauf abgesehen zu haben, bühnengerechte Stücke zu liefern. Einen ungleich größeren Einfluß gewann die berühmte Uebersetzung des Shakespeare, worin Aug. Wilhelm v. Schlegel eine ausgezeichnete Sprachgewandtheit entfaltete; die englischen Dramen wurden so verdeutscht, daß Prosa und Jamben, den Grundrissen des Urbildes getreu, Hand in Hand gingen. Beide Schreibweisen der Uebersetzung zeigten den nämlichen Ton, den unsere Nationaldichter angeschlagen hatten; sie standen auf der gleichen Höhe und paßten in den Garten, der daheim angelegt worden war.

Ehe Schreiber dieses sich weiter ausspricht, muß er gleich gestehen, daß er zu denen gehört, welche Prosa und Vers nicht für gleich schön erachten, sondern den letzteren über die erstere stellen. Ist diese Ansicht richtig, worüber er unten näher sich erklären wird, so finden wir im Allgemeinen, daß die höchste Blüthe, welche das deutsche Drama getrieben hat, im Schmucke jener Jambenzeilen glänzt, welche wir, einmal von allem Spott mit dem Namen absehend, Hinkjamben zu nennen pflegen. Eine schönere und höhere Form kannte man kaum, hielt man nicht für möglich bei uns und prägte man also auch nicht aus. Die deutsche Bühnendichtung hatte eine gewisse Höhe erstiegen, welcher wir unsere volle Anerkennung zollen müssen und gezollt haben; denn sie stand, wenn auch nicht in der Menge der guten Leistungen, doch in der Vollendung des Geleisteten dem Flor des englischen, französischen und italienischen Dramenkranzes gleich und ebenbürtig da. Sie erregte die Aufmerksamkeit der Welt und wird bis auf den heutigen Tag mit unveränderter Bewunderung angestaunt, obgleich unser Theater mittlerweile in Verfall gerathen ist. Es hatte sich ein wirklicher dramatischer Styl entwickelt, dessen Schönheit in Schiller und Göthe sich gleichsam gipfelte. Man wußte nun, wie die deutsche Sprache von der Bühne klang, man besaß Muster und Vorbilder einer edeln, gehaltenen und angemessenen Darstellung und unzählige Versuche wurden seitdem gemacht, unzählige Nachahmer bemühten sich auf der glücklich errungenen Höhe fortzuschreiten und die Bühne mit solchen Tönen zu erfüllen, wie sie im Munde der Meister und Erfinder erschollen waren. Die Talente, welche die Jambenform nicht zu bezwingen vermochten, hielten sich an den leichteren Schnitt der Prosa und verfertigten, Jahr aus, Jahr ein, eine unermeßliche Anzahl Stücke für das Theater, die theils willkommen waren, theils beifällig begrüßt wurden, theils, verdientermaßen zurückgewiesen, niemals die Bretter erreichen konnten. Die Bühne, als ein wichtiges Nationalinstitut zu Ehre und Ansehen gelangt, begann nicht blos Dichter zu

Digitized by Google

beschäftigen, sondern auch Dichterinnen, vorzüglich in den jüngsten Jahrzehnten; selbst Schauspieler rangen um den Lorbeerkranz, welchen die schaffende Muse vertheilt, im Gegensatz zu den Hellenen, bei welchen die Poeten zuweilen sich in Akteure verwandelten, um wenigstens ihre eigenen Schöpfungen aufführen zu helfen.

Wir können nicht darauf eingehen, die Ursachen weitläufig zu erörtern, weswegen das deutsche Schaugerüst verfiel und trotz der Thätigkeit so vieler Hände den alten Glanz abstreifte. Die Schuld davon vertheilt sich auf Alles, auf Dichter, Schauspieler und Publikum. Schon als Göthe und Schiller noch in bester Blüthe prangten, leitete Kotzebue mit seines Gleichen den Verfall ein, indem er die Bühne erniedrigte und gemein machte; wodurch Verderbniß des Geschmackes, welcher dem Pöbel fröhnte, Theilnahmlosigkeit der Gebildeten und Geringschätzung des Theaterwesens einriß. Die Histrionen beförderten den Sturz, frühzeitig genöthigt schlechte und gemeine Stücke darzustellen, bald aber, an das Gemeine und Alltägliche gewöhnt, das Große und Schwierige abweisend, dann nicht mehr würdig zu beleben vermögend. Hierzu gesellte sich späterhin der Mangel an hervorragenden dichterischen Talenten, und als welche erschienen, wendeten sie ihre Neigung theils von dem traurigen und hoffnungslosen Zustande der deutschen Bühnen ab und griffen zur Lyrik, theils gingen sie beklagenswerth unter und verkümmerten; allesammt aber fanden keinen fruchtbaren Boden für ihre Bestrebungen. Das Opernwesen, allmälig überwuchernd und zum gräulichen Unwesen ausartend, vollendete und besiegelte den Untergang der dramatischen Kunst; die schöne Musik, welche den baarsten Unsinn melodisch umkleidete, entfaltete holdselige Träume, erschlaffte das Nachdenken, umnebelte den Geist der Nation und löschte den letzten Funken der Theilnahme aus, welche noch für scenische Vorführung einer idealischen Gedankenwelt vorhanden war. Die Bühne deckte nun ihre Oede kümmerlich mit Uebersetzungen aus dem Französischen, die man sehr wohlfeil haben konnte; die Werke der fleißigen Nachbarn, so gehaltleer wie sie meist waren, galten dennoch allein für schön oder doch für erträglich, und leider übertrafen sie allerdings durch einen gefälligen Modezuschnitt die meisten einheimischen Versuche. Müllner und Raupach, jener durch Sentimentalität und Unnatur lockend, dieser durch Kotzebue'sche Alltäglichkeiten anziehend, die bühnengerecht gemodelt wurden, kämpften zwar eine Zeit lang glücklich mit den Fluthen, die aus Frankreich herüberströmten, aber verloren sich bald wieder in dem Getümmel, da sie kein poetisches Fundament zu legen vermochten, geschweige denn, daß sie fähig gewesen wären, die dramatische Kunst in ihre Rechte wieder einzusetzen und auf die Stufe ihrer früheren Würde zu erheben. Der unselige Druck der Theatercensur und unwissende Kritik machten das Uebel vollends unheilbar. Es schien, daß selbst die Regierungen das verwahrloste Theater nicht mehr als ein beachtenswerthes Bildungsinstitut für die Nation betrachteten.

Dieser Verfall der Bühne, den wir weniger ungünstigen Zeitverhältnissen als der Kälte zuschreiben müssen, mit welcher die deutsche Nation, aus Mangel an Ge-

Digitized by Google

ſchmack, die Erzeugniſſe der Poeſie überhaupt zu begrüßen pflegt, hatte zur unmittelbaren Folge, daß auch der dramatiſche Styl ausartete. Man ahmte ſeine vorige Größe zwar nach, aber erreichte ſie nicht mehr. Er wurde jetzt wäſſerig, matt, kraftlos, gemein, ſüßlich und wie man ihn ſonſt in ſeiner bodenloſen Erbärmlichkeit charakteriſiren will; genug, er verwelkte unter den Händen der Pfuſcher, welche für die Bühne ſchrieben. Und zwar konnte dies nicht anders ſein. Woher ſollte der Quell der Würde und Erhabenheit des Styles entſpringen, wenn die Gegenſtände, die man zur Bearbeitung wählte, niedrig, ſchal und dürr waren? Wenn die großen Stoffe, damit ſie dem Standpunkte der Zuſchauer entſprachen, von kleindenkenden Poeten kleinlich behandelt und mit Ausſcheidung der großartigen Momente herabgeſtimmt wurden? Wenn man die nichtsbedeutenden Stoffe auseinanderzerrte und aufblies, damit ſie ſcheinen ſollten, was ſie waren, gehaltreich, ungewöhnlich, eigen und der Darſtellung würdig? Es traten jetzt windige und leere, aber prächtig aufgeputzte und ſchönklingende Phraſen an die Stelle der Einfachheit, Natürlichkeit, Kraft und Gediegenheit. Die Schreibeweiſe, welche wir keinen Styl mehr nennen können, weil ſie jede wahre Farbe verloren hatte, war in Verſen und Proſa ganz den alltäglichen Plattheiten angemeſſen, die man vorführte; ſie ſchloß ſich der Sprache des gewöhnlichen Lebens an, beſonders in den ſogenannten Konverſationsſtücken, die man zum bloßen Zeitvertreib auf die Bühne brachte. In dieſen wurden die Verſe allgemein aufgegeben, unter dem Vorwande, daß ſie derartigen Gemälden nicht zuſagten, in Wahrheit aber, weil die Verfaſſer ſolcher Alltagsſcenen die jambiſchen Rhythmen nicht zu Stande bringen konnten, die Schauſpieler ſie nicht mehr ſprechen mochten, um ihr Geſchäft ſich zu erleichtern. Denn Bühnendichter und Hiſtrionen gingen Hand in Hand, die letztern verbargen die Schwäche und Niedrigkeit der Schreibart durch eleganten Vortrag, Affektation und Pathos der Deklamation, wodurch ſie der Menge zu gefallen wußten; ſie hauchten Seele in das Seelenloſe, ſoweit dies möglich war. Und die Schauſpieler thaten dies ſehr gerne; ſie bewegten ſich auf keinem fremden Boden, ſie blieben in den Kreiſen des gewöhnlichen Lebens ſtecken, worin ſie außerhalb des Theaters ſich tummelten, und brauchten ihren Geiſt auf keine idealiſche Höhe emporzunöthigen, um das Göttliche göttlich darzuſtellen. Die Proſa war ihnen ſchon deswegen genehmer, weil ſie, wenn ſie ihre Rollen ſchlecht gelernt hatten, ein Fall, der nicht ſelten eintrat, keine ſonderliche Gefahr liefen, ſtocken zu müſſen, ſondern mit der Routine und Gewandtheit der geſellſchaftlichen Konverſation ſich über die Lücken helfen, nach Belieben weglaſſen und zuſetzen, zeitgemäße und unzeitgemäße Witze, Ideen und Meinungen an den Mann bringen konnten. Den wackern Verfaſſern geſchah dadurch kein Abbruch; die Spielenden ſtanden auf der nämlichen Stufe der Bildung, die jene ſammt den Zuſchauern einnahmen. Bald ging man einen Schritt weiter und verwarf die Verſifizirung der Dramen ganz und gar; und wagte ein Dichter hin und wieder zu den verbannten Jamben abzuirren, ſo war der Anblick der Verſe hinreichend, das Stück von

Digitized by Google

der Aufführung auszuschließen, ungelesen und ungeprüft. Denn bei dem geringen Sinn für das Schöne, der zuletzt auf Null herabsank, fand man es unnatürlich, daß die Gestalten auf der Bühne, die ja keine Dichter waren, in Versen sich aussprechen sollten. Nirgends in der ganzen Welt, sagte man, begegnet man Leuten, die in Versen reden; was soll man also von der Einrichtung der Natur abweichen und die Lüge auf die Bühne bringen? Die Prosa erhöht ja die Täuschung, welche die Schaubühne beabsichtigt, während Verse immer an etwas Außerordentliches erinnern und weit entfernt, irgend etwas zu nützen, eine der Auffälligkeiten sind, welche die Illusion schwächen. Ein sehr bekannter Kritiker, dessen Namen wir verschweigen, stimmte in seinem weitverbreiteten Blatte, wie sich viele Leser erinnern werden, in diesen Trompetenstoß des gemeinen Haufens; er stützte durch sein Ansehen den Druck, der auf dem Schönen lastete. So oft ihm ein Drama vor Augen kam, das einen mittelalterlichen Stoff in leidlichen Rhythmen durchgeführt hatte, pflegte er vollen Ernstes auszurufen: „Schon wieder ein Drama in Versen, welche Geschmacklosigkeit! Schon wieder stoßen wir auf geharnischte Ritter, die in wohlgebildeten Jamben sprechen, während sie doch, wie alle Welt weiß, ihr ganzes Lebelang in ehrlichem Deutsch, einfach, rauh und körnig, geredet haben! Wollte man doch wieder zur Natürlichkeit des prosaischen Ausdrucks zurückkehren." Ungefähr so ließ sich der gelehrte oder ungelehrte Wortführer vernehmen; sein einseitiges Urtheil übte vielleicht weniger nachtheiligen Einfluß auf die Produzirenden, von welchen die talentvolleren über dergleichen Orakelsprüche lächelten, die talentlosen aber sich ohnehin auf schiefe Wege verrannt hatten, als auf die getrübte Stimmung des Publikums, das in seiner irrigen Ansicht bestärkt wurde und Aug' und Ohr desto hartnäckiger gegen die Reize einer gewählteren Darstellung verschloß. Man stieß das Höhere zurück und begehrte eine Sprache, die man im Salon, in Familienzirkeln, ja, wohl auch auf der Gasse hörte; wir brauchen nicht der Schaustücke zu gedenken, die dieses Verlangen befriedigten und die Bühne mit Skandal, wie man ihn alle Tage in den letzten Kreisen, auf Märkten, Tanzböden, in Wirthshäusern und andern Buden erlebt, zur gemächlichen Zerstreuung der beifallklatschenden Zuschauer anfüllten.

Von diesem Verfall zu schweigen, müssen wir unser lebhaftes Bedauern darüber kundgeben, daß der dramatische Styl, wie ihn Göthe und Schiller so trefflich herangebildet hatten, einen verhältnißmäßig sehr kurzen Zeitraum blühte, und daß nicht zum wenigsten ein halbes Hundert gute Originalstücke, in jenen fünf- und fünfeinhalbfüßigen Jamben ausgeprägt, zur Auswahl für das Repertoir vorliegen. Wir hätten dann, von dem poetischen Genuß ganz abgesehen, eine ungleich reichere Gelegenheit, zu prüfen, welchen Umfanges und Wechsels in der Darstellung diese Form fähig war, wie weit sie genügte, das Drama nach allen Seiten zu entfalten und auf die höchste Spitze der Vollendung zu bringen, und welche Keime zur weiteren Fortbildung sie in sich trug. Zwar dürfen wir, was die Schreibweise betrifft, einige Werke von Uhland, Platen und Rückert getrost dem kleinen herrlichen

Digitized by Google

Blumenstrauß anreihen, den jene Dichter der ersten Glanzperiode wanden; aber die neuen Blätter, die sie ansetzten, erschienen bei aller Frische und Vollsaftigkeit wie späte Nachschößlinge und sind nicht zahlreich genug, um die Vermehrung des Schatzes sichtbar und folgenreich zu machen. Obendrein gewannen sie nicht den Einfluß, der ihnen gebührt hätte; die Uhlandischen und Platenschen Stücke waren in der Zeit des oben geschilderten Verfalles gleichsam nicht vorhanden und wurden seither auf sehr wenigen Theatern aufgeführt, während freilich die Rückertschen, die zu den jüngsten Erscheinungen gehören, kaum für die Bühne berechnet sein möchten. Selbst in unsern Tagen, wo die dramatische Muse nur Lorbeeren sammeln zu wollen scheint, zeigt sich geringe Hoffnung, daß diese achtungswerthen Leistungen durch das Theater dem Publikum näher gebracht werden. Obgleich sie in Gehalt und Styl hoch über den Machwerken stehen, welche die Gegenwart, häufig unter begeistertem Hervorruf der sämmtlichen Akteure und der Verfasser, so wohlmeinend feiert, hält man sie doch geflissentlich fern von dem Schauplatze solcher Gunstbezeigungen. Demungeachtet werden sie fortdauern und wir müssen uns damit trösten, daß es noch zu frühe ist, um sie dem weiheloſen Geschlecht vorzuführen; sie sind zu poetisch, als daß sie von einem Publikum verstanden würden, das den Richard Savage und die Karlsschüler bewundert. Weil sie aber wegen dieser Zurücksetzung sowohl als wegen ihrer geringen Anzahl keine durchgreifende Wichtigkeit zu rechter Zeit erlangten, erregten sie auch in stylistischer Hinsicht unter den Produzirenden keine neue Bewegung. Es schien vielmehr, daß sie schrieben wie alle Andern geschrieben hatten. Sie trugen daher wenig zur Erweiterung des schmalen Gartenbeetes bei, auf welchem die erste schöne Blüthe unserer dramatischen Kunst zusammengedrängt stand; weshalb sie es vollkommen unentschieden und zweifelhaft lassen, ob die bisher angeschlagene Saite den kunstreichsten Klang für das deutsche Drama hervorgerufen habe. Wir entnehmen aus ihrer Beisteuer nichts, was uns zur Hoffnung berechtigte, daß der von unsern größten Nationaldichtern geschaffene Styl einer ferneren Ausbildung fähig sei.

Der Verfasser dieses Aufsatzes, wenn er seine wohlgeprüfte Ansicht frei sagen soll, widerspricht nicht nur dieser Hoffnung, sondern erklärt auch die Meinung für irrig, daß der Styl des deutschen Drama's durch Schiller und Göthe (um diese beiden Heroen statt aller hervorragenden Bühnendichter zu nennen) seine wahre Vollendung gewonnen habe. Eine weitere Fortbildung innerhalb der Gränzen der früheren Form hält er für unmöglich, weil diese Form eben selbst, von Haus aus, der Vollendung zu fern steht, als daß wir in ihrem Stamme die Säfte fänden, aus welchen eine reichere und schönere Blätterkrone aufschießen könnte. Wir dürfen uns nicht einmal bei der Kunst dieser ersten Muster beruhigen, wenn wir anders das höchste Ziel erreichen wollen, das dem deutschen Drama vorgesteckt ist. Der allbekannte Styl nämlich, welchen Lessing, Göthe und Schiller einführten, erscheint als etwas Abgeblühtes; er ist für unsere und künftige Zeiten vollkommen

Digitized by Google

abgethan und einer Erneuerung weder recht fähig noch würdig. Ich möchte sagen, er ist ganz und gar ausgespielt worden, so daß zuletzt die Saiten zerrissen sind. Vielleicht mag der lange Zeitraum, der inzwischen verflossen ist, einen Theil der Schuld tragen, daß unsere Dichter den verhallten Ton nicht mehr wiederfinden; wie dem aber auch sein mag, er kann schwerlich wieder mit Erfolg angestimmt werden und gute Talente verzichten ohne Zweifel freiwillig auf seine Wiederbelebung. Ich rede natürlich nur von der versifizirten Gattung. Wie tief gleichsam die Kerze dieses Styles heruntergebrannt ist, sehen wir an der jämmerlichen Sprache, welche selbst unsere besseren Bühnendichter zuletzt dargeboten haben. Ja, wir wollen ein Beispiel von einem der besten anführen, von Halm, der bekanntlich mehrere mit beträchtlichem Beifall aufgenommene Schauspiele in Hinkjamben verfaßt hat. Wir brauchen nicht zu suchen; die ersten Zeilen, welche uns in das Auge fallen, genügen für diesen Zweck:

Nun wisch' ich mir den Angstschweiß von der Stirne,
Nun bin ich wieder froh, kann wieder lachen,
Vom Herzen lachen! Meister, lacht doch mit!

Oder schlagen wir die Blätter um:

Hinweg, hinweg, umnachtende Gedanken! —
Ich hab' mein Glück, mein Leben d'ran gesetzt,
Ich hab' gesorgt, gewacht, gerungen;
Es muß gelingen, muß! Ich steh' am Ziel!
Der Drang des Geistes ist kein leeres Spiel,
Es hält uns Wort, wenn wir ihm Wort gehalten. —
Und wenn es nicht gelingt, nicht jetzt gelingt! —
Nein! Nein! Ich will ja Gutes, will's zum Segen u. s. w.

Und bald darauf:

Mein Nam' ist Elmo, Herr, mein Schiff ein feiner Segler;
Doch seht, ein Schiff hat Noth sich durchzuschlagen,
Mit zweien, Herr, da ließe sich was wagen!

Werner:

So nehmt zwei Schiffe denn! Nehmt zehn! Nehmt Schiffe
So viel ihr nehmen wollt! Was sind mir Schiffe?
Nußschalen weiter nichts! Sorgt für's Entdecken,
Für's Uebrige sorg' ich.

Oder schlagen wir ein anderes Trauerspiel auf:

Sprich nicht von Hoffen, Mutter, von Erwarten!
Mein Hoffen war ein Kind des Augenblicks,
Und kaum geboren, kaum an's Herz gedrückt,
Kaum daß sein erster Pulsschlag mich entzückt,
Beginnend kaum beschloß es auch sein Leben.
Ich habe jede Hoffnung aufgegeben,
Und nichts mehr wünsch' ich, nichts erwart' ich mehr.

Welche Zerhacktheit der Rede, welches erzwungene Pathos, welches durch unausstehliche Wiederholung der Worte angefachte Strohfeuer, das die Kraft ersetzen soll; man muß die Gedanken gleichsam zusammenbuchstabiren. Dergestalt drücken sich die Personen durchweg bei diesem Dichter aus; man fühlt, sie wollen

Digitized by Google

mit Nachdruck sprechen, damit sie Effekt bei den zerstreuten Zuschauern machen. Sie dienen, so zu sagen, dem Mund der Histrionen und sind eingelernte Rollenmenschen, wie sie der Schauspieler liebt, dem es um nichts weiter als um seine schlagfertige Rolle zu thun ist. Augenscheinlich erlag dieser wackere Dichter, dessen Talent und Verdienste wir sonst gern anerkennen, dem Widerstand der abgenutzten Form; er wollte eigenthümlich reden, von der Sanftmuth und ruhigen Glätte der Göthe'schen Schreibart sich eben so fern halten, als von Schillers rhetorischer Gluth und diesen Jambensaiten einen neuen Ton abgewinnen, der nicht minder frisch, lebendig und eindrucksvoll sei. Dies schlug ihm aber so durchaus fehl, daß statt der Frische und Lebendigkeit ein hohles Geklingel und ein fast lyrisches Geblümel entstand, eine Ausdrucksweise, an der Schauspieler und Publikum sich vergnügen, die aber auf Natürlichkeit, Wahrheit und Schönheit geringen Anspruch hat. Vortheilhafter zeichnet sich unter den jüngsten Tragödiendichtern Julius Mosen im hergebrachten Styl der Jamben aus; er verließ die einheimischen Vorgänger und hielt sich, wie es den Anschein hat, mehr an den Shakespeare'schen Ausdruck. Vorzüglich in der Wahl der Bilder verräth sich sein Vorbild. Aber durch diese Aus- und Zuflucht, welche zur entschiedenen Nachahmung des fremden Genius führte verlor er mehr oder weniger diejenige Selbstständigkeit der Darstellung, die ihm zugefallen sein würde, wenn er nach einer neuen Form sich umgesehen hätte. Und eine neue metrische Form ist es, auf die ich die Aufmerksamkeit lenken möchte.

Denn ein neuer Styl thut noth, sowohl weil die Zeit des früheren vorüber zu sein scheint, als auch weil der frühere den Kunstforderungen nicht genügt, wenn wir ein so vollendetes Drama erzeugen wollen, als es in Deutschland möglich ist, ein Drama, welches in der Kunst der Sprache die dramatische Literatur aller neueren Völker überbietet. Um dies zu begründen und das wahre Ziel, welchem künftighin zugestrebt werden soll, so deutlich als möglich zu enthüllen, muß ich zuvörderst mit einigen Umrissen den Standpunkt zu zeichnen suchen, den der gegenwärtig in unsern besten versifizirten Gebilden dieser Gattung herrschende Styl einnimmt. Daß der letztere ein durchaus edles Deutsch darlege und ein ächtes poetisches Kolorit habe, wird Niemand läugnen; namentlich in seiner deutschen Färbung hat er eine solche Vollendung aufzuzeigen, daß mir eine Steigerung kaum möglich dünkt und nur die Forderung übrig bleibt, daß auch die neue Form den gleichen deutschen Charakter behaupte und wiedergebäre. Aber was wir an dem heutigen Styl vermissen, ist eine wirkliche und reine Harmonie der Sprache. Es mangelt ihm die eigentliche rhythmische Vollendung, deren Erreichung nicht blos wünschenswerth und möglich, sondern auch höchst wirksam, einflußreich und nothwendig ist. Ich will hier nicht die Fehler aufzählen, an welchen die fünf- und fünfeinhalbfüßigen Jambenzeilen leiden. Wie sie meistentheils geschrieben werden, beruhen sie hauptsächlich auf einer bloßen ungenauen und dem feineren Klang abgewendeten Sylbenzählung, zumal da man nicht einmal die Accente der Wörter mit gehöriger Sorgfalt beobachtet, um

Digitized by Google

jene Messung nach den Accenten, wovon so viel Rühmens gemacht worden ist, richtig einzuhalten. Die rhythmischen Füße werden willkürlich abgewogen, so daß man nur ein allgemeines Maß heraushört und der Bau der Rede in etwas festeren Gränzen, als die Sätze der Prosa, sich entfaltet und fortwindet. Genug, dieser Vers, der sich seit Lessing eingebürgert hat, umfaßt nichts als die Anfänge einer feineren rhythmischen Schreibweise, den Uebergang von der Prosa zur eigentlichen Messung bildend. Sein Takt ist so taktlos und elend, daß wir ihm viel zu viel Ehre erzeigen, wenn wir ihn einen Vers nennen; so wenig erhebt er sich über den Satzrhythmus der gutgemessenenen Prosa. Sonach gehen wir kaum zu weit, wenn wir keck behaupten, daß die Deutschen noch keine Schauspiele auf das Theater gebracht haben, die in Versen geschrieben sind, sondern daß uns bloß ein in gewählter und klangreicher Prosa verfaßtes Drama vorliegt.

Denn aus jenen halbrhythmischen Jambenzeilen besteht insgemein das metrische Gewand, welches unsere Dichter ihren Stücken angezogen haben und das sich gleichmäßig von Anfang bis zu Ende erstreckt, gleichmäßig alle Personen umhüllt, jede Lebensregung, jede Aeußerung bestreitet und einen Theil der Handlung wie den andern auseinanderblättert. Sehr selten schmückten sie diesen einförmigen Talar mit den Reizen des melodischen Reimes und noch seltener finden wir eine angenehme Unterbrechung vermittelst kunstreicherer Versmaße und eine anmuthige Einstreuung lyrischer Blumen. Sollen wir aber bei dieser Form stehen bleiben, wenn eine höhere möglich ist? Sie bezeichnet für uns nichts als die erste Stufe der Kunstentwickelung; als solche hat sie Geltung und Berechtigung, und sie mußte vorausgehen, um den Strom der Rede von Eisschollen zu säubern und die Bahn für eine höhere und höchste Vollendung aufzubrechen. Die Sprache thut keine Sprünge und ihre Flügel erstarken nicht so windschnell, daß sie sich aus dem Thal der Kunstlosigkeit, wie ein Vogel, mit einem einzigen Schwung auf die sonnenhelle Spitze der Kunst erheben könnte; es gehören Zeiträume der Pflege dazu, welche sie nach und nach emporwachsen lassen, wie ein Saatfeld, das anfangs dünne, niedrige grüne Halme, dann saftige hohe Stengel mit Blüthen und endlich goldene reifende Aehren trägt. Dies lehrt die Geschichte aller Sprachen, welchen es vergönnt war, eine ungewöhnliche Kunst zu entfalten und so lange zu blühen, bis sie nach allen Seiten ihren Kelch erschlossen hatten. Ich bin daher weit entfernt, die schönen Leistungen herabzuwürdigen, durch welche unsere Nationaldichter sich ein unsterbliches Verdienst erwarben. Ich kann in ihnen nur nicht die höchste Vollendung erblicken und die Meinung theilen, die noch vor wenigen Jahren aus Schwaben vernommen wurde, daß künftige Jahrhunderte auf die Glanzepoche, deren vorzüglichste Sterne Schiller und Göthe sind, mit einem Erstaunen zurückblicken würden, das laut bezeugte, dergleichen sei nicht mehr möglich zu schaffen. Eine solche Meinung verkündigt im Voraus die Ohnmacht der Geister und den Verfall der Kunst. Wir müssen sie, vorzüglich auf dem dramatischen Gebiet, gestützt auf den Fernblick der Theorie, so

Digitized by Google

lange als vorlaut und beschränkt bekämpfen, bis die Praxis durch handgreiflichen Gegenbeweis die Leerheit solcher unbegränzter und geistlähmender Bewunderung darthut. Das Feld für die Ringenden liegt offen da, wie eine heitere Landschaft, die wir am Ausgange eines Waldes sich ausbreiten sehen.

II.

Ich habe im Obigen also den Styl der ersten dramatischen Blüthe nicht etwa in seiner Erniedrigung zeigen wollen, sondern nur in der Kürze auseinandergesetzt, daß sein Standpunkt ein niedriger und unbefriedigender sei, weil dem Verse, dessen man sich bedient hat, die eigentliche Harmonie gebreche. Dies im Einzelnen nachzuweisen, gehört nicht hierher und ist überflüssig, weil die Mängel jener modernen Jambenzeilen so klar sind, daß wir es den guten Schauspielern nicht verdenken können, wenn sie mit so holperichten Versen nichts zu thun haben mögen. Sie lernen sich schwer, sind schwer zu behalten und lohnen den Vortrag, der größere Mühe verursacht als die Prosa, keineswegs besser als diese, da die Melodie der Rede durch sie keinen vollständigen Sieg erficht. Die Schauspieler werden es mir Dank wissen, daß ich ihrer Abneigung vor den Hinkjamben solche Gerechtigkeit widerfahren lasse. Zugleich erkennt man daraus, daß es mir nicht beifällt, die Prosa für das Drama ganz zu verwerfen; gelegentlich kommen wir noch ausführlicher darauf zurück. Vor allen Dingen ist es jetzt meine Aufgabe, den künftigen Styl einer neuen dramatischen Blüthe zu schildern, um den höheren Standpunkt, den ich meine, in klares Licht zu setzen; woran sich später noch manches Andere knüpfen wird.

Wir brauchen für das metrische Drama einen Vers, der wahre Harmonie besitzt und von dem Takt der Prosa sich entschieden losgesagt hat; oder vielmehr, eine Menge Versmaße, welchen diese Eigenschaft zukommt und die das Werk ausbauen helfen, müssen künftighin hervorgesucht werden. Was bezwecken und erreichen wir mit solcher Forderung? Ein dramatisches Kunstwerk, das wie ein tonreiches Musikstück an unsern Ohren vorüberrauscht und die Gedanken mit geistiger Melodie umwindet, verklärt und malt. Die Harmonie der Sprache, welche darin zum Durchbruch kommt, erstreckt sich von Sylbe zu Sylbe, durchklingt den einzelnen Vers, umwogt die Sätze und theilt sich dem gesammten poetischen Gebilde mit; der metrische Dichter verfährt auf dieselbe Weise wie ein Tonsetzer, dessen Geist die Klänge der Polyhymnia regelt, und der Hörer vernimmt die Musik, welche ein Tonstück der menschlichen Zunge hervorzuzaubern vermag. Der poetische Styl, der auf dieser Höhe durch streng geordnete Messung entfaltet wird, bietet einen klaren und vollkommenen Gegensatz zur Rede des Prosaikers; er wird der Musik gleichsam näher verwandt und erhebt sich überall wenigstens um eine Oktave über den freien Rhythmus, der in der ungebundenen Darstellung waltet. Allerdings entsteht dadurch eine außerordentliche Steigerung der Form, indem der Ausdruck den Boden der Alltäg-

Digitized by Google

lichkeit verläßt, Würde und Feierlichkeit die Tonwoge umschimmert; kurz, die kunstgetragenen Verse vermehren die idealen Züge, welche das Drama von der Wirklichkeit absondern und in das hehre Reich der Dichtung und Phantasie verweisen. Aber diese Steigerung des Idealen kann nicht anders als vortheilhaft wirken, da sie nichts Unnatürliches herbeiführt, sondern die Natur in ihrer Vollkommenheit und unwandelbaren Schönheit offenbart, das Gebrechliche ausscheidet und den Geist des Menschen in Regionen geleitet, wo eine göttliche Sonne scheint. Das Kunstprodukt fällt ganz auf die Natur zurück, aber auf eine Natur, welche uns nicht tagtäglich umgiebt, die wir aber wünschen, ahnen und schauen möchten, wenn wir überhaupt nach dem Edlern Verlangen tragen. Es darf uns nicht kümmern, daß die prosaischen Menschen, welche blos die nackte Wirklichkeit auf der Bühne dargestellt wissen wollen, diese Natur der geistigen Malerkunst für unnatürlich, für erdichtet und erlogen halten. Mögen sie immerhin in der Kunst nichts als Verkünstelung erblicken.

Stehen uns aber für das Drama solche Verse zu Gebote, die den Styl in jene Göttlichkeit der Harmonie tauchen, ohne daß sie ausschließlich der Lyrik angehören? In erwünschter Anzahl; als Grundvers für die neue Darstellungsweise können wir den jambischen Sechsmesser benutzen, der ein festes, wohlabgerundetes und höchst mannichfaltiges Maß giebt. Zu diesen gesellen sich dann, einen schmaleren Raum einnehmend, andere jambische, gewisse daktylische, ferner trochäische und anapästische Reihen. Also, fragt man vielleicht, so vielfältige Rhythmen? Warum soll sich der Dichter und Hörer nicht mit einem einzigen Maße begnügen, wie früher, wo die Jamben fast immer allein auftraten? Um uns den Vortheil nicht entgehen zu lassen, den der Wechsel mit verschiedenen Maßen an die Hand giebt. Dieser Vortheil besteht darin, daß, wenn an jeder Stelle das rechte Maß angewendet wird, das poetische Gebilde überall das rechte Leben, den entsprechenden Ausdruck und die wahre Farbe gewinnt. Denn wie nicht immer die nämlichen Seelenbewegungen durch eine dramatische Handlung gehen, sondern die Wellen sich verringern und steigern, so würde es auch unzweckgemäß sein, diese Ebbe und Fluth der Gedanken auf das nämliche Versmaß zu beschränken. Hier soll der Ernst und die Leidenschaft gemalt werden, dort der Scherz der Huldgöttin die Darstellung beflügeln, bald die Trauer, bald die Hoffnung und Freude vorherrschen: die Zeichnung alles dessen erleichtert der rechtzeitige Wandel der harmonischen Messung so sehr, daß nur durch diesen auf die natürlichste und glücklichste Weise die bunten Wogen der Empfindungen veranschaulicht werden können. Denn die verschiedenen Versmaße sind nicht zufällig erfunden worden, um ein äußeres blindes Spiel abzugeben, sondern beruhen auf der Wagschale der Seele, welche durch sie ihre Bewegung auf eine ähnliche Weise kundgiebt, wie sie den Körper zu außerordentlichen Zeichen veranlaßt, um die Gefühle des Innern auszudrücken und abzuspiegeln. Endlich rufen wir den Reim zu Hülfe und krönen das Sprachkunstwerk mit der Einflechtung lyrischen Gesanges, wo dann auch die Instrumentalmusik Platz greifen soll, die wir

Digitized by Google

oben nicht sowohl vom Theater barbarischer Weise verbannt wissen wollten, als wegen des Uebermaßes, womit sie an geistleere Opern verschwendet wird, in die gebührenden Schranken zurückzuweisen gedachten.

Es ist weder mein Wille, noch hier der Ort, den Leser in eine tiefe Betrachtung metrischer Einzelnheiten zu versenken. Es würde ermüdend sein, die Richtigkeit vieler Sätze, die sich auf die Feinheiten der Messung beziehen, nachzuweisen; wozu wenige Worte nicht ausreichten. Wir müssen es dem Leser selbst überlassen, sich davon zu überzeugen, daß vollendete Versmaße eine Zierde der Dichtersprache sind, und den Gedankenausdruck mehr begünstigen, als lahme, kurzzugeschnittene und wechselarme; daß jedes vollendete Versmaß eine vollendete, ihm eigenthümliche Melodie hat, die durch regelwidrigen Gebrauch der langen und kurzen Sylben, als der Sprachnoten, zerstört würde, und daß daher eine sorgfältige Sylbenmessung die allgemeine wie die besondere Harmonie bedingt. Und so müssen wir von vielen ähnlichen Dingen im Folgenden, wo wir einige der Verszeilen, woraus der neue dramatische Styl erwachsen soll, in Rücksicht ihrer Zweckmäßigkeit untersuchen, den Beweis schuldig bleiben oder als bekannt voraussetzen. In einem der nächsten Abschnitte wird noch manches zur Sprache kommen, was darauf Bezug hat. Hier sei es uns vergönnt, zuerst die Schönheit, Vollendung und Brauchbarkeit des jambischen Sechsmessers für den Dichter sowohl als für den Schauspieler zu entwickeln; mit diesem Verse beginnen wir, weil er für das Drama das breiteste Feld in Anspruch nimmt. Wir wollen seine Beschaffenheit so genau als möglich erforschen, selbst auf die Gefahr hin, daß wir an das Kapitel der Metrik anstreiften; in die Metrik selbst gehen wir auf keinen Fall ein, aber ich verlange eine genaue Auseinanderbreitung, Recitation und Belauschung der Melodie derjenigen Verszeilen, die ich als Beispiele anführen und behandeln werde.

Gelingt es mir, so viele oder so wenige Aufmerksamkeit zu finden, dann brauche ich nicht zu fürchten, den Vorwurf erneut zu hören, den mir noch kürzlich ein gelehrter Freund in der Allgemeinen Zeitung machte, daß ich den Trimeter, wie dieser Sechsmesser von seiner Gliederung genannt wird, zwar mit Recht ausführlich besprochen, aber ihn „fast panegyrisch" anempfohlen habe. Denn dies soll offenbar nicht bedeuten mit verdienter, sondern mit übertriebener Lobpreisung. Den oberflächlichen Literaten gegenüber, die diesen Vers gern fern halten möchten, weil er den Stümpern allzugroße Schwierigkeiten entgegensetzt, und die den Styl der Väter allein für deutsch erklären, da sie selbst diesen nicht erreichen können, darf ich mir wohl ein Urtheil erlauben, nachdem ich, wenn ein ungefährer Ueberschlag mich nicht täuscht, mehr als dreißig Tausend Trimeter geschrieben habe, wovon mehr als die Hälfte dem Publikum vorliegt. Erscheinen aber solche Fingerzeige einer kleinen Aufmerksamkeit unwerth, dann ist weder den deutschen Dichtern noch dem Publikum zu helfen; dieses wird fortfahren, der Sprache des gemeinen Lebens Beifall zuzu-

Digitized by Google

rufen, jene werden den Stein des Sisyphos wälzen, indem sie nach wie vor Romantisiren, Schillerisiren und Shakespearisiren.

Ueber das Deutschthum des jambischen Sechsmessers verliere ich kein Wort weiter; er beruht auf demselben Gesetz, welches dem Alexandriner und dem Nibelungenversmaß zu Grunde liegt. Auf diese beiden Vorgänger darf sich der Trimeter wie auf seine Ahnherren berufen, wenn er mit dem Gesuch um das deutsche Bürgerrecht erscheint. Sein Maß ist ein trefflich abgerundetes, und bietet eine in sich so vollkommene Messung, wie der Kreis, den der Zirkel, auf einem Punkte fußend, um sich beschreibt. Wir finden dabei, daß er in Jamben, Doppellängen und Anapästen sich kleidet, wohl auch drei Kürzen und selbst dem Daktylus Raum giebt, wo dies mit geschickter Stellung geschieht; dazu treten dann noch seine vielfältigen Einschnitte. Obschon aber dieser Sechsmesser nicht eine gleich willkürliche Vertauschung der ersten fünf Füße gestattet, wie der Herameter, der beliebig mit Daktylen und Spondern spielt, sondern theils mit Strenge in Hinsicht der Längen, theils mit Sparsamkeit und nach festem Gesetz in Hinsicht der Kürzen verfährt, sehen wir doch aus jener Zulassung verschiedener Füße, daß er eines ungemein reichen Wechsels der Töne sich erfreut. Er eignet sich für umfangreiche Gedichte auf den Gefilden, die er beherrscht, noch besser als der Herameter, weil er jene Menge kretische und doppeltrochäische Wortformen der deutschen Sprache, die in dem blos daktylischen und spondeischen Bau nicht zulässig sind, mit Leichtigkeit aufnimmt. Einen Blick auf die formellen Möglichkeiten werfend, welche durch diesen Wechsel gegeben sind, werden wir schon daraus abnehmen, daß dieser Vers, wie die deutsche Sprache ihm ein sehr weites Gebiet öffnet, so auch für einen sehr umfangreichen Gedankenkreis geschickt ist. Er wird für die Darstellung der verschiedenartigsten Stoffe taugen. Je nachdem diese oder jene Rhythmen in ihm vorherrschen, eignet er sich für den Ausdruck des Ernstes wie des Leichten, der Erhabenheit wie des Scherzes, kurz, für jede harmonische Darstellung in Rhythmen, sie mag Gewöhnliches oder Tiefpoetisches betreffen. Ueberall macht er die Rede musikalisch und belebt sie; er ist gleichsam ein sehr weiter Spiegel, welcher die mannichfaltigsten Gebilde zurückstrahlt. Er steht daher, wenn wir von einem festen Maß dies sagen dürfen, der prosaischen Redeform am nächsten, näher als der in sehr entschiedenen und strengen Rhythmen hinrollende Herameter; woraus sich von selbst ergiebt, daß er für das Drama wie geschaffen ist, um Gespräch und Wechselrede zu entfalten und ein Gebiet zu bepflanzen, das von den Erscheinungen des alltäglichen Lebens bis zu den seltensten und tiefsten Regungen des Geistes sich erstreckt.

Aber obwohl dieser Vers der prosaischen Redefügung am nächsten verwandt sich zeigt, erhebt ihn doch der kunstreiche Bau, die strenge Gemessenheit und die Vollendung seines Ganges hoch über die gewöhnliche Form der Prosa. Man wird dies alsbald inne, wenn man die sogenannten Hinkjamben, jene fünf- und fünfeinhalbfüßigen Reihen, mit seinem Schritt und Tritt vergleicht; während letztere mit

Digitized by Google

der Prosa fast zusammenfallen, wie wir oben gesagt haben, gehen die Trimeter so feierlich dahin, daß man sich in ein ganz anderes Reich versetzt glaubt. An diesem Sechsmesser gewahrt man erst, so zu sagen, was rhythmische Versform ist; während man bei den Hinkjamben zweifelhaft bleibt, ob man von gutgemessener Prosa sich entfernt habe. Die sechsfüßigen Jamben treten so vollendet, abgerundet und melodisch auf, daß sie nicht gereimt werden können, weil der Reim eine störende Zuthat sein würde und nichts hinzubrächte, was sie über das Reich der Prosa trüge, das sie mit jedem einzelnen Versfuß verlassen haben. Die Hinkjamben erscheinen dagegen so wenig selbstständig, daß sie der Reim fördert; er tritt zu ihnen als einflußreiche Zierrath; wir sehen sie daher nicht nur häufig, selbst im Drama, mit Reimen ausgeschmückt, sondern auch zum Sonett, zur Stanze und andern Strophen für die gewöhnliche Lyrik verwendet. Sie sind, wie gesagt, ihrem Grundwesen nach, nichts als Anklänge an den eigentlichen Rhythmus.

Der jambische Sechsmesser aber fordert, eben weil er höheren Wesens ist, ein für höheren Rhythmus offenes und empfängliches Ohr; seine Saiten sind straffer gespannt und klingen voller, reiner und melodischer überhaupt, weshalb es auch nothwendig ist, daß die Stimmung des Hörers sich steigert und feierlicher hinzukommt. Ist dies der Fall, so wird der Ton desselben die rechte Saite des Geistes treffen, die Leser und Hörer werden ihn durchdringen und angemessen aufnehmen. Er hat, um es kurz auszudrücken, ein gewisses Pathos, eine eigenthümliche Würde, welche ihm sehr wohl steht. Gleichwohl ist dieses Pathos und diese Würde von einem falschen Pathos und von Affektation weit entfernt; es ist nichts Hinzugebrachtes und Aufgedrungenes, sondern liegt in dem Wesen seines vollendeten Rhythmus als etwas Natürliches und Festbegründetes. Wessen Geist geschickt ist, dies herauszufühlen, wird trotz der Festlichkeit jener Bewegung finden, daß er dasjenige Maß ist, welches der Prosa, unter den rhythmischen Reihen, am meisten sich annähert; und dies wird wiederum das deutlichste Zeugniß für seine Natürlichkeit sein. Denn wie idealisch auch eine Form erscheinen möge, sie kehrt immer, unter Vermittlung der Kunst, zu der Einfachheit eines Ausdruckes zurück, welchen auf veredelnde Weise die Natur wiederspiegelt.

Aug. Wilhelm v. Schlegel führt, in jener bekannten Schilderung des jambischen Trimeters, drei Eigenthümlichkeiten desselben an, erstlich daß er wie rasche Pfeile hinfliege und seines Muthes Sturm im Rhythmenwechsel offenbare; zweitens, daß er für den Ernst der Tragödie tauge, sobald ihm durch Doppellängen Nachdruck verschafft werde und der Styl sich mit Fülle tonreicher Wörter entfalte; und drittens, daß er die bunten Farben des Lustspieles, durch flüchtigen Schritt, Leichtigkeit und zierliche Bewegung der Füße, auftrage. Im Allgemeinen können wir es bei diesen drei Haupteigenschaften bewenden lassen, welche auf Satyre, tragischen Ernst und komischen Reiz hinweisen. Denn obwohl er auch für die Lyrik sich eignet, besonders wenn dieselbe keinen sehr hohen Flug beabsichtigt, tritt er doch in dieser

Digitized by Google

Gattung der Poesie weniger selbstständig auf und vereinigt sich vielmehr alsdann mit anderen Reihen zur Strophe. Wir betrachten hier sein Wesen an und für sich, seinen ursprünglichen Grundton, wie er frei von andern Einflüssen erklingt. Und da sehen wir denn zunächst, daß er, aus lauter reinen Jamben zusammengesetzt, das Flüchtige veranschaulicht, was der Herameter durch seine Daktylen bewirkt. Doch finden wir die Bewegung des Trimeters, wie es nicht anders sein kann, wegen des schwächeren Jambentones sanfter und gelinder, wie aus folgendem Beispiel erhellt:

Sobald der Sonne heißer Strahl gewichen sei;

dieser leichte Fluß wird gesteigert durch Hinzutritt eines Anapästen:

Und dämmernde Nacht sich breite durch des Aethers Hain.

Daher der komische Trimeter, mit Hülfe einiger Anapästen, am flüchtigsten hingaukelt:

Er klettert an Leitern eifrig gegen den Himmelsraum,
Bis daß er den Schädel herabgerutscht zerschmetterte.

Oder gar durch Aufnahme von vier Anapästen:

Zu dem Henker damit, zu dem Henker! Von meiner Schwelle fort!

Dagegen hemmen die langen Sylben, welche sich dazwischen legen, den raschen Strom der leichten Rhythmen und erschweren sein Rollen, wie die Kette, welche die Räder eines vom Berge hinabschießenden Wages zum Stillstand zwingt. Schon ein einziger Spondeus macht sich bemerkbar:

Es möge dreifach reihen sich der Flotte Knäul.

Mehrere Längen bis zu drei Spondeen zeichnen daher, im Gegensatz zu den rein jambischen und anapästisch-jambischen Trimetern, den Ernst der Seele, das Schwere eines Gegenstandes, die Schwierigkeiten einer Sache, das Nachdrückliche, Trauervolle, Große, Erhabene und Aehnliches, von der Anmuth bis zum Furchtbaren, von dem Gefühlvollen bis zum Entsetzlichen. Welcher Ernst z. B. herrscht in folgendem Schall der Worte:

Nun aber mag nach jenen Regeln, die er selbst
Aufstellend eintrat, fallen ihm der Richterspruch.

Noch deutlicher spricht sich dies aus bei solchem Bau:

Das ganze Volk schrie frommen Angstausrufs empor.

Oder:

Auch ohne Purpurhüllen und Fußteppiche
Schallt laut der Nachruhm, und ein weisheitsvolles Herz
Ist höchste Göttergabe.

Dieses Längengewicht sehen wir dann auch durch den Zutritt von Anapästen, welche die Schwere des Tones nicht aufheben können, beflügelt und in Schwung gesetzt, wodurch die regste und zugleich vollste Bewegung entsteht:

Flugs hieb das tosende Ruder bänkeweisen Schlags
Die brüllende Salzfluth nach dem Takt des Lenkenden.

Oder:

Digitized by Google

Nun hör' ich Unglückselige, daß der Theure starb.
— — — — Das Echo trug
Vom Felseneiland tausendstimmigen Jubelhall.

Es kann daher nicht fehlen, daß rhythmische Zeichnungen, die reich, mannichfaltig und lebensvoll sind, aus der klaren Fläche dieses Verses hervorschimmern. So werden die leichten Jamben in ihrer Reinheit die Schnelligkeit eines Ereignisses durch einen einzigen Wurf vorführen; z. B. sagt der Dichter, indem von Schiffen die Rede ist, welche durch die Ruder angetrieben werden und auf die offene See hinausfliegen:

Da stand die ganze Flotte klar vor uns im Nu.

Hier giebt uns der Vers eine rasche und vollständige Uebersicht der Handlung; die Schiffe tauchen plötzlich vor uns auf, wir glauben sie wie dunkle Wölkchen heranrücken zu sehen, indem sie mit fortgesetzten Stößen der unsichtbaren Schwungkraft dahertreiben und auf dem beweglichen Ocean schaukeln. Ferner wird das Anbrechen des Tages in ein einziges Bild zusammengefaßt, wenn Sophokles sagt:

Sobald der Tag mit weißen Rossen glänzend naht.

Wir sehen im Geiste das Licht sich über das Firmament ausbreiten, es wird allmälig heller über uns und auf der Erde, und wenn wir gegen das Ende des Verses gelangt sind, geht unter den Worten „glänzend naht" die Sonne im Osten auf und der heitere Tag leuchtet in Fülle der Klarheit und Schönheit um uns her. Lebhaft empfinden wir den Sieg, welchen die Pracht des Morgens über das zurückgescheuchte Dunkel der Nacht feiert.

Dagegen werden die Längen z. B. das Getös und Brausen des Meeres durch nachdrücklichen Fall zur Anschauung im Geiste bringen, wenn wir im Aeschylus lesen:

Schanz' unsre Stadt, Herr, eh' des Ares Windesstoß
Herniederzuckt; schon schreit des Heer's Landwelle laut.

Das Meer thürmt sich vor uns auf, die Wogen rollen mächtig vor unsern Blicken einher, bald sich hebend, bald niedersinkend unter Schäumen und Donnerklang; ihnen gleichen die zusammengeballten Heerhaufen, die über das Gefilde zu Fuß, Roß und Wagen daherrücken, lärmend, rufend und mit den Waffen klirrend. Sie wollen sich gleichsam zum Streit erheben, wie die vom Sturmwind gepeitschten Fluthen; das Bild wird insofern vom Rhythmus unterstützt, als er die Worte ausgebreitet vor uns hinlegt und sich langsam und majestätisch aufrollt. Einen noch großartigeren Eindruck erregt eine andere Stelle desselben Dichters, wo die brütende Hitze des Sommers geschildert wird:

— — wenn das Meer auf schweigendes
Windstilles Mittagslager sank, in Schlaf gewiegt.

Aeschylus vergleicht das große Weltmeer mit einem ungeheuren Drachen oder sonstigen Ungethüm. Das Thier streckt sich, um auszuruhen in der schwülen Zeit des

Digitized by Google

Tages, wo kein Lüftchen und Blättchen sich regt, auf sein schattiges Bett in den dunkeln Gründen des Waldes; also legt sich gleichsam auch das Meer, nachdem es seinen Grimm ausgetobt hat, oder wenn Aeolus seinen Schlauch zubindet, mit den schwellenden Wogenbergen nieder, um sich zu neuen Kämpfen zu stärken. Die Spondeen, welche von „auf" bis „sank" ihr Gewicht entfalten, lassen deutlich die Macht des riesigen Oceans erkennen, der sich gleichsam mit Widerstreben einer höheren Gewalt fügt; bei den Sylben „lager sank" breitet er sich spiegelglatt aus und gleicht einem schillernden Tuch, er wird flach und eben, wie der breite Rücken eines Wallfisches, der im Wasser stille steht. In seinem Ausgange, bei den Worten „in Schlaf gewiegt", bezeichnet der ruhige Trimeter die sanfte Bewegung, mit welcher zuletzt das Meer in sein tiefes Bett zusammenfällt; man sieht es noch leise zittern und schimmern im Strahl der Sonne und vernimmt das melancholische Geplätscher der Wellen aus der Musik des Ganzen.

Endlich befördert selbst die Stellung der Worte, mit Hülfe kunstreicher Einschnitte, die Lebendigkeit eines Bildes oder einer Empfindung. So läßt Platen im romantischen Oedipus den verbannten „Verstand" (als eine Person) trostreich sagen:

Doch vom Exil abruft mich einst das deutsche Volk.

Indem das Zeitwort so gestellt ist, daß das ganze Gewicht des Rhythmus auf dasselbe fällt, glauben wir den hellen Schall der Trompete herauszuhören, welche das Signal zur Rückkehr des Verstandes giebt; in „ruft" vereinigt sich die Kraft der gesammten Versmusik. Auf drei- und vielleicht noch mehrfache Weise konnten die Worte angeordnet werden, ohne daß die Metrik dagegen etwas einzuwenden hatte, abgesehen davon, daß sie mit andern sie vertauschen ließen, die gut waren, aber doch dieses Bild nicht einschlossen. Die Begeisterung aber gab dem Dichter gerade diese Stellung dieser Worte als die passendste an die Hand, wodurch er denn einen sehr scharfen Naturlaut gewann, der höchst einfach und ungesucht herausklingt. Wie die Cäsuren überhaupt unsern Vers beleben und eine anmuthige Bewegung erzeugen helfen, davon geben folgende zwei Trimeter klare Einsicht. Es ist bei Aeschylus von einem Krieger die Rede:

Mit hellem Schlachtruf tanzt er, voll von Aresgluth,
Wie eine Thyas, Schreck im Blick, zum Kampf heran.

Es wäre unmöglich, die Lebendigkeit und zugleich die Gemessenheit des Schrittes, womit der feurige Kämpfer sich heranbewegt, besser zu zeichnen, als es durch den Fall dieser rhythmischen Füße geschieht. Trotz der Wuth, welche ihn erfüllen mag, scheint doch eine gewisse Besonnenheit, die seinen stürmischen Angriff leitet, vorzuherrschen, was der gesetzte Strom der jambischen Takte veranschaulicht; er sieht sich gleichsam gesichert, achtet keine Gefahr und denkt an kein Unterliegen. Es ist, als ob er Flügel trüge, auf welchen er, wie ein gieriger Raubvogel, mit den Schwingen schlagend heranschwebte.

Digitized by Google

III.

So sehen wir denn, wegen der Möglichkeit, schöne passende Ruhepunkte und Cäsuren anzubringen, diesen Vers für den Vortrag auf der Schaubühne vortrefflich geeignet; wie er überhaupt auch das Drama, weil er eine scharfe Gränze gegen die Prosa zieht, aus dem Bereich des Alltäglichen auf eine höhere Warte geleiten hilft. Der gute Schauspieler findet nicht nur Gelegenheit, die oben geschilderten Schönheiten des jambischen Rhythmus durch einen kunstreichen Vortrag dem Zuschauer bemerklich zu machen, und die Malerei, so oft sie liebliche und großartige Bilder vorführt oder ungewöhnliche Empfindungen darstellt, in angemessener Weise zu unterstützen, sondern er wird auch im Allgemeinen die Harmonie der Rede, welche durch das Ganze herrscht, überall mit der Stimme aufschließen, darlegen und versinnlichen können und ein schickliches Pathos walten lassen dürfen, wie es jedesmal der Würde des Gegenstandes zukommt. Dieser Vers eröffnet ihm ein Feld, wo er wahre Kunst des Vortrages anbringen kann, wofern er sie sich anzueignen gewußt hat. Leeres Geschrei, blos mechanische Fertigkeit und plumpe Affektation zeigen sich augenblicklich in vollkommener Blöße; er wird genöthigt sein, seine Rolle zu durchdenken und sich hineinzufühlen, damit er den Charakter genau treffe, die rechte Seele in das Spiel lege, und Natur, ächte Empfindung und Wahrheit der Leidenschaft nachahme und rein ausdrücke. Denn werden Fehler und Mängel der Deklamation schon im Styl des prosaisch geschriebenen Schauspieles sichtbar, wie viel mehr müssen sie nicht aus dem Reich der Harmonie, welches durch vollkommenen Rhythmus aufgethan wird, hervorstechen. Sie verrathen sich mit jedem Strich, wie die falsche Färbung eines Gemäldes, oder klingen durch wie die Töne schlechtgestimmter Instrumente, mit welchen ein meisterhaftes Musikstück gespielt wird. Genug, der Schauspieler wird nicht mehr mit rohem Organ, gleichmäßig brüllend, hintreten können, er wird lernen müssen, was Rhythmus ist. Aber diese Mühe belohnt sich; auch die Vorzüge eines guten Deklamators offenbaren sich desto siegreicher und glänzender, die Wirkung auf die Zuschauer verdoppelt sich, weil Geist und Musik des Wortes im Einklang stehen und den Vortrag mit vereinter Kraft beleben.

Daß die Cäsuren des Trimeters dies Geschäft erleichtern, daß die Ruhepunkte seine Kunst zu veranschaulichen gestatten, und daß die Simeinschnitte an jeder Stelle des Verses von günstigem Einfluß sind, wollen wir an etlichen Beispielen erhärten.

Zuerst giebt der wohlgemessene Trimeter durch seinen weder zu beschränkten noch zu weiten Umfang, wodurch er einen ganzen Gedanken umkleidet, zum schönen Aushallen der Stimme eine vortreffliche Gelegenheit. Wir haben dies schon oben angedeutet, als wir sagten, daß auf Einen Wurf ganze Bilder vorgeführt würden. Nur müssen wir hier bemerken, daß zur Ausbreitung der Fülle dieses Verses mehr Odem nöthig ist, als zu den Sätzen der gewöhnlichen Hinkjamben und zur Prosa erforderlich scheint; eigentlich sollte dies zwar nicht der Fall

Digitized by Google

sein, weil der Vortragende oft mehrere Hinkjamben mit der Stimme zu umfassen gezwungen ist, um einen Gedanken richtig auszutönen, während er auch in der Prosa weite Griffe thun muß, da die prosaischen Rhythmen oft länger zu sein pflegen, als die streng abgeschlossenen der poetischen Reihen. Allein der kunstvoll gebaute Trimeter fordert offenbar mehr Kraftaufwand, weil der Schauspieler seine Stimme auf jedem Punkte des Verses in der Gewalt haben und mit Sorgfalt beherrschen, und gleichsam über sie gebieten muß, wie der Instrumentist über sein Instrument; er ist genöthigt, die Töne der Worte kunstgemäß abzuspielen. Eine tüchtige Brust dürfte aber um so nothwendiger sein, wenn mehrere Trimeter, wie dies die Natur der Sache häufig mit sich bringt, in einander übergreifen. Diese Beschwerde erleichtern jedoch die Einschnitte, die an jeder Stelle des Verses als größere und kleinere Ruhepunkte angebracht werden können. Wir sehen davon ab, daß es erlaubt, ja, geboten ist, am Schlusse jedes einzelnen Verses mit der Stimme ein wenig inne zu halten, um die Harmonie vollständig ausklingen zu lassen, wegen welches Umstandes die Rede überhaupt in besondere Reihen vom Dichter abgetheilt wird. Das Hinwegrasen über die Verse, und das Zusammenwerfen der Zeilen, das die Schauspieler heutzutage lieben, um den Rhythmus zu verbergen, wäre von den Trimetern ganz abzuweisen. So finden wir zunächst schon nach den beiden ersten Jamben häufig einen stärkeren oder kleineren Ruhepunkt, z. B. bei der Anrede:

Zur Sache, Frau! — Wir leben hier in Arkadien.

Oft schon nach dem ersten Fuß:

Schlaft wohl! — Das nenn' ich u. s. w.
Aesop! — Homer! — Enthalte dich u. s. w.

Ferner zwischen dem ersten und zweiten:

O Mutter, — Eins aus Dreien möcht' ich wählen dir.

Zwischen dem zweiten und dritten:

O Volk des Kadmos, — schlummerlosen Augenlieds u. s. w.
Ja, Heil umglänzt uns. —

Und zwischen dem dritten und vierten:

O meiner Heimath Boden, — Argos theures Land,
Da schalt mich mancher spöttisch: — „Auf den Fackelschein u. s. w.
O bester aller Männer, — Sohn des Oedipus.

Dann nach dem vierten:

Da seh' ich Kreons edles Weib, — Eurydike
Mein vielgeliebter Kamerad, — ich wünsche Glück.
Mit froher Seele kann ich nun, — aus aller Noth
Siegreich gehoben, grüßen dich: — u. s. w.

Zwischen dem vierten und fünften:

Wir wollen gleich zur Sache kommen! — Zwar ich bin u. s. w.
— — — Wir wollen einen Augenblick
Die Rosse hier verschnaufen lassen. — Kommt heran.

Endlich nach dem fünften:

Schon liegt die Leine glücklich hinter uns: — mich dünkt u. s. w.
Nein, siehe mich als deinen Lehrer an, — und zeuch u. s. w.
Gedenke deines eignen Mißgeschicks! — Ich bin u. s. w.

Digitized by Google

Selbst zwischen dem fünften und sechsten Fuß findet sich hier und da wohl ein stärkerer Einschnitt, wenn es der Redestrom passend mit sich bringt; mehrentheils wird alsdann das einsylbige Schlußwort das Vorhergehende näher bestimmen, darüber entscheiden oder etwas Wichtiges hinzufügen, was z. B. durch Frag- und Antwortpartikeln geschieht:

Mein Spruch gebot ihm seines Vaters Rache. — Nun?
Was hast du Theil an diesem fremden Handel? — Sprich!
Ward Alles treulich nach Befehl vollendet? — Nein.

Es ist gleichgültig, ob diese einzelnen Wörter von der nämlichen Person, welche das Uebrige gesprochen, oder im schnellen Wechselgespräch, wo die Reden sich Schlag auf Schlag folgen, von einer zweiten Person hinzugefügt werden. In andern Fällen gehören die einzelnen, durch Interpunktion abgeschnittenen Wörtchen entweder genau zu dem Vorhergehenden, wie z. B. in folgenden Versen:

Das Griechenheer verfolgte, rings umdrängend, sie
Mit wohlgelenkten Stößen, u. s. w.

Oder man muß sie eng mit dem nächsten Trimeter verbinden, was z. B. mit den Wörtchen: denn, da, wie, daß, der u. s. w. geschieht. Einen stärkeren Einschnitt bietet folgender Vers:

— — — — Sie mögen immer läuten, daß
Die Glocken bersten: Dieser Lärm verhallt umsonst.

Solche Einschnitte indessen bleiben immer selten, weil sie, bei häufiger Wiederkehr, den Rhythmus gegen das Ende schwächten und etwas Zerstückeltes zeigten, was nicht günstig wirkt. Vielmehr wird ein guter Dichter den Ruhepunkt auf die folgende Zeile übertragen; die Verflechtung mehrerer Trimeter zu einem Ganzen, welches am Ende jedes einzelnen durch ein merkbares Verweilen der Stimme kaum getrennt erscheint, während der Hauptruhepunkt über mehrere Verse hinausgerückt ist, stellt eine sehr glückliche Harmonie her, welche das Ohr mit reichen Klangwogen anfüllt. Diese letztern stehen dann, wie der Soldat auf des Obern Kommandowort, plötzlich still, sobald der Vortrag an einen starken Sinneinschnitt gelangt, wo die Periode beendigt ist. Prüfen wir dies durch ein Paar kürzere Beispiele:

Liebwerthe Freunde! Zwar beklag' ich unser Loos,
Das uns hierher verschlagen hat in's Böhmerland,
Durch gleichen Sturm!

Hier kann die Stimme trefflich ausruhen nach „Sturm", ein großes Gewicht fällt auf den Sinn der letzten Worte, und der Gedanke tritt entschieden und mit innerer wie äußerer Klarheit heraus, für den Sprecher bequem, für den Zuschauer erwünscht. Der erstere weiß, daß er hier seine Stimme durch Pathos erheben soll, und wenn dies geschehen ist, kann er für den folgenden Satz sich stärken und vorbereiten, um den rechten Ton zu treffen. Der Zuschauer übersieht Sinn und Melodie zugleich, es tritt ein abgeschlossenes Bild vor ihm hin. Auf ähnliche Weise

Digitized by Google

fallen folgende drei Jambensysteme, wenn wir das Zusammenfassen einer derartigen Masse von jambischen Füßen so nennen dürfen, in das Ohr des Zuschauers:

Wie sehr beklag' ich, hohe Frau, das tiefe Leid,
Das euer Haus betroffen durch den Ritter Kunz
Und seine Helfershelfer! —
Wie beklagt' ich schon,
Daß dieses Fest die ungeheure Freveltat
Begünstigen mußte! —
Doch das Werk der Finsternis
Soll nicht gelingen, wenn es anders Menschenkraft
Verhindern kann, und Gottes Segen hilft. — U. s. w.

So wechseln die Haupteinschnitte beständig, mit ihnen Gedanke und Melodie, die mehr oder weniger abgeschlossen erscheinen, und die Stimme kann sich überall bald senken, bald heben, wie es dem gesammten Gegenstande und jedem einzelnen Begriffe angemessen ist. Denn alle Wörter des Verses werden so gestellt sein, daß der Schauspieler, wenn er den Geist des Dargestellten aufgefaßt hat, augenblicklich fühlt, erkennt und weiß, wie stark, wie tief, wie hoch und ausdrucksvoll auf jeder Stelle des Verses er sprechen soll. Er wird aber auch finden, daß ihn der Rhythmus nirgends hindert, den rechten Ton anzubringen, vielmehr stets durch den Fall der Versfüße sich trefflich unterstützt sehen. Wir wollen ein Beispiel, das dies als unzweifelhaft bewährt, anführen:

Zurück zum Altar eile denn im schnellsten Lauf
Ein Diener, aufzubieten alles Volk sowohl
Zu Roß als Fuß: es fliege stracks vom Opferfest
Verhängten Zügels nach der Stelle, wo der Pfad
Zwiefach getheilt, zusammenmündet, daß sie nicht
Allda vorbeiziehn, und ich mich dem theuern Gast
Nicht zum Gespött darstelle, durch Gewalt besiegt!
Vollstreckt in Eile mein Gebot.

Werden diese Verse gehörig betont, so daß die unterstrichenen Wörter mit verstärkter Stimme gesprochen werden, weil auf ihnen der Hauptnachdruck beruht, so kann es nicht fehlen, daß hier mit voller Klarheit der charakteristische Ton eines Befehlenden herausklingt, der durch ein ihm widerfahrenes Unrecht gereizt, aber keineswegs von Zorn übermannt ist, sondern mit ruhiger Entschiedenheit die Mittel angiebt, welche geeignet sind, die drohende Schmach, die er zugleich großsinnig erwähnt, abzuwenden. Die stark zu betonenden Wörter stehen so, daß sie stark betont werden können und müssen; der Fall des Rhythmus bringt es so mit sich, daß Jeder von selbst darauf kommt, sie und keine andern auszuzeichnen: wäre jedoch die Stellung eine andere so würde der Rhythmus verfehlt sein und dem Sprecher Hindernisse und Mühe bereiten. Daher wird der Schauspieler durch den Inhalt und die Bedeutung der Worte selbst auf den Rhythmus der Verse hingeleitet; er empfindet die Güte desselben augenblicklich aus den Vortheilen, welche der Takt ihm herbeiführt, er begreift die Ruhe, die aus den gemessenen Versgliedern entspringt und die Ruhe des befehlenden Fürsten, troß aller seiner Hast und Strenge, wiederspiegelt, und deshalb wieder das

Digitized by Google

Ganze durchweg mit Gemessenheit vortragen. Der Fürst spricht dann weiter, indem er auf den Urheber der Beleidigung hinzeigt:

— — Doch diese hier,
Wenn meinem Zorn ich folgte, den er wohl verdient,
So sollt' er bluten müssen unter meiner Faust!

Aus dem Verse: „wenn meinem Zorn" u. s. w. hören wir gleichsam ein Ungewitter uns aus der Ferne entgegengrollen; er wird daher langsam gesprochen werden müssen. Das Ungewitter schlägt dann, so zu sagen, ein, wenn wir im folgenden Verse zu „bluten" gelangt sind, auf welchem Worte die ganze Macht des Grolles sich versammelt. Ein anderes Beispiel zeigt uns durch weise Vertheilung der Ruhepunkte die charakteristische Sprache eines Mannes, der mit Besonnenheit und kalter Ueberlegung Bedingungen vorschreibt:

— — Zuerst verlangt er, daß ihr euch
Bei dieses fein gesponnenen, doch gefährlichen
Wagstücks Vollendung hütet irgend Leids zu thun
Den Prinzen; — sei's beim Fange, sei's auf eurer Flucht
Mit höchster Sorgfalt ihres Wohls in leiblichem
Betracht gedenkt, — vor jeder Kränkung ihr Gemüth
Bewahrt, — und ihrer Jugend höchst gewissenhaft
Als eines heiligen Gutes wacht, kurz, daß ihr sie
Vor jeder Unbill sichert. — Doch vergeßt ihr dies,
So stellt ihr seinem ganzen Zorn euch bloß. — Sodann u. s. w.

Hier finden wir, daß der warnende Ton vorherrscht, welchen herauszufühlen und auszudrücken, der Rhythmus ganz entsprechend sich entfaltet; die Einzelnheiten der Bedingungen und Anordnungen sind klar geschieden und auseinandergehalten, so daß die Stimme an den rechten Stellen mit Leichtigkeit Pausen macht. Sie sind aber auch in sich selbst so gegliedert, daß sowohl die Worte, worauf der Nachdruck ruht, nachdrücklich bezeichnet werden können, als auch die Worte, welche den Sinn der Warnung entscheidend umfassen, gleichsam mit Bedacht den Beschluß machen, indem sie theils für den folgenden Vers, mit Absicht übergreifend, verspart sind, theils ganz am Ende der Bedingung stehen (betracht gedenkt, bewahrt, wacht). Endlich wollen wir noch ein Beispiel anziehen, wodurch wir eine sanfte Stimmung und die tiefste Gemüthsruhe ausgedrückt sehen:

— — — — Dieser Trost benimmt zugleich
Der bangen Furcht den Stachel, die den Gatten mir,
Den jetzt entfernten, immer von Gefahr umringt
Vorstellt. — Der Himmel schütze meinen Gatten auch, —
Und lenke jeglich Mißgeschick, — wo auch er weilt, —
Zu seinem Heil, — und führe glücklich ihn zurück, —
Recht bald. — Beruhigt bin ich — und der Schlummer naht.

Wie der Himmel sich allmälig aufhellt und die Wölkchen nach und nach verfliegen, bis das Firmament in heiterer Bläue über uns lacht, so reinigt sich, während dieser Betrachtung, die fürchtende Seele der betenden Fürstin mehr und mehr von den

Digitized by Google

Sorgen, welche die Phantasie heraufbeschworen hatte. Die Stille der Nacht, welche sie umgiebt, kommt ihr zu Hülfe. Endlich bricht die Sonne siegreich durch die Wolken, der Himmel der leidenden Beterin hat sich vollständig aufgeklärt. Diese Stimmung zu zeichnen, trägt der Rhythmus wesentlich bei, der sanfte Jambenfall mit zahlreichen Einschnitten nöthigt zum ruhigen Vortrag eben so sehr, als die gesammte Stellung der Worte, die gemächlich auf einander folgen, die Sätze ergänzen und nachträglich einen Pinselstrich hinzufügen, ohne Drang der Leidenschaft, langsam und in kleinen Pausen abfließend. Wir werden daher nirgends auf einzelne Wörter ein stärkeres auszeichnendes Pathos legen dürfen; das Ganze verlangt eine gleichmäßige sanfte Deklamation, welcher es angemessen ist, einige Wörter gleichsam breit und langsam aushallen zu lassen, namentlich „vorstellt", „Heil" und „recht bald." Mit erhöhter Stimme wäre wohl nur ein einziger Satz zu sprechen, nämlich dieser: „der Himmel schütze meinen Gatten auch", um die Zuversicht auszudrücken, mit welcher die Beterin des Wunsches Erfüllung von der Vorsehung erwartet.

Solche klare charakteristische Zeichnungen wären ohne Sorgfältigkeit des Rhythmus unmöglich. Gestatten auch die gewöhnlichen Hinkjamben einen ähnlichen Ausdruck, wird doch niemals die gleiche Vollkommenheit und strenge Genauigkeit durch sie wiedergegeben werden können, wie wir sie hier sowohl in einzelnen Füßen, als in größeren Versstücken dargelegt erblicken. Während Prosa und Hinkjamben bei guten Dichtern blos poetische Gedanken hinwerfen und die Schönheit der letztern im Allgemeinen beachten, verfolgt der kunstreichere Rhythmiker die Gedanken bis in die kleinsten Bruchtheile hinab und bemüht sich Zug für Zug, wie ein Maler Licht und Schatten mit der größten Feinheit ausführt, Wohllaut der einzelnen Sylbe, Empfindung und Bild in den Blättern eines Gedankens zu verklären, auszuschmücken und abzuschatten, um das Ganze zur vollsten Wirkung zu bringen. Die Harmonie der Worte verstärkt namentlich den Strom der Empfindung überall und befördert die Rührung durch die Macht der Musik, welche von Stellung und Tonfall erzeugt wird. Nur noch ein Beispiel sei dafür vergönnt:

— — Wir eilten sammt den Töchtern seufzend weg
Und unter Thränenströmen. — — —

Wie ergreifend klingen hier die Worte: „und unter Thränenströmen", nach! Es rührt uns eine gewisse Feierlichkeit, mit welcher sie, durch den Rhythmus getragen, erschallen. Freilich ist es nöthig, daß der Schauspieler oder Sprecher solche Versstücke und Versfüße gehörig ausschallen läßt, damit der Gedanke, durch volle Behauptung seines Platzes, zum richtigen Ausdruck gelange. Man nenne also solche Dinge nicht metrische, langweilige Spitzfindigkeiten und bloße Aeußerlichkeiten; sie greifen tief in das Wesen und die Natur der Gedanken ein, und bestätigen die bekannten Worte des Dichters, die an das deutsche Publikum gerichtet sind:

O verstündet ihr, mit bloßen Redensarten überhäuft,
Geistigern Genuß zu schlürfen, der aus ew'gen Rhythmen träuft!

Digitized by Google

Die Gedanken treten plaſtiſch vor uns, durch Wurzel, Stamm und Zweige durchdrungen von Saft der poetiſchen Empfindung; ſie ſind gegoſſen wie ein blanker Spiegel, welcher kein Stäubchen duldet und die zarteſten Lineamente für den, der hineinblickt, zurückwirft. Daher bleiben ſie, wenn ein wahrer Dichter ſie recht ausgeprägt hat, feſt, unwandelbar und unvergänglich, wie die Buchſtaben, die auf eine eherne Tafel gegraben ſind.

Digitized by Google

Hudson's Abhandlung über Shakespeare's Macbeth.*)

(Aus Hudson's Vorlesungen über Shakespeare.)

Uebersetzt von

Dr. Boumann.

Die Schicksals-Schwestern.

Die Schicksalsschwestern sind die Geschöpfe, — nicht irgend eines schon früher vorhandenen Aberglaubens, — sondern rein des eigenen Geistes Shakespeare's. Sie haben durchaus keine Aehnlichkeit mit irgend etwas Anderem, das jemals Kunst oder Aberglauben erfanden. Die alten Hexen der nordischen Mythologie würden der Absicht des Dichters nicht entsprochen haben; diese konnten nur von außen auf die Menschen wirken, — jene wirken im Innern derselben; diese widersetzten sich menschlichem Willen, — jene machen sich mit ihm Eins; diese konnten Schaden verursachen, — jene verursachen Schuld; diese konnten das leibliche Verderben der Menschen bewirken, — jene gewinnen die Menschen, um deren geistiges Verderben zu bewirken. Macbeth kann ihnen nicht widerstehen, denn sie nehmen ihm sogar den Willen und Muth zum Widerstande. Ihre Macht fesselt ihn gleich einem Blendwerk der Hölle; dieselbe scheint eben so furchtbar und eben so unvermeidlich wie die der Erbsünde; sie sichert das Begehen des Verbrechens — nicht als eine Sache der Nothwendigkeit, denn dann würde dasselbe kein Verbrechen sein, — sondern einfach als eine Thatsache. Indem Shakespeare von ihnen Gebrauch machte, borgte er nur das Gewand schon früher vorhandenen Aberglaubens, um einer ganz neuen Schöpfung Glauben zu verschaffen. Auf diese Weise war er, ohne den Gesetzen menschlichen Glaubens Gewalt anzuthun, im Stande, alte Leichtgläubigkeit zu Gunsten für seinen Zweck geeigneter Werkzeuge zu benutzen.

*) Obgleich bereits im dritten diesjährigen Hefte dieser Zeitschrift eine Abhandlung von Fletcher über Shakespeare's Macbeth mitgetheilt worden ist; so halten wir uns dennoch nicht bloß berechtigt, sondern sogar verpflichtet, unsere Leser hier mit Hudson's Abhandlung über den nämlichen Gegenstand bekannt zu machen, weil die Letztere noch scharfsinniger ist, noch tiefer in den Gegenstand eindringt und zugleich eine entschieden polemische Richtung gegen jene Arbeit Fletcher's offenbart. D. R.

Digitized by Google

Die Schickſalsſchweſtern ſind eine Verbindung des Entſetzlichen mit dem Grotesken; ſie halten daher unſer Gemüth in der Schwebe zwiſchen Lachen und Furcht. Alten Frauen ähnelnd, — nur daß ſie lange Bärte haben, — brudeln ſie zu menſchlicher Geſtalt auf, ſind aber frei von allen menſchlichen Verhältniſſen, ohne Alter, oder Geſchlecht, oder Verwandtſchaft; ungeboren und unſterblich: leidenſchaftslos und unbeweglich; in Blicken, Handlung und Sprache gleich ſehr abweichend von allen anderen Weſen; ſelber namenlos und namenloſe Thaten vollbringend. Mit der Gabe des Vorherwiſſens und Weiſſagens ausgeſtattet, ſcheinen ſie ihren Vorherverkündigungen eine unbeſchreibliche Zauberkraft mitzutheilen, welche deren eigene Erfüllung bewirkt, ſo daß wir faſt in Zweifel gelaſſen werden, ob ſie die ſpäter erfolgenden Begebenheiten vorherbeſtimmen und hervorbringen, oder nur vorausſehen und vorherſagen.

Wie ihr Ausſehen,

„So eingeſchrumpft, ſo wild in ihrer Tracht:
Sie ſeh'n nicht gleich Bewohnern unſ'rer Erde,
Und ſteh'n doch drauf,"

eben ſo beſchaffen iſt die Sprache, in welcher ſie ihre furchtbaren Zauberſprüche murmeln. Dieſelbe iſt, — wenn ſo Etwas möglich oder denkbar wäre, — die Poeſie der Hölle. Eine wunderbare Gewalt, gleich dem Dampf ihres Zauberkeſſels, ſcheint unſer Gemüth zu überfallen, während ſie die Ingredienzien ihrer Höllenbrühe zuſammenſetzen. In den Beſtandtheilen, welche den Inhalt ihres Keſſels bilden, wie

Kröte Du, die ſieben Wochen
Unterm kalten Stein verkrochen,
Gift'ge Jauch' im Schlaf gewann;
Hexenmumie dabei
Und ein ſcharfer Schlund vom Hai;
Auch des Juden Läſterlunge,
Türkenmaul und Tartarzunge;
Finger auch vom Jungfernknaben,
Heimlich abgewürgt im Graben;
Fledermaushaar, Uhuflaum
Und des tollen Hundes Schaum"

in dieſem ganzen Mixtum-Compoſitum herrſcht eine ſeltſame Vermengung des Natürlichen und Uebernatürlichen, welche dazu dient, den Geiſt zu bezaubern und zu leidendem Verhalten zu verführen. Gerade unſer Nichtwiſſen von irgend einer phyſiſchen Wirkſamkeit der eben angegebenen Subſtanzen und Umſtände erhöht nur in unſerer Einbildung die Macht derſelben über den Geiſt, ſo daß ſie um ſo mächtiger auf die Seele zu wirken ſcheinen, je machtloſer ſie gegen den Körper ſind. — Die Schickſalsſchweſtern ſind, in der That, nur dichteriſche Perſonificationen böſer Einflüſſe; ſie ſind die unverantwortlichen Dienerinnen des Teufels, fähig, verbrecheriſche Thaten einzugeben, aber nicht ſelber zu begehen; in ihnen ſcheint die ganze Macht des Teufels auf die Ausführung einer gegebenen Abſicht gerichtet zu ſein. Bei aller ihrer weſentlichen Schlechtigkeit iſt jedoch nichts Rohes, oder Gemeines, oder Sinn-

Digitized by Google

liches in ihnen. Sie sind die eingefleischte Sünde in aller Reinheit, — so zu sagen — die vestalischen Jungfrauen der Hölle; umgeben von dem Glanz einer Art umgekehrter Heiligkeit; furchtbare Anomalien an Leib und Seele, — in welchen Alles verkehrt zu sein scheint, — deren Erhabenheit nach unten gerichtet, — deren Pflicht Sünde, — deren Religion Verruchtheit ist, — und deren Wesen Verletzung des Gesetzes zum Gesetz hat! Unähnlich den Furien des Aeschylus wirken sie versteinernd, nicht auf die Sinne, sondern auf die Gedanken. Zunächst allerdings können wir uns, indem wir blos auf sie hinblicken, kaum des Lachens enthalten, — so ungeschlacht und wunderlich ist ihre Erscheinung; — nachher aber, wenn wir in sie *hineinblicken*, finden wir sie über alle Beschreibung furchtbar; und je mehr wir in sie hineinschauen, desto furchtbarer werden sie; das Blut gerinnt beinah in unsern Adern, wenn sie, tanzend und ihre höllischen Rundgesänge über noch ungeborne Mordthaten anstimmend, vor unserm Geist die kalte, leidenschaftslose, unerschöpfliche Bosheit und Mißgestalt ihrer Natur enthüllen.

In so beschaffenen und so gearteten Wesen, — in ihrem phantastischen, nichtirdischen, die vermischten Empfindungen des Schreckens und der Lustigkeit erweckenden Aussehen, — in ihrer vorbedeutungsvollen Zurückhaltung und orakelartigen Kürze der Rede, die so geeignet ist, den Skepticismus zu überwinden, die Neugier zu schärfen und ehrgeizige Hoffnungen zu nähren, — in den Umständen ihrer weissagenden Begrüßung, — einer versengten Haide, als einer von der Natur vernachlässigten, und höllischen Orgien geweihten Stelle, so daß der Einfluß des Orts mit dem übernatürlichen Ton und Inhalt ihrer Enthüllungen zusammentrifft, — in allem diesem können wir eine besondere Fähigkeit finden, sogar in den stärksten Geistern den Glauben an ihre Vorhersagungen zu erzeugen.

Welche bestimmte Wirkung üben denn nun aber die Schicksalsschwestern auf die Handlung des Stückes aus? Sind ihre Enthüllungen nothwendig zum Begehen der nachfolgenden Verbrechen? und, wenn Dem so, sind dieselben nothwendig als die *Ursache*, oder nur als die *Bedingung* jener Verbrechen? Bewirken sie die *Verschlechterung*, oder nur die *Entwickelung* der ihrem Einfluß unterworfenen Charaktere? Mit Einem Wort, bringen sie das böse Herz hervor, oder entfesseln sie nur die Hände der Ruchlosen? Diese Fragen sind von den Kritikern auf verschiedene Weise beantwortet worden. Mir scheint es klar, daß die Wirksamkeit der Schicksalsschwestern sich blos darauf erstreckt, Vertrauen auf das einzuflößen, was sie vorhersagen. Dies Vertrauen erwecken sie in *Banquo* eben so wie in *Macbeth*; die einzige Wirkung ihrer Worte auf *Banquo* besteht jedoch in der Prüfung und Bewährung seiner Tugend. Daraus schließen wir billig, daß sie nur die *Beweggründe*, nicht die *Grundsätze* des Handelns liefern; diese Beweggründe führen zum Guten oder zum Schlechten, je nach den verschiedenen Charakteranlagen, auf welche sie wirken. In welchem Verhältniß steht aber der Beweggrund zur Handlung? Eine moralische Handlung setzt, gleich dem Sehen, zwei Dinge voraus,

Digitized by Google

eine Bedingung und eine Ursache. Wie zum Sehen Licht und Sehkraft nöthig sind, das Erstere die Bedingung, das Letztere die Ursache des Sehens ist; so sind Wille und Beweggrund zu moralischer Handlung nothwendig, und ist der Erstere die Ursache, der Letztere die Bedingung der Handlung. Wie daher das Sehen aus dem Zusammenwirken der Sehkraft und des Lichtes entsteht, so entsteht Handlung aus dem Zusammenwirken der Willenskraft und des Beweggrundes.

Eine der nothwendigen Bedingungen unseres Handelns ist aber jedenfalls der Glaube an die Ausführbarkeit dessen, was wir unternehmen. Bei verbrecherischen Anschlägen wirken mehr oder weniger starke Besorgnisse vor Scheitern und Strafen dahin, uns zu besseren Grundsätzen des Handelns zurückzutreiben. Wer daher jene Besorgnisse bei irgend einem ruchlosen Unternehmen aus unserer Seele entfernt und uns von dessen Ausführbarkeit und Gefahrlosigkeit überzeugt, von Dem kann man mit Recht sagen, daß er uns Beweggründe liefert, ein solches Unternehmen zu wagen; das heißt, er giebt uns die Bedingungen, unter welchen, aber nicht die Grundsätze, aus welchen unsere Handlungen entstehen; und deshalb verschlechtert er eigentlich unsern Charakter nicht, sondern entwickelt ihn blos. So sind z. B. im Ehrgeiz, wenn derselbe durch keine höheren Grundsätze eingeschränkt und gehemmt wird, die Elemente aller, für die glückliche Verfolgung seiner Ziele nothwendigen Verbrechen bereits enthalten; denn solcher Ehrgeiz beachtet, seiner Natur nach, Nichts als die Möglichkeit des Verunglückens, so daß nur die Befürchtung des Nichtgelingens verbrecherischer Unternehmungen ihn von denselben abzuhalten vermag.

Macbeth.

Was nun Macbeth und Lady Macbeth betrifft, so finden in ihnen die Schicksalsschwestern für ihren Einfluß im Voraus empfängliche Gemüther, und sie scheinen auf die Herzen ihrer Opfer mit Erfolg zu wirken, weil dieselben ihnen bereits geöffnet waren, um ihre Einflüsterungen willkommen zu heißen und zu bewahren. Macbeth hat durch seine Tapferkeit, seine geschickte Heerführung und bewundernswerthen Erfolge den höchsten Rang nach dem Könige und die erste Stelle in dem Vertrauen und der Zuneigung seines Souveräns errungen. Aus welchen Grundsätzen seine Großthaten bisher entsprungen sind, ob aus Unterthanentreue oder aus Ehrgeiz, ist anfangs ungewiß; wenn aus Unterthanentreue, dann wird er wahrscheinlich befriedigt sein; wenn aus Ehrgeiz, wird die Höhe, welche er erreicht hat, ihn nur zu Plänen anflammen, wie er noch höher steigen kann. Dieser Punkt uns zunächst so unentschieden, ist den Schicksalsschwestern klar. Sie erschauen nicht nur die Keime der Zukunft, sondern auch die Keime des Charakters Macbeth's; und sie sind befähigt, sein Horoskop zu stellen und seine Zukunft vorherzusagen, theils durch das, was sie vor ihm sehen, theils durch das, was sie in ihm sehen.

Digitized by Google

Bei seinem Zusammentreffen mit ihnen ist Macbeth's Seele, da sie, unstät und von dem kurz vorher errungenen Siege trunken, nach Ruhm um so mehr dürstet, je mehr er dessen so eben erlangt hat, in einem geeigneten Zustande, um abergläubische Eindrücke aufzunehmen, besonders, wenn diese Eindrücke irgend eine Ermuthigung seiner herrschenden Leidenschaft darbieten. Die Schicksalsschwestern haben nur seinen Glauben an ihre Vorhersagungen zu gewinnen; und dies erfolgt leicht wegen des Gemüthszustandes, in welchem sie ihn finden.

Die Kritiker sind sehr verschiedener Meinung gewesen in Bezug auf den Ursprung des Vorsatzes Macbeth's, durch Ermordung des Königs die Krone widerrechtlich sich anzueignen. Daß dieser Vorsatz in Macbeth selber entsteht, kann ich zu bezweifeln keinen Grund finden. Das Versprechen des Throns von Seiten der Schicksalsschwestern ist nicht mehr eine Anreizung, deswegen einen Mord zu begehen, als das Versprechen großen Reichthums unter ähnlichen Umständen eine Anreizung sein würde, deswegen zu stehlen. Für einen wahrhaft rechtlichen Menschen würde solch' ein Versprechen, wenn er auch an die Erfüllung desselben glaubte, doch offenbar keine Beweggründe zum Diebstahl enthalten; er würde, schlimmsten Falls, denken, daß er, wenn er dazu bestimmt sei, reich zu sein, Nichts zu thun habe, als still zu sitzen und auf die ihm zugedachten Reichthümer zu warten. Wer dagegen im Herzen schon ein Dieb wäre und vom wirklichen Stehlen nur durch Rücksichten der Klugheit sich abhalten ließe, der würde natürlich ein Versprechen großen Reichthums sich in ein Versprechen der Ungestraftheit für Diebstahl umdeuten und demnach zum Stehlen fortschreiten. Von dieser Art scheint der Fall bei Macbeth zu sein. Die Zusicherung der Krone durch die Schicksalsschwestern, „fest geglaubt, entflammt ihn zur Krone", wird für ihn eine Zusicherung der Ungestraftheit für Verbrechen.

„Oft, zu locken in Verderb,
Spricht Wahrheit ein Gesell der Finsterniß,
Lockt uns durch scheinehrsamen Tand, und täuscht
In tiefes Unheil!"

Die Schicksalsschwestern bringen also Nichts hinein in Macbeth, sondern bringen nur heraus, was schon in ihm war. Sie sehen die Keime des Mordes in ihm liegen und bereit, zum Vorsatz aufzusprossen, sobald dieselben von der Hoffnung auf Erfolg und Ungestraftheit angehaucht werden. Diese Hoffnung ihm einzuflößen, war Alles, was sie zu thun hatten; — eine Aufgabe, die ihnen durch die Thatsache erleichtert wird, daß die Menschen geneigt sind zu glauben, was sie lebhaft wünschen; — und kaum haben sie ihm die Aussicht auf Erfolg eröffnet, so beginnen sofort die Keime der Ruchlosigkeit in ihm hervorzusprießen und zu wachsen. Es beschleicht ihn sogleich „die Versuchung, vor deren Grauengestalt sein Haar aufsträubt."

Einige haben jedoch behauptet, der ruchlose Vorsatz entstehe nicht nur in Macbeth, sondern sei schon vor dessen Zusammentreffen mit den Schicksalsschwe-

Digitized by Google

stern mit Ueberlegung von ihm gefaßt und seiner Gemahlin mitgetheilt worden. Dann giebt es für die Schicksalsschwestern Nichts zu thun, und ihre Dazwischenkunft verwickelt und verwirrt dann eher die erfolgende Handlung, als sie diese erleichtert und erklärt. Es brauchten keine übernatürlichen Wesen aus der Welt der Teufel zu kommen, um einen zur Ausführung schon reifen Vorsatz zu entwickeln! Was ihr Erscheinen im Stück rechtfertigt, ist gerade die Nothwendigkeit ihrer Vorhersagungen; sonst wäre ihre Gegenwart ein offenbarer Ueberfluß und eine Bürde für das Drama. Das Wahre scheint mir folglich zu sein, daß der fragliche Vorsatz weder in den Schicksalsschwestern, noch in Macbeth vor seinem Zusammentreffen mit ihnen entsteht. Diese Behauptung beeinträchtigt auf keine Weise Macbeth's Verantwortlichkeit, noch widerspricht dieselbe den gewöhnlichen Gesetzen menschlichen Handelns. Ohne Zweifel hatte Macbeth Willen genug schon vorher, aber Nichts als übernatürliche Wesen konnten die Beweggründe für die Entwickelung seines Willens zur Handlung liefern. In seinem gesetzlosen Ehrgeiz, seiner unbezähmbaren Begier nach Macht und Volksgunst, — den nämlichen Antrieben, welche bisher seine heroischen Thaten erzeugt haben, — in diesen liegen die Ursachen zu seinen nachfolgenden Verbrechen; aber seine Ueberzeugung von der Unmöglichkeit, solche Verbrechen mit Erfolg zu begehen, verhindert, daß die Bedingungen jenen Ursachen entsprechen. Außerordentliche Versicherungen sind daher unentbehrlich, zwar nicht als die Ursache, sondern nur als die Veranlassung seines ruchlosen Vorsatzes. Daher die Nothwendigkeit der Schicksalsschwestern für die vernunftgemäße Verwirklichung der Absicht des Dichters. Ohne die übernatürlichen Enthüllungen jener Wesen würde es nicht nur uns unmöglich sein, Macbeth's Benehmen zu erklären, sondern ihm selber, zu handeln, wie er thut; so daß das Dasein solcher Wesen, der Vernunft nach, viel wahrscheinlicher ist, als solche That ohne dieselben sein würde. So werden wir immer finden, daß von zwei Unwahrscheinlichkeiten Shakespeare beständig die geringere wählt; so nimmt er z. B. in dem uns vorliegenden Fall, um dem Widernatürlichen zu entgehen, zum Uebernatürlichen seine Zuflucht; überall, wo er über die Natur hinausgeht, geschieht es, um nicht gegen dieselbe zu verstoßen.

In Macbeth hat also die Ueberzeugung von der Unmöglichkeit des Erfolges den allgemeinen Wunsch abgehalten, in den bestimmten Entschluß überzugehen. „Ich kann nicht" hängt wie ein Mühlenstein am Nacken des „Ich möchte" und verbirgt dasselbe Anderen und sogar ihm selber; denn er hält sich niemals eines so schaudervollen Vorsatzes fähig, bis er zu seinem Erstaunen findet, daß er denselben wirklich hegt. Er ist ein Mann sowohl von großen Fähigkeiten wie von starken Leidenschaften; und bei seiner weisen Vorsicht und Umsicht, „bei seiner vor- und rückwärts schauenden großen Urtheilskraft", weiß er, daß solch' ein Unternehmen einem gegen die Natur der Dinge geführten Kriege gleich ist, — daß, wenn nicht irgend ein Wunder sich einmischt, die Folgen, aller Wahrscheinlichkeit nach, auf ihn selber zurückprallen müssen; und diese Erkenntniß, obgleich sie den Wunsch nicht ausschließt,

Digitized by Google

schließt doch den Versuch entschieden aus. Kurz, er scheut sich, in Muth und That Derselbe zu sein, welcher er im Wunsche ist, — „möchte nicht falsch spielen, und doch mit Unrecht gewinnen; — und fürchtet vielmehr, die That zu vollbringen, als er sie unvollbracht wünscht.“ Auf diese Weise werden die in ihm liegenden Keime der Sünde verhindert, zu bewußtem Gedanken und Vorsatz aufzusprossen. Aber jene Ueberzeugung von der Unmöglichkeit des Erfolges ist, wiewohl das hauptsächliche, doch nicht das einzige Hinderniß der Befriedigung seines Ehrgeizes. Dies ersehen wir aus folgender Stelle:

„Er wohnet hier in doppeltem Vertrau'n:
Erst, weil sein Blutsfreund und Vasall ich bin,
Was Beides hemmt die That; dann weil sein Wirth,
Der seinem Mörder schließen soll die Thür
Nicht selbst das Messer führen. Ueberdies
War dieser Duncan ein so milder Herrscher,
So makellos in seinem großen Amt,
Daß seine Tugenden, wie Engel, einst
Anklagen werden mit Posaunenzungen
Den Höllengräuel seiner Wegraffung.“

Hier sehen wir, daß Macbeth eben so wohl moralische, wie von der Klugheit eingegebene Einwendungen gegen das Verbrechen sich macht; und obschon weder seine Tugend, noch seine Klugheit für sich allein seinem Ehrgeiz überlegen ist, so sind sie es doch Beide zusammen. Was daher nothwendig ist, um seinen Ehrgeiz frei zu machen, das ist die Beseitigung seiner Klugheitsrücksichten und seiner Furcht vor den Folgen. Nach diesem Grundgedanken verfahren die Schicksalsschwestern. Ihre übernatürliche Einsicht sowohl in das, was in der Zukunft, wie in das, was in ihm liegt, lehrt ihnen, wie und wo er verwundbar ist. Indem sie ihn von der Sicherheit und Ausführbarkeit des Unternehmens überzeugen, versöhnen sie seine Vorsicht mit seinem Ehrgeiz und verführen seinen Verstand zum Dienst und zur Unterstützung seiner Leidenschaft.

Hierin liegt der Unterschied zwischen Banquo und Macbeth. Der Erstere bebt vor der Schuld des Verbrechens zurück und entlehnt daher den Glückszusicherungen keinen Antrieb zu Bösem; der Letztere bebt vor der Gefahr des Verbrechens zurück und stürzt sich daher in dasselbe, sobald solche Zusicherungen ihm gemacht sind. Banquo's Ehrgeiz wird durch moralische Grundsätze zurückgehalten, der des Macbeth durch Klugheit; bei dem Einen schließen daher die Schicksalsoffenbarungen die Beweggründe zum Verbrechen aus; bei dem Andern werden diese Offenbarungen selber die Beweggründe zum Verbrechen. Macbeth's Erschütterung, als er die Vorhersagungen der Schicksalsschwestern hört, ist nur die Wirkung des Hervorbrechens eines Keimes von Verruchtheit zum Vorsatz; und seine spätere Erschütterung bei der Erfüllung Einer ihrer Vorhersagungen ist nur die Wirkung des Gedeihens jenes Vorsatzes zum bestimmten Entschluß. Banquo erzittert in keinem von diesen Fällen, denn er hat in sich keine solche Keime der Schlechtigkeit, auf

Digitized by Google

welche die Schicksalsschwestern wirken könnten, so daß „er ihre Gunst nicht sucht, noch ihren Haß fürchtet."

Macbeth hört ihre prophetische Begrüßung mit Schrecken, weil dieselbe in ihm verbrecherische Gedanken erweckt; Banquo hört dieselbe mit Gelassenheit, weil in ihm sie nur tugendhafte Entschlüsse hervorruft. So ist oft ganz die nämliche Sache eine Versuchung für den Einen und eine Warnung dem Andern; wo der Erstere einen zu erstrebenden Preis sieht, sieht der Andere nur eine zu vermeidende Schlinge. Die Schicksalsschwestern „stimmen jetzt in Macbeth's Wunsch ein, wie sie nachher in seine Furcht einstimmen;" und sie gewinnen zu gleicher Zeit sein Vertrauen, wie sie seine Befürchtungen erwecken, indem sie ihm selber sein Inneres verwirklichen und ihm zeigen, was er ist. Macbeth küßt die Bestätigung, vor welcher Banquo zurückbebt. Er ist wie der gierige Fisch, der nach dem Köder schnappt. Die Worte: „Will der Zufall mich zum König machen, wohl, so mag der Zufall ohne mein Bemühen mich krönen," — drücken blos das momentane Zurückbeben des Gewissens Macbeth's vor einer Einflüsterung aus, welcher zu widerstehen ihm der Wille fehlt. Die Wahrheit ist, daß der Zufall in ihm „die schwarzen und tiefen Begierden" erweckt, welche bisher durch Zufall in Schlaf gehalten worden sind. Seine Tugend ist eine durchaus abhängige, bedingte Tugend; eine Veränderung der Umstände verändert daher den ganzen Zweck und Trieb seines Handelns. Auf ihm lastet vielmehr die Schuld, die Schicksalsschwestern zu versuchen, als sich von ihnen in Versuchung führen zu lassen; wenigstens führt Er sie in Versuchung, ihn in Versuchung zu führen.

Macbeth ist erstaunt und erschrocken über seinen eigenen höllischen Gedanken. Nichts in dem Drama ist tiefer oder natürlicher als Dies. Die Schicksalsschwestern haben gleichsam Feuer an die wie mit sympathetischer Tinte auf seine Seele gezeichneten Schriftzüge gebracht; und er schaudert vor Entsetzen, als er die tief schwarz werdende, aber bis jetzt nicht geahnte Inschrift liest:

„Das Bild von Mord, ein bloßes Hirngespinnst,
Durchschüttert meine Menschheit so, daß alle
Spannkraft sich löst in Ahnung und Nichts ist,
Als was nicht ist."

Gleich Anderen kennt er nicht, — ahnt er nicht das angeborene und wesentliche Böse seines Herzens, bis günstige Aussicht dasselbe zum Vorsatz ausbildet oder Gelegenheit es zur Ausführung bringt. Hingegeben dem Streben nach Ruhm, hat er seine Vorstellung von sich selber der öffentlichen Meinung über ihn entnommen; deshalb träumt ihm nicht, daß sein Herz ein Nest von Krokodillen-Eiern ist, bis Gelegenheit die Schlangen ausbrütet und seinem geistigen Auge darstellt; er weiß nicht, was er zu thun fähig ist, bis er die vollkommenste Kunde darüber erhält, was seiner Thatkraft möglich ist. Bis jetzt haben sein Ehrgeiz und seine Einbildungskraft mit einander gekost; jetzt gerathen sie mit einander in Streit, und seine

Digitized by Google

Einbildungskraft schaudert vor den Thaten, welche sein Ehrgeiz anräth. — Ohne strenge und beharrliche Selbstprüfung können wir, was wir *sind*, nicht erfahren, außer durch das, was wir thun; und sicherlich würden Viele von uns über sich selber sich entsetzen, wenn irgend eine übernatürliche Zusicherung des Erfolges und der Ungestraftheit ihre verborgenen bösen Neigungen zu bewußtem Gedanken und Vorsatz entwickeln sollte. Wir bedenken nicht, wie sehr wir unsere gerühmte Tugend, so schwach wie sie ist, der Gunst glücklicher Umstände verdanken. Wie Viele von uns stürzen sich mit aller Aussicht auf Entdeckung und Bestrafung in's Verbrechen; wenn alle solche Aussicht entfernt wäre, wie Viele mehr würden sich dann in's Verderben stürzen! Diese Betrachtung möge dazu dienen, die Strenge unseres Urtheils über *Macbeth* zu mildern.

Obgleich nun aber *Macbeth* die Schlechtigkeit hat, den Plan der Ermordung des Königs zu entwerfen, so fehlt es ihm doch zur Ausführung seines Entschlusses an Festigkeit. Die Stärke und Reizbarkeit seines Verstandes sowohl, wie seiner Einbildungskraft, sind mehr als gleich der Stärke seines Ehrgeizes; und die Schwäche, wie das Schwanken seines Vorsatzes, ist nur ein Kampf zwischen diesen mit einander in Conflikt gerathenen geistigen Elementen. Er sieht viele Gefahren voraus und bildet sich deren noch viel mehr ein. Das, was er fürchtet, ist jedoch nicht so sehr die Schuld, wie das Scheitern des Unternehmens. Gerade die Höhe, zu welcher sein Ehrgeiz sich aufschwingt, macht ihn fürchten, daß derselbe sich selber überspringen wird; und seine Besorgnisse vor'm Verunglücken hindern ihn, irgend einen Plan zur Sicherung des Erfolges zu bilden. Er soll nach einem Ehrenpreise rennen, und er wagt nicht, auf der Rennbahn auszulaufen, weil er, durch Rennen über das Ziel hinaus, den Preis zu verlieren fürchtet.

„Wär's, wenn gethan, auch abgethan, gut wär's,
Man thät es schleunig. Wenn der Meuchelmord
Der Folgen Flug einfangen könnt', und haschen
Durch sein Vollzieh'n ein gut Gedeih'n, so daß
Der Streich das Eins und Alles wäre hier,
Nur hier, auf dieser seichten Furth der Zeit, —
Wegspringen wollt' ich über's künft'ge Leben.
Doch solche Thaten richten sich schon hier;
Die blut'ge Lehre, die wir Andern geben,
Fällt, kaum ertheilt, auf des Erfinders Haupt;
Die gleichausspendende Gerechtigkeit
Setzt uns den eignen Giftkelch an die Lippen."

In Wahrheit, *Macbeth* hat nicht Vertrauen genug zu den Schicksalsschwestern, um die Einflüsterungen der Erfahrung und die Schrecken der Einbildung zu überwinden; er kann es nicht dahin bringen, ihrem Wort, im Gegensatze zu dem natürlichen und gewöhnlichen Lauf der Dinge, zu trauen. „*Wenn wir scheitern*" — das ist der Punkt, bei welchem er stecken bleibt; und er muß nicht nur an die Ausführbarkeit des Unternehmens glauben, sondern auch den Weg der Ausführung klar vor sich sehen, bevor er dasselbe wagen kann. Durch ein Wunder ist er zu einer

Digitized by Google

That berufen worden, die er vollbracht wünscht, doch zu vollbringen fürchtet; und er denkt, daß nichts Geringeres, als ein beständiges Wunder die Folgen einer solchen That zu verhindern im Stande ist. Es entsteht daher bei ihm die Frage, von woher dies letztere Wunder kommen soll. So wird sein Geist in der Schwebe gehalten zwischen dem Wunder, welches ihn zu der That einladet, und dem unbekannten Wunder, welches die Folgen derselben von ihm abwenden soll.

Lady Macbeth.

Dieser Umstand ist es, welcher die Dazwischenkunft der Lady Macbeth nothwendig macht, die zwar den Ehrgeiz ihres Gemahls theilt, aber die Stärke und Thätigkeit seines Geistes nicht besitzt. Während daher sein Brief an sie, in welchem er die ihm begegneten Ereignisse berichtet, auf ihren Willen gerade eben so wirkt, wie jene Ereignisse selber auf seinen eigenen Willen wirkten; so ist die Wirkung auf ihren Geist gerade das Gegentheil der Wirkung auf den seinigen, da sie von Natur den klüglichen Besorgnissen und schauerlichen Einbildungen, welche ihn so heimsuchen und entnerven, unzugänglich ist. Die Vorhersagungen der Schicksalsschwestern scheuchen in seiner Seele eine Schaar von Besorgnissen auf; in der ihrigen lassen sie keinen Raum zur Furcht; sie sieht nur den zu gewinnenden Preis; er dagegen sieht, zugleich mit diesem, die zu bestehenden Gefahren. In der That, sie hat nicht Voraussicht oder Einsicht genug, um sie von dem Verbrechen zurückzuschrecken, zu welchen ihr Ehrgeiz hindrängt. Was ihn daher in Schrecken setzt, entzückt sie; was ihn mit Besorgniß erfüllt, erfüllt sie mit Begeisterung; was sein Nachdenken anreizt, lähmt das ihrige. Sie, um die Folgen unbekümmert, möchte „den nächsten Weg einschlagen;“ er, wegen der Folgen besorgt, möchte inne halten und sich nach dem sichersten Wege umsehen. Während er daher von Befürchtungen zu sehr beunruhigt wird, um irgend einen Plan zu bilden, ist sie dagegen mit Plänebilden allzusehr beschäftigt, um von irgend einer Befürchtung beunruhigt zu werden; aber so wie sie ihm die Mittel zu sicherem Erfolge angiebt, ist er „gefaßt und spannt alle seine Kraft zu der furchtbaren That.“ Außerdem vertreibt sie seine Furcht vor den Folgen dadurch, daß sie ihm eine größere Furcht vor ihr selber einflößt. Wie sehr er nämlich auch die Gefahr vor weltlicher Vergeltung fürchtet, so fürchtet er doch noch mehr den bitteren, beißenden Spott, die höhnischen, sarkastischen Vorwürfe der Frau, welche er liebt und von welcher er sich geliebt weiß. Von solch' einer Frau ein Feigling genannt zu werden, ist natürlich gerade Dasjenige, was ein Soldat am allerwenigsten ertragen kann; es läßt sich kaum in dieser oder einer anderen Welt Etwas denken, das er nicht lieber erdulden wird.

In Bezug auf Lady Macbeth sind die Kritiker, nach meinem Dafürhalten, meistentheils in den gewöhnlichen, aber verderblichen Irrthum verfallen, zu glauben

Digitized by Google

je ungestümer und halsstarriger ein Charakter sich zeige, desto größer sei derselbe Macbeth, — denke ich, — ist in jeder Beziehung wahrlich um so größer, — obgleich nicht um so besser, — je mehr er unentschlossener ist, als seine Gemahlin Sicherlich ist sie eine kühne schlechte Frau, welche wir fürchten und bemitleiden aber schwerlich können wir ihr irgend eine Art von Ueberlegenheit um der Thatsache willen zuschreiben, daß ihre Entschlossenheit nicht vor Gefahren schwindet, zu deren Wahrnehmung es ihr an Voraussicht und zu deren Vorstellung es ihr an Einbildungskraft fehlt. Eben so könnte ein Blinder am Rande eines Abgrundes mit einer Gelassenheit und Festigkeit dahinschreiten, welche einem Sehenden unmöglich sein würden. Aber gewiß beweist Macbeth durch das zeitweilige Aufgeben seines Vorsatzes mehr wahre Willenskraft, als sie durch ihr sorgloses Festhalten an demselben zeigt. „Nur der Kindheit Auge schreckt ein gemalter Teufel." Ja; aber nur das Auge des Blinden fürchtet nicht einen wirklichen Teufel! Wenn „der Schlafende und der Todte ihr Nichts sind, als Bilder;" so rührt dies vielmehr davon her, daß sie zu schwach ist, den Unterschied hierbei zu erkennen, als davon, daß sie zu stark dazu wäre. Die Worte: „ein wenig Wasser reinigt uns von der That," mögen Stärke der Nerven verrathen, aber nicht des Geistes oder des Willens. Lady Macbeth ist also, wie ich glaube, vielmehr zu blind, um die wirklichen Schreckniſſe solch' eines Unternehmens zu sehen, als zu entschlossen, um dieselben zu fürchten; — der Gründe gegen die That vielmehr sich nicht bewußt, als durch dieselben nicht zu erschüttern; und ihre Freiheit von Zweifeln und Bedenklichkeiten der Klugheit entspringt nicht sowohl aus einer besonderen Stärke des Willens, als aus einem vergleichungsweise vorhandenen Mangel an Nachdenken. Kurz, in Lady Macbeth zeigt sich ein überwiegendes Gerichtetsein auf die dürre Thatsache, welches sie in gleichem Grade unzugänglich macht den Beweggründen, die ihren Gemahl von dem ersten Verbrechen abschrecken, wie denen, welche ihn zu den nachfolgenden Verbrechen antreiben.

Ein englischer Kunstrichter*) hat neulich, während er Macbeth eine große Ueberfülle und Reizbarkeit der Einbildungskraft zuschreibt, zugleich die Selbstsucht für das einzige Gesetz und Bewegende des Charakters desselben erklärt. Dieser Kritiker schildert nicht nur Macbeth als durch und durch selbstsüchtig, sondern stellt auch Lady Macbeth als ganz uneigennützig dar, — spricht ihm jede Sympathie oder Neigung zu ihr ab, außer insofern sie ein Werkzeug seines Ehrgeizes sei, — und spricht ihr allen Ehrgeiz ab, außer demjenigen, welcher aus Sympathie und Liebe zu ihm entstehe. Bei dieser Auffassung erhalten wir, in der That, vielmehr die Einfachheit personificirter Abstractionen, als den mannigfaltigen Inhalt lebensvoller Personen. Sicherlich sieht Dies einer Verkehrung der Charaktere in Caricaturen sehr ähnlich; denn kaum vermögen wir ein

*) Offenbar ist Fletcher gemeint. Anmerk. d. Ueberſ.

Digitized by Google

so lange Zeit aus einem einzelnen Beweggrunde oder Triebe erfolgendes Handeln einer Person zu fassen. Einer einzelnen Leidenschaft hingegebene Menschen sind selten zu finden, außer in schlechten Büchern. — Betrachten wir aber die Sache genauer. Erstlich scheinen solche ausschließliche Selbstsucht und ein solches Uebermaaß von Einbildungskraft, wie hier Macbeth zugeschrieben werden, mit einander unverträglich; denn da die Einbildungskraft ihrer Natur nach in ihrer Wirksamkeit objektiv ist, so schließt sie natürlich mehr oder weniger Selbstvergessenheit in sich. Ueberdies kann die Macht, welche Lady Macbeth über ihren Gemahl ausübt, vernünftigerweise nur daraus erklärt werden, daß er sie wahrhaft liebt. Gerade die Stärke seiner Neigung zu ihr als seiner Frau und „theuersten Genossin seiner Größe" ist Das, was ihre Vorwürfe so furchtbar macht, daß dieselben seine Furcht vor weltlicher Vergeltung aufwiegen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wünschen sie alle Beide die Krone theils für sich selber und theils für einander; und wir könnten eben so gut sagen, daß er aus Sympathie zu ihr, wie daß sie nur aus Sympathie zu ihm ehrgeizig ist. Gerade die Aussicht, ihre beiderseitige Größe zu erhöhen und zu theilen, ist das, was sie zu ihrem ruchlosen Unternehmen antreibt; eben dadurch, daß ihre Leidenschaft gegenseitig erwidert und zurückgegeben wird, steigt dieselbe zu solchem Grade der Stärke, daß alle entgegenstehenden Erwägungen überwältigt werden. In der That, sogar in Macbeth's Ehrgeiz selber ist etwas Uneigennützigkeit; denn Menschen können in schlechten Leidenschaften eben so wohl, wie in guten, uneigennützig sein, — können sich dem Teufel eben so wohl, wie unserem Herrgott zum Opfer bringen. Macht und Volksgunst, — mit Einem Wort, — Ruhm ist ein Gegenstand, welchen Macbeth mit wahrer Leidenschaft liebt und erstrebt; ein Gegenstand und eine Leidenschaft, in welcher das Selbst in gewissem Grade verloren und vergessen wird. Daß Macbeth den Ruhm mehr liebt als das Leben, und Schmach mehr fürchtet als den Tod, — darin besteht die Qualität seines Ehrgeizes; und die Furcht — nicht daß seine Leidenschaft seinem Interesse verderblich werden könne, — sondern daß dieselbe sich selber verderblich werden könne, ist gerade dasjenige, was seinen Entschluß umstößt.

Eine starke und erregbare Einbildungskraft, vom Gewissen angefeuert, legt die anderen Geisteskräfte in Zauberbande, und giebt so den inneren Gebilden ihrer eigenen Thätigkeit eine objektive Gestalt. In dieser schulderzeugten Täuschung verkehrt das Subjekt wirkliche Gefahren zu schaudervollen Einbildungen und kommt dahin, von seinen eigenen unfreiwilligen Schöpfungen gequält zu werden. So legt das Gewissen, nicht direct in der Form von Gewissensbissen, seine Strafen auf, sondern indirect durch eingebildete Schrecken, welche wiederum auf das Gewissen zurückwirken, wie Feuer durch den Luftstrom, welchen es selber erzeugt, brennend erhalten wird. In solch' einem Gemüth kann das Gewissen die Kraft des Vorausſehens und Verhinderns haben, indem schon der Gedanke des Verbrechens einen Schwarm von schreckenden Visionen aufscheucht, um das Subject von der

Digitized by Google

Vollbringung der That zurückzuhalten. Auf diese Weise ist in unserer Natur für ein Wiedergutmachen dadurch gesorgt, daß die nämliche Geisteskraft, welche dem Verbrechen unwirkliche Reize leiht, auch unwirkliche Schreckniſſe hervorruft, um vom Begehen desſelben abzuſchrecken. Ein Vorherrſchen eben dieſer Geisteskraft bezeichnet überall den Charakter und das Benehmen Macbeth's. Daher ſein ſcheinbares Freiſein von „zerknirſchungsvollen Heimſuchungen" ſogar dann, wann er in Wirklichkeit denſelben am meiſten unterworfen iſt. Er ſcheint gewiſſenlos gerade wegen der Form, in welcher ſein Gewiſſen wirkt; — ſcheint vor äußeren Gefahren zu fliehen, während bewußte Schuld gerade die Quelle ſeiner Befürchtungen iſt. Wahrſcheinlich, weil dies überſehen worden iſt, haben Einige ihn für einen bloßen vorſichtigen, furchtſamen, gewiſſenloſen Schurken erklärt, der vom Verbrechen nur durch zurückhebende, ſelbſtſüchtige Aengſtlichkeit zurückgehalten werde. Ohne Zweifel iſt in ſeinem Benehmen Vieles, das dieſe Anſicht zu unterſtützen ſcheint; ſein Gefühl ſcheint, in der That, abgeſtorben für die Schuld, und krankhaft lebendig nur für die Gefahren ſeiner Lage; er ſcheint frei von Gewiſſensbiſſen und voll von eingebildeten Schrecken; ungehemmt durch moraliſche Gefühle und nur von ſelbſtſüchtigen Beſorgniſſen niedergedrückt; aber, woher die wunderbare und unwiderſtehliche Reizbarkeit ſeiner Einbildungskraft? Aus welchem anderen Grunde wird ſein Gemüth ſo fruchtbar an ſchauervollen Einbildungen, als weil ſeine Einbildungskraft ſelber von der Hölle in Feuer geſetzt iſt? In Wahrheit, er ſcheint gewiſſenlos, nur weil in ſeinem Gemüth die Gewiſſensmartern ſich zu den Geſpenſtern einer vom Gewiſſen aufgeregten Einbildungskraft herausbilden und umwandeln.

In Lady Macbeth hingegen kann die Wirkſamkeit des Gewiſſens nur die Form des Zurückſchauens und der Vergeltung haben; ſie hat zu wenig Einbildungskraft, um entweder von eingebildeten Herrlichkeiten zum Verbrechen angelockt, oder durch eingebildete Schreckniſſe von demſelben abgehalten zu werden. Ihr Gewiſſen, ohne ein Organ zur Hinauskehrung und Umgeſtaltung ſeiner inneren Thätigkeit in äußere Viſionen, kann in den Qualen der Reue nur an ſich ſelber nagen. Demnach kennt ſie vor der That keine „zerknirſchungsvolle Heimſuchungen," noch irgend eine Unterbrechung oder Milderung derſelben nach der That. So wird ſie wegen der Schwäche ihrer Einbildungskraft das Opfer einer ſtillſchweigenden, aber höchſt furchtbaren Vergeltung. Da ihr Gewiſſen auf ſeine eigene Kraft beſchränkt iſt, mag ſie zwar die Regungen deſſelben geheim halten, aber ſie kann dieſelben nie auf einen Augenblick unterdrücken; ja, ſie kann dieſe Regungen nicht offenbaren, wenn ſie es wollte, und ſie wagt es nicht, wenn ſie es auch könnte; das ſie verzehrende Feuer bewirkt nicht, nach außen hervorbrechend, Erſcheinungen, welche ſie aus ihrer Selbſtbeherrſchung herauszuſchrecken im Stande wären, — ſondern concentrirt ſich zu heftigerer Wuth in ihrem Innern. Dies iſt eine Art von Qual, welcher der Himmel offenbar das Erleichternde der Aeußerung verſagt hat. Die Martern einer im Buſen verborgenen Hölle können nicht ausgeſprochen, ſie können

Digitized by Google

nur gefühlt werden. Mit solcher erstaunlichen Tiefe der Einsicht entdeckt und entwickelt Shakespeare die geheime Wirksamkeit des menschlichen Gemüthes.

In Folge dieses ursprünglichen Unterschiedes in der Geistesbeschaffenheit Macbeth's und der Lady Macbeth wirken die Regungen des Gewissens natürlich darauf hin, sie zu bessern und ihn zu verschlechtern; denn sie, fühlend, daß die Quelle ihrer Unruhe in ihr selber ist, ergiebt sich den Furien ihres eigenen Gemüths, während er, sich einbildend, seine Unruhe komme von außen, von Verbrechen zu Verbrechen stürzt, um sich im Besitz dessen zu sichern, was er bereits errungen hat. Da seine lebhafte erregbare Einbildungskraft seine Selbstbeherrschung überwältigt, so führen gerade seine Anstrengungen, sich zu verstellen, die Täuschung und die Faselei herbei, welche ihn verrathen. Das nämliche mysteriöse angstvolle Auffahren und Stürmen, welches in Anderen den Verdacht seiner Schuld erweckt, erweckt in ihm den Verdacht, daß er verdächtig ist. Bei der Schuld, welche ihm in's Gesicht starrt, und der Gefahr, die ihm auf den Fersen folgt, bricht sein erstes Verbrechen den Muth, welcher allein ihn befähigen konnte, auf der Bahn des Verbrechens inne zu halten. Eben das Blut, welches er vergießt, um seine Furcht zu stillen, sproßt zu Gorgonen und gräßlichen Chimären auf, um neue Befürchtungen zu erwecken und neue Opfer zu fordern. Seine Angst drängt ihn zu neuen Mordthaten, und jeder Mord vermehrt nur seine Angst. Je elender aber sein irdisches Dasein wird, desto mehr scheut er sich, sich von demselben zu trennen, und erstickt sein Leben in Krämpfen gerade durch die Zähigkeit, mit welcher er sich an dasselbe anklammert. Die Thätigkeit des Gewissens erzeugt in ihm Besorgnisse wegen seines Schicksals; diese Besorgnisse treiben ihn an, bei den Schicksalsschwestern vermehrte Sicherheit zu suchen; und diese Sicherheit ermuthigt ihn nur zu neuen Verbrechen, um „sich doppelte Sicherheit zu schaffen und ein Pfand vom Schicksal zu nehmen." Die Schicksalsschwestern „stimmen jetzt in seine Furcht ein, wie sie vorher in seinen verbrecherischen Wunsch einstimmten," und gewinnen sein Vertrauen dadurch, daß sie seine Gedanken äußern. Die nämlichen Besorgnisse aber, welche vorher seinen Entschluß erschütterten, mit dem Schicksal einen Bund einzugehen, flößen ihm jetzt die Kühnheit ein, gegen dasselbe zum Kampfe in die Schranken zu treten; und er schreitet dazu fort, sein Gehirn zu zerschmettern bei dem Versuche, die Wälle niederzureißen, von denen er Schutz erwartet hat. Das Unglück besteht bei ihm, wie gesagt darin, daß er innere Vergeltung für äußere Gefahr hält. Einst ein Schutzengel, der ihn vom Betreten der Bahn des Verbrechens abzuhalten suchte, ist seine Einbildungskraft jetzt ein rächender Teufel geworden, der sein Stillstehen in der Ruchlosigkeit verhindert. Vermittelst dieser in ihm übermächtigen Geisteskraft bevölkert sein Gewissen den Umkreis seiner Wirksamkeit mit eingebildeten Schrecken, welche er durch jede Anstrengung, dieselben zu entfernen, nur vervielfältigt und vergrößert. So vermehrt jeder Schritt, den er thut, nur die ihn forttreibende Gewalt; und eben diejenige Geisteskraft, welche die Gewissensqualen zu Schreckbissen verwandelt

Digitized by Google

und mildert, verleitet ihn, eine Lüge zu glauben, gleichsam zu dem Zwecke, daß seine Verdammniß um so furchtbarer und sicherer sei. Wahrlich, in allem diesem finden wir ein Gemälde, vor welchem die Furien selber wohl erblassen möchten!

Was aber auf diese Weise in Macbeth den Lauf auf der Bahn des Verbrechens beschleunigt, das hemmt im Gegentheil denselben in Lady Macbeth; so daß, während er schlechter wird, sie gegen das Ende des Stücks besser wird. Vielleicht schlechter beginnend als ihr Gemahl, endigt sie weit weniger schlecht. Sie macht in der That keine Fortschritte im Verbrechen, weil ihr Geist, durch den rasendmachenden, unbarmherzigen Argwohn schuldvoller Furcht nicht getäuscht, ihre Leiden da sieht, von wo sie dieselben durch irgend welche, nach außen gerichtete Anstrengungen zu entfernen niemals hoffen kann. Wie sie keine entsetzliche Befürchtungen hatte, welche sie von dem ersten Verbrechen hätten zurückhalten können, so hat sie nun keine, durch welche sie zu anderen Verbrechen angestachelt würde. Kaum hat ihr Ehrgeiz sein Ziel erreicht, so geht seine despotische Herrschaft ungeschwächt an das Gewissen über, welches nun alle ihre Gefühle zu Skorpionen umgestaltet, von denen ihr zerrütteter Geist verfolgt wird.

Wie Mrs. Siddons gethan haben soll, so stelle auch ich mir Lady Macbeth als eine Frau vor, die voll von Geist, Energie und Feuer ist, aber einen ausgezeichnet zarten und weiblichen Körperbau hat. Nach dieser Vorstellung kann ich begreifen, warum ihr Gemahl sie so behandelt, wie er es thut. So muß die Frau sein, die ein solcher Mann lieben und achten soll, und deren Achtung und Liebe ihm theurer als das Leben sein kann und muß. Wäre sie das grimmige, zankende Mannweib, für welches sie gewöhnlich angesehen wird, dann vermöchte ich nicht einzusehen, warum Er ihren Ehrenrang zu erhöhen wünschen, oder von ihr Vorwürfe zu bekommen fürchten könnte. Allerdings hat sie den Ehrgeiz, sich entweibt zu wünschen, aber sie hat nicht die Macht, sich zu entweiben, außer in Worten. Obgleich sie die bösen Geister auffordert, „an ihre Weibesbrüste zu kommen, und ihre Milch mit Galle zu vertauschen, so kann sie die Geister doch nicht zum Gehorsam zwingen, und ihre Milch fährt, ihr zum Trotze, fort, Milch zu sein. Was ihr an der Einbildungskraft eines Mannes fehlt, wird durch die Gefühle einer Frau reichlich ersetzt; und wo die Erstere ihren Gemahl am Handeln hindert, hindern die Letzteren sie noch mehr am Handeln. Der Unterschied zwischen Einbildungskraft und Gefühl liegt aber in dieser Beziehung darin, daß die Erstere hauptsächlich in der Entfernung, das Letztere auf der Stelle wirkt. Als Lady Macbeth daher den Stahl erhoben hat und den Mord, welchen sie beinahe schon vollbracht hat, gleichsam vor sich sieht, da wird ihr Frauenherz plötzlich weich und hält ihren erhobenen Arm auf. „Hätte der König im Schlaf nicht ihrem Vater geglichen, sie würde es gethan haben." Was ihren Entschluß noch auf dem Punkte der Ausführung umstößt, ist also nicht ihre Voraussicht und Befürchtung möglicher oder wahrscheinlicher entfernter Folgen, sondern einfach weibliche Milde. Ungehemmt

Digitized by Google

durch die Vorbedenken des Verstandes ihres Gemahls, giebt sie dennoch, als sie es am wenigsten erwartet, der Regung ihrer Natur nach, und wird durch die gegenwärtige Wirksamkeit ihres Herzens eben so unentschlossen gemacht, wie Er durch die vorausschauende Thätigkeit seines Kopfes. Sie würde vielleicht gern gestorben sein, um den Vater zu retten, dessen heiliges Bild den schlafenden König vor ihrem Dolche schützte. Sie glaubt sich zwar jeder That fähig, bis sie auf die Probe gestellt wird, wo sie sich gänzlich unfähig zeigt, dieselbe zu bestehen; in der Ferne hatte die That keine Schrecken für sie; aber bei der Vollbringung findet sie, daß sie besser ist, als sie glaubte. Fest und grimmig in der Absicht, ist sie mild bei der Ausführung. Macbeth hingegen glaubt sich solcher That unfähig, bis er den Versuch macht, wo ihm Alles leicht genug wird. Die Schreckniſſe, die in einer Entfernung von der That ungeheuer schienen, schwinden, so wie er dahin kommt, diese That zu vollbringen; und er schreitet ohne Wanken durch das Verbrechen, bei dessen Gedanken er geschaudert hatte. — Von dieser Art ist im Praktischen der Unterschied zwischen Macbeth und Lady Macbeth: da, wo seine Einbildungskraft am wenigsten thätig ist, ist ihr Gefühl am thätigsten; wie sie sich der verruchten That nähern und dieselbe vor ihnen in etwas Geschehenes übergehen sehen, vermindern sich naturgemäß die Schreckniſſe der That für ihn, vermehren sich aber für sie; denn er hat sich mehr eingebildet, als er findet, sie findet mehr, als sie sich eingebildet hat.

Wie ruchlos daher auch das Benehmen Lady Macbeth's ist, so ist doch jeder Zoll an ihr ein Weib. Ihre wahre Stärke liegt nicht so sehr in Willenskraft oder Festigkeit des Entschlusses, wie in ihrer fast anschauenden (intuitive) Einsicht in ihres Gemahls Schwäche. Mit ihrem klaren, durchdringenden, aber nicht umfassenden Frauen-Auge hat sie ihm sein tiefstes Geheimniß entrissen. Ihre ausgezeichnete Kenntniß der geheimsten Zugänge zu seinem Herzen befähigt sie, seinen Ehrgeiz anzuspornen und zugleich seine Furcht zu mildern. Obgleich die Gefühle der Frau den Arm der Mörderin entnerven, ist ihre Zunge zu Allem muthig genug; und sie versteht, den Muth derselben auf ihres Gemahles Arm zu übertragen; denn sie kann in sein Ohr Worte flüstern, die ihm furchtbarer sind, als alle Gespenster, die seine Einbildungskraft zu schaffen vermag, und als alle Gefahren, die seine Vorsicht vorauszusehen im Stande ist.

Man muß indeß gestehen, daß in Lady Macbeth zwei Charaktere leicht nachgewiesen werden können, je nachdem wir auf das achten, was sie sagt, oder auf das, was sie thut. Bis zu der Zeit des Mordes spricht sie in der That so keck, wie je ein Mannweib gesprochen hat oder sprechen konnte; aber ich kann nicht umhin zu denken, daß ihre Thaten ein viel besserer Anzeiger und Erklärer ihres Charakters sind, als ihre Worte. Ich gebe daher anheim, zu erwägen, ob nicht Lady Macbeth, — da sie weiß und fürchtet, daß ihr Gemahl „zu voll von der Milch der Menschenliebe, um den nächsten Weg zu gehen," obgleich „nicht ohne Ehrgeiz, doch ohne die nöthige Bosheit" ist, — ob sie in diesem Bewußtsein nicht

Digitized by Google

einen falschen Charakter annimmt, um ihren Gemahl zu beschämen und ihn zu dem Werke zu ermuthigen, welches sie im Sinne hat. Daher ihr lebhafter Wunsch, „ihren Geist ihm in's Ohr zu blasen und mit der Tapferkeit ihrer Zunge Alles wegzujagen, was ihn zurückschreckt von dem goldenen Reif, mit welchem das Schicksal und Geistermacht ihn krönen zu wollen scheint.“ Und vielleicht sollte die furchtbare, haarsträubende Wildheit ihrer früheren Reden, im Gegensatz gegen ihre nachfolgenden Thaten, als ein Beweis angesehen werden, daß bei den Ersteren sie eine Rolle zu spielen scheint, die ihr in Wahrheit fremd ist, und unter deren Last ihre Natur am Ende zusammenbricht. In jener höchst schauervollen Rede, welche mit den Worten beginnt:

„Selbst der Rab' ist heiser,
Der Duncan's unglückseligen Besuch
Ankrächzt in meine Burg,“

scheint in der That die furchtbare Beredsamkeit der Worte Lady Macbeth's gerade aus ihrem Schauder beim Gedanken an das zu entspringen, wovon sie spricht; wie mancher Menschen Scheu, das zu wagen, womit sie drohen, ihnen eine größere Heftigkeit und Redefertigkeit im Drohen einflößt. Demgemäß soll Mrs. Siddons in ihrer Darstellung der Lady Macbeth die furchtbare Steigerung in jener Rede mit einem Schrei, — einem vollkommenen Angstschrei geschlossen haben, als ob sie vor Schreck über die Kühnheit ihrer eigenen Zunge von Sinnen käme. Auf diese Weise kann eine krampfartige Wirksamkeit der Furcht ihr, — wie es bei Andern wirklich mitunter geschieht, — einen Anschein von übermenschlichem Muth und Verwegenheit leihen. Eben die schreckenvolle Aufregung scheint ihrem Geiste eine außerordentliche Erleuchtung und Sprache mitzutheilen, — sie „über die unwissende Gegenwart hinauszurücken, so daß sie die Zukunft im Jetzt fühlt.“ Es ist bemerkenswerth, daß Macbeth selber über die mehr als männliche Kühnheit ihrer Sprache erstaunt; der Widerspruch zwischen ihrem gegenwärtigen und ihrem früheren Betragen ist, wie sie voraussah, die Ursache ihres späteren Einflusses auf ihn. Daß Er sieht, wie sie, — eine zarte, schwache Frau, — durch die Gelegenheit begeistert, sich so sehr über sich selber zu erheben scheint, — Das ist natürlich der stärkste Beweggrund, welchen Er haben konnte, nicht unter sich selber herabzusinken. Jetzt sie mißverstehend, glaubt er sie früher mißverstanden zu haben; und was ein angenommener Charakter ist, das hält er für ihren wirklichen Charakter, welchen sie bis jetzt ihm verborgen habe. Täuscht Er sich in seiner Bewunderung ihres „unerschrockenen Muthes,“ so ist es nicht zu verwundern, wenn Andere sich eben so in Bezug auf sie täuschen.

Von Lady Macbeth werden wir daher mit Wahrheit sagen können, „ihre Zunge ist kühn, weil ihr Herz es nicht ist.“ Da sie durchaus Weib ist, lassen die Geister, welche sie auffordert, sie zu entweiben, sie nicht weniger Weib, als dieselben sie finden; in der That sieht sie diese Geister um Beistand eben deshalb an,

Digitized by Google

weil sie Etwas zu sein wünscht, was sie nicht ist. Die furchtbare Erhabenheit ihrer Anflehung der Mordgeister, sie „vom Wirbel bis zum Zeh, randvoll mit wildester Grausamkeit zu füllen," drückt nur die Gewalt aus, welche ihr Entschluß den zärtlichen Trieben anthut, deren sie sich gewöhnlich bewußt ist; es offenbart sich darin eine convulsivische Anstrengung, sich zu spannen, damit keine „zerknirschungsvolle Heimsuchungen" ihren grausamen Vorsatz erschüttern mögen. Mit erzwungener Kühnheit der Sprache und Phantasie versucht sie auf diese Art, sich zu einer Festigkeit und Wildheit zu stählen, deren Mangel sie fühlt. In jedem Fall, — sei es, weil sie ihren wirklichen Charakter übertreibt, oder weil sie ihre Kräfte zu sehr anstrengt, um eine angenommene Rolle zu spielen, — kann kein Zweifel darüber obwalten, daß sie unter der Wucht ihres Unternehmens erliegt. Kaum ist die verhängnißvolle That vollbracht, so hat die Reue für immer ungehemmten Weg zu Lady Macbeth's Herzen; — kaum ist sie völlig bekannt geworden mit allen Schrecknissen ihrer tragischen Laufbahn, so versagen ihr die Kräfte, und das Weib in ihr, das sie so entsetzlich verläugnet hatte, kehrt zurück, um sie zu quälen, zu verfolgen und in ihr Grab zu reißen.

Nach der Ermordung des Königs sympathisirt Lady Macbeth offenbar mit keiner der willkürlichen Abscheulichkeiten ihres Gemahls. Frei von den schaudervollen Einbildungen, welche ihn Anfangs verwirrten, ist sie auch von den grausamen Beargwöhnungen frei, welche ihn weiter treiben; und sie verbringt in Beruhigung der That die Zeit, welche er damit verbringt, sich gegen die Folgen dieser That zu verschanzen. Als sie, bei ihrer ersten Zusammenkunft mit ihm nach Empfang seines Briefes, findet oder sich einbildet, daß sein „Gesicht wie ein Buch ist, in welchem man seltsame Dinge lesen kann," kennt sie seine Gedanken, weil sie selber die nämlichen Gedanken hegt; seine Pläne werden ihr sogleich offenbar wegen ihrer starken Sympathie mit ihnen. Als aber Macbeth, nach seinem Beschluß, Banquo ermorden zu lassen, wiederum hofft, daß ihre Gedanken eine Wiederholung und Stütze seiner eigenen Gedanken sein werden, beweist ihre Unfähigkeit, seine Einflüsterungen zu fassen, daß sie keinen solchen Stoff in ihrem Gemüthe hat. Daß sie in den Sinn seiner dunklen Andeutungen einzudringen nicht vermag, ist für ihn eine Bürgschaft seiner getäuschten Erwartung; denn er weiß, daß, wenn sie bereit wäre, dies Verbrechen wie das erste zu billigen, sie ihn sogleich verstehen würde. Deshalb ist eben die Nothwendigkeit, deutlicher zu sprechen, ihm ein Beweis, daß es nutzlos ist; denn er wünscht nicht, sie zum Mitschuldigen seiner Anschläge zu machen, sondern sie als solchen schon zu finden; und er will sie „schuldlos am Mitwissen lassen, bis sie die That preise." Vielleicht will sie vielmehr den Sinn seiner Worte nicht fassen, als daß sie es nicht könnte; vielleicht ist sie weniger über sein fragliches Vorhaben in Unwissenheit, als sie darüber in Unwissenheit zu sein scheinen will, weil sie sich schämt, in Widerspruch mit ihren neulichen Anstachelungen, ihm von jenem Vorhaben abzurathen, und doch zugleich die Verantwortlichkeit für eine Aufmunterung

Digitized by Google

zu demſelben fürchtet. Von der anderen Seite ſcheut Er ſich vielleicht, in deutlicheren Worten zu ſprechen, weil er ſie dadurch zwingen könnte, ihm von einem Verbrechen abzurathen, welches er zu begehen wünſcht.

Gleich den Meiſten ihres Geſchlechts, ſchwankt Lady Macbeth niemals einen Augenblick zwiſchen einander widerſtreitenden Beweggründen. So wie ſie den ruchloſen Vorſatz gefaßt hat, richten alle ihre Gefühle und ſonſtigen Geiſteskräfte in's Geſammt ſich auf denſelben. Dieſe Concentration aller Gefühle, Vorſtellungen und Gedanken auf Ein höchſtes Ziel iſt Das, was vielleicht mehr als irgend etwas Anderes den weiblichen Charakter auszeichnet, und was bewirkt, daß die Frauen gemeiniglich ſo viel beſſer oder ſo viel ſchlechter als das andere Geſchlecht ſind, — ſelten zwiſchen zwei verſchiedenen Meinungen Halt machen, kaum jemals in einem Zuſtande moraliſchen Schwankens bleiben, — nie ſich damit aufhalten, mit dem Teufel zu parlamentiren, mit ihm Verſteck zu ſpielen oder zu tändeln, ſondern ihn ſogleich entweder umarmen oder fortſtoßen.

Dieſe Einheit und Ganzheit, dieſe vollkommene Freiheit von der Disharmonie einander widerſtreitender Triebe macht Lady Macbeth eben ſo weiblich, wie ſie ſchlecht iſt; ja, läßt ſie ſogar um ſo weiblicher erſcheinen, je ſchlechter ſie wird. Aber Lady Macbeth hält auf der Bahn des Verbrechens eben ſo plötzlich inne, wie ſie ausrennt; zwiſchen ihren Gefühlen und übrigen Geiſteskräften herrſcht beim Zurückzuge die nämliche Einſtimmigkeit, wie beim Vorrücken. So furchtbar ſie auch in ihrer Schlechtigkeit iſt, wird ſie doch in gleichem Grade mitleidswerth in ihrem Elend, dergeſtalt, daß Mitleid und Entſetzen ſich darum ſtreiten, ihre Grabſchrift zu ſchreiben. Ihr tiefes Schweigen rückſichtlich „des gefahrvollen Stoffs, welcher ihr auf dem Herzen liegt," macht einen Eindruck, den jeder Verſuch einer Aeußerung nur ſchwächen würde. Wir fühlen, daß unter dieſem Schweigen eine Tiefe des Leidens verborgen iſt, welche nur dadurch aufgedeckt werden kann, daß ein Schleier über dieſelbe gezogen wird. Ich kenne in Shakespeare keine einzelne Scene, welche in Bezug auf Tiefe der Wahrheit und geiſtige Stärke des Schrecklichen der Einen gleichkommt, wo Lady Macbeth's Gewiſſen, — ſchlaflos mitten im Schlaf der ganzen Natur, ja ſogar am unruhigſten und nagendſten dann, wann alle anderen Sorgen ruhen, — ſie antreibt, mit geöffneten, doch nicht ſehenden Augen zu ſeufzen und zu ſtöhnen über einen Flecken auf ihrer Hand, welcher Niemandem außer ihr ſelber, und nicht einmal ihr ſelber ſichtbar wird, ausgenommen, wann ſie für alle anderen Dinge blind iſt. Daß ſie im Schlafe unfähig iſt, dasjenige bei ſich zu behalten, was ſie im Wachen eben ſo unfähig iſt, herauszulaſſen; — daß nur der Schlaf die Macht hat, das Geheimniß ihrer Seele aufzuſchließen, und daß ſogar nicht einmal der Schlaf die Macht hat, dies Geheimniß verſchloſſen zu halten; — dies iſt ſicherlich eben ſo getreu der Natur, wie entſetzlich für die Einbildungskraft. In Wahrheit, in dieſer ganzen Scene herrſcht ein furchtbares Pathos, welches kein Element unſerer moraliſchen Natur unberührt läßt.

Digitized by Google

Ein furchtbares Geheimniß schwebt außerdem über dem Tod dieser Frau. Wir wissen nicht, — sogar der Dichter scheint nicht zu wissen, ob das Fressen ihrer Seele an sich selber sie zu selbstmörderischer Gewaltthat treibt, oder ob dasselbe für sich allein ihre Lebensfäden durchschneidet. Alles, was wir darüber wissen, ist, daß der Tod ihres Leibes auf irgend eine Weise aus dem unauslöschlichen Leben und der unheilbaren Wunde ihrer Seele entspringt, und daß sie, bei ihrem Frauenherzen, ihrem zarten weiblichen Bau und feurigen Geist, der Gewalt einer unsichtbaren, aber nicht zu verkennenden Krankheit erliegt, welche, immer fortschreitend, an Heftigkeit der Qualen zunimmt, und zugleich die Empfindsamkeit ihrer Opfer schärft.

Nachdem wir hiermit Lady Macbeth bis zu ihrem Ende begleitet haben, wollen wir uns noch Einmal zu ihrem Gatten zurückwenden und auch ihn bis zu seinem Untergange verfolgen.

Man hat viel darüber gestritten, ob Macbeth wahrhaft tapfer sei. Aber weder seine Tapferkeit vor seiner ersten Mordthat, noch seine Feigheit nach derselben kann in Zweifel gezogen werden. Wahre Tapferkeit ist mit Verbrechen unverträglich; denn die Menschen fürchten den Tod in dem Maaße, wie sie wissen, daß sie denselben verdienen, und sie kleben thörichterweise um so mehr am Leben, je werthloser ihre eigene Schuld dasselbe gemacht hat. Diese Feigheit ist es, welche einen Macbeth und einen Robespierre zu ihren willkürlichen Mordthaten anstachelt. Nur im Busen des Tugendhaften hat wahre Tapferkeit ihren auserwählten Wohnsitz; sie ist nur unter der Bedingung möglich, daß der Mensch Etwas hat, das er höher als das Leben schätzt und dessen Verlust er mehr als den Tod fürchtet. Macbeth aber hat sich alles desjenigen entleert, was einen Menschen antreiben kann, das Leben zu wagen, und sich dagegen angefüllt mit allem dem, was einen Menschen dahin bringen kann, vor dem Tode zurückzubeben; der Fluch seiner Lage besteht eben darin, daß jede Beseitigung einer scheinbaren Gefahr von außen nur einen wirklichen Schrecken in ihm selber erzeugt. In dem Glauben, daß sein Leben durch Zauber geschützt sei, sucht er Zerstreuung und Beruhigung seiner Seele in äußeren Kämpfen und Gefahren; — aber vergeblich. Er ringt mit einem unsichtbaren Feinde, — einem Feinde, welchen er weder finden, noch vermeiden kann, — der zugleich unverwundbar und allgegenwärtig ist, — und der um so unwiderstehlicher wird, je mehr er denselben zu überwältigen versucht. Sein letzter Kampf, — als er sieht, daß „die Gaukelgeister ihn mit Doppelsinn getäuscht haben," und wo er daher weiß, daß seine letzte Stunde gekommen ist, — dieser Kampf ist nicht sowohl ein Beweis von Muth, als vielmehr ein Paroxismus der Verzweiflung. Er findet da einen sichtbaren Gegner in einem Kampfe, wo Stärke der Stärke begegnen mag, — wo die Macht, Strafe aufzuerlegen, durch stolzes Ertragen verhöhnt — und der Blick der Wuth mit dem Blick des Trotzes oder mit dem teuflischen Grinsen verzweifelter, krampfhafter Entschlossenheit erwidert werden kann.

Macbeth läßt jedoch, trotz alles Schauders, welchen sein Benehmen erregt

Digitized by Google

unser Mitleid nicht gänzlich unerweckt. Das Insichversinken seiner Seele, als er, seinem Ende nah, auf den blutigen Pfad seines Lebens zurückblickt, verräth einige schwache Spuren einer besseren Natur; und die tiefe Schwermuth, welche ihn befällt, als, bei der Nachricht von dem mysteriösen Leiden und Tod seiner Gemahlin, seine rastlose Furcht vor Gefahr einem momentanen Rückblick auf seine Schuld Platz macht, — diese Melancholie sieht so aus, als ob er zuletzt über seine eigene Herzenshärte erschräke und nach der Reue zu verlangen begänne, von welcher er fühlt, daß sie ihm für immer versagt sein muß. Wir sehen, daß das Aufdämmern seines strafenden Gewissens gänzliches Verzweifeln an der geringsten Milderung seines Elendes mit sich führt. Gewiß, — wenn in dem Kelch seiner Leiden Ein Ingredienz von unaussprechlich größerer Bitterkeit sich findet, als alles Uebrige, so muß es dies Schuldbewußtsein im Verein mit der bewußten Unmöglichkeit der Reue sein. Daß aber diese wenigen schwachen Funken von Güte solch' eine ungeheure Aufhäufung von Verbrechen überlebt haben, — das offenbart nur um so eindrucksvoller die Größe sowohl seiner früheren Fähigkeit zur Tugend, wie seiner jetzigen Fähigkeit zum Leiden. Auf diese Weise wird zu gleicher Zeit unser Mitleid für den Seelenadel erweckt, welcher zerstört worden ist, und unser Schrecken über die Zerstörung vermehrt, die über denselben hereingebrochen ist.

Die Achtung und Zärtlichkeit, mit welcher Macbeth und seine Gemahlin einander stets behandeln, sind für sich hinreichend, dies schuldvolle Paar vor unserem Haß oder unserer Verachtung zu schützen. In Beiden sehen wir Muster ehelicher Tugend; Jeder von ihnen findet immer im Busen des Anderen Mitgefühl in dem Maaße, wie sie desselben sonst überall beraubt sind. Denn, wenn Lady Macbeth's Ehrgeiz ihren Gemahl in einen furchtbaren Abgrund drängt, so hat sie auch die Hingebung, sich mit ihm zusammen in denselben zu stürzen; und sie reißt ihn nur zur Ausführung eines Vorhabens fort, von welchem sie weiß, daß er zu ehrgeizig ist, um auf dasselbe jemals zu verzichten, obgleich vielleicht so unentschlossen, daß er dessen Ausführung verschiebt. — Bei aller ihrer Ruchlosigkeit sind beide Eheleute doch ohne den geringsten Flecken von vulgärer Gemeinheit und Niedrigkeit; gerade die Stärke ihrer ruchlosen Leidenschaft scheint ihre Seelen von allen rohen und nichtigen Gelüsten des Fleisches befreit zu haben. Die angeborene Größe ihres Charakters entwickelt sich in ihren Verbrechen, geht in denselben nicht zu Grunde; so daß sie, gleich wie Milton's Satan, selbst in ihrer Schuld erhaben, — noch in ihrem Untergange majestätisch erscheinen. Ihre angeborene Tüchtigkeit zum Herrschen ist beinah eine Entschuldigung für ihren Ehrgeiz, wiewohl natürlich nicht für ihre Handlungen; derselbe erscheint als der Trieb des Talents nach der ihm angemessenen Sphäre.

In der dichterischen Darstellung dieses Paares sind der Schauder vor dem Verbrechen und das Mitleid für den Verbrecher in unvergleichlicher Vollkommenheit mit einander vermischt. Dies ist, wie Bulwer bemerkt hat, „ein nur dem größten

Digitized by Google

Genie erreichbarer Triumph der Kunst." „Ein untergeordneter Künstler," sagt er, „verfällt, wenn derselbe sich an die Darstellung großartiger Leidenschaften wagt, in den Fehler, daß er entweder das Verbrechen beschönigt, um Mitgefühl für den Verbrecher zu erwecken, oder im Geiste einer unechten Moral den Verbrecher eben so gehäſſig wie das Verbrechen erscheinen läßt. Daß aber in Shakespeare's Macbeth die Hauptpersonen uns solches Entsetzen einflößen, ohne unser Rachegefühl zu erregen, — und in uns so tiefen Haß gegen ihre Verbrechen erzeugen, ohne Haß gegen sie selber; — ja, daß sie uns sogar beinah Thränen entlocken, während sie unser Blut erstarren machen, — und daß sie zugleich so furchtbar in ihrer Ruchlosigkeit und so mitleidswerth in ihrem Elend erscheinen, — das ist wirklich nicht weniger ein Triumph der Moral, als der Kunst. So wird ein echter Künstler, während er blos nach Wahrheit strebt, zu gleicher Zeit unser bester Lehrer und Führer in der Moral.

Das Trauerspiel Macbeth ist durch und durch ein moralischer Sturm. Verbrechen und Vergeltungen kommen wirbelnd an uns vorbei, wie das Rauschen eines unwiderstehlichen Orkans. Schon die Einleitung des Stücks wird unter Donner und Blitz gesprochen. Die moralische und die materielle Welt scheinen einander zuzujauchzen und durch Erschütterungen zu antworten. Ueberall sehen wir Stürme — physische und geistige — physischer und geistiger Windstille auf den Fersen folgen. „Es giebt keine Kunst, das Innere aus der Physiognomie des Menschen" oder der Natur „herauszulesen." „Wie die unschuldige Blume auszusehen, aber die Schlange unter derselben zu sein, — das scheint in gleicher Weise das Gesetz der Personen und der sie umgebenden Welt zu sein. In beiden Sphären widerspricht die Wirklichkeit beständig dem Schein; die hoffnungerweckende Stille ist nur das Sichzusammenziehen des Mißgeschicke bringenden Ungewitters. Natur und Mensch scheinen sich verschworen zu haben, Jeden zu täuschen, der ihnen traut; und wo das unbedingteste Vertrauen geschenkt wird, da ist der Verrath bereit, den tödtlichsten Schlag zu versetzen. Wo „des Himmels Hauch anmuthig weht," — wo „die Luft leicht und lieblich den Sinnen schmeichelt," — da kommen die schrecklichsten Stürme und Morde zu Stande: Wo Tapferkeit Einen Verrath bestraft, da brütet Ehrgeiz einen größeren aus: Sogar die Geschenke, welche erfolgreicher Muth erlangt, werden zu Dolchen für das Herz des Gebers: Ungewöhnliches Behagen ladet Den, welcher es empfindet, nur dazu ein, um so fester für den Streich des Mörders zu schlafen: Ehrgeiz ergreift ein dürres Scepter, das ihm von fremder Hand wieder entrissen werden soll: Feste werden angestellt, um die Tugend in des Mörders Hinterhalt zu locken: Der Fürst der Finsterniß wirft den Köder der Ehre aus, um seinen Haken an seinen Opfern zu befestigen: Hexerei „hält dem Ohr das Wort des Versprechens," um „es der Hoffnung zu brechen:" Schlaf verschließt die Sinne des Leibes, um die Geheimnisse der Seele herauszulassen: Das Gedächtniß treibt sein Spinnrad und Webschiff, um das Nessus-Gewand der Reue zu weben: Die

Digitized by Google

Einbildungskraft leiht ihre plastische Hand dazu, den Besorgnissen einer schuldbelasteten Seele Gestalt zu geben: Kurz, überall sind die Elemente des physischen und des moralischen Uebels im wildesten Aufruhr und vollbringen ihren mächtigsten Zauber. So tief und allesdurchdringend ist die Einheit des Interesses und des Zweckes, welche Shakespeare in dies staunenswürdige Trauerspiel gebracht hat.

In der Erregung des Schreckens ist dies Drama wahrhaft ohne Gleichen. Fast jede Scene in demselben ist ein Meisterstück entweder von Poesie, oder von Philosophie, von Beschreibung, oder Charakterisirung, oder Handlung, oder Leidenschaft. Von der Zauberscene, der Mordscene, der Gastmahlsscene und der Schlafwandelscene, mit dem geistigen Dolch, dem geistigen Banquo und den geistigen Blutflecken kann keine Schilderung eine dem Gegenstande entsprechende Vorstellung geben. Und doch ist über diese erhaben-furchtbaren Schöpfungen durchweg ein magisches Licht der Poesie ergossen, welches die Schreckniſſe der Scene offenbart und zugleich dieselbe so mäßigt, daß die Wirkung in den Schranken einer angenehmen Aufregung bleibt. In Bezug auf Tiefe und Macht der Charakterdarstellung stehen mit Macbeth und Lady Macbeth nur die anderen Meisterstücke des Dichters, — Shylock, Lear, Hamlet und Jago, — auf gleicher Höhe. Den Gipfel der übernatürlichen Geschöpfe des Dichters nehmen die Schicksalsschwestern ein, welche mitten in der Finsterniß und dem trüben Licht des Gewitters erscheinen und verschwinden, wie um uns in Zweifel zu lassen, ob sie die Mütter oder die Töchter der Donnerstürme sind, welche ihr Kommen begleiten. — Ueber solche Scenen und solche Wesen kann die Kritik nur mit Bewunderung und Ehrfurcht ihre Gedanken aussprechen. Selbst wenn die Kritik die Macht besitzt, diese dichterischen Schöpfungen für den Verstand genau wiederzuerzeugen und darzustellen; so kann sie doch die Kunst nicht erreichen, ihnen das Abstoßende zu nehmen. Wahrscheinlich giebt es im ganzen Gebiet der Kunst und der Natur, neben Shakespeare's Trauerspiel Macbeth, kein anderes einzelnes Werk, das so viele und so herrliche Bilder für die Einbildungskraft, oder so viele und so herrliche Gegenstände für das Nachdenken lieferte, wie Jenes. Es bildet eine Art von Hochschule, wo die Dichtkunst lange Zeit gewohnt gewesen ist, ihre höchsten Eingebungen zu suchen und die Moralphilosophie ihre tiefste Belehrung und gründlichste Aufklärung.

Digitized by Google

Zwei dramaturgische Aufsätze

über das

gegenwärtige englische Theater

von

Frederic Marc

in London.

I. Ueber Macready und dessen letzte Darstellung des „Hamlet" im Haymarket-Theater.

In einem früheren Artikel über das englische Schauspielwesen haben wir Macready's Verdienste um getreue Aufführung der Dramen Shakespeare's erwähnt, uns aber eines Urtheils über diesen berühmten Künstler enthalten, da derselbe gerade nicht auftrat und wir eine Darstellung desselben als Anknüpfungspunkt zu wählen gedachten.

An der Art, wie Macready bei einer früheren in den Jahrbüchern erwähnten Gelegenheit sich Taylor's „Philipp von Artefelde" zugeschnitten, ließ sich schon abnehmen, welche Meinung er von seinen Talenten haben mußte und welchen Einfluß er auf englischen Bühnen übte. Weltbekannt ist sein von tragischen Folgen begleitetes Auftreten am Astor-Theater in New-York, weniger sind es die Gründe, welche ihn dahin führten. Macready schien von dem einseitigen Gesichtspunkte auszugehen, daß der Hof in seiner Vorliebe für die Oper hauptsächlich an dem Verfall des englischen Schauspielwesens Schuld habe; als Erster der englischen Schauspieler betrachtete er sich als den Repräsentanten einheimischer, wie er glaubte, von den höchsten Personen mit Füßen getretenen Kunst, verzweifelte darum an dem Wiederaufleben derselben und ließ fortwährend verlauten, er ziehe sich darum von der hoffnungslos verkommenen Bühne zurück. Noch einen Versuch wollte er mit den „freien Amerikanern" machen und dort der dramatischen Kunst einen Tempel erhöhen. Um jene Zeit ließ die Königin Victoria bei einer festlichen Gelegenheit Mendelsohn's Musik zur Antigone aufführen und Herrn Macready ersuchen, das Vorlesen des Drama's dabei zu übernehmen. Macready hielt den Augenblick für geeignet, sie ihr Unrecht fühlen zu lassen, gab eine abschlägige Antwort und ging der 100 Pf. verlustig, die sein Stellvertreter erhielt. Die Königin schien keine weitere Notiz davon zu nehmen, ersparte sich aber ihre Rache bis kurz vor der Abreise

Digitized by Google

Macready's, als sie eine Benefizvorstellung für denselben im Drurylane-Theater veranstaltete, deren bedeutende Einnahme dem Künstler zu seiner Reise sehr wohl zu Statten kam. Wir wünschten damals über diese Vorstellung „Heinrich des Achten," wobei Macready die Rolle des Kardinals Wolsey gab, Ihnen Bericht zu erstatten, fanden aber keinen Zutritt in dem Gedränge. Es versteht sich von selbst, daß der bestimmt ausgesprochene Wunsch der Königin für eine Vorstellung dieser Art ausreicht; wie wenig jedoch ihr Beispiel allein vermag, wenn nicht der Geist des Volkes, vor Allem der begüterten Klassen, demselben entgegenkommt, beweisen die an dem Adel und den erwähnten Volksklassen überhaupt spurlos vorübergegangene Aufführung klassischer Dramen auf dem Schlosse zu Windsor während des vergangenen Winters. Bekanntlich läßt sich die Königin Victoria von dem einmal betretenen Pfade nicht leicht abbringen und so hörten wir denn aus guter Quelle, daß eine Reihe von Vorstellungen klassischer Stücke im Windsorschlosse auch für diesen Winter schon beschlossen und Schauspieler ersten Ranges (darunter auch Macready) ihre Mitwirkung zugesagt hatten; leider wird der Tod der verwittweten Königin dieses Unternehmen wohl vereitelt haben. Erhielten die Theater, wie in Frankreich und an deutschen Höfen, Zuschüsse aus der Staatskasse, dann allerdings könnte sich der Einfluß der höchsten Personen in dieser Hinsicht weit fühlbarer machen, ob aber zu einem naturwüchsigen Gedeihen der Kunst, ist sehr zweifelhaft, wenn Grund und Boden blieben wie zuvor. — In einem früheren Artikel haben wir versucht, die allgemeinen Gründe des Verfalls der englischen Bühne zusammenzustellen, und wie sehr diese auch in der Hauptstadt des Landes Geltung finden, so ist es doch nicht zu verkennen, daß es hier ein Publikum giebt, welches am heimischen Theater einiges Interesse nimmt, und daß die früher von uns angedeutete tragische Manier (II. B. pag. 75) unmöglich der Bildung oder mangelnder Theilnahme des Publikums allein zur Last fallen könne. Sobald am Haymarkettheater oder auch an andern Bühnen nicht nur einer oder der andere bessere Schauspieler auftritt, sondern auch die übrigen Parthieen erträglich besetzt werden, so füllen sich Parterre, Amphitheater und Gallerie — die Logen allerdings sind auch dann sehr selten ganz besetzt. Macready spielte in der jüngsten Zeit im Haymarkettheater eine Reihe von Abschiedsrollen (deren er, beiläufig gesagt, schon hier und anderwärts sehr viele gegeben), fortwährend vor einem in der erwähnten Art gefüllten Hause. Während dramatische Kunsterscheinungen, wie die Talente des heimischen Lustspiels, wie andererseits eine Grisi, eine Garcia, wie die vortreffliche französische Schauspielertruppe, (die schon mehrere Jahre während der Saison im St. James-Theater spielt), den Zuschauer unwillkürlich Vergleiche anstellen lassen, da mußte der englische Nationalstolz doch im Stillen die tragische Manier der eigenen Bühne tadelnswerth finden, wenn er auch mit Recht dem Tadler die Unnatur des französischen Kothurns und die Vortrefflichkeit englischer Komiker entgegen hält. Steht nun auch ein bedeutender Aufschwung der Schauspielkunst nicht in Aussicht, so ist man doch zu der Er-

Digitized by Google

wartung eines zeitgemäßen Fortschritts in der Darstellung der Tragödie berechtigt, namentlich wenn Koryphäen wie Macready, die noch dazu den Grund des Uebels nur außer sich suchten, aufhören als Muster zu dienen.

Die diesem Schauspieler von dem englischen Publikum angewiesene Stellung scheint durch sein ungewöhnliches Talent vollkommen gerechtfertigt; er verdient den Namen Künstler, denn die Momente des Spieles und des Vortrages sind durchgearbeitet, zu einer bestimmten Auffassung verknüpft und enthalten darum Kraft und Unbefangenheit des Naturnothwendigen; doch entgeht er keineswegs der gerügten Manier, ja es ist diese dergestalt mit ihm zusammengewachsen, daß man über dem erzielten Effekt nur allzu oft an dem verzerrten Gewande Ärgerniß nimmt, in dem dieser erscheint, und daher deucht uns das Abtreten dieses Mannes von der englischen Bühne erfreulich. In seiner (wie es heißt) letzten Darstellung des Hamlet erschien er vielleicht mehr zu seinem Vortheile als in irgend einer anderen Rolle; denn hier nöthigte ihn schon das Andenken Kemble's zur Mäßigung; doch Spiel und Deklamation bekamen dadurch etwas Gebrochenes, sein Schnaufen hielt auf dem halben Wege ein. Macready's Auffassung dieser Rolle ist zwar an sich consequent, aber dem Gedanken des Dichters nicht entsprechend und steht mit der Entwickelung des Drama's im Widerspruche: Sein Auftreten als Hamlet ist von vornherein und durchweg entschlossener, entschiedener Natur, seine Melancholie ist blos Todtentrauer; mit jener aus einem Widerspruche in dem Wesen Hamlet's entspringenden Ungleichheit und Unentschiedenheit, mit jener Ueberreizung eines weichen Gefühls, der sich die angebliche Tollheit, wie von selbst, anschließt, hat Macready's Darstellung nichts zu schaffen. Dem Könige gegenüber ward er wiederholt so heftig, gab sich auf eine Weise bloß, daß man sich versucht fühlte zu glauben, er habe den Gedanken des Dichters, der in den ersten Akten Hamlet und den König als zwei vor dem entscheidenden Kampfe sich belauernde Feinde gezeichnet, nicht klar erfaßt. Hamlet müßte wirklich toll sein, wenn er sich so vor dem König benähme. Nichtsdestoweniger war, abgesehen von der bedauerlichen Manier, die in sich geschlossene, fleißigen Studien entsprungene Production von ergreifenden Effekten begleitet, namentlich da, wo die Erinnerung an den Gedanken des Dichters nicht störend wirkte, z. B. gegen das Ende im Spiel mit Laertes. — Wie sehr wir nun auch von Macready in seiner Auffassung des Hamlet abweichen, so schiene uns doch eine etwas leidenschaftlichere Färbung dieser Rolle auf deutschen Bühnen zu wünschen, wodurch der in diesem Charakter liegende Gegensatz bedeutender hervorgehoben würde.

II. Ueber das englische Lustspiel: „Die lachende Hyäne."

Daß Meyer, der Biograph Schröder's, zur Zeit einer Siddons, eines Kemble, deren Plastik wenigstens, ganz vom englischen Theater geschwunden, dennoch mit Vorliebe dem kleinen englichen Lustspiele sich zuwandte und andererseits nicht

Digitized by Google

umhin konnte, in der Darstellung der Tragödie Hamburg den Vorzug einzuräumen, giebt bei der entschiedenen Hinneigung dieses Mannes zu allem Englischen einen deutlichen Wink, daß er sich mit der tragischen Kunst in England nicht recht habe befreunden können. Diese Vorliebe Meyer's wird wohl von allen deutschen Theaterfreunden getheilt, die englische Theater besucht haben, und in der neuen Zeit um so mehr, je ärmer diese, mit früheren Perioden verglichen, an bedeutenden tragischen Schauspielern ist.

Es existirt bekanntlich selbst an den ersten Theatern Englands der Gebrauch, an einem Abende Stücke von der entgegengesetztesten Art nach einander zu geben, und so sahen wir denn nach der Aufführung des Hamlet zwei kleine Lustspiele, in welchen beiden eigenthümlicher Weise die Rolle der Magd eine Hauptparthie bildet. Der Inhalt des ersteren, das den sonderbaren Titel: „Die lachende Hyäne" führt, ist folgender. Ein eifersüchtiger, argwöhnischer Gentleman (H. Nebster) hält unschuldige Verrichtungen eines ihm gegenüber wohnenden ledigen jungen Mannes, (H. Buckestone), z. B. Veränderungen an dessen Vorhängen, Rücken der Blumentöpfe ꝛc. für an seine Frau gerichtete Liebessignale. Um den fortwährenden Quälereien ihres Gemahls zu entgehen, richtet die Dame einige Zeilen an den Nachbar, die ihn vermögen sollen, von jenen Verrichtungen abzustehen. Da der Nachbar aus dem Billet nicht klug werden kann, so macht er seine Aufwartung im Hause des Eifersüchtigen. Es gelingt zwar der Dame mit der Hülfe ihrer Magd, den Besucher zu verbergen und ohne daß er von dem Gemahl gesehen wird, zu entfernen; da jedoch der junge Mann immer etwas zurückläßt, was seine Rückkehr nothwendig macht, und seine Besuche verräth, so steigert sich die Wuth des grinsenden Gemahls, bis eine Aufklärung erfolgt, die mit der Heirath des armen, aber den Dandy spielenden Jünglings und der Magd (Mrs. Fitzwilliam) schließt, da dann der beschämte reiche Gemahl ihm unter dieser Bedingung erfreuliche Aussichten macht. — Das Ganze ging so vortrefflich zusammen, die Charaktere wurden mit solcher Beständigkeit durchgeführt, so viel Lachstoff mit scheinbar unbedeutenden, aber gut markirten Nüancen entwickelt, daß hier wenigstens für deutsche Schauspieler Musterhaftes zu sehen war. Vor Allem wirkte drastisch das unerschütterliche Pflegma der Magd, gegenüber dem sanguinischen Gemahl. Das zweite Stück: „Der Schutzengel," ist ein so lose zusammenhängendes Machwerk, daß es hier nicht der Erwähnung verdiente, wünschten wir nicht der ausgezeichneten Darstellerin der „Magd," Miß Reynolds, anerkennend Erwähnung thun.

Digitized by Google

Dramaturgische Aufsätze

von

Emil Palleske in Oldenburg.

I. Die Auffassung des Shylock von Gervinus.

So viel Scharfsinn, so viel ästhetisches Gefühl und eine solche Verbitterung! Die dialektische Natur des Denkens wirft zwar nie Licht, ohne Schatten zu werfen, aber wo will man aus der Wahrheit her einen Grund für solche rabenschwarze Nacht holen, die plötzlich aus heiterem Himmel uns überschattet? Das sind Wetterlaunen, das ist eine moralische Verkümmerung, die, weil sie selber in ihrer Verblendung schwarz sieht, nun auch Andere durch recht starke Worte mit Blindheit zu schlagen sucht. Oder was steckt sonst in solchen Sätzen? (Shakespeare v. Gervinus II, 76.) „Shylock ist das Gegenbild, (er meint der edleren Verhältnisse zwischen Mensch und Mensch, wie sie der Kaufmann von Venedig in Bezug auf Besitz darstellt), das man kaum zu erklären braucht, obwohl freilich in dieser Zeit der Verwilderung von Kunst und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit so weit gehen konnte, aus diesem Auswurf der Menschheit auf der Bühne einen Märtyrer zu machen."

In dieser Zeit der Verwilderung von Kunst und Sitte hat sich ein Gelehrter darüber empört, daß die Emancipationsneigung, die Humanität bis zu einem Grade auf die Bühne gedrungen ist, wo man es für nöthig und des Dichters würdig hält, dem Repräsentanten eines geknechteten Volksstammes die möglichste Großartigkeit zu verleihen, die möglichste, d. h. so weit sie nicht geradezu gegen die vom Dichter gezogenen Grundlinien verstößt. So viel mir bekannt ist, spielte schon Fleck und vor Allem Ludwig Devrient zu einer Zeit, wo die Verwilderung wenigstens der Kunst nicht eben sehr groß war, den Shylock in einer großartig dämonischen Weise. Welche Verwilderung der Sitte aber mußte dazu gehören, um nach dem Sturz des immer aufs äußerste beleidigten Juden blos zu triumphiren? Eines Juden, der nicht blos im Leben als Stichblatt des Hasses und Spottes und jeglicher Anfeindung dastand, sondern auch noch auf der Bühne, wie ein Käfer am Faden, zur Belustigung des Publikums sein ohnmächtiges Rachegeschrei abspielen mußte. Welche Verwilderung mußte in Shakespeare's Gesinnung sein, der sonst so vorurtheilsfrei

Digitized by Google

die Leidenschaften vertritt und wohl eine Ahnung hat, daß im Großen die Geschichte und im Größern die Gesellschaft die Widersprüche, die sie gebiert, auch ertragen muß, wenn er diesem Charakter kein tragisches Mitleid weihen wollte. Und wenn Burbadge nur ein Scheusal von innen und außen gegeben hat, das absolut häßlich war, so kann er vielleicht Gründlinge im Parterre zum Lachen gebracht haben, aber den Dank des Dichters konnte er nicht verdienen, wenn er nicht die Pariastellung, die selbst die Rache unmöglich machte, so hervorhob, daß das Judenthum in seiner Demüthigung Mitgefühl erregte.

So viel ich von jetzt lebenden Schauspielern gesehen habe, macht indeß Niemand so weit die Menschlichkeit gegen den Judenstamm geltend, daß er gerade in Shylock einen Märtyrer darstellte. Rein Gott sei Dank haben wir schon einen Nathan, der das unnöthig macht, wenn es nicht unmöglich wäre, aus einem leidenschaftlich erregten Hasser einen Märtyrer zu machen. Aber daß Seydelmann, der die eine jetzt herrschende Spielweise vertrat, durchaus jene Pariastellung hervorhob, daß Döring, welcher die andere vertritt, noch entschiedener das ganze Gewicht der Beleidigung und Schmähung dem Antonio in einer durchbohrenden Weise vorhält und in der Scene mit Tubal eben so von dem wüthendsten Jammer über das allgemeine Geschick der Juden erfüllt ist, als von jammervoller Wuth über das gestohlene Geld, kann Niemand mit den Worten Gemeinheit und Verrücktheit bezeichnen wollen, welcher nicht vielleicht ein wenig zu sehr von der Gewöhnung scharfer Urtheile hingerissen ist.

Gemeinheit könnte man es nennen, wenn jemand den Nathan aus Haß gegen die Juden etwa als einen geldgeizigen Juden darstellen wollte, weil ihn Lessing mit tiefer psychologischer Kenntniß im Punkte des Besitzes als einen besonnenen, das Seine zu Rathe haltenden Menschen geschildert hat. Was an einem Christen, einem Antonio empört, weil er das Gesetz hat und doch nicht thut nach des Gesetzes Wort, das würde bei einem Juden nicht in dem Grade empören. Der Jude würde uns entwaffnen. Jeder von uns fühlt dunkel die größere Unverantwortlichkeit des Knechtes, des Unglücklichen, des Ungebildeteren. Darum ist Jago viel abscheulicher, satanischer, als Shylock; Richard III, Edmund sind an sittlicher Häßlichkeit ihm nicht zu vergleichen und dennoch wird ein Schauspieler diese Gifte unter den Menschen nicht gerade auch äußerlich als Stechäpfel charakterisiren, sondern die schöne, die dämonische Häßlichkeit wird viel besser zum Ganzen wie zum Einzelnen passen, als lange Nasen und rothes Haar.

Gervinus übersieht ganz, daß der Besitz, welcher dem Juden eigentlich Alles vorstellte, was er an Beruf, Ehre, Streben, substantiellem Gehalt seines Lebens hatte, auch durchaus bei einer Schätzung des Shylock eine ganz andere Geltung annimmt, als er für Antonio, Portia u. s. w. haben kann. Das bürgerliche Leben war dem Juden verschlossen, die Züge des speculirenden Scharfsinnes, kleinlicher Vorsicht sind Tüchtigkeiten bei Jemand, der darauf angewiesen ist, im Gelde seine

Digitized by Google

Geltung zu ſuchen. Ja die Schrift, welche Shylock anführt zu ſeiner Vertheidigung, erlaubt ausdrücklich in dem Beiſpiel einer ähnlichen dienenden Stellung Jacobs, Zins zu nehmen und nun ſolchem Sinn und Streben gegenüber ein Benehmen, wie das Antonio's, der das kaufmänniſche Recht in Venedig, Zins zu nehmen, im Bewußtſein ſeines großartigen Credits herunterbringt, den Shylock demüthigt und höhnt wo er kann? „Wer ſich in Gefahr begiebt, kommt darin um," iſt wohl neuerdings von einer Parthei geſagt worden, die ſich nicht im Shylock wiederfinden möchte und doch hat auch Shylock nichts anderes zu ſagen, als: ich ſteh auf meinem Schein! Er ſehe zu ſeinem Schein! Er will in Antonio nicht blos den Todfeind an der Hüfte packen, ſondern eben ſo die Bedrücker, er will zeigen, daß er bei ſeinen Meiſtern etwas gelernt hat, daß ihre Lehre furchtbare Früchte trägt. Und wenn Shakespeare ſelbſt der Verwilderung ſeiner Zeit, die wahrlich nicht klein war, die, wenn man einem Geſchichtsſchreiber wie Macauley glauben darf, immer kleiner geworden iſt, wenn Shakespeare dem Vorurtheile ſo weit ſeinen Zoll bezahlte, daß er die Chriſten ungerührt und ſtraflos aus der Gerichtsſcene gehen ließ, ſo ſchlug wahrlich der große Menſch, der jedem ſein Recht widerfahren läßt, nirgends ſo durch, wie in der Zeichnung des Shylock. Jeſſika iſt verdammt dafür, daß ſie den Vater betrog, verdammt, nicht blos wenn der Teufel ihr Richter iſt, ſondern auch wenn der Gervinus ſie richtet, welcher ihren betrogenen Vater verdammt.

II. Simſon,

Tragödie von Gärtner in fünf Handlungen.

Friedrich Hebbel's Anzeige, die ſich über Andreas Hofer von Gärtner in ſo lobender Weiſe ausſpricht, veranlaßte mich, den Simſon ebenfalls zu leſen und ich freue mich, Alles noch bekräftigen zu können, was von Hebbel über die Darſtellungskraft dieſes Dichters geſagt iſt. Dieſer Simſon iſt ein Ausbund von Feuer, Originalität, Bilderreichthum, wie nur eine Kleiſt'ſche Pentheſilea ſein kann.

Das iſt ein Drängen, Wühlen, Stoßen und Toben der Leidenſchaften, als ob man in eine Cyklopenſchlacht hineingeriſſen würde. Wundervolle Erfindungen von prachtvollen Bildern und Worten vorgerollt, als ſpielten alle vier Weltgegenden in Gewittern. Der erſte Eindruck dieſes Erd- und Himmellebens iſt betäubend auch für einen, der nicht gerade ſchwache Nerven im Aeſthetiſchen hat und dem eine Hebbel'ſche Judith und eine Pentheſilea keineswegs zu ſtark iſt. Wollte man dieſen Eindruck durch eine Skizze vergegenwärtigen, ſo würde ein ſolcher Verſuch eben ſo fehl ſchlagen, wie bei einem Roman von Jean Paul. Farbe iſt hier Zeichnung, nicht in dem Sinne, wie man es von einem Raphael ſagen kann, wohl aber wie es von Rembrand und ſeinen Nachahmern geſagt werden muß. Nur einen Zug, der einem andern Dichter vielleicht Stoff zu einem ganzen Stücke geweſen wäre,

Digitized by Google

hebe ich heraus, eine Probe genialer Verknüpfung. Als nämlich für den hartbedrängten Simſon ſich eine Verſchwörung aus den Stämmen Israels bildet und Delila, welche ſich ganz dem Judenthum hingiebt, die Ruben, Simeon u. ſ. w. auffordert, im Fall des Sieges ein Jephthaopfer zu bringen, das Liebſte zum Altare zu ſchleppen, ſo ſpricht Joas, der jüngſte der Verſchworenen, nachdem alle anderen ihr Liebſtes der Delila genannt haben, in flammenden dunklen Worten eine verhüllte Leidenſchaft für ſie ſelbſt aus und als man looſt, trifft das Loos des Opfers den Joas. So muß er tödten, die er liebt. Aber Delila hat es auf Simſon abgeſehen; dieſes Helden eigenſte Kraft zu erſpähen, danach jagt ſie und giebt Alles, was an ihr noch Weib heißt, hin, um zu ihrem Zweck zu gelangen. Was Joas nur an inneren Qualen ausſteht, wie er an dem Zelte lauſcht, in welchem Delila den Simſon mit Wolluſt überſchüttet, wie er endlich zum Schluß nach dem Einſturz des Tempels die fortringelnde Schlange zum Tode trifft, als ein ganz reiner Bund der Vaterlandsliebe, von keinem fremden Dämon angefeuert, geſchloſſen iſt, — das muß geleſen werden, um die große Genialität zu würdigen, die das ganze Werk durchdringt.

Iſt es nun zunächſt ein Kennzeichen poetiſcher Kraft, wie etwas vorgeſtellt iſt, ſo macht die Aeſthetik an die größere Begabung vor Allem den Anſpruch, was dargeſtellt iſt, oder vielmehr, da das Wie vom Was nie zu trennen iſt, beide Seiten, das Wie und Was müſſen in vollkommener Harmonie nicht blos unter einander, ſondern zur Idee der Welt ſtehen. Die geſammte Weltanſchauung des Dichters, — denn das iſt für ihn die Weltidee, wenn er nicht eine Idee hinter der Idee ſetzt und mit ſeinem eigenen Bewußtſein Verſteckens ſpielt, — die Weltidee des Dichters iſt zuletzt das Entſcheidende, dieſe ſoll uns hinwegheben über die ſogenannte dichteriſche Kraft, welche letztere zwar für den erimirten Stand der Kenner und Künſtler von großem Genuß für die Betrachtung ſein kann, aber nur wenn ſie vor dem Inhalt verſchwindet, jene höchſten Anforderungen erfüllt, welche die Menſchen in Griechenland, in Italien und in unſerer beſten Zeit an die Kunſt ſtellten. Tritt aber die Weltanſchauung des Dichters als eine unfreie, am Symbol klebende, nicht es beherrſchende auf, ſo bleibt die Wirkung immer gedrückt, bei größerer Phantaſie des Dichters um ſo widerwärtiger, da man die erſte Harmonie zwiſchen den Geiſteskräften des Dichters ſelbſt, zwiſchen Vernunft und Phantaſie vermißt. Je größer, bedeutender der Stoff iſt, um ſo ſchwerer wird dieſer Fehler in's Gewicht fallen und was bei Hofer eine Tugend war, wird im Simſon zu einem Mangel. So kann der ganze Pomp des Papſtthums, die Illumination der Peterskirche und die Girandole der Engelsburg nur die Augen ergötzen, die Phantaſie entzünden, aber die Sinnlichkeit erzeugt Sinnlichkeit, ſobald in ihr nicht das heilige Feuer des Geiſtes und der Wahrheit lodert und für den Werth des Papſtthums beweiſen jene Dinge nichts, als das Gegentheil.

Abgeſehen davon, ob im Simſon des alten Teſtaments überhaupt ein Symbol

Digitized by Google

liegt, welches die dramatische, folglich auch bühnengemäße Fassung lohnt, so ist der entschieden ultramontane Standpunkt des Verfassers für die tendenzlose Behandlung des Stoffes nicht geeignet. Wir empfangen gelegentlich kleinliche Hiebe auf Radikalismus, der denn doch in zu naiver Weise aufgefaßt wird, ja, eine weltgeschichtliche Potenz, wie der Communismus und Sozialismus, wird in den Berichten der Emissaire Delila's als boshaft intriguante königsmörderische Unterjochungstheorie dargestellt und in bassermann'sche Gestalten gekleidet. Das ist wahrlich nicht die Weise, in welcher die Menschheit ihre prometheischen Kämpfe beurtheilt wissen will. Denn so gewiß die communistische Idee nicht aus mephitisch-sodomitischer Bosheit, sondern aus der übersteigerten Humanität geboren ist, so gewiß in ihr der Faust dargestellt ist, welcher die Schranke des theoretischen Wissens durchbrechen will und — das ist der wahre zweite Theil — diesen Versuch mit der Masse der Menschheit in Fleisch und Blut machen möchte, so gewiß ist diese Idee erhaben und nichts tragischeres wird die Menschheit vielleicht aus sich erzeugen können; ja es ist möglich, daß in diesem Prometheusversuch die Menschheit selber, die Cultur wie in einer großen Narrheit untergeht und, weil die Natur des Menschen keine ganze Glückseligkeit der Realität nach zuläßt, die menschliche Liebe in Verzweiflung über die unglücklichen, entadelten Brüder den jüngsten Tag herbeiruft. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Religion der ascetischen Nächstenliebe, welche allein den Communismus geboren hat, auch die Religion des jüngsten Tages ist.

Ehe nicht diese Seite der neuesten Weltbewegung dargestellt ist, hat die Poesie, die Vertreterin des Jammers und der Leidenschaft, kein Recht, eine andere Seite mit schnöder Predigt zu geißeln.

Außerdem aber scheuen Stoffe, wie Simson, die in ihrer Seltsamkeit nur die naivste Form ertragen, eben weil die mytisch-symbolische Kraft darin größer als die dramatische ist und letztere erstickt, das klare Lampenlicht der Bühne. Man mag nun den Dichter für die Wahl seiner Stoffe verantwortlich machen oder nicht, ein Unglück ist es mindestens, wenn solche Wahl in seinem Wesen liegt. Das Mystische, Sodomitisch-Sinnliche, ist dem Dichter denn auch über den Kopf gewachsen und die Momente, wo Simson's Größe zum Gegenstand einer wahren Tragödie werden kann, sein Leiden in der Erniedrigung, der stille, innere Jammer seiner Ueberlistung, die Bekümmerniß, daß ein so zartes Wesen wie ein Weib solchen Verrath üben kann, im Ganzen die höheren, reineren Wirkungen des Stoffes sind ganz verloren gegangen. Feuer, wie das Motto zum Simson sagt, ist in der Seele des Dichters wohl, aber graue trübe Asche stäubt auf uns, wenn wir am Ende sind, kein Schmerz, keine Erhebung. Ausgebrannt wie das Stück sind wir mit ihm und seinen Ungeheuern. Die Alten brachten uns einen Heracles so menschlich nahe wie möglich, nur seine Daseinsbedingungen knüpften ihn an die Götterwelt, wie jeden großen Menschen, aber in diesem Simson und noch mehr in der Delila fehlen alle jene feineren Naturwahrheiten, welche uns anheimeln, unser Herz

Digitized by Google

in Schwingung versetzen, daß es der Dichter nach seiner Macht und Weisheit lenken könne. Eine Freundin schrieb an Kleist über die Penthesilea: Sie haben den Schmerz und Glanz Ihrer Seele hineingelegt! Ja wohl, aber welcher Seele, wie klar, bei allem Helldunkel! Es ist auch ein sinnlich kräftiger, mythischer Stoff, aber das Hellenenthum. Trotz Tieck's Ausstellungen möchte diese Penthesilea als Fingerzeig dienen können, wohin die Kräfte sich zu wenden haben, welche in Heroenthum und Leidenschaft schwelgen wollen. Aber so wie Gärtner einmal ist, glaube ich schwerlich, daß er in solchen Stoffen befriedigen könnte. In Rom ist nicht mehr das Heil der Welt, wenn auch die französische Republik es wieder installirt hat. Shakespeare war Protestant — er ist nicht mehr und nicht wieder zu bekehren.

III. Ueber Symbolisirung im Drama.

Shakespeare hat in der berühmten Stelle des Hamlet, wo das Schauspiel ein Spiegel des Jahrhunderts, ein Abdruck der Zeit genannt wird, wahrlich keine Definition des Drama's geben wollen, sondern Hamlet nimmt für sich aus der allgemeinsten Aufgabe desselben nur das heraus, was für seine moralischen Zwecke paßt. Abbild, Symbol der Zeit, in Bezug auf Sittlichkeit, mit der Tendenz auf's Verbessern ist das Drama allenfalls noch für Gervinus und ähnliche Kritiker, für welche weder Hegel's noch Vischer's Aesthetik geschrieben ist. Solche Auslegungen kann man auf sich beruhen lassen. Aber an jenen Hamlet'schen Ausspruch anknüpfend muß man gestehen, daß derselbe den eigentlichen Kern aller dramatischen Kunst in sich hat. Nur möchte ich in Beziehung auf die Gattungen des Drama's zum Abbilde noch das Vorbild und Zerrbild oder Gegenbild ergänzend hinzufügen. Denn Uhland's „Ludwig der Baier" und „Ernst von Schwaben" sind offenbar Verherrlichungen von Tugenden, welche im deutschen Volke so gut wie erstorben sind, glänzende Vorbilder, nicht Abbilder und Spiegel des Jahrhunderts. Die Komödie der Alten ist ein Zerrbild der Zeit. Es wäre zu wünschen, daß von jenen Gegenbildern, die das Schöne vorzugsweise in jedem Gliede tragen, viel mehr geschaffen würde, denn wenn ihnen auch die aufregende Heftigkeit der Nachtbilder — und das sind die wahren Abbilder dieser Zeit — fehlt, so verpflanzen sie mehr und mehr jenes großartige heroische und sociale Idyll auf die Bühne, welches Schiller als die Gattung der großen positiven Zukunft bezeichnete, — wozu nicht blos in unserem Göthe und Uhland, sondern namentlich in der George Sand und Dikens für die sociale Seite schöne Keime liegen.

Diese Erweiterung jenes Hamlet'schen Wortes trifft eben nur die Gattungen des Drama's, welche die Geschichte, nicht die Aesthetik zu schaffen hat. Aber etwas, das rein in's Gebiet der Aesthetik fällt, ist: das Verhältniß zu bestimmen, in welchem Idee und Symbolum, Abbild und Gegenstand, Dargestelltes und Darstellendes zu einander stehen sollen. Ich will versuchen, darüber ein Gesetz aufzustellen, wel-

Digitized by Google

ches mir besonders an dem wunderbaren „Diamant" von Hebbel deutlich geworden ist. So viele Leser und Kritiker dieses Lustspiels wissen nichts mit dem Ganzen aufzustellen, wiewohl sie die komische Kraft in der niedern Sphäre darin anerkennen. Woher kommt das? Man kann unmöglich behaupten und thäte dem Dichter selbst Unrecht, wenn man ihn behaupten ließe, daß diese sonst tüchtigen Aesthetiker, wie z. B. Vischer gerade in diesem Punkte durchaus im Irrthum wären. Von wem soll der Dichter am Ende das Lob glauben, wenn er von solchen nicht auch den Tadel glauben will? Ich glaube, dieses Mißverhältniß liegt darin, daß in jenem tiefsinnigen Weltbilde der Kern zu groß, zu expansiv ist, um von der Schaale gedeckt zu werden. Das Darstellen des wahnsinnigen Jagens nach Besitz und einem illusorischen Werth, der sich zuletzt als ein Nichts herausstellt, reißt den Dichter hin, die bunte Seifenblase immer weiter und weiter auszudehnen, immer mehr Weltgegend und Spiegelung schimmert darin und siehe da, die zu große Blasekraft zersprengt das schimmernde, luftige Ganze und graue unscheinbare Atome stäuben vor dem Auge.

Gehen wir zur Geschichte des Symbols selbst zurück, so zeigt sich folgende Procedur. Um das Allgemeinste, die Naturkraft in ein Bild zu fassen, wird das leerste, der Stein, der Baum zum Fetisch genommen oder das Ungeheuerlichste, wie ein Pferdgeschöpf mit einem Menschenkopf, da kann sich die mystische Phantasie nun den Gott groß, klein, tiefsinnig, winzig denken, das Symbol ist unklar, unbestimmt, darum die Idee hin- und herfluthend, unendlich. (Aegypter, Perser — mangelhafte Kunst.) Die Juden haben kein Symbol, sie waren das unkünstlerischeste Volk der Erde; obgleich für die Kunst hoch begabt, hielt sie eine tyrannische Theokratie davon ab, der geistige Gott erstickte den weltlichen. Die Griechen lassen von der ruhenden vagen Allgemeinheit der Gottesidee lieber ein gut Stück fahren, sie nehmen logische und moralische Widersprüche in ihre Theogonie auf, aber was thun sie dafür? Sie schaffen bestimmte Gestalten, das Symbol wird bei ihnen heimisch in engem Kreise, behaglich wohnt der Gott in seinen vier Tempelwänden. Das Christenthum wendet sich wieder auf die Tiefsinnigkeit und Unendlichkeit der Gottesidee, welche die Griechen nicht in ihrer Kunst hervorarbeiteten, aber statt des Judenthums, das das Symbol nicht fand, nahm es den wirklichen Menschen, die Persönlichkeit zum Symbol, und man könnte sagen: das Christenthum hat unter andern das Drama der Griechen beseelt und statt der Marmorbilder, (Masken) welche Menschen bedeuteten, wirkliche Menschen auf die Bühne gestellt.

Da aber die Unendlichkeit der Idee in dem bestimmtesten Symbol vom Christenthum keineswegs aufgegeben, sondern besonders betont wird, so kommt es darauf an, wenn man den Anforderungen höchster Kunst genügen will, die größte Bestimmtheit im Individualisiren sei es der Handlung oder der Charaktere mit der größten Tiefe der dargestellten Idee zu verbinden. Im andern Fall wird das neuere Drama immer etwas — nicht gerade zu verwerfendes — Antike — oder

Digitized by Google

etwas — entschieden zu verwerfendes — Aegyptisch Mystische haben, das in's Ungeheuerliche leicht hinübergeht.

Man erfahre auch hier, wie die Künstler κατ' ἐξοχήν, die Griechen, gebe dem Mercur die bestimmteste Ausprägung in Gesicht und Muskulatur, aber stelle nicht zu gleicher Zeit den Spitzbuben oder den Jupiter oder die Venus in ihm dar, sondern vor allen Dingen den Gott. Warum wirkt ein Macbeth, ein Hamlet, ein Othello so unwiderstehlich? Wegen der Concentrirung auf ein Thema, wegen der deutlichen bestimmten Ausmalung der Menschen und menschlichen Handlungen. Dies trägt noch immer den Sieg davon und ist nicht genug den größeren Genie's zu empfehlen, die fast mit zu viel Kraft der Idee ausgestattet, andern, denen das Maaß so leicht wird, abgeben könnten. Sollte ich Niemand hiemit etwas Neues gesagt haben, so bin ich nicht zu entschuldigen, daß ich an einem Werke bei dieser Gelegenheit eine Ausstellung gewagt habe, dessen große Schönheiten noch lange nicht genug gewürdigt sind.

IV. Die Comödie der Irrungen,

bearbeitet von Jenke, Regisseur des Oldenburgischen Hoftheaters.

Es sei mir gestattet, in diesen Blättern eine Empfehlung dieser Bearbeitung auszusprechen, da sie nicht nur an Präzision und Klarheit, sondern auch an Bühnenwirkung jede andre übertrifft. Sie hat die Probe auf dem Theater glänzend bestanden. Ihr wesentlichster Vortheil ist der glückliche Gedanke, die vier Rollen der Antipholus und Dromio's von zwei Schauspielern spielen zu lassen, ein Gedanke, welcher Herrn Jenke eigenthümlich gehört, wiewohl er später hie und da bei Gelegenheit der Holtei'schen Bearbeitung ausgesprochen ist. Das Stück spielt in drei Akten; Reden, die zur Verknüpfung, zur Verdeutlichung nothwendig waren, sind in Shakspeare'schem Geist geschrieben, namentlich gewinnt die Aebtissin durch eine längere Rede über die Eifersucht und Keiferei der Frauen eine gewisse gut moralische Bedeutung, die den ernsteren Hintergrund, auf welchem Gervinus das Stück aufgebaut wissen will, noch entschiedner als eine Familienstörung und durchgehende Zerfahrenheit der Charaktere hervortreten läßt. Wie sich in Einzelnheiten die Jenke'sche Bearbeitung nicht einer Verwässerung der Schlegel'schen Uebersetzung schuldig macht, im Gegentheil mit richtigem Takt die eigenthümlichen Schönheiten derselben achtet und nur Undeutlichkeiten für die mündliche Sprache wie für das Auge zu vermeiden sucht, das muß man aus eigner Lektüre erfahren.

Herr Jenke, der in diesen Tagen ebenfalls den Sommernachtstraum in drei Akten aufführen ließ, wodurch namentlich die Wunder der Traumnacht ununterbrochen fortspielen, wird mit andern Lustspielen Shakespeare's fortfahren, zunächst mit: Viel Lärmen um Nichts.

Digitized by Google

V. Die Bedeutung des Robespierre von Griepenkerl für die Bühne.

Die französische Revolution ist für das Drama gewonnen. Danton's Tod von Büchner hat die lebendige Gestaltung nicht erreicht, welche allein die Bühne erobern kann. Es gehörte die Zeit von 1848 dazu und ein gereifter umfassender Geist, wie ihn der Dichter des Robespierre besitzt, um ein so schwieriges Feld sogleich mit Erfolg zu bebauen. An die großen musikalischen Revolutionair's Beethoven, Meyerbeer sich anlehnend, durch eine musikalische Novelle in Grabbe-Hoffmann'scher Manier, durch eine Uebersetzung des Sophocles bekannt, wagt unser Dichter den großen Wurf und bis jetzt sind, einige Kritikaster abgerechnet, alle, die sein Werk kennen, darin einig, daß er ihm gelungen ist. Oldenburg, Hannover hat sich für die Annahme zur Aufführung bestimmt entschieden, Braunschweig der Wohnungsort des Dichters wird nicht nachbleiben, Hamburg, Berlin, Leipzig, ja selbst Paris, durch eine bereits angetretene französische Uebersetzung, werden über das Bühnenschicksal des Robespierre zu richten haben. Zum ersten Male tritt ein dramatischer Schriftsteller mit der überwiegenden Gewalt des Stoffs und seines Genie's den Bühnen gegenüber, ja selbst dem Publikum zum Trotz, als Vorleser auf in einer Selbstständigkeit, wie sie nur in Frankreich bis jetzt gefunden wurde, die es freilich allein ermöglicht, daß das Drama im höchsten Sinne des Wortes die Oberherrschaft über die Produkte des Tages gewinnt.

Unter die Stimmen ungetheilten Lobes haben sich Stimmen kleinlichen Tadels gemischt. Diese zu ersticken lohnt der Mühe nicht, wenn nicht eine Wahrheit daraus resultirt. Der Hauptvorwurf, welcher gemacht wird, ist der, daß der Dichter nicht gehörig motivirt habe. Man vergißt, daß ein historisches Drama keine Emilia Galotti ist; ein zweiter, man sehne den Untergang des Helden herbei, ohne Mitleid zu empfinden. Man vergißt, daß der Ursprung des Mitleids die Subjektivität ist, daß ein engherziges sentimentales Gemüth auch Richard III. und Macbeth kein Mitleiden gewähren wird. Robespierre, dem seine einzige Waffe, das Wort, abgeschnitten wird, der mit zerschmetterter Kinnlade auf dem Tisch im Hôtel de ville ausgestreckt liegt, ist nicht des Mitleids werth? Endlich soll die Cabale der Babiers und Talliens nicht genug hervortreten. Das Lächerlichwerden des Helden ist angedeutet, nicht durchgeführt. Der letzte Vorwurf ist vielleicht von allen der allgemeinste. Dennoch ist er nicht ein Vorwurf gegen das fertige, sondern er besagt nichts mehr, als, das Stück ist dem Ende zu noch nicht ganz fertig. Wohl, man lasse dem Dichter Zeit. Will man ihn mit Shakespeare vergleichen, so vergesse man nicht, daß auch dieser den Hamlet in verschiedenen Verbesserungen auf die Bühne brachte. Aber die Doktrin, welche sich in die deutschen Köpfe unausrottbar eingenistet hat, vergißt Alles, nur

Digitized by Google

nicht ihr eigenes kritisirendes Ich, vergißt, daß wir eine Epoche der Praxis vor uns haben, in welcher man vor allen Dingen ein ausgedehntes Repertoir schaffen muß, vergißt, daß man dies nicht schaffen kann, ohne jeden kühnen großen Wurf mit Liebe und wirklich positivem Sinn für's Große anzunehmen.

Für die Bühne wird dieses Stück ein großer Fortschritt sein. Während die feinere Charakteristik in den socialen Stücken (Valentine, Waldemar, Ottfried) doch nicht weiter kam, als bis zum Ausmalen der Erbärmlichkeiten, welche es verhindern, daß wir eine kräftige Gesellschaft haben, so giebt dies Stück positive Gestalten, jene großen Personifikationen der Geschichte, die, um zu dem rechten Punkt ihrer Verleiblichung zu gelangen, selbstschöpferische Schauspieler verlangen, Schauspieler, in welchen etwas von jenem positiven Inhalt der Idee lebt, in welchen die großen Geheimnisse geschichtlichen Werdens der Begebenheiten und der Charaktere keinen unfruchtbaren Boden finden.

Was hier an Genauigkeit der Dichter unterlassen mußte, weil sein weitgreifender Stoff es nicht litt, hat der Schauspieler zu ergänzen. Die Geschichte giebt uns die Revolutionsmänner, Danton, Robespierre, Camille Desmoulins u. s. w. mit all ihren kleinen Eigenthümlichkeiten wieder, ihren Gang, ihre Züge in Portraits, ihre Wohnungen und persönlichen Verhältnisse. Lamartine's Girondisten und Thiers Geschichte der Revolution werden die Quellen sein, woraus neben der Dichtung der Schauspieler selbstthätig seine Auffassungen zu schöpfen hat. Ja es wäre eine sehr dankenswerthe Aufgabe, wenn entweder der Dichter selbst oder ein kundiger Schriftsteller eigends für die Darstellung die näheren Charakteristiken und Portraits der einzelnen Revolutionsmänner zusammenstellte. Hier ist die vollkommene historische Treue nicht bloß möglich, sondern nöthig, um die Illusion hervorzubringen und die höchste Gattung historischer Tragödie, wie sie in diesen Jahrbüchern in den vortrefflichen Aufsätzen von Meyr charakterisirt ist, kommt durchaus mit der Richtung Seydelmann's überein, dessen selbstschöpferische Kunst in die Detailmalerei historischer Größen einen ungeahnten Zauber brachte. Man denke an seinen Carl XII. und Cromwell. Die Idealität der ganzen Darstellung liegt in solchen Epochen nicht in einer gewissen mystischen Unbestimmtheit, sondern gerade in der Allgemeinheit des Bestimmten, in der Totalität aller scharfausgeprägten Einzelnheiten. Mag der wirkliche Erfolg des Werks auf der Bühne sein wie er wolle, der höchste wirklich dauernde Erfolg wird auf den Schultern der Schauspieler ruhen und mit Recht kann man behaupten, daß, wenn dieses Stück die darstellende Kunst nicht in ganz neue Bahnen hineinreißt, diese Kunst so gut wie verloren ist. Hier ist wieder hoher Beruf, ein Fest unserer Bühne, einer jener Lichtblicke, wie sie den Freund des Schönen über hundert lichtlose Nächte trösten, welche auf den Trümmern einer großen Litteratur durchtrauert werden. Hier wird die Kunst Religion, Spiegel des Jahrhunderts im höchsten Sinne, Lehre des Volks und Trost

Digitized by Google

der Edlen und das jammervolle Handwerk verſchwindet vor dem Zauberwort: dramatiſche Kunſt! Wehe dem, der uns dieſes Feſt durch begieriges Aufſuchen von Schwächen und Fehlern verkümmert, wehe der Trägheit und Eitelkeit, die dieſen Rollen gegenüber ſich nicht in Liebe und Demuth beugt, ſondern nichts anderes darin ſieht, als Paradepferde, auf welchen der geflickte Lumpenkönig: Ich zur Beluſtigung der Menge herumreitet!

Digitized by Google

Knight

über

Shakespeare's „Komödie der Irrungen."

(Aus Knight's Studien über Shakespeare.)

Wenn man die Voraussetzungen zugesteht, auf welchen Shakespeare's „Komödie der Irrungen" beruht, ist es unmöglich, sich irgend eine dramatische Handlung zu denken, die mit mehr Geschick entwickelt wäre, als die in jener Komödie. Hazlitt hat über dies Stück einen Tadel ausgesprochen, welcher in der That eine Empfehlung ist. Er sagt: „Die erregte Neugier ist gewiß sehr groß, obgleich nicht von der angenehmsten Art. Wir werden wie mit einem Räthsel gequält, welches wir dennoch zu lösen versuchen." — Aber die Neugier zu erregen durch Darbietung eines Räthsels, welches wir zu lösen versuchen sollten, — das war gerade dasjenige, was Plautus und Shakespeare zu thun beabsichtigten. Unser Dichter hat das Räthsel durch die Hinzufügung der beiden Dromio's verwickelter gemacht, und dadurch die Erregung unsrer Neugier vermehrt. Ob diese Erregung angenehm oder verdrüßlich ist, und ob das Räthsel uns amüsirt oder quält, hängt gänzlich von dem Grade von Aufmerksamkeit ab, welchen der Leser oder Zuschauer dem Stück zu schenken geneigt ist. Hazlitt sagt ferner: „Wenn man diese Komödie liest, ist es, — sowohl wegen der Gleichheit der Namen der beiden Antipholisse und der beiden Dromio's, als weil jeder dieser Zwillinge von denen, welche sie sehen, beständig für den anderen angesehen wird, — schwierig, ohne eine mühevolle Anstrengung der Aufmerksamkeit, die Charaktere im Geist unterschieden zu behalten. Und auf der Bühne muß entweder die vollkommne Aehnlichkeit ihrer Personen und Kleidung die nämliche Verwirrung hervorbringen, so oft sie auftreten, — oder die in der fraglichen Geschichte vorausgesetzte Gleichheit der Erscheinung wird vernichtet sein. Wir haben indeß einen Schlüssel zu der Schwierigkeit; wir können errathen, wer wer ist, einzig und allein aus den Widersprüchen, welche entstehen, sobald die verschiednen Parteien zu sprechen beginnen; und für die Verwirrung und die Irrthümer, in welche wir gerathen, werden wir dadurch entschädigt, daß wir Andere in noch größere Verwirrung gerathen sehen." — Hier hat Hazlitt fast absichtslos die Quelle des Vergnügens angegeben, welches mit einer „Anstrengung der

Digitized by Google

Aufmerksamkeit," — wir glauben nicht mit einer „mühevollen Anstrengung," — der Leser oder Zuschauer sicher ist, aus der Komödie der Irrungen zu schöpfen. Wir haben „einen Schlüssel für die Schwierigkeit;" — wir wissen mehr, als die Spielenden im Drama; — wir mögen ein Wenig verwirrt werden, aber die gewaltige Verwirrung der Handelnden ist für uns ein beständig größer werdender Triumph. Wir haben das Stück nie dargestellt gesehen; aber Armitage Brown, der eine Darstellung desselben gesehen hat, beschreibt die Wirkung derselben also: „Bis ich es auf der Bühne sah, hatte ich keine Vorstellung von dem Umfang der Mißverständnisse, von der Drolligkeit derselben, von ihrer ungeschwächten Fortdauer, bis sie, am Ende des vierten Acts, mit Hülfe des Dr. Zwick ihren Gipfelpunkt erreichten, wo das Publikum vor Lachen sich wie Wogen wälzte." Sehr wahr bemerkt dabei Brown: „Dem seltsamen Widerspruch ernsten Erstaunens der Handelnden mit ihren, in den Augen der in das Geheimniß eingeweihten Zuschauer lächerlichen Situationen ist die unwiderstehliche Wirkung zuzuschreiben." Die Zuschauer werden sogleich durch die in der ersten Scene vorgetragene Geschichte in das Geheimniß eingeweiht. Nichts kann schöner behandelt sein, — Nichts ist zugleich Shakespearischer, als die Erzählung Aegeon's; und diese Erzählung ist so klar und so eindrucksvoll, daß der Leser dieselbe mitten unter allen den Irrungen und Verwirrungen, welche folgen, nie vergißt. Der Herzog, welcher, wie der Zuschauer, die Erzählung gehört hat, erkennt sogleich den wirklichen Stand der Dinge, als die Lösung des Knotens naht. Der Zuschauer hat denselben von Anfang bis zu Ende erkannt, — allerdings durch eine Anstrengung der Aufmerksamkeit; denn ohne solche Anstrengung würden die Charaktere wie die nichtigen Schatten eines halbwachen Traumes vermengt werden; — und da der Zuschauer den wirklichen Stand der Dinge erkannt hat, ist es, wie wir glauben, unmöglich, daß die beständige Fähigkeit des Zuschauers, das Räthsel zu lösen, anders als erfreulich sein sollte. Es scheint uns, daß jeder Zuschauer, welcher seine Augen offen hält, nachdem er mit den Personen der beiden Antipholisse und der beiden Dromio's etwas vertraut geworden ist, einen Schlüssel finden wird, vermittelst dessen er einen Unterschied zwischen allen Genannten, sogar ohne die Widersprüche, entdecken kann, „welche entstehen, sobald die verschiedenen Parteien zu sprechen anfangen." Schlegel sagt: „Es versteht sich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverständniß verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben." Ob eigentliche Masken zu Shakespeare's Zeit bei der Darstellung dieses Stücks gebraucht wurden, ist uns etwas zweifelhaft. Ohne Frage muß jedoch jedes zum Spielen der Zwillinge ausgewählte Paar von Personen die nämliche Höhe haben, nebst solchen allgemeinen Aehnlichkeiten der Gesichtszüge, daß dieselben durch Schminke und falsches Haar bis zu der Gleichheit der Erscheinung gebracht werden können, — und dabei muß die Kleidung scheinbar vollkommen ähnlich sein. Aber

Digitized by Google

mag auch die größte Sorge hierauf verwandt worden sein; dennoch wird der beobachtende Zuschauer einen Unterschied zwischen Jedem entdecken, — irgend eine Eigenthümlichkeit der Stimme oder des Auges, irgend eine Ungleichheit im Gange, irgend eine kleine Verschiedenheit in der Kleidung.

Hat denn aber nicht Shakespeare selber, durch seine wunderbare Kunst in der Charakterzeichnung, einen Schlüssel zum Verständniß der „Irrungen" geliefert? Pope machte die treffende Bemerkung, daß, wenn unseres Dichters Dramen ohne Beifügung der Namen der dargestellten Personen, bei den Reden einer jeden, gedruckt wären, wir dennoch zu wissen, wer spricht, in Stand gesetzt sein würden durch Shakespeare's wunderbare Unterscheidungsgabe bei Austheilung angemessener Denk- und Ausdrucksweisen an jeden Charakter. Dies scheint uns offenbar der Fall bei den Charakteren jedes der Zwillingsbrüder in der Komödie der Irrungen zu sein.

Betrachten wir die fraglichen vier Personen etwas näher.

Der Dromio aus Syrakus wird von seinem Herrn beschrieben als:

„Ein treuer Bursche, Herr, der manchesmal,
Wenn Sorg und Schwermuth mir am Herzen nagt,
Die Grillen mir vertreibt mit luft'gem Scherz."

Der wandernde Antipholis aber beschreibt sich selber als eine Beute der „Sorge und Melancholie." Er hat einen heiligen Vorsatz auszuführen, welchen er seit Jahren zu erreichen ohne Erfolg bemüht gewesen ist:

. . . . „Wer mir viel Vergnügen wünscht,
Der wünscht mir, was ich nie erlangen kann.
Ich bin in dieser Welt ein Wassertropfen,
Der einen andern Tropfen sucht im Meer."

Gesetzt, gütig, liebevoll, ist der Antipholis aus Syrakus eines von Shakespeare's liebenswürdigen Geschöpfen. Er schlägt zwar seinen Sklaven, nach der Sitte, Sklaven zu schlagen; aber fast in dem nämlichen Augenblick lacht er mit ihm und ist gegen ihn freundlich. Er ist ein Enthusiast; denn mitten in seinen Verlegenheiten verliebt er sich in Luciana, und seine Lippen äußern Worte von der höchsten Poesie:

„Nicht, holde Meermaid, in der Schwester Thränen
Ertränke mich dein Lied so wunderbar!
Sirene, sing' für dich; das schwellt mein Sehnen;
Spreit' über die Silberflut dein goldnes Haar."

Doch ist er gewohnt, sich selber zu beherrschen, und er beschließt daher, sich sogar von der Sirene loszureißen:

„Damit mich nicht verderben diese Töne,
Stopf' ich mein Ohr der lockenden Sirene."

Wie seine Verlegenheiten zunehmen, hört er auf, böse auf seinen Sklaven zu sein: —

„Der Kerl ist ganz verwirrt; ich bin es auch;
Wir wandern unter lauter Spukereien;
Ein guter Geist geleit' uns fort von hier!"

Digitized by Google

Unähnlich dem Menaechmus Sosicles des Plautus, weigert er sich, bei der Buhlerin zu Mittag zu essen. Er ist fest und muthig, als er vom Kaufmann angegriffen wird. Als die Irrungen sich aufklären, deutet er bescheiden seine Liebe zu Luciana an; und wir fühlen, daß er glücklich sein wird.

Der Antipholis aus Ephesus steht in Bezug auf die Qualität seines Geistes und die Stärke seiner Sittlichkeit entschieden unter seinem Bruder. Er ist schwerlich berechtigt, seine Frau „zänkisch" zu nennen. Ihr Fehler ist eine allzu empfindsame Zuneigung zu ihm. Ihre Gefühle sind in folgender Anrede an ihren vermeintlichen Gemahl sehr schön geschildert:

„Komm, daß ich fest an diesen Arm mich klebe;
Du bist ein Ulmbaum, Mann, ich bin die Rebe,
Die ihre Schwäch' an deine Stärke rankt.
Was zwischen uns sich drängt, ist Unkraut bloß,
Schamloser Epheu, Stechdorn, unnütz Moos."

Das klassische Bild von der Ulme und der Rebe würde hinreichend gewesen sein, die Gefühle einer zärtlichen und vertrauensvollen Frau auszudrücken; der feine Zusatz:

„Schamloser Epheu, Stechdorn, unnütz Moos"

bezeichnet die vorherrschende Unruhe einer liebenden und argwöhnenden Gattin Antipholis aus Ephesus wird während des ganzen Verlaufs der „Irrungen" etwas hart behandelt; aber er verdient es. Allerdings wird ihm die Thüre seines Hauses verschlossen; in seiner Ungeduld möchte er sich den Eingang daselbst erzwingen, trotz der Vorstellungen des guten Balthasar:

„Bedenkt nur, ihre langerprobte Klugheit,
Bescheidne Tugend, reife Sittsamkeit
Verbürgen einen Grund, den ihr nicht kennt."

Er geht fort, aber nicht „geduldig;" er ist zufrieden, außerm Hause zu Mittag zu essen, doch nicht „im Tiger." Sein Entschluß

. . . . . „Unsrer lieben Wirthin dort,
(Geschäh's auch bloß zu ärgern meine Frau)
Schenk' ich die Kette" —

würde von seinem Bruder in ähnlicher Lage nicht gefaßt worden sein. Er hat seine Frau geärgert; er hat mit der Buhlerin zu Mittag gegessen; dennoch ist er nicht befriedigt: —

. . . . . „Geh du indeß,
Und kauf' mir einen Strick; den theil' ich aus
An meine Frau und ihre Mitverschwornen."

Wir bemitleiden ihn nicht, als er verhaftet wird, noch als er den „Strick" erhält, statt seiner „Dukaten." Seine wüthende Leidenschaftlichkeit gegen seine Frau, und die schlechten Namen, die er ihr ertheilt, sind ganz in seinem Charakter; und hat er

. . . . . „Die Mägde
Sämmtlich geprügelt, Doktor Zwick geburden,"

so können wir nicht den Verdacht hegen, daß der Doktor den rechten Kranken

Digitized by Google

behandelt habe. Mit Einem Wort, wir können nicht zweifeln, daß, obgleich der Antipholis aus Ephesus ein tapfrer Soldat sein mag, der sich „tiefe Wunden" zuzog, um seines Fürsten Leben zu retten, und obgleich er wirklich ein Recht hat, sich für sehr beleidigt zu halten, — er dem Antipholis aus Syrakus scharf entgegengesetzt ist, — daß er weder gelassen, noch gütig ist, noch wahrhaft liebt, — daß sein Naturell sinnlich ist, — und daß, wiewohl das Räthsel seiner Verwirrung gelöst wird, er doch Ursache zur Unzufriedenheit finden und einen

. . . . . „großen, gift'gen Schwarm
Von bleichen Krankheiten"

nähren wird.

Die Charaktere der beiden Dromio's sind, dem ersten Anblick nach, nicht so bestimmt von einander unterschieden. Jeder von ihnen macht „lustige Späße;" jeder von ihnen erträgt Prügel mit wunderbar guter Laune; jeder von ihnen sorgt treu für seines Herrn Interessen. Aber in der Qualität ihrer Lustigkeit ist sicherlich ein merklicher Unterschied.

Der Dromio aus Ephesus drückt sich präcise und in Antithesen aus, bemüht sich, seine Späße mit ungeheurer Ernsthaftigkeit und Besonnenheit zu äußern und bringt ein Wortspiel mit einer schlauen Feierlichkeit vor, welche äußerst ergötzlich ist:

„Das Huhn verbrennt, das Ferkel fällt vom Spieß,
Die Glock' im Thurm schlug zwölf, und meine Frau
Macht, daß auf meiner Wang' es Eins schon ist.
Sie ist heiß, — denn seht, — das Mahl ist kalt."

Und

„Wohl Marken hat von eurer Hand mein Kopf
Auch Marken von der Frau hat meine Schulter;
Doch tausend Mark hab' ich von Beiden nicht."

Er ist ein förmlicher Humorist, und spricht, wie wir nicht zweifeln, in einem schleppenden und einförmigen Tone, der für seine Rolle in einem Zwiegespräch, wie das folgende, passend war:

Ant. v. Eph. „War nicht die Thür zu und ich ausgesperrt?
Drom. v. Eph. Verdy, die Thür' zu, und ihr ausgesperrt.
Ant. v. Eph. Hat sie nicht selbst mich schimpflich abgewiesen?
Drom. v. Eph. Sans fable, selbst, euch schimpflich abgewiesen.
Ant. v. Eph. Hat nicht das Kuchenmädchen mich verhöhnt?
Drom. v. Eph. Ei ja, die Kuchenvestal'n euch verhöhnt."

Dagegen kommen die „lustigen Späße" des Dromio aus Syrakus alle von der Ergießung seines fröhlichen Herzens her. Er ist ein Geschöpf von höchst thierischem Sinn, überfließend von Späßen und wunderlichen Gleichnissen. Er macht nicht den geringsten Versuch, einen Spaß in einer gewissen Ordnung vorzubringen, sondern äußert, was ihm in den Mund kommt, mit unaufhaltbarer Zungengeläufigkeit. Er ist ein ununterrichteter Witzbold, und verschaffte, ohne Zweifel, seiner Zunge solche Beweglichkeit durch überstürztes Sprechen und abwechselnde Emphase, wie sie allein seine langen Beschreibungen seinem empfindsamen Herrn

Digitized by Google

erträglich machen konnte. Man denke an das Zwiegespräch in der zweiten Scene des zweiten Acts, wo Antipholis, nachdem er seine Späße zurückgewiesen hat, mit ihm in ein Wortgefecht verwickelt wird, in welchem der lustige Sklave offenbar den Sieg davon trägt. Man denke ferner an die zum Theil zwar rohe, aber durchweg unwiderstehlich drollige Beschreibung des „Kuchenmensch." Der Zwillingsbruder war zu einer solchen Flut von Späßen ganz unfähig. Ferner welch' eine Masse von Witz in seiner Schilderung des Gerichtsdieners! Seine Beiwörter sind unerschöpflich. Jeder der beiden Dromio's ist in seiner Art vortrefflich; aber wir glauben, daß der aus Syrakus seinem Zwillingsbruder aus Ephesus ebenso überlegen ist, wie unser alter Freund Lanz dem Schnell in den „beiden Veronesern" es ist.

Auf diese Unterschiede zwischen den Antipholissen und den Dromio's ist, unseres Wissens, bisher noch nicht hingewiesen worden; sie sind aber gewiß vorhanden und scheinen uns von dem großen Meister in der Charakterzeichnung mit ausgezeichneter Kraft sowohl wie Zartheit durchgeführt zu sein. Natürlich konnten die Charaktere der beiden Zwillinge nicht in schroffem Gegensatz einander entgegengestellt werden; denn das würde die Illusion zerstört haben. Sie müssen immer

„Hand in Hand gehn, nicht einer nach dem andern."

Digitized by Google

Judas Ischarioth.

(Fünfte Abtheilung.)

Nacht. Der Garten Gethsemane.

(Eine hohe Ulme, umgeben von Gesträuche.)

Judas (starr vor ihr wie an einem Fleck geheftet.)

Wer ist nun einsamer, der Baum oder der Mensch? —

Mitternachtskühle durchraschelt seine Zweige. Vom Stamme bis zum Gipfel erzittert das Laub. Innen aber fließt Kraft. Da ist kein Gedächtniß, kein heißes Herz, keine zerschlagene Welt! Das lebt und labt.

Dagegen der Mensch! Vom Winde unbewegt steht er — aber, was ist das Feuchte an seinen Wangen? Zween Thränenströme sind herabgerieselt, Bächlein über den Fels. Und der Fels merkte nichts davon, bis er unterwühlt war! O, soll ich so ewig hier stehen? Bin ich angeschmiedet an die Stelle, wo mein Kuß ihn verrieth? Wer mir den Ton aus der Seele brächte! „Freund! Wie? Mit einem Kusse verräthst Du des Menschen Sohn?" Wer mir den Ton aus der Seele brächte! Mit einem Kusse? — Es war die Schlange, die uns zuerst das Küssen lehrte; sie küßt' und tödtete. Da floh der Mensch vor ihr, und suchte das wollustreiche Gift zu pflücken, ohn' dessen Ueberschwang: so ward es Heilung, Balsam und süße Nahrung der begier'gen Seele. Ich führte es zurück zu seinem Ursprung; zwei feige Mörder nah'ten, meine Lippen, und tödteten im Kusse! Fluch mir! Fluch meiner Feigheit! So hinterrücks im Kusse zu ermorden, das macht mich klein! O letzter Kuß der Welt! (Er verhüllt sein Antlitz.)

Um die nämliche Stunde.

Jesus vor dem Rath der Schriftgelehrten im Zimmer Gasith.*)

Kaiphas.

Du bist angeklagt der Entheiligung, denn Du hast Deine Gebete nicht in

*) Dieses Zimmer war zur Hälfte heilig; zur Hälfte, wo die Angeklagten standen, nicht. Von dort aus gingen die Gesetze über Israel. Von hier gab es für den Verurtheilten keine Appellation.

Digitized by Google

dem Tempel des Heiligen „Gepriesen sei Er!“ verrichtet, sondern unter den Unreinen und bei den Thieren auf dem Felde.

Jesus.

Wahrlich, Priester, ich sage Dir, das Haus, in dem ich betete, war das des Herrn.

Ein Rabbi.

Ich, Rabbi Aschi, Lewi's Sohn, stehe auf und zeuge gegen Dich. Ich habe Dich gesehen betend mit abgewandtem Gesicht hinter dem Bethause zu jeder Stunde, gleich einem Frevler, wie Rabbi Huna sagt, denn es heißt: „Ringsum wandeln die Frevler.“

Ein Schriftgelehrter.

Das ist des Todes schuldig. Denn Rabbi Abaje sagt: „Ein Mann betete hinter dem Bethause und wandte sein Angesicht nicht dem Bethause zu, da ging Elijahu vorüber, sah ihn, zog sein Schwerdt und tödtete ihn.“

Jesus.

O über Euch, die Ihr Jahre lang in des Vaters Hause sitzet, und das Aeußere an Schüssel und Becher säubert, aber nicht darauf merket, wie es innen voll Schmach und Unflath wird! Höret mich. Ihr legt die Hand auf den Talmud und glaubt gerecht zu sein durch Menschen-Satzung! Ich will ein Ding daraus nehmen auf meine Weise und darnach fragen, dann antwortet mir:

Als David, der Sänger, König war über Israel, verfiel er auf einmal in Traurigkeit und betrübete sich, daß er die Stunden nicht zählen konnte von der ersten bis zur zweiten Dämmerung, weil ihn der Schlaf nicht losließ um die Mitte der Nacht. Und der Herr erschien ihm im Traume, und gab ihm ein Gesicht, daß David Tages darauf nähme seine Harfe, und sie aufhängete an die Säule zu Häupten seines Bettes. David that also. Und machte gegenüber in den Wänden seiner Kammer der Oeffnungen viere. Als nun die Nacht anbrach, und die Stunde kam, wo das Roß seine Nüstern blähet und nach sechzig Athemzügen aus dem Schlafe erwacht — da ging der Wind aus Norden 'gen Morgen und fuhr durch die Oeffnung in die Kammer und blies an die Saiten der Harfe, daß sie laut spielete. Und David erwachte und wußte, daß es Mitternacht sei, und hatte zuerst der Stunden rechtes Maaß und Theilung gefunden. Und er dankete Gott, und studirte die Schrift und ging hierhin und dorthin und übete die Rechte seiner Gerechtigkeit.

Sehet, des Menschen Seele ist wie die Harfe Davids und der Hauch des Ewigen wehet darüber hin, und erfaßt ihre Saiten, daß diese auffauchzen müssen zum Lobe des Herrn. Der Mensch aber zur Zeit, wo er sich eben befindet, stürzt zur Erde, im Tempel oder auf dem Felde; mit dem Angesichte mitternachtwärts oder gen Osten. Ueberall hat der Herr Wohlgefallen an ihm, und lauscht seiner Stimme. Wie der Nachtwind kam zur rechten Zeit und spielete an die Saiten, und erweckete

Digitized by Google

den David, so kommt auch der Herr zur rechten Zeit. — Oder wollt Ihr es läugnen, Rabbi's, daß die Stunde, wo Gott ruft, die rechte des Gebetes sei?

(Sie wagen keine Antwort und verstummen.)

Nikodemus (nähert sich Jesum, weinend.)

O Mann voll Hoheit, der Du dastehen mußt gleich einem Missethäter an der Unheiligen Stätte, sie verstummen Dir. Aber — aber? — Ach, ich wollte lieber in ein versteinert zürnend Gottes-Antlitz blicken, als in ihrer Züge wildes Leben, das Dir den Tod bedeutet!

Jesus (reicht ihm die Hand.)

Wenn Du weinen willst, Nikodemus, weine über Jerusalem. Weine über Dich, daß Du ein Jude bist. Das wird Euer Schmerz sein. Weine.

Kaiphas (zornig zu den Seinen.)

Sehet doch, wie Nikodemus an ihm hängt — so auch die Uebrigen. O besser, dieser Eine stirbt, als daß das ganze Volk verderbe.

(Sie berathen sich.)

Nikodemus.

Ach, Herr, wenn Du gewollt hättest, Du ständest nicht hier. Das ganze Volk hing Dir an. Du hättest können unser König sein.

Jesus.

Die Könige waren Euer Unglück. Von dem Tag fing es an, als Deine Väter den ersten von Samuel ertrotzten. Nie kann Einer es Vielen recht machen, oder die müssen Sclaven sein. Das wollte ich nicht.

Kaiphas.

Richter Israels, merkt wohl auf! Kein Mittel ließ ich unversucht, ihn zu bekehren; doch dieses Menschen Verstockung ist unverdränglicher als Sonnenlicht. (Alle unsere Gesetze hat er verletzt; und seine Herkunft ist uns kein Geheimniß.) Jedoch nach dem Gebote des Heiligen „Gepriesen sei Er!" und um den Glauben des Volkes zu schonen, frage ich ihn noch einmal im Angesichte Aller. (Sich zu Christum wendend, im feierlichen Tone:) Im Namen des lebendigen Gottes beschwöre ich Dich! Frei bist Du. Wenn Du also wirklich der verkündigte und erwartete Messias bist, so sage es uns frei heraus.

Jesus.

Du Schalk! Ist das auch eine Freiheit, in Ketten und Banden? Was hilfts! Sage ich Dir „Ja" auf Deine Frage, so glaubst Du mir nicht. Frage ich dann, warum Du nicht glaubst, so antwortest Du mir nicht. Die Wahrheit willst Du nicht hören; Du bist nur gewillt, mich schuldig zu finden. Wehe dem Menschen, über den Solche zu Gerichte sitzen. Er ist von Anbeginn verloren. Machet zu Ende!

Digitized by Google

Kaiphas.

Ich beschwöre Dich bei dem lebendigen Gotte, daß Du uns sageſt, ob Du seieſt Christus der Sohn Gottes?!

Jesus.

Ich bin's.

Kaiphas (zerreißt seinen Mantel und verhüllt sich.)

O Lästerung!

Die Stimmführer (treten auf.)

Aus seinem Munde haben wir vernommen, was ihn des Todes schuldig macht. Er sterbe.

Alle.

Er sterbe. (Sie verhüllen sich.)

(Nikodemus und einige Wenige wenden sich ab, und treten zu Jesum. Johannes, der Jünger, drängt sich durch Wachen und Volk zu seinem Meister.)

Nikodemus.

Herr, Herr! Du lächelst?

Jesus.

Das Samenkorn erstirbt in der Erde, dann entkeimt die Frucht. Meinem Tode werdet Ihr glauben.

(Auf einen Wink des Hohenpriesters wird er von den Knechten umringt.)

Jesus.

Die Gewalt beginnt ihr Werk mit mir. Nicht viel ist mir mehr vergönnt, mit Euch zu reden. Aber nochmals, nochmals gebiete ich Euch, daß Ihr einig seid, und Euch liebet unter einander; denn wo möchtet Ihr Liebe und Eintracht finden, wenn nicht unter Euch selbst?

(Johannes fällt schluchzend an ihm nieder und küßt seine Hände.)

Jesus.

Traure nicht allzusehr um unsere Trennung. Siehe! Ich bin nur der Erste einer langen Reihe nach mir. Viele mit Dornen Gekrönte werden mir noch folgen müſſen auf den Weg, den ich jetzt gehe, ehe der Schmerz die Welt erlöset haben wird.

Johannes.

O Herr, bleibe, bleibe bei uns!

Jesus (ihn aufrichtend.)

Ich bin bei Euch. An mir erkennet, welche Freiheit der Mensch erreichen mag, und bis zu welcher Hoheit er berufen ist; das ist der Inhalt meiner Sendung. Fühlst Du es, Nikodemus, Johannes?

Johannes.

O über's Grab hinaus!

Jesus (zu den Söldnern.)

Führt mich jetzt, wohin Ihr müßt.

(Er bietet seine Hände dar; die werden gebunden und die Soldaten führen ihn hinweg.)

Digitized by Google

Nikodemus.

O welch' ein Menſch!

(Er bleibt an eine Säule gelehnt überwältigt ſtehen. Draußen kräht der Hahn.)

Felſige Gegend in der Nähe von Golgatha.

Judas (ſteigt aus einer Kluft herauf.)

Keine Ruhe! Keine Ruhe! Nicht hier! Nicht da! Nicht dort! Nirgend! Ich bin wie ein Thier, das man hetzet; wenn ich ein Gekreiſch hör', ſpitz' ich die Ohren und laufe! Geſtern packte es mich am Nacken und trieb mich über die Felder nach Jeruſalem in ſeinen Kerker. Ich verſteckte mich in dem äußerſten Winkel und lauſchte durch's Gitter. O, Ihr unverwundbaren Felſen! da wurde ſelbſt mein Haß bleich vor den Qualen, die ſie ihm thaten; und ich wandte ihm den Rücken zu und ſchloß die Augen — aber ich ſahe ihn dennoch. Er ſtand da in den Banden, als hätt' er alle Freiheit im Himmel und auf Erden; ſein heller Blick fuhr durch die Finſterniß wie des Cherubim's Schwerdt und durchbohrte mich in meinem Winkel. O Erde, da fühlt' ich mich deinesgleichen — und ich barg mein Antlitz im Mantel, als könnt' ich mich ſo vor mir ſelber verbergen. „Morgen wird er an's Kreuz geſchlagen" riefen die Wächter. Und ich ſtürzte über die Mauern durch Felder und Vorſtädte. In mir ſein Antlitz wie eine mächtige Flamme, die den Judas verſengt. O brüll' auf, Leviathan aus der Tiefe! Werdet los, ihr Stürme! Wanke, Erde, damit ich das Stück aus meinem Leben, was ſein Blick herausgeſchmolzen hat, wiederfinde in den Elementen! O, wenn nur dieſe Stille von der Erde wiche — wenn nur die Rinder brüllten, die Roſſe den Boden ſtampften, oder ein Brand aufflammte, die Welt verzehrend, damit ich ruhig würde! Aber dieſe Stille greift mich an wie ein Schmerz, wühlt mich durch wie ein Orkan, krallt ſich an mir wie die Peſt, jagt mir nach wie der Todesengel, die Lanze geſchwungen und nach mir zielend! O kaltes Lächeln der Natur! Ich will Dir entfliehen, höhniſche Zeugin meiner Schmach und wär's bis an die Spitzen der Morgenröthe! Meine Gewänder theilen ſich wie Raben-Fittiche, wollt Ihr mich in die Wolken tragen oder in den Abgrund ſchleudern? Wohin? Wohin? (Er faßt ſein Gewand mit ausgebreiteten Armen wie Flügel, und wird davon getrieben.) Wohin? Wohin?

Drei Männer begegnen ſich am nämlichen Orte.

Der Eine.

Wo kommt Ihr her?

Die Anderen.

Von Golgatha herab.

Der Eine.

Ich will noch hin.

Die Anderen.

Wir ſahen ihn kreuzigen, und weinten über ihn.

Digitized by Google

Judas (kommt zurück.)

Ist er todt?!

Die Männer (weichen seitab.)

Was ist das für ein Mensch?

Judas.

Schreiet es aus! Höhlt aus die Felsen mit einem Wort und sprenget sie! Sagt, er sei todt! (Sie schweigen.) Ha! Er kann noch nicht gestorben sein; ich seh's an Euren Mienen, die den Tag mir zeigen! Wäre es! Sie würden finster wie die Nacht, der Tod ergriffe mit graus'ger Faust die stolzen Menschenzüge; fort würfe die Sonne ihre stumpfen Zeiger — und mir wäre wohl!

Der eine Mann.

Nun ich meine: wär' der Mann, den sie da oben kreuzigen, ein Prophete, wie sie sagen, und Gottes Sohn, wie könnte er sich nicht vom Kreuz erlösen?

Judas (packt ihn an.)

Jude, Jude! verflucht sind Alle, die wie Du so denken; das ganze Jerusalem, was mich verhöhnt mit seinen gold'nen Spitzen, es stürzt! weil es so denkt wie Du. (Er rüttelt ihn.) Ha, wärst Du jetzt ganz Juda! ich packte Dich und würfe Dich hinab von steilster Höhe, daß an den Zacken Du das Herz zerbrächest — Dir wäre besser, es geschäh' auf einmal, als für die Ewigkeit den Fluch zu tragen!!

(Plötzlich eine schreckliche Verfinsterung. Orkane heulen. Felsstücke fliegen durch die Luft. Es ist die dritte Stunde.)

Alle.

Weh uns, er raset! Wehe, wie geschieht uns? Schwankt der Felsen? Dreht sich das Land nicht um uns her in Kreisen? Ach, Tag des Jammers!

Judas.

O Tag der Freude! Wer hat den Himmel so in das Herz gestochen? Ich that es, ich! Riesig, ein Tropfen Blutes, sinkt herab die Sonne, und es verlischt die krankgewordene Erde!

Die Männer (entfliehend.)

Weh uns, der jüngste Tag bricht ein. Weltuntergang! Weltuntergang!

Judas.

Nun, indem die Welt zusammenkracht, geschieht mir wohl! — Reich' mir den Ast, mitleid'ger Baum; nicht will ich zermalmet werden von des Erdballs Scherben; frei im letzten Hauche will ich vergehen wie ein Gott! (Der Baum biegt sich hin und her.) Schwankst Du gleich einer Gerte, stolzer Baum, von unsichtbaren Mächten gefaßt an deinen Haaren — o sei mein Bild und werde wieder stark!

(Das Erdbeben tritt ein.)

Ha! Das Band der Thäler reißt, die Berge rücken an einander. Ich sehe Golgatha! Ich seh' ihn bleich am Kreuze blutend; die Dornenkrone, und das schöne Herz geöffnet vor der Welt erstauntem Auge! Ich seh's und

Digitized by Google

bebe nicht. Nein, der Anblick macht wie Wohlsein mich gesund! — Du warst mein Inhalt. Du bist ausgeschüttet und trunken ist die Welt von Dir! Ich fühle jetzt mich wie ein leer Gefäß, wozu noch dient es? Ich zertrümm're es! (Er erhängt sich an seinem Gürtel.)

(Der Sturm kommt, reißt ihn los, entwurzelt den Baum und zerschlägt den Felsen. Tiefste Dunkelheit.)

Gebet der Maria am Kreuze.

Herr, ich stand am Kreuze. Jetzt liege ich flehend vor Dir um der Menschheit Leid, flehend um Licht! Laß vorüber die Nacht, o Herr!

Lazarus Hütte.

Maria Magdalena. Martha. Jocheba. Lazarus. Zwei Männer. Judas

liegt ohne Lebenszeichen auf dem Lager Magdalenen's.

Der eine Mann.

Wie wir hier diesen fanden? Frauen, es würde Euch schaudern, wenn ich's ganz der Natur nach Euch erzählen könnte! Wir Beide, ich und mein Bruder, gingen früh vor Tage aus von Jerusalem, und wollten weit ins Land von Ephraim bis gen Damaskus reisen, denn wir sind Krämer mit Rosenwasser aus Arabien handelnd, und sind viel unterwegs. Die Morgen-Frühe vor dem großen Sabbath wählten wir zur Reise, um noch am Abend in Ephraim zu sein, und dort das Lamm zu essen. In Jerusalem zu bleiben auf dem Fest hat uns gegrauet, weil höchst ungerecht man an dem Tag allbort das Blut der Hoffnung Israels vergießen wollte. Dies hat uns tief entrüstet. Doch sind wir kleine Leute, die's fühlen können, aber sagen nicht. So zogen schweigend wir. Mein Bruder hier bepackte die Kameele. Ich schloß die Thüren, gürtete um mich die Tasche mit den blinkenden Denaren, und so gingen wir selbander hinunter gegen das Damasker Thor, wo uns erwartend schon die Knechte sich mit den Kameelen hielten. Wohl hörten aus der Ferne wir manch wild Geschrei von Flüchen, Lästerworten, sahen auch des Volkes vielbewegten Lärm; doch schauten wir nicht um, und gingen weiter. Es ward ein heißer Tag. Die Sonnenstrahlen stachen wie glühnde Nadeln sich in unser Fleisch, selbst die Kameele lechzten, so daß wir, angekommen bei den Pyramiden, die dreifach vor der Könige Grabmahl stehen, dort, wo in ewiger Dämmrung springt der Quell Siloah, und wo nach alter Sage der Ort einst sein wird des Weltgerichts, Halt machen mußten. Die Grotte ist Euch bekannt, wo Jeremias saß und klagete ob Salems Untergang. Da traten wir hinein; und draußen unter Palmen ruhten die Kameele, bewacht von unsern Knechten. Wenn Euch die Grotte bekannt ist, wißt Ihr auch, daß Adonai, unser Gott, für seinen greisen Knecht die kalten Wände mit warmen, immer grünen Moos bewachsen ließ; und

Digitized by Google

daß an jedem Hälmlein wie Tropfen Thaues noch die Thränen hängen, die Jeremia weinete allda. Auf den Stein, wo er einst saß, da setzt' ich mich; an meine Füße legte sich mein Bruder und schlang den Arm um mich. Es ward uns schaurig. Denn in den Wänden, in dem starren Felsen hörten wir von ungeseh'nen Wassern ein immerwährend Klopfen, als wär es Herzschlag, der in Todessehnsucht die alten Rippen gern zersprengen möchte. Wir mußten weinen. Warum, das wüßt ich eben nicht zu sagen; doch war's uns also daß wir weinen mußten. Plötzlich schwankte die Erde mit uns. Die Felsen bebten. Mit einem Sprunge stürzen wir uns aus der Grotte. Da, gegenüber dem Grab der Könige, den Felsen kennt Ihr, der eines Menschen-Angesichtes Züge trägt, und ehrnen Ernstes in die Wolken schaut, dort wollen wir uns retten; denn die Erde fluthet unter uns mit grünen Wellen, wie nur sonst das Meer. Doch Grauen fesselt unsern eiln'den Fuß! Lebendig wird das Felsenhaupt, die Braue zuckt, das Auge rollt und blitzt! Langsam neiget sich das ehr'ne Antlitz vom Himmel abwärts und zur Erde nieder. Wir müssen's sehen; können fliehen nicht. Plötzlich, als wenn ein Schwerd den stolzen Nacken träfe, und das Haupt vom Rumpfe trennte, kracht es ab mit donnerähnlichem Gepolter. Staubwolken hüllen ein den fürchterlichen Anblick. Wir stürzen nieder auf das Angesicht; wir wollen beten, doch der Schrecken läßt kein Wort auf uns're Zungen. Finsterniß umgiebt uns, und ein Brausen. Wir wagen nicht zu athmen. — Endlich nach langem Zagen, als wir wiederum die Augen aufgethan, lag schweigende Ermattung rings über der Natur. Von unsern Knechten und Kameelen fand sich keine Spur, denn wo sie jüngst noch ruhten unter Palmen — gähnte jetzt ein tiefer Abgrund. Wir selber lagen in Gefahr auf einer Scholle, die ein Bergstrom zischend unterwühlte. Die mächtgen Bäume neben uns entwurzelt streckten ohnmächtige Arme in die leere Luft. Felsenstücke, gewaltgen Kriegerköpfen, die in der Schlacht vom Rumpf gehauen, vergleichbar, kollerten umher. Wie in der Wuth des Kampfes sträubten sich die weißlich-grünen Haare noch über ihren schwarzen Angesichtern. Wüst war der Anblick; doch ein wüsterer ward uns! —

Die Gruft der Könige war aufgerissen; und zwischen rost'gen Kronen, halb zermorschten Sceptern lagen die Gerippe entblößet von den purpurnen Gewändern, in ihrer ganzen Nacktheit grauenhaft vor uns. Inmitten ihrer Armgelenke, Beineknochen rührte sich in Krämpfen ein lebend Wesen, ein Mensch von Fleisch und Blut wie wir! Ein scheußliches Geripp war über ihn gefallen und drückte den halbzerfressenen Schädel auf sein Angesicht. — Dieser war's, den wir hierher Euch brachten! Wir rissen ihn hervor aus der Umarmung. Er schlug die Augen auf, blickte uns sinnlos an, und schloß sie wieder. Doch daß er todt sei, konnten wir nicht glauben; denn es zeugten der Brust langsam geheime Athemzüge uns von seinem Leben. Auf daß er lebe, brachten wir ihn her! (Er legt die Hand auf des Judas Brust.) Doch jetzt ist's stumm dadrinnen. Nichts rührt sich mehr.

Digitized by Google

Magdalena.

Stumm und todt.

Lazarus.

Breite meinen Mantel über ihn, Magdalena. Schlage Feuer an, Martha. Ich will die Hütte anzünden, daß er in den Flammen sein Grab finde; und dann wollen wir wandern!

Der Mann.

Auch wir — wir wollen fort (auf Martha). Gieb diese braune Jungfrau mir zum Weibe, und ziehe mit uns!

Lazarus (giebt Martha an ihn).

Segen sei mit Euch!

Der Mann.

Ich will mich taufen lassen und mein Bruder; dann wird der Segen bei uns sein.

Martha.

Und Du o Magdalena meine Schwester?

Maria Magdalena.

Ich ziehe in die Wüste.

Martha.

Ach so allein und schutzlos?! —

Magdalena.

Sieh doch die einsame Lilie! sie schaukelt sich in ihrem grünen Nachen auf der Fluth, sorglos, ob diese größer werdend sie verschlinge. Die Fluth ehrt ihr Vertrauen, und fromm schmiegt sich das wilde Element um ihre Wurzeln, liebkoset sie, und singt ihr Schlummerlieder. Bin ich, die der Herr geheiligt, denn weniger als eine Lilie?

Martha.

Ach Schwester bleibe bei uns!

Magdalena.

Laß mich Martha, es dürfen keine anderen Stimmen hier ertönen, wo die Fülle seiner Worte aufgespeichert liegt. Laß meine übrige Zeit ein Dankgebetsein! ein reiner Ton herausgegriffen aus der verstimmten Melodie des Menschenlebens.

Lazarus (beugt sich vor ihr).

Segne uns Schwester und gehe hin. (Er zündet die Hütte an.)

(Maria Magdalena geht hinaus, die Andern folgen.)

Lazarus (zur Jocheba, als die Hütte im Brand steht).

Weib verhüll' Dein Antlitz vor den Flammen. Schütte Erde auf Dein Haupt, wie ich es thue, und weine mit mir über unser Volk.

Digitized by Google

Martha.

O seht, wie Magdalena scheidet! Da steht sie auf der Höhe, die Hand 'gen uns zum Abschied hergekehrt. Ihr gilbliches Gewand erglänzt wie golden; ihr Antlitz ist wie das der Seraphim, und ihre Augen leuchten gleich Topasen; ihr schönes Haar erglüht im Abendschein gleichwie zween Flammen, die wärmen, aber nicht verzehren wollen. Sie streckt die Hand wie grüßend zu den Wolken, als wäre dies das Land wohin sie zöge. O seht doch, seht! Sitzt nicht so da, als wärt Ihr graue Bilder aus Erz und Stein von Staub und Moose überdeckt. Seht! Sie stützt sich auf den Stab und wandert weiter. — Ach, wo ist unsre Heimath? — (Der Mann tritt zu ihr, und zieht sie an sich.)

Ende.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

43/37
44
89
1/3 c-
(d:) ce.-

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Digitized by Google

Widener Library
3 2044 100 891 795

Digitized by Google