

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

William Shakespeare

Wolff, Max Josef

Leipzig, 1903

William Shakespeare



Studien und Aufsätze

von

MAX J. WOLFF



UB Innsbruck



+C111027904

Berlin, F. Fontane & Co.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Vorwort

Die nachfolgenden, kleinen Aufsätze sind aus Vorarbeiten zu einem grösseren Werk hervorgegangen, das Shakespeares gesamtes Leben und Schaffen umfassen sollte.

Leider ist es mir infolge äusserer Umstände nicht vergönnt, die Arbeit meinem Plane gemäss durchzuführen.

Um aber das gesammelte Material nicht ungenutzt verfallen zu lassen, habe ich versucht, einzelnes in sich auszugestalten und, da ich das Ganze nicht liefern konnte, wenigstens Teile davon zu einem teilweisen äusseren Abschluss zu bringen.

Die einzelnen Aufsätze haben unter sich keinen Zusammenhang, immerhin sind sie so gewählt, dass sie eine Art Überblick über das Leben und Wirken des Dichters geben. Die Arbeiten über die Sonette berühren die jugendliche Periode des grossen Meisters; Troilus und Cymbeline sind wichtige Wendepunkte in seinem Leben, während Hamlet und Cäsar den Höhepunkt seines Könnens bezeichnen. Der Aufsatz über Liebe und Ehe soll einen Einblick über das Schaffen des Dichters gewähren, der in den Artikeln VI und IX durch Vergleiche mit anderen kongenialen Geistern ergänzt wird, während Nr. VIII Einzelheiten aus seinem äusseren Leben behandelt.

Die Aufsätze sind weder für englische Philologen noch für Shakespeareforscher bestimmt, sondern richten

sich an alle, die ein über das Mass einer kurzen Biographie hinausgehendes Interesse an dem Werk und der Person des Dichters nehmen.

Aus diesem Grunde habe ich auch geglaubt, auf die Kenntnis des englischen Textes bei meinen Lesern verzichten zu sollen, und darin lag, wie mir der Fachmann nachfühlen wird, für einige der Arbeiten eine grosse Schwierigkeit. Besonders eine Darstellung der Sonette und aller Streitfragen, die sich an sie knüpfen, wurde durch die ausschliessliche Berücksichtigung der deutschen Übersetzung wesentlich erschwert. Ich musste von allen philologischen Erörterungen und Gründen absehen, die, besonders seit Isaacs trefflichen Arbeiten, einen notwendigen, wenn nicht den wichtigsten Bestandteil der Sonettenliteratur bilden. Ich bin mir bewusst, dass meine Arbeit durch ihr Fortbleiben etwas Unvollständiges erhält, aber ich hoffe, dass gerade diese Unvollständigkeiten dem allgemeinen Interesse, das ich für Shakespeares Gedichte in weiteren Kreisen erwecken wollte, zu gute kommt.

In sämtlichen Aufsätzen habe ich versucht, auf die Persönlichkeit des Dichters zurückzugehen. Alle Bestrebungen in dieser Richtung leiden unter dem gleichen Fehler, dass sie durch das Vorbild Goethes mehr oder minder, bewusst oder unbewusst bestimmt werden. Er hat uns in seinen Gesprächen, Tagebüchern und autobiographischen Schriften das Wachsen und Werden des Genies an seiner Person mit so zwingender Klarheit gezeigt, dass uns eine andere Art der geistigen Entwicklung des genialen Menschen überhaupt unmöglich erscheint. Unwillkürlich übertragen wir seinen Werdegang auf Shakespeare. Es scheint selbstverständlich, dass Heinrich VI., Hamlet und der Sturm im Leben des englischen Dichters dieselben Etappen bilden wie Götz, Faust und Wilhelm Meister in dem des deutschen. Wenn

darin ein Fehler liegt, so kann sich der Verfasser nicht von ihm freisprechen; für einen Deutschen wäre es auch besonders schwierig, diesen Irrtum zu vermeiden, dem selbst die besten unter den Ausländern, wie Dowden und Taine, nicht entgangen sind.

Noch eine Bemerkung über die Quellenangaben habe ich zu machen. Ich glaube die benutzte Literatur ziemlich vollständig angegeben zu haben; doch habe ich mich darauf beschränkt, jedes Werk nur einmal zu zitieren, selbst wenn es für mehrere Aufsätze Verwendung gefunden hat. Eine nochmalige Anführung ist nur dann erfolgt, wenn es sich an der zweiten Stelle nicht um Tatsachen, sondern um eine persönliche Ansicht des betreffenden Autors handelte.

Berlin, im Juli 1902.

Der Verfasser.

Inhalt

	Seite
Einführung	1
I. Shakespeares Sonette	11
II. Die Personen der Shakespeareschen Sonette	67
III. Cymbeline	91
IV. Troilus und Cressida	131
V. Brutus und Hamlet	165
VI. Romeo und Julia bei Shakespeare, Goethe und Lope de Vega	195
VII. Mann und Weib in Liebe und Ehe bei Shakespeare	231
VIII. Shakespeare als Schauspieler	283
IX. Shakespeare als Dichter	319
Anmerkungen	391

Einführung

Er ist den Lebenden vereinet,
Vom Hauch des Grabes keine Spur!
Die Vorwelt, die ihr tot gemeinet,
Lebt selbst in seinem Liede nur.
Uhland.

Als Einleitung möchte ich den nachfolgenden Aufsätzen einen kurzen Abriss von Shakespeares äusserem Leben vorausschicken. Ich könnte zwar für die wenigen Bemerkungen, auf die ich mich beschränken muss, ebensogut auf eine der vielen mittelmässigen oder wenigen guten Biographien des Dichters verweisen,¹ doch liegt mir daran, mit möglichster Schärfe das, was wir an Tatsächlichem wissen, von dem zu sondern, was sich im Laufe eines Jahrhunderts der Forschung als wissenschaftliche Legende herausgebildet hat. Vieles davon besitzt einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, aber trotzdem sind und bleiben es Vermutungen, die, entsprechend ihrer Natur, nur mit einer gewissen Zurückhaltung wissenschaftlich verwertet werden dürfen.

Die ältere Tradition, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den ersten Arbeiten von Rowe und anderen eine kritiklose Aufnahme gefunden hat, lasse ich beiseite, es sind besonders die Anekdoten von Shakespeares Fleischerberuf, seiner Wildddieberei, seiner Auspeitschung durch Sir Thomas Lucy und seinem Leben als Pferdejunge in London. Diese billigen Erzählungen verdanken ihre Entstehung und Fortpflanzung wohl nur dem Behagen des Philisters, den grossen Genius, an dessen geistiger Höhe nicht zu rütteln ist, wenigstens äusserlich auf sein oder gar unter sein Niveau herabzudrücken. In Ermangelung anderen Stoffes ziehen sie sich noch immer als romanhaftes Füllsel durch die Lebensbeschreibungen des Dichters hindurch. Der gepeitschte Shakespeare wird so unausrottbar bleiben wie der verhungernde Schiller.

Selbst wenn diese Fabeln wahr wären, so würden sie doch nichts beweisen, als dass der Dichter die ganze Tiefe menschlichen Elends ausgekostet hat, eine Erfahrung, die auch ohne diese albernern Geschichten aus seinen Werken deutlich hervorgeht.

William Shakespeare wurde am 23. April (alten Stils) 1564 zu Stratford am Avon in Warwickshire geboren, falls wir nach dem damals üblichen Gebrauch seine Geburt drei Tage vor seiner Taufe ansetzen dürfen. Am 26. April fand diese in der dortigen evangelischen, d. h. anglikanischen Pfarrkirche statt, in der der Dichter zweiundfünfzig Jahre später auch beigesetzt worden ist. Sein Vater muss als Beamter evangelisch gewesen sein, seine Kinder, besonders seine älteste Tochter, neigten sogar der strengeren, puritanischen Richtung zu; von einem persönlichen Konfessionswechsel des Dichters, wie bei seinem Widersacher Ben Jonson, ist nichts überliefert worden: wir dürfen ihn deshalb mit Bestimmtheit als Protestanten bezeichnen. Wenigstens entbehrt diesen Zeugnissen gegenüber die nicht näher begründete Mitteilung, die der Vikar Richard Davis etwa hundert Jahre nach seinem Tod gemacht hat, „er starb als Papist“, jeder Glaubwürdigkeit.

Der Dichter entspross als drittes Kind und ältester Sohn der im Jahre 1557 geschlossenen Ehe John Shakespeares mit Mary Arden, Tochter des Robert Arden von Wilmcote; fünf weitere Kinder folgten ihm, zwei Mädchen und drei Knaben. Die meisten der Geschwister starben im jugendlichen Alter, nur seine jüngere Schwester Joan, vermählt mit dem Hutmacher William Hart, überlebte den Dichter um dreissig Jahre. Seine Mutter entstammte einer kleinen, adeligen Familie, sein Vater war ein wohlhabender Ackerbürger in Stratford, der sich in erster Linie mit Viehzucht beschäftigte. Die Arbeitsteilung war damals, besonders in ländlichen Betrieben, nur wenig durchgeführt; John Shakespeare schor seine Schafe selbst und brachte ihre Wolle auf den Markt nach dem benachbarten Coventry oder, als die Zeiten diesem Handel nicht mehr günstig waren, schlachtete er sein Vieh und suchte Fleisch und Häute nach Möglichkeit zu verwerten. Nur so lässt es sich erklären, dass er bald als Wollhändler, bald als Fleischer und Handschuhmacher aufgeführt wird, es sind Nebengewerbe, die mit der Viehzucht damals in naher Verbindung standen. In dem kleinen Gemeinwesen war er ein angesehenener Mann, 1565 wurde er Ratsmann (Alderman), drei Jahre darauf Bürgermeister (High-Bailiff) und erreichte damit

die höchste Ehrenstellung in seiner Vaterstadt. Am Ende des nächsten Jahrzehntes scheint sein Wohlstand schwer erschüttert zu sein; zwar kauft er im Jahre 1575 noch zwei Häuser in Stratford, doch schon 1578 kommt er in Steuerschwierigkeiten und muss 1579 das kleine Gut seiner Frau, Asbies, verpfänden. In der Folge wird sogar zwangsweise gegen ihn vorgegangen, und er selbst in Schuldhast genommen. Ob er wirklich verarmt war, oder ob er nur seinen Betrieb aus Stratford verlegt hatte und sich dort nicht mehr zur Leistung der öffentlichen Gemeinde- und Kirchenabgaben verstehen wollte, können wir nicht entscheiden. Es spricht manches für das letztere, z. B. das besonders prächtige Begräbnis, das er trotz seiner finanziellen Schwierigkeiten im Jahre 1579 seiner Tochter Anna bereiten liess, und der Versuch, den er schon im folgenden Jahre machte, das verpfändete Gut zurückzuerlangen.² In den Akten, die sich auf seine spätere Nobilitierung beziehen, wird er kurzweg ein wohlhabender Mann genannt. Ein Vermögensverfall, der damals noch in allgemeiner Erinnerung sein musste, wird nicht erwähnt und hätte wohl, wenn er nur zwei bis drei Jahre zurücklag, leicht zur Abweisung seines Gesuches um Verleihung eines Wappens führen können.

Von der Jugend des Dichters wissen wir nichts. Das nächste, was wir nach seiner Taufe von ihm erfahren, ist im Jahre 1582 seine Verheiratung mit der um acht Jahre älteren Anna Hathaway. Die Ehe wurde unter aussergewöhnlichen Umständen, Befreiung von mehrfachem Aufgebot und ähnlichen Erleichterungen geschlossen, es scheint, dass es sich um eine von der Familie Hathaway erzwungene Legitimierung eines Fehltrittes gehandelt hat, wenigstens wurde das erste Kind des Dichters schon nach sechsmonatlicher Ehe geboren. Es war ein Mädchen, das am 26. Mai 1583 auf den Namen Susanna getauft wurde, ihr folgte im Jahre darauf ein Zwillingpaar, Hamnet und Judith. Die Ehe des Dichters soll sehr unglücklich gewesen sein, eine Tradition, die sich besonders auf Grund seiner letztwilligen Verfügungen herausgebildet hat. Seine Frau wird daselbst nur mit dem zweitbesten Bett bedacht; da ihr jedoch das erste samt einem grossen Teil des Hausrates als gesetzliches Wittum zufiel, so kann eine Vernachlässigung darin nicht gefunden werden. Dass sie Shakespeare geistig nahegestanden habe, ist nach dem damaligen Bildungsstande der Frauen in ländlichen Kreisen kaum anzunehmen, trotzdem kann sie ihm eine gute Gattin gewesen

sein, zu der er nach seinen aufregenden Londoner Jahren gern zurückgekehrt ist.

Im Jahre 1587 besuchte die Schauspielertruppe Lord Lesters, als deren Mitglied unter veränderten Namen wir den Dichter später finden, auf einer grösseren Tournée auch Stratford. Die Annahme, dass er mit den Komödianten davongezogen sei,³ liegt nahe, doch kann ich mich ihr nicht anschliessen, da meiner Meinung nach der Dichter schon etwa 1585 nach London übergesiedelt sein muss. Ob dieser Schritt im Einverständnis mit seiner Frau und seiner Familie geschah, ob sie nichts von ihm, oder er nichts von ihnen wissen wollte, muss dahingestellt bleiben, auf jeden Fall kehrte er vor 1596, dem Todesjahre seines einzigen Sohnes, nicht in die Vaterstadt zurück.

In London trat er in die obenerwähnte Schauspielergesellschaft ein, der er unter den verschiedenlichsten Wandlungen als Truppe des Lord Strange, des Lord Chamberlain und des Königs selber bis zum Ende seiner Bühnenlaufbahn treu geblieben ist. Sein Eintritt muss bald nach seiner Ankunft erfolgt sein, denn im Jahre 1592, wo seiner zum erstenmal erwähnt wird, hat er nicht nur die langjährige Lehrlingszeit längst überwunden, sondern ist schon als Schauspieler, Bearbeiter älterer Stücke und selbständiger Dichter ein angesehenes Mitglied seiner Truppe. Ein „Johannes fac totum“ wird in diesem gehässigen, persönlichen Angriff des Dichters Green der junge shake-scene (Bühnenerschütterer) genannt. Der Übergang vom Schauspieler zum produzierenden Künstler war damals leicht zu finden. Mit den Worten der dramatischen Autoren nahm man es nicht so genau wie heute, bei jeder Wiederaufnahme eines älteren Werkes erfuhr es eine gründliche, zeitgemässe Umgestaltung, die von einem poetisch veranlagten Mitglied der betreffenden Truppe in ziemlich rücksichtsloser Weise vorgenommen wurde. In dieser Richtung haben sich auch Shakespeares erste, dichterische Versuche bewegt, doch bald entfaltete sein Genius die Schwingen zu kühnerem und freierem Fluge. Die Komödie der Irrungen war wohl seine erste selbständige Arbeit, der sich in der Zeit von 1590—1613 Dramen und Gedichte in ununterbrochener Reihenfolge anschlossen. Durch seine alles überragenden Werke gewann seine Truppe immer grössere Bedeutung und in heftigem Wettbewerb gelang es ihr, die älteren Schauspielergesellschaften aus der Gunst der Königin

und des besseren Publikums zu verdrängen. Meister Burbage, ihr hervorragendstes Mitglied, konnte daran denken, seiner Kunst ein eigenes Heim zu errichten; das Globetheater entstand, zu dessen erheblichsten Anteilseignern auch sein Freund und Kollege Shakespeare gehörte. In dieser Eigenschaft, wie auch aus seinen Dramen und seiner Bühnentätigkeit flossen dem Dichter beträchtliche Einnahmen zu, die er als guter Hausverwalter gewinnbringend anzulegen wusste. Teils kaufte er städtischen und ländlichen Grundbesitz in seiner Heimat, teils pachtete er die Zehnten von Stratford, oder lieh sein Geld zu angemessenen Zinsen aus. Ein angenehmer Gläubiger war der Dichter des Hamlet nicht, mit unnachsichtlicher Strenge trieb er seine Forderungen ein, wie wir aus verschiedenen, noch erhaltenen Prozessakten ersehen können.

Auf Grund der bedeutenden finanziellen und literarischen Erfolge seines grossen Sohnes reichte John Shakespeare 1596 einen Antrag auf Gewährung eines Wappens bei dem Heroldsamte ein. Nach längeren Verhandlungen und einmaligem, abschlägigem Bescheid wurde ihm stattgegeben, und die Familie des Dichters in die gentry erhoben. Doch der, in dessen Interesse Shakespeare diesen Schritt wohl in erster Linie getan hatte, der seinen Namen und seine Familie für alle Zeiten fortpflanzen sollte, der einzige Sohn des Dichters, erlebte den Erfolg nicht mehr, Hamnet starb im Jahre 1596. Der Neid der Götter rächte sich; es ist überhaupt, als wenn der Dichter jeden ferneren Erfolg durch ein neues Opfer aus dem Kreise seiner Nächsten habe bezahlen müssen, 1601 verlor er seinen Vater, 1607 seinen Bruder und Berufsgenossen Edmund, 1608 seine Mutter und wenige Jahre später die letzten beiden Brüder Gilbert und Richard.

Von der Bühne hatte er sich wohl schon in der Zeit von 1603—1605 zurückgezogen, wenigstens wissen wir nach Ben Jonsons Sejanus von keinem Stücke mehr, in dem er aufgetreten ist. In dem Jahrzehnt, das er noch in London verbrachte, lebte er ausschliesslich seiner dramatischen Kunst. Alljährlich reiste er hinüber nach Stratford, das ihm in seiner ländlichen Stille und Einsamkeit jetzt mehr zusagte, als die lärmende, geschäftige Grossstadt. Im Jahre 1613 legte er die Feder nieder und sagte seiner Kunst Lebewohl, um als einfacher Landedelmann seine alternden Tage in vornehmer Zurückgezogenheit auf eigenem Grund und Boden zu beschliessen. Private und öffentliche Interessen führten ihn in

der Folgezeit noch mehrfach nach London, wo wir ihn 1614 mit seinem Vetter Green in der Einzünungsfrage tätig finden.

Seine älteste Tochter hatte sich 1607 mit dem angesehenen Arzt John Hall in Stratford vermählt, eine Ehe, der im folgenden Jahre das einzige Enkelkind entspross, das der Dichter persönlich gekannt hat; seine zweite Tochter verheiratete sich erst 1616 mit dem Weinhändler Thomas Quiney. Bei der Hochzeit soll es hoch hergegangen sein, der alte Kampfgenosse aus mancher literarischen Fehde, Ben Jonson, und der engere Landsmann Shakespeares, der Dichter Drayten, sollen zu dem Feste aus der Hauptstadt gekommen sein, ein scharfes Zechgelage sei zu Ehren der Neuvermählten abgehalten worden, bei dem sich der Dichter übernommen habe und an dessen Folgen er gestorben sei. Sehr glaubwürdig klingt die Erzählung nicht, aber auf jeden Fall war diese Hochzeit das letzte bedeutende Ereignis im Leben des Dichters; wenige Wochen danach hauchte er im zweiundfünfzigsten Lebensjahre seinen grossen Geist aus. Angeblich fällt sein Sterbetag genau auf seinen Geburtstag; die Eintragung im Kirchenregister ist vom 25. April 1616 datiert. Sein Testament, das in letzter Fassung am 25. März, einen Monat vor seinem Tode, errichtet ist, enthält nichts besonderes, die Verteilung seines Vermögens unter seine beiden Töchter, einige kleinere und grössere Legate an Verwandte und Freunde, darunter mehrere ehemalige, schauspielerische Kollegen, und das Vermächtnis des zweiten Bettes an seine Ehefrau, die ihn um sieben Jahre überlebte.

Das sind die dürftigen Angaben, die wir über Shakespeares äusseres Leben mit Sicherheit machen können, und selbst bei diesem wenigen haben wir uns nicht auf Tatsachen beschränken können, sondern haben sie durch Folgerungen und Vermutungen verknüpfen und erweitern müssen.

Alles, was darüber hinausgeht, sind willkürliche Annahmen, wenn nicht gar Fälschungen, die, auf Grund von Colliers unechten Dokumenten entstanden, noch immer nicht gänzlich ausgemerzt sind. Unter die letzte Kategorie fällt die Freundschaft des Dichters mit Southampton, von der wir bei der Betrachtung der Sonette zu sprechen haben werden, unter die erstere besonders die Hypothese von Shakespeares Reisen. Es ist durch nichts erwiesen, dass der Dichter jemals über die englischen Grenzen hinausgekommen ist, er ist weder in Italien noch in Frankreich oder Deutschland gewesen, selbst

an der Tournee seiner Schauspielertruppe durch Schottland war er aus uns unbekanntem Gründen nicht beteiligt. Seine Beschreibung der öden Hochlandsheiden, seine Schilderung des farbenreichen, italienischen Lebens verdankte er Reiseberichten oder Erzählungen von Angehörigen jener Länder, die in London ansässig waren. Wer nach den dürftigen Bemerkungen Plutarchs die Gestalt der Kleopatra schaffen konnte, besass wohl Phantasie und Intuition in hinreichendem Masse, um sich nach Berichten von Augenzeugen ein Bild von Verona oder Venedig vorzustellen.

Für jede Kunde, die wir von dem inneren Leben des Dichters haben möchten, sind wir auf seine Werke angewiesen. Dort hat er sich für alle, die lesen wollen und können, offenbart, doch das geht über das historische Material hinaus, mit dem wir es hier ausschliesslich zu tun haben. Hier bleibt uns nur noch übrig, zur Ergänzung seines Lebenslaufes einen kurzen Blick auf die Entstehungszeit seiner Schöpfungen zu werfen.

Nur die beiden kleinen epischen Dichtungen Venus und Adonis und Lucrezia sind von dem Dichter selbst herausgegeben, sie wurden in den Jahren 1593 und 1594 veröffentlicht und dem Grafen Southampton zugeeignet. Den Ausgaben der anderen Gedichte und Dramen, soweit bei seinen Lebzeiten solche erschienen sind, stand er fern. Die Quartos, wegen ihres Formats so genannt, sind Raubdrucke, die von spekulativen Buchhändlern nach den Rollen der Schauspieler oder einem während der Vorstellung aufgenommenen Stenogramm zusammengestellt sind. In dieser Art erschienen sechzehn von seinen Stücken zu Lebzeiten des Dichters, eines, der Othello, erst nach seinem Tode. Viele wurden mehrfach aufgelegt, doch keine Ausgabe geht auf den Dichter selbst oder seine Originalhandschriften zurück. Ob den Herausgebern der ersten Foliogesamtausgabe von 1623, den Schauspielern und ehemaligen Kollegen des Dichters, Heminge und Condell, solche vorgelegen haben, muss bezweifelt werden. Die Manuskripte waren vermutlich 1613 bei dem Brande des Globetheaters mitverbrannt, keiner hatte daran gedacht, diesen heute unbezahlbaren Schatz aus den Flammen zu retten. Wahrscheinlicherweise begnügten sich die Bearbeiter des ersten Folios mit der Version, die die Dramen in der Bühnentradition angenommen hatten, und wenn diese nicht ausreichte, schrieben sie die mangelhaften Quartausgaben mit allen Fehlern und Entstellungen ab. Nur bei einzelnen Stücken

scheint ein besserer Text zu Grunde gelegen zu haben, bei den meisten sind Zusätze, die von fremder Hand für die Aufführung gemacht worden sind, nicht ausgemerzt, Streichungen, die der Regisseur für nötig befunden, nicht wieder hergestellt. Es darf wohl angenommen werden, dass wir keines der Dramen ganz unverändert in der Form besitzen, wie es aus Shakespeares Feder geflossen ist. Solange er lebte, brachte er selbst bei jeder Neueinstudierung eines seiner Werke Verbesserungen und Umarbeitungen an, sei es aus bühnentechnischen Gründen, sei es, weil er seinen eigenen, hohen Ansprüchen noch nicht genug getan hatte. In den einzelnen Ausgaben, besonders des Hamlet, können wir seine eminenten Fortschritte von Jahr zu Jahr beobachten, wie er sich immer gründlicher in den Stoff vertieft und ihn immer meisterhafter zu gestalten weiss. Die Form, in der die Dramen auf uns gekommen sind, mag bei vielen nur zufällig die letzte, nicht die vollkommenste sein, die dem Dichter vorgeschwebt hat.

Das Entstehungsjahr der einzelnen Dramen mit Sicherheit zu bestimmen, ist vielfach unmöglich, besonders für die Jugendwerke sind die äusseren Zeugnisse, z. B. Erwähnung durch andere Schriftsteller, oder Berichte über Aufführungen, sehr dürftig, aber selbst in der Glanzperiode des Dichters schwanken einzelne Stücke um Jahre in ihrer Datierung. Das Register der Buchhändlergilde (*stationer's register*), in das sämtliche Publikationen, teilweise zum Schutz gegen Nachdruck, eingetragen wurden, gibt uns wichtige Anhaltspunkte, aber viele Stücke sind, wie wir gesehen haben, bei Lebzeiten des Dichters überhaupt nicht im Druck erschienen, andere erst Jahre nach der ersten Aufführung veröffentlicht worden. Wo die äusseren Zeugnisse versagen, sind wir auf innere angewiesen. Teils glaubt man in den Dramen Anspielungen auf historische oder literarische Ereignisse erkennen zu können, teils handelt es sich um stilistische und metrische Eigentümlichkeiten, die sich in den verschiedenen Epochen des Dichters unterscheiden lassen. Leider sind auch diese Kennzeichen nicht sehr beweiskräftig, die stilistischen nicht, da sie zu sehr in dem subjektiven Ermessen des einzelnen Beurteilers liegen, die metrischen nicht infolge der Überarbeitungen, denen einzelne Dramen zu den verschiedensten Zeiten unterworfen worden sind; nur soviel lässt sich mit Bestimmtheit sagen, je freier der Versbau ist, um so später ist das betreffende Stück anzuordnen.⁴

Die folgende Tabelle⁵ soll statt jeder weiteren Aus-
führung über die Chronologie der Dramen Auskunft geben,
zugleich bezeugt sie, wie gross die Meinungsverschiedenheiten
sind, die zwischen den einzelnen Forschern obwalten. Die
Angaben von Gervinus, Delius, Furnival und Dowden habe
ich einer Zusammenstellung in einem Bande des Shakespeare-
Jahrbuchs entnommen, die von Fleay selbst hinzugefügt.

Periode I.

Nach	Gervinus	Delius	Furnival	Dowden	Fleay
Venus und Adonis	1584—1593	1592	1593	1592	1593
Perikles	1588 resp. 1609	1608	1608	1608	1608
Titus Andronicus	1586—1589	vor 1591	1588—1590	1588—1590	—
Komödie der Irrungen	1589—1593	1591	1592—1594	1590—1591	1594
Heinrich VI. 1.	} vor 1592	1591	} 1592—94	} 1591—1592	vor 1592
„ 2.		1592			1591—1592
„ 3.		1593			1592

Periode II.

Der Widerspenstigen Zäh- mung	?	1594	1596—1597	1597	1603
Beiden Veroneser	1591	1591	1590—1592	1592—1593	1591 resp. 1595
Verlorene Liebesmüh	1591	1592	1588—1589	1590	1589 resp. 1597
Ende gut, Alles gut	1592 resp. 1605	vor 1598	1601	1601—1602	1601 ein- zelnes sch. vor 1593
Romeo und Julia	1596	1592	1591—1593	1591 u. 1596	1595—1596
Lucrezia	vor 1594	1593	1594	1593—1594	1594
Kaufmann von Venedig	1594	1595	1596	1596	1596—1597
Sommernachtstraum	1594	1595	1590—1591	1593—1594	1595
Erste Sonette	?	?	publiziert 1609	1595—1605	1594

Periode III.

Richard III.	1593	1594	1594	1593	1594
Richard II.	1594	1596	1593—1594	1594	1595
König Johann	1595—1596	1596	1595	1595	1596
Heinrich IV. 1.	} 1596—1598	1597	1596—1597	1597	1597
„ 2.		1598	1597—1598	1598	1597—1598
Heinrich V.	1599	1599	1599	1599	1599
Viel Lärm um Nichts	1598—1600	1599	1599—1600	1598	1597—1598
Wie es Euch gefällt	1598—1600	1601	1600	1599	1599
Was Ihr wollt	1600—1601	1601	1601	1600—1601	1601—1602
Lustigen Weiber	1600—1603	1600	1598—1599	1598	1600
Mass für Mass	vor 1604	1603	1603	1603	1604
Sonette	?	?	publiziert 1609	1595—1605	1594—1598

Periode IV.

Nach	Gervinus	Delius	Furnival	Dowden	Fleay
Hamlet	1600—1602	1602	1602—1603	1602	1603
Cäsar	1602	1603	1601	1601	1600
Othello	1602	1604	1604	1604	1604
Mass für Mass	1603	1603	1603	1603	1604
Lear	1603—1606	1604—1605	1605	1605	1605
Macbeth	1605	1606	1606	1606	1606
Antonius und Kleopatra	1607—1608	1608	1606—1607	1607	1608
Coriolan	1610	1609	1607—1608	1608	1608

Periode V.

Troilus und Cressida	1608—1609	1609	1606—1607	1603 resp. 1607	1602
Cymbeline	1609	1610—1611	1610—1612	1610—1612	1606 resp. 1609
Timon	?	1607	1607—1608	1607—1608	1606—1607
Sturm	1611	1611	1610	1610	1610
Wintermärchen	1610—1611	1610	1611	1610—1611	1610
Heinrich VIII.	1603—1604	1613	1613	1612—1613	1613

I.

Shakespeares Sonette

Denn was sich aller Orten
Als Edelstes erweist,
Ist in gebundnen Worten
Ein ungebundner Geist!
Platen.

Durch die politischen Stürme, die kurz nach Shakespeares Tode ausbrachen und zwei Menschenalter England durchtobten, sowie durch die Abneigung des siegreichen Puritanertumes gegen alles, was weltliche Kunst war, ist die verbindende Tradition zwischen der Gegenwart und der Blütezeit der klassischen, englischen, dramatischen Dichtung beinahe ganz unterbrochen.

Nur wenig ist auf uns von dem äusseren Leben, dem Denken und der Empfindungsweise der Männer gekommen, die damals das englische Drama schufen und in kurzer Frist auf eine nie wieder erreichte Höhe führten, am wenigsten aber von ihm, der uns am meisten interessiert, von William Shakespeare. Von seinem guten Freund und Feind Ben Jonson sind wir in der Lage, uns körperlich und geistig ein annähernd zutreffendes Bild zu machen, wir wissen sogar, wieviel er wog, was er ass und trank; von Green kennen wir die Länge seines Bartes; von dem Dichter Drummond haben wir ein sehr wertvolles Tagebuch; nichts dergleichen von Shakespeare. Selbst über seine äussere Erscheinung sind wir trotz des zweifellos echten Droeshoutschen Stiches in der ersten Folioausgabe seiner Dramen und des Brustbildes in der Stratforder Kirche so schlecht unterrichtet, dass man einen bildlichen Ausdruck der Sonette wörtlich nehmen und den Dichter für lahm halten konnte; und über seine Art zu leben, zu denken und zu empfinden, hat uns leider kein Eckermann berichtet.

Den grossen Anstrengungen der englischen Shakespeare-Forschung ist es kaum gelungen, das Dunkel wesentlich zu

lichten. Mit unerhörtem Fleiss hat man aus Archiven, alten Kirchenbüchern und Prozessakten einzelne Angaben und Tatsachen zusammengetragen, die — so interessant sie auch an sich sind — für den Charakter des Dichters kaum mehr beweisen als die früheren, unbeglaubigten Anekdoten.

Man hat versucht, diese grosse Lücke aus seinen Werken zu ergänzen; bald hat man geglaubt, dass er im Hamlet den strengen Schleier seiner Objektivität lüfte und in eigener Person spreche, bald hat man Timons düstere oder Prosperos abgeklärte Lebensweisheit für die eigene Anschauung des Dichters gehalten. Der Erfolg war gering, und selbst der geringe hat nur subjektiven Wert.

Je weniger Ausbeute in dieser Beziehung die dramatischen Werke boten, desto eifriger warf man sich auf die lyrischen Gedichte, in der Hoffnung, endlich hier dem Dichter näher zu kommen, endlich hier den Pulsschlag seines Herzens in Freude und Leid zu fühlen. Im Gegensatz zu dem dramatischen Dichter, der hinter seiner Schöpfung verschwindet, ist es ja gerade das Wesen des Lyrikers, mit seiner eigenen Person und seinem eigenen Empfinden hervorzutreten, sein heisses, zuckendes Herz zu offenbaren und von eigener Lust und selbstgefühltem Schmerze zu seiner Laute zu singen. In diesem, an sich richtigem Bestreben ist man viel zu weit gegangen, man vergass, dass nicht Tatsachen, sondern die poetische Verarbeitung von Tatsachen das Leben des Dichters ausmachen, und dass für ihn in dieser Beziehung das Empfundene dem Erlebten gleichsteht. Wenn Goethe seiner in Prosa verfassten Lebensbeschreibung nur den Titel „Dichtung und Wahrheit“ gab, so kann man ebensowenig hoffen, für Shakespeares Leben aktenmässiges Material aus seinen Sonetten zu gewinnen.

Im Gegensatz zu England, wo diese Gedichte alljährlich in billigen und kostbaren Ausgaben neu herausgegeben werden, erfreuen sie sich in Deutschland einer unverdienten Unbekanntheit. An den Übersetzungen⁶ kann es nicht

liegen; freilich lassen sich sowohl Regis und Bodenstedt, wie Jordan und Gildemeister im einzelnen viele Missgriffe und Geschmacklosigkeiten nachweisen, aber unter Auswahl des Gelungensten liesse sich aus ihnen eine recht brauchbare Gesamtausgabe zusammenstellen, die in moderner Sprache für uns leichter zu lesen wäre, als das Original in dem Idiom des 16. Jahrhunderts für den heutigen Engländer. Auch kommen bei einer Übertragung die vielen dunkelen und schwierigen Stellen in Wegfall, die im Urtext zahlreich vorhanden sind, da der Übersetzer in solchen Fällen eine Entscheidung zu treffen gezwungen ist und den Leser dieser Mühe überhebt. Wenn die Sonette trotzdem in Deutschland nicht bekannter geworden sind, so liegt es wohl daran, dass sie in der sogenannten „Gesamtausgabe“ von Schlegel und Tieck nicht enthalten sind, denn an ihrem poetischem Wert ist heute ein Zweifel nicht mehr gestattet. Die Zeiten sind vorüber, da ein Kritiker und aufrichtiger Shakespeareverehrer wie Steevens behaupten konnte, keine Parlamentsakte sei imstande, jemand zur Lektüre dieser Gedichte zu zwingen. Auch im einzelnen benutzt dieser Erklärer bei Besprechung der Sonette jede Gelegenheit, um seinen Zorn an ihnen auszulassen, nichts will ihm gefallen, nicht einmal die Farbe, die Shakespeare den Rosen gegeben hat. Treffend bemerkt er an dieser Stelle, was haben Sonette mit Botanik zu tun? Was haben sie überhaupt mit dieser Art von Wissenschaft zu tun? möchte man ergänzend hinzusetzen. Im Gegensatz zu seinem abfälligen Urteil, das vielfach in veränderter Form wiederholt worden ist, wurden bei Lebzeiten des Dichters die Sonette beinahe höher geschätzt als seine Dramen. Die Tragödie, namentlich wenn sie sich nicht sklavisch in Stil und Pathos an klassische Meister, besonders den damals hochverehrten Seneca, anschloss, nahm nur eine geringe Stellung in der literarischen Achtung der Renaissance ein, sie gehörte der Volkspoesie an, während die Sonette und kleineren epischen Dichtungen Shakespeares der Kunstpoesie zugerechnet wurden.

Sie waren wirkliche literarische Leistungen, während das Drama nur eine flüchtige, scenische Unterhaltung, die nicht einmal sehr hoch veranschlagt wurde, bot.

Das Sonett ist keine originäre Blüte am Baume der englischen Dichtkunst, sondern wie alle derartigen Kunstformen romanischen Ursprunges. Entgegen der Behauptung der Franzosen, die diese Gedichtform als ein Erzeugnis der Provence und der Troubadours in Anspruch nehmen, ist es in Italien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, vermutlich am hohenstaufischen Hofe in Sizilien.⁷ In raschem Fortschritte entwickelte es sich nach einigen abweichenden Auswüchsen zu seiner heutigen Gestalt, die schon Dante in seinen Sonetten meistens zur Anwendung bringt und die durch die Gesänge Petrarikas zur ausschliesslichen und muster-gültigen erhoben wurde. Sie besteht aus zwei elfsilbigen, jambischen Quattrinen mit wiederkehrenden, umschliessenden, weiblichen Reimen und ebensoviel gleichgebauten Terzetten, in denen entweder zwei Reime dreimal, oder drei Reime zweimal sich wiederholen; auch diese müssen weiblich, d. h. zweisilbig sein. Es leuchtet ein, dass eine so strenge Form sich besser für romanische Idiome, besonders für die reimreiche italienische Sprache mit ihrem vokalischen Vollklang eignet, als für germanische, in denen die häufigen, gleichklingenden Reime zu stark in das Ohr fallen und so trotz aller Gewandtheit gekünstelt erscheinen. Im Deutschen wirkt namentlich die Häufung der weiblichen Reime, die eine unerlässliche Bedingung für ein wohltönendes Sonett sind, auf die Dauer ermüdend, da bei uns als solche fast ausschliesslich die Flexionsendungen auf e, en, te und ten in Betracht kommen. Wie immer strebt die romanische Poesie nach Form, die germanische nach Freiheit.

Schon in Frankreich, wo das Sonett im Beginne des 16. Jahrhunderts Aufnahme fand, erlaubte man sich in den Terzetten und in den weiblichen Reimen Abweichungen von der strengen, italienischen Regel. Im Jahre 1549 erschien:

dort die erste grössere Sonettensammlung „Olive“, die Joachim du Bellay an seine Geliebte Viole richtete. Sein Vorbild machte Schule, ähnlich wie 200 Jahre später das Bürgers in Deutschland. Jeder der mitstrebenden Poeten fühlte sich verpflichtet, einen Sonettenkranz um das Haupt seiner Geliebten zu winden, wenn er eine besass; wenn er keine besass, irgend ein weibliches Wesen, dem er einen möglichst wohlklingenden Namen beilegte, in solchen Liedern zu feiern. Zu hunderten entstanden die Sonette an Francine, Pasithée, Castianire, Ariane, Olympe, Diane, Amalthée u. s. w., u. s. w. Als die vorhandenen Namen vergriffen waren, sah man von einer wirklichen Persönlichkeit ganz ab und widmete seine Lieder einfach der Admirée oder gar der Idée. Ronsard allein, der noch zu den besseren in dieser Flut von Sonettisten gehört, soll gegen 900 Sonette verfasst haben, und Jodelle, Claude de Pontoux, de Baïf, Desportes, Loyer, Grévin standen ihm wohl stark an poetischer Kraft, an Fruchtbarkeit aber nur wenig nach. Hier, wie später in England und Deutschland, bewährte sich der Zauber, der in der verlockenden Form des Sonettes liegt. Jeder, der über eine gewisse Reimfertigkeit verfügt, will sich in ihr versuchen. Sie adelt alles, sie verdeckt die Unbedeutenheit des Inhaltes und bietet der Gedankenlosigkeit wie bei vielen unserer Romantiker eine Hülle, in der sie anmassend vor das kritische Auge treten kann; Mangel an wirklicher Empfindung, verbunden mit einer dilettantischen Fertigkeit, schwierige und seltene Reime in hinreichender Menge zu finden, wie bei Rückert, darf in diesem bestechenden Gewand auf den Namen der Poesie Anspruch erheben. Sehr niedlich wird in einem französischen Sonett, dessen Übersetzung hier gegeben sei, die rein mechanische Tätigkeit bei Abfassung dieser Gedichte geschildert:

Doris, die weiss, dass ich auch reimen kann,
will ein Sonett. Verzweifelt, ich soll dichten!
Und vierzehn Reih'n! Unmöglich zu verrichten!
Doch hier sind ja schon vier, die ich ersann.

Erst fand ich keine Reime, aber dann
gewöhnt man sich an dererlei Geschichten.
Vorwärts! Quattrinen stören mich mit nichten,
Wär' ein Terzett nur auch schon abgetan.

Auf gutes Glück! Ich werde nicht zu Schanden,
die Muse hat mir treulich beigestanden,
in kurzer Zeit gelingt es Schlag auf Schlag.

Die letzte Strophe! Ha, mein Glück ist riesig,
den dreizehnten der Verse schon beschliess' ich.
Noch einen! Das Sonett ist da. Zählt nach!⁸

(Eigene Übersetzung.)

Doch nicht auf alle Sonettisten der französischen Renaissance passt diese Schilderung, unter der grossen Masse finden sich viele Gedichte, besonders von Ronsard, du Bellay und de Baïf, von hervorragender Schönheit und Innigkeit, die zu dem Besten gehören, was die französische Lyrik je erzeugt hat. Von Frankreich brauste der Sonettensturm hinüber nach England, wo Wyatt und Surrey als erste die neue Dichtungsart pflegten. Jedoch unter den ungeschickten Händen dieser poetischen Anfänger, in einer Sprache, die noch in der Bildung begriffen war, zerbrach die schöne, italienische Form, und an ihre Stelle trat das sogenannte englische Sonett. Es besteht aus drei Quattrinen mit verschiedenen, kreuzweisen, männlichen oder weiblichen Reimen und einem Schlusscouplet, d. h. einem durch Schlagreime verbundenen Zweizeiler. Mit dem italienischen Sonett hat es ausser dem Namen nur noch den jambischen Rhythmus und die Zahl von vierzehn Versen gemeinsam, obgleich sich die Engländer auch in letzter Beziehung Abweichungen erlauben. Das 99. Sonett von Shakespeare hat fünfzehn Zeilen, und manche Literaturhistoriker glauben sogar, das 126. seiner Gedichte, das nur aus sechs Couplets besteht, und das 145., das in achtsilbigen Versen geschrieben ist, noch unter die Sonette freierer Form rechnen zu dürfen. Nur an dem Schlusscouplet haben die Engländer unter allen Umständen, ob sie nun der freieren Surreyschen

oder der gebundenen, italienischen Form folgten, festgehalten, während dieses gerade in Italien als besonders fehlerhaft verworfen wurde. Zweifellos gibt es dem Sonett etwas scharf Zugespitztes, Pointiertes, im Gegensatz zu dem melodisch ausklingenden Abgesang der Italiener.

Zur Mode wurde das „Sonettieren“ in England erst nach Watsons Vorgang, der im Jahre 1582 unter dem Titel „Hekatompathia“ einen Cyklus von 100 Liebessonetten herausgab, ihm folgte der edle Philippe Sidney, „zugleich ein Sänger und ein Held“, der in *Astrophel und Stella* seine Liebe zu Penelope Rich besang. Nach französischem Muster schiessen nun die unzähligen Gedichte, Gedichtcyklen und -Sammlungen an *Delia*, *Licia*, *Chloris*, *Parthenope*, *Diana*, *Pandora* und *Idea* hervor, in denen sich Samuel Daniel, Barnabe Barnes, Drayton, William Smith, Constable, Davies und andere auszeichnen. Auch bei ihnen finden sich einzelne wunderbare Perlen, aber in den meisten Liedern wird die Geliebte ohne tiefere Empfindung in rein schematischer Weise besungen; ihre Lippen sind rot wie Korallen, ihr Busen blendend wie Schnee, ihre Haare goldene Drähte, ihre Wangen weiss und rote Rosen, ihr Atem wie Blumenduft, ihr Wort wie Musik und ihr Gang gleich dem Schweben einer Göttin, ganz wie es uns Shakespeare im 130. Sonett ironisch geschildert hat. In dieser Weise hatte man eine vollständig entwickelte Phraseologie für die ganze Skala der Liebe, für die blonde wie die braunhaarige Geliebte, für die getreue wie für die ungetreue, die man im einzelnen Falle unter leichten Variationen zur Anwendung brachte. Hatte man keine Geliebte, ein Unglück, das selbst einem Sonettendichter zustossen kann, so besang man die eines anderen, wie Spenser in seiner Totenklage *Astrophel* die Philippe Sidneys, oder noch einfacher, man wählte sich eine fremde, möglichst hochgestellte Dame, am liebsten die Königin selbst, und überschüttete sie mit einem Feuerwerk von gereimten und verliebten Spitzfindigkeiten. Es kam nicht darauf an, eigene Gefühle in poetischer Form zum Ausdruck zu

bringen, sondern vorhandene Empfindungen und Gedanken in möglichst geistreicher Weise aneinanderzureihen und sie mit neuen, überraschenden Bildern und witzigen Wendungen (Concetti) formvollendet zur Darstellung zu bringen. Wie wenig ernst in der Sache diese poetischen Huldigungen zu nehmen sind, beweist am besten das Beispiel Spensers, der, wie schon erwähnt, die Liebe des verheirateten Sidney zu Penelope Rich besang, und trotzdem sein Lied unbedenklich der Gattin und Witwe seines gefeierten Liebhabers, der Gräfin Essex, widmen konnte.

Die Jahre 1590—1598 sind, was die Zahl anbetrifft, der Höhepunkt der englischen Sonettendichtung, Sidney Lee⁹ berechnet für jedes dieser Jahre etwa 200 Gedichte als durchschnittlichen Ertrag. Es konnte nicht ausbleiben, dass die edler empfindenden Dichter sich empört gegen dieses Unwesen wandten, so Chapman 1595, Sir John Davis im Jahre darauf in seinen Spottsonetten, und überall, wo Shakespeare in den Veronesern, verlorener Liebesmüh und Romeo auf diese gereimte Kunstform zu sprechen kommt, geschieht es in einem spöttischen, ironischen Tone. Am weitesten ging der derbe Ben Jonson; gereizt durch die Sintflut von Sonetten, wünscht er die ganze Gattung samt ihrem Meister Petrarca zu allen Teufeln.

Aus dieser unübersehbaren Menge ragen in einsamer Grösse und unerreichter Schönheit die Sonette von William Shakespeare hervor. Hier, wie auf dem dramatischen Gebiete steht er auf den Schultern seiner Vorgänger, aber er lässt sie so weit hinter sich, dass die genauere Kenntnis seiner Vor- und Mitstrebenden nur dazu dient, seine Schwächen, nicht seine Vorzüge zu erklären. Unter seinen Händen wuchs das Sonett, das bisher nur als erotisches Gedicht Verwendung gefunden hatte, über sich selbst hinaus. Er beschränkt sich nicht darauf, Lust und Trübsal seiner Liebe und seiner Freundschaft darzustellen, sondern alle Schmerzen, Leiden und ernste Betrachtungen, die sein grosses Herz durchtönen, finden ein

Echo in den Sonetten. Neben dem Lobe des edeln Freundes und dem Preise der schönen Geliebten erschallen bittere Klagen über die Ungerechtigkeit dieser Welt, über die Vereinsamung des Guten im Leben. Stolze Worte und Hoffnungen auf Unsterblichkeit wechseln mit bangem Verzagen, hohe Begeisterung mit wilder Verzweiflung und wehmütiger Todessehnsucht; auf Worte der reinsten Entsagung und des Verzichtes auf alle irdische Herrlichkeit folgen erschütternder Jammer und Reue über die unselige Sinnenlust, die ihn wie alle Menschen verzehrt. Und immer in allen diesen Gefühlen und Stimmungen weiss er die tiefsten Herzenstöne zu treffen, die geheimnisvollste Saite der Menschenbrust zu offenbaren. Wahrlich, nur wenige Lyriker lassen sich mit ihm vergleichen, von Sonettisten reicht höchstens Michel Angelo an ihn heran. Zwar hat auch Shakespeare der Zeit und der Mode seinen Tribut entrichten müssen; vieles, was in den Sonetten konventionell ist, lässt sich nicht mit unserem heutigen, hoffentlich geläuterten Geschmack vereinen, aber es wird weit übertragt durch die Tiefe der Empfindung, die Stärke der Leidenschaft, den Wohlklang in Form und Sprache, die in den Sonetten herrschen und ihnen neben den besten Erzeugnissen von Burns, Byron und Shelley den ersten Rang in der englischen Lyrik für alle Zeiten sichern.

Die Sonette — 154 an der Zahl — erschienen zum erstenmale im Jahre 1609 bei Thomas Thorpe im Druck; herausgegeben sind sie von dem Verleger, nicht von dem Dichter, der nach der Ansicht vieler Shakespeareforscher, um diese Zeit überhaupt nicht mehr in London weilte. Meiner Meinung nach siedelte er erst später nach Stratford über, aber wie dem auch sei, auf jeden Fall stand er der Raubausgabe von 1609 völlig fern. Es entfällt somit die Möglichkeit, aus dem Termin der Veröffentlichung irgend einen Schluss auf die Entstehungszeit der Gedichte zu ziehen.

Im allgemeinen sind lyrische Gedichte, falls sie nicht zu einem bestimmten Zwecke nach einem einheitlichen Plane

verfasst sind, nicht an ein bestimmtes Jahr, als Entstehungszeit gebunden; sie ertönen je nach der Stimmung und den Empfindungen des Dichters, so dass selbst Gleiches und Ähnliches durch lange Zwischenräume getrennt sein kann. Dass eine gemeinsame Idee der Gesamtheit der Shakespeareschen Sonette nicht zu Grunde liegt, werden wir später sehen, infolgedessen lässt sich auch ein einheitliches Jahr der Abfassung für sie nicht angeben, sondern wir müssen die einzelnen Lieder resp. Gruppen von Liedern auseinander halten und für jede besonders die Entstehungszeit ermitteln. Dass Shakespeare schon lange vor dem Jahre 1609, dem Erscheinen der ersten Buchausgabe, Sonette gedichtet hat, geht aus einer Bemerkung in Francis Meres' „Palladis Tamia oder Schatzkästlein des Witzes“ hervor, einer Schrift, die 1598 publiziert, also vermutlich im Jahre vorher verfasst worden ist. Es heisst dort in dieser für die Shakespearechronologie wichtigsten Stelle, wie die Seele des Euphorbos in Pythagoras, so sei die Seele Ovids in den honigsüssen Shakespeare übergegangen, und als Beweis werden seine Dichtungen Venus und Adonis, Lucretia und die „zuckrigen“ Sonette angeführt, von denen die letzteren allerdings nur bei seinen intimen Freunden zirkulierten.

Wer aber waren diese „private friends“? Die Frage hat ihre Bedeutung, da durch ihre traditionelle, fälschliche Beantwortung Voraussetzungen geschaffen werden, auf Grund derer einzig und allein das Märchen von Shakespeares Seelenbunde mit einem vornehmen Aristokraten möglich geworden ist. Gewöhnlich sucht man seine Intimen in dem kunstliebenden Kreise, der sich um den bekannten Grafen Essex gruppierte und zu dem auch der Gönner des Dichters, Graf Southampton, gehörte. Bei aller Freigebigkeit des 16. Jahrhunderts mit dem Titel „Freund“, glaube ich nicht, dass es einem damaligen Schriftsteller eingefallen wäre, jene hochgestellten Persönlichkeiten als „Freunde“ eines Schauspielers und Schriftstellers zu bezeichnen. Selbst wenn zwischen einem von ihnen und dem Dichter ein innigeres Verhältnis bestanden

haben sollte, so bleibt doch der Plural, den Meres gebraucht, unerklärt, denn es ist ausgeschlossen, dass er ihn auf die ganze Essexclique, die zum grossen Teil in gar keiner Beziehung zu Shakespeare stand, bezogen hat. In einem solchen Falle würde er, da er die Absicht hat, Shakespeares Lob zu verkünden, zweifellos von Southamptons oder Essex' Freunden gesprochen haben, ein Ruhm, der in seinen Augen und in denen seiner Zeitgenossen viel erheblicher war, als eine Verbreitung der Gedichte unter Shakespeares Freunden. Diese haben wir vermutlich unter mitstrebenden Schriftstellern und Schauspielern zu suchen, von denen wir in der Lage sind, mehrere namhaft zu machen. Um die Zeit, da Meres schrieb, sind die Sonette dem Dichter John Davies, dem Verleger William Jaggard und dem anonymen Verfasser von Eduard III. ganz oder teilweise bekannt gewesen, der Dichter Drayton muss sie sogar sehr gründlich studiert haben, da die Veränderungen, die er 1599 in der zweiten Ausgabe seiner *Idea* vornahm, eine genaue Kenntnis der Sonette voraussetzt. Hier, wie so oft in Shakespeares Leben, vergisst man über dem Wunsch, das gesellschaftliche Niveau des Dichters möglichst grossartig einzuschätzen, seine Stellung und die Abgeschlossenheit des hohen Adels, der sich wohl zu dem Künstler herabliess, aber dessen Kunstbegeisterung doch immer Herablassung blieb. „Held und Dichter leben und fühlen für einander“, ohne dass sie sich persönlich kennen müssen.

Von Zahl und Inhalt der Sonette berichtet Meres bedauerlicherweise nichts, so dass es zweifelhaft sein kann, ob er überhaupt die uns vorliegenden Gedichte im Auge gehabt hat. Von Hallam, einem englischen Shakespearekritiker, ist es verneint worden, doch lässt sich mit Bestimmtheit annehmen, dass er wenigstens teilweise unsere Sammlung gekannt hat, denn schon ein Jahr nach dem Erscheinen seiner Schrift finden wir zwei der Sonette in einem bei William Jaggard erschienenen lyrischen Bändchen, der *Passionate Pilgrim*, abgedruckt. Es sind die Nummern 138 und 144 in

der Reihenfolge der Originalausgabe; das erste gehört zu den Gedichten, die der schwarzen Geliebten zugeeignet sind, das zweite enthält den Konflikt zwischen Liebe und Freundschaft und steht in dieser Beziehung mit den Sonetten 41, 42, 133, 134 und 142 in engstem Zusammenhang, die dasselbe Thema variieren. Der hier behandelte Widerstreit der beiden Herzensneigungen setzt aber auf der einen Seite die Liebe, auf der anderen die Freundschaft voraus; es müssen also, wenn auch nicht alle, so doch viele der Liebes- und Freundschaftsonette im Jahre 1597 vorhanden gewesen sein, wenn wir die Abfassung der *Palladis Tamia* ein Jahr vor ihrer Drucklegung annehmen.

Eine noch frühere Entstehung ergibt sich für eines der Sonette, das 94. Die letzte Zeile dieses Gedichtes

„Lilies that fester smell far worse than weeds“

(Denn nicht so grell verkehrt sich Duft und Wesen
Bei Unkraut, als bei Lilien, die verwesen.)

wird in dem apokryphen, jedenfalls nicht von Shakespeare verfassten Drama „the reign of Edward III.“ zitiert, das, 1595 geschrieben, im Jahre darauf in das Buchhändlerregister eingetragen ist. Es heisst dort:

That poison shows worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies that fester smell far worse than weeds
And every glory, that inclines to sin,
The same is treble by the opposite.¹⁰

Die Annahme, dass der Dramatiker aus dem Sonett zitiert, ist nicht abzuweisen. In dem kleinen Gedicht tritt der letzte Vers äusserst scharf und pointiert hervor und konnte sich leichter dem Gedächtnis einprägen, als in der längeren, zusammenhängenden Rede des Dramas, wo er mit zwei anderen, ähnlichen Vergleichen, dem Gift im goldenen Kelch und der Nacht, die bei dem Glanz des Blitzes noch dunkler erscheint, an dritter Stelle vorkommt. Für dieses Sonett

gewinnen wir also 1594 als spätesten Abfassungstermin. Leider ist es inhaltlich — es entwirft das ideale Bild eines in sich geschlossenen und gefestigten Mannes — ohne jede Verbindung mit anderen, so dass wir weitere Sonette dadurch chronologisch nicht festlegen können. Dagegen gelingt uns das für einen Teil der Freundschaftsonette an der Hand der schon erwähnten „Gulling Sonnets“ von Sir John Davies, die aus dem Jahre 1596 stammen. Wenn es auch zweifelhaft erscheint, ob das achte dieser satirischen Gedichte auf Sonette 87 und 124 zu beziehen ist, so parodiert, wie Sidney Lee ausgeführt hat, das neunte mit Bestimmtheit Shakespeares Sonett 26; es sei darum in der Übersetzung hier gegeben:

Zu lieben meinen Herrn ist Pflicht dem Knecht,
Mein Geist ist eingesperrt in seiner Haft,
Doch wie er übt des Vormunds strenges Recht,
Behandelt er mich ziemlich schülerhaft.
Was ist der Grund, dass trotz der Mündigkeit —
Längst bin ich einundzwanzig Jahre doch —
Dem Geist die Freundschaft keine Freiheit leiht,
Ihn dauernd hält in ihrer Pfllegschaft Joch?
Ich fürchte fast, ich gab ihm dazu Grund
Und meinen Geist hält er nicht für gesund.

(Eigene Übersetzung.)

Von vielen Erklärern wird das hier verspottete 26. Sonett als Widmungsgedicht (Envoi) der ersten 25 angesehen; ohne dieser Ansicht beizupflichten, lässt sich immerhin soviel daraus schliessen, dass ihm eine nicht unbedeutende Zahl anderer Sonette, auf die es hinweist, vorausgegangen ist. Sie müssen vor 1595 geschrieben, aber damals noch neu gewesen sein, da sonst die Parodie keinen Sinn gehabt hätte. Dass es die Gedichte waren, die den Freund zu einer Heirat auffordern, lässt sich nicht beweisen, ist aber nach dem Lebenslaufe des Grafen Southampton, den wir einstweilen bedingungslos als Empfänger der Sonette betrachten wollen, sehr wahrscheinlich. Um diese Zeit machte er die Bekanntschaft seiner nach-

maligen Gemahlin Elisabeth Vernon und bedurfte, da er den besten Willen, sie zu heiraten, hatte, keiner weiteren Ermahnungen des Dichters. Ein ferneres, äusseres Zeugnis, das sich vielleicht auf Shakespeares Sonette bezieht, ist ein Eintrag in das Buchhändlerregister vom 3. Januar 1599/1600, es werden dort „Amours von J. D. mit anderen Sonetten von W. S.“ aufgeführt, doch ist der Vermerk zu allgemein, um irgendwie Verwertung finden zu können, besonders da uns mehrere Sonettendichter, auf die die Initialen passen, bekannt sind. Selbst über die Amours, die den wesentlichsten Bestandteil des Buches bildeten, ist uns nichts berichtet und der Eintrag, der nach der häufigen, unleidlichen Gepflogenheit jener Zeit nur die Anfangsbuchstaben gibt, macht eher den Eindruck, als ob irgend ein minderwertiger Verfasser, der das Glück hatte, die gleichen Initialen wie sein grosser Kollege Shakespeare zu besitzen, diesen Umstand in irreführender Weise ausgenutzt habe, um einen Strahl seiner Popularität zu erhaschen. Der Name Shakespeare war damals ein Kapital für einen Verleger, das beweist uns am besten William Jaggard, der seinen *Passionate Pilgrim* des besseren Vertriebes halber unbedenklich unter Shakespeares Flagge in die Welt schickte.

Unter den äusseren Zeugnissen bedarf der Erwähnung noch eine Bemerkung Nashs, die Hermann Isaac entdeckt hat. In einem seiner Werke *Pierce Penniless* (1592) erzählt er spöttisch von einem *inamorato poeta*, der ganze Ballen Papier zu Sonetten an seine „gelbe“ Geliebte verbraucht. Ob er damit allerdings Shakespeare gemeint hat und die uns bekannten Gedichte an die schwarze Dame, scheint mehr als zweifelhaft.

Durch die äusseren Zeugnisse lässt sich nur so viel beweisen, dass ungefähr um die Mitte der neunziger Jahre die Sonette im wesentlichen vorhanden waren, und zwar die drei grossen Gruppen, die wir für die weitere Untersuchung scheiden müssen, die Freundschaftsonette, die Liebesgedichte und diejenigen, die die beiden Herzensneigungen gegeneinander abwägen.

Wenden wir uns zunächst zu der ersten Gruppe, so kann sie vor dem Jahre 1590 nicht entstanden sein, denn erst um diese Zeit kam ihr Empfänger, der Graf Southampton, nach London. Die einzige Zeitangabe in Zahlen, die sie im Text enthält, findet sich im Sonett 104, in dem der Dichter erwähnt, dass seine Verbindung mit dem jugendlichen Freund drei Jahre alt sei. Leider schwebt diese Bemerkung völlig in der Luft, da weder ein Anfangs- noch ein Endtermin gegeben ist. Wichtig dagegen ist das 16. Sonett, in dem der Dichter von seiner unmündigen Feder (pupil pen) spricht, also ein Beweis, dass er damals wenig oder gar nichts geschrieben hatte. Die Dramen müssen dabei ausser Betracht bleiben, Shakespeare würdigte sie nicht als literarische Leistungen, wie wir aus der Widmung von Venus und Adonis ersehen, das er als den ersten „Erben seiner Erfindung“ bezeichnet, obgleich er 1593 schon eine Anzahl Stücke, z. B. die Veroneser, verlorene Liebesmüh, vielleicht sogar Romeo geschrieben hatte. Das kleine Epos hatte einen enormen Erfolg und erhob den damals noch wenig bekannten Bearbeiter und Zurechtstutzer fremder Dramen zum Range eines der ersten Dichter Englands. Diese ruhmvolle Veränderung spiegelt sich in der Zueignung der im folgenden Jahre erschienenen Lucretia wieder, hier spricht nicht mehr der unreife, schutzbedürftige Anfänger, sondern der erfolgfrohe Dichter schlägt im Bewusstsein seiner Kraft einen wesentlich stolzeren Ton an. Damals konnte er seine Feder keinesfalls noch als unmündig bezeichnen, ein Ausdruck, der nur vor dem grossen Erfolge von Venus und Adonis seine Berechtigung hatte. Die Jahre 1592 und 1593 waren auch für eine lyrische Betätigung des Dichters besonders günstig. Teils durch die Pest, die jedes Schauspiel in der Hauptstadt unmöglich machte, teils durch den Tod ihres Patrons, Lord Strange, war Shakespeares Truppe aufgelöst und streifte in kleinen Gruppen im Lande umher. Er selbst war nicht mitgezogen, und, frei von allen dramatischen Arbeiten und Fesseln des Schauspielerberufes, konnte er sich der lyrischen und

epischen Muse widmen. Dass Shakespeare, der damals noch nicht 30 Jahre alt war, sich als alt und „über die besten Jahre hinaus“ in einem der Freundschaftsonette schildert, ist eine melancholische Empfindung, wie sie sich gerade bei jugendlichen Dichtern am häufigsten findet, aber auch in vielen Fällen durch die Stimmung des lyrischen Gedichtes notwendigerweise geboten ist. Nehmen wir als Beispiel aus der deutschen Literatur das bekannte Schloss Boncourt von Chamisso. Der Dichter war damals 47 Jahre alt, stand also im rüstigsten Mannesalter, trotzdem schüttelt er sein „greises Haupt“. Gerade durch den Gegensatz des gebrochenen Greises zu dem frischen, fröhlichen Knaben seiner Jugenderinnerung erreicht er die tiefe, wehmütige Wirkung, die hervorgebracht werden soll, und die sofort verschwände, wenn an Stelle des Greises ein Mann in den besten Jahren gesetzt würde. Ebenso liegt die Sache bei Shakespeare, für seine düsteren Gedanken, für seine trüben Herbststimmungen, für die bitteren Erfahrungen seines Herzens braucht er als Folie einen alten Mann, der schon viel gelitten hat. Seiner Kindheit und seiner Jugend gegenüber fühlt sich jeder alt, der Dichter gibt dieser wehmutsvollen Empfindung nur den konkreten Ausdruck, indem er sich selbst zum alten Manne macht.

Fallen somit die Freundschaftsonette unter Berücksichtigung der dreijährigen Dauer dieses Seelenbundes in der Hauptsache in die Zeit von 1591—1594, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, dass einzelne wesentlich später entstanden sind. Es ist nur natürlich, dass Shakespeare auch in der Folgezeit zwischen seinen grossen dramatischen Arbeiten dann und wann zu der lyrischen Form griff, die er in seiner Jugend mit so grossem Geschick und Beifall von seiten der vertrauten Freunde gehandhabt hatte. Durch widrige Familienverhältnisse und häufigem Aufenthalt im Auslande, war ihm sein Gönner Southampton entfremdet worden, doch manchmal mochte sich der Dichter der alten Zeiten erinnern und zum Troste des schwergeprüften Mannes ein Sonett an-

stimmen, in dem er ihm als Entschädigungen für alle fehlgeschlagenen Hoffnungen und Zurücksetzungen Unsterblichkeit in seinem Liede verheisst. Für eines dieser Sonette, das 55., hat Tyler¹¹ die spätere Entstehung überzeugend nachgewiesen, es kann erst nach dem Erscheinen der erwähnten Meresschen Schrift, also nach 1598, verfasst worden sein, da gerade dort und nur dort die beiden lateinischen Zitate, auf die es Bezug nimmt, nebeneinander aufgeführt werden. Auch das 124. Sonett, falls wir darin eine Anspielung auf die politische Unzufriedenheit vor Ausbruch der Essexrebellion erblicken dürfen, gehört einer späteren Zeit an, ebenso das 107.,¹² das vermutlich bei dem Thronwechsel (1603) in England und der durch ihn herbeigeführten Freilassung seines Gönners gedichtet wurde, sowie das 125. Es ist meiner Meinung nach das letzte unter den Freundschaftsgedichten und enthält einen Abschiedsgruss an den Gönner seiner Jugend, dem er nicht mehr demütig wie vor zehn Jahren, sondern mit der stolzen Forderung „Gleiches für Gleiches, Du für mich“, gegenübertritt, die der andere, der sich leicht von niedrigen Verleumdern bestimmen lässt, nicht erfüllen kann. Von einem Bruche Shakespeares mit Southampton ist uns zwar nichts berichtet, aber ihre Beziehungen scheinen schon 1595 erkaltet zu sein und das Jahr 1601, in dem der Dichter seinen Richard II. im Sinne der Essexverschworenen, zu denen Southampton gehörte, umgestaltete, nicht wesentlich überdauert zu haben. Dafür spricht auch, dass die erste Folioausgabe seiner Dramen trotz der damals herrschenden Sucht, möglichst viel vornehme Namen auf dem Titelblatt zu haben, dem alten Gönner nicht mitgewidmet ist, sondern nur den beiden Grafen Pembroke und Montgomery.¹³

Noch grössere Schwierigkeiten als die Chronologie der Freundschaftsonette macht die der zweiten Gruppe, die der Liebe gewidmet ist. Selbst wenn wir uns auf das erwähnte Zitat aus Pierce Penniless stützen, so gewinnen wir das Jahr 1592 nur als den spätesten Termin ihrer Abfassung. Für ihre eigentliche Entstehungszeit sind wir nur auf stilistische Gründe

und auf Vermutungen angewiesen, die wir in Anbetracht unserer geringen Kenntnisse vom Leben des Dichters nur mit grösster Vorsicht anstellen dürfen.

Dass er sich vor seinem Londoner Aufenthalt schon in Stratford dichterisch versucht habe, ist höchst unwahrscheinlich, dass es in Sonetten gewesen sei, kaum anzunehmen. Das Sonett kam damals gerade in die Mode und in dem entlegenen Landstädtchen am Avon werden weder die ehrsamten Ackerbürger, wie Shakespeares Vater, noch die Honoratioren, wie der Herr Friedensrichter Shallow, der Pastor Evans oder der klassische Schulmeister Holofernes etwas von dieser ausländischen Kunstform gewusst haben. Desto tieferen Eindruck mussten die eleganten Gedichte auf das empfängliche Gemüt des Jünglings in London machen, und es ist nur natürlich, dass es ihn lockte, sich selbst in ihnen zu versuchen. Seine Anfänge in den ersten Jahren seines hauptstädtischen Lebens mögen schwer genug gewesen sein, ohne dass er, wie eine unverbürgte Tradition berichtet, Pferdejunge war. Auf jeden Fall hat er die ganze Tiefe des Elends und der Erniedrigung durchgekostet, wenn er in Venus und Adonis singt:

For misery is trodden on by many,
And being low, never relievd by any.

(Denn harten Tritts das Elend treten alle:
Nicht einer, der es aufhebt nach dem Falle.

Freiligrath.)

Der Dichter war etwa 22 Jahre, als er nach der Hauptstadt kam. Eine neue Welt tat sich vor seinem erstaunten Auge auf. Er, der nur an die kleine Landstadt mit ihrem Ackerbau, Feld, Wald und Wiesen gewöhnt war, gewann zum erstenmal einen Einblick in die bewegenden Kräfte der Welt. Auf der Strasse sah er die Männer, die die gewaltigen Seeschlachten für England gewonnen hatten; auf der Themse zogen die stolzen Schiffe vor seinem grossen Auge vorüber, die nach den fernsten Ländern ausliefen oder gar von neu-

entdeckten Gestaden triumphierend heimkehrten; Seeleute erzählten ihm von ihren Abenteuern; italienische und levantische Kaufleute von ihrer schönen, südlichen Heimat. Und in all diesem lärmenden, geschäftigen Treiben stand er allein, der junge Mann aus dem kleinen Binnenstädtchen, fremd und einsam, ratlos und ohne Freund. In seiner Brust kündete sich der Dichter an; bei jedem Wort, das er im Theater von Marlowe, Green, Peel und anderen hörte oder selbst zu sprechen hatte, sagte er sich, „das kannst du auch, das kannst du besser“, aber viel fehlte ihm noch, ehe er mit diesen führenden Geistern rivalisieren konnte, er, der trotz seines unentgeltlichen Unterrichtes in der Stratforder grammar-school ein Fremdling in Wissen und Poesie war. Jahre vergingen, ehe der Erfolg sich einstellte, damals mag er wohl trostlos gesungen haben:

Wenn ich, zerfallen mit Geschick und Welt,
als Ausgestossner weinend mich beklage,
umsonst mein Fleh'n zum tauben Himmel gellt
und ich verzweifelt fluche meinem Tage,
dann wär' ich gern wie jener hoffnungsreich,
so schön wie er, bei Freunden so beliebt,
an Kunst und hohem Ziele manchem gleich,
freudlos mit dem, was mir das Schicksal gibt.

(Sonett 29, eigene Übersetzung.)

Damals mag er in Verzweiflung über die Ungerechtigkeit der Welt „den ruhevollen Tod“ (Sonett 66) ersehnt haben. Ich setze die ersten Sonette in die Zeit von 1588 bis 1590.¹⁴ Gewiss, von froher Jugendlust ist in ihnen nichts zu verspüren, aber ebensowenig in den Gedichten an die dunkle Dame, die um dieselbe Zeit, oder doch nur wenig später entstanden sind. Sie bekunden in jeder Zeile den noch sehr jugendlichen Verfasser und sind unter allen Umständen zeitlich vor die Freundschaftsonette zu stellen, die nach Stil und Leichtigkeit in der Handhabung der Form auf eine spätere Abfassung hinweisen. Die masslos heftige Leidenschaft, die

durch die Masslosigkeit des gewählten Ausdruckes noch überboten wird, ist ganz die eines jugendlichen Dichters, der sich in der möglichst stark aufgetragenen Heftigkeit des Affektes und der Übertreibung des Gefühles gefällt. Es ist ausgeschlossen, dass ein Mann, der den Sommernachtstraum und Romeo, selbst nur die Veroneser geschrieben hat, aus so grosser künstlerischer Vollkommenheit wieder in dieses leidenschaftliche Stammeln zurückfällt. Im Jahre 1591, als er verlorene Liebesmüh schrieb, lag die unselige Neigung zu der dunkelen Dame auf jeden Fall schon weit hinter ihm und war poetisch überwunden. Ohne Bitterkeit konnte er der einst Geliebten gedenken und seiner kecken Rosaline ihre scharfe Zunge und ihr dunkles Äussere leihen, ohne ihre moralischen Fehler auf seine dramatische Heldin zu übertragen. Man hat auf die Ähnlichkeit der schwarzen Dame mit Kleopatra hingewiesen; zweifellos hat das Bild der Jugendgeliebten dem Dichter bei dieser seiner reifsten, späteren Schöpfung vorgeschwebt, aber welch ein Unterschied zwischen dem leidenschaftlichen Stammeln der Sonette, ihren wilden Anklagen und Beschimpfungen im Vergleich zu der erhabenen Objektivität, mit der das Bild der wollüstigen Ägypterin gezeichnet ist! Es müssen lange Jahre dazwischen gelegen haben, Jahre voll schwerer Kämpfe, in denen Shakespeare immer strebend über seine eigenen Irrungen hinauswuchs, mit jedem neuen Werke grösser und freier wurde, bis endlich, „was uns alle und auch einst ihn selbst gebändigt, das Gemeine im wesenlosen Scheine hinter ihm lag“. Bei der dunkelen Dame der Sonette stehen wir am Anfang, bei Kleopatra am Abschlusse dieser seelischen Entwicklung. In den ersteren empfindet sein armes, zuckendes Herz die übermächtige Leidenschaft selbst, in dem Drama offenbart sich seine grosse Seele nur voll Mitgeföhls für die schwachen, törichtten Menschen und ihre Irrungen. —

Als Ergebnis unserer Untersuchung finden wir also, dass sich die Sonette über einen Zeitraum von 15 Jahren verteilen,

und zwar sind von den einzelnen grösseren Gruppen zuerst die Liebessonette entstanden (etwa 1590), dann die Freundschaftsonette in der Zeit von 1591—1594 und endlich als Abschluss beider die Gedichte, die den Konflikt der beiden geschilderten Gefühle behandeln (1595). Wenige sind schon vor 1590, manche in der Zeit zwischen den einzelnen Gruppen, vereinzelt nach 1595 gedichtet, doch dürfte keines nach dem Jahre 1604 verfasst sein. Am ergiebigsten sprudelte diese poetische Quelle in der ersten Hälfte der neunziger Jahre, als sich der Dichter seinem Gönner Southampton für das neu erworbene, ehrenvolle Patronat dankbar erweisen wollte. Damals war überhaupt die Blütezeit der Sonettendichtung. Kurz vorher waren die Gedichte des früh gefallenen Philippe Sidney und Samuel Daniels erschienen, die als ruhmreiche Vorbilder Shakespeare zum Wetteifer anspornen mochten, auf jeden Fall ist der Einfluss beider, wie er sich in „Astrophel und Stella“ und „Delia“ kundgibt, auf unsere Sonette nicht zu verkennen.

Unsere Annahme, dass die Sonette in der Hauptsache in den Jahren 1589—1595 entstanden sind, findet eine gewisse Bestätigung, wenn wir sie mit den anderen gleichzeitigen Dichtungen Shakespeares vergleichen. Es ist zwar misslich, aus Gleich- und Anklängen Schlüsse zu ziehen, besonders bei Shakespeare, dessen dramatische Dichtungen, so lange er lebte, dauernden Veränderungen unterlagen, aber immerhin finden sich in den Sonetten so viele Gedanken, Bilder und charakteristische Wendungen, die in Venus und Adonis, Lucrezia, den Veronesern, Verlorene Liebesmüh und Romeo wiederkehren, dass ein gewisser zeitlicher Zusammenhang zwischen den Dichtungen nicht von der Hand zu weisen ist. Es ist hier nicht der Platz, Einzelheiten, von denen die Forschung unzählige aufgedeckt hat, anzugeben, sie haben nur Zweck für die Leser des englischen Textes und auch dann nur in so grosser Anzahl, dass sie den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden. Hier sei nur beispielsweise auf die Begründung der sogenannten Prokreationsonette, d. h. derer,

die den geliebten Jüngling zur Heirat auffordern, hingewiesen, die stellenweise wörtlich in Venus und Adonis wiederkehrt, ferner auf die dunkle Dame, die sich wenigstens äusserlich mit Rosaline in verlorener Liebesmüh deckt, und auf das Freundespaar in den Veronesern, das gleich den Freunden der Sonette durch eine gemeinsame Geliebte getrennt und verbunden wird. Dieselbe Konstellation, wie sie in den Sonetten durch den Dichter, den Freund und die schwarze Dame, in den Veronesern durch Valentin, Proteus und Silvia zur Darstellung gelangt, findet sich schon in Heinrich VI., in Suffolk, dem König und Margarete verkörpert. Suffolk muss das Opfer seiner Liebe bringen, zu dem Valentin und der Dichter sich freiwillig erbieten; der König nimmt es unwissend an, während Proteus und der Sonettenfreund heimlich die Geliebte des anderen zu rauben versuchen, Margarete ist Suffolk in Liebe zugetan und gibt sich trotzdem dem Könige hin, wie die Dame der Sonette aus den Armen des Dichters in die seines Freundes sinkt.

Im Stil wiederholt sich die Ähnlichkeit der Charaktere. In verlorener Liebesmüh haben wir das feuerwerkartige Liebesgeplänkel der Sonette, das ganze Lustspiel erscheint beinahe nur als ein dramatisch erweitertes Sonett; in den Veronesern werden die Rechte der Freundschaft und der Liebe mit denselben spitzfindigen Bildern, Argumenten und Concetti gegeneinander abgewogen wie in den Gedichten; Venus und Adonis zeugt von derselben tief wühlenden, sinnlichen Leidenschaft, wie sie dem jugendlichen Dichter der Sonette eigen ist. Bis zu Romeo und Julia reicht dieser Einfluss; noch hier erklären sich die Liebenden ihre Gefühle im besten italienischen Sonettenstil, noch hier und noch in Richard III. wiederholen sich viele der Vergleiche und eigenartigen Bilder, die in den Gedichten vorkommen, dann war die Sonettperiode, die bis auf einzelne Spätlinge ausschliesslich Shakespeares Jugend angehört, in dem Leben und in der Entwicklung des Dichters abgeschlossen.

Schon die langen Zwischenräume, die zwischen den einzelnen Sonetten und Sonettengruppen liegen, machen es wenig wahrscheinlich, dass die 154 Gedichte, wie sie uns vorliegen, ein einheitliches Ganze bilden, also von Shakespeare nach einem gemeinsamen Plan gedichtet sind. Sie sollen angeblich den Triumph der Freundschaft über die Liebe darstellen. Mag auch dieser Gedanke in fünf bis sechs Sonetten zum Ausdruck gelangen, so verschwinden diese doch hinter der grossen Zahl der übrigen und sind weder durch Stellung noch Bedeutung so ausgezeichnet, dass man sie zum Schlüssel des ganzen Werkes machen kann. Trotzdem vertreten noch heute viele Erklärer diesen Standpunkt, dem sich auch der ausgezeichnete Kommentator Dowden, wenn auch zögernd, anschliesst. Der Herausgeber der neuen Temple-Ausgabe behauptet sogar kühn, dass bis jetzt ein fehlendes Bindeglied zwischen den einzelnen Sonetten noch nicht nachgewiesen sei, also alle 154 Gedichte in der vorliegenden Reihenfolge ein ununterbrochenes, logisch verbundenes Ganze bilden. Der Zusammenhang muss allerdings manchmal in eigenartiger Weise hergestellt werden, so finde ich bei einem Vertreter dieser Ansicht von einem Sonett zum anderen folgende Übergänge, „im vorigen Gedicht hat Shakespeare das behauptet, im nächsten sagt er das Gegenteil“, oder „der Dichter beginnt jetzt von etwas neuem“, also ein Zusammenhang, der im Nichtzusammenhang besteht.

Schon die Verteilung des Stoffes sollte zu Zweifeln an der vorhandenen Reihenfolge führen, Shakespeare, der in seinen Dramen in den schwierigsten Fällen die spröde Materie so meisterhaft zu beherrschen und zu gliedern versteht, sollte eine Gedichtsammlung in so ungleiche Abteilungen von 126, 26 und 2 Nummern zerlegt haben? In der zweiten Auflage der Sonette, zu einer Zeit, da noch mancher am Leben war, der den Dichter persönlich gekannt hatte, ist diese Reihenfolge völlig verlassen, für Shakespeares Zeitgenossen entbehrte sie also jeder tieferen Bedeutung. Gerade um die Einheit

der Gedichtsammlung zu retten, haben die meisten verständigen Erklärer die Notwendigkeit empfunden, die vorliegende Anordnung preiszugeben, und haben vielfach selbst eine neue Zusammenstellung der Gedichte vorgenommen. Dowden hat eine Gliederung unter dem Gesichtspunkt der Anrede versucht, ob you oder thou in den einzelnen Sonetten zur Verwendung gelangt. Obgleich anzunehmen ist, dass der Dichter beide Formen, wenigstens zu gleicher Zeit nicht gleichwertig gebraucht, umso mehr als sich in den der schwarzen Dame gebührenden Gedichten nur thou vorfindet, so hat die Untersuchung doch zu einem Ergebnis nicht geführt.

Charles Knight und Bodenstedt sind in ihren sehr willkürlichen Neueinteilungen nicht glücklicher gewesen, am besten gelingt es noch François Viktor Hugo in seiner französischen Prosaübersetzung, ein gemeinsames Band um alle 154 Gedichte zu schlingen. Er versteht es, einen allerliebsten Roman aufzubauen, wie der unglückliche Shakespeare, enttäuscht durch seinen Misserfolg bei der dunkeln Dame, sich tröstlich in die Arme des Freundes stürzt, der das ganze Unglück verschuldet hat. Die Sonette sind nur einzelne Kapitel aus diesem verhängnisvollen Roman, oft die Antworten, die der Dichter auf Fragen der Geliebten erteilt, wie Hatem an Suleika. Den phantasiebegabten Franzosen hat offenbar nur seine mangelnde Kenntnis der englischen Sprache verhindert, die vorausgehenden Sonette der Shakespeareschen Suleika zu rekonstruieren.

Im allgemeinen hat man bei den Versuchen, eine einheitliche, fortschreitende Handlung in den Sonetten zu ermitteln, Nr. 153 und 154, Paraphrasen eines spätgriechischen Epigramms des Marianus, über Bord geworfen, auch die Sonette 127—152 nur wenig beachtet, die noch heute in England trotz der entgegengesetzten Meinung des bedeutendsten, lebenden britischen Dichters Swinburne ihrer moralischen Tendenz wegen geringgeschätzt werden. Desto energischer hat man an den ersten 126 festgehalten. Man hat diesen zähen Teig

in jeder Weise zu kneten versucht, ihn in Teile und Teilchen zerlegt, Gruppen und Grüppchen gebildet, einzelne Gedichte, die sich trotzdem nicht einfügen wollten, herausgenommen, sie für Einleitungen, Vorworte, Widmungen (Envois) erklärt, alles, nur um die vorhandene Reihenfolge zu retten. Am weitesten geht in dieser Beziehung Charles A. Brown, der sechs grössere Kapitel unterscheidet, von denen die einzelnen Gedichte nur Verse (Stanzen) seien, eine cyklische Verwendung des Sonettes, die der Renaissance überhaupt, in England aber vor Wordsworth unbekannt war.¹⁵ Abgeschlossenheit in sich selbst ist das Wesen dieser poetischen Form.

Es ist bedeutungslos, noch mehr von diesen Versuchen anzuführen, bei denen der Wunsch, aus den Gedichten möglichst viel Material für Shakespeares Leben zu gewinnen, der Vater des Gedankens gewesen ist. Sie werden am besten widerlegt durch eine Prüfung der Sonette selbst, die wir in Bezug auf ihre Reihenfolge und behaupteten Zusammenhang vornehmen wollen.

Zuerst finden wir einige, die sich überhaupt weder an den Freund noch an die Geliebte wenden, sondern allgemein gefasste Betrachtungen und Empfindungen wiedergeben, so die beiden Schlussgedichte, die der Herausgeber schon isoliert hat. Ebenso losgelöst und ohne Verbindung mit den folgenden oder vorhergehenden Sonetten ist Nr. 66, eine lebensmüde Klage über die Übel dieser Welt. Nr. 67 enthält gleich dem folgenden Nr. 68 eine wehmutsvolle Sehnsucht nach früheren besseren Zeiten, deren Vorzüge nur noch in einem einzigen Menschenexemplar überleben, ohne dass unter diesem mit irgend welcher zwingenden Notwendigkeit der Freund verstanden werden muss. Sonett 94 entwirft ganz zusammenhanglos das Bild eines in sich geschlossenen und gefestigten Mannes, das mit dem ziemlich flatterhaft geschilderten Freund höchstens als ideale Forderung in Verbindung gebracht werden kann; Nr. 116, eines der schönsten der ganzen Sammlung, ist ein hohes Lied beständiger, treuer Liebe, hat aber mit

des Dichters eigenen Gefühlen nichts zu tun, sondern ist ganz allgemein gehalten, wie der charakteristische Schluss beweist, es heisst:

wenn dies bei mir als Irrtum sich ergibt,
so schrieb ich nie, hat nie ein Mensch geliebt,
(Bodenstedt.)

und nicht, wie man erwarten sollte: dann habe ich nie geliebt. In dieselbe Kategorie der allgemeinen Betrachtungen fallen Sonett 121, in dem Shakespeare stolz den Tadel der Welt verachtet, 123, in dem er seine Beständigkeit rühmt, 126 eine Klage über die Vergänglichkeit, 129 über die Qualen der Sinnlichkeit, und 146 eine Warnung der Seele vor allem irdischen Tand, die mit der nachfolgenden stark sinnlichen Liebeserklärung und dem vorausgehenden Scherzgedicht auch nicht das mindeste zu tun hat. Die übrigen Sonette, von denen wir einstweilen annehmen wollen, sie seien wirklich ausnahmslos an denselben Freund oder die schwarze Geliebte gerichtet, sind im einzelnen voll an Widersprüchen, der ungetreue Jüngling, der in Nr. 41 und 42 die Angebetete des Dichters verführt hat, ist in Sonett 70 völlig unschuldig, in 120 dagegen seines Vergehens wieder überführt. Die ersten siebzehn Lieder ermahnen den Freund, sich zu verheiraten, damit sein Bild in der Zukunft fortleben solle. Im Widerspruch damit erklärt sich der Dichter schon in dem folgenden Sonett selbst bereit, für die Fortdauer des Freundes durch seinen Vers Sorge tragen zu wollen, so dass eine Ehe aus diesem Grunde ganz überflüssig erscheint. Nachdem sich der Dichter in Nr. 29 „zerfallen mit Geschick und Welt“ und als „Ausgestossenen“ erklärt hat, ist sein Leben in Nr. 32 „wohlbefriedigt“, ein Umschlag der Stimmung, der bei einem einheitlichen Plan der Gedichte in dieser überraschenden Gegensätzlichkeit unmöglich gewesen wäre. In Sonett 104 ist die Verbindung drei Jahre alt, in 107 muss sie nach unserer Darlegung schon elf bis zwölf Jahre bestehen, die beiden Angaben lassen sich in dieser Reihenfolge nur durch die An-

nahme verbinden, dass Shakespeare innerhalb eines Zeitraumes von neun Jahren nur zwei Sonette geschrieben habe, eine Unproduktivität, die bei einzelnen freien, lyrischen Gedichten denkbar wäre, bei einem einheitlichen Werke ausgeschlossen ist. Ganz wirt endlich ist es mit der Kenntnis bestellt, die der Dichter von der Untreue seiner Geliebten hat, in den Sonetten 41 und 42 steht sie als unumstössliche Tatsache fest, auch in 134 hat er keine Zweifel darüber, dagegen in 144 beginnt er erst zu ahnen, was er früher schon gewusst hat, ein Fortschritt vom Sicherem zum Unsicheren. Es ist schwer, diesen Beispielen von Widersprüchen gegenüber — und das Wenige, was wir vorgebracht haben, sind nur Beispiele — den unerschütterlichen Glauben an den systematischen Zusammenhang der Sonette zu bewahren, ja manchmal, wo tatsächlich eine Verbindung innerhalb kleinerer Gruppen vorhanden ist, erscheint sie durch die uns vorliegende Anordnung in willkürlichster Weise unterbrochen, so die auf den rivalisierenden Poeten bezüglichen Gedichte durch Einfügung der hier vollkommen fremden und ungeeigneten Sonette 77 und 81.

Aus diesen Gründen müssen alle Versuche, die Sonette in eine bessere und planmässige Ordnung zu bringen, scheitern, weil wir in ihnen eine durchgeführte, logisch fortschreitende Handlung nicht erblicken können. Eine Einheitlichkeit ist in ihnen so wenig vorhanden, als wenn Hamlets grosser Monolog, beispielsweise Romeo oder Biron aus verlorener Liebesmüh in den Mund gelegt würde. Wir haben in ihnen nichts als lyrische Gedichte zu sehen, in denen der Dichter in einer Reihe von langen Jahren bei verschiedenen Anlässen seine Stimmungen und Empfindungen niedergelegt hat. Teils sind es allgemeine Betrachtungen und Gedanken, teils sind es Lieder, die bestimmten Personen zugeeignet sind, unter denen der blonde Jüngling und die dunkle Dame mit besonderer Deutlichkeit hervortreten. Je intensiver das Gefühlsleben des Dichters erregt war, um so reichlicher floss

naturgemäss dieser lyrische Quell; das war in hervorragendem Masse in der Zeit seiner ersten, wenig beglückenden Liebe der Fall, ohne dass wir darum alle Liebeslieder in den Sonetten auf die schwarze Dame beziehen müssen; das zweitemal, als er beglückt und unterstützt durch die Gönnerschaft Southamp-tons einem täglich wachsenden Dichterruhm entgegenteilte. Wie er es in den einleitenden Worten zu den beiden kleinen Epen ausgedrückt hat, so war es ihm auch in den Freundschaftsonetten ein Bedürfnis, dem mächtigen Förderer seiner Kunst einen Zoll der Dankbarkeit darzubringen. Ob darum alle diese Lieder auf denselben Freund zu beziehen sind, kann zweifelhaft erscheinen, doch tritt sein Bild nicht so scharf hervor, dass ein Widerspruch in der Person, wie er aus den Sonetten 42, 70 und 120 gefolgert werden könnte, mit Bestimmtheit behauptet werden darf. Das einzige gemeinsame Band, das sich, wenn auch nicht um die Gesamtheit der Sonette, so doch um einen grossen Teil von ihnen schlingt, ist die Einheit der angesungenen Personen, der dunkelen Geliebten und des Freundes, durch die zwei grössere Gruppen, die Liebes- und die Freundschaftsgedichte, gebildet werden, die ihrerseits wieder durch einige wenige Sonette in vergleichende Beziehung gesetzt sind. Dazwischen sind aber andere eingestreut, die weder in der einen noch in der anderen Abteilung einen Platz finden können, ja sogar mit ihnen in einem inneren Widerspruche stehen.

Dass wir in dem dünnen Bändchen alle lyrischen Gedichte,¹⁶ insbesondere alle Sonette besitzen, die Shakespeare verfasst, muss in Anbetracht seiner wunderbaren Schaffenskraft und des geringen Wertes, den er auf diese Brosamen von seinem reichen Tische legte, bezweifelt werden. Von einer Herausgabe, die vielleicht gemäss Nr. 38 beabsichtigt war, sah er später aus leicht erkennbaren Gründen ab. Schon in den früheren Dramen spricht er in spöttischem, beinahe verächtlichem Tone von dem Sonett; durch den Streit gegen die Akademiker um die Wende des Jahrhunderts, in dem

Shakespeare als einer der Wortführer der Volkspartei auftrat, war er dieser Kunstform noch mehr entfremdet worden. Es wäre ein Widerspruch gegen seinen eigenen literarischen Standpunkt gewesen, wenn er noch als Dichter von italienisierenden Sonetten in die Öffentlichkeit getreten wäre. Die, die er verfasst hatte oder, wie einige der spätesten, noch verfasste, verblieben im Besitze derer, denen sie gewidmet waren, ohne dass sich der Dichter weiter um sie kümmerte. Lange Zeit gingen sie einzeln oder in Gruppen im Manuskript von Hand zu Hand, Liebhaber liessen sich Abschriften anfertigen, bei denen es an Entstellungen nicht fehlen konnte, wie wir aus den starken Abweichungen des 138. und den geringeren des 144. Sonettes im *Passionate Pilgrim* sehen, bis endlich der Verleger Thorpe selbst oder durch Vermittler daran ging, zu sammeln, was er an Shakespeareschen Gedichten auftreiben konnte. Ob es Sonette oder andere Lieder waren, war ihm gleichgültig; daraus erklärt sich die Aufnahme von Nr. 126 und 145, die ihrer Form nach nicht in die Sammlung gehören. Manches, was in den losen Blättern entstellt war oder fehlte, wurde von ihm oder einem Helfershelfer ergänzt; ein Sonett hatte kein Schlusscouplet, man fügte einfach die Endzeilen eines anderen daran, die einigermaßen zu passen schienen (Sonett 36 und 96). Dann galt es, den köstlichen Schatz zu ordnen, denn eine gewisse, rein willkürliche Ordnung und Zusammenstellung in den Sonetten lässt sich nicht verkennen. Dabei erwachsen dem Herausgeber dieselben Schwierigkeiten wie den heutigen Erklärern. Mit den Sonetten 153 und 154 wusste er nichts anzufangen, sie kamen an den Schluss der Sammlung; von den übrigen 152 waren, wie er erkannte, die einen an einen Mann, die anderen an eine Frau gerichtet. Thorpe machte sich die Sache leicht, er schied alle aus, die dem Wortlaut nach notwendigerweise für eine Geliebte bestimmt sind, oder von geschlechtlicher Liebe handeln, und bildete aus ihnen den zweiten Teil, während er in dem ersten die verbleibende Masse zusammenstellte. Auch

dort versuchte er eine planmässige Anordnung durchzuführen, doch gelang es ihm nur insoweit, dass er in äusserlichster Weise Gleiches an Gleiches reihte und Ähnlichklingendes miteinander verband. Wie oberflächlich er verfuhr, beweist am besten die Zusammenstellung der Sonette 116 und 117, die, ohne den entferntesten logischen Übergang, nebeneinander gestellt sind, weil in beiden ein der Schifffahrt entlehntes Bild vorkommt; in derselben Weise sind auch 118 und 119 nicht durch den Sinn, sondern durch die demselben Stoffgebiet, in diesem Falle dem Arzneiwesen, entnommenen Gleichnisse verbunden. Auf diese Weise kam die mit einem so grossen Aufwand von Begeisterung und gelehrten Gründen verteidigte Reihenfolge der Sonette zustande.

Schon der zweite Herausgeber, Benson, warf sie im Jahre 1640 über den Haufen; acht Gedichte liess er aus nicht ersichtlichen Gründen überhaupt fort, die übrigen, die er als besonders klare und keusche Lektüre empfiehlt, versah er einzeln oder in Gruppen mit passenden oder unpassenden Überschriften, die für uns nur deshalb von Interesse sind, als sie beweisen, dass er die Sonette zum grössten Teil als an eine Frau gerichtet betrachtete. Diese Ansicht blieb bis auf Stevens und Malone, die den Grundstein der wissenschaftlichen Shakespearekritik legten, allgemein in Geltung. Dr. Sewall, einer der frühesten Erklärer, schliesst sich ihr mit den klassischen Worten an, ein junger Dichter müsse eine Geliebte haben, um die Erstlinge seiner Phantasie loszuwerden, nichts führe so rasch auf die Höhen der Poesie als ein bisschen Liebesleidenschaft. Denselben Standpunkt vertrat für die meisten Sonette der Dichter Coleridge, er erklärt, seiner Ansicht nach könnten sie nur von einem Manne, der in heisser Liebe zu einer Frau entbrannt ist, geschrieben sein. Auf das eigenartige Wesen der Freundschaft einzugehen, wie sie sich auf Grund klassischer Vorbilder während der Renaissance entwickelt hat, wird sich später Gelegenheit finden; bekannt ist, dass zwischen Männern eine Gefühlsinnigkeit herrschte, wie

wir sie heute nur noch zwischen Angehörigen verschiedener Geschlechter kennen. Michel Angelo schreibt unterschiedlos in den gleichen, liebeglühenden Ausdrücken an Vittoria Colonna und Tommaso Cavalieri, und in England waren Philippe Sidney und Hubert Languet ein berühmtes Freundespaar. Trotz alledem ist nicht von der Hand zu weisen, dass Shakespeare, der im Schlusscouplet des 20. Sonettes so scharf zwischen Freundes- und Frauenliebe zu scheiden weiss, mit der heissen Sinnlichkeit, wie sie uns aus vielen Gedichten des ersten Teiles entgegenlodert, nur an eine Frau geschrieben haben kann. Sie setzen ihrer Fassung und ihrem Inhalte nach unbedingt eine Frau als Empfängerin voraus, und wir, die wir den Wert der Thorpeschen Einteilung und Reihenfolge erkannt haben, werden kein Bedenken tragen, sie in dieser Weise zu verstehen. Unter den 126 Sonetten der ersten Abteilung sind nur wenige, die ihrem Wortlaut nach, eine grössere Anzahl, die dem Inhalte nach mit Notwendigkeit an einen Mann gerichtet sind, im ganzen etwa die Hälfte der Sammlung, der Charakter der anderen Hälfte ist zweifelhaft. Die grosse Zahl hat im ersten Augenblicke etwas Verblüffendes, doch wenn man bedenkt, dass die englische Sprache im Adjectivum und Particip, besonders aber in der Anrede, in der die meisten Sonette gehalten sind, eine Unterscheidung der Geschlechter nicht macht, so verliert sie alles Ungewöhnliche. Friend bedeutet sowohl Freund als Freundin, love Geliebter und Geliebte; und das sind die häufigsten Ausdrücke, in denen Shakespeare von der schwarzen Dame und dem Jünglinge spricht. Ein äusseres Mittel, diese Gedichte unbestimmten Charakters danach zu scheiden, ob sie einem Mann oder einer Frau gewidmet sind, steht uns leider nicht zu Gebote. Ein Versuch, sie nach der Anrede „thou oder you“ zu sondern, ist ohne Erfolg geblieben, wie es auch nicht gelungen ist, einen Unterschied zwischen der Bezeichnung friend und love zu konstruieren. Zwar redet der Dichter die Geliebte in den Sonetten 127—152 stets als love, niemals als friend an, doch

ist das nur zufällig, da im Sonett 144 das Wort *friend* zweifellos zur Bezeichnung eines geschlechtlichen Verhältnisses zwischen Mann und Weib gebraucht wird. Im ersten Teil vollends sind diese Ausdrücke ohne jeden ersichtlichen Unterschied verwendet. Es kommt somit bei der Beantwortung dieser Frage das subjektive Empfinden und die Fähigkeit, mit dem Dichter zu fühlen, ausschliesslich in Betracht; und da ist es meine Meinung, dass Sonette wie 27, 28, 43 und 61 mit ihrer verzehrenden, nächtlichen Sehnsucht unbedingt eine Frau als Adressatin voraussetzen. Ferner weist das heisse, sinnliche Verlangen, das aus den Reisegedichten 50 und 51, sowie aus Nr. 75, einem der besten der ganzen Sammlung, spricht, mit Notwendigkeit auf ein Weib hin, wie auch nur einem solchen gegenüber die Bilder und Vergleiche der Sonetten 21, 29, 52, 93, 96 eine Berechtigung haben. Ihnen schliessen sich an Nr. 40,¹⁷ 48, 56, 90, 92, 97, 98, 109, 110, 119 und 120, in denen, wenn der Ausdruck erlaubt ist, der ganze Vorstellungskreis weiblich ist, und die Sonette 36, 57, 58, 87—89, an denen mit Recht die meisten Erklärer, als an einen Mann gerichtet, Anstoss genommen haben. Einer geliebten Frau gegenüber erklärt sich die unterwürfige, fast sklavenhafte Gesinnung durch das Übermass der leidenschaftlichen Sinnlichkeit; im Verhältnis zu einem Manne ist sie unverständlich, er sei denn, wie Kenny von Shakespeare meint, allerdings ein grosser Dichter, aber ein kleiner Mensch gewesen.

Bei einem oder dem anderen dieser Gedichte können Zweifel herrschen, ob es auf eine Frau zu beziehen ist, ein Beweis lässt sich dafür nicht erbringen, aber je häufiger ich sie durchlese, desto fester wird meine Überzeugung, dass sie einer Geliebten gewidmet sind. In Betreff vieler der angeführten Sonette stimme ich mit einzelnen der besten Shakespearekenner überein, so mit Kreissig, Charles Knight (Sonette 21 und 56—58) und besonders Taine,¹⁸ der das Wesen Shakespeares tiefer und schärfer erfasst hat, als die meisten eng-

lischen und deutschen Ausleger. In seiner glänzenden Charakteristik des Dichters bietet sich leider keine Gelegenheit, auf derartige Einzelheiten einzugehen, aber so viel ich ersehen kann, bezieht er zum wenigsten Sonette 29, 71, 98 und 99 auf eine Dame, ohne dass mit ihnen die Zahl abgeschlossen ist. Auch Bodenstedt stellt in seiner Übersetzung mehrere der erwähnten Sonette (56, 57, 87—89, 95—99) in einem ersten Teile zusammen, der, nach chronologischen Gründen geordnet, doch wohl auf eine Geliebte bezogen werden soll.

Es ist möglich, aber nicht notwendig, die meisten dieser Liebeslieder als Huldigungen der schwarzen Dame, der Angebeteten der letzten 26 Sonette zu betrachten, insofern die Annahme naheliegt, dass die Verbindung des Dichters mit ihr nicht von Anbeginn so unglücklich gewesen ist, sondern ihr unwürdiger Charakter sich erst im Laufe der Bekanntschaft enthüllte. Schon in Sonett 48 ist er um ihre Treue besorgt, in Nr. 57 und 58 sehen wir ihn schon als Sklaven in dem Joch, das später so schwer auf ihm lasten sollte, und das 75. Gedicht entspricht in seiner heissen Sinnlichkeit ganz dem 129. des zweiten Teiles. Doch passen andere Sonette wieder in keiner Weise zu dem Bilde der schwarzen Dame, so erkennen wir in den Nrn. 98 und 99 eine blondhaarige Frau mit blühenden, rosigen Wangen und weisser Haut, die dem Dichter auch schon bei den Vergleichen des 28. Gedichtes vorgeschwebt haben muss. Wer sie war, ob seine Geliebte, oder nur eine schöne Freundin, wird ewig unbekannt bleiben. Ob sich die Sonette 109, 110 und 119 auch auf sie beziehen, — an die sündige, dunkle Geliebte können sie nicht gerichtet sein — muss dahingestellt bleiben. Wüssten wir über Shakespeares Frau, Anna Hathaway, etwas Genaueres, so läge es nahe, sie als Empfängerin vorzusetzen, als der Dichter nach zehnjähriger Abwesenheit zum erstenmale nach Stratford zurückkehrte, und die Erinnerung der alten Jugendliebe in seinem Herzen wieder auflebte. Das Wenige, was wir von den Familienverhältnissen des Dichters kennen, erlaubt

uns leider diese Ansicht nur als sympathische Vermutung auszusprechen.

Durch unsere Untersuchung über die zeitliche Entstehung und die Anordnung der Sonette haben wir uns die Strasse geebnet, die zu der Frage führt, die neben ihrem poetischen Wert den Gedichten die grösste Wichtigkeit verleiht: Beruhen die hier geschilderten Vorgänge auf thatsächlichen Erlebnissen? Ist es Shakespeare, der Mensch, der hier von selbsterfahrenem Glück und Leid singt, oder nur Shakespeare, der Dichter? Oder um Kleinigkeiten, wie die erwähnten Reisen auszuscheiden, hat er eine Geliebte wie die dunkle Dame, einen Freund wie den gefeierten Jüngling selbst besessen und hat er es erleben müssen, dass diese beiden, ihm teuersten Wesen in gemeinsamer Untreue von ihm abfielen? Gehört auch er zu den Dichtern, denen nach Uhland

selten in der Liebe Leben
ein beglückter Stern erglänzet?

Mit diesem Schlüssel erschloss Shakespeare sein Herz, rief Wordsworth, begeistert durch die Sonette, aus, aber bald nahm man in England an den sonderbaren Dingen Anstoss, die man in Shakespeares Herzen vorfand, an dieser ehebrecherischen Liebe zu einer moralisch höchst zweifelhaften Person, die mit vollendeter Gleichgültigkeit Gatten und Liebhaber betrügt und von der sich der Unglückliche trotzdem nicht losreissen kann. Das passte nur wenig zu dem Bilde des Dichters, den man sich tugendsam wie einen psalm-singenden Landvikar vorstellte. Ein solcher hätte sich gewiss nicht mit einer anrühigen Kokette (sie vielleicht auch nicht mit ihm) eingelassen; folglich hat es Shakespeare auch nicht getan, und was in dieser Beziehung in den Sonetten berichtet ist, muss auf poetischer Erfindung beruhen. In Deutschland kam man zu demselben Schlusse. Zwar fielen die sittlichen Bedenken bei uns weniger in die Wagschale, aber man hielt es für unmöglich, dass der grösste Dichter aller Zeiten sich in

freundschaftlichem Verkehr mit einem halb verschollenen Aristokraten so unterwürfig und aller Selbstachtung bar gezeigt habe, dass er ihm sogar die eigene Geliebte abtreten konnte.

Diese Fiktionstheorie wurde wissenschaftlich von Dyce und Delius begründet, und ist bei dem berechtigten Ansehen, das der eine diesseits, der andere jenseits des Kanales bei der Shakespearegemeinde genoss, bis heute stark verbreitet, wenn auch nicht unwidersprochen geblieben. Auch Delius geht von der Person des Dichters aus, sein durchschlagendster Grund ist, „Shakespeare müsse ein charakterloser Schwächling gewesen sein, und eine an Schamlosigkeit grenzende Aufrichtigkeit besessen haben“, wenn diese Gedichte seine Selbstbekenntnisse darstellen könnten. Von solchen vorgefassten Erwägungen und moralischen Bedenken müssen wir uns freihalten. Nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen war der Dichter durchaus kein Tugendspiegel, wir sehen in ihm einen Mann, dem nichts Menschliches fremd war, der alle Höhen und Tiefen des irdischen Seins durchwandert hatte. Und fragen wir uns, ist es moralischer, in jugendlicher Verirrung eine derartige leidenschaftliche, wenn auch unwürdige Liebe zu empfinden und in überflammernder Glut poetisch zu beichten, oder in kühler Überlegung sich einen so heikeln Stoff auszugrübeln und mit Behagen dichterisch zu gestalten? Was im Taumel der Leidenschaft entschuldbar ist, wird als kaltblütige Erfindung zu Lüsternheit und sensationshaschender Begehrlichkeit. Wir trauen es Heine zu, dass er mit Lastern renommiert, die er nie gehabt hat, Shakespeare nicht. Die übrigen Gründe von Delius sind nicht viel besser, die Berufung auf den Vorläufer des Dichters im Sonett, den ritterlichen Philippe Sidney, beweist eher das Gegenteil, denn seine Gedichte gehen auf etwas wirklich Erlebtes, seine Liebe zu Penelope Rich, zurück. Delius erklärt auch diese für Fiktion, da Sir Philippe anderweitig verheiratet war, und verneint aus gleichem Grunde die Möglichkeit, dass Shakespeare

die „dark lady“ geliebt habe. Es ist bedauerlich, dass die Kraftnaturen der Renaissance Delius' Vertrauen in ihre Moralität so wenig rechtfertigen, sie wären dann vielleicht bessere Menschen, Shakespeare aber niemals Shakespeare geworden.

Sodann findet Delius, dass die Personen der Sonette für wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, die im Leben des Dichters eine Rolle gespielt haben, nicht scharf genug umrissen seien, ja dass man nicht einmal ihr Geschlecht und die Art des ihnen dargebrachten Gefühles unterscheiden könne. Dass in der Renaissance Freundschaft und Liebe sich ineinander verflüchtigten, ist schon erwähnt, trotzdem ist die Deliusche Behauptung nur wahr, wenn man ausschliesslich den Wortlaut der Gedichte in Betracht zieht. Wie bei Michel Angelo, dessen Neigung zu der Geliebten und dem Freunde historisch überliefert ist, geht aus den von Shakespeare gewählten Ausdrücken häufig nicht hervor, ob es sich um einen Mann oder ein Weib, um Freundschaft oder Liebe handelt, aber nehmen wir z. B. Goethes Gedichte vergleichsweise zur Hand, so verhält es sich gerade mit einigen der besten und zartesten genau so. Trost in Tränen, Nachtgesang, Blumengruss, unter Weglassung der Überschriften sogar Jägers Abendlied, an Belinden und manche andere können sich dem Wortlaut nach ebensogut an einen Mann als an eine Frau wenden; dem Sinne nach kann es allerdings nicht zweifelhaft sein, ebensowenig als in den Sonetten, mit verschwindenden Ausnahmen, die für das Wesen des Gefühles ohne Bedeutung sind. Dabei macht die deutsche Sprache einen Unterschied zwischen Freund und Freundin, Geliebter und Geliebte, ist überhaupt an Geschlechtsendungen viel reicher als die englische, wie wir schon gesehen haben.

Was den Vorwurf der mangelnden Charakteristik betrifft, so mag er bei dem Freunde eine gewisse Berechtigung haben, obgleich wir auch von ihm manches erfahren, das auf eine konkrete Persönlichkeit hinweist. Dass aber die schwarze Freundin weniger scharf als irgend eine von Shakespeares

Frauengestalten gezeichnet sei, wird nach aufmerksamer Lektüre der Gedichte niemand zu behaupten wagen.

Erfolgreicher und sachlicher hat neuerdings Sidney Lee die Fiktionstheorie vertreten, indem er mit gründlicher Kenntnis aus der grossen Zahl zeitgenössischer, besonders französischer und englischer Sonette die Vorbilder aufsucht, die Shakespeare nur nachgeahmt habe. Bis zu einem gewissen Grade ist es ihm gelungen; vieles in den Gedichten ist konventionell und ist nicht Shakespeares Privateigentum, sondern allgemeines Gut seiner Zeit, aber gerade bei den wichtigsten Sonetten, die sich an die dunkle Dame wenden, sind Lees Bemühungen vergeblich gewesen. Zwar finden sich die schwarzen Augen schon bei Sidney, die Spielereien der „Will“sonette (135 und 136) mag man auf den Dichter Barnes zurückführen, die scharfen Invektiven mit Harveys *Odious Amorous Sonnet* und Jodelles *Contr'Amours*¹⁹ in Verbindung bringen, aber alles in allem sind es Äusserlichkeiten, die die Behauptung nicht rechtfertigen, Shakespeare habe sich nur um einiger literarischer Reminiscenzen willen in so ungünstiger Beleuchtung dargestellt als willenlosen Sklaven eines leichtfertigen, gewissenlosen Weibes. Dazu kommt, dass Lee für die Sonette, die den Zusammenstoss der Liebe und Freundschaft schildern, keine Vorbilder hat nachweisen können, obgleich wir es gerade in ihnen, wie sich später ergeben wird, mit einer Fiktion zu tun haben.

Der Ansicht, die den Sonetten jeden persönlichen Charakter abspricht und in ihnen nur Variationen über gegebene Themen erblickt, treten andere Erklärer entgegen, die mit Wordsworth und Coleridge auf den tiefen innigen Ausdruck der Gedichte hinweisen und es für unmöglich erklären, dass Shakespeare in so leidenschaftlichen, vom Herzen strömenden Tönen anders als in eigener Sache reden könne, einen Grund, der die erste Meinung in Anbetracht der dramatischen Fähigkeiten des Dichters nicht gelten lassen will.

Auf die verschiedenen allegorischen Erklärungsversuche, die von Barnstorff, dem Amerikaner Budd und Karl Karpf,

von letzterem unter Aufbietung der gesamten aristotelischen Philosophie, unternommen worden sind, will ich nicht eingehen, ebensowenig auf die Deutung Herauds,²⁰ der in den Sonetten eine symbolische Darstellung der Reformation und der Rivalität der beiden Kirchen findet. Dagegen darf Gerald Masseys ausführliches Buch nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden: Nach ihm war Shakespeare der allgemeine Liebesbriefsteller in Southamptons Freundeskreise. Bald schickt er im Auftrage des Grafen Sonette an Elizabeth Vernon, bald ihre gereimten Antworten an ihn. Diese bilden den ersten Teil unserer Sammlung, während der zweite im Auftrage des jungen Grafen Herbert Pembroke im „parodierenden, ironischen“ Ton gegen Lady Penelope Rich, seine jetzige und einstmalige Geliebte seines Onkels Philippe Sidney, gerichtet sind, denn — wie Krauss, ein Anhänger Masseys treffend bemerkt — es konnte nicht fernliegen, die ehemalige Angebetete seines Onkels in ihrer jetzigen Unwürdigkeit zu zeigen! Viel Familiengefühl scheint weder Pembroke noch Shakespeare besessen zu haben. Was aber die Unwürdigkeit der Lady Penelope anbetrifft, so wurde sie trotz ihres unsoliden Lebenswandels um die Zeit, in der Massey die Gedichte ansetzt, noch würdig befunden, mit fünf anderen ausserlesenen Damen, die Königin bei ihrer Thronbesteigung zu empfangen und am Hofe Jakobs die erste Rolle zu spielen. Ob es ein Schriftsteller unter diesen Umständen wagen durfte, sie mit Komplimenten, wie ein „Gemeinplatz für die ganze Welt“ zu beehren, erscheint trotz ihrer fünf ausserehelichen Kinder mehr als fraglich. Ausserdem besass sie blondes Haar, und Shakespeare spricht von dunkeltem; man muss schon in der Art Henry Browns die Sonette als Satiren auffassen und zur Ironie seine Zuflucht nehmen, um die klaren Worte hinwegzudeuten.

Keine der aufgestellten Theorien kann uns genügen. So leicht es ist, jede tatsächliche Beziehung der Sonette auf eigene Erlebnisse des Dichters zu leugnen, so schwer ist es,

bei dem wenigen, das wir von seinem Wandel wissen, das Gegenteil zu beweisen. Die Behauptung, nach ihrem warmen Tone und der tiefen Innerlichkeit müssten sie auf persönlichen Erfahrungen beruhen, müssten sie Kunde von dem eigenen Leid und Freuden des Dichters geben, genügt allein dazu nicht. In den Dramen hat er ja den Beweis geliefert, wie innig in seiner Brust die Empfindungen anderer mit seinem Gefühle zusammenfließen. Ob es sich um Romeos verlangende, um Juliens gewährende Liebe handelt, beide sind dank seiner tiefen Menschenkenntnis und dem „Mitsinn für jeden Herzensdrang“, wie das schöne Goethesche Wort lautet, mit gleicher Meisterschaft geschildert.

Was dürfen wir überhaupt in dieser Hinsicht von Gedichten erwarten? Es ist ein häufiger, naheliegender Irrtum, der durch den vielfachen Gebrauch der ersten Person hervorgerufen wird, dass der lyrische Dichter in besonderem Masse von eigenen, tatsächlichen Erlebnissen singe, dass jedes seiner Lieder als ein Blatt aus einem wahrheitsgetreuen Tagebuch betrachtet werden könne. Wie jeder Dichter, muss er alles, was er sagt, im tiefsten Herzen empfunden haben, d. h. er muss es poetisch, aber nicht wirklich durchlebt haben. Wäre Goethes Leben uns so unbekannt wie Shakespeares, und würden seine Gedichte auf Tatsachen durchforscht, so hätten wir in der ersten kleinen Abteilung der „Lieder“ sieben verschiedene Mädchen, die er besungen und geliebt hat. Sieben in 70 Gedichten! welche Kommentare liessen sich allein an die heilige Siebenzahl knüpfen! Die Kritik würde uns bald aus sprachlichen und stilistischen Gründen beweisen, dass ungeachtet der vielen Liebschaften die Gedichte zeitlich und logisch zusammengehören. Wir wüssten ferner von einem Selbstmordversuch, dessen Ausführung nur durch die rechtzeitige Dazwischenkunft eines Mädchens, namens Käthe, verhindert worden ist. Ob Goethe, wie er selbst angibt, Jäger, Fischer, fahrender Musikant oder Goldschmied gewesen sei, ehe er sein Dichtertalent erkannte, würde wie Shakespeares

Fleischerberuf zu den heftigsten Kontroversen unter den Gelehrten führen, und seine mehrfach erwähnte grosse Seefahrt würde wie die vermeintliche, italienische Reise des englischen Dichters einen Leckerbissen für die Biographen bilden. Wir wissen, dass alle diese Tatsachen in dieser Form unzutreffend sind, und doch wird es keinem einfallen, die persönlichen Beziehungen der Lieder zu Goethes Leben zu bestreiten. Mehr dürfen wir auch von Shakespeares Sonetten nicht erwarten, eigene Erlebnisse mögen die äussere Veranlassung zu den Liebes- und Freundschaftsliedern gegeben haben, in der Ausgestaltung der einzelnen Gedichte dürfen wir nur die freischaffende Phantasie des Künstlers erblicken.

Dass Shakespeare eine schwarze Dame von der Art der geschilderten gekannt hat, geht aus der Vorliebe hervor, die er im Gegensatz zu dem blonden Schönheitsideale seiner Zeit für dunkle Frauen bekundet. Dass sie in seinem Leben eine grosse Rolle gespielt hat, beweist seine nimmerruhende, poetische Beschäftigung mit ihr. Zuerst erscheint sie in den Sonetten, darauf in verlorener Liebesmüh, später als kecke Beatrice in viel Lärm um Nichts und zuletzt als seine reifste, weibliche Schöpfung, als Kleopatra. Am charakteristischsten ist aber der Umstand, auf den Hermann Isaak aufmerksam gemacht hat: In dem älteren Stücke, die Bezähmung einer Widerspänstigen, ist das trotzige Käthchen blond, in Shakespeares Neubearbeitung dunkel und brünett, also eine zweifellos beabsichtigte Änderung. Auf Grund seiner eigenen, traurigen Erfahrungen verband sich in der Vorstellung des Dichters das Wesen eines selbstwilligen, launischen, unbezwungenen Weibes mit dunkeltem Äusseren, dunkeltem Haar und schwarzen Augen, während wir uns seine hingebenden Frauengestalten als sanfte Blondinen zu denken haben. Ist es zu verwundern, dass eine solche Frau, vielleicht schon in reiferen Jahren und mit dem scharfen Verstand Beatricens ausgerüstet, auf den jungen Shakespeare einen dämonischen Einfluss ausüben konnte? Gerade bei grossen Geistern ist die Sinnlichkeit

meist sehr stark entwickelt, und doppelt gross mag die gewaltige Leidenschaftlichkeit gewesen sein, die ihn als Dichter und als Sohn der Renaissance beseelte. Dass er den Ehebund der Geliebten nicht respektierte, dass er nicht immer seiner alternden Frau in Stratford gedachte, wer wagt deshalb den ersten Stein gegen ihn zu erheben?

Selbstverständlich kannte der Dichter bei Beginn dieser unseligen Neigung den moralischen Unwert der Geliebten noch nicht. Sonette 128 und 145 bezeichnen wohl den Anfang seiner Liebe, in Nr. 52 und 151 zittert noch die stolze Befriedigung der ersten Eroberung nach, aber bald wird der Ton trüber und ernster. Die sehnsüchtig, heissverlangenden Grösse von der Reise (27, 28, 43, 61) sind keine Klänge einer glücklichen, befriedigenden Liebe, ihn quält die Besorgnis um ihre Treue (48, 92, 93). Je länger das Verhältnis dauert, um so mächtiger und unheilvoller wird ihre Gewalt über ihn (57 und 58); obgleich er ihre Falschheit ahnt, kann er sich nicht losreissen und muss „wie ein betrogener Ehemann“ alle Qualen der Eifersucht durchkosten. Dazwischen tönen verzweifelte Wehrufe, in denen er sich seiner ganzen Schmach bewusst wird (75 und 129); reuig denkt er daran, dass er selbst kaum besser ist als die geschmähte Geliebte und dass auch er die Treue gebrochen hat (142 und 152). Endlich hat er sie in ihrer ganzen Verworfenheit erkannt und überschüttet sie mit den stärksten Beschimpfungen (137), selbst der Zauber ihrer Schönheit ist gebrochen (150), aber trotzdem kann er nicht von ihr lassen. Wie ein Fieber, wie eine unheilbare Krankheit zehrt diese Liebe an seinem Herzen (147), bis endlich die Katastrophe eintritt, bis er sie in den Armen eines anderen findet und sich von ihr losreisst. —

Wahrlich, wir haben hier eine der grossartigsten, poetischen Beichten, die in der Weltliteratur zu finden sind. Nur zur Zeit der Renaissance, die teils aus sittlicher Indifferenz, teils aus stolzem Unabhängigkeitssinn sich in seelischer und geschlechtlicher Beziehung freier aussprach als wir, konnte

ein Dichter mit solchem Freimut diese Liebeskatastrophe und die unwürdige Rolle schildern, die er selbst darin gespielt hat. Wie er es tut, mit seinem tiefen, sittlichen Ernst und seinem hohen, dichterischen Pathos, gibt uns Shakespeare eines der ergreifendsten Gemälde von den Verirrungen eines grossen Herzens. Lucifer ist früher Engel gewesen; umgekehrt muss man erst die Hölle durchwandern, um zum Himmel und zu seiner Klarheit durchzudringen! Und nun denken wir uns noch einmal mit Delius, es sei alles nur Fiktion: das schöne Gebäude stürzt zusammen und es bleibt nichts übrig als ein niedriggesinnter Mensch, der zu Hause am Schreibtisch pikante Situationen ausheckt und möglichst detailliert schildert!

Was will es dagegen besagen, dass auch schon Philippe Sidney die schwarzen Augen seiner Stella besungen hat, dass auch Drayton nach Petrarca und Michel Angelo Muster die Liebe mit einer Krankheit vergleicht, dass sich bei Spenser und Surray, überhaupt den Sonettisten in England, Frankreich und Italien viele Anklänge und Parallelstellen finden? Wir wissen, dass Shakespeare hier wie überall auf den Schultern seiner Vorgänger steht, und wir bedauern, dass ihr Einfluss manchmal stärker als wünschenswert ist. Die poetische Sprache, besonders die des Sonettes, hatte damals in bestimmten Wendungen, Bildern und Vergleichen etwas Starres und Formelhaftes angenommen, und leider hat sich auch unser Dichter von diesem geschwollenen Stil nicht immer freigehalten. Die geschmacklosen „Will“-sonette und die häufig in übertriebener Weise durchgeführten Vergleiche stören den tiefen Eindruck der Gedichte, ohne ihn wesentlich zu beeinträchtigen, und gerade solche Äusserlichkeiten und Entstellungen sind es, die die Erklärer schon bei seinen Vorgängern nachgewiesen haben. In der Sache selbst, in der Auffassung der sinnlichen Liebe als „des Geistes Wegwurf in ein Meer der Schmach“ ist Shakespeare von ihnen unbeeinflusst und steht allein in sittlicher und poetischer Grösse. Wie ein be-

deutender Kenner und Verehrer des Dichters, wie Hallam, aus moralischen Gründen zu dem Wunsche kommt, dass er diese Sonette niemals geschrieben haben möge, bleibt uns hoffentlich unverstündlich.

Weniger scharf als die dunkle Dame ist allerdings der jugendliche Freund gezeichnet. Die Schilderung seiner Person in dem ersten Teil der Sonette hat etwas Konventionelles und geht über Allgemeinheiten nicht hinaus: Er ist blond, schön, von vornehmer Geburt, grossem Reichtum und regem Geist. Die Bemerkung, dass er zu Ausschweifungen neigt und ein gehöriges Quantum Schmeichelei vertragen kann, trägt zu seiner Individualisierung nicht viel bei, dennoch geht soviel mit Sicherheit aus den Gedichten hervor, dass der Verfasser eine bestimmte Persönlichkeit im Auge gehabt hat. Die Angabe, dass er die letzte Stütze einer vornehmen Familie ist, die Anspielung, dass er ein *child of state* ist, also unter Staatsvormundschaft steht oder gestanden habe, lassen in Verbindung mit anderen Einzelheiten einen begründeten Zweifel in dieser Hinsicht nicht aufkommen. Dass der schöne Jüngling mit dem in den Sonetten 23, 26, 32, 77—86, 100, 101, 103 angeredeten Patron identisch ist, bedarf keiner Ausführung. Als solcher ist uns für Shakespeare nur Southampton²¹ bekannt. Ihm hat der Dichter die beiden kleinen Epen, seine einzigen im Druck veröffentlichten Werke, zugeeignet und zwar jedes mit einer Widmung, die lebhaft an einzelne Wendungen der Sonette erinnert; er ist auch der schöne Freund und Empfänger dieser vielumstrittenen Gedichte.

Unter einem „Patronat“, wie es von vornehmen und reichen Aristokraten über Dichter und Schriftsteller ausgeübt wurde, darf man sich keinesfalls eine persönliche Freundschaft vorstellen, eher ähnelte es dem Verhältnis des ritterlichen Dienstmannes zu seinem Lehnsherrn, nur dass der Schriftsteller nicht mit den Waffen, sondern mit seinen Liedern Vasallendienste verrichtete. Shakespeare gebraucht diesen Vergleich im 26. Sonett, er spricht von seiner Lehnspflicht,

die er dem Herrn schuldet. Die poetischen Leistungen des in Schutz und Schirm genommenen Dichters sind der Tribut, den er dem Lehnsherrn entrichtet, der ihm dafür Förderung und materielle Unterstützung gewährte. Unter diesen Umständen konnte es in den Werken, oder wenigstens in den begleitenden Widmungen an Schmeicheleien für den Patron nicht fehlen, denn je besser ein Autor sein Lob sang, um so höher wurde er von ihm geschätzt und um so reicher fiel die Bezahlung aus. Durchschnittlich war, wie Elze ausführt, der Lohn einer Widmung 5—10 Pfund; dass Shakespeare einmal 1000 von Southampton erhalten habe, ist durch nichts erwiesen und auch wenig wahrscheinlich. Immerhin ist es möglich, dass ihn der junge Graf vor seinen anderen poetischen Dichtern, dem Vielschreiber Barnes, dem seichten Markham und dem Lexikographen Florio durch höhere Honore auszeichnet hat. Für einen jungen Dichter war es von der höchsten Bedeutung, einen guten Patron zu finden. Abgesehen von der Ehre des hocharistokratischen Umganges, ebnete er ihm die Wege in seiner literarischen Laufbahn, er führte seine Erzeugnisse in die bessere Gesellschaft ein, und auf der ersten Seite eines neuen Werkes wirkte sein allgemein bekannter Name anlockend wie heutzutage ein Hoflieferantentitel. Southampton bot in dieser Beziehung alles, was ein junger Anfänger erwarten konnte; mit grossem Reichtum und hohem Ansehen verband er bis in sein spätestes Alter ein reges Interesse für die schöne Literatur. Noch in reifen Jahren, als er längst in das praktische Leben eingetreten war, musste ihn seine Frau auf Reisen über die poetischen Erscheinungen auf dem Laufenden halten, und es ist nur natürlich, dass er in jugendlicher Begeisterung Shakespeare in seinen Dienst zu fesseln suchte. Eine persönliche Freundschaft, die das Mass des üblichen Patronates überschritten hätte, kann zwischen den beiden Männern nicht nachgewiesen werden, eher glaube ich aus Sonett 125, dass selbst das Patronat in die Brüche ging, als Shakespeare später im be-

rechtigten Gefühl seiner Leistungen und seiner Dichterwürde persönliche Forderungen gegen den Grafen erhob, die dieser nicht erfüllen konnte oder wollte. Eine so seltsame Erscheinung wie Herzensfreundschaft zwischen einem der vornehmsten Aristokraten des Reiches und einem stückeschreibenden Schauspieler würde selbst heute kein Biograph schweigend übergehen, viel weniger damals, wo die Schätzung der Geburtsaristokratie wesentlich höher, die des literarischen Verdienstes unvergleichlich niedriger war. Wir sind über Southamptons Leben gut unterrichtet, und nicht ein einziges Mal wird Shakespeares Name in Verbindung mit seiner Person genannt. Wie wenig — damals wie heute — poetische Leistungen in der Lage waren, die Kluft zu überbrücken, die zwischen den einzelnen Ständen klaffte, beweist uns am besten die Widmung der posthumen Herausgabe von Shakespeares Gesamtwerken. Sie unterscheidet sich durch nichts an Unterwürfigkeit von der Zueignung von Venus und Adonis; Kleinigkeiten werden die Dramen genannt, auf die die hohen Herren vielleicht einen Blick zu werfen geruhen. Das war zu einer Zeit, als der nüchterne Ben Jonson Shakespeare über die grössten Geister aller Zeiten stellte! Wie viel mehr Ursache musste der junge Anfänger haben, dem Grafen Southampton für sein huldvolles Patronat dankbar zu sein! Diesen Tribut stattete er ihm in Venus und Adonis, in Lucrezia und teilweise in den Sonetten ab, aber weder die Widmungen zu den beiden Epen, noch die Sonette, in denen er zu dem Patron als Patron spricht, gehen über das Mass dessen hinaus, was damals an Schmeichelei und Huldigung vornehmer Gönner allgemein üblich war. Genau in derselben übertriebenen Weise redet Spenser den Admiral Howard, Daniel Lady Pembroke an, aber Shakespeare ging noch einen Schritt weiter. In seiner dichterischen Phantasie erhob er das nüchterne Patronatsverhältnis zu einem innigen Freundschaftsbund zweier Männer, einer tiefen Seelengemeinschaft, die er mit der ganzen Kraft seiner unvergleichlichen Kunst

ausgestaltete. Es war eine poetische Maske, wie sich Goethe ihrer bediente, als er sich selbst im west-östlichen Divan als jugendlichen Liebhaber Hatem schilderte; aber so wenig wie Goethe je in Persien gewesen ist, hat jemals eine Freundschaft zwischen Southampton und Shakespeare existiert. Der Dichter schildert nicht etwas wirklich Vorhandenes, sondern etwas, das nur als heisse Sehnsucht in seiner Brust lebt. Ob er sich unter günstigeren, äusseren Bedingungen wirklich Southampton zum Freunde erwählt, ob er in ihm den Menschen gefunden hätte, der die Fülle seines Gefühles aufzunehmen und zu erwidern verstanden hätte, kommt hier nicht in Betracht, da der historische Southampton für die Freundesgestalt der Sonette nur von geringer Bedeutung ist, gewissermassen nur der Stein, aus dem des Künstlers Phantasie das Marmorbild geschaffen hat. Es genügte, dass im Herzen des Dichters das lebendige Gefühl nach Freundschaft vorhanden war und insoweit sind auch die Freundschaftsonette sein eigenstes Erlebnis. Da die Welt diesem Drange keine Befriedigung bot, verwirklichte er ihn durch seine eigene, dichterische Gestaltungskraft. Sein Gönner wird ihm zu dem jugendlichen, schönen Freund, er selbst zu dem älteren, weisen Berater. Es ist ausgeschlossen, dass Shakespeare Platos Symposion gekannt hat, sonst läge eine bewusste Parallele mit Sokrates und Alkibiades sehr nahe.

Freundschaft zwischen Mann und Mann war ein Thema, das von der Renaissance mit besonderer Vorliebe behandelt wurde. Wie man die Seele über den Körper stellte, so schätzte man die Freundschaft höher als die Liebe, sie galt als ein rein geistiges Verhältnis, während die Liebe als ein mehr oder weniger physisches angesehen wurde. Nach antikem Vorbilde betrachtete man sie als eine Art Liebe ohne geschlechtliche Verbindung, eine Ehe der Seelen, die im Gegensatz zu der Neigung zwischen Mann und Weib durch die körperlichen Beziehungen nicht beschmutzt wird. Auf Michel Angelo ist schon hingewiesen worden, in England besang Richard Barn-

field 1594 im Affectionate Shepherd seinen Ganymedes, und viele andere Dichter aus den Tagen der Elisabeth wie Allot, Meres und Fletcher folgten seinem Beispiel,^{22a} ja sogar ein Mann wie der gelehrte Kanzler Bacon wurde von der Schwärmerie seiner Zeit so hingerissen, dass er eine begeisterte Abhandlung über die Freundschaft schrieb. Es ist für uns schwierig, uns in diese Gefühlswelt zu versetzen; das oft herangezogene Beispiel Platens passt wenigstens in keiner Weise. Ohne den schmutzigen Anklagen Heines beizupflichten, so ist doch die Empfindung bei ihm pathologisch und nicht mehr das männliche Gefühl nach Freundschaft. Etwas Ähnliches finden wir in unserer Literatur nur bei den Dichtern des Hainbundes und den Romantikern, ich erinnere beispielsweise an die hübschen Tieckschen Verse:

Liebe schwärmt auf allen Wegen,
Freundschaft bleibt für sich allein;
Liebe kommt uns rasch entgegen,
aufgesucht will Freundschaft sein.

Die Behandlung dieses Themas musste unserem Dichter umso näher liegen, als er soeben alle Qualen durchgekostet hatte, die die Liebe zum Weibe in sich birgt. Die Freundschaft erschien ihm als das reinere und bessere Element, und in diesem Gedanken erwuchs der blonde, makellose Freund zum Gegensatz der unwürdigen, dunkelen Geliebten. Ihn überschüttet er mit all den geistreichen Bildern und Vergleichen, die er in der zeitgenössischen Sonettenliteratur vorfand, ihn feiert er mit den witzigen Wendungen und Antithesen, die damals als Quintessenz der Poesie galten. Die ganze Weltgeschichte erscheint ihm nur als eine Vorbereitung auf seinen schönen Freund (Sonette 59 und 106), er ist die letzte Blüte einer besseren, entschwundenen Zeit (Sonette 67 und 68). Wie bei Petrarca und Ronsard streiten sich sein Herz und Auge um den Vorzug im Besitze des Geliebten (Sonette 46 und 47), wie letzterer bedarf er keiner Schreib-

tafeln, um die Erinnerung an ihn zu bewahren, alles Anklänge und Ähnlichkeiten, die sich aus den Dichtungen Watsons, Constables, Lilys, Sidneys, Draytons und anderer englischer oder fremdländischer Sonettisten in das Ungemessene vermehren lassen.²² In diese Rubrik fallen auch die Unsterblichkeitsverheissungen an den jungen Freund und an seine eigene Muse. Nach dem Vorbilde Horaz' und Ovids finden wir sie bei den meisten Dichtern dieser Periode, ohne dass sich die kommenden Generationen verpflichtet gefühlt haben, diesen Wechsel trotz der Sicherheit, mit der er präsentiert wird, immer einzulösen. Es sind nichts als konventionelle Redewendungen, das alltägliche Handwerkszeug eines jeden damaligen Schriftstellers, die Shakespeare in dem poetischen Arsenal seiner Zeit vorfand und auf seinen Gönner und fingierten Freund Southampton in geistreicher Weise übertrug. Denn darauf kam es an, diese landläufigen Werte möglichst geschickt und in glänzender Form zusammenzustellen. Den Beifall der Zeitgenossen errangen seine Gedichte, nicht weil sie uns einen Einblick in das Freundschaftsbedürfnis eines grossen, sich einsam fühlenden Herzens gewähren, sondern weil sie die beliebten bunten Mosaiksteinchen so blendend aneinanderbauen, weil sie „sugred“ sind, wie Meres sagt. Die schon an sich schwachen Beziehungen zu dem wirklichen Southampton verlieren durch diese Behandlung noch mehr an Bestimmtheit. Von seinen Sorgen und vielen Kümernissen ist in den Sonetten auch nicht ein Wort zu finden, allenfalls kann in einem der spätesten eine Anspielung auf seine Freilassung entdeckt werden. Ab und zu mag trotzdem eine persönliche Note durchklingen, so in den Sonetten 124 und 125 und besonders in denen, die sich mehr an den Patron, weniger an den Freund wenden. Sicherlich liegt den Gedichten 78—80 und 82—86 eine wirkliche Besorgnis zu Grunde, aus der Gunst seines Gönners durch einen rivalisierenden Dichter verdrängt zu werden. Auch die ersten siebzehn, bezüglich fünfundzwanzig Sonette können auf einen

wirklichen Wunsch des Dichters, dass sich der Freund verheiraten möge, zurückgehen, nur sind sie in Gedanken und in der Ausführung stellenweise wörtlich aus Werken Philippe Sidneys entlehnt und waren auf der anderen Seite durch die Natur dieser Freundschaft bedingt. Wollte Shakespeare verleumderischen Angriffen auf seine Gefühle à la Heine vorbeugen? wollte er durch sie zum Ausdruck bringen, dass er nur ästhetische Befriedigung in der Schönheit des Freundes und nur ein Bündnis der Seelen sucht? Rät er ihm deshalb zur Verbindung mit dem Weibe, um jeden unlauteren Verdacht von seinen Empfindungen fernzuhalten? Das 20. Sonett, besonders in seinem Schlusscouplet:

Da sie dich schmückte für der Frauen Liebe:
Weih' mir dein Herz und ihnen deine Triebe,

wie es in der operntextartigen Übersetzung von Bodenstedt lautet, macht eine derartige Absicht sehr wahrscheinlich.

Zur Belebung des Interesses darf der Jüngling natürlich nicht gleichmässig „schön, treu und gut“ sein. Zu viel Süßigkeit erweckt, wie Sonett 118 sagt, ein Bedürfnis nach Bitterkeit; das ist der Grund, weshalb ihn der Dichter stellenweise ein kleines Unrecht begehen lässt, das zwar getadelt, aber möglichst schnell vergeben wird. Sein Charakter wird dadurch nicht im mindesten berührt, trotz seiner Sünden bleibt er wie ein echtes Märchenwesen eine „unbefleckte Frühlingsblüte.“

In der dramatischen Behandlung des Freundschaftsthemas, wie Shakespeare es in Lilies Campaspe vorfand und selbst in den Veronesern ausführte, kulminiert dieses edlere und reinere Gefühl in dem schliesslichen Triumph über die Liebe zum Weibe. Alexander verzichtet auf die schöne Thebanerin Campaspe, wie Valentin seiner Silvia zu Gunsten Proteus' entsagen will. Eine derartige poetische Krönung seiner fiktiven, freundschaftlichen Hingabe schwebt dem Dichter auch für die Sonette vor, und in jenen Gedichten, die so schwere Be-

denken gegen seinen sittlichen Charakter erregt haben, den Nummern 41, 42, 133, 134 und 144, kam der Gedanke zur Durchführung. Der Dramatiker in Shakespeare hat hier über den Lyriker gesiegt. Der Dramatiker wollte nicht nur Worte und gefühlvolle Erklärungen hören, sondern Taten sehen; die Freundschaft musste sich beweisen, sie musste Opfer bringen. Vor dem schwersten Schritte durfte sie nicht zurückbeben, selbst auf die Geliebte musste sie verzichten, wenn es galt, dem Wunsch des Freundes entgegenzukommen. Seine Hingabe durfte nicht von der Art sein, wie sie Claudio in viel Lärm um Nichts schildert, die in allen Dingen stand hält,

nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.
 Denn Schönheit weiss
 durch Zauberkünste Treu in Blut zu wandeln.

In der Ausführung dieses Planes mussten der Dichter und sein Freund durch ein Weib, das sie beide lieben, getrennt werden. Es konnte nicht anders sein, als dass sich Shakespeare bei Ausgestaltung der Idee die Erinnerung an die schwarze Geliebte aufdrängte, unter deren Untreue er vor kurzer Zeit so viel gelitten hatte; sie passte vortrefflich in die Rolle des dämonischen Weibes, das die Liebe in den Herzen der beiden Männer erregt. An sich wäre ja das Opfer von seiner Seite grösser gewesen, wenn er auf ein edles Wesen, wie Valentin auf Silvia, verzichtet hätte, aber einerseits lag die schwarze Dame seinem armen, missbrauchten Herzen näher, und dann durfte der Freund nicht zu einem elenden Verführer wie Proteus werden. Alle Schuld musste das Weib treffen, der Jüngling musste der Verzeihung und der Freundschaft des Dichters würdig bleiben; der Schatten, der auf ihn fällt, muss in jeder Weise gemildert werden, damit die Absicht dieser Sonette, der Triumph der Freundschaft, zum Ausdruck kommt. Alles dient ihm zur Entschuldigung, er ist der Verführte (Sonett 41), er liebt das Weib nur aus Sympathie mit dem Freunde (Sonett 42), um seinetwegen hat

er das Bündnis mit ihr als Bürge mitunterschrieben, wie es in dem frostigen, juristischen Gleichnis des 134. Sonettes heisst. Die ganze Tiefe der Erniedrigung, zu der die Geschlechtsliebe den Menschen hinabziehen kann, hatte der Dichter an sich selbst in dem Verkehr mit der schwarzen Dame erfahren, so dass ihr, dem bösen Geiste, ganz von selbst die Idealgestalt des blonden Jünglings als der lichte, erlösende Genius gegenübertrat (Sonett 144). Während sie von Shakespeare noch geliebt wurde, hatte sie schon anderen Männern nachgestellt, es bedurfte nur eines kleinen dichterischen Kunstgriffes, um den Freund zum typischen Vertreter dieser unschuldigen Opfer zu erheben, und das dramatische Dreieck war geschlossen, wie es sich in den Veronesern und in Heinrich VI. zwischen dem König, Suffolk und Margarete findet. Durch Einführung der dramatischen Handlung hat aber der Dichter die lyrische Form gesprengt, der beschränkte Rahmen eines oder mehrerer Gedichte konnte den weiten Stoff nicht mehr fassen. In dieser Beschränktheit war es selbst seiner unvergleichlichen Kunst unmöglich, so fein und intensiv zu motivieren, dass die beiden vorhandenen Schwierigkeiten überwunden wurden, dass einesteils der Freund unschuldig und sein Fehltritt verzeihlich, andererseits der Verzicht des Dichters als eine hohe sittliche Tat erscheint. Was in dem Drama mit seinem breiteren Aufbau und schärferen Eindringen in die Charaktere möglich gewesen wäre — in der Gestalt Valentins ist es auch misslungen —, das war mit den unzulänglichen Mitteln des lyrischen Gedichtes, in der persönlichen Form des eigenen Erlebnisses nicht zu erreichen; der Verrat des Jünglings wird uns immer als bitteres Unrecht, die Art und Weise, wie der Dichter ihn aufnimmt, zum mindesten befremdlich erscheinen. In der Übernahme des dramatischen Motives in das lyrische Gedicht liegt ein bedauerlicher ästhetischer Missgriff, um so beklagenswerter, als er scheinbar einen Flecken auf den sittlichen Charakter des grossen Dichters werfen kann und geworfen hat.

Shakespeare hat den Zwiespalt wohl gefühlt, in den er — als schaffender Künstler — sich selbst als dramatische Person versetzt hat. Er muss die ungetreue Dame wirklich lieben, sonst brächte er ja kein Opfer, auf der anderen Seite darf er dem erfolgreichen Nebenbuhler nicht grollen, ja darf ihn nicht einmal als schwachen, haltlosen Menschen wie Proteus schildern, denn dann kann die Freundschaft nicht zu einem reinen Siege geführt werden. Alle möglichen kleinen Mittel müssen erhalten, um diese Schwäche der Konzeption zu verbergen. Mit geschickt angebrachten Wortspielen, Gleichnissen, Bildern und Antithesen soll die unüberbrückbare Kluft unserem Auge zum mindesten verhüllt werden. Dass Shakespeare, wenn ihm tatsächlich ein derartiger Verrat von seiten seines Gönners oder eines Freundes begegnet wäre, andere Laute für seinen Schmerz und seine gekränkte Liebe gefunden hätte, als die frostigen, juristischen Spielereien aus Sonett 133 und 134, oder die witzige, aber doch gefühlsarme Aufrechterhaltung von Gewinn und Verlust aus Nr. 42, bedarf wohl keines Beweises. Wer aber einen solchen für nötig erachtet, der mag den Othello zur Hand nehmen und er wird ihn in jedem Worte dieses Richters seiner Ehre finden. Ein Mann, der jene Verse geschrieben hat, konnte die Untreue eines Freundes nicht so leichten Herzens hinnehmen, selbst wenn sein Zorn und seine Rache vor der hohen Stellung des Verräters verstummen musste. Trug er ihn aber wirklich so leicht, so ist es erst recht verfehlt, diesen Vorgang zum Angelpunkt von Shakespeares Leben zu machen, wie es Brandes tut. Dieser Biograph leitet aus dem in den Sonetten geschilderten Verhältnisse den Umschwung her, der sich um die Wende des Jahrhunderts in der Stimmung des Dichters vollzog.

In einzelnen Andeutungen zeitgenössischer Schriftsteller hat man mehrfach eine Bestätigung finden wollen, dass die in den Gedichten geschilderten Beziehungen auf tatsächlicher Wahrheit beruhen. Besonders kommt hier die Gedichtsammlung des rätselhaften Henry Willobie aus dem Jahre 1594 in

Betracht. In seiner „Avisa, dem Bild eines schüchternen Mädchens und einer keuschen und treuen Ehefrau,“ gibt er in Prosa eine Bemerkung, dass W. S. und H. W. nacheinander mit gleich ungünstigem Erfolg die Tugend der genannten, ehrbaren Dame bestürmt hätten. Mag immerhin W. S. William Shakespeare bedeuten und H. W. neben Henry Willobie eine Anspielung auf Henry Wriothesley, den Namen Southamptons, enthalten, so hat doch die züchtige Avisa nicht die entfernteste Verwandtschaft mit der „begehrlichen“ Person der Sonette, und H. W. beginnt seine Werbung erst, als W. S. die seine schon längst aufgegeben hat, so dass von der hässlichen Gleichzeitigkeit hier nicht die Rede sein kann. Allerdings wurde die Schrift bald nach ihrem Erscheinen als Libell unterdrückt, sie muss also eine versteckte Bedeutung gehabt haben, die uns nicht mehr erkennbar ist. Nur soviel vermögen wir zu sagen, dass das Verbot nicht auf Grund der zitierten Stelle ergangen sein kann, denn wenn sie überhaupt in einem beleidigenden Sinne aufgefasst werden darf, so richtet sich die Beleidigung nicht gegen H. W. (Southampton) sondern gegen W. S., den „alten Schauspieler“, wie er dort genannt wird. Ihn in seiner Stellung und persönlichen Ehre zu schützen, hatte aber die Staatsgewalt kein Interesse.

Etwas belastender für Shakespeare und seinen Freund klingt eine Stelle in Ben Jonsons Bartholemew Fair (1614). Er sagt dort in einem Puppenspiel, das sich „Prüfstein echter Liebe mit einer Freundschaftsprobe zwischen Damon und Pythias“ benennt, dass die beiden Freunde sich in den gemeinsamen Besitz einer Geliebten teilen. Selbst wenn in diesen Worten eine Verspottung des in Shakespeares Sonetten geschilderten, dreiseitigen Verhältnisses liegen sollte, so beweist sie noch nicht, dass die Vorgänge selbst auf Tatsachen und nicht auf Erfindung des Dichters beruhen. Aber dass überhaupt dieser bissige Ausfall etwas mit unseren Gedichten zu tun hat, ist sehr unwahrscheinlich. Die Ausgabe der Sonette war damals fünf Jahre alt, einzelne, besonders das 144.,

in dem die Doppelliebe zu dem Jüngling und der Dame deutlich geschildert wird, schon seit dem Erscheinen des *Passionate Pilgrim* (1599) allgemein bekannt, die Satire wäre also um eine beträchtliche Anzahl Jahre hinterdreingehinkt. Mit grösserer Wahrscheinlichkeit dürfen wir die Anspielung auf irgend einen aktuellen Skandal dieser skandalreichen Zeit beziehen. Ausserdem muss mit Recht bezweifelt werden, ob Ben Jonson sich den freien Ton und die derben Angriffe, wie sie in dem Puppenspiel vorkommen, gegen einen damals mächtigen Mann wie Southampton erlauben durfte.

In allen den Anfeindungen, die in jener, an literarischen Klopffechtereien überreichen Zeit gegen Shakespeare gerichtet worden, findet sich niemals eine Bemerkung, die auch nur mit einiger Sicherheit auf die Vorgänge der Sonette bezogen werden kann. Mochte man auch damals in der Cession der Geliebten keinen so starken Mangel an Ehrgefühl sehen wie heutzutage, so hätte man sich doch die günstige Gelegenheit zum Spott nicht entgehen lassen. Es ist bekannt, in welcher Weise der betrogene Liebhaber und Ehemann eine Quelle unerschöpflicher Heiterkeit in der Renaissance waren.

Mit grosser Befriedigung können wir auf unsere Untersuchung zurückblicken, wir haben den scheinbaren Flecken auf dem Charakter des Dichters, den die Erklärer ganz oder mit einigen bedeutungslosen Reden zu übergehen pflegen, scharf ins Auge gefasst und geprüft. Nichts ist davon übrig geblieben. *Si non errasset, ficerat minus ille!* Auch Shakespeare hat gesucht und geirrt, ehe er die Weisheit Prosperos erwarb, aber durch eine sittliche, befreiende Tat riss er sich, innerlich gefestigt, von der unwürdigen Geliebten los, er verschacherte sie nicht an einen erfolgreicheren Nebenbuhler.

II.
Die Personen
der Shakespeareschen Sonette

Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr
nicht die Riegel.

Goethe.

Im Jahre 1728 wurde zu Tonnerre in der Bourgogne ein Kind geboren, das seinem Geschlechte nach eines der wunderlichsten Wesen ist, das die Weltgeschichte kennt. Schon zu seinen Lebzeiten, wie noch heutigen Tages, ist es zweifelhaft gewesen, ob es ein Knabe oder ein Mädchen war. Sicher ist, dass es offiziell als Mann in die Welt getreten ist, denn seine Eltern liessen es auf den Namen Charles Geneviève Louis Auguste Timothée d'Éon de Beaumont taufen, auf der anderen Seite ist es ebenso sicher, dass es im Jahre 1810 als anerkanntes Weib in London verschied. Während seiner Lebenszeit hat dieser Chevalier d'Éon die mannigfaltigsten Metamorphosen durchgemacht: Die ersten 25 Jahre blieb er seinem männlichen Geschlecht getreu, dann, kurz vor Ausbruch des Siebenjährigen Krieges, verwandelte er sich zum erstenmal in ein Weib und ging als geheime Agentin nach Petersburg. Den Krieg selbst machte er wieder mit Auszeichnung als Dragonerkapitän mit, und erst im Jahre 1775 entsagte er in einem geheimen Vertrag, den er mit dem Dichter Beaumarchais abschloss, allen Rechten als Mann, bekannte, dass er stets ein Mädchen gewesen sei, und verpflichtete sich, diesem, seinem wirklichen Geschlecht bis zu seinem Tode treu zu bleiben.

Ähnliche Wandelungen bezüglich seines Geschlechtes hat der Empfänger des grössten Theiles der Shakespeareschen So-

nette durchgemacht. Der Dichter, sein geistiger Vater, hat ihn zweifellos als Mann betrachtet, um dessen Freundschaft er sich bewarb, aber schon bei der zweiten Herausgabe der Gedichte 1640 ist er zu einem weiblichen Wesen geworden und ist es geblieben, bis er, dank dem forschenden Fleisse Malones, wieder in seine natürlichen Rechte eintreten konnte. Ob seine Veränderungen damit abgeschlossen sind, scheint durchaus nicht sicher. Shakespeare hat ihm Unsterblichkeit verliehen, und von den vielen, die innerhalb dieser Frist noch über die Sonette schreiben werden, fühlt sich gewiss einer berufen, ihn wieder unter die holde Weiblichkeit aufzunehmen. Einstweilen müssen wir ihn als Mann betrachten und versuchen, unter Shakespeares männlichen Zeitgenossen eine Persönlichkeit zu ermitteln, auf die die Beschreibung der Freundschaftsonette allenfalls passt.

In seiner Begleitung wandelt ausser unserem grossen William ein zweiter Dichter, der es wagen durfte, Shakespeare ernsthafte Konkurrenz zu machen, und eine Dame, deren Name und Person so dunkel ist wie ihr Ruf und ihre Hautfarbe. Noch eine vierte geheimnisvolle Gestalt windet sich aus den Sonetten hervor: Ist es ein Mensch oder nur eine Ausgeburt buchhändlerischer Phantasie? Führt er ein selbständiges Dasein oder ist es nur ein neckisches Spiegelbild des Freundes der Sonette? Lauter Fragen, die noch keine endgültige Beantwortung gefunden haben. Der Unbekannte widerstrebt allen Konjekturen der Gelehrten, er trotzt allen Versuchen, ihn zu fassen, und frech drängt sich dies elende Geschöpf von Thorpes Gnaden zu den Kindern des grossen Shakespeare und wagt es, mit ihnen in die unverdiente Unsterblichkeit einzudringen. Das einzige, was wir bestimmt von ihm wissen, sind die Anfangsbuchstaben seines Namens W. H.

Auf der ersten Seite der Ausgabe der Sonette von 1609 steht folgende Widmung, die ich möglichst wort- und formgetreu in das Deutsche zu übertragen versucht habe:²³

Dem einzigen „Begetter“ der
nachfolgenden Sonette
Herrn W. H., alle Glückseligkeit
und das ewige Fortleben
gelobt
von
unserem immer lebenden Dichter
wünscht
der wohlwünschende
Unternehmer bei
der Heraus-
gabe.

T. T.

Der Verfasser dieser schwülstigen und geschraubten Zueignung ist uns aus dem Buchhändlerregister bekannt, es ist Thomas Thorpe, der Verleger der Sonette. Aber was verstand er unter dem „Begetter“, einen Ausdruck, den ich ohne weiteres nicht in das Deutsche habe übertragen können? Wie zum Hohne hat er eine Zusammensetzung von get gewählt, dem vieldeutigsten Wort im englischen Lexikon. Beget kann heißen erzeugen, hervorrufen und verschaffen, also Begetter kann derjenige sein, der die Sonette geschrieben oder inspiriert oder dem Verleger und Verfasser der Widmung verschafft hat.

Als Schreiber der Gedichte kommt natürlich nur ein einziger in Betracht. Auch auf ihn ist eine Deutung der beiden Buchstaben W. H. versucht worden, Barnstorff aus Bremen hat sie als eine Abkürzung für Mr. William Himself ausgelegt, eine Erklärung, die gar nicht so dumm wäre, wenn sie sich etwas besser mit der englischen Grammatik vereinigen liesse.

Neben ihm sind unter dem Gesichtspunkt des Inspirierers oder Beschaffers so ziemlich sämtliche Zeitgenossen Shakespeares als Kandidaten für den Posten des Begetters in Vorschlag gebracht worden, deren Name mit W. und H. anfängt: William Herbert, der nachmalige Lord Pembroke,²⁴ Sir William Hervey, mit dem Southamptons Mutter in dritter Ehe ver-

mählt war, William Hall, ein Freund des Verlegers Thorpe, William Hathaway, der Schwager des Dichters, und William Harte, einer seiner Neffen. Der letztere besitzt nur den einen Fehler, dass er noch nicht geboren war, als sein Onkel die Sonette schrieb. Den Kreis der lebenden Personen überschritt zuerst Tyrwhitt, der aus dem 20. Sonett einen Mr. William Hughes konstruierte, der mit dem später entdeckten, dem vorschauenden Geiste Tyrwhitts noch unbekanntem Musiker Hewes der damaligen Zeit nicht identisch sein soll; in gleicher Weise hat ein anderer phantasiebegabter Erklärer aus Sonett 33 die Weltgeschichte um einen vornehmen, unehelichen Sohn Shakespeares bereichert.²⁵

Ich übergehe alle Personen, deren einzige Berechtigung darin besteht, dass ihr Name nicht mit W. H. anfängt, und erwähne nur noch, dass man eine Umstellung der Buchstaben vermutet und sie auf Henry Walker, einen Freund des Dichters und Vater seines Patenkindes, oder auf Henry Wriothesley Graf Southampton bezogen hat.

Eine Änderung der Interpunktion, so dass Herr W. H. Subjekt wird und nicht Thorpe, sondern er dem Begetter alles Glück wünscht, hat auch zu keinem Ergebnis geführt.

Um den kürzesten Ausweg aus diesem Dilemma einzuschlagen, meint Friesen, die Chiffren seien eine boshafte Mystifikation Thorpes, und Ingleby, der am praktischsten verfährt, behauptet, es liege nur ein Druckfehler für W. S., den Dichter selbst, vor.

Schon der Gebrauch der Initialen statt des vollen Namens und die einfache Anrede Mr. schliesst die drei vornehmen Aristokraten von der Kandidatenliste aus. Thorpe war ein Mann, der sein Geschäft verstand, es wäre ihm niemals eingefallen, das Patronat eines Mannes wie Southampton, Pembroke oder Hervey zu erbitten — und ohne vorhergehende Erlaubnis durfte er ihnen nichts widmen —, um diesen für ihn wichtigen Namen hinter geheimnisvollen Buchstaben zu verschweigen. Der Wert eines hochgestellten Patrones lag in

der möglichst grossen Öffentlichkeit, sein angesehener und geschätzter Name sollte die Käufer anlocken.

Auf der anderen Seite konnte auch keiner der Aristokraten ein ersichtliches Interesse haben, seinen Namen auf diesen Blättern zu verschweigen. In den Sonetten steht nichts, das die Anonymität verlangen könnte. Selbst der strengste Tugendrichter hätte es mit einer kleinen Liebelei in der Elisabethanischen Zeit nicht so genau genommen; dass der hohe Herr das Schätzchen eines armen Schauspielers verführt hat, du lieber Gott! im Krieg wie in der Liebe gilt das Recht des Stärkeren! Und was die Huldigungen und Lobsprüche in den Sonetten anbelangt, so hörten die damaligen Aristokraten, mit der Königin an der Spitze, ganz andere Schmeicheleien ohne Erröten an. Noch weniger als den Namen hätte Thorpe aber den Titel eines hochgestellten Mannes weggelassen, niemals durfte er ihn in so wenig ehrfurchtsvoller Weise als Mr. wie einen gemeinen Bürger anreden. Henry Wiothesley war seit 1581 Earl of Southampton und auch Pembroke niemals Mr. William Herbert, sondern vor dem Tode seines Vaters by courtesy Lord Herbert, nach diesem Ereignis (1601) aber ausschliesslich Graf Pembroke. Wehe dem Verleger, der sich einer solchen Achtungsverletzung schuldig gemacht hätte! Für derartige Delikte gab es einen ausserordentlichen Gerichtshof in England, die Sternkammer, die den „wohlwünschenden Unternehmer“ mitleidlos in den Tower geschickt hätte. Dass aber Thorpe wusste, wie man mit hohen Herren umzugehen hat, beweisen uns zwei andere, noch erhaltene Widmungen, in denen er sich in tiefster, ihm gebührender Ehrfurcht an den Grafen Pembroke wendet.

Die beiden vornehmen Jünglinge könnten natürlich nur unter dem Gesichtspunkte des Freundes und geistigen Vaters der Sonette in Betracht kommen, also desjenigen, der sie inspiriert hat, doch passt die Chiffre weder auf den einen noch auf den anderen. Zu einem nur scheinbar besseren Ergebnis gelangt man, wenn Begetter in dem dritten mög-

lichen Sinn gefasst wird, als Beschaffer, als der, der dem Verleger die Handschrift der Gedichte übermittlelt hat. Für diese Rolle war ehemals einer von Shakespeares Schwägern, entweder W. Harte, der biedere Hutmacher aus Stratford, oder W. Hathaway, der Bruder seiner Frau, in Aussicht genommen; neuerdings hat man mit vielem Scharfsinn einen gewissen William Hall entdeckt, der auch sonst unter der Chiffre W. H. tätig war und damals den zweifelhaften Beruf eines Manuskriptensammlers ausübte. Doch hält es schwer, diese Deutung mit der Thorpeschen Widmung in Übereinstimmung zu bringen, deren Wortlaut die Grundlage jeder Untersuchung bilden muss. Der schon verkünstelte Satz muss noch mehr verkünstelt werden. Die Worte „gelobt von unserem immer lebenden Dichter“ sind absolut ohne Beziehung auf den Begetter zu fassen, so dass Thorpe ihm nicht das ewige Fortleben wünscht, das ihm von dem Dichter versprochen worden ist, sondern ganz allgemein „ewiges Fortleben“, das in den nachfolgenden Gedichten irgend einem beliebigen anderen gelobt wird. Diese Zerreiſung der Zueignung erscheint unmöglich. Nach Meinung des Verfassers der Widmung, also des Verlegers, waren Mr. W. H. und der in den Sonetten gepriesene Jüngling ein und dieselbe Person, ihm hatte der Dichter Unsterblichkeit verheissen und ihm wollte Thorpe die Sonette widmen.

Um die Bedeutung der beiden Initialen zu erfassen, müssen wir uns auf den Standpunkt des Urhebers der Dedikation stellen. Im Jahre 1609 hatte Thorpe offenbar so viele Shakespearesche Gedichte beisammen, dass er an die Herausgabe eines Bandes denken konnte. Nach dem, was wir im ersten Aufsatz über Entstehung und Inhalt der Sonette gesagt haben, ist es kaum anzunehmen, dass er sie alle in einem Manuskript vereinigt vorfand, sondern in langem, heissen Bemühen trug er sie zusammen. Schon aus diesem Grunde ist es unmöglich, von einem einzigen Beschaffer (only Begetter) zu reden. Bei der Lektüre und der Sichtung des ge-

sammelten Materiales erkannte er, dass sie zum grossen Teil an einen jungen Freund gerichtet sind, mit dessen Person auch die Liebessonette durch die Verführungsgeschichte im mittelbaren Zusammenhang stehen, so dass er mit einer gewissen Berechtigung der einzige Begetter, das ist in diesem Fall der, der die Gedichte hervorgerufen oder inspiriert hat, genannt werden kann. Wer dieser Jüngling war, wusste Thorpe nicht und konnte er auch nicht wissen,²⁶ da er die Gedichte nicht von dem Empfänger, sondern erst aus dritter Hand bekommen hatte. Ausserdem lag Shakespeares Verbindung mit seinem Patron ein halbes Menschenalter zurück, war vermutlich längst abgebrochen und hatte in Wirklichkeit mit dem in den Sonetten geschilderten Freundschaftsbund nicht die mindeste Ähnlichkeit gehabt; es wäre ein Wunder gewesen, wenn einem zweitklassigen Verleger, wie Thorpe, der Sachverhalt bekannt gewesen wäre. Eine Widmung war damals allgemein üblich, der Herausgeber, dem das Glück, eine solche zu schreiben, in seiner wenig erfolgreichen, geschäftlichen Laufbahn nur selten zu teil wurde, hielt sie für unerlässlich, schon um seinen eleganten Stil bei dieser günstigen Gelegenheit zur Geltung zu bringen. Es lag am nächsten, den Druck dem in den Sonetten angesungenen jungen Manne zuzueignen, aber weitschweifige Untersuchungen konnte der Verleger nach seiner Person nicht anstellen, er musste befürchten, dass Shakespeare oder einer seiner Freunde von seiner Absicht Kunde erhielt und den Raubdruck verhinderte. Er war in seinen Forschungen auf das vorliegende Material, auf die Sonette selbst beschränkt. Der Vorname des Jünglings war bald gefunden; mit zahlreichen, modernen Erklärern glaubte Thorpe in den „Willsonetten“ (135 und 136) zwei Männer dieses Namens annehmen zu müssen, der Freund hiess also gleich dem Dichter William. Schwieriger war es, seinen Familiennamen zu entdecken. Im allgemeinen wird der Freund nur als „my love“ oder „my friend“ angedet, nur im 25. Sonett findet sich eine Ausnahme. Hier spricht der

Dichter zu seinem dear heart,²⁷ ein Ausdruck, der in dem scharf pointierten Schlusscouplet doppelt in das Auge springen musste. Thorpe wusste vermutlich, dass der Dichter nahe Verwandte dieses Namens (Hart) besass, auf jeden Fall genügte ihm der Umstand, um einen William Hart als Empfänger der Gedichte anzunehmen und seine Initialen W. H. als die des Begetters auf das Titelblatt zu setzen, als desjenigen, der den Dichter zu den Sonetten begeistert hat und dem in ihnen ein ewiges Fortleben versprochen wird. Derartige versteckte Wortspiele und Anspielungen auf den Namen waren in den Dichtungen der damaligen Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches, man denke nur an den erschöpfenden Gebrauch, den Sidney von dem Namen seiner Stella „Rich“ (Penelope Rich) macht. Bei der trotz alledem vorhandenen Unsicherheit seiner Hypothese hatte der glückliche Erfinder natürlich kein Interesse, den Namen auszuschreiben, und selbst wenn er ihn ausschrieb, so war der unbekannte William Hart für den finanziellen Erfolg seines Werkes ohne jede Bedeutung. Die Annahme einer Unkenntnis in der Person Thorpes genügt zur Erklärung der Buchstaben W. H., ohne dass man die Widmung in willkürlicher Weise zerreißen muss, wie es bei einer Deutung als Beschaffer notwendig ist. Durch sie gewinnen wir einen Namen, wenn auch keine Person, auf den die Widmung ihrer naturgemässen Auslegung und ihrer Anrede nach passt.

Wer aber war der Freund der Sonette in Wirklichkeit? In dem vorigen Aufsatz haben wir den gefeierten Seelenbund auf sein richtiges Mass zurückgeführt, ihm lag nichts zu Grunde als eines von den damals üblichen Patronatsverhältnissen zwischen einem Edelmann und einem Schriftsteller. Als Gönner Shakespeares ist aber ausschliesslich der Graf Southampton bekannt. Die poetische Verklärung ihrer Beziehungen in den Sonetten bringt es mit sich, dass er uns nur in idealisierter Gestalt erscheint und dass wir nur wenige tatsächliche Angaben über seine Person antreffen. Soweit

aber solche gegeben werden, ist keine vorhanden, die mit seinem Lebenslaufe im Widerspruch stände. Auch die zeitliche Entstehung der Gedichte passt auf Southampton und nur auf Southampton. Die Bedeutungslosigkeit der Initialen der Widmung haben wir festgestellt und damit den letzten Grund aus dem Wege geräumt, der gegen Southampton als Helden der Freundschaftsonette vorgebracht werden kann.

Henry Wriothesley, dritter Earl von Southampton, ist eine von den vielen bedauerlichen Gestalten, die trotz glänzendster Vorbedingungen einen vollen Erfolg im Leben nicht davontragen und von andern, die an Begabung weit hinter ihnen zurückstehen, ohne Mühe überflügelt werden. Das Schicksal hatte ihn auf das beste bedacht, er stammte aus einer der vornehmsten Familien, besass einen fürstlichen Reichtum, den er verständig nur als Mittel zum Zweck verwaltete, und war an Körper und Geist vollgebildet, dennoch hat er es selbst unter Jakob I., der ihm günstig gesinnt war, nur zu untergeordneten Kommandostellen und Ämtern gebracht. Es fehlte ihm an dem richtigen Mass der Selbstbeschränkung und an dem Blick für das Erreichbare. Sein Wille war zu gleicher Zeit auf die verschiedensten Ziele gerichtet, so dass er das einzelne nicht energisch genug wollte; er begehrte das Höchste, und, wie ihm das Ganze vorschwebte, übersah er das Nächste und stolperte über den ersten Stein, den ein anderer ohne Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt hätte.

Geboren war er am 6. Oktober 1573, also um neun Jahre jünger als Shakespeare. Im Alter von acht Jahren verlor er seinen Vater, seine Mutter vermählte sich später noch zweimal, in dritter Ehe mit dem schon erwähnten Sir William Hervey. In der Zeit von 1585 bis 1589 studierte er in Cambridge und erwarb sich den akademischen Grad eines Master of Arts. Dann siedelte er nach London über. Obgleich er erst im Alter von 17 Jahren stand, wurde doch schon von seiner Mutter und seinem Vormund,²⁸ dem grossen

Staatsmann Burleigh, eine Ehe mit Lady Vere für ihn in Aussicht genommen, doch lehnte Southampton ab. Seine Anfänge in der Hauptstadt waren vielversprechend, am Hofe wurde der vornehme und reiche Jüngling mit offenen Armen empfangen, und die alternde Königin mit ihrer greisenhaften Vorliebe für ganz jugendliche Männer wandte ihm ihre Gunst in einer Weise zu, die die Eifersucht ihres Favoriten Essex erregte. Doch alle die glänzenden Aussichten des jungen Mannes zerschlugen sich infolge eines Liebeshandels mit der schönen Hofdame Elisabeth Vernon. Die Einwilligung der eifersüchtigen Monarchin in ihre Verbindung war nicht zu erlangen, Southampton fiel in Ungnade, abenteuerte in der Welt umher, bis 1598 der Zustand seiner Geliebten ihn nach England rief und eine Heirat unbedingt notwendig machte. Nun ergoss sich der ganze Hass der Königin über ihn und seine Gemahlin und trieb ihn immer mehr in die Arme der Unzufriedenen, die sich um Robert Essex scharten. Southampton war einer der Hauptteilnehmer bei seinem törichten Putsch und konnte froh sein, dass er mit dem Leben davonkam und nur zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt wurde. Nach dem Tode der Königin wurde er von Jakob, in dessen Interesse die Essexmeuterei unternommen worden war, nach zweijähriger Haft begnadigt. Seine spätere, glücklichere Laufbahn hat für uns kein Interesse mehr; er starb im Jahre 1624 am Fieber auf einem Feldzug in den Niederlanden.

Sein Wesen und sein ritterlicher Sinn wird in einem Buch aus jener Zeit, „Honour in his Perfection“, auf das höchste gerühmt, seine Neigung zur Literatur und seine Vorliebe für das Theater, die ihn etwa 1590 mit Shakespeare zusammenführten, blieben ihm sein ganzes Leben getreu und halfen ihm über manche schwere Stunde und Enttäuschung seiner Laufbahn hinweg. Einem erhaltenen Bilde nach war er wohlgebaut; ob er so schön war, wie die Sonette ihn schildern, wage ich nicht zu entscheiden. Die Schriftsteller, die seine Ansprüche als Freund unseres Dichters vertreten,

erklären ihn für einen Ausbund von Schönheit, während die Anhänger Pembrokes Schönheit nur bei ihrem Kandidaten gelten lassen und Southampton geistlos und hässlich finden. Für unsere Auffassung der Freundschaftsonette ist die Frage ziemlich belanglos.

Die Gedichte sind arm an tatsächlichen Angaben, die wenigen, die sie enthalten, lassen sich aber leicht mit der Person und dem Leben Southamptons vereinigen.

Die Beschreibung als vornehm, jung, schön und reich passt auf ihn, ebenso die Andeutung, dass er frühe verwaist war und unter Staatsvormundschaft stand. Die Heiratsonette können durch seine Ablehnung der Verbindung mit Lady Vere hervorgerufen sein und mussten — gleichgültig, ob sie auf Fiktion oder Wahrheit beruhen — mit der Bekanntschaft mit Elisabeth Vernon aufhören. Der junge Lord kam gerade zu einer Zeit nach London, als die Sonettendichtung in höchster Blüte stand; Shakespeare hatte sich schon in dieser Form erfolgreich versucht und ergriff gern die Gelegenheit, seinem neuerworbenen Gönner in dieser modernen Dichtungsart für seine Huld zu danken.

Dagegen sprechen gerade zeitliche Umstände auf das bestimmteste gegen Pembroke, dem einzigen ernstlichen Nebenbuhler, der Southampton in dem posthumen Kampf um Shakespeares Freundschaft erwachsen ist, denn die eine Stimme, die auf den Grafen Essex gefallen ist, hat ihn noch nicht einmal in die Stichwahl bringen können. William Herbert Graf zu Pembroke wurde erst 1580 geboren, die Freundschaftsonette könnten also nicht vor 1598 geschrieben sein, die Heiratsonette, in denen er als vaterlos geschildert wird, sogar erst nach 1601, dem Jahre, in dem Pembrokes Vater starb. Wir müssen aber die Sonette, wie wir gesehen haben, wesentlich früher ansetzen, etwa 1591—1594, zu einer Zeit, da William Herbert noch nicht dem Kindesalter entwachsen war und selbst für die kühnste dichterische Phantasie ein wenig geeignetes Objekt zu poetischer Verherrlichung bot.

Von einer Verbindung Shakespeares mit ihm ist überhaupt nichts bekannt; ein Mal hat er allerdings mit seiner Truppe auf dem Pembrokeschen Schlosse Wilton gespielt, aber das geschah einzig und allein auf Veranlassung und im Solde des Königs, der sich zufällig dort aufhielt und seine Schauspieler nachkommen liess.

Die Gründe, die für William Herbert sprechen, sind nichts als eine Reihe zufälliger, äusserlicher Momente, die sich bei einer genaueren Prüfung verflüchtigen. In erster Linie sind es die Initialen der Widmung, W. und H., die auf seinen Namen zu passen scheinen. Dass sie es nur scheinbar tun, haben wir schon gesehen. Sodann ist ihm und seinem Bruder, dem Grafen Montgomery, die erste Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen mit der Bemerkung gewidmet, sie möchten das Interesse, das sie dem Dichter bei seinen Lebzeiten entgegengebracht haben, auch auf seine Werke ausdehnen. Doch wer hätte in England keinen Anteil an seiner Person genommen? wer nicht an seinen Stücken, die seit dreissig Jahren das unverwüstliche Repertoire der Schauspielhäuser bildeten? Es war nur natürlich, dass die Herausgeber des ersten Folios für ihr grosses Werk Pembrokes Patronat nachsuchten, denn als Lord Chamberlain stand ihm die polizeiliche Aufsicht über die Bühne zu.

Der letzte Grund, dass er Shakespeares Freund war, wird in den „Willsonetten“ gefunden. Zweifellos liegt den Gedichten 135 und 136 ein Spiel mit dem Worte „Will“ zu Grunde, das einerseits die Abkürzung des Vornamens William ist, auf der anderen Seite als Substantivum (will = Wille) in seiner im damaligen Englisch wechselnden Bedeutung als Wille, Laune, Vergnügen oder geschlechtliche Lust wiedergegeben werden kann. Durch diese verschiedenen Übersetzungen wird der Scherz völlig verständlich, ohne dass man einen zweiten William annehmen muss. Fasst man das Wortspiel überhaupt so auf, dass es sich um verschiedene Personen handelt, so muss man folgerichtig sogar drei Williams

mit Brandes annehmen. Aber wie dem auch sei, auf jeden Fall lässt sich aus den beiden Sonetten kein Beweis erbringen, dass die beiden Liebhaber der schwarzen Dame, wenn es sich in Nr. 135 und 136 überhaupt um sie handelt, den gleichen Vornamen gehabt haben müssen, dass also nur ein William der gefeierte Jüngling gewesen sein könne, wie die Anhänger Pembrokes behaupten.

Mit dem Moment, da wir die Person des Freundes und Gönners festgestellt haben, verkleinert sich auch der Kreis der mitlebenden Dichter, unter denen der Rivale Shakespeares in der Gunst seines Patronen (Sonette 78—86) zu suchen ist. Wir haben ihn in dem literarischen Anhang Southamptons zu ermitteln, und dadurch scheiden einige der bedeutendsten Dichter, an die wir zunächst denken, aus der engeren Wahl aus. Es sind Daniel, der Hofpoet der Pembrokeschen Familie, Chapman,²⁹ für den manches zu sprechen scheint, und Edmund Spenser, von dem Nash in einem Sonett bedauert, dass er seinen „berühmten Herrn“ niemals gefeiert hat. An Schriftstellern, die Southampton ihre Huldigung dargebracht haben, sind Florio, Nash, Markham und Barnabe Barnes bekannt und beinahe jeder hat unter den Erklärern einen Vertreter gefunden, der seine Ansprüche mit Eifer verteidigt.³⁰ Gerald Massey in seinem phantastischen Buch über die Sonette findet mehrere dieser poetischen Diener des jungen Lords im 78. Gedicht vereinigt.

Thine eyes, that taught the dumb on high to sing
 And heavy ignorance aloft to fly,
 Have added feathers to the learned's wing
 And given grace a double majesty.

Dein Auge lehrte Stummen hohe Lieder
 Und hob zu luft'gen Flug selbst plumpe Roheit,
 Der Weisheit gab es neues Schwunggefieder,
 Verdoppelte der Anmut Reiz und Hoheit.³²

Der Stumme, der von dem Patron singen gelernt hat,
 soll Shakespeare selbst sein, in ignorance soll ein Hinweis

auf Florio, in learned auf Nash und in der letzten Zeile auf Marlowe, den eigentlichen gefürchteten Rivalen liegen. Obgleich Shakespeare in Sonett 82, 85 und 78, Vers 3 und 4, von mehreren Dichtern spricht, die sich um seinen Gönner mit ihren Liedern drängen, so kann ich in den citierten Zeilen nur eine Gegenüberstellung seiner eigenen Person und des bevorzugten Nebenbuhlers sehen. Er, der einfache Volkssänger (ignorance), ist durch die Freundschaft des Patrons, dem er die Erstlinge seiner Muse (first heir of his invention) widmete, zum Dichter geworden, während der andere, ein Akademiker (learned), nur neue Anregung und die Gabe der Hoheit von dem Freunde empfangen hat.

Auf keinen der Schriftsteller, die uns als Schützlinge Southamptons bekannt sind, will die Schilderung der Sonette passen. Florio war Gelehrter und kein Dichter, Nash in der Hauptsache Satiriker, während die Verbindung des Grafen mit Markham nur sehr lose gewesen ist. Er schrieb allerdings ungefähr 1594 eine Tragödie, Sir Richard Grenville, die von vier Sonetten an vier verschiedene Gönner begleitet ist, aber Southampton nimmt unter ihnen erst die dritte Stelle ein. Es bliebe nur Barnabe Barnes, für den sich Sidney Lee entschieden hat. Barnes war ein mittelmässiger, aber sehr fruchtbarer Sonettenschmied. Nur selten gelang ihm eine so hervorragende Leistung wie das noch heute in England beliebte „Sweet Content“, das ich seines hohen Wertes wegen in der Übersetzung beifügen will.

Zufriedenheit, wo ist dein Aufenthalt?
 Weilst du, du liebliche, beim frohen Hirt,
 Dess' Flötenspiel und kleines Lied erschallt,
 Wie mit den Lämmern er die Flur durchirrt?

Zufriedenheit, wo ist dir Rast bereitet?
 Im Himmel bei den Engeln, die mit Preis
 Ihn loben, ihn, der alle Herzen leitet,
 Der alle Seelen schuf im Weltenkreis?

Zufriedenheit, wo wirfst du Anker aus?
Hier — wo Gebete voller Frömmigkeit
Den Herrn erfreuen — in dem Gotteshaus,
Dort in des Weisen Abgeschiedenheit?

Magst du im Himmel, magst auf Erden sein,
Sei, wo du willst, hier kehrt du nimmer ein!

(Eigene Übersetzung.)

Doch dieses reine und tiefempfundene Gedicht ist eine Ausnahme bei Barnes, im allgemeinen war er ein unbedeutender, gefühlssarmer Vielschreiber und, als Shakespeare die Sonette schrieb, ein Anfänger, der allerdings eines gewissen Beifalls nicht ermangelte. Die Charakterisierung des „rival poet“ in unseren Gedichten passt aber auf einen Neuling keineswegs; well-refined pen in Sonett 85 setzt einen gewandten und bewährten Dichter voraus, und nach dem schönen Bilde aus Sonett 80, in dem die beiderseitigen Dichtungen mit Schiffen verglichen werden, ist eher Shakespeare der jüngere und unbekanntere, während der andere gleich einer prächtigen Galleone stolz auf dem Meere des Ruhmes und der Anerkennung einhersegelt. Mag Southamptons mangelhaftes literarisches Urteil auch einen Mann wie Barnes zeitweilig über Shakespeare gestellt haben, so hat doch der Dichter selbst eine so hohe Meinung von seinem Nebenbuhler, dass wir sein Lob keinesfalls auf den minderwertigen Barnes beziehen können. Nimmt man mit Hermann Isaac³³ zwei rivalisierende Dichter an, so würde er vortrefflich für die Rolle des geringeren geeignet sein. Ich kann diesen Standpunkt nicht teilen. Allerdings ist es eine unbestimmte Anzahl von Autoren, die Southampton mit groben Schmeicheleien (gross painting, Sonett 82) überschütten, aber unter diesen ist nur einer so gefährlich, dass er Shakespeare den ersten Rang in der Gunst seines Patronen streitig macht. Selbst in dem Schlusscouplet von Sonett 83,

In einem Deiner Augen lebt mehr Leben,
Als Deine beiden Dichter können geben,

sind unter den „beiden Dichtern“ nicht zwei Nebenbuhler zu verstehen, sondern Shakespeare selbst und der gefürchtete Rival. Er ist die würdigere Feder (Sonett 79), der grössere Geist (Sonett 80), sein Vers gleicht dem stolz geschwellten Segel (Sonett 80 und 86) und besitzt zwifache Erhabenheit (Sonett 78); damit vereinigt es sich sehr gut, dass seine stolze Rhetorik stellenweise gezwungen und erkünstelt ist (Sonett 82) und er leicht in das Phrasenhafte verfällt (Sonett 83). Shakespeare ist nicht blind für die Schwächen des Gegners, er fühlt wohl, dass seine eigenen Lieder an Innigkeit und tiefen Gehalt über denen des anderen stehen, aber trotzdem muss er ihm die höchste Anerkennung zollen und muss zugeben, dass der Wettkampf mit ihm gefährlich ist. Ein Dichter, der ein solches Lob aus Shakespeares Munde verdiente, ein Mann von dieser Bedeutung ist unter dem literarischen Anhang Southamptons nicht zu finden.

Ganz von selbst wenden sich unsere Blicke von ihnen ab, zu einem grösseren hin, der allein des hohen Preises wert erscheint, zu Marlowe, diesem stürmischen, genialen Vorläufer unseres Dichters. Er starb zwar schon im Jahre 1593 eines gewaltsamen Todes, aber nach unserer Chronologie ist es sehr wohl möglich, dass diese Gruppe der Sonette schon 1592 entstanden ist. Marlowe arbeitete damals an einem grösseren epischen Werke, Hero und Leander, das nach seinem Ableben als Bruchstück veröffentlicht worden ist. Der Leander des Gedichtes hat, wie Hermann Conrad nachweist, eine überraschende Ähnlichkeit mit Shakespeares schönem Freunde, und es ist denkbar, dass in seiner Person eine poetische Schilderung Southamptons beabsichtigt war. Zu der literarischen Clique des Grafen gehörte Marlowe bis dahin nicht, er ist vermutlich erst mit dem Entwurfe seines Epos an ihn herangetreten, wie auch in den Sonetten sein literarischer Ruf als allgemein feststehende Tatsache behandelt wird; dass er sich also dem Gönner schon im Vollbesitze seines Ruhmes, wie das bei Marlowe 1592 der Fall war, genähert

habe. Widmungen dieses Dichters an Southampton sind nicht bekannt; wenn aber ihre Verbindung erst durch das letzte Werk Marlowes angebahnt wurde, so ist das in Anbetracht seines baldigen Todes nicht zu verwundern. Was in den Sonetten über Dichtungsart und Stil des Nebenbuhlers gesagt wird, passt auf ihn vortrefflich.

Seine Schreibweise ist pathetisch und getragen, neigt aber stark zur dröhnenden Phrase und zum Bombast. Er selbst besaß im Gegensatz zu Shakespeare akademische Bildung und hatte auf allen Gebieten der Poesie hervorragendes geleistet, so dass die Besorgnis des jüngeren und damals unbedeutenderen Shakespeare vor seinem Einfluss auf den gemeinsamen Patron wohl berechtigt erscheint. Der „familiar ghost“ des Rivalen, jener Geist, der „jede Nacht ihm falsche Kunde raunt ins gläub'ge Ohr“, wie Bodenstedt übersetzt, wäre dann im Mephisto seines Dr. Faustus zu finden, falls man in diesem Ausdruck überhaupt mehr als eine dichterische Umschreibung der poetischen Intuition erblicken will.

Ich wage die Ansicht, dass Marlowe der „rival poet“ ist, nicht mit der Bestimmtheit Maseys vorzutragen, es ist nur eine Vermutung, aber eine Vermutung, für die mehr spricht, als für alle anderen Dichter, die bis jetzt als Nebenbuhler Shakespeares namhaft gemacht worden sind.

Haben unsere Nachforschungen bei der Person des rivalisierenden Dichters immerhin noch zu einer gewissen Wahrscheinlichkeit geführt, so versagen sie bei der „dark lady“, der dunkelen Dame der Sonette vollständig. Desto freier darf die Phantasie schalten, und von dieser Freiheit haben die Erklärer ausgiebigsten Gebrauch gemacht und sind vor den kühnsten Deutungen nicht zurückgeschreckt. Der ungalante Jordan hält sie für eine Mulattin, Sarrazin für eine Venezianerin, anderen war eine gewöhnliche Italienerin für Shakespeare nicht vornehm genug, und sie erheben sie zu der Gemahlin des venezianischen Gesandten in London. Mehrere Damen vom Hofe der Elisabeth sind infolge ihres

unmoralischen Lebenswandels in den Verdacht gekommen, die schwarze Dame zu sein, bis endlich der Engländer Heraud den grossen Sprung aus dem Kreise der lebenden wagte und in ihr eine alte Freundin, die Braut aus dem hohen Liede wiedererkannte. Von dieser biblischen Persönlichkeit zu einer Metamorphose in die katholische Kirche, war nur noch ein kurzer Weg, der von demselben „Erklärer“ mühelos zurückgelegt wurde. Einmal im Reiche des allegorischen und symbolischen Unsinns angelangt, konnten die besseren Auslegungen nicht auf sich warten lassen; den einen wurde die schwarze Dame zu des Dichters sterblichen Teil im Gegensatz zu seiner unsterblichen Seele, den andern wie Barnstorff und Karpf zu seiner verächtlichen, dramatischen Muse oder der nichtswürdigen Allegorie des Dramas überhaupt. Dass dann in den Sonetten nichts mehr unklar ist, können wir den beiden Herren ohne weiteres zugeben. Vielleicht schwebt auch dem biedereren Benson, dem zweiten Herausgeber, eine derartige ätherische Auslegung vor, als er die Gedichte dem Publikum als besonders leichte und fassliche Lektüre empfahl. Es bedarf keiner Erwähnung, dass der Wortlaut der Sonette diese Erklärungen in keiner Weise rechtfertigt. Noch nicht einmal an eine Südländerin braucht man wegen des dunklen Äusseren der Dame zu denken. Neben dem allgemeinen blonden Typus hat es zu jeder Zeit in England einen dunklen, seltneren gegeben, mit feinem, länglich geformten Kopf, dunkeltem Teint und schwarzem Haar und Augen. Er unterscheidet sich unverkennbar von dem semitierten, romanischen Typus. Einer seiner bekanntesten Vertreter ist Wellington, der sehr dunkel war, obgleich notorisch kein südländisches Blut in seinen Adern floss. Eine tief brünette Erscheinung musste in der Elisabethanischen Zeit, deren weibliches Schönheitsideal in Nachahmung der Königin rötlich-blond war, doppelt auffallen, um so mehr, als die meisten Damen durch kosmetische Mittel die Haarfarbe der Monarchin zu erreichen suchten. Aus diesem Grunde muss

ich auch die Annahme Sarrazins³⁴ verwerfen, der die schon hinreichend verworrene Sonettenfrage mit Shakespeares mehr als fraglicher italienischer Reise verquickt und den Schauplatz seiner Liebe nach Venedig verlegt. Wenn auch dort während der Renaissance blonde Haare modern waren und wenn sie nicht von Natur vorhanden waren, durch die zahlreichen Mittel der sehr ausgebildeten arte biondeggiante hergestellt wurden, so war doch eine Brünnette ihres dunkelen Haares und ihrer schwarzen Augen wegen dort keine auffallende Erscheinung, wie sie es nach dem Berichte des Dichters gewesen sein muss. Das war sie nur in England. Ebenso unhaltbar ist der Glaube an ihre höhere, dem Dichter überlegene gesellschaftliche Stellung. Falls Sonett 128 überhaupt auf sie bezogen werden muss, so konnte sie allerdings das Virginal, eine Art Klavier, spielen, eine Kunst, die damals noch nicht so alltäglich war wie heute und auf eine bessere Erziehung hinweist. Doch das ist auch der einzige dürftige Beweis, den man für ihren höheren Stand erbracht hat. Die starken Beschimpfungen aus einzelnen Gedichten sprechen eher für das Gegenteil und in Vers 13 und 14 des 150. Sonettes:

O though I love what others do abhor,
With others thou shouldst not abhor my state.

Da ich, wovon entsetzt sich andre kehren,
So liebe — sollst doch du mich nicht verlassen!

(Bodenstedt.)

bezieht sich das Wort „state“ natürlich auf den Zustand seines Herzens und nicht auf seinen Stand als Schauspieler, den sie als etwas Minderwertiges verachtet.^{34a}

Auf Grund unserer spärlichen Nachrichten wird es ohne einen glücklichen Zufall niemals gelingen, die historische Persönlichkeit der schönen Ehebrecherin zu entdecken. An einen solchen Glücksfall glaubte der grosse Dichter und feine Shakespearekenner Swinburne, als ihm die erste Kunde von dem neu aufgefundenen, rätselhaften Buch, der schon erwähnten

Avisa des Willobie wurde. Begeistert rief er aus, der Schlüssel zu Shakespeares Liebe sei gefunden, aber wenn dieses Buch wirklich der lang gesuchte Schlüssel sein sollte, so fehlt uns jede Möglichkeit, von ihm den rechten Gebrauch zu machen. Nur der überkühnen Phantasie Fleays war es möglich, Shakespeares Geliebte als Tochter des Schänkwirts zum heiligen Georg im Tale von Evesham festzustellen.

Zwei andere Versuche in dieser Richtung sind nicht glücklicher verlaufen, Gerald Massey will die dunkle Schöne mit Lady Penelope Rich, Tyler mit Mary Fitton, eine Hofdame der Königin identifizieren. Was unmoralischen Lebenswandel anbetrifft, so dürften beide den Ansprüchen der Sonette genügen, darüber hinaus ist eine Ähnlichkeit nicht festzustellen.

Lady Rich ist eine willkürliche Erfindung Masseys und nur durch seine phantastische Theorie möglich, dass Shakespeare die Liebessonette im fremden Auftrag geschrieben habe. Mary Fitton hat allerdings dem Grafen Pembroke ein ausser-eheliches Kind geboren, doch hat er, wie wir gesehen haben, mit den Sonetten ebensowenig zu tun, wie die blonde Mary Fitton mit dem dunkeln Haar und den schwarzen Augen der unbekanntenen Dame.

Für die hohe Meinung, die Tyler übrigens von der Freundschaft Pembrokes und des Dichters hat, möchte ich eine charakteristische Stelle anführen, er hält es für wahrscheinlich, dass der Graf im Jahre 1601 ihre abgebrochenen, freundschaftlichen Beziehungen wieder aufgenommen habe, um einen Zeugen für die Bescholtenheit seiner Geliebten zu haben, falls die Königin auf einer Ehe mit ihr bestehen sollte; also die berühmte *exceptio plurium constupratorum*!

Arme dunkle Dame! Du hast recht, dass du verborgen bleibst, dass du dich einer solchen Behandlung entziehst. Über dich, du einsame vom Wege abseits blühende Heckenrose, hat die Geschichte kein Buch geführt. Dem Genuss der Stunde hast du gedient und mit der Stunde bist du dahin-

geschwunden. Dein Name ist verschollen, deine Gebeine längst an ungeweihter Stelle vermodert. Und dennoch bist du unsterblich, schöne, dunkeläugige Sünderin! In menschlicher Inkarnation hat der allumfassende Weltgeist an deiner Brust geruht, und er, der verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel emporhebt, breitet auch über dich seine sühnende Hand aus und hat dir ein ewiges Leben im Liede geschenkt!

III.

Cymbeline

Ich sehe einen unendlichen Ozean von Dunkel und Tod;
aber auch einen unendlichen Ozean von Licht und Liebe.

George Fox,
citiert nach B. Weiss' Ethischen Worten.

Mit der Vollendung von Richard II. und Richard III. schliessen Shakespeares Lehrjahre ab. Er steht jetzt auf dem Höhepunkt seiner Kunst und ist sich seiner gewaltigen Kraft voll bewusst. Von den mitstrebenden Schriftstellern wurde er trotz vereinzelter Anfeindungen als Meister anerkannt und sowohl seines Könnens als der hohen Eigenschaften seines Charakters wegen geschätzt; vom Publikum wurde er verehrt, die besten Männer strömten nach dem Globetheater, wenn eines seiner Stücke angekündigt war, ja selbst die vielbewunderte Monarchin nahm den lebhaftesten Anteil an der Dichtung des armen, zugewanderten Komödianten, der auf ihren persönlichen Wunsch seine lustigen Weiber schreiben musste. Es war die glücklichste Zeit im Leben des Dichters. In seinen Werken spiegelt sie sich in den heitern, sonnigen Lustspielen Viel Lärm um Nichts, Wie es Euch gefällt und dem Dreikönigstage wieder. Für die Tragödie hat Shakespeare jetzt keine Stimmung, und nur die englischen Historien finden in dem humorgetränkten Doppeldrama von Heinrich IV. und dem glänzenden, siegesfrohen Heinrich V. glückliche Fortsetzung und Vollendung.

Doch schon aus den beiden letzten Lustspielen klingen einzelne, wehmütige Töne hervor. Der melancholische Jaques schlägt zum erstenmal die trübere Stimmung an, die sich um die Jahrhundertwende des Dichters bemächtigte und in den folgenden Jahren sich mehr und mehr verdüsterte, bis sie zeitweilig in verzweifelnden Hohn und bitterste Menschenverachtung hinauslief. Ob dieser seelischen Verstimmung Shake-

speares bestimmte politische oder persönliche Ereignisse zu Grunde liegen, etwa die unerfreulichen, öffentlichen Zustände unter der alternden Königin, das Schicksal seines verehrten Gönners Southampton, der damals zu lebenslänglicher Haft in den Tower wandern musste, die wachsende Macht der seiner Kunst feindlichen Puritaner oder der Tod vieler seiner nächsten Angehörigen — wir wissen es nicht; ganz verfehlt ist es auf jeden Fall, diesen Stimmungswechsel mit dem in den Sonetten geschilderten Drama in Verbindung zu bringen.³⁵ Abgesehen davon, dass die fraglichen Vorgänge um Jahre überwunden waren, liegt eine grosse Unterschätzung des Dichters in der Annahme, dass er für sein eigenes, kleines Weh die ganze Menschheit verantwortlich gemacht habe. Aber bedarf es überhaupt einer besonderen, äusseren Veranlassung zur Erklärung dieses seelischen Umschlages? Genügt nicht die schärfere, mit den Jahren wachsende Erkenntnis, die sich als notwendige Wirkung von Shakespeares tiefen, die Menschen und Welt durchdringendem Blicke ergeben musste? Die Herzen mit ihren geheimsten, niedrigen Regungen lagen offen vor seinem durchbohrenden Auge, in den Abgrund des Schicksals hatte er gespäht, und die grausame Verkettung von Ursache und Wirkung, das höhnische Missverhältnis zwischen geringen, subjektiven Vergehen und furchtbarster Strafe war ihm in seiner ganzen Unerbittlichkeit aufgegangen. Er hatte dem verschleierte Bild zu Sais die Hülle abgerissen und was er erblickte, lähmte seine Welt- und Schaffensfreudigkeit. Seine Helden verlieren die alte Siegesgewissheit, das unerschütterliche Vertrauen in sich selbst und die eigene Kraft. Brutus handelt mit dem Tod im Herzen, lieber richtete er den Dolch gegen die eigene Brust als gegen Cäsar, und Hamlets Tatkraft ist durch die Masse der Bedenken und Erwägungen untergraben. Aber immer tiefer führt uns Shakespeare in den Pessimismus hinein; in Macbeth, Othello und Lear entwirft er das Bild einer Welt, in der das Gute und Edle keinen Platz mehr hat, es ist nur dazu da, um hingeschlachtet

und zertreten zu werden, wie der holde Baldur in der nordischen Göttersage. Mögen immerhin in der Edda wie in den Shakespeareschen Dramen die sittlichen Gewalten zum Schlusse die Oberhand behalten, Baldur, die Blume des Lebens, ist vernichtet und der Ausblick auf seine Wiederkehr in ferner, unbestimmter Zeit ist ein geringer Trost für die seines Schmuckes beraubte Welt. Ebenso ist es im Lear: Cordelia wird erdrosselt, Edgar und Albanien bleiben am Leben. Von ihr, von ihrer unendlichen Liebe hätten wir glauben können, dass sie nach dem furchtbarem Zusammenbruch einer Welt des Verbrechens eine neue unter dem Zeichen der Liebe heraufführen würde, von Edgar und Albanien haben wir nur eine sühnende Gerechtigkeit zu erwarten.

Von der bitteren Satire Troilus und Cressida schreitet der Dichter weiter zu der grimmigen Volksverachtung Coriolans und dem Menschenhasse Timons. Mit ihm hatte Shakespeare die Grenze des poetischen überschritten und war bei dem unfruchtbarsten Pessimismus angelangt. Er fühlte offenbar das unkünstlerische seines Vorwurfes und liess die kaum begonnene Arbeit oder Bearbeitung eines älteren Stückes unvollendet liegen, über die sich später, als willkommene Beute, irgend ein minderwertiges Talent hermachte.

Vermutlich wäre Shakespeares poetisches Schaffen schon jetzt abgeschlossen gewesen, hätte nicht der Dichter in ihm den Sieg über den Menschen und Denker davongetragen. Die Seele des Künstlers fühlte sich von der scharfen Erkenntnis, die nur Elend, Laster und Heuchelei in der Welt erblickt, unbefriedigt und zurückgestossen, sie dürstete nach etwas anderem, etwas Freundlicherem, das dem Bedürfnis des schaffenden Genius besser entspricht, als ein Reich voll Niedertracht und Vernichtung. Auf Erden war diese freudige Lebensbejahung nicht zu finden, so erhob sich denn die Phantasie des Dichters aus den engen Schranken der Wirklichkeit und rettete sich im kühnen Fluge in ein besseres Land hinüber, das nur im Reiche der Poesie existiert. In diesem von der

Dichtkunst erschaffenen Märchenlande ist das Böse machtlos; die guten, die gleich Desdemona und Cordelia in der wirklichen Welt keine Stätte haben, finden hier eine Zuflucht, hier hausen edle Wesen, die niemals mit Menschen in Berührung gekommen, niemals vom Schmutze der Welt befleckt worden sind, in deren „Busen des Lebens Quelle rein und unbehindert fließt“. Imogen, die in die weltentrückte Wald-einsamkeit, Prospero, der auf eine menschenleere Insel flüchtet, sind die Spiegelbilder des Dichters; auch ihn trieb es hinweg von den Menschen, hinaus aus der wirklichen Welt, zu einsameren und darum glücklicheren Gefilden. In dieser Art der poetischen Resignation und Weltflucht, dem Verzicht auf Darstellung realen Lebens, sind Shakespeares drei letzten Stücke geschrieben. Die trübe Stimmung der Menschenverachtung und des Pessimismus, die sich im Lear und Timon bekundet, hat einer wehmütigen Melancholie Platz gemacht, mit der er aus der Wolkenhöhe seines Märchenlandes auf die unerquickliche Welt zu seinen Füßen hinabblickt. Er selbst hat sich aus ihrem Gewühl zurückgezogen, er ist nicht mehr Ringender, sondern nur noch resigniert Betrachtender, der mit schmerzlichem Lächeln menschliche Irrungen und Wirrungen an sich vorüberziehen läßt. Sein Herz ist versöhnlich, auf Grund eigener Erfahrung zur Verzeihung geneigt. Diese Stimmung, die dem Sturm, Cymbeline und dem Wintermärchen ihren besonderen Charakter verleiht, findet in den Worten Prosperos einen chorartig erläuternden Ausdruck. Es ist alles nur Spiel, nur Märchen, nur holder Trug; dem Bösen kann leicht verziehen werden, denn auch das Böse ist nichts Reales mehr, sondern dient nur zur Bewährung der Tugend. Helfende Götter und Geister steigen hernieder, um alles zu einem glücklichen Ausgang zu wenden, den das Gute ohne ihre Beihilfe nicht erreichen würde. Aus dieser Stimmung erklärt sich die in allen drei Stücken wiederkehrende scharfe Gegenüberstellung der beiden gegensätzlichen Milieus; auf der einen Seite der Hof, die Welt der Wirklichkeit mit ihren Fehlern

und Schwächen, auf der anderen das bessere, märchenhafte Idyll, das entweder in die britannischen Urwälder, in ein sagenhaftes, meerumspültes Böhmerland oder auf eine einsame Insel verlegt ist. In allen dreien flüchtet der Held aus der verderbenbringenden Atmosphäre des ersteren in die reinere Luft des Idylls, mit dem Unterschied, dass im Wintermärchen die Fabel auf zwei Generationen, Mutter und Tochter, verteilt ist.

In seiner wunderbaren Märchenwelt ist das kranke Herz des Dichters genesen. In Cymbeline sehen wir, wie er mit zögerndem Fusse das rettende Gestade betritt, die rauhen Klänge der Wirklichkeit dringen noch schroff in die süßen Stimmen des Märchens hinein; im Wintermärchen wird der Ton kräftiger, die Phantasie freier, bis sich endlich der Sturm, der Epilog zu Shakespeares dichterischer Tätigkeit, zu den lichten Höhen einer idealen, und gerade deshalb einzig realen Welt erhebt. Es ist die Überwindung der pessimistischen Anschauung und die poetische Befreiung des Dichters von den trüben Gespenstern des Lebensunmutes.

In dem übergangartigen Charakter, der Vermischung von Wirklichkeit und Märchenphantastik, liegt, wenn auch nicht der Kunstwert, doch der eigentümliche Reiz von Cymbeline. Es zeigt uns das grosse Herz des Dichters im Kampfe mit sich selbst, das Ringen des Künstlers mit den lebensunfrohen Erfahrungen des Menschen und Denkers, der sich nur widerwillig zu dem Ritt in das Fabelland bequemt und es unterwegs nicht unterlassen kann, wieder und wieder auf die Welt hinzuweisen, wie sie sich vor seinem Auge darstellt.

Das Drama selbst ist eines der am wenigsten populären von Shakespeare. Erst seitdem ihm die deutschen Romantiker, namentlich Schlegel, eine besondere Vorliebe widmeten, ist es zu allgemeiner Anerkennung gelangt, im Gegensatz zu der früher herrschenden Meinung Johnsons, die sich mit der „folly of the fiction, absurdity of the conduct and unresisting imbecility“ nicht befreunden konnte. Das wegwerfende Urteil

ist seitdem gebührend zurückgewiesen worden und sogar in das Gegenteil umgeschlagen. Wie bei allen Shakespeareschen Werken hält es auch bei Cymbeline schwer, sich ein klares, nüchternes Urteil zu bilden. Jede Besprechung wird zum Panegyrikus, und jedes der reiferen Dramen legt man mit dem Eindruck aus der Hand, hier zeigt sich der Dichter in seiner grössten Meisterschaft. So hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die Cymbeline für eines seiner besten Stücke erklären. Nehmen wir das Drama als ganzes, so können wir uns dieser Ansicht nicht anschliessen, Cymbeline hat schwere Mängel und Fehler, aber im einzelnen enthält es die wunderbarsten Schönheiten. Allein die unvergleichliche Gestalt der Imogen, des herrlichsten Frauenbildes, das der Dichter geschaffen, wiegt alle Schwächen auf, die sich im Aufbau und Motivierung der Handlung entdecken lassen.

Leider entzieht sich das Stück so, wie es vorliegt, jeder Aufführung auf einer modernen Bühne, der mangelnde Erfolg, den die unglücklichen Bearbeitungen gehabt haben, beweist nichts gegen das Drama als solches und seine Wirkung in der ursprünglichen Gestalt.

Die Komödie in ihrer heutigen Form muss etwa im Herbst des Jahres 1610, spätestens im Frühjahr 1611 verfasst sein, also zu einer Zeit, da Shakespeare vielleicht schon gleich Imogen seine Flucht aus der verdorbenen Stadt in die Einsamkeit des Landlebens vollzogen hatte. Später als 1611 kann Cymbeline nicht geschrieben sein, da in diesem Jahre ein Drama von Beaumont und Fletcher, die in Shakespeares Fusstapfen zu treten liebten, Philaster, erschienen ist, das die Kenntnis Cymbelines als Vorbild voraussetzt. Auf der anderen Seite ist Shakespeare offenbar durch das grausame Schicksal Arabella Stuarts zu seiner Arbeit angeregt worden, das in der ersten Hälfte des Jahres 1610 die Herzen der Engländer erschütterte. Mit dieser Angabe (1610/1611) stimmt eine Notiz über eine Aufführung in dem Tagebuch des berühmten Quacksalbers Dr. Forman überein, die — leider ohne genaueres

Datum — auf die von uns festgestellte Zeit bezogen werden muss. Aber es scheint, dass Shakespeare den Stoff schon früher für eine dramatische Behandlung in das Auge gefasst hatte. Es ist wenigstens auffällig, dass ihm der seltene Name Imogen schon geläufig war, als er Viel Lärm um Nichts schrieb;³⁶ besonders aber zeugt der Bruch, der durch den Charakter Clotens geht, für eine zweifache Bearbeitung resp. für einen ursprünglichen Entwurf, der später unter Abweichungen zur Ausführung kam. Aus diesen und stilistischen Gründen nehmen englische Forscher, denen wir in sprachlicher Beziehung eine gewisse Superiorität einräumen müssen, mit Recht an, dass einzelne Teile des Stückes schon im Jahre 1606 verfasst sind. Der älteste Entwurf behandelte offenbar das Schicksal Cymbelines und seiner drei Kinder, während das Idyll im britannischen Urwald und die Geschichte der Wette zwischen Postumus und Jachimo später hinzugefügt worden sind. In welcher Weise der ursprüngliche Plan gedacht war, ist schwer zu sagen, vermutlich nach Shakespeares damaliger Gemütsverfassung als eine Tragödie, in der der verstossenen Imogen ein ähnliches Schicksal bestimmt war wie ihren Leidensgenossinnen Desdemona und Cordelia. Mit beiden zeigt sie nahe Verwandtschaft, wie Cymbeline mit seinem grösseren Vorgänger Lear. Als Trägerin des Gegenspieles war wahrscheinlich die Königin ausersehen, wenigstens müsste sie, um ihre Pläne durchzuführen, d. h. um die Erbfolge an ihren Sohn zu bringen, den Versuch machen, Postumus von Imogen, sei es durch Verleumdung oder durch Gewalt zu trennen. In der neuen Bearbeitung tritt sie mit ihren Übeltaten im Verhältnis zu der teuflischen Schilderung ihres Charakters in den Hintergrund; an ihre Stelle ist Jachimo als Führer der Gegenhandlung getreten. Vielleicht liess Shakespeare den Entwurf fallen, weil auf der einen Seite die Tragödie Imogens zu grosse Ähnlichkeit mit Othello hatte, auf der anderen der König, der sich selbst seiner Kinder beraubt, zu stark an Lear erinnerte. In ganz veränderter Stimmung

und Absicht nahm der Dichter im Jahre 1610 den alten Plan wieder auf, von dem wohl nur wenige Szenen zur Ausführung gelangt waren. In erster Linie waren es Ereignisse der nächsten Gegenwart, die ihn zu seinem Entwurfe zurückführten.

In keinem seiner Dramen, vielleicht mit Ausnahme des Hamlets, lässt uns der Dichter einen so tiefen Blick in die Zustände seiner eigenen Zeit tun. Den Hof, wie er ihn schildert, mit seinem lügenhaften, heuchlerischen Wesen, an dem das Laster triumphiert, die Tugend erstickt und verstossen wird, hatte er täglich und stündlich vor Augen. Die Zeiten, da König Jakob unter dem Jubel der Menge und den hoffenden Wünschen aller wohlmeinenden Engländer in London eingezogen war, waren längst vorüber. Durch sein unfreundliches, menschenscheues Wesen hatte er sich schnell um die Sympathie, durch seine Sittenlosigkeit bald darauf um die Achtung seiner Untertanen gebracht. Am Hofe wechselten Tanzvergnügen und alberne Lustbarkeiten mit geschlechtlichen Orgien schlimmster Art, es wimmelte von Maitressen beiderlei Geschlechts, die den pedantischen König beherrschten, ihre Interessen an Stelle der öffentlichen verfolgten und den Monarchen zu den schlimmsten Bedrückungen und Gewalttaten verleiteten. War Elisabeth zeitweilig ihres Geizes wegen unbeliebt gewesen, so verschwendete Jakob die Einkünfte des Landes auf das unglaublichste. Nur durch Massregeln wusste er die Mittel für sein zügelloses, üppiges Leben und für die Bereicherung seiner Günstlinge aufzutreiben, die sich vom Raub allein dadurch unterschieden, dass sie durch die geheiligte Person des Monarchen selbst vollbracht wurden. Das war der Hof, der sich Shakespeares Blicken bot und den er in Cymbeline geschildert hat. Porträtähnlichkeit dürfen wir natürlich nicht erwarten. König Jakob war grausam, wollüstig und unfähig, dabei ein langweiliger Pedant, der nur in seinem Mangel an Energie mit dem schwachen, aber gutherzigen Cymbeline verglichen werden kann, andererseits war die Königin Anna zwar frivol, leichtsinnig und genussüchtig, aber

nicht böseartig wie die des Schauspiels. In dem rohen und aufgeblasenen Günstling Cloten dürfen wir wohl eine freie Nachbildung Robert Carrs vermuten, der gleich jenem, allerdings aus anderen, nicht wiederzugebenden Gründen von Jakob mit den höchsten Ehren und Reichtümern überhäuft wurde. Und muss nicht Shakespeare bei den Worten:

Mein Ruf stand einst den Besten obenan;
..... Kam auf Soldaten
Die Rede, war mein Nam' in jedes Munde;
Damals glich ich dem Baum, der seine Äste
Fruchtschwer herabsenkt; doch in einer Nacht
Ward, wie ihr's nennt, durch Sturm, durch Räuberei
Mein reifes Obst, ja Laub selbst abgeschüttelt
Und kahl blieb ich dem Frost,

an Sir Walter Raleigh gedacht haben? Gleich seinem Belarius war dieser erfolgreichste Feldherr Englands von Jakob auf unwürdige und unbewiesene Verdächtigungen hin ohne Urteil seiner Güter beraubt und in den Tower geworfen worden, in dem er bis zu seiner Hinrichtung in langjähriger, nur kurze Zeit unterbrochener Haft schmachten musste. Er, der Englands Flagge in drei Welten zu Wasser und zu Lande zum Siege geführt hatte, durfte wie Belarius die bittersten Worte über Fürstengunst und Fürstenundank äussern. Aber wie im Schauspiele die edle Imogen, so gab es auch am englischen Hofe eine Person, die sich von der allgemeinen Verderbnis und Verkommenheit rein und unbefleckt erhalten hatte, Arabella Stuart.⁹⁷ Sie war eine Nichte des Königs aus der älteren Stuartschen Linie und besass als solche bessere Rechte auf den Thron als Jakob selbst, ja ihre Ansprüche waren sogar vom Parlament anerkannt worden. Obgleich weder sie noch irgend eine Partei im Lande daran dachte, diese veralteten Prätensionen hervorzusuchen, wurde sie doch von Jakob gefürchtet. Er gestattete ihr keine eheliche Verbindung mit einem fremden Souverän, zu der sich Gelegenheit bot, ja sein Misstrauen ging so weit, dass er im Jahre 1609 das harm-

lose und unehrgeizige Mädchen für kurze Zeit in den Tower setzen liess. Bald nach ihrer Freilassung verliebte sie sich in den zweiten Sohn des Lord Beauchamps, William Seymour, der unglücklicherweise auch seinerseits entfernte, so lange sein Vater und Bruder lebte, aber gegenstandslose Ansprüche auf den Thron hatte. Das genügte, um Jakobs ganzen Argwohn zu erregen, und er zwang Seymour zum Verzicht auf Arabellas Hand. Doch die Liebenden liessen nicht voneinander; ja sie schlossen sogar im Mai des Jahres 1610 ohne Vorwissen des Königs eine heimliche Ehe. Erst zwei Monate später erhielt Jakob davon Kunde und sofort liess er beide in Haft nehmen, und zwar ihn in den Tower, Arabella nach Lambeth führen. Trotz der räumlichen Trennung gelang es ihnen, sich im Gefängnis zu verständigen; ein Plan zur Flucht wurde verabredet, in dem kleinen Hafen Leigh sollten sie sich treffen und von einem französischen Schiff, das ihrer dort harrete, nach dem Festlande überführt werden. Arabella floh als Mann verkleidet und traf rechtzeitig in dem verabredeten Hafen ein; ihr Gatte, dessen Flucht widrige Umstände verzögert hatten, war noch nicht da, aber warten konnte sie nicht, da ihre Begleiter und besonders der Schiffskapitän aus Furcht vor dem König zur Abfahrt drängten. Als sie französisches Gewässer erreicht hatte und sich in Sicherheit glaubte, wollte sie auf Seymour warten, verlor aber so viel Zeit darüber, dass sie von einem englischen Kreuzer eingeholt und zurückgebracht wurde. Mitleidslos wurde sie von Jakob in den Tower geworfen, wo sie vier Jahre später ihr trauriges Leben im Wahnsinn endete. Ihr Gatte, der glücklich nach dem Kontinent gelangt war, durfte nach ihrem Tode nach England zurückkehren. Das Schicksal dieser bejammernswerten Prinzessin erinnert so lebhaft an die Leiden der Shakespeareschen Imogen, dass nur von einer bewussten Ähnlichkeit die Rede sein kann. Arabella Stuart, die späterhin so oft dramatisch misshandelte, war das Vorbild des Dichters bei der Gestaltung seiner keuschen Heldin; von ihr erhielt sie

die moralische und seelische Reinheit inmitten der unwürdigen Umgebung, von ihr die treue Hingabe an den entfernten Gatten während ihrer Gefangenschaft, von ihr den entschlossenen Mut, alles an ihre Liebe zu setzen. Die Neigung der Fürstin zu dem nicht ebenbürtigen Mann, die heimliche Trauung, ihre Flucht in männlicher Kleidung unter dem Schutze eines anhänglichen Freundes und das verabredete Zusammentreffen im Hafen, sind Ereignisse, die aus der Wirklichkeit in das Drama übernommen sind. Shakespeare und alle edeldenkenden Engländer hofften von Jakobs Gnade, dass er, gerührt von so viel Treue, die Vereinigung der beiden Gatten gestatten würde; leider war Arabellas ausdauernder Liebe, wie wir gesehen haben, der Triumph nicht vergönnt, den die Heldin des Schauspiels davonträgt.

Soweit reichen die Elemente aus der nächsten Gegenwart. Was die historischen Bestandteile des Dramas anbelangt, so entnahm sie der Dichter, wie bei Lear und Macbeth der Chronik seines bewährten Holinshed. Jedoch fand er hier nicht viel mehr als die Namen der königlichen Familie, Cymbelines, der um die Zeit des Augustus in Britannien herrschte, seiner beiden Söhne, Guiderius und Arviragus, den seines Stiefsohnes Cloten, und an einer anderen Stelle den der Imogen. Auch Postumus' Bericht von der beinahe schon verlorenen, aber durch einen Greis und zwei Knaben noch mühsam gewonnenen Schlacht stammt von Holinshed, aber aus dem schottischen Teil seiner Chronik und hat mit der Geschichte Cymbelines, der, als ein Freund des Augustus, stets mit den Römern in Frieden lebte, keinen Zusammenhang. Der Einfall der Römer unter G. Lucius ist freie Zutat des Dichters.

Die Erzählung der Wette mit allen sich daran schliessenden Ereignissen war ein im Mittelalter sehr beliebtes und häufig behandeltes Märchentema. Wir haben deutsche, französische und italienische Novellen, in denen diese, vermutlich aus dem arabischen stammende Sage, unter geringen Abweichungen vorgetragen wird. Shakespeare nahm sie aus

Boccaccios Decamerone,³⁸ wo sie als neunte Novelle des zweiten Buches von einem Genueser Kaufmann und seiner treuen Gattin Zinevra berichtet wird. Sie interessiert uns hier nur so weit, als Bestandteile aus ihr in das Schauspiel übernommen worden sind. Wie hier, so wettet dort Bernabò aus Genua mit Ambrogiuolo, dem Vorbilde Jachimos, dass die Treue seiner Frau unerschütterlich sei. Der Verführer eilt nach Genua; da seine Anträge aber von Zinevra zurückgewiesen werden, schleicht er sich hinterlistig in ihr Schafgemach ein. Ein Muttermal, das er auf ihrem weissen Leib entdeckt, muss wie im Schauspiel zum Betrage des leichtgläubigen Gatten dienen, der im aufwallenden Zorn einem Freunde den Auftrag gibt, seine Gattin aus Genua fortzulocken und unterwegs zu ermorden. Der Untergebene, der sich mit dem Pisanio des Dramas deckt, bringt den Befehl nicht zur Ausführung, lässt aber seinen Herrn in dem Glauben, die Ehebrecherin sei bestraft, während Zinevra in Wirklichkeit als Mann verkleidet flieht und in die Dienste des Sultans tritt. Nach einigen wundersamen Irrfahrten und noch wundersameren Zusammenreffen klärt sich der Betrug auf und der Verleumder wird der verdienten Strafe überliefert.

Für den dritten Bestandteil unseres Dramas, die Szenen in der idyllischen Einsamkeit des Urwaldes ist eine von dem Dichter benutzte Quelle nicht nachzuweisen. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass ihnen ein altes, uns allen bekanntes Märchen aus der Kinderstube zu Grunde liegt, die Erzählung von Schneewittchen. Gleich der unglücklichen Märchenprinzessin muss Imogen vor ihrer schönen und stolzen Stiefmutter fliehen, und findet im Walde bei hilfsbereiten Wesen, den Zwergen des Märchens, gastliche Aufnahme. Sie betritt ihre Hütte, um ihren Hunger zu stillen, wird aber entdeckt, und unter der Bedingung, die Küche der Zwerge zu besorgen, von ihnen schützend aufgenommen. Die böse Stiefmutter weiss sie aber zu erreichen, und ihrem Gifte fällt sie zum Opfer. Sie wird von den Zwergen, wie Imogen von

Belarius und seinen Söhnen feierlich begraben, jedoch nicht in die Erde versenkt und ersteht, da das Gift nicht tödlich ist, bald darauf zu einem neuen und glücklicheren Leben. Unser Kindermärchen ist erst in der Bearbeitung der Gebrüder Grimm in das Englische übersetzt und in England bekannt geworden, doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier mit einem uralten Sonnenmythus, einem Gemeingut der arischen Völker aus ihrer frühesten Kindheit, zu tun haben, der in England zu Shakespeares Zeiten noch bekannt war, seitdem aber in Vergessenheit geraten ist. Dass der Dichter das Märchen in der uns geläufigen Form vorfand, ist unwahrscheinlich, vermutlich schloss sich seine Fassung noch inniger an den Verlauf des Dramas an; aber dass er es überhaupt gekannt hat, kann bei der auffallenden Ähnlichkeit einem Zweifel nicht unterliegen.

Aus diesen drei weit auseinanderliegenden Bestandteilen, die teils der nächsten Gegenwart, teils der italienischen Novellenliteratur und dem uralten Volksmärchen angehören, baute Shakespeare sein Drama auf. Allen drei Stoffgebieten gemeinsam war in groben Umrissen der reine Charakter der Heldin und ihre Flucht, die auch zum Angelpunkt des Dramas wurde. Dem Ganzen gab er ein historisches Kolorit, indem er Imogen zur Tochter jenes mythischen britannischen Königs machte und mit der Geschichte seines Hauses die sagenhafte Fabel in Verbindung setzte. Wie immer genügte es dem grossen Dichter nicht, eine einfache Familien- oder Ehetragedie zu schreiben. Wie Othello, der eifersüchtige Ehemann, zugleich der erste Feldherr eines grossen Staates ist, so greift auch unser Schauspiel hinüber in das grössere Leben der Öffentlichkeit. Cymbeline, der törichte Vater, ist auch der kurzsichtige Beherrscher eines mächtigen Reiches, die helfenden Waldmenschen sind seine Thronfolger, wie die verfolgte Imogen die vermeintliche Erbtochter ist. Neben dem Kampfe um die Familie läuft der um Krone und Reich. Mit Recht führt deshalb das Drama den Namen des Königs, dem aller-

dings nach damaliger Auffassung diese Auszeichnung unter allen Umständen gebührte.

In der ersten Foliogesamtausgabe von Shakespeares Werken ist das Drama irrtümlicherweise unter die Tragödien eingereiht. Es kann wohl nur ein Versehen obwalten, das durch die Verteilung der Herausgabe unter vier Verleger und mehrere Drucker entstanden ist, oder sollte sich in der falschen Bezeichnung als Tragödie ein Überbleibsel des ersten Entwurfes von 1606 finden lassen, der nach unserer oben angedeuteten Vermutung als Trauerspiel gedacht war? In seiner jetzigen Fassung muss Cymbeline nach der Terminologie des Mittelalters, die zu Shakespeares Zeiten in unerschütterter Geltung war, als Komödie bezeichnet werden.

In ziemlich äusserlicher Weise unterschied man nur Tragödie und Komödie; die eine war in ihrem Verlaufe und Entwicklung der Handlung gewissermassen die Umkehrung der anderen, erstere führte aus dem Hellen in das Dunkle, letztere aus dem Dunkel in das Helle. Das gute oder unglückliche Ende war der allein massgebende Gesichtspunkt für den Charakter der Dichtung. In dieser Art ist Dantes Wanderung von der Hölle durch das Fegefeuer zum ewigen Licht des Paradieses eine Komödie, und würde auch Goethes Faust eine solche sein. Ebenso Cymbeline: Zu Beginn des Dramas ist alles „outward sorrow“; schwere Wolken ballen sich über dem Haupte der beiden Liebenden zusammen, die sich mehr und mehr verdichten, bis endlich die Sonne desto glänzender die Schatten durchbricht, je länger sie in Nacht gehüllt war. Für uns, die wir Komödie mit Lustspiel übersetzen, und von ihm die Darstellung des Lächerlichen erwarten, gehören die schweren Leiden der edeln Imogen nicht in diese Klasse, wir müssen das Stück als Drama hohen Stiles als Schauspiel bezeichnen, spezieller mit einem von den Modernen schwer missbrauchten Ausdruck, als Märchendrama.

Freilich ist auch letztere Benennung nur für einzelne Partien des Dramas gerechtfertigt. Infolge seiner verschiede-

nen Bestandteile, die weit auseinanderliegenden Gebieten entnommen sind, hat Cymbeline etwas Zwiespältiges. Die einzelnen Teile sind nicht miteinander verwebt, sondern häufig nur zusammengenäht, und oft bemerkt man noch die Nähte, die die Stücke nur lose verbinden. Es ist dem Dichter nicht gelungen, die einzelnen centrifugalen Elemente zu einer festen Einheit zusammenzufügen. Innerlich fehlt dem Drama der einheitliche Ton, äusserlich hängen einzelne Szenen und Szenengruppen nur durch einen dünnen Faden mit dem Ganzen zusammen.

Besonders ist das Waldidyll nur spärlich mit der Handlung verknüpft, zwischen der zweiten und dritten Szene des dritten Aktes geht es wie ein Bruch durch das Stück. Belarius, von dem wir noch garnichts, Guiderius und Arviragus, von denen wir nur in einer flüchtigen Bemerkung gehört haben, dass sie als Kinder von unbekannter Hand geraubt worden sind, treten ohne jeden Zusammenhang mit dem vorhergehenden auf. Ihre und seine eigene Bedeutung für die Entwicklung des Schauspiels muss uns Belarius erst in einem ad hoc geschriebenen und gesprochenen Monolog auseinandersetzen, in dem er die für den Zuschauer unerlässliche, für ihn selbst aber höchst überflüssige Vorstellung der Königssöhne unter ihrem wahren und angeblichen Namen vornimmt. Auch durch das spätere Erscheinen der flüchtigen Imogen werden diese Teile des Waldidylls mehr episch als dramatisch mit der Handlung verflochten. Die Erklärung des Fehlers liegt in der nachträglichen Einfügung der Szenen. In dem ersten Entwurf war von dem Waldidyll noch nicht die Rede, bei der Wiederaufnahme des Themas war es für den Dichter die Hauptsache geworden. Jetzt kam ihm alles darauf an, dem lasterhaften Hof die Reinheit dieses idealisierten Waldlebens gegenüberzustellen, und den Segen des altruistischen Naturzustandes mit den Schaden der egoistischen Kultur in Vergleich zu setzen. Der logische Zusammenhang dieser Szenen mit dem Drama ist unabweisbar, äusserlich aber sind sie mit der Handlung

nur notdürftig verbunden, nicht mit der grossen Kunst, mit der Shakespeare sonst das Fernliegende zu verflechten wusste. Ebenso fällt die kurze Szene (III, 7) zwischen den römischen Senatoren und Tribunen vollständig aus dem Rahmen des vorhergehenden heraus. Sie dient nur zur Motivierung der Rückkehr Jachimos nach England, den der Dichter zur Lösung des Knotens dort braucht, und ist unschwer als ein späteres, zu diesem Zweck entworfenenes Einschiesel zu erkennen. Die Sorglosigkeit, mit der der Dichter verfuhr, ist um so unbegreiflicher, als sich die Zugehörigkeit Jachimos zu den gallischen Legionen oder seine Verbindung mit ihrem Führer G. Lucius mit Leichtigkeit schon in der vierten Szene des zweiten Aktes hätte erwähnen lassen. Shakespeare hat keinen Wert darauf gelegt; wie so häufig vernachlässigte er einzelnes, um das grosse Ziel desto fester im Auge zu halten.

Der Riss, der äusserlich durch die Führung der Handlung geht, kehrt auch in der Stimmung, die über dem Drama liegt, wieder. Auch sie ist uneinheitlich. Neben dem wunderbaren, naiven Märchenton in dem Waldidyll finden wir andere Szenen, die in ihrem düstern Ernst an Lear und Othello gemahnen und mit den grossen Tragödien an Bitterkeit und Weltverachtung wetteifern können. Ziehen wir zum Vergleich ein anderes Märchendrama Shakespeares heran, den nur um wenige Jahre, vielleicht nur um Monate jüngeren Sturm. Dort setzt die Handlung mit dem gefahrdrohenden Unwetter ein, das den König und seine Gesellschaft auf der Seereise überrascht und anscheinend vernichtet, aber schon die nächste Szene bringt uns Prospero. Wir erfahren, dass der Sturm von ihm nur künstlich zu bestimmten Zwecken erregt ist, und können uns nun ohne Befürchtung dem Verlaufe der Handlung überlassen. Prospero wacht, er, der allweise, der zaubergewaltige, wird alles durch den Aufruhr der Elemente und die Bosheit der Menschen zum glücklichen Ende führen. Alle Schrecken haben für den Zuschauer ihre Macht verloren, denn sie sind nur Erscheinungen in der Kette seiner

weitangelegten, heilbringenden Pläne. Otto Ludwigs³⁹ treffende Bemerkungen über die tragische Erwartung und die einheitliche Stimmung des Trauerspieles gelten umgekehrt auch für das dem guten Ausgange zustrebende Drama. Wie dort dem Zuschauer während des Verlaufes des Stückes in jedem einzelnen Moment die Notwendigkeit der Katastrophe vor Augen stehen muss, so in dem Schauspiele das freundliche Ende. Aus dieser Stimmung darf er nicht einen Augenblick herausgerissen werden, ohne dass der ästhetische Genuss darunter leidet. Die handelnden Personen dürfen verzweifeln, der Zuschauer nicht. Ihm muss der endliche Sieg des Helden beständig als sichere Erwartung vorschweben. Das ist in Cymbeline nicht der Fall: Zwar das Gift, das die Königin von dem wachsamen Arzt im ersten Akt erhält, ist kein lebenszerstörendes Mittel, wie wir zu unserer Beruhigung erfahren, aber nicht von ihr droht ja den beiden Liebenden die hauptsächlichste Gefahr, sondern durch die Verleumdung Jachimos und durch die Schwäche von Postumus Liebe, die derartigen Versuchungen nicht gewachsen ist. Es ist nicht nur „outward sorrow“, die ihnen droht und das Gemüt in Spannung hält, sondern bitterste ernsteste Gefahr, die sich wie im Othello aus dem Innern, aus dem Charakter des Helden entwickelt. Der Pfad, der zum Heil führt, ist unserm Blicke vollständig verloren, wir bangen, dass es wie in den Tragödien in eine Welt voll Schrecken hineingeht und erst die Berührung mit Belarius und seinen jugendlichen, sündlosen Begleitern gibt uns die richtige Stimmung und Erwartung wieder. Shakespeare hat den Mangel wohl gefühlt. Das Lob, das die Hofherren im ersten Akt auf Postumus häufen, soll bei dem Hörer die Erwartung erregen, dass ein solcher Mann nicht dauernd fallen kann. Dass diese Absicht des Dichters nicht erreicht wird, liegt an der mangelhaften Qualifikation der Lobredner, die einen tieferen Eindruck nicht hervorbringen können. Auch im einzelnen tritt diese trübere Unterströmung mehrfach zu Tage. Es ist, als wenn sich der Dichter mit dem Auf-

gebot aller Kräfte durch die ideale Gestalt seiner Heldin von seiner unseligen, pessimistischen Stimmung befreien wolle, aber die Gesundung ist noch nicht vollständig, überall bricht die alte Bitterkeit und Schwermut hervor. Die Figur des Jachimo erinnert in ihrer Anlage an den Urteufel Jago, die ihm um wenige Jahre vorausging; Belarius' Reden sind tief von Menschenverachtung und Einsicht in die Nichtigkeit alles irdischen durchdrungen, dass ihm eine Rückkehr an den Hof nicht begehrenswert, geschweige eine Belohnung sein kann. Ähnliches wiederholt sich im Charakter des Postumus. Sein Monolog, nach dem Jachimos Verleumdung anscheinend erwiesen ist, mahnt in seiner verallgemeinernden Bitterkeit an Shakespeares trübste Zeiten, wie sie sich im Timon und Lear widerspiegeln, nicht an die poetische Befreiung, die mit Cymbeline anhebt. Postumus' ernste Stimmung vertieft sich im fünften Akt. Gleich Timon sind ihm nur die Schlechten willkommen, nur die Feiglinge sind seine Freunde, die ihn selbst bei dem ersten Misserfolg wie das Schlachtfeld im Stiche lassen werden. Es ist mehr als die Zerknirschung über die eigene Schuld, wenn ihm im Kerker das ganze Leben wie ein Gefängnis erscheint, aus dem nur der Tod hinaus in die Freiheit führt. Glauben wir nicht Hamlet zu hören, der am Ziele steht, der nicht mehr „in dieser herben Welt mit Mühe atmen und sich von der Seligkeit des Nichtseins verbannen muss?“ Wer so empfindet, ist mit dem Leben fertig, gleichgültig, was es ihm noch an Glück und Unglück bringen mag.

In den tiefensten, weltschmerzlichen Regungen, die fortwährend die lebensfreudige Grundstimmung durchbrechen, erscheint mir das Drama wie ein köstlicher Sommernachmittag. Die schweren Gewitter, die in den gewaltigen Tragödien getobt haben, sind der glänzenden Sonne gewichen. Sie strahlt hernieder auf die bunten Blumen, die nach dem Unwetter schüchtern ihre Köpfe erheben, sie spiegelt sich in den Tropfen, die wie Perlen an den zitternden Gräsern hängen.

In der Ferne hört man noch das dumpfe Rollen des Donners, die drohenden Wolken können sich jeden Augenblick wieder zusammenziehen und neue Schrecken heraufführen. Zwischen Bangen und Erhebung ist die Natur geteilt. In seiner zwiespältigen Stimmung liegt für mich der Reiz von Cymbeline, in der gewaltigen Energie, mit der der Dichter sich aus seinem weltverachtenden Pessimismus emporreißt und die bitteren Erfahrungen der Zeiten und der philosophischen Einsicht poetisch niederzwingt. Unter Abänderung des Goetheschen Wortes können wir von ihm sagen: Was das Leben ihm genommen, kann Apoll nur wiedergeben. Das hatte Shakespeare erkannt, und Apoll muss es ihm wiedergeben!

Für die Betrachtung im einzelnen weist das Drama, besonders in Führung und Bau der Handlung viele Schwächen auf, die mit Shakespeares damaligem, gereiften Können schwer in Einklang zu bringen sind. Der losen Verknüpfung der einzelnen Bestandteile ist schon an anderer Stelle gedacht. Das Stück selbst beginnt mit einem expositiven Gespräch zweier Kavaliere, von denen der eine in geradezu rührender Unkenntnis über die Verhältnisse des Königshofes ist, an dem er lebt. Dass er von Imogens heimlicher Ehe mit Postumus nichts erfahren hat, mag hingehen, aber er weiss nicht einmal, wie viel Kinder der König hat und ähnliche notorische Tatsachen, nur damit der andere in die Lage kommt, ihm alles behaglich breit auseinanderzusetzen. Die Einführung des zweiten Teiles, der Szenen im Urwald, durch einen Monolog des Belarius, ist ebenso absichtlich und erinnert an die schlechtesten, prologischen Expositionen des Euripides. Die an sich nicht sehr glückliche Szene Clotens und der beiden Edelleute mit ihren beständigen, dem Prinzen unhörbaren, witzigen Seitenbemerkungen (I, 2) gewinnt nicht durch ihre Wiederholung zu Anfang des zweiten Aktes. Die Verkleidung Clotens in das Gewand des Postumus und der Tod seiner Mutter mit dem Bekenntnisse aller ihrer Schandtaten auf den Lippen sind mehr epische Zufälligkeiten, als dramatische Not-

wendigkeiten, wie überhaupt die tragische Kraft des Dichters gegen den Schluss des Stückes zu versagen beginnt. Namentlich die letzte Szene, die die Entwirrung des Knotens und die Aufklärung der Verleumdung bringt, verliert sich in epische Breite, statt sich dramatisch zu steigern. Von einem anderen Fehler, und zwar einer entsetzlichen Geschmacklosigkeit können wir Shakespeare glücklicherweise freisprechen, es ist im fünften Akt die Erscheinung der Familie des Postumus und des schrecklichen *Deus ex machina* mit seiner Schreibtafel und seinen grausamen Wortwitzen zwischen *mulier* und *mollis aer*. Die alberne Vision trägt keine Spur von Shakespeareschem Geist und ist für eine spätere Aufführung vielleicht bei Hofe von einer fremden, nicht sehr versgewandten Hand eingeschoben worden. Für die Weiterführung der Handlung ist sie völlig bedeutungslos und so überflüssig, dass man sie ohne Störung auslassen und nach Vers 29 (ich spreche jetzt zu dir im Schweigen, Tiecksche Übersetzung) bei Zeile 150, nach dem Wiedereintritt der Gefängniswärter weiterlesen kann. Dementsprechend muss auch am Ende des Dramas die Aufklärung des törichten Orakels in Fortfall kommen, so dass Shakespeare vermutlich sein Stück mit dem schönen Wort „— Pardon's the word to all“ (Verzeihung ist die Losung) abgeschlossen hat. Derartige Göttererscheinungen und Weissagungen lagen im Geschmacke der Zeit, besonders bei Hof konnte man sich nicht genug an mythologischen Reminiscenzen tun, die man bei den unpassendsten Gelegenheiten verwertete. Unser Stück gewährt uns an anderer Stelle ein wenig erfreuliches Beispiel davon. In ihrem grössten Schmerz hat Imogen, wie sie an der vermeintlichen Leiche des erschlagenen Gatten kniet, noch genügende Geistesgegenwart, um ihre klassischen Kenntnisse auszukramen und den toten Geliebten in einem Atem mit Merkur, Mars, Herkules und Zeus zu vergleichen.

Doch nun genug der billigen Ausstellungen, deren Beobachtung wie die der Sonnenflecken zwar von wissenschaftlicher

Bedeutung ist, die aber den Glanz der Erscheinung nicht zu trüben vermögen. Treten wir lieber der Dichtung selbst näher.

Angeblich spielt sie zu Beginn des ersten Jahrhunderts der christlichen Zeitrechnung. Es wird uns von Cäsars Einfall in Britannien berichtet sowie vom Kaiser Augustus, an dessen Hof Cymbeline erzogen worden ist, doch begegnen wir auch Holländern, Spaniern und Franzosen. Wir haben es nicht mehr mit einzelnen Anachronismen zu tun, wie den berühmten Turmuhren im Cäsar und den Trommeln im Coriolan, sondern der ganze Hintergrund der Handlung ist absichtlich in phantastischer Weise aus Altertum und Renaissance zusammengestellt. Heidnisch-antike und christlich-moderne Anschauungen schieben sich bunt durcheinander: Jupiter wird verehrt, in seinem Tempel vollziehen Postumus und Imogen ihre heimliche Verbindung, daneben ist aber von einem religiösen Verbot des Selbstmordes die Rede, von der heiligen Schrift und von Ketzerei.⁴⁰ Schon Schlegel hat in seinen Vorlesungen das grosse Geschick und das feine Verständnis bewundert, mit dem Shakespeare die verschiedenartigen Anschauungen und Verhältnisse einheitlich verwebt hat, er gebraucht für diese zeitlose Zeit den bezeichnenden Ausdruck der „poetischen“. Es ist der rechte Boden, auf dem das Märchenspiel gedeihen kann. Von einer kulturgeschichtlichen Tendenz, wie sie der überall historica witternde Gervinus in unserem Stücke finden will, kann nicht die Rede sein. Nach seiner Meinung hat der Dichter die milderen Sitten Cymbelines zu den rauheren des Lears in Gegensatz bringen und in beiden eine Art sittengeschichtlichen Fortschrittes darstellen wollen. Wir legen selbst auf die Auffassung Lears als historisches Drama keinen Wert. Es ist der falsche Standpunkt der Ästhetik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, die in dem geschichtlichen Schauspiel den Höhepunkt der dramatischen Kunst erblickte und selbst in Stücke, wo sie gänzlich fehlen wie in Cymbeline, historische Elemente hineinklauben

musste, um sie ihren eigenen, einseitigen Anforderungen gerecht zu finden.⁴¹

Der Zeit entspricht die Geographie. Auch die Gegenden Frankreich, Britannien und Italien haben mit den Ländern dieses Namens und ihrer Lage nichts zu schaffen. Von Rom ist es nicht weiter nach Milfordhafen als von London. Cloten setzt der flüchtigen Imogen nach dem walisischen Hafen nach, eine über 300 km lange Strecke, die Pisanio mit anerkennenswerter Geschwindigkeit in zwei Tagen hin und zurückgeritten ist. Als der Prinz dort ankommt, sind auch schon die Legionen aus Gallien und ein Hauptmann aus Rom eingetroffen, die nicht vor ihm aufgebrochen sind. Die Entfernung zwischen England und Italien ist überhaupt nicht vorhanden, Jachimo legt die Reise mit einer Schnelligkeit zurück, die selbst den Postumus in Erstaunen setzt, und in der Tat wunderbar ist. Am Morgen, als der römische Gesandte in London angemeldet wird, ist Jachimo noch in England, ehe jener — ohne wesentliche Verzögerung — empfangen wird, hat er seine entlegene Heimat schon wieder erreicht.

Der Dichter ist über Zeit und Ort erhaben. In diesem freien Rahmen baut sich das Schauspiel Cymbeline auf, das, abgesehen von einigen exponierenden Vorgängen in Italien, szenisch und logisch in die beiden, schon erwähnten entgegengesetzten Teile zerfällt, am Hofe und in der Einsamkeit des Urwaldes.

Als richtiges Landkind hat sich der Dichter in der engen Grosstadt niemals zu Hause gefühlt, eine melancholische Sehnsucht nach dem ruhigeren Leben in Wald und Flur zieht sich durch viele seiner Dramen. Schon in seinem tragischen Erstlingswerk seufzt König Heinrich VI.:

O Gott! Mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben,
Nichts Höhers als ein schlichter Hirt zu sein;
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,
Mir Sonnenuhren zierlich auszuschnitzen,

Daran zu sehn, wie die Minuten laufen

Ach, welch ein Leben wär's! wie süß! wie lieblich!
 Gibt nicht der Hagdorn einen süßern Schatten
 Dem Schäfer, der die fromme Herd erblickt
 Als wie ein reichgestickter Baldachin?

Und endlich ist des Schäfers magrer Quark,
 Sein dünner Trunk aus seiner Lederflasche,
 Im kühlen Schatten sein gewohnter Schlaf,
 Was alles süß und sorglos er genießt,
 Weit über eines Fürsten Köstlichkeit.

Am deutlichsten tritt die Lust am ländlichen Leben in „Wie es Euch gefällt“ in Erscheinung. Der gebannte Herzog weilt mit seinem Gefolge, den beiden Prinzessinnen und besonders dem gelehrten Narren in dem düstern Ardenner Wald. Trotz Löwen und giftiger Schlangen geht man vergnügt auf die Jagd, singt, trinkt und dichtet Sonette, die von allen Bäumen widerhallen. Dazwischen wird ein bisschen philosophiert, mit den Bauernmädchen gespasst und jeder verliebt sich, wie es in diesen glücklichen Gefilden nicht anders sein kann. Als sich die Paare in gegenseitiger Neigung gefunden haben, hat den drohenden Usurpator schon die Reue gerührt, der Thron ist erledigt, und vergnügt kann man nach Hause ziehen, um das lustige Waldleben am Hofe fortzuführen. Was ist von all dieser heitern Herrlichkeit in Cymbeline übrig geblieben? Sie ist dahingeschwunden mit des Dichters eigenem fröhlichen Jugendmut. Die Waldeinsamkeit ist menschenhassend und weltverachtend geworden wie Timons letzte Zufluchtsstätte, in ihrer Weltentrücktheit ist sie in einen scharfen Gegensatz zu der aussenliegenden Kulturwelt getreten. Hier gibt es keine Zechgelage, keine lustigen Narren und keine verliebten Schäferinnen, nein, rings ist es wüst und unbewohnt, denn „die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“ Der Mann, der hier haust, hat

keine Stimmung, sein Leben mit Trinken und Singen auszufüllen. Erbittert über den Undank und die Ungerechtigkeit der Welt hat er sich gleich Timon in diese tiefste Einsamkeit geflüchtet. Um sich an seinem Fürsten für alle erlittenen Unbilden zu rächen, hat er ihm seine beiden Söhne gestohlen und mit sich geschleppt. Aber die Tat, die als Verbrechen eronnen, als hasserfüllte Vergeltung gedacht war, ist zum allgemeinen Segen geworden. Hier in der heilenden Natur, befreit von den Ränken und dem Ehrgeize des Hofes, ist sein Groll langsam geschwunden, in der schaffenden Einsamkeit der Wildnis erscheint ihm die Welt mit ihren Begierden, das Treiben der Menschen mit ihrer Ruhmsucht gleichgültig und unbedeutend; die Wunde, an der sein Herz verbluten wollte, hat sich geschlossen, und gleich einem Vater, ja weit besser als ihr wirklicher Vater, hat er die beiden Knaben aufgezogen. Wenn er sie dem König nicht zurückgibt und in Unkenntnis über ihren hohen Stand lässt, so geschieht es in der Erkenntnis, dass sein einfaches Leben für sie besser ist, als das an dem verlogenen Hofe. Der Erfolg hat ihm Recht gegeben, die Kinder sind zu herrlichen Jünglingen emporgeblüht. Sie sind niemals mit Menschen in Berührung gekommen und so haben sie Leib und Seele rein und unbefleckt erhalten. Die Sprache ihres Herzens ist nicht durch Verstandeschulung ertötet, so dass ein instinktives Gefühl der flüchtigen, unbekannten Schwester ihre Neigung entgegenträgt. Sie sind von Mut und Kraft erfüllt, aber ohne Ruhmsucht; ihr vermeintlicher Vater verkehrt mit ihnen auf dem Fusse der Gleichberechtigung, keiner ist Herr in dieser kleinen Republik, und doch geben sie ihm willig, was seiner reiferen Erfahrung und seinen weissen Haaren gebührt. So sind die edlen Wesen berufen, eine neue, bessere Epoche heraufzuführen und die Menschheit zu erlösen, wenn die Welt und das väterliche Reich in Lüge, Feigheit und Laster unrettbar verloren scheint. Bis diese Stunde schlägt, führen die drei ein höchst primitives, von Shakespeare in idealster Weise geschildertes Naturleben. Aller

Errungenschaften der Natur ermangeln sie; sie schlafen in einer Höhle und nähren sich von der Beute der Jagd, Geld gibt es nicht, persönlicher Besitz ist unbekannt, die Gesetze der Menschen haben keine Geltung, Autorität ist nur insoweit vorhanden, als der Tüchtigste Führer ist, darüber hinausgehende Ansprüche wie die des frech gebieterischen Cloten, der auf historische Rechte pocht, werden in Selbstverteidigung mit blutiger Hand zurückgewiesen. Selbst die Religion ist als eine Erfindung der Menschen unbekannt, nur als Offenbarung der allwaltenden göttlichen Natur wird sie gepflegt; des Morgens wird die Sonne, die Allnährerin und Erleuchterin, mit einem kurzen Heilruf demütig begrüßt. Das letzte Scheiden vom Leben wird durch keine rituellen Gebräuche getrübt, der Abschied ist kurz, ein schlichter ergreifender Wechselsang, einige Blumen und ein Segenswunsch für die ewige Ruhe, nichts von Auferstehung und von Wiedersehen nach dem Tode; nein, ein „ruhiges Verwesen“, vollständiges Aufgehen in der Natur, eine intensivere Form von dem, was das Leben war. In der Darstellung dieses Waldlebens zeigt sich Shakespeare in vollendetster Meisterschaft. Trotz der Tendenz, die aus diesen Gestalten spricht, ist es ihm gelungen, in Belarius und den beiden Jünglingen lebenswahre und lebenskräftige Wesen zu schaffen, keine Sentenzen verkündenden Schemen, Zweckfiguren, aus denen kein Mensch, sondern nur die Absicht des Dichters redet. Wie schwierig diese Klippe zu überwinden ist, sehen wir am besten aus der gesamten pastoralen Dichtung der alten und neuen Zeit. Kaum in einer ist es geglückt, den poetischen Urzustand der Menschheit zu tüchtigem, gesundem Leben zu erheben, selbst die Kraft eines Goethe ist vor einer ähnlichen Aufgabe im zweiten Teil des Faust erlahmt. Shakespeares Waldidyll dagegen, seine Rousseausche Schilderung des Naturzustandes der Menschheit, ist von markigster, poetischer Realität.

Das ist die Welt, in die sich die unglückliche, von Vater und Gatten verstossene Imogen flüchten kann, hier in

der besseren, freieren Luft kann sie gesunden, hier ist sie am rechten Platz, die keusche, reine, echte, die an der verderbten Aussenwelt einsam und schutzlos wie eine Lilie im Sumpf emporgeblüht ist.

Wie in der Idylle alles echt und wahr ist, so am Hofe alles Lug und Heuchelei.

Der König, ein gutmütiger aber beschränkter und schwacher Tor, unbeständig in Liebe und Hass, steht völlig unter dem Einfluss seiner zweiten schönen aber böartigen Gemahlin. Auf ungerechten Verdacht hin hat er seinen besten Feldherrn ohne Untersuchung in die Verbannung geschickt, und ebenso heiss und plötzlich wallt sein Zorn gegen den sonst begünstigten Postumus auf, als er dessen heimliche Vermählung mit seiner Tochter erfährt. Sein Kind liebt er aufrichtig und doch überlässt er es hilflos der aufdringlichen Werbung Clotens und den Ränken der bösen Stiefmutter. Auch in der Politik hat er keine selbständige Meinung, die Königin und ihr Sohn bestimmen ihn zur Verweigerung des Tributes an die Römer und bringen dadurch das Reich an den Rand des Abgrundes, ihn selbst beinahe in Gefangenschaft. Zwar müssen wir auf Grund der Worte des Postumus (II, 4), die sich gegen die Weiterzahlung des Tributes wenden, seine freiwillige Einräumung trotz des erfochtenen Sieges mit dem ganzen Schluss (siehe oben) für eine unshakespearesche Zutat halten, um die Nutzlosigkeit der Politik der Königin noch deutlicher zu beweisen, aber verfehlt war sie, wie der Verlauf zeigt, unter allen Umständen, und nur durch ein Wunder wird das Verderben von Britannien abgewendet, nur durch unerwartete Hilfe den Römern der sichere Sieg entrisen. Die politischen Missgriffe wälzt der König von sich ab und legt sie seiner Gemahlin zur Last, wie er überhaupt in seiner naiven Eitelkeit nur darauf bedacht ist, sich selbst und seine Schwachheit, in der er sich dem Willen seiner Frau völlig unterworfen hat, zu entschuldigen. Seiner eignen Fehler wird er sich kaum bewusst, obgleich er wenigstens

seiner Tochter zugibt, dass sie einigen Grund zur Beschwerde hat.

Die Königin, seine zweite Frau, ist die Triebfeder alles Bösen, ihre körperliche Schönheit dient ihr nur dazu, die Hässlichkeit ihres Charakters desto besser zu verbergen.

Schon durch den Gegensatz von Leib und Seele wird ihr Wesen gekennzeichnet, sie ist ganz Lüge und Verstellung. Dem König gegenüber spielt sie die liebende Gattin, der Imogen heuchelt sie Freundschaft und Mitleid, dem alten Arzt tiefen Wissensdrang, ja sogar gegen die Diener ist sie freundlich, wenn es ihre Zwecke erheischen. Dabei verfolgt sie ihr Ziel, ihrem Sohn aus erster Ehe die Krone zu verschaffen, mit klarer Überlegung. Alle Mittel sind ihr recht; gelingt es nicht durch eine Heirat mit der königlichen Erbtöchter, so muss es ohne sie gehen, und als letztes Werkzeug muss das zu Shakespeares Zeit gern verwendete Gift seine Dienste tun. Ihr zur Seite, aber nur halb in ihre Pläne eingeweiht, steht ihr Sohn Cloten, eine Vorstudie zu dem urwüchsigeren Caliban des Sturms. Mit Recht wundern sich die Hofleute, wie eine so kluge Frau einen so törichten Sohn zur Welt gebracht haben kann! Er ist der Typus des beschränkten, eingebildeten Prinzen. Bei jeder Sache muss er sich erst Rat holen, ob sie auch „standesgemäss“ sei. Das Zauberwort „ich bin der Sohn der Königin“ beugt alle Kniee vor ihm und bannt die Degen seiner Gegner in die Scheide, nur auf den gesunden, naturwüchsigen Sinn des Guiderius übt dieser Popanz von Autorität keine Wirkung aus, und siehe da: von dem renommierten Prinzen bleibt im Kampfe von Mann gegen Mann nichts übrig als ein „piece of flesh“, ein Fleischklotz, wie Dorothea Tieck nicht sehr geschmackvoll übersetzt. Fluchen und schimpfen ist seine Lust, Postumus verfolgt er mehr mit dem Hass, den der gemeine Mensch gegen alles Überlegene empfindet, wie als begünstigten Nebenbuhler. Hätte er nur die Krone und das Geld Imogens, so könnte jener sie ruhig behalten, Cloten liebt sie nicht, ihre strenge Schönheit

reizt noch nicht einmal seine Sinnlichkeit, und ihre beabsichtigte Entehrung soll mehr der Befriedigung seiner Rache, als seiner Begierden dienen. Meisterhaft weiss Shakespeare seine Bosheit als Ausfluss seiner Roheit darzustellen und sie durch seine tölpelhafte Dummheit zu mildern; so wird er zu einer komischen Figur, die gerade dann am lächerlichsten wirkt, wenn seine niedrige Gesinnung am heftigsten hervorbricht. Während sich seine Mutter stets mit einer gewissen äusseren Majestät zu umgeben weiss, ist er auch in der Form gemein. In der grossen Audienzscene stechen seine Reden, die charakteristisch in Prosa gehalten sind, durch vulgäre Ausdrücke und eitles Prahlen zu seinem Nachteil von der ruhigen Würde der Verhandlungen ab. Dass der König seine geistvolle Meinung im Rate vermissen soll, scheint kaum glaublich und lässt sich nur aus einem früheren Entwurf erklären, in dem er mehr Bösewicht und weniger Tölpel gewesen ist.

Wie die Herren, so sind die Diener. Die Kavaliers am Hofe sind kümmerliche Schmeichler, die jeder Schwäche und jedem Laster ihrer Gebieter fröhnen. Sie bedauern zwar Imogen, aber keiner unterfährt sich mit Wort oder Tat für sie einzutreten. Der beste von ihnen ist ein schwachmütiger Heuchler, der seiner ehrlichen Meinung allenfalls in unbelauschten Monologen und unhörbaren Randbemerkungen zu den Reden Clotens einen schüchternen Ausdruck zu geben wagt. Selbst auf ihrem eigentlichsten Gebiete, dem Waffenh Handwerk, versagen sie völlig und laufen feige vor den Römern davon. Erst als die Schlacht durch Postumus und Belarius gewonnen ist, kehren sie mutig um, um die Früchte des Sieges mit einzuheimsen.

An diesem lasterhaften und verkommenen Hof sind Postumus und Imogen gemeinsam aufgewachsen. Schon als Kinder haben sie miteinander gespielt, als der verwaiste und geschwisterlose Knabe in Anerkennung der Verdienste seines Vaters von dem Könige an den Hof genommen wurde. Diese Erziehung und diese Vorbilder haben denn auch ihre Früchte

getragen. Zwar in Cymbelines Kreise ist er als der Beste und Edelste anerkannt und wird von den Hofleuten gerühmt wie Laertes von Osrick, aber was will ein Lob im Munde solcher Männer und in jener Umgebung besagen? Der Verlauf des Dramas zeigt uns seine bewunderte Hochherzigkeit und vornehme Gesinnung als recht fadenscheinig und seine ursprünglich edle Natur als gründlich angefressen durch schlechte Eindrücke, die er hier genossen. Es ist kaum mehr davon übrig geblieben als eine gewisse kavalierrässige Ehrenhaftigkeit und Tapferkeit; mit der er stets bereit ist, seine Behauptungen im ritterlichen Kampfe zu erweisen. Immerhin weiss er Imogens unendliche Liebe zu würdigen, und der erzwungene Abschied von ihr erfüllt ihn mit aufrichtigem Schmerz. Sie ist sein guter Genius; so lange er in ihrer Nähe weilt, benimmt er sich einwandfrei und geht mit überlegener Ruhe über die herausfordernden Angriffe und Schmähungen Clotens hinweg. Doch kaum ist er von seinem Weibe getrennt, so genügt es ihm wie Kandaules nicht mehr, die schönste Frau zu besitzen, er will es auch anerkannt wissen, und lässt sich, von Jachimo gereizt, zu der törichten Wette bestimmen. Er selbst führt sein eheliches Weib in Versuchung. Gegenüber den anscheinenden Beweisen, die der schlaue Italiener von Imogens Untreue erbringt, bricht seine Liebe völlig zusammen. Er kennt die Frauen an jenem Hofe, er weiss, dass sie verdorben und feil sind, und der Unterschied zwischen ihnen und der einzigen Getreuen kommt ihm nicht einen Augenblick in den Sinn. Die Wette ist verloren, aber auch für seine Person macht er keinen Versuch, sich von der Schuld oder Unschuld seines Weibes zu überzeugen. Nicht einmal zur Rache und Strafe schreitet er als Mann, indem er unter Gefahr seines Lebens nach England eilt und die schuldig Geglaubte zur Rechenschaft zieht. Nein, hinterlistig unter heimtückischer Ausnutzung ihrer sehnsüchtigen Liebe lässt er sie in die Einsamkeit locken, in der sein Diener die Wehrlose ermorden soll, eine Strafe, die uns unter allen

Umständen als grausam erscheint, nach damaliger Anschauung jedoch dem beleidigten Ehemann unbestritten zustand. Nach der vermeintlichen Vollführung der blutigen Tat setzt die Reaktion in seinem Innern ein, sein edleres Teil empört sich gegen seine Grausamkeit. Er blickt auf sein eigenes Leben zurück und im Verhältnis zu seinen Handlungen erscheint ihm Imogens Vergehen, an das er noch immer glaubt, nur als eine kleine Verirrung (*wrying but a little*). Die grössere Hälfte der Schuld fällt auf sein Haupt, auf ihn, der sie sündlich in Versuchung geführt hat. Bei müssiger Reue und Zerknirschung will er nicht stehen bleiben, er will büssen, er will seinen Fehltritt sühnen. Und welche Sühne ist edler als der Kampf und Tod für sein und der Geliebten Vaterland? Er sucht das Ende auf dem Schlachtfeld, aber nicht als glänzender Ritter, dessen ruhmvoller Fall noch Belohnung ist, sondern verkleidet als gemeiner Soldat, als einer aus der grossen Masse, der unbetrauert, ungefeiert, unbesungen in den Tod geht. Die Götter verschmähen sein Opfer, er bleibt am Leben und die Briten siegen; als Römer verkleidet, lässt er sich von den eigenen Landsleuten gefangen nehmen und darf nunmehr auf den sicheren Tod rechnen. Im Gefängnis schreitet seine sittliche Läuterung weiter fort. Imogens Fehltritt ist in seinem Bewusstsein getilgt, nur er ist der Schuldige und freudig bietet er sein Blut für das ihrige, das sündige für das schuldlos vergossene. Jetzt ist er entsühnt, jetzt ist er wert, sein Weib wiederzufinden, jetzt darf er ohne Erröten seinen Mund auf ihre reinen Lippen pressen und seine Hand in die ihrer edlen Brüder legen. Es hat gebüsst, er ist auf dem Pfad der Reue gewandelt und ist der Aufnahme in ihren Kreis würdig geworden. Auf der sittlichen Höhe, die er erreicht hat, kann er sogar seinem Feinde vergeben, der all dies Ungemach heraufbeschworen hat. Es ist Shakespeare zum Vorwurf gemacht worden, dass Jachimo mit seinem kurzen reumütigen Geständnis die Verzeihung zu leicht erkaufte, doch mit Unrecht. Ihm wird nicht vergeben, weil er

durch einige zerknirschte Worte Strafflosigkeit verdient hat, sondern weil in Postumus geläuterter Stimmung „Gnade die Losung“ ist, Gnade für alle, die gleich ihm gefehlt haben und sich gleich ihm erheben können und erheben wollen. Er, Postumus, darf nicht wieder den Richter spielen, er hat gesehen, wohin es führt, wenn der irrende Mensch der himmlischen Vorsehung vorgreifen will.

Knie nicht vor mir.

Die Macht, die ich besitz', ist dich verschonen
Und meine Rache, dir verzeihen: lebe,
Sei besser gegen andre.

Mit diesen Worten entlässt er seinen Feind, der ihn beinahe um sein Weib und seine Ehre gebracht hat und der bedingungslos in seine Hand gegeben ist.

Und nun zu ihr, die dieses Wunder gewirkt hat, zu Imogen, der süssen, edlen, der keuschesten und schönsten Frauengestalt, die Shakespeare je geschaffen hat. Von Cordelia hat sie die tiefe Innigkeit, aber sie übertrifft sie dadurch, dass sie nicht nur als Tochter, sondern auch in dem eigentlichsten Wesen des Weibes, als Gattin liebt und duldet; von Brutus' Portia hat sie die Hoheit, aber ohne ihren kalten römischen Stoizismus; mit Desdemona hat sie die unendliche Duldung und Treue gemeinsam, aber sie ist sittlich gereifter als die unbesonnene Venetianerin, sie ist jeder Zoll eine Königin und doch jeder Zoll ein hingebendes Weib. Eine weisse Lilie, einen Phönix unter den Frauen nennt sie Jachimo. Sie ist ganz Weib und tritt niemals aus den engen Schranken, die der Frau gezogen sind; darin liegt ihre Grösse und ihre Unüberwindlichkeit. Ihr ganzes Wesen atmet keusche Zurückhaltung, die sie selbst das Erlaubte nur mit Mass geniessen lässt, wie Goethe von seiner Charlotte sagt. Ein Mann wie Jachimo, der an weibliche Tugend nicht mehr glaubt, ist von dem reinen Zauber, der von ihrer Person ausgeht, so überwältigt, dass er — ein meisterhafter Zug des Dichters — seine Wette bei ihrem ersten Anblick verloren gibt. In ihrer

Nähe muss die Sünde, die Begierde verstummen, mit einem prachtvollen, in seiner Derbheit ausserordentlich treffenden Bilde sagt er:

Schmutz, solchem reinen Glanz entgegen, zwänge
Den leeren Magen der Begier zum Brechen,
Nicht lockt' er ihn zur Speise.

Sie ist in diesem Schauspiel, wo die ganze Welt in Lug und Trug verfangen ist, wo selbst die Besten, wie Postumus und Belarius, sich nur mühsam aus der Falschheit erheben, die Vertreterin der Wahrheit und Treue. Als sie in einer Zwangslage gegenüber dem römischen Feldherrn und ihren Brüdern von einer Notlüge Gebrauch machen muss, tut sie es nur mit den grössten Gewissenskrupeln und einzig bestimmt durch die Erwägung, dass niemand Schaden davon habe. Die Wahrhaftigkeit, die sie beseelt, ist kein starres Prinzip, sondern die lebendige Wahrheit, wie sie als reines Gefühl in jeder unverdorbenen Brust lebt. Pisanio missachtet die Befehle seines Herrn, der ihm die unmenschliche Bluttat gebietet, er belügt Cloten und ist, wie er selbst sagt, in seiner Untreue um so treuer. Der wackere Arzt gibt betrügerischer Weise der Königin kein Gift und gerade im Betrug bewährt sich seine Wahrheit. Imogen scheut nicht davor zurück, den Vater durch die heimliche Vermählung mit Postumus zu hintergehen und ihm den Gehorsam zu verweigern, wie Antigone unbotmässig gegen das rechtlich unanfechtbare Gebot Kreons ist. Beide laden eine dramatische Schuld auf sich, indem sie sich in Widerspruch zu einer übermächtigen, auf gesetzlicher Grundlage aufgebauten Aussenwelt setzen, aber keine moralische, so wenig wie Julia oder Desdemona, die sich in gleicher Weise gegen die väterliche Autorität auflehnen. Sie verletzen die äussere, von Menschen gemachte Satzung, um dem höheren Recht Genüge zu leisten, sie verletzen die Form, um das Wesen der Ehe zu retten; gegenüber dem starren Buchstaben des Gesetzes bringen sie das

ewig wechselnde, und doch allein beständige Recht zur Geltung, wie es Isabella gegenüber Angelo, Portia gegenüber Shylock tut. Gut und Böse, Recht und Unrecht sind keine absoluten Faktoren, sondern Zweck und Absicht bestimmen den Wert oder Unwert einer Tat, oder wie der Dichter im Hamlet sagt, an sich ist kein Ding weder gut noch schlimm, das Denken macht es erst dazu, jede menschliche Handlung ist relativ. Gehorsam gegen die Eltern ist Pflicht, aber ihre bedingungslose Erfüllung kann zum Unsinn, ja zum grössten Unrecht an sich selbst und den anderen werden. Mit der instinktiven Sicherheit des reinen Weibes erkennt Imogen die Grenzen ihrer Pflicht gegen den Vater, und es wird weder von ihr noch von dem Dichter als Unrecht empfunden, dass sie sich seinen unberechtigten Wünschen widersetzt und durch den Betrug ihre Liebe zum Siege führt. Im Bewusstsein dieser sittlichen Überlegenheit und in dem Gefühl, das höhere Recht ihres Herzens zu wahren, lässt sie alle Vorwürfe, die ihr gemacht werden, gleichgültig von sich abprallen; nur wenn der Geliebte in ihrer Gegenwart angegriffen und beschimpft wird, der sie „fast um den ganzen Preis überzahlt“, erhebt sie sich zu leidenschaftlichen, sittlichen Zorn. Man hat dem Dichter den Vorwurf gemacht, dass sie keinen Versuch unternahme, dem verbannten Gatten in die Fremde zu folgen, und ihre Pflicht, sich dem Reiche als Kronerbin zu erhalten, zur Erklärung ihres Bleibens herangezogen. Doch Imogen ist ohne Ehrgeiz, sie zöge ein Leben mit Postumus in äusserster Niedrigkeit bei armen Hirten allem Glanze der Majestät vor. Es sind äussere Verhältnisse, die sie zurückhalten und ihre Flucht mit dem Gatten unmöglich machen. In der Hoffnung, die Zustimmung des schwachen Königs, der bis dahin dem Postumus wohlgesinnt war, zu gewinnen, haben die Liebenden gezaudert und, wie es im zweiten Akt heisst, alles von der Zeiten Wechsel erwartet, bis endlich ihre heimliche Ehe entdeckt und ein gemeinsames Entweichen unmöglich geworden ist. In halber Gefangenschaft, unter

der bittersten Bedingung muss sie zurückbleiben, wie sie selbst sagt:

Ein Vater hart, falsch eine Stiefmutter,
Ein Narr von Freier der vermählten Frau
Und deren Mann verbannt.

In ihrer bedrängten Lage tritt der gewandte Versucher an sie heran. Er schildert ihr die Untreue ihres Mannes, und da sie kaum ein Wort des Vorwurfes für ihn hat, fordert er sie auf, ihrerseits Gleiches mit Gleichem zu vergelten und sich an ihm zu rächen. Rührend und innig, ohne seine Meinung zu erfassen, antwortet sie ihm:

Mich rächen!
Wie könnt ich wohl mich rächen?

Kaum hat sie jedoch die eigensüchtige Absicht des Fremden erkannt, so bricht das ganze Lügenmärchen von dem Verrate des Gatten vor ihrem liebenden Auge zusammen und ohne ein überflüssiges Wort zu verlieren, ruft sie nach ihrem Diener Pisanio. Jachimo ist für sie erledigt, ihm hat sie nichts mehr zu sagen. Diese und die Werbungsscene Clotens im zweiten Akt haben Schiller⁴² vorgeschwebt, als er in seinen Räufern die entsprechenden Vorgänge zwischen Franz und Amalia schilderte; es wäre ein Unrecht gegen den deutschen Dichter, sein Erstlingswerk mit Shakespeares gereifter Kunst vergleichen zu wollen. — Wir beabsichtigen nicht die Vorgänge, durch die sich Jachimo seine anscheinenden Beweise verschafft, im einzelnen zu verfolgen. Die Scene in Imogens Schlafgemach mit dem tiefen Eindruck, den ihre enthüllte Schönheit selbst auf einen Menschen wie ihn hervorbringt, gehört zu dem grossartigsten, was der Dichter je geschrieben hat. Hier der keusche, erlösende Schlaf der reinen Frau, die sich vertrauensvoll der schützenden Nacht hingibt, auf der anderen Seite der hässliche Verbrecher, der sich in ihrer heiligen Nähe seines ganzen Unwertes und der Schändlichkeit seines Unterfangens bewusst wird.

Und Du! Was hat Dich hergeführt?

.....
Was willst Du hier, was wird das Herz Dir schwer?

sagt Faust an Gretchens jungfräulichem Lager in einer Scene, die von der Shakespeareschen offenbar beeinflusst ist.

Durch falsche Botschaft beruft Postumus sie nach Milfordhafen. In dem Jubel, mit dem sie seinen Brief empfängt, erkennen wir die ganze Grösse ihrer Liebe. Die Ungeduld des aufgeregten verliebten Mädchens gewinnt die Oberhand über die Würde der Frau und Fürstin. Sie kennt keine Hindernisse, auf Flügeln des Sturmes will sie nach Milfordhafen eilen, wo die Vereinigung mit dem Geliebten ihrer harrt. Als sie dort ankommt, widerfährt ihr statt des glücklichen Wiedersehens das Bitterste auf Erden: Postumus zweifelt an ihrer Liebe, hat sie verstossen und gerichtet.

Falsch seinem Bett? Was heisst das falsch ihm sein?
Wachend drin liegen und an ihn nur denken,
Weinend von Stund' zu Stund'? Erliegt Natur
Dem Schlaf, auffahr'n mit furchtbar'm Traum von ihm,
Mich selbst erwecken durch mein Schreckensrufen?
Heisst das nun falsch sein seinem Bett? Heisst es?

Mit diesen viel bewunderten Worten, die in der abscheulichen Wiedergabe von Dorothea Tieck dem Zauber des Originals in keiner Weise gerecht werden, beantwortet sie die verläumerische Anklage. Nicht einen Augenblick glaubt sie, Postumus könne ernstlich von ihrer Untreue überzeugt sein, aber sie hat die Liebe ihres Gatten verloren und ohne diese hat das Leben für sie keinen Wert mehr. Sie ist bereit zu sterben; nur bei dem Gatten weilen ihre Gedanken, es bangt ihr nicht vor dem Tode, sondern nur vor der bitteren Reue, die nach ihrem Morde auf sein Gewissen fallen muss. Sie fleht zu Pisanio, ihrem Leben aus Barmherzigkeit ein Ende zu machen, denn er, der auszog, sie zu ermorden, kann es nicht über sich gewinnen, die Unschuldige zu berühren. Auch diese Scene hat ein Seitenstück in der deutschen Literatur,

in Hebbels Genoveva gefunden. Aber Welch ein Unterschied zwischen Shakespeare und diesem Epigonen, dessen poetische Ansprüche jetzt mit allen Mitteln der Reklame und Theater-
 mache eine postume Befriedigung finden! Die Unschuld seiner Genoveva, obgleich sie durch Mutterschaft noch geheiligt ist, besitzt nicht die Kraft, die Mörder zu überzeugen, sie muss sich auf Parlamentieren und Bitten verlegen, die ebenso wirkungslos bleiben und nur auf einen unzurechnungsfähigen Narren Eindruck machen. Wie anders Shakespeare! Imogen bietet sich selbst dem Messer des Mörders dar, aber von ihrer siegreichen Reinheit gelähmt, vermag er nicht, den Dolch gegen ihre Brust zu richten. Die Rollen kehren sich um, der Henker fleht das Opfer an, weiter zu leben, und erreicht es endlich, indem er ihr einen Plan vorschlägt, der sie in die Nähe des noch immer geliebten Postumus führen soll. In der Waldeinsamkeit bei Belarius und ihren unbekanntenen Brüdern findet sie Zuflucht, aber noch ist das Mass ihrer Leiden nicht erschöpft. Infolge eines nicht sehr glücklichen Theatercoups, des Kleidertausches, den Cloten vorgenommen hat, muss sie in der kopflosen Leiche des Bösewichtes den Tod des eignen Gatten bejammern. Jetzt ist alles für sie aus, sie selbst gehört nicht mehr der Welt, nicht mehr dem Leben an.

Ein Nichts bin ich, sonst wär' mir besser
 Ein Nichts zu sein,

antwortet sie auf die Frage des Lucius und fügt in ihrer angenommenen Rolle die ergreifende Totenklage hinzu:

Mein Herr war dieser Mann.
 Ach! solchen Herrn giebt's nicht mehr, wandert' ich
 Von Ost nach West und würbe laut um Dienst
 Fänd' manchen, alle gut und diente treu,
 Nie träf' ich solchen Herrn!

Doch endlich hat ihre Not ein Ende, der Sieg ihres Volkes über die fremden Eindringlinge gibt ihr den geläuterten Gatten zurück und sichert den Triumph ihrer ausdauernden

und alles duldenden Treue. Jetzt fühlt sie sich sicher in der Liebe ihres Postumus; nicht zum zweiten Mal wird er von dem Felsen, auf dem beide stehen, sein angetrautes Weib hinab in den Abgrund stossen, an seiner Brust soll sie hangen wie die Frucht an dem Baume, bis er hinsinkt.

Postumus und Imogen haben sich nach langem Mühsal und Irrfahrten wiedergefunden. Sie hat in Duldung die Treue bewährt, er sich durch Reue und kraftvolles Handeln zu sittlicher Erhebung und zur Höhe ihrer Liebe emporgerungen. Das ist der einfache Sinn des Schauspieles, soweit es in der Familie spielt; soweit es in die Öffentlichkeit hinübergreift, zeigt es uns, woher dem in seinen Grundvesten erschütterten Staat Rettung werden kann: aus der reinen, ungebrochenen Natur, die durch die Bildung und Missbildung des Kulturlebens nicht verkümmert ist. Hier kann die jüngere Generation heranwachsen und die Kraft gewinnen, die ältere, abgewirtschaftete abzulösen und dem Gemeinwesen frisches, lebenskräftiges Blut zuzuführen. Denn zum Schluss ist nicht die Einsamkeit und ihre beschauliche Betrachtung dem Menschen zum Ideal gegeben, sondern der Kampf und das Leben.

IV.

Troilus und Cressida

Wenn ich den Scherz will ernsthaft nehmen,
So soll mich niemand drum beschämen;
Und wenn ich den Ernst will scherzhaft treiben,
So werd' ich immer derselbe bleiben.

Goethe.

Als ich vor langen Jahren zum ersten Male als lesewütiger Obertertianer die selten benutzten Bände, Shakespeares sämtliche Werke übersetzt von Schlegel und Tieck, dem elterlichen Bücherschrank entnahm, konnte es der Dichter zu einem rechten Erfolg bei mir nicht bringen, sondern fiel gegen den hochverehrten Schiller gründlich ab. Nur zwei Stücke fanden Gnade vor meinen kritischen Augen, Julius Cäsar und wunderbarer Weise Troilus und Cressida. Besonders das letztere war ganz nach meinem Geschmack, und dafür waren persönliche Gründe massgebend. Bei den Schülerkämpfen war ich immer Trojaner gewesen und hatte es stets als bitteres Unrecht empfunden, dass Achilles stärker als der geliebte Hektor sein sollte. Hier war endlich der klassische Beweis erbracht, dass er es nicht war und dass er nur durch schnöde Hinterlist den edeln Trojaner überwinden konnte. Sodann mussten wir damals, abgesehen von den Unterrichtsstunden täglich einen grossen Teil unserer kostbaren Zeit der Homerpräparation widmen, über deren Wert meine Meinung im schärfsten Gegensatz zu der des Lehrers stand. Auch hier kam mir Shakespeare zu Hilfe; er, ein Mann, der selbst nach Schätzung des Lehrers beinahe „ebenso gross“ wie Homer war, hatte es klar und deutlich ausgesprochen, dass die ganze trojanische Welt innerhalb und ausserhalb der Mauern eine Lumpengesellschaft schlimmster Sorte war, die weder die Bewunderung des Lehrers noch die Arbeit der Schüler verdiente. Ich schleppte den Band mit mir in die Schule und unter dem schallenden Gelächter meiner Kame-

raden las ich das Drama von Troilus und Cressida vor. Die Partei der Griechen war vernichtet, Ajax und Achilles, sonst die begehrtesten Rollen, fanden keine Abnehmer. Shakespeare hatte einen vollständigen Sieg über Homer davongetragen.

Warum ich diese alte Schulerinnerung wieder aufwärme? Ich glaube, wir dummen Jungen waren in unserer naiven Auffassung dem Geiste des Dramas näher, als mancher gelehrte Kritiker, der mit Troilus und Cressida nichts anzufangen weiss. Die meisten erklären das Stück für wenig „erfreulich“, für eine Verirrung Shakespeares, für das Erzeugnis einer vorübergehenden Verbitterung und Missstimmung. Der Braten schmeckt ihnen nicht, weil sie keine Sauce dafür besitzen, glücklicherweise ist Shakespeare auch ohne Sauce geniessbar.

In unsern modernen englischen wie deutschen Ausgaben wird das Drama gewöhnlich als Tragödie angeführt, wie es auch in der ersten Folioausgabe auf dem Titelblatt die Bezeichnung „Tragedie“ trägt. Es steht dort zwischen der zweiten Abteilung, den Historien, und der dritten, die die eigentlichen Trauerspiele umfasst. Sonderbar ist nur, dass es der Seitenzählung nach weder zu dem einen noch dem anderen Teile gehört. Die fortlaufenden Zahlen der Historien brechen vor dem Titelblatt des Troilus ab, die der Tragödien beginnen erst wieder bei dem folgenden Trauerspiel, dem Coriolan, mit Seite eins. In der der Folioausgabe beigefügten Inhaltsangabe fehlt das Drama überhaupt. Welche Gründe die Nichtbeachtung, bezüglich sonderbare Stellung des Troilus veranlasst haben, ist unklar; vielleicht hingen sie mit der Verteilung des grossen Werkes unter mehrere Drucker und Verleger zusammen, doch so viel lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass unser Stück erst nachträglich in die Folioausgabe eingeschoben worden ist. Das war nur möglich, weil die Herausgeber entweder an der Echtheit des Stückes zunächst Zweifel hatten oder sich über seinen Charakter im Unklaren waren und über seine Stellung eine Einigung nicht treffen konnten.

Die Verfasserschaft Shakespeares kann weder uns, noch konnte sie den Männern von 1623 anfechtbar erscheinen, denn schon im Jahre 1609 waren, abgesehen von allen weiteren Beweisen, zwei Quartausgaben des Dramas mit dem vollen Namen des Dichters veröffentlicht worden, die G. Eld für die Buchhändler Bonian und Walley ausgeführt hat. Aus ihnen geht mit Deutlichkeit hervor, dass nur der Charakter des Stückes zweifelhaft war, denn auf dem Titelblatt beider wird, im Gegensatze zu dem Folio, von der Historie oder famous Historie of Troylus and Cresseid(a) gesprochen. Die beiden Quartos weichen nur in Kleinigkeiten voneinander ab, sie gehen offenbar auf denselben Druck zurück und unterscheiden sich nur durch das Titelblatt und eine Vorrede, die der Herausgeber der einen Ausgabe vorgesetzt hat. In ihr wird das Stück, abweichend von allen bisherigen Bezeichnungen, sogar eine Komödie genannt und zwar eine solche, die allen früheren des Verfassers an Witz und Geist übertrifft und trotzdem — eine grosse Verlockung für das Publikum — noch niemals auf der Bühne breitgetreten und beklatscht worden ist. In diesem Punkte steht das Vorwort in Widerspruch zu der zweiten Ausgabe, die im gleichen Jahre erschienen ist und das Stück als ein von den Schauspielern seiner Majestät im Globetheater dargestelltes bezeichnet. Offenbar fand die erste Aufführung, wenigstens in der uns vorliegenden Form, gerade zwischen dem gemeinsamen Drucke beider Quartos statt, wodurch das ursprüngliche Vorwort des Verlegers gegenstandslos wurde und die geringen Abweichungen beider erklärt werden.⁴³

Wir finden, dass Troilus und Cressida von den Zeitgenossen bald als Trauerspiel, bald als Historie, bald sogar als Lustspiel bezeichnet wird. Wie können wir uns mit dieser überraschenden Erscheinung abfinden? Wie ist der Widerspruch unter Leuten möglich, die gleich Heminge und Condell im engsten persönlichen Verkehr mit dem Dichter gestanden, vermutlich sogar bei der Aufführung des Stückes mitgewirkt

haben, und dem Herausgeber von 1609 auf der anderen Seite, der gerade an diesem Werk ein besonderes Interesse nahm, wie sich aus seinem begeisterten Vorwort ergibt?

Offenbar war ihnen das Drama in verschiedenen Fassungen bekannt, die nach Form und Tendenz voneinander abwichen und die widersprechenden Bezeichnungen rechtfertigten. Nur durch den historischen Werdegang des Stückes lassen sich die Widersprüche erklären, und wir müssen uns somit zunächst mit der Entstehung von Troilus und Cressida beschäftigen.

Die troische Sage war in der epischen Behandlung Chaucers allgemein bekannt und beliebt, für Shakespeare musste der Stoff in der ersten Darstellung um so sympathischer sein, als er eine grosse Ähnlichkeit mit Romeo und Julia aufweist. Hier wie dort finden wir das unglückliche liebende Paar, das hilflos zwischen den Schwertern der feindlichen Parteien steht und mitleidlos durch die Ereignisse auseinandergerissen wird. Selbst in der uns vorliegenden Fassung des Stückes finden sich noch vereinzelt, auffallende Ähnlichkeiten mit der Veroneser Liebestragödie, es sei nur auf den Abschied der Liebenden hingewiesen, der in beiden Dramen (Troilus IV, 2 und Romeo III, 5) unmittelbar auf die Brautnacht folgt und in beiden in die Form des mittelalterlichen Tagliedes gekleidet ist. Ob Shakespeare in der Zeit seiner Anfängerschaft nur ein älteres Drama für die Bühne neu eingekleidet oder im Verein mit irgend einem bekannteren Schriftsteller ein neues Stück dieses Namens und Inhaltes geschaffen hat, ist zweifelhaft; mit Bestimmtheit lässt sich nur soviel sagen, dass es in den neunziger Jahren schon ein Stück Troilus und Cressida gegeben hat, das auf Rechnung unseres Dichters, wie eine Anspielung in Marstons 1599 erschienenen *Histriomastix*⁴⁴ beweist, gesetzt wurde. Damals war Troilus und Cressida ein Trauerspiel. Vermutlich rief es durch seine sehr freie und anachronistische Gestaltung des Altertums den Zorn der gelehrten Dichter gegen den „ungebildeten“

Shakespeare hervor und trug dadurch indirekt viel dazu bei, den grossen literarischen Kampf um die Wende des Jahrhunderts, den Streit der Akademiker gegen die Volksdichter, zu entflammen. Da alle Beteiligten Bühnenschriftsteller und vielfach Schauspieler waren, so wurde der Krieg zum grossen Teil auf der Scene ausgefochten und artete zuletzt in einen Zweikampf des Blackfriars- und des Globetheaters aus. Shakespeare griff in den Streit ein, wie wir aus den Worten des Komikers Kempe in der Rückkehr vom Parnassus erfahren; es geschah mit einem satirischen Lustspiel Troilus und Cressida, und das war die „purge“, die our fellow Shakespeare dem grossen Ben Jonson versetzte.⁴⁵ Im Jahre 1603 beabsichtigte der Buchhändler Roberts das Werk herauszugeben und liess einen diesbezüglichen Vermerk in das Buchhändlerregister eintragen für den Fall, dass er die Erlaubnis erlangen würde. Shakespeare verweigerte sie ihm, er wollte den soeben beigelegten Theaterstreit nicht durch den Druck seiner scharfen Satire erneuern. Denn scharf und wirksam muss sie gewesen sein, wenn wir dem Urteil Kempes trauen dürfen; Ben Jonson wurde als Ajax, Chapman als Achilles, Dekker als Thersites und die andern Rufer im literarischen Streit in den Gestalten Agamemnons, Nestors und der übrigen Helden verspottet, gegen die Hektor-Shakespeare anzukämpfen hat. Die klassischen Masken dürfen uns nicht wundernehmen, in dieser Form wurden die literarischen Fehden mit besonderer Vorliebe ausgetragen, wie wir beispielsweise aus Jonsons Poetaster ersehen. Er bringt dort die Schriftsteller seiner Zeit als römische Dichter auf die Bühne, unter denen er sich die Rolle des Horaz, Shakespeare vielleicht die des Virgil⁴⁶ zuweist. Für unseren Dichter lag aber noch ein anderer Grund vor, in seiner Satire auf das klassische Altertum zurückzugreifen. Wir haben gesehen, dass sein Drama Troilus und Cressida den Zorn der Akademiker gereizt hatte. Indem er die Handlung und einzelne Teile⁴⁷ des getadelten Stückes in die Satire übernahm, machte er sie treffender und würziger,

er traf die Gegner auf ihrem eigensten Gebiet und schoss den Brandpfeil direkt in die feindliche Festung, statt sich bei den Aussenwerken aufzuhalten.

So war Troilus und Cressida Komödie geworden. Aber auch in der neuen Form sollte das Stück noch keine Ruhe finden. Im Jahre 1609, vermutlich einer Zeit literarischer Ebbe, griff Shakespeares Theater darauf zurück, und das Drama erlebte seine dritte Umarbeitung. Die satirischen Ausfälle gegen die Kollegen in Apollo wurden bis auf wenige Reste entfernt, die mit der Handlung zu innig verflochten waren; der Schluss, der unter dem veränderten Gesichtspunkt seine Bedeutung verloren hatte, musste ersetzt werden. Nichts lag näher, als dass der Dichter entsprechend der Ilias, die seitdem durch Chapmans Übersetzung und französische Bearbeitungen allgemein bekannt geworden war, mit Hektors und Achilles Zweikampf endete, ein Abschluss, der zwar durch die kriegerische Nebenhandlung bedingt, aber im Verhältnis zu der Haupthandlung, der Tragödie von Troilus zu sehr in den Vordergrund gedrängt ist. Stilistisch tragen diese Szenen eine entschieden altertümliche Färbung und weisen, wenn sie überhaupt von Shakespeare sind, auf seine erste, jugendliche Periode hin; sie stammen wohl wieder aus dem ältesten Entwurf, bezogen sich aber dort, wenn ich eine so weitgehende Vermutung aussprechen darf, auf den Tod des Troilus, der erst später aus den genannten Gründen durch Hektor ersetzt worden ist.

In dieser letzten Form erschien das Stück im Jahre 1609, und mit Recht durfte es der Verleger der Quartausgaben damals als ein neues und noch niemals aufgeführtes bezeichnen.

Dass bei den mehrfachen Über- und Umarbeitungen nicht alles ausgeglichen ist, darf nicht wundernehmen, im Gegenteil, es ist erstaunlich, wie wenig Widersprüche stehen geblieben sind. Am auffallendsten ist, dass Hektor im ersten Akt über einen langen Waffenstillstand klagt, nachdem er ge-

rade zwei Szenen vorher gründlich zerbleut vom Schlachtfelde heimgekehrt ist. Auch in der Sprache und der metrischen Form lassen sich Unregelmässigkeiten zwischen den einzelnen Teilen nachweisen, doch schiesst der englische Kritiker Fleay weit über das Ziel hinaus, wenn er die einzelnen Szenen, ja sogar die einzelnen Verse nach den verschiedenen Bearbeitungen aussondern zu können vermeint. Wir müssen uns damit begnügen, dass die Geschichte der Liebenden, soweit sie ernsthaft behandelt ist, aus dem ersten Entwurfe stammt, die Figur des Pandarus und die heiteren Szenen im griechischen Lager aus der satirischen Komödie, während die weisen Reden des Ulysses und bedingter Weise der Schluss die neuesten Zutaten sind.

In der geschilderten Weise hat Troilus und Cressida zwischen Trauerspiel und Lustspiel hin und hergeschwankt. Dadurch und nur dadurch konnte es sich ereignen, dass die Herausgeber über die Bezeichnung des Dramas im Unklaren waren. Offiziell war es eine Historie geworden, aber das Publikum sah in den griechischen Helden noch immer die alten Karikaturen und lachte über sie.

Wenn wir uns heute dieselbe Aufgabe stellen, die seiner Zeit Shakespeares Herausgebern oblag, den Charakter des Dramas zu bestimmen, so ist sein historisches Wachstum dabei von untergeordneter Bedeutung. Wir haben nur die eine Bearbeitung von 1609 vor uns, die der Dichter als Einheit gewollt hat und mit der wir uns als Einheit, nicht als Zusammensetzung verschiedener Entwürfe abzufinden haben, es handelt sich darum, ob wir sie ernsthaft oder komisch aufzufassen haben.

Wie Ulrici⁴⁸ in einem Aufsatz über unser Stück treffend bemerkt, pflegt der Ausgang eines Dramas für diese Frage von ausschlaggebender Bedeutung zu sein, leider führt er uns bei Troilus nur tiefer in das Dilemma hinein. Betrachten wir Hektors Tod als den Abschluss, so erscheint es wie ein Trauerspiel, dagegen gibt ihm die männliche Erhebung des

Haupthelden und seine mutvollen, auf einen für Troja günstigen Ausgang hindeutenden Worte einen schauspielartigen Charakter, während die eigentlichen Schlussworte des Dramas, der Epilog des Pandarus das Ganze zu einer Komödie stempeln. Nach ihm wäre die Tendenz des Dramas, dass die Kuppelei kein unter allen Umständen dankbares Gewerbe sei, eine Warnung an die versammelten Zunftgenossen, die durch den Hinweis auf die schmerzhafteste Lustseuche verstärkt wird. Für Ulrici ist der komische Epilog das Entscheidende, und Herzberg, der am energischsten den ernstesten Charakter des Troilus vertritt, versucht vergebens über ihn mit einer sehr gezwungenen Auslegung hinwegzukommen. Soweit sie auf philologischen Grundlagen beruht, ist sie schon widerlegt oder wenigstens als unbegründete Vermutung nachgewiesen worden, soweit sie aber eine Frage der Auslegung ist, ist sie, selbst wenn ihre Richtigkeit zugegeben wird, für die Erklärung des Epiloges und damit des ganzen Stückes nicht von Erheblichkeit. Selbst wenn wir in den Worten Pandars: „in zwei Monaten will ich wiederkommen und hier mein Testament machen“ einen Hinweis auf ein nachfolgendes Stück sehen könnten, das, etwa in zwei Monaten bühenfertig, Pandars Schicksal zum Abschluss bringen sollte, so wäre es doch für das vorliegende Drama, das als selbständiges Ganzes betrachtet werden muss, gleichgültig. In einer Fortsetzung, die vielleicht die Eroberung Trojas oder den Tod des Achilles enthielte, könnte es sich nur um ein persönliches Wiederauftreten Pandars handeln, nicht um die Weiterführung der Handlung des vorliegenden Stückes, in dem sowohl die Liebesgeschichte durch den Verrat der Cressida als die politischen und kriegerischen Vorgänge durch den Fall Hektors zum Abschluss gebracht worden sind. Durch das Wiedererscheinen des alten Kupplers würde aber ein zweites Drama, selbst wenn es dem troischen Sagenkreis angehörte, mit dem unsern niemals in eine sachliche Verbindung gebracht, es wäre ebensowenig eine Fortsetzung des Troilus, wie die lustigen Weiber eine

solche zu Heinrich IV. sind, obgleich Falstaff in beiden Stücken auftritt und auch im Epilog der grossen englischen Historie ganz wie im Troilus die Aussicht auf ein anderes Stück eröffnet wird, in dem der dicke Ritter seinen Tod finden soll. Selbst wenn Shakespeare noch einen weiteren Stoff aus der Trojasage für dramatische Pläne im Auge gehabt hätte, so wäre das für die Beurteilung des Troilus trotz der eventuellen Gemeinsamkeit einzelner Personen gleichgültig.

Meiner Meinung nach kann aber ein solcher Hinweis auf ein folgendes Stück in Pandars Worten überhaupt nicht gefunden werden, der Sinn des Epiloges ist in der Kürze folgender: In seinem schmutzigen Kupplergeschäft hat er sich die ekelhafte Krankheit zugezogen, sie ist sein Besitztum, das er seinen Zunftgenossen, Mann und Weib hinterlassen will. Um aber über eine Sache von Todes wegen zu verfügen, muss man seinem Ende nahe sein, wenigstens wenn der Erfolg der Verfügung, die Besitzübertragung, in absehbarer Zeit eintreten soll. Nach dem Stande der damaligen, medizinischen Wissenschaft war Pandars Krankheit, zumal in dem vorgeschrittenen Stadium, in dem er sie schildert, unheilbar; sie führte zum Tode, dessen Eintreten der erfahrene Kuppler nach seiner Diagnose etwa in zwei Monaten erwartet, dann will er wiederkommen und seinen Kollegen von „Pandar's hall“ seine Krankheit vermachen, die ihr Werk an ihm getan hat. Aus diesem Grund als Legatäre seiner Leiden haben sie mehr Grund, sich über ihr eigenes bald schmerzendes Gebein als über seinen Fall blind zu weinen.⁴⁹

Trotz aller Deutungsversuche ist es unmöglich, dem Epilog einen ernsthaften Sinn unterzulegen. Uns erscheinen seine Spässe nicht besonders geistreich, für Shakespeares Zeitgenossen, die überall Anspielungen auf lokale Ereignisse und bekannte Persönlichkeiten fanden, mochten sie mehr Witz enthalten, aber Spässe sind es auf jeden Fall, die an dieser Stelle für die Gesamtaufassung des Troilus von entscheidender Bedeutung sind. Auf der anderen Seite verbieten Hektors

Tod und die mutige Erhebung seines jüngeren Bruders in den letzten Szenen das Drama als ausgesprochenes Lustspiel aufzufassen. Ein englischer Kritiker weiss sich mit dem Widerspruch trefflich abzufinden, nach ihm sind die ernsten Szenen nur durch einen Irrtum⁵⁰ hineingeraten. Es mag zugegeben werden, dass sie nach Form und Inhalt aus dem Rahmen des Ganzen heraustreten, ja sogar sprachlich einen unshakespeareschen Eindruck machen, aber an sich ist ihre Handlung unbedingt notwendig, der Zweikampf Diomedes' und Troilus' als Abschluss ihrer Rivalität um Cressida, der Hektors und Achills als Entscheidung zwischen Troja und den Griechen. Nach den vorausgehenden, derb komischen Szenen erwarten wir allerdings, die Kämpfe in weniger ernstem Lichte zu finden. So wie sie aber sind und wie sie ausfallen, machen sie es uns schon durch den Tod Hektors unmöglich, in dem Stück eine Komödie zu sehen.

Als Shakespeare im Jahre 1609 seinen Troilus zum dritten Mal in die Hand nahm, war es zweifellos seine Absicht — in diesem Punkt treffen wir mit Herzberg zusammen — sein satirisches Lustspiel in ein ernstes Stück unter Beibehaltung einzelner komischer Szenen umzuwandeln. Soweit das Lustspiel in Betracht kam, gelang es ihm durch die Veränderung des Schlusses, dagegen war das satirische Gift der auftretenden Gestalten wie der ganzen Handlung schon zu tief in das Blut eingedrungen, als dass es durch einzelne Ummodelungen herauszubringen gewesen wäre. Was der Dichter erreichte, war die Ausmerzung der Angriffe auf seine früheren literarischen Gegner; den satirischen Grundcharakter des Werkes konnte er überhaupt nicht mehr zerstören, am wenigsten aber in jener Zeit seiner tiefsten seelischen Verbitterung und Verstimmung. Durch Tilgung der aktuellen Momente wurde die Satire aus einer speziellen nur zu einer allgemeinen, die sich gegen die ganze Menschheit richtet. Das satirische Lustspiel wurde zur satirischen Tragödie, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Er darf natürlich nur auf den

unglücklichen Verlauf der Handlung bezogen werden, denn an sich hat die Satire — ihrem Wesen nach etwas unkünstlerisches — mit einer bestimmten Kunstform nichts zu schaffen. In beliebiger Form und im wirrsten Durcheinander können sich ernste und burlleske Bestandteile in ihr zusammenfinden, und der cynische Epilog Pandarus' fällt uns nach dem Tode Hektors unter dem satirischen Gesichtspunkt nicht mehr auf. Während aber in der Tragödie die eingeschobenen komischen Szenen dazu dienen, die Tragik durch den Gegensatz zu steigern, die ernstesten Szenen im Lustspiel bestimmt sind, der Heiterkeit eine sittliche Tiefe zu geben, so stehen die beiden Elemente in der Satire unvermittelt und unorganisch nebeneinander; menschliches Leid und menschliche Lust werden gleichmässig von einem gellenden Hohngelächter verschlungen. Das ist der Eindruck, den Troilus und Cressida hinterlässt, wir klagen nicht mit Hektors Fall, wir empfinden keinen Stolz bei Diomedes' Sieg, nein, auflachen möchte man, laut auflachen über die Albernheit und Erbärmlichkeit der Welt, über die Dummheit, die noch kämpft, ringt und sich totschiagen lässt, wo doch ein Pandarus zu Händen ist, um das bisschen Leben so erträglich als möglich zu gestalten.

Einem Forscher wie Herzberg sind die komisch-satirischen Elemente natürlich nicht entgangen, trotzdem hält er an seiner Auffassung des Dramas als ernstes Stück fest und versucht in ausserordentlich fleissiger und gelehrter Arbeit, die seiner Ansicht widersprechenden Bestandteile aus den Quellen zu erklären, aus denen Shakespeare die Trojasage geschöpft hat.⁵¹ Wenn sie auch in vieler Beziehung die Gestaltung der Handlung beeinflusst haben, so wäre das doch nur dann für die Meinung des ausgezeichneten Forschers von durchschlagender Bedeutung, wenn sich nachweisen liesse, dass Shakespeare eine andere, d. h. würdigere Darstellung der troischen Sagen als in den mittelalterlichen Erzählungen nicht gekannt hat. Diese war ihm aber sowohl aus dem Virgil in trojanischer, als aus dem Homer in hellenischer Partefärbung geläufig.

Dass Shakespeare den letzteren gekannt hat, ist von Ulrici gerade aus Troilus und Cressida überzeugend bewiesen worden, es wäre auch sonderbar gewesen, wenn ein epochemachendes Werk wie Chapmans Übersetzung der Ilias (1598) unbeachtet an ihm vorübergegangen wäre. Je unfähiger er war, das Original zu lesen, mit desto grösserem Eifer musste er die englische Ausgabe zur Hand nehmen. Gerade bei den scharfen Angriffen der Akademiker musste er ein besonderes Interesse daran haben, dieses ihr Evangelium kennen zu lernen. Aber wenn ihm selbst Homer fremd war, so hatte er Virgil und Ovid gelesen, die eine durchaus würdige Auffassung der Sagen und der streitenden Helden haben. In bewusster Weise hat sich der Dichter von ihnen ab und den mittelalterlichen Trojabüchern zugewendet, weil ihm die groteske Gestalt der Sage willkommen war und er nur eine solche für seinen Plan gebrauchen konnte. Charakteristisch ist auch, dass die einzige Figur in unserm Drama, die bei den römischen und mittelalterlichen Schriftsteller kaum erwähnt wird, die also aus dem Homer genommen sein muss, Thersites ist, der schon bei dem Vater der Dichtkunst unendliches Gelächter in den Reihen der hauptumwallten Achäer hervorruft.

Aus dem Wenigen aber, das Shakespeare aus dem Homer entnommen hat, ergibt sich, dass er auf keinen Fall seine Angriffe gegen die Ilias selbst richten wollte. Wäre es seine Absicht gewesen, eine Travestie dieser ältesten Dichtung zu liefern, so hätte er einen Stoff aus ihr wählen, nicht aber auf die Troilussage zurückgreifen müssen, die von Homer nur ein Mal beiläufig erwähnt wird. Sein fein empfindender Sinn hat den Dichter vor dem Missgriff bewahrt, der übrigens bei der geringen Kenntnis seiner Zeit von den Sitten der homerischen Epoche entschuldbar gewesen wäre, eine Satire gegen die Naivität jener Welt zu richten, die nach Ulrici in ihren Grundlagen unsittlich sein soll. Freilich die ethischen Anschauungen waren vor dreitausend Jahren anders geartet als heute. Der Raub der Frau war eine rechtmässige Form der

Ehe, für den Starken rühmlicher als der allmählich an seine Stelle tretende Kauf, wie bei den Römern noch in klassischer Zeit Kriegsbeute die beste Erwerbsart des Eigentumes war. Auf den Räuber des Weibes fiel kein Makel, im Gegenteil, seine kühne That trug ihm Ehre und Achtung ein, die Frau selbst blieb rein von Schande, denn sie hatte keinen Willen, und für den geschädigten Gatten war nur der Verlust seines Weibes, die er um so und so viele Ochsen eingehandelt hatte, schmerzlich, die Schmach des betrogenen Ehemannes war ein unbekannter Begriff. Wenn Menelaos die Griechen zum Rachezug gegen Troja aufruft, so spricht nicht der hintergangene Gatte, sondern der in seinem Besitz geschädigte Hausvater aus ihm. Unsere heutigen Anschauungen mögen einen Fortschritt gegen die Homers darstellen, unsittlich ist darum die Ilias nur für den unhistorischen Sinn Ulrichs. Shakespeares scharfem Verständnis ist es bei der Lektüre nicht entgangen, dass er hier in einer „anderen Welt“ weilte, und nichts lag ihm ferner, als die Ursprünglichkeit ihrer Denkweise zu verspotten.

In dieser Beziehung stimmen wir ganz mit Herzberg überein, dessen umfangreiche Ausführungen nur den Zweck haben, Shakespeare von dem Vorwurf einer Homertravestie im Stile Blumauers zu reinigen. Zum Verständnis des Troilus legt man die Ilias am besten gänzlich beiseite; nur versucht er das Unmögliche und will den satirischen Charakter des Dramas überhaupt leugnen.

Was Shakespeare wollte, als er die Satire Troilus und Cressida schuf, war ausschliesslich, seine litterarischen Gegner mit seiner Geissel zu treffen, die im Besitz ihrer berühmten klassischen Kenntnisse ihn nicht als gleichberechtigt anerkennen wollten und mit dem veralteten Massstab der Antike an die Kritik seiner Werke herangingen. Ihre Ueberhebung, ihre tölpelhafte Anmassung, ihre Verlogenheit und Schmähsucht sollten an den Pranger gestellt werden, und nur um sie desto schärfer zu treffen, suchte er sie in ihrer eigensten Domäne,

dem klassischen Altertum, auf. Was die Griechen gethan, was ihre Autoren gesagt hatten, das war es ja, was die Ben Jonson und Genossen in ihrer dünkelfhaften Gelehrtenüberhebung unserm Dichter beständig vorhielten. In seiner Satire würden sie selbst zu jenen Griechen, mit deren Federn sie sich zu schmücken und mit deren Aussprüchen sie sich zu brüsten liebten. Eure Griechen waren nicht besser wie ihr, und ihr seid nicht besser wie eure verehrten Griechen, führt ihnen der Dichter vor Augen.

Abgesehen von seinem persönlichen Hader musste das Verhältnis des Durchschnittsgelehrten im 16. Jahrhundert zu der Antike den Spott des Dichters herausfordern. Kritiklos wie ein Evangelium wurde alles aufgenommen, was die Alten gesagt hatten, jede Behauptung galt als erwiesen, wenn sie durch ein Citat aus Plato oder Cicero gedeckt war, jede armselige Banalität wurde zu einer Blüte höchster Wissenschaftlichkeit, wenn sie mit einem klassischen Autor in Verbindung gebracht werden konnte. Um der Jugend den Sinn für das Studium der Moralphilosophie abzusprechen, dazu braucht man wirklich nicht die Weisheit des Aristoteles um tausend Jahre vorwegzunehmen, wie es Hektor (II, 2) in köstlicher Vorahnung von Ben Jonson und andern Akademikern that. Selbst in der uns vorliegenden Fassung des Dramas, in der die litterarischen Angriffe nach Möglichkeit getilgt sind, mögen noch viele ähnliche Spitzen verborgen sein, die uns leider infolge unserer mangelnden Kenntnisse der einschlägigen Verhältnisse entgehen.⁵²

Wenn aber das Drama nur einen Ausfall gegen eine längst verschollene Litteraturclique enthielte, so hätte es nur für seine Zeit Interesse gehabt und wäre mit den Angegriffenen der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen. Shakespeares Genius war in so enge Fesseln nicht zu bannen, er hat ihn weit über die Grenzen einer zeitlich beschränkten Satire hinausgeführt.

Für den Inhalt eines dichterischen Werkes ist die Ab-

sicht des Autors nicht unter allen Umständen massgebend, die Ausführung kann darüber hinausgehen oder dahinter zurückbleiben. Wie bei einem Gesetz nicht der Wille des Gesetzgebers, sondern der Wortlaut des Gesetzes das Entscheidende ist, so tritt auch bei einer poetischen Schöpfung der Vorsatz hinter dem Geschaffenen zurück. Christian Grabbe verband Don Juan und Faust zu einem Drama, um menschliche Endlichkeit und Unendlichkeit mit einem Schlage abzufertigen, und sein Werk ist nichts als eine Reihe unklarer und grotesker Szenen; Cervantes griff zur Feder, um die überspannten Ritterromane seiner Zeit lächerlich zu machen, und der Erfolg war eine Satire auf den Idealismus aller Zeiten. Shakespeare tritt würdig neben ihn, wie Troilus und Cressida als Dichtung neben die Abenteuer des scharfsinnigen Junkers aus der Mancha gestellt werden muss. Auch die Absicht des englischen Dichters war eng begrenzt, aber die Ausführung hat ihn weit über die zeitlichen Schranken hinausgeführt. Indem er bei seinem Angriff sich nicht an einzelne Aeusserlichkeiten seiner Gegner hielt, sondern auf ihren innersten menschlichen Kern zurückgriff, blieb seine Satire nicht nur ein Bild einzelner vorübergehender, zeitlicher Missstände, sondern gestaltete sich zu einem Spiegelbilde der Menschheit selbst. Sie wurde zu einer Verhöhnung aller menschlichen Grösse, wie sie, von dem selbstgeflickten Phrasenmantel entkleidet, in nackter Blösse vor dem durchdringenden Auge des Dichters steht. Troilus und Don Quixote gehören in mehr als einer Beziehung zu einander, ja sogar in ihren Fehlern berühren sich die Dichtungen. Die Helden beider werden zum Schluss im Sinne des Philisters „vernünftig“; auf dem Totenbett erkennt der spanische Hidalgo, dass seine Ideale nicht von dieser Welt sind, während wir ihn so gern mit den Worten „Und Dulcinea ist doch das schönste Weib auf Erden und ich ihr unglücklichster Ritter“ seinen grossen Geist und sein prügelreiches Leben hätten aushauchen sehen. Aehnlich passt auch im Troilus die aus der Enttäuschung hervorgehende Einsicht und

Abweisung Pandarus' nicht zu dem Bilde des blinden, gefühl-närrischen Idealisten, es ist ein Opfer, das die Satire der dramatischen Form hat bringen müssen. Don Quixote und Troilus sind die Vertreter des weltfremden, von der Wirklichkeit losgelösten Idealismus; dem einen ist Sancho Pansa, dem andern Pandarus und Thersites als Gegenstück gegenübergestellt. Hier zeigt sich der bedeutsame Unterschied in der Auffassung der beiden Dichter; der Spanier nimmt die alltägliche Bauernweisheit und den nüchternen Wirklichkeitssinn als Widerpart des himmelstürmenden Idealismus, der Engländer die Gemeinheit und die Verkleinerungssucht. Der biedere Knappe auf dem Esel erkennt die Welt, wie sie ist, in den Schafen sieht er keine Ritter, aber in den Rittern auch keine Schafe wie Thersites. Don Quixote steht in einer Umgebung, die ihn nicht versteht und die er nicht versteht, Troilus in einer, die er liebt und die seine Liebe mit Feindschaft vergilt. Die Welt des Cervantes ist nicht schlecht, in ihr hat der Idealismus einen berechtigten Platz und leidet nur nach Lage der Umstände und Personen in seiner Hyperphantastik Schiffbruch, in der gemeinen Welt des Shakespeareschen Dramas ist er nur ein Ausfluss der grössten Beschränktheit. Wir bemitleiden Don Quixote, und wir fühlen uns behaglich mit Sancho, während wir über Troilus nur lachen können, wie Thersites über ihn lacht mit dem bitteren, höhnischen Lachen des Cynikers. Der englische Satiriker, der Vorläufer Swifts, ist schärfer, der spanische auf diesem Gebiet der grössere Dichter und reichere Künstler. Ihm steht der Humor zur Seite, d. h. das Mitleid eines grossen Herzens, während Shakespeare grausam ist und unbarmherzig.

Schon im Julius Cäsar und im Hamlet erscheint dem Dichter alle menschliche Grösse fragwürdig, und im Coriolan ist eine ironische Unterströmung nicht zu verkennen. Der edle Marcus läuft den Tribunen beinahe so täppisch in die gestellte Falle wie Achilles und Ajax dem überlegenen Ulysses. Doch in diesen Tragödien sind es nur die ersten zaghaften Schritte

auf einem Weg, den Shakespeare in Troilus und Cressida bis zum Ende gewandelt ist. Hier stellt er mitleidslos die sogenannten grossen Männer in ihrer armseligen Blösse hin und zeigt rücksichtslos, was eigentlich hinter den berühmten Namen, die die Welt erfüllen, verborgen ist, und wie die hohen Thaten zu stande kommen, die die staunende Bewunderung der Weltgeschichte hervorrufen.

„Unzucht, Unzucht! nichts als Hauerei und Unzucht! die kommen nie aus der Mode,“ sagt Thersites im fünften Akt und giebt mit den Worten das Thema des Stückes an. In der ganzen Weltgeschichte sieht der Dichter nichts als den Kampf des brünstigen Mannes um das Weibchen, der mit allen Mitteln der rohen Gewalt und des Betruges in krassester Gemeinheit durchgeführt wird. Es gehört die ganze jugendlich übersinnliche Verblendung Troilus' dazu, um hier etwas Besseres zu finden, um an das Kindermärchen von Liebe und Ehre zu glauben. Dieselbe Geschichte wiederholt sich immer wieder und wird dadurch zur typischen Erscheinung: zuerst haben die Griechen eine trojanische Königstochter, die Hesione, geraubt, dann hat sich Paris auf den Weg gemacht und unter dem Beifall seiner Landsleute die Helena gestohlen, und jetzt ereignet sich derselbe Fall zum dritten Male zwischen Troilus, Cressida und Diomedes. So ist es immer gewesen, ob es sich nun um Hellenen und Troer, um Engländer und Franzosen oder um Hottentotten und Zulus handelt. In den Krieg um Ilium versetzt uns der Dichter nur, weil dieser Krieg nach seiner historischen Stellung und poetischen Verherrlichung als der Urkrieg, der Typus für alle nachfolgenden gelten kann. Die Zustände in diesem Kampfe, der zum erstenmal zwei Weltteile gegeneinander in Waffen rief, sind bezeichnend für alle späteren, und hier schlägt man sich für eine Metze und für einen Hahnrei. Um diese hohen Ideale hat man sich schon sieben Jahre lang weidlich herumgeprügelt, aber weder auf troischer noch auf griechischer Seite einen entscheidenden Erfolg davongetragen. Wie Agamemnon sehr richtig bemerkt,

„ist der grosse Vorsatz, den hienieden stets die Hoffnung in Entwürfe legt, nicht zum verheissenen Umfang gediehen“, das bedeutet aus seiner diplomatischen Sprache übersetzt, es ist so gut wie nichts geschehen, man ist nicht weiter wie am Tage der Landung und wird bei gleicher Kriegführung in abermals sieben Jahren auch nicht weiter sein. Wunder darf uns das nicht nehmen, denn ausser- und innerhalb der Mauern sind alle höheren, sittlichen Gesichtspunkte im Laufe der Jahre abhanden gekommen, wenn sie überhaupt jemals vorhanden gewesen sind. Zweifellos kommen die Trojaner in Shakespeares Darstellung besser weg als die Hellenen, von ihnen leiteten ja die Engländer wie die Römer ihren sagenhaften Ursprung ab, aber auch ihnen fehlt jede edlere Empfindung. Auch sie fechten nicht für Weib und Kind, für Haus und Hof, sondern für die besten unter ihnen ist der Krieg eine durch einen falschen Ehrbegriff aufgezwungene Aufgabe, für die Mehrzahl aber ein guter Sport, wie Aeneas mit einem unübersetzbaren Ausdruck sagt, den ich zu Anfang des Transvaalkrieges häufig von englischen Offizieren in gleich leichtfertigem Sinne habe anwenden hören. Je weniger Bedeutsames im Felde geschieht, desto mehr Zeit haben die „Helden“, ihren nicht immer sauberen Privatneigungen nachzugehen, sie bündeln kleine Liebschaften an, zanken sich untereinander, verhöhnen sich gegenseitig oder halten besten Falles seitenlange, selbstgefällige Reden, die trotz ihrer Weisheit gar keinen Zweck haben.

In dieser kleinlichen Welt der Gehässigkeit, im Gegensatz zu dem kräftigen, gesunden Hass des Romeo, finden sich Troilus und Cressida. Er ist ein Sohn des vielzeugenden Priamos, sie eine Tochter des trojanischen Oberpriesters Calchas, die der vorsichtige Vater bei seinem ahnungsvollen Uebergang in das griechische Lager in der Heimatstadt zurückgelassen hat. Wie Shakespeare immer politischer Dichter ist, so bewährt er sich auch in dem vorliegenden Drama. Troilus ist nicht nur der unglückliche Liebhaber, sondern auch der Königssohn, das Schicksal des liebenden Paares ist nur ein Ausschnitt aus

den grossen, sie umgebenden politischen Ereignissen und wird in diesem erweiterten Rahmen vorgeführt, die Satire umfasst das öffentliche Leben, wie das private.

Dass die Liebe Troilus' zu Cressida trotz einzelner ernsterer Scenen satirisch behandelt ist, bedarf kaum eines Beweises. Die Einführung des Pandarus macht es unzweifelhaft, aber auch die Art von Troilus' Empfindung ist so verschroben und künstlich in das Uebersinnliche gesteigert, dass der Spott aus jedem Worte hervorblitzt und gerade dann am grellsten, wenn der arme Junge sich selbst am ernsthaftesten vorkommt. Seine Liebe hat die schmale Grenze überschritten, die zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen gezogen ist. Er liebt mit der ganzen toll-phantastischen Leidenschaft, deren nur ein mittelalterlicher Don Quixote oder Ulrich von Lichtenstein fähig ist. Wie der scharfsinnige Junker in einer Kuhmagd das schönste Weib der Erde sieht, so ist ihm im Ueberschwang seiner Gefühle die leichtfertige Cressida die treueste und keuscheste Geliebte (stubborn-chaste), für deren fleckenlose Reinheit er selbst dem Tod den Handschuh hinwerfen möchte (IV, 4). Inmitten der gemeinen Welt, die nur aus Lüderlichkeit und begehrllichem Lumpentum besteht, glaubt er allein an das Ideal einer hohen Liebe. Die Wirklichkeit existiert für ihn nicht, er sieht nur das, was er sehen möchte und wie er es sehen möchte; Cressida ist das edelste Weib, Pandarus der beste aller Onkel, und der Krieg die geröchteste und ehrenvollste Sache, für die je ein Schwert gezogen worden ist. Seine Begeisterung ist so gross wie seine Liebe. Sein Wille ist unendlich, grenzenlos seine Wünsche (III, 2), zu denen die Ausführung natürlich im umgekehrten Verhältnis steht; er schwelgt in den wundersamsten Vorstellungen einer tollen Liebesphantastik, und seine Treue ist so gross, dass sie Gefahr läuft, zum Gespött zu werden, wie die des edlen spanischen Ritters. Während sonst Shakespeares Helden die Gunst der Frauen kräftig erringen, kann Troilus nur nach der Geliebten schmachten und sie in romantischer Verzückung anbeten, die

Liebe macht ihn weibisch, sie hält ihn vom Kampfe zurück,
denn durch sie ist er

schwächer als Weiberthänen,
Zahmer als Schlaf und alberner als Dummheit,
Mutloser als ein Jüngferchen bei Nacht
Und ungeschickt als ein hilfloses Kind.⁶³

Ohne Pandarus, der ihm beständig wie Mephisto das irdische
Ziel seiner „hohen Intuition“ vorgaukelt, würde es ihm ge-
nügen, seine Cressida anzuhimmeln, ihr ewig treu zu sein,

treu wie Stahl, treu wie die Saat dem Mond,
Wie Sonnenlicht dem Tag, wie Taub' und Täuber,
Wie Eisen dem Magnet, dem Pol die Erde

und alle diese Beispiele übertreffend, ihnen als höchste Stei-
gerung ein „Treu wie Troilus“ anzureihen. Dass diese Liebe
nicht geeignet ist, den Besitz einer Cressida zu gewinnen,
fühlt er selbst, er ist ja hilflos wie ein Kind. Um die Ge-
liebte zu erobern, bedarf er der Hilfe des „guten“ Pandarus.
Der hohe Idealismus schliesst den üblichen Bund mit der
platten Gemeinheit, und beide wandeln einträchtig Arm in Arm
ihrem gemeinsamen Ziele zu. Die Wahrheit, die der Dichter
predigt, ist bitter, aber leider eine Wahrheit, die wohl schon
jeder in seinem Leben zu beobachten Gelegenheit gehabt hat.
Natürlich ist sich der Idealist über die Qualität des freund-
lichen Helfers nicht im klaren, mit rührender Bitte fleht er
ihn an, seine Liebe zu unterstützen, er glaubt ihn zu schieben
und merkt nicht, dass er von jenem geschoben wird. Pan-
darus lässt sich erweichen. Das edle Bündnis kann natürlich
nicht ohne Erfolg bleiben, zumal wenn es sich gegen die
Tugend einer Person wie die lüsterne, wenn auch nicht sinn-
liche Cressida richtet. Troilus steht am Ziel seiner Wünsche,
er befindet sich dem „Auge der Majestät“ gegenüber, und alle
seine Kräfte „kündigen ihren Dienst“. In tollster Verzückerung
deklamiert er:

Mir schwindelt; rings im Kreis dreht mich Erwartung;
Der Vorstellung Entzücken ist so süß,
Dass es den Sinn bezaubert. Was wird sein,

Wenn erst der wässernde Gaum den dreimal sel'gen
Nektar der Liebe schlürft? Ich fürchte: Tod,
Ohnmacht, Vernichtung oder Lust, zu fern,
Zu geistig tief und von zu scharfer Süsse
Für meiner groben Sinne Fassungskraft.

Und das alles um Cressida! Glücklicherweise ist der „süße“ Pandarus zur Stelle und macht allen übersinnlichen Schwärmereien ein Ende, indem er die jungen Leute beinahe gewaltsam zusammenführt.

Mit wunderbarer Meisterschaft hat Shakespeare die Figur des Vermittlers gezeichnet, des alten Kupplers mit seiner senilen Lüsternheit, seinen cynischen Spässen, seiner meckernden Diskantstimme und seiner behaglichen Freude an allem Schmutzigen und Obscönen, der für andere Gelegenheit macht, weil er selbst über die Jahre der Liebe hinaus ist. Das Kupplerhandwerk scheint in seiner Familie zu liegen, wenigstens erweist sich sein Bruder Calchas später ebenso entgegenkommend gegen Diomedes wie er gegen den verliebten Trojaner. Pandarus ist Gelegenheitsmacher aus Neigung. Das Geschlechtsleben in seiner niedersten Auffassung füllt seinen Gedankenkreis völlig aus, die Zote ist sein Element, die er mit Meisterschaft beherrscht; was er sagt, ist eine Gemeinheit oder wird dadurch, dass es von seinen schmutzigen Lippen kommt, zu einer Gemeinheit. Ein besonderer Genuss ist es für ihn — ein feiner, dem Leben abgelauschter Zug, den er mit Jago teilt —, andere, besonders Frauen zum Aussprechen niedriger Worte zu zwingen und sie dadurch zu sich herabzuziehen. Der Mensch ist für ihn nur Geschlechtstrieb, und so ist die Liebe, von der er vor Paris und Helena singt.

Im Verkehr mit diesem Manne hat Cressida sieben Jahre verbracht, unter seinem Schutze ist sie zum Weibe herangewachsen.

Die Eindrücke, die der tägliche Umgang mit dem braven Onkel hervorgerufen hat, sind natürlich nicht spurlos an ihr vorübergegangen. Körperlich ist sie noch unschuldig, aber

die Keuschheit hat sie längst verloren; das geschlechtliche Leben bietet für sie kein Geheimnis mehr. Die guten Lehren und noch besseren Witze ihres Vormundes haben sie über alles aufgeklärt. So phantastisch Troilus' Liebe umherschweift, so klar ist die ihre; sie kennt das Ziel aller seiner grossartigen Gefühle und schwungvollen Worte, sie weiss, welchen Schatz sie zu vergeben hat, solange sie im Besitze ihrer Unschuld verbleibt. Aus Pandarus' reicher Erfahrungsfülle hat sie es sich wohl gemerkt, dass Frauen vergöttert werden, solange man sie ersehnt, dass sie aber, einmal errungen, nichts mehr sind. Shakespeares andere Heldinnen zögern in dem Gefühl ihrer gesunden und reinen Neigung nicht, ihre Liebe zuerst zu bekennen, die erfahrene Cressida kann sich beherrschen und ihr Herz nach Ueberlegung meistern. Und doch liebt sie Troilus. Aber es ist eine sonderbare Art von Liebe, teils Lüsternheit, die durch jeden Mann gereizt wird, teils eine billige Sentimentalität. Sie lauscht so gerne den schönen Worten ihres Troilus, den hübschen Bildern von der indischen Perle, dem weissen Schwan und anderen mehr, die keiner so trefflich wie er zu ihrem Lobe zusammenzutragen weiss. Denn geliebt zu werden, so warm, rein und gefühlvoll geliebt zu werden, wie es in den alten Märchenbüchern vorkommt, das ist der Traum ihres Lebens. Wie jede Dirne, die von der Liebe nur das Geschlechtliche und im Geschlechtlichen nur das Gemeine sieht, schmachtet sie nach einer Neigung, die von den handwerksartig ausgeübten Künsten vollständig absieht. Trotz ihrer körperlichen Integrität ist Cressida der Typus des Freudenmädchens. Zum Manne treibt sie nicht die Sinnlichkeit, sondern gemeine Lüsternheit und vor allem das Bedürfnis, ihre reichen Kenntnisse, die sie über Liebe und Männer gesammelt hat, zu verwerten. So wandert sie aus dem Arme Troilus' in den des Diomedes. Es ist durchaus nicht ihre Absicht, den ersten Liebhaber zu betrügen, aber kann sie dafür, dass sie schon am Tage nach dem ersten Kuss auseinandergerissen werden? Noch weniger will sie ihm

wehe thun, es ist ein Unglück, dass er sie gerade im tête-à-tête mit dem „ändern“ überraschen muss. Sie hat ein gutes Herz, sie weint sogar um ihren Troilus, der viel netter ist als der „eklige“ Diomedes, mit dem nicht zu spassen ist und vor dem sie Angst hat. Noch als Greisin wird sie erzählen, wie rührend sie und Troilus sich geliebt haben, und nur den einen Umstand dabei vergessen, dass diese schöne Liebe durch ihre Untreue ein jähes Ende genommen hat.

Sie und die schöne Helena, ihr würdiges Seitenstück, sind die beiden Objekte, um die in dem Kriege gefochten wird. Nur sind die Rollen vertauscht; während Cressida aus den Armen des Troers in die des Griechen wandert, ist Helena dem Menelaos davongelaufen, und zur Zeit ist der Trojaner der glückliche Besitzer der zweifelhaften Dame. Mit ihr verbringt Paris die angenehmsten Schäferstündchen, während seine Brüder draussen im Feld sich für sein Liebesglück abquälen. Ob ihm die gefällige Schöne erhalten bleiben, oder ob der bedauernswerte Menelaus wieder in seine lang entbehrten, ehelichen Rechte treten soll, das ist die Frage, die alle Gemüter bewegt und die zum hundertsten Male auf der königlich trojanischen Familienberatung steht. Paris ist selbstverständlich dagegen, und bei wem findet er die lebhafteste Unterstützung? Bei Troilus! Was ficht es ihn, dass sie „nicht wert ist, was ihr Besitz kostet“? In ihr, d. h. in ihrer Schande, ist ja die Ehre Trojas verkörpert (a theme of honour and renown), und ihm, dem idealbegeisterten Jüngling, würde es schlecht anstehen, in diesem Punkte auch nur die geringste Konzession zu machen. Don Quixote, sein illüstres Vorbild, hätte es auch nicht gethan! Seinen gewichtigen Gründen können die Trojaner nicht widerstehen, und der Krieg nimmt seine Fortsetzung trotz der Weissagungen Kassandras und der anfänglichen, zaghaften Opposition Hektors. Dieser nimmt wirklich in der Beratung einen Anlauf zu einem vernünftigen Menschen. Er weist auf die Heiligkeit der Ehe hin und ist bereit, Helena ihrem rechtmässigen Ehemann zurückzugeben. Doch das

Gespens der Ritterehre wirkt auf ihn wie ein rotes Tuch auf den Stier, sofort gerät er in Harnisch und widerruft alles, was er an verständigen Gründen vorgebracht hat. Die Ehre, d. h. die romantische Kavalierehre, nicht der sittliche Ehrbegriff, der einen Othello beseelt, treibt ihn zum Zweikampf mit Ajax, und für sie lässt er sich trotz der Prophezeiungen der schwesterlichen Seherin, der Bitten seiner Frau und der Mahnungen des greisen Vaters von den Myrmidonen totschlagen und beraubt um der Ehre willen das Vaterland seines besten Verteidigers. Neben Troilus, dem Narren des Idealismus, zieht er als Narr der Romantik in das Feld. Die anderen Troer bieten nichts besonderes; Hektor ist ihr leuchtendes Vorbild, und in Nacheiferung seiner mustergiltigen Gesinnung bringen sie den mittelalterlichen Kavaliertypus mehr oder weniger abgestuft zum Ausdruck. Da ist Antenor, „einer der besten Köpfe in ganz Troja“, ferner Paris, der seiner Helena im Verlaufe des Stückes kaum von der Seite weicht, und besonders Lord Aeneas, dessen Bombast selbst den abgehärteten Ohren der Griechen unglaublich klingt.

Desto mannigfaltiger entwickelt sich die Satire des Dichters in der Schilderung des griechischen Lagers. Hier geht alles drüber und drunter; Zänkerei, gegenseitiger Klatsch und Eifersucht um hübsche weibliche Beutestücke füllen die Tagesordnung der edlen Hellenen aus. Von Gemeinsinn, der immerhin in den Reihen der Trojaner herrscht, ist keine Spur vorhanden. Keiner gönnt dem anderen etwas, keiner will sich unterordnen und jeder will auf Kosten der Gesamtheit nur den eigenen Gelüsten und Vorteilen fröhnen. In buntester Abwechslung ziehen die komischen Gestalten an uns vorüber: Zuerst der König der Könige, der grosse Agamemnon, der „Gott im Amt“, der „Nerv und Kern von Hellas“, der sich selbst so wichtig vorkommt, aber in Wahrheit gar nichts zu sagen hat.

Ihm zur Seite steht sein Bruder Menelaos, der Typus des betrogenen Ehemannes, der seinem Weibe nachjagt,

Unabgeschreckt durch ihres Rufs Befleckung,
und als winselnder Hahnrei so gern den Rest und die Hefe
des verbrauchten, schalen Trankes einschlürfen würde, wie
Diomedes sagt.

Dann kommt der greise Nestor, der mit seinen altersschwachen Fingern kaum mehr den Panzer zunesteln kann, aber trotzdem bereit ist, die Tugend seiner Geliebten gegen die von Hektors Grossmutter im Zweikampf zu erhärten.

Der erfindungsreiche Ulysses hält die wunderbarsten Reden über die Notwendigkeit der Unterordnung in der Heeresleitung, über das Wesen des Ruhmes und die Bedeutung einer weitausschauenden Politik, nur schade, dass seine Ausführungen trotz ihrer allgemeinen Richtigkeit mit den Aufgaben, die wirklich an ihn herantreten, gar nichts zu thun haben. Er ist der Theoretiker im Rat und auf dem Schlachtfeld, in der Praxis läuft seine ganze Weisheit darauf hinaus, den Tölpel Ajax gegen den Lumpen Achilles auszuspielen.

Achilles ist der stärkste von allen, infolgedessen auch der anmassendste. Mit den Bundesgenossen hat er sich gründlich überworfen, teils weil mit seinem Hochmuth nicht mehr auszukommen ist, teils weil ihn die listige, alte Hekuba mit dem hübschen Gesicht ihrer Tochter zu kirren und dem Kampfe fern zu halten weiss. Mit Patroklos, der „mehr für eine willfähige Dirne thut als ein Papagei für eine Mandel“, sitzt er in seinem Zelt und lässt sich von ihm die griechischen Heerführer kopieren, eine Vorstellung, die nicht so witzlos sein kann, da Ulysses mit solchem Behagen ihre Einzelheiten dem versammelten Fürstenrat zum besten giebt. Trotz seiner Stärke ist er feig und hinterlistig, und nur in der schmachlichsten Weise gelingt es ihm, Hektor zu überwältigen, dem er wohl beim Gelage mit grossen Renommagen, aber nicht im offenen Kampfe zu trotzen wagt.

Da er zürnt und sich vom Gefecht zurückgezogen hat, muss Ajax, der zweite an Körperkraft, die erste Stelle im Streite einnehmen. Mit ihm kann Ulysses leichter fertig

werden, denn infolge seiner masslosen Beschränktheit ist er gut zu leiten, bis auch ihm der Hochmut zu Kopf steigt, und er in Nachahmung des Achilles nicht mehr fechten will. Ein paar Ochsen nennt sie Thersites, die Nestor und Ulysses ins Joch spannen, ohne dass sie es merken, um den Acker des Krieges zu pflügen.

Zu ihnen gesellt sich als letzter griechischer Heerführer Diomedes. Der Krieg scheint ihn überhaupt nichts anzugehen oder doch nur insoweit, als er ihm Gelegenheit giebt, hübschen Schürzen nachzulaufen. Mit ihnen versteht er vortrefflich umzugehen, kokette Künste verfangen bei ihm nicht, und als erfahrener Liebespraktiker weiss er energisch seinen Willen durchzusetzen. Das Weib ist für ihn ein angenehmer Zeitvertreib, darüber hinausgehende Ansprüche stellt er nicht, denn ebenso klar, wie er sich über Helena ausspricht, ist sein Urteil über die moralische Qualifikation seiner Cressida. Die Griechen hätten keinen besseren als ihn erwählen können, um die Troerin aus der Stadt in ihr Lager zu geleiten, wo sie mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen wird. Die wichtigsten, militärischen Unternehmungen werden für einige Zeit vertagt, damit jeder zunächst die hübsche Dirne mit einem Kuss begrüßen kann. Selbst der greise Nestor ist noch empfänglich für die kleine Auffrischung, nur Ulysses verzichtet, und der Kuss des „gehörnten“ Menelaos wird von den kecken, wortgewandten Mädchen dankend abgelehnt.

So sehen die Helden aus, die sich zusammengethan haben, um die davongelaufene Helena wieder einzufangen. Von dem sittlichen Wert ihrer Aufgabe haben sie allesamt keine hohe Meinung, und in scharfen Sticheleien lassen sie ihren Groll über die schlechte Sache an dem armen Menelaos aus. Lust zu diesem Kriege hat überhaupt kein Mensch weder auf troischer noch griechischer Seite, er wird fortgeführt, wie Leute eine Sache weitertreiben, die sie aus Dummheit angefangen haben und aus Trotz und bösem Willen nicht beenden können. Träge schleppt sich der Kampf dahin,

dazwischen laufen Verhandlungen herüber und hinüber, Gefangene werden ausgewechselt, Zweikämpfe finden statt, die durch einen Waffenstillstand und endlose Gastereien gefeiert werden. Am köstlichsten sind aber die Beratungen und gegenseitigen Unterhandlungen durch den grossartigen Ton, in dem sie geführt werden. Je ernster sich dies Lumpengesindel untereinander nimmt, desto komischer wirkt es. Sie überhäufen sich mit den ausgesuchtesten Komplimenten, alle sind edel, tapfer und weise, während sie sich in ihren Thaten gerade von der entgegengesetzten Seite zeigen. Der König, dem die höchsten Attribute zuerkannt werden, ist eine macht- und ratlose Puppe, der Held besten Falles ein Narr, wenn nicht ein hinterlistiger Feigling, und der weise Ratgeber ein Schwätzer, der unter Dummköpfen eine Rolle spielen kann.

Nur einer ist unter den Heroen, der sie alle durchschaut, weil er selbst gar nichts Heroisches hat, der die Gemeinheit aller erkennt, weil er selbst der gemeinste ist, Thersites. Mit der Handlung des Stückes ist er nicht in Verbindung gebracht, er ist nur Beobachter, der die Vorgänge auf der Bühne mit witzigen und boshaften Bemerkungen verfolgt. Er ist klug, der Klügste von allen, aber nicht klug genug, seine Klugheit, die ihm nur Prügel einträgt, für sich zu behalten. Er muss alles ausschwatzen, was er an Bosheiten und Witzen auf dem Herzen hat, selbst auf die Gefahr hin, noch mehr Prügel zu bekommen. „Schöne Genugthuung,“ sagt er selbst, „ich wollte, es wäre umgekehrt, ich schlug ihn und er schimpfte mich.“ An der Sache der Griechen hat er nicht das geringste Interesse, im Gegenteil er freut sich darauf, dass Hektor ihre hohlen Schädel einschlagen wird. Aber weshalb ist er dann überhaupt nach Troja mitgezogen? weshalb bleibt er im griechischen Lager und duldet die Verachtung und Misshandlung von Leuten, denen er sich mit Recht weit überlegen fühlt? Trotz allem ist ihm wohl in der lumpenhaften Gesellschaft, menschliche Dummheit und Gemeinheit sind für ihn notwendige Lebensbedingungen, denn nur hier

kann er existieren, nur hier seine rein verstandesmäßige Superiorität zur Geltung bringen. Mit dem weltverachtenden Philosophen teilt er die scharfe Erkenntnis der menschlichen Fehler und Gebrechen, aber während jener sich vornehm von der ihn anekelnden Welt zurückzieht, braucht er die Menschen; er braucht die Galerie, die seinen cynischen Witzen Beifall klatscht. Timon geht in die Einsamkeit, Appemantus bleibt in Athen und schimpft weiter wie Thersites. Sein Tadel soll nicht zur Besserung der Menschen dienen, sondern ist Selbstzweck oder Befriedigung seiner Eitelkeit. Je schlechter die Welt ist, desto behaglicher fühlt er sich, und unter den Griechen treibt es ihn besonders zu den Dümmden und den Gemeinsten. Am liebsten weilt er bei Ajax und Achilles, obgleich er gerade von ihnen die meisten Schläge davonträgt. Aber ebenso wie die beiden Kraftmeier, durchschaut er auch die anderen Heerführer; die billige Weisheit des Ulysses und Nestors ist ihm das, was sie wirklich ist, Phrasen ohne Bedeutung, in Menelaos sieht er das Urbild aller Hahnreie, in Diomedes einen meineidigen Schuft, in Troilus den sinnlosen Phantasten, der „sich aus seinen eigenen Augen herauschwadronieren will“. Kurz er spricht das aus, was der Dichter vorführt, er sieht die Menschen so, wie sie der Dichter schildert, nicht in dem prunkhaften Phrasengewand, in das sie ihre Jämmerlichkeit einhüllen möchten. Hat sich Shakespeare deshalb mit Thersites identifizieren wollen? In seinen Beobachtungen gewiss, denn die Trojaner und Griechen sind so gezeichnet, wie sie vor Thersites' Blicken stehen, in seiner Persönlichkeit unmöglich, denn er ist nach seinen eigenen Worten „ein Schurke, ein schäbiger, boshafter Schuft, ein ganz gemeiner Schmutzkerl“. Dass er feig ist, darf uns nicht Wunder nehmen, für einen Mann von seinem zersetzenden Urteil giebt es keine Sache, die einen Schwertstreich wert wäre, ebensowenig dass er unbeliebt ist, ein Mann, der in so unerwünschter Weise die Wahrheit sagt, muss allgemein verhasst sein, aber er ist wirklich ein Schmutzkerl, ein Mensch,

der nur im Schmutze gedeiht und nur von seinem und anderer Leute Schmutze leben kann. In seiner Gestalt wendet sich der Satiriker gegen sich selbst, gegen seine eigene, rein verstandesmässige Lebensauffassung, Thersites ist die Selbstverhöhnung des Satirikers. Der Dichter, der bei der ersten, selbständigen Bearbeitung von Troilus und Cressida zugleich am Hamlet und Julius Cäsar arbeitete, bei der letzten sich schon mit der Gestalt der Imogen trug, konnte nicht ganz in der einseitigen, verbitterten Negation des Satirikers aufgehen. Jeder, der etwas Hohes, Positives schaffen kann, ist, wie Goethe gerade in Beziehung auf unser Stück von sich an seinen Freund Zelter schreibt, ein Todfeind von allem Parodieren und Travestieren, „deswegen weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Grosse herunterzieht, um es zu vernichten“; ja selbst den Schein will unser grosser, deutscher Dichter dadurch nicht gern verjagt sehen. Das ist auch der Standpunkt Shakespeares. Wohl war in seiner „tausendseligen“ Brust auch Raum für die Empfindungen des Thersites, die schon stellenweise im Hamlet durchklingen, aber neben ihnen thronte seine hohe Verehrung für alles Grosse, sein gerechter, verzeihender Sinn für alles Menschliche und die tiefe Einsicht in den sittlichen Gehalt des Weltenlaufes. Durch unerfreuliche Lebensverhältnisse, durch herbe Erfahrungen und zeitweilige Verbitterung konnten diese „herrlichen Gefühle, die uns das Leben gaben, vorübergehend in dem irdischen Gewühle erstickt werden“, wie das auch bei Goethe z. B. in der Zeit der venetianischen Epigramme der Fall gewesen ist, aber die niedere Weltauffassung konnte ihn weder dauernd noch ausschliesslich beherrschen. In seinem Thersites erhob er sich über sie, erhob er sich über den Teil seines Wesens, der ihn in der Welt nur einen grossen Wust von Gemeinheit und Dummheit erblicken liess. Thersites ist die Befreiung von dieser einseitigen, negativen Anschauung, die für den Dichter geradezu verderblich ist, da sie in ihrer zersetzenden Wirkung jedes positive Schaffen unmöglich macht. Wir sehen

es an Byrons Don Juan, wie prachtvoll, geistreich und witzig sind die ersten Gesänge, wie öde und dürr dagegen die Fortsetzung! Aus der Negation alles Grossen und Schönen im Leben kann nichts Positives entstehen. Wer die Welt so ohne jedes Ideal sieht und nur so sieht, der muss zum Thersites werden. Aus dem scharfsichtigen Erkennen entwickelt sich der Verkleinerer, aus dem berechtigten Kritiker der Nörgler, aus dem Tadler der Schmärer, der nicht mehr kritisiert, um den vorhandenen Uebelständen abzuhelfen, sondern weil es ihm ein Bedürfnis ist, die Schlechtigkeit der Menschen zu konstatieren, ein Genuss, sie so zu finden, wie er sie haben will, damit seine Existenz einen Schein von Berechtigung erhält. Thersites' Beobachtungen sind unbestreitbar, die Menschen sind gemein oder dumm, wenn nicht beides zusammen, aber doch sind es nur halbe Wahrheiten. In Troilus' hirnlosem Idealismus, in Hektors falschem Ehrbegriff, selbst in Ajaxs Dummheit sind mehr schaffensfrohe Elemente als in all seiner berechtigten Kritik. Seinem durch die Gemeinheit getrübbten Sinn sind sie allerdings nicht wahrnehmbar, aber der Dichter erkannte sie. Die Menschen sind so, wie sie Thersites sieht, aber Thersites zeigt uns, wie man sie nicht sehen soll und wie sie Shakespeare nur in den Stunden galliger Verstimmung gesehen hat. Thersites ist der Schlüssel zu der Dichtung, er giebt die Tonart an, in der sie geschrieben ist, er bezeichnet die Empfindungen, mit denen der Verfasser an der Arbeit war, aber indem Shakespeare den Träger dieser Empfindungen zum Thersites stempelte, verwarf er sie und hob sich hoch empor in das obere Stockwerk, wie Vischer in seinem bekannten Roman sagt, in die Welt der moralischen Ideen. Thersites ist die Negation der Negation und erwächst dadurch zu dem positiven Element der Satire. Durch die Erklärung seiner Gestalt gewinnt das Drama erst seine volle Bedeutung und seine richtige Stellung in Shakespeares Entwicklungsgang als ein notwendiges Bindeglied zwischen den grossen Tragödien der mittleren und den Schauspielen (Romanzen) seiner letzten Periode.

Es bedarf nur noch weniger Worte über den Verlauf des Dramas, das sich allerdings gegen den Wunsch des Thersites, aber doch ganz in seinem Sinne vollzieht. Nach kurzem Waffenstillstand entbrennt der Kampf zwischen den feindlichen Parteien aufs neue. In den Gestalten des Achilles und Diomedes streiten auf griechischer Seite die hinterlistige Gemeinheit und der männliche Geschlechtstrieb gegen den romantischen Ehrbegriff und den blindverliebten Idealismus, die durch Hektor und Troilus verkörpert werden. Wie es nicht anders zu erwarten ist, tragen die ersteren den Sieg davon, Hektor wird von den Myrmidonen heimtückisch umgebracht, und sein jüngerer Bruder von Diomedes auf den Sand gesetzt. Der Sieger sendet das Streitross des Unterlegenen an Cressida zum Zeichen, dass er ihre Liebe nun „von Rechts wegen“ errungen habe. Ueber das Schicksal von Troja erfahren wir nichts, das letzte Wort, das wir über die grosse Staatsaktion hören, ist die Hoffnung des unverbesserlichen Troilus, dass doch noch alles zu einem guten Ende kommen müsse, ein beneidenswerter Optimismus! Damit aber auch die andere Seite der Handlung zu Gehör kommt, tritt der gute Pandarus noch einmal auf und beschwert sich mit Recht über den Undank der Welt, die für seine treu geleisteten Kupplerdienste keine andere Anerkennung als Grobheit kennt, versteht sich, nachdem sie den von ihm kredenzten Becher ausgekostet hat.

Troilus und Cressida ist kein Stück, das unsere Begeisterung erwecken kann, die Dichtung richtet sich, wie es in der Natur der Satire liegt, einseitig an den Verstand und hat dem Herzen nichts zu bieten. In diesem ihren beschränkten Kreise leistet sie aber das Höchste. Die Schärfe, mit der das Thema erfasst ist, die glänzende Charakteristik der auftretenden Personen, die Fülle des Witzes, die prägnante Gegenüberstellung und Reichhaltigkeit der typischen Gestalten erheben sie zu dem Range eines Meisterwerkes, das ebenbürtig neben den satirischen Dichtungen eines Cervantes, Swift und Voltaire steht. Wenn aber trotzdem eine Auf-

führung, wie man sie vor kurzer Zeit in Wien versuchte, nur zu einem geringen Erfolg geführt hat, so hat sich darin vermutlich das Schicksal wiederholt, das dem Stücke schon zu Shakespeares Lebzeiten beschieden war. Es liegt im Wesen der Satire selbst, dass sie auf der Bühne eine volle Wirkung nicht erzielen kann.

V.

Brutus und Hamlet

Gebildet ist ihr Geist, doch nicht zur That.

Goethe.

Wenn wir Schillers jugendliche Helden von Karl Moor bis zu Demetrius betrachten, so wird jedem, selbst dem Unbefangenen, eine starke Familienähnlichkeit zwischen ihnen auffallen. Das ist eine interessante Beobachtung, beweist aber nur so viel, dass dem Dichter eine gewisse Art idealbegeisterter Jünglinge sein ganzes Leben hindurch sympathisch geblieben sind. Von einer bewussten Aehnlichkeit oder von einem in der Aehnlichkeit beabsichtigtem Gegensatz kann nicht die Rede sein; nicht einmal in Stücken, die zeitlich aufeinanderfolgen wie Don Carlos und Maria Stuart, hat Schiller daran gedacht, Marquis Posa, den jesuitischen Revolutionär und den revolutionären Jesuiten Mortimer in ein bewusstes Verhältnis zu bringen. Auch Goethe hat den Typus seines Jugendwerkes, den schwankenden Weislingen, in späteren Dichtungen mehrfach wiederholt, aber die Verwandtschaft zwischen ihm, Fernando und Clavigo ist zwar durch seelische und äussere Vorgänge im Leben des Dichters erklärlich, aber doch nur zufällig und unbeabsichtigt. Kleists zerbrochener Krug und König Oedipus von Sophokles sind einander so ähnlich, als eine Komödie einem Trauerspiel überhaupt ähnlich sein kann, und doch war es nicht die Absicht des deutschen Dichters, eine Parodie auf das Drama des Griechen zu schreiben. Eine Aehnlichkeit zwischen verschiedenen poetischen Werken oder Gestalten gewinnt erst dann eine tiefere Bedeutung, wenn sie von dem Dichter in bestimmter Absicht herbeigeführt ist; dann werden wir durch einen Vergleich des ähnlichen, bezüglich des abweichenden in die Lage kommen, gerade aus ihnen die letzten

Ziele des Dichters aufzudecken. Im Kaufmann von Venedig ist es kein Zufall, dass bei der Wahl des Gatten sowohl Porzia wie Jessica in Bezug auf ihren Gehorsam gegen den Willen des Vaters geprüft werden, wie sich im Lear mit Notwendigkeit die Tragödie der kindlichen Impietät im königlichen und Glosterschen Hause wiederholt. Zwischen verschiedenen Stücken finden wir die antithetische Behandlung im besonderen Masse zwischen Cymbeline einerseits und Lear und Othello andererseits von Shakespeare angewendet. Der erste Entwurf des Schauspieles war eine Vorstudie zu den beiden Tragödien. Wie Jachimo nach Namen und Stellung ein nicht tödlich wirkender Jago ist, so entspricht Postumus dem Othello, Lear dem sanfteren König und Imogen der Cordelia. Auch die Probleme sind die gleichen, das der Eifersucht verbindet Cymbeline mit Othello, das der Kindes- resp. Elternpflicht mit Lear. In ähnlicher Weise berühren sich auch zwei andere Dramen unseres Dichters, Julius Cäsar und Hamlet. Nicht nur dass die politische Stellung und der Charakter des Helden naheliegende Vergleichspunkte bieten, so ist vor allem die Aufgabe, die dem römischen Freiheitskämpfer Brutus und dem düstern Dänenprinzen gestellt wird, wenn wir sie auf ihre Wurzel zurückführen, die gleiche. Es ist fast, als habe sich der Dichter im Hamlet die Frage vorgelegt, wie würde in unserer Zeit ein Mann handeln, dem eine Aufgabe ähnlich der des Brutus zufällt. Ueber den Grundgedanken ist das Drama allerdings weit hinausgewachsen, trotzdem dürfte es von Interesse sein, den verbindenden Zügen der beiden Gestalten nachzugehen, da es uns vielleicht auf diesem indirekten Wege, indem wir von dem einfacheren Charakter zu dem komplizierteren aufsteigen, gelingt, etwas zur Lösung des schwierigen Hamletproblems beizutragen.

Dass hier mehr als eine zufällige Uebereinstimmung vorliegt, wird schon durch äussere Gründe erwiesen. Vermutlich arbeitete der Dichter an beiden Dramen zu gleicher Zeit, auf jeden Fall sind sie kurz nacheinander erschienen, erst Cäsar,

dann Hamlet. Wie sehr Shakespeare bei Schaffung des letzteren noch durch die Römertragödie gefesselt war, ersehen wir aus den häufigen Anspielungen auf den Imperator, denen wir im Hamlet begegnen. Horatius, der sich selbst mehr als alter Römer denn als Däne fühlt, und sein königlicher Freund philosophieren über sein Schicksal auf dem Friedhofe, Polonius hat ihn gespielt, eine Erinnerung, die er kurz vor seiner Ermordung durch Hamlet auspackt, dem dadurch die Rolle des Brutus zugewiesen wird. Ein Umstand spricht aber in ganz besonderem Masse für die enge Verwandtschaft, die nach Meinung des Dichters selbst zwischen den beiden Gestalten besteht. Von einer Rede Brutus' an das römische Volk nach Cäsars Ermordung findet sich bei Plutarch keine Spur, wohl aber bei Belleforêt eine solche, die Hamlet nach Bestrafung seines Oheims zur Rechtfertigung seiner blutigen That an die herbeiströmenden Dänen hält; sie ist das Vorbild zu Brutus' Ansprache,⁵⁴ wie auch seine Lage mit der Hamlets in der Chronik identisch ist. Ueberhaupt ist die Hamletfabel, wie sie Shakespeare in seinen Quellen und in einem älteren Stück vermutlich von Kyd vorfand, aus der römischen Geschichte entlehnt, eine Nachbildung der älteren Brutussage. Der freiheitliebende alte Römer ist nicht nur der Stammvater und das Vorbild von Shakespeares Marcus Brutus, sondern auch der geistige Ahnherr Hamlets.

Schon die politischen Verhältnisse sind in beiden Dramen, in Rom wie in Dänemark, ähnlich. Unheilsschwangere Wolken ballen sich über dem Gemeinwesen zusammen, und widernatürliche Zeichen und Wunder deuten auf eine schwere Zukunft. Die Gräber öffnen sich und geben ihre Toten heraus, die hier wie dort verderbenverkündend umherirren.

Im höchsten, palmenreichsten Stande Roms,
Kurz vor dem Fall des grossen Julius, standen
Die Gräber leer, verhüllte Tote schrien
Und wimmerten die röm'schen Gassen durch.
Dann feuergeschweifte Sterne, blut'ger Tau,
Die Sonne fleckig; und der feuchte Stern,

Dess' Einfluss waltet in Neptunus' Reich,
 Krank an Verfinst'ung wie zum jüngsten Tage.
 Und ebensolche Zeichen grauser Dinge —
 Als Boten, die dem Schicksal stets vorangehn
 Und Vorspiel der Entscheidung, die sich naht —
 Hat Erd' und Himmel insgemein gesandt
 An unsern Himmelstrich und Landsgenossen.⁵⁵

So spricht Horatio zu Beginn des ersten Aktes und weist dadurch geflissentlich auf den Vergleich mit der römischen Tragödie hin. In beiden herrscht die gleiche elektrische Spannung, die Wolken sind geladen, eine Katastrophe bereitet sich vor. In Rom wie in Dänemark hat sich ein einzelner Mann durch List und Macht in den Besitz der höchsten Gewalt gesetzt. Er macht zwar von der erworbenen Herrschaft keinen ungerechten Gebrauch, das müssen Cäsar selbst seine Gegner zugeben, wie auch König Claudius, soweit er als Regent handelnd in Erscheinung tritt, die staatlichen Angelegenheiten wohl zu verwalten weiss. Dennoch stehen ihnen die Vertreter der legitimen Ordnung misstrauisch und schmolldend gegenüber, in Rom sind es die alten Republikaner, in Dänemark Hamlet, der, wenn er auch bei dem schwankenden Charakter der Erbfolge, kein Recht auf den erledigten Thron besitzt, doch als mündiger Sohn des verstorbenen Herrschers einen Anspruch auf die Königswahl zu haben glaubt. In der Armee und im Volke neigen viele zu ihm hin, wie wir an Horatio, Marcellus und Bernardo erkennen. Die politischen Momente treten zwar für Hamlet gegenüber den persönlichen in den Hintergrund, aber auch er sieht in dem König den Usurpator, der seine besseren Rechte verletzt hat und nennt ihn

Einen Beutelschneider von Gewalt und Reich,
 Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
 Und in die Tasche steckte.

Wie es nicht anders sein kann, hat die Revolution von oben aufregend auf die Massen gewirkt, das Rechtsbewusstsein des Volkes ist schwer erschüttert, und jeder Aufwiegler, der mit goldenen Versprechungen, ja nur mit der Verheissung

einer politischen Umwälzung auftritt, kann auf ein nur zu williges Gehör bei der Menge rechnen, wie der Aufstand des Laertes auf der einen Seite beweist, auf der andern Brutus' und Antonius' Reden, die den Pöbel ohne Schwierigkeit in entgegengesetzter Richtung mit sich fortreissen. Die Hoffnung des Volkes resp. der Unzufriedenen, denn dass es solche auch in Dänemark giebt, geht aus dem starken Zulauf des rebellischen Laertes hervor, knüpfen sich an Brutus und Hamlet. Obgleich sie beide des fascinierenden Zaubers auf die Menge, der eigentlichen Ursache der Popularität, ermangeln, stehen sie bei dem Volke in hoher Gunst und Achtung. Hamlet ist so beliebt, dass König Claudius ihn öffentlich nicht anzutasten wagt, und ohne Brutus ist die Verschwörung unmöglich, da nur sein allgemein verehrter Name die schwere That annehmbar machen kann.

Die Popularität verdanken sie in erster Linie ihrer Abstammung; Hamlet ist der Sohn des glorreichen Dänenkönigs, der durch weise Regierung und persönliche Tapferkeit das Reich ausgedehnt hat, und Brutus ist dem vornehmen Geschlecht der Junier entsprossen, das dem Staat schon einmal einen Befreier geschenkt hat, so dass in schwerer Zeit sich die Blicke aller von selbst auf sie richten. Sodann aber ist sie durch persönliche Eigenschaften wohl erworben. In einer Zeit, da alles nach materiellen Vorteilen strebt, stehen sie uneigennützig in dem wogenden Meer der begehrliehen Leidenschaften. Gegen niedriger Gestellte sind beide voll Herablassung und Rücksicht, die sich bei Brutus in der freundlichen Behandlung seiner Diener und der Schonung der armen Bauern während des Feldzuges äussert, bei Hamlet, dem in dem Verkehr mit dem aufgeblähten Hofgesinde kein Spott zu bissig, kein Witz zu scharf ist, in dem freundlichen Entgegenkommen gegen die Männer des gemeinen Volkes, die armen Schauspieler und die silbenstechenden Totengräber.

Sie sind ästhetische Naturen; gegen die wüsten Zechgelage, denen ihre roheren Standesgenossen, König Claudius

und Antonius huldigen, haben sie eine vornehme Abneigung, die beide in scharfen Worten zum Ausdruck bringen. Statt dessen sind sie Liebhaber von geistigen Genüssen, Freunde der Philosophie, Verehrer der Wissenschaften und Künste, insbesondere der Musik, in der beide den Wiederhall ihrer zarten und nervösen Stimmungen finden. Mit der Philosophie haben sie sich auf das innigste beschäftigt, Brutus hat die Schule des Pythagoras durchlaufen und die Lehren der Stoa in sich aufgenommen, während Hamlet zu Wittenberg vermutlich den Worten Giordano Brunos gelauscht hat⁵⁶ und in begeisterter Liebe zu Horatio, dem praktischen Jünger Zenos aufblickt. Dieser Zug ist bei Shakespeare, dem abgesagten Feind aller Philosophie, doppelt bedeutungsvoll und dient wesentlich zur Erklärung von Brutus' und Hamlets Charakter. Durch die intensive philosophische Beschäftigung ist der in beiden schon vorhandene Hang zum Nachsinnen, Grübeln und Erwägen noch vermehrt worden. Wie das Denken auf der einen Seite ihren Intellekt und ihre Verstandeshätigkeit geschärft hat, hat es auf der andern ihre schon in geringem Masse vorhandene Thatkraft noch mehr untergraben. In dieser Beziehung stehen sie in einem ausgesprochenen Gegensatz zu allen bisherigen Helden des Dichters; das waren Männer aus einem Gusse, geschlossene Persönlichkeiten, voll Vertrauen in die eigene Kraft, voll Glauben an sich selbst im Guten wie im Bösen. Bei ihnen war Wünschen, Wollen und Handeln eins, unbedenklich schreiten sie vom Gedanken zum Entschluss, vom Entschluss zur That. Die Thatenfreudigkeit Percys oder König Heinrichs V. besitzen weder Hamlet noch Brutus. Der Weg vom Kopf bis zur Faust ist bei ihnen lang und durch alle Hindernisse gesperrt, die eine grübelnde Bedenklichkeit aufbauen kann. Als reflektierende Naturen haben sie eine angeborene Scheu vor der That, die als etwas nicht mehr zu Aenderndes, nicht mehr zu Besserndes sie mit Schrecken erfüllt. In einer Zeit, da es gilt, Hammer oder Ambos zu sein, sind sie mit ihrem weicheren Wesen nicht am Platze-

Die sanfte Gemütsart wird als Grundzug von Brutus' Wesen ausdrücklich von Antonius festgestellt (V, 5), wie Hamlet von sich erklärt, es fehle ihm an Galle, und seine Mutter ihn geduldig wie ein Taubenweibchen nennt. Das Pathos, die kräftige, offensive Leidenschaft, geht beiden ab, sie können den Feind nicht hassen, dem sie gegenübergestellt sind. Brutus ist weit entfernt von dem tyrannenfressenden Hasse eines Cassius, er muss sich Cäsars Persönlichkeit erst verstandesmäßig in ihre Elemente zerlegen, um ein Ziel für seine Abneigung zu finden, und Hamlet, der gewiss allen Grund hat, seinen Oheim zu hassen, schmäh, verhöhnt und verachtet ihn, aber zu einem gesunden, kräftigen Hass, der Vorbedingung des siegreichen Stosses, bringt er es nicht. In den Aufzeichnungen und Briefen bedeutender Feldherren ist mir immer die persönliche Schärfe aufgefallen, mit der sie den Gegner, der ihnen auf dem Schlachtfeld gegenübersteht, betrachten, selbst die Mitteilungen eines so verstandeskühlen und humanen Mannes wie Moltke sind, zum mindesten während der Kriegszeit, von tiefem Franzosenhass erfüllt, aber darin äussert sich gerade der Wille zum Sieg, das Geheimnis des Erfolges, der den glücklichen Ausgang an die Fahne des Kämpfers bannt. Anders Brutus: Als er zur That schreitet, geschieht es mit dem Tod im Herzen, lieber brächte er sich selber um als den grossen Julius (V, 5), und nur mit halbem Mute zieht er in die Schlacht von Philippi, während Hamlet denselben Zug in gesteigertem Masse aufweist und aus Mangel an leidenschaftlicher Energie überhaupt nicht zum Handeln kommt. Beide sind passive Naturen, weniger geeignet, für ihre Sache zu leben und zu siegen als zu dulden und zu sterben, wie es dem grübelnden, handlungsunlustigen Philosophen angemessen ist. Das Denken hat seinen Fluch an Hamlet und Brutus bewährt. Dem Leben und dem, was es zu bieten hat, stehen sie nicht mehr naiv gegenüber, in der Reflexion ist ihnen die Unzulänglichkeit alles Irdischen aufgegangen, und alle Werte haben sie auf das richtige, sogar

unter das richtige Mass reduziert. Die Welt und ihre Herrlichkeit lockt sie nicht mehr, sie sind ohne Ehrgeiz; Brutus würde gern mit dem ärmsten Dorfbewohner tauschen (I, 2), wie Hamlet, der dem Usurpator am wenigsten die Krone missgönnt, in einer Nusschale wohnen und sich für einen König von unermesslichen Gebieten halten könnte. So hat das Leben für sie selbst nur einen bedingten Wert; noch ehe der Geist ihm erschienen ist, trägt sich Hamlet mit Selbstmordgedanken, dem Trost des Melancholikers, der in allen seinen Monologen wiederkehrt, und Brutus verwirft zwar der Pythagoräischen Lehre gemäss den Selbstmord, aber es ist ein rein schulmässiges Verwerfen. Seine Reden sind von Todesgedanken durchzogen, und wie es der Ausgang bestätigt, fühlen wir, dass er trotz des Pythagoras den „römischen Narren“ spielen und eine Niederlage nicht überleben wird.

Für ihn sowohl wie für Hamlet ist der Tod die endliche Erlösung, die Befreiung von den „Mühen dieser herben Welt“, eine Seligkeit, die ihm nach langer Qual die keuchend getragene Bürde des Lebens abnimmt. Ihr Fall ist nicht die unerbittliche Vollziehung eines tragischen Schicksalspruches, sondern das gnädige Scheiden eines Mannes, der mit seinen hohen Anschauungen nicht in seine Zeit passt, wie seine Zeit mit ihren Anforderungen nicht zu ihm passt. Das ist der Bruch, der durch ihr ganzes Leben geht und der erst durch den Tod geschlossen wird. Brutus, wenigstens der Brutus, den uns der Dichter schildert, wäre in der guten Zeit der Republik ein zweiter Cincinnatus geworden, und Hamlet hätte sich als Beherrscher eines friedlichen, konstitutionellen Staates zweifellos höchst königlich bewährt. Er hätte die Verfassung wie ein Heiligtum verehrt, Künste und Wissenschaften gefördert, in seiner von Staatsgeschäften nicht allzu stark in Anspruch genommenen Zeit selbst zur Feder gegriffen und, wie Paulsen⁵⁷ geistvoll bemerkt, ein Buch *de contemptu mundi* geschrieben. In der eisernen Zeit, in die sie zu ihrem Unglücke gestellt sind, sind sie und fühlen sie sich am un-

rechten Platz; sie sollen ausserhalb des Gesetzes, ja gegen das Gesetz handeln, und das wollen und können sie nicht, sie können nicht gewaltsam zugreifen und den Knoten zerhauen, der nicht zu lösen ist. Nicht dass es ihnen an persönlichem Mut fehlt, eine Eigenschaft, die mit Todessehnsucht und Lebensverachtung nicht unbedingt verbunden ist; Hamlet und Brutus stehen im Kampfe in der vordersten Reihe, dieser bei Philippi, jener bei dem Angriffe der Seeräuber. Es fehlt ihnen an Leidenschaft, wie sie einem Cassius und Laertes, einen Clifford und Richard von York beseelt, in der die Stärke jedes Menschen, besonders aber des Shakespeareschen liegt. Durch diesen Mangel sind Brutus und Hamlet schwach. Charakteristisch ist für beide das Bedürfnis nach Anlehnung, „der Starke ist am mächtigsten allein“, Hamlet und Brutus haben ein hochentwickeltes Gefühl für Freundschaft, ersterer braucht seinen Horatio, dies wandelnde stoische Prinzip, letzterer seinen Cassius, wie der mit Gott und Welt zerfallene, jugendliche Shakespeare sich in Klagen um einen mitfühlenden Freund verzehrt.

Das Missverhältnis der sie umgebenden Aussenwelt zu der eignen Innenwelt erfüllt sie mit quälendem Unbehagen und Lebensnuit, ohne dass sie ihrer Naturanlage nach Melancholiker sind. Sie sind Idealisten; in ihren Gedanken haben sie sich nach hohen Ideen ein Bild von Welt und Menschen gemacht, dem sie selbst zwar nachzuleben versuchen, das aber überhaupt oder wenigstens in dieser Zeit keine Aussicht auf Verwirklichung hat. Solange sie in ihrem Studierzimmer sassen, war es möglich, das schöne Ideal unversehrt zu bewahren, bei dem ersten feindseligen Anprall der Aussenwelt muss es in Scherben gehen, und dieser Zwiespalt wird beiden zum Verhängnis. Brutus, der idealbefangene Republikaner muss es erleben, dass sein Volk sich sklavisch der Alleinherrschaft unterwirft, während Hamlet, bei dem die politischen Erfahrungen noch durch persönliche gesteigert werden, die Grossen des Reiches und besonders seine eigene Mutter das

Regiment und die Liebe seines edlen Vaters gegen die seines unbedeutenden Bruders eintauschen sieht. Der Rückschlag der Ereignisse in Gestalt eines tiefen Pessimismus kann natürlich nicht ausbleiben. Aber wie dem Sammler seine Raritäten nicht wertlos werden, weil die Welt den Preis für sie nicht zahlen will, so für Hamlet und Brutus ihre Ideale. Die Menschen können ihre sittlichen Forderungen nicht einlösen, gut, so behalten wir sie für uns, denn, wenn man auch schon durch Geburt zu der verdorbenen Gemeinschaft der Menschen gehört, so ist doch das Streben schon rühmlich, als sittliches Ausnahmewesen unter der verkommenen Masse zu leben. Sittlichkeit ist der innerste Kern ihres Seins. Alles Gemeine ruft in ihnen das Gefühl des Ekels hervor, der sich in Hamlet bei den verschiedensten Gelegenheiten äussert, bei Brutus in der Härte, mit der er die vielleicht sogar notwendigen Durchstechereien des Cassius verurteilt. Tief sittlich sind auch ihre Beziehungen zum Weibe, Brutus' Ehe mit Portia entspricht den höchsten Anforderungen, ebenso wie Hamlets Gefühle für Ophelia durch keine unlautern Gedanken getrübt sind. Die alte Frage, ob sie im physischen Sinne seine Geliebte gewesen sei, muss nicht nach ihrem, sondern nach seinem Charakter unter allen Umständen verneint werden. Ophelia würde uns dadurch nicht weniger wert, dass sie neben ihrem Herzen auch ihren Leib dem Geliebten überlassen hätte, auf Hamlets Charakter würde es einen argen Flecken hinterlassen und das Bild des gerechten Rächers zu einer Karikatur verzerren.

Sittliches Bewusstsein und das aus ihm entspringende Pflichtgefühl sind es, die Hamlet wieder und wieder zu einer That treiben, die seinem Wunsch fern liegt und die seine philosophische Erkenntnis verwirft. Ebenso ist es mit Brutus, moralische Erwägungen, nicht eigne Leidenschaft bestimmen ihn zu Cäsars Ermordung, eine That, die seinem ganzen Wesen widerstrebt. Auf der andern Seite vermögen sie ihn aber auch, des Antonius zu schonen, wodurch er den Erfolg des ersten Schrittes aufhebt und für sich selbst das Verderben

beschwört. Als Gegenstück hat der Dichter die kurze Proscriptionsscene eingeschoben (IV, 1). Die Triumvirn wissen, wie man Politik treibt, und lassen sich nicht durch moralische Bedenken zurückhalten, sie gehen über die Leichen der Schuldigen und Unschuldigen, ja, der eignen Brüder hinweg und erreichen dadurch ihr Ziel.

Durch Cäsars Tod, dieser „sittlichen Mordthat“, entwickelt sich Brutus zum typischen Moralisten. Der grosse Julius hat um das Recht geblutet (IV, 3), ein Mann, der ihn „gerichtet“ hat, darf natürlich nicht um eines Haares Breite von der moralischen Linie abweichen; lieber gäbe er sein Herzblut hin, als dass er mit ungerechten Mitteln Geld für seine Legionen beschaffe. Und das in einer Zeit des äussersten Notstandes! Krieg will er führen, aber einen moralischen Krieg, eine *contradictio in adjecto*! Natürlich geht die Schlacht verloren, ihm selbst bleibt nichts übrig, als sich den Tod zu geben, aber das moralische Prinzip ist gerettet, siegreich nimmt er es in die andere Welt hinüber und kann so mit Recht sagen:

Ich habe Ruhm von diesem Unglückstage,
Mehr als Octavius und Mark Anton
Durch diesen schnöden Sieg erlangen werden.

Gewiss, Brutus hätte den „schnöden“ d. h. durch unmoralische Mittel herbeigeführten Sieg um keinen Preis haben wollen, die Triumvirn sind weniger wählerisch und mit dem Erfolge als solchen durchaus zufrieden.

In Hamlets Leben fehlt die grosse sittliche That, in Folge dessen verläuft seine Entwicklung gerade in der entgegengesetzten Richtung; seine Sittlichkeit wird untergraben, wie die des Brutus gesteigert wird. Aber denken wir uns, er hätte nach der Schauspielszene seinen Onkel zur Rechenschaft gezogen und bestraft, so würde auch er ganz im Stile des freiheitsliebenden Römers sich selbst als eine durch das Richteramt geheiligte Person erschienen sein. Auch für ihn hätte die nachträgliche Rechtfertigung der Gewaltthat in der strengsten

Scheidung des Guten und Bösen gelegen, auch er hätte nach dem Tode des Königs den Dolch in die Scheide gesteckt, auf die Gefahr hin, das ganze Werk zu gefährden. Es ist der streng sittliche Standpunkt, der mit den Thatsachen nicht rechnet und für das Notwendige keine Augen hat. Unterstützung findet er aber, was die subjective Seite anbetrifft, bei Hamlet und Brutus in dem Mangel an Leidenschaft und der Unlust, mehr zu thun, als unbedingt durch das Gebot der Pflicht gefordert wird.

So gelten auch die schönen Worte, die die Triumvirn bezw. Fortinbras nach ihrem Fall zu beider Lobe sprechen, nicht dem, was sie geleistet haben, sondern dem sittlichen Prinzip, das sie beseelt hat. Er hätte sich höchst königlich bewährt, sagt der norwegische Prinz an Hamlets Leiche, wenn ja wenn die vielen „Wenn“ nicht gewesen wären.

Mit diesen vereinzelt Charakterzügen, die wir bei beiden gemeinsam antreffen, ist weder das Wesen Brutus', geschweige das Hamlets erschöpft, die wenigen Bemerkungen sind gewissermassen nur die mathematische Formel, die dem lebendigen Bilde zu Grunde liegt, der Hauptnenner, auf den beide zurückzuführen sind.

Zu der Aehnlichkeit des Charakters gesellt sich im Drama die Gleichheit der Aufgabe, die beiden Männern gestellt wird, und die sie ihrer Veranlagung gemäss in derselben Weise aufnehmen und verarbeiten, wenn sie auch in der Ausführung voneinander abweichen.

So wie sie sind, haben sie die Vorgänge in Rom und in Dänemark mit Bangen verfolgt, Brutus sieht mit Besorgnis den Verfall der republikanischen Staatsform und Hamlet mit Grauen die Usurpation seines Onkels und die rasche Wiedervermählung seiner Mutter. Noch ehe sie zur Rache berufen werden, lastet eine besonders trübe Stimmung auf ihnen, ihr melancholischer Hang ist durch die äusseren Vorgänge noch gesteigert worden. Brutus hat, wie er selbst sagt, die Lust

am Spiel verloren, der muntere Geist des Antonius fehlt ihm, und seit kurzem quälen ihn Regungen streitender Natur, deren Gegenstück wir in Hamlets erstem Monolog mit dem charakteristischen Schluss „es ist nicht, und es wird auch nimmer gut“ wiederfinden. Beide sind aufgeregte und fühlen, dass Dinge um sie vorgehen, in die sie pflichtgemäss eingreifen müssten, aber die Empfindung ist noch dumpf und unklar, sie hat die Richtung, in der sie wirken soll, noch nicht gefunden; da ertönt der Ruf zur Rache. Cassius tritt auf und deutet entschlossen auf Cäsar, das ist der Mann, der den Staat umgestürzt, der uns alle zu Sklaven gemacht hat, töte ihn, so lautet sein Gebot, wie das des abgeschiedenen Vaters an Hamlet: Töte ihn, ihn, der an allem Unheil schuld ist, räche meine Ermordung, räche die Schmach deiner Mutter, töte ihn, ihn, meinen Bruder! Schon Vischer hat darauf hingewiesen, dass mit dem Begriff der „Blutrache“, ein Ausdruck, der häufig für Hamlets Aufgabe gebraucht wird, nicht auszukommen ist. Blutrache ist ein Rechtsinstitut, wenn auch ein sehr primitives und beruht auf der Anschauung, dass Blut mit Blut gesühnt werden muss, ohne dass sich die rächende That mit Notwendigkeit gegen die Person des Mörders selbst richtet. Im Hamlet wie im Cäsar handelt es sich um nichts anderes als Bestrafung eines Frevlers, der kraft seiner Stellung über das Gesetz erhaben ist, so dass ihm nur mit Gewalt beizukommen ist. Selbsthilfe lag den Menschen zu Shakespeares Zeit näher als uns, der Mann führte ein Schwert an der Seite, das er leicht aus der Scheide zog, und mit dem er sich selbst Recht schaffte, statt nach der Hilfe des Schutzmannes und des Staatsanwaltes zu schreien. Cassius will den Tod Cäsars, wie der trotz des Fegefeuers noch recht weltlich gesinnte Geist den des Claudius. Sein Ruf nach Rache kann nur in dem einen Sinne gedeutet werden, und wird auch von seinem Sohne nur so verstanden, nicht etwa als eine Aufforderung, den Frevler zu offenbaren und durch die Stimme der Oeffentlichkeit, den Usurpator zum Verzicht auf die Krone und zur Lösung

seiner blutschänderischen Ehe zu bestimmen. So würde ein moderner Hamlet vorgehen, mit seinem wohlgesichteten Material über die Grenze fliehen und von dort pikante Enthüllungen in die Welt schleudern. Brutus und Hamlet sollen töten. Es kommt hier nicht auf die Rechtsfrage an, ob Cäsar und König Claudius den Tod verdient haben, sondern nur auf das, was die aufsteigenden Racheengel, Cassius und der Geist, von unseren Helden verlangen. Das ist in beiden Fällen das gleiche, der Tod des Frevlers, denn auch Cäsar müssen wir im Sinne der Republikaner als solchen bezeichnen. Und zwar ergeht die Aufforderung aus rein persönlichen Gründen zur Bestrafung des begangenen Unrechtes. Bei Hamlet ist das ausser Frage, aber auch Cassius weiss nichts von der idealen Wiederherstellung der römischen Freiheit, überhaupt einem positiven Ziele, er will nur die Ermordung Cäsars, weil er sich über ihn und Brutus erhoben und sie zu Unfreien herabgedrückt hat; es sind negative und rein persönliche Gründe, aus denen er dem Imperator feindlich gesinnt ist (I, 2). Das Bild dieses nichtidealen Republikaners, der es als eine Schmach, als eine persönliche Beleidigung aufnimmt, dass sich einer von seinesgleichen über ihn erhoben hat, ist eine Meisterleistung Shakespearescher Seelenkunde, man vergleiche damit nur die Bemerkungen, die Bismarck in seinen Memoiren über seine Standesgenossen macht, die ihm die Erhebung in den Fürstenstand als etwas sie persönlich Verletzendes in ähnlicher Weise niemals verzeihen konnten. Der Ruf zur Rache trifft mit dem zusammen, was schon längst unbestimmt in der Seele unserer Helden gewühlt hat. „O, mein prophetisches Gemüt!“ ruft Hamlet bei den Mitteilungen des Geistes aus, wie Brutus Cassius' Worte im ahnungsschwangeren Herzen aufnimmt, in dem er selbst schon ähnliche Gedanken gehegt hat. Jetzt werden die schlummernden Regungen geweckt und auf ein bestimmtes Ziel hingelenkt. Blitzartig zuckt der entschiedene Hinweis auf das, was geschehen muss, durch das Gewölk der unklaren Empfindungen; der Entschluss fängt an zu gähren.

Bis zur Vollführung einer furchtbaren That
Vom ersten Antrieb ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rat vereint; und die Verfassung
Des Menschen wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

So schildert Brutus die Vorgänge in seiner eigenen Brust, und so hätte er die Tragödie Hamlets zusammenfassen können, Dekomposition eines Menschen, der zwischen verschiedenen Erwägungen geteilt ist und den Entschluss, den Ausgang aus diesem Labyrinth, nicht finden kann, der eine That begehen soll, die er nicht begehen will. Der Zwiespalt liegt bei Brutus wie bei Hamlet zwischen dem Sollen und Nichtwollen, nicht etwa zwischen Wollen und Nichtkönnen, wie man bei letzterem nach Goethes Erklärung gewöhnlich anzunehmen pflegt.

Hamlet und Brutus fühlen beide, dass, wenn es so ist, wie der mahnende Rachebote aussagt, und im innersten Herzen hat weder der eine noch der andere einen Zweifel, dass es so ist, sie die Pflicht haben, seinem Rufe Folge zu leisten. Es bliebe also nur übrig, an die Ausführung des Planes zu denken, aber so schnell setzt sich bei ihnen die Vorstellung nicht in Entschluss und That um, die Ueberlegung tritt lähmend dazwischen. Denken wir uns Heinrich Percy an Hamlets Stelle; ohne Besinnen wäre er sofort nach der Offenbarung des Geistes in das Schloss gestürzt und hätte mit Gefahr seines eigenen Lebens den König im Kreise seiner Zechgenossen umgebracht. Anders unsere philosophisch geschulten Helden. Brutus' Anhänglichkeit an das republikanische Ideal und Abneigung gegen die Herrschaft eines einzelnen ist mindestens ebenso stark wie die des Cassius, Hamlets Empörung über den Frevel seines Oheims erreicht den denkbar höchsten Grad, aber bei beiden, als reflektierenden Naturen, hat die Leidenschaft nicht die Stärke und Tiefe, um dem Gegner kurzer Hand den Dolch durch den Leib zu rennen. Einen

inneren Trieb zur Rache fühlen weder Brutus noch Hamlet, und so bleibt für sie von der Mahnung des Rachegeistes nur das nackte Gebot der Pflicht übrig, das aber bei ihrem sittlichen Ernst für beide von höchster Bedeutung ist. Entziehen dürfen sie sich ihm nicht, aber Folge leisten wollen sie ihm auch nicht, da sie sich mit dem Gedanken an eine Mordthat nicht befreunden können. Wie aber sollen sie sich dieser Pflicht entledigen? Zunächst durch Vertagung; Brutus will die Sache noch einmal überlegen und zu gelegener Zeit (wenn es auf ihn ankäme, den griechischen Calenden) mit Cassius besprechen, wie auch Hamlet die Gelegenheit versäumt, den König in der ersten stürmischen Aufwallung zur Rechenschaft zu ziehen. Einen Aufschub haben sie gewonnen, und den Aufschub benutzen sie weidlich zum Nachdenken. Immer grösser werden in ihrer Vorstellung die Schrecken der Bluthat, die sie in erster Erregung nicht begangen haben und die sie bei kaltem Blute unter allen Umständen verwerfen. Doch das mahnende Gewissen muss aufs neue beschwichtigt werden, Brutus denkt daran, dass dieser Cäsar eigentlich ein ganz braver Kerl gewesen ist, wodurch die Thatsache, dass er sich die Alleinherrschaft angemasst hat, nicht im mindesten berührt wird, und Hamlet macht in seinem philosophischen Geist die Entdeckung, dass alle Menschen Schufte sind, und somit der König nicht schlechter wie die anderen ist. Jetzt ist der Gesichtspunkt gefunden, unter dem sie sich der aufgelegten Pflicht entziehen können und zwar ein Gesichtspunkt, der den Vorzug hat, allen Seiten ihres Charakters, ihrer Thatenunlust, ihrer Leidenschaftlosigkeit und ihrem Idealismus Genüge zu leisten. Sie wollen die Mordthat nur begehen, wenn durch den Tod des Feindes ein positives Ziel, eine Besserung erreicht wird, also in dem einen Fall, wenn dadurch die römische Volksherrschaft, wie sie in Brutus Idealen lebt, wiederhergestellt, in dem anderen die aus den Fugen gegangene Welt wieder eingerenkt, also das Böse überhaupt aus der Welt geschafft wird. Kann der Erfolg nicht herbei-

geführt werden, bleibt die Mordthat nur eine That der Rache, so will weder Hamlet noch Brutus sie begehen. In dieser Form sieht die Aufgabe allerdings ganz anders aus, als sie von Cassius und dem racheheischenden Geiste gestellt worden war. Brutus und Hamlet haben sie erweitert und erheblich über das gesteckte Mass ausgedehnt, die Bestrafung des Schuldigen soll nun die erste Stufe zu einem schöneren und höheren Erfolge sein. In der neueren Form, und von der besseren Absicht geleitet sind beide bereit, die Aufgabe zu erfüllen, wenn sie jetzt nicht den einen Fehler hätte, unerfüllbar zu sein. Solange haben sie an ihr herumgedacht und gedeutelt, bis sie objektiv unmöglich geworden ist. Hamlet kann ebensowenig die Welt bessern und bekehren, wie Brutus die unrettbar entschwundenen Zeiten der Republik zurückzaubern kann. Das Volk ist nicht mehr fähig, frei zu sein, durch die Ermordung Cäsars ist für die Sache der Freiheit gar nichts gewonnen, so wenig wie durch die Bestrafung des Claudius für eine allgemeine Besserung der Menschheit. Aber dem Nichtwollen, wie es sich auf spekulativen Scheingründen und Ausflüchten aufbaut, setzt das Gebot der Pflicht sein unerbittliches Soll entgegen, und das ist der Zwiespalt, der in Brutus' Seele den „Zustand der Empörung“ hervorruft und an Hamlet zum tragischen Verhängnis wird.⁵⁸

Trotz der Aehnlichkeit des Charakters und der Empfindungen, mit denen beide den Befehl zum Handeln aufnehmen, erfüllt Brutus die ihm gewordene Aufgabe, während Hamlet seinem gemordeten Vater die Vollziehung der Rache schuldig bleibt, denn die in letzter leidenschaftlicher Wallung geschehene Tötung des Königs kann als eine planmässige Durchführung seiner Aufgabe nicht betrachtet werden, so dass wir berechtigt sind, in diesem Sinne von einer Nichterfüllung zu sprechen. Dabei hat der Dichter alles gethan, um dem Dänen seine That äusserlich zu erleichtern, er ist der jüngere und temperamentvollere im Gegensatz zu dem reiferen und kühleren Römer, er hat einen unwürdigen Verbrecher vor sich,

während jener den grössten Mann seiner Zeit ermorden soll. Brutus liebt Cäsar, während Hamlet in Claudius nur seinen persönlichen Feind erblicken kann, der ihm selbst nach dem Leben trachtet, so dass ihn schon die Notwehr zur That treiben müsste. Dagegen ist Brutus ausschliesslich Angreifer und muss durch geheime Verschwörung mühsam die Gelegenheit zur That herbeiführen, die sich Hamlet wieder und wieder aufdrängt. Dazu kommt noch, dass die Autorität des Racheboten, der ihm gegenübertritt, viel bedeutender ist, als bei Brutus, es ist der abgeschiedene Geist seines Vaters, der als ein allen irdischen Wünschen entrücktes Wesen nur die Wahrheit sagen kann, während Cassius als lebender Mensch und besonders als anerkannter Feind Cäsars den Irrtümern und den Leidenschaften des Diesseits unterworfen ist.

Wir sind an dem Punkte angelangt, wo sich Brutus von Hamlet scheidet.

An intellektueller Begabung ist der Däne dem Römer weit überlegen, er besitzt einen durchdringenden Verstand, einen scharfen Einblick in Menschen und Verhältnisse, dazu ein wunderbares intuitives Erfassungsvermögen, das, von einer reichen Phantasie unterstützt, ihn geradezu als ein Genie erscheinen lässt. Zu jedem irdischen Handeln gehört aber ein gewisses Mass von Beschränktheit, ein blinder Glaube an sich selbst und an die Wirksamkeit, an den Erfolg der eigenen That. Wer ganz weise ist, wer die Welt vollständig begriffen hat, thut überhaupt nichts mehr, sondern wartet und betrachtet wie Buddha. Brutus ist von der Höhe dieses Standpunktes weit entfernt, sein Denken ist beengt wie das jedes Politikers, sein Blick getrübt durch die Brille des Parteimannes; er ist kurzsichtig im Gegensatz zu dem weitsichtigeren Hamlet. Dieser will nicht handeln, weil er sich einen Erfolg von seiner That nicht versprechen kann, jener hat in der erweiterten Form, der Wiederherstellung der römischen Freiheit, den Gesichtspunkt gefunden, unter dem er subjektiv die von ihm geforderte Blutthat begehen kann, unter dem sie aber objektiv

vollständig wertlos ist. Er verfällt nun in den gewöhnlichen Irrtum des Politikers, die Menschen mit den Zuständen zu verwechseln, er sieht den Alleinherrscher, nicht aber die Frösche, die den Storch zum Herrn haben müssen. So erscheint ihm Cäsars Tod als förderlich für die Sache der Freiheit, ja als die Freiheit selbst, und er entschliesst sich, ihn zu töten. Das Mögliche, Cäsarn für seine frevelhafte Ueberhebung zu strafen, wie Cassius gefordert hatte, hat er nicht gewollt, um statt dessen das Unmögliche, die Erneuerung der Freiheit, zu unternehmen. Wie zum Hohn schallt ihm, dem „Befreier“, der Ruf des Volkes entgegen: „Brutus werde Cäsar!“ Die Frösche wollen den Storch durch die Schlange ersetzen.

Wie anders Hamlet! Einen persönlichen Racheakt will auch er nicht begehen, in seiner tieferen Einsicht erkennt er aber, dass für seinen grossen Zweck, die Einrenkung der aus den Fugen gegangenen Welt, durch den Tod des Königs gar nichts gewonnen ist. Und wenn nicht, warum soll er ihn töten? warum „sollen alle das Leben behalten bis auf einen?“ Der Tod des Claudius ist für ihn ein unbrauchbares Mittel, während für Brutus' beschränkte, politische Weisheit die Ermordung Cäsars als ein brauchbares gilt. Der Unterschied zwischen den beiden Männern liegt auf der Seite des Intellectes, die Aehnlichkeit in ihrem Charakter.

Zum besseren Verständnis und zur subjektiven Ergänzung unseres Vergleiches müssen wir einen kurzen Blick auf Hamlets Charakter werfen, wie er sich vor und während der Tragödie entwickelt.

Schon vor der Erscheinung des Geistes können wir einen schwermütigen Hang, einen gewissen schwärmerischen Pessimismus bei ihm beobachten, mit dem seine philosophische Neigung zur Verallgemeinerung in engstem Zusammenhange steht. Die Schwachheit seiner Mutter wird von ihm gegen das ganze weibliche Geschlecht ausgebeutet, obgleich er in Ophelia den Beweis des Gegenteiles vor Augen hat. In gleicher

Weise erwächst ihm aus der Schandthat des Königs die Einsicht in die Schlechtigkeit und Abscheulichkeit der ganzen Menschheit. Die Menschen sind ihm vergällt (man delights not me). Ophelia soll in ein Kloster gehen, wozu will sie Kinder gebären, die doch schon von der Geburt an der Sünde verfallen sind? Er selbst macht davon keine Ausnahme, auch in ihm wühlt die Bestie im Menschen oder, um seine eignen Worte zu gebrauchen, es ist etwas Gefährliches in ihm, er könnte sich solcher Dinge anklagen, dass es besser wäre, die Mutter hätte ihn nie geboren, denn er wie alle Menschen ist ein ausgemachter Schurke. Wenn er aber auf der einen Seite als Mitglied der menschlichen Gesellschaft Teil an der allgemeinen Verderbnis hat, so fühlt er sich auf der anderen gerade durch diese Erkenntnis über die Masse erhaben. Wie der Weltverächter in sich noch den Verächter achtet, so Hamlet in sich den Erkennen, er verehrt in sich das sittliche Ausnahmewesen, das in der Lage ist, die Lasterhaftigkeit und niedrige Gesinnung der anderen zu durchschauen und mit Abscheu von sich abzuweisen. Er selbst fühlt sich in seiner Leidenschaftlosigkeit frei von ihren gemeinen Begierden, ein Umstand, durch den seine Selbstschätzung wesentlich gesteigert wird, dass er sich als ehrlicher Mann wie ein Auserwählter unter Zehntausenden vorkommt (II, 2). In seiner hohen Meinung wird er dadurch bestärkt, dass ihm wirklich etwas ganz Ausserordentliches begegnet, nämlich die Erscheinung des Geistes, der ausdrücklich aus dem „Bezirk, aus dem kein Wanderer wiederkehrt“, in die Welt zurückgesandt wird, um ihm, Hamlet, eine Botschaft zu übermitteln, um ihn zur Rache und Bestrafung des blutschänderischen Oheims aufzufordern. Hamlets erste Empfindung ist ganz im Sinne der Mahnung, „auf Schwingen, rasch wie Andacht und der Liebenden Gedanken“ zur Rache zu stürmen. Aber er thut es nicht. Was ist die Ursache seiner Säumnis? Mangel an Mut gewiss nicht, wir haben ihn als unerschrocken bei der Annäherung des furchtbaren Gespenstes erkannt. Rücksicht auf die Blutsver-

wandtschaft oder Scheu vor der Heiligkeit der Majestät? Hamlet weiss, wie viel diese Begriffe in dieser Gesellschaft wert sind. Weder halten ihn Gewissensbedenken von der Blutthat zurück, denn mit souveräner Gleichgiltigkeit befördert er die armen Schelme Rosenkrantz und Gündenstern, die, wenn auch albern, so doch keine todeswürdigen Verbrecher sind, in das bessere Jenseits, noch Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Geistes. Seine ganze Erscheinung ist nicht danach angethan, um nur die geringsten Bedenken aufkommen zu lassen, wie auch Hamlet den besorgten Gefährten erklärt, dass es ein „ehrliches Gespenst“ sei (I, 5). Hamlet will nicht handeln. Auf seine ersten, stürmischen Impulse hat sich, wie Mehltau auf die Blüte, die Reflexion gesenkt und hat die Leidenschaft, die die furchtbare That erzeugen könnte, durch Denken gebrochen. Nachdem die erste Empörung schnell verrauscht ist, sträubt sich sein ganzes Wesen gegen die Blutthat, die ihm auch als persönlicher Racheakt viel zu unbedeutend und eines Auserwählten, wie er ist, nicht würdig erscheint. So will er sie auf keinen Fall begehen; unter dem höheren, für ihn sehr schmeichelhaften Gesichtspunkt, dass er zum Rächer und Verbesserer der aus den Fugen geratenen Welt berufen ist, wäre er wohl bereit, sie zu begehen, aber wozu? Mit seiner tiefen Einsicht muss er sich sagen, dass die Ermordung seines Oheims für diesen Zweck bedeutungslos ist, aber er klammert sich um so inniger an die Mission des Weltverbesserers, je triftigere und willkommenere Gründe sie seiner absoluten Unthätigkeit bietet. Den König hätte er wohl erstechen können, auch einen Aufstand erregen wie Laertes, wenn er gewollt hätte, dessen ist er sich bewusst, und das ist der Sinn ihres Zusammentreffens am Grabe Opheliens. Gereizt ruft Hamlet ihrem trauernden Bruder zu: Was du kannst, kann ich auch. Auch ich hätte an der Spitze eines zusammengerafften Haufens dem König mit der gezogenen Klinge gegenüberreten können. Aber wozu? Was ist ihm der König? Ein sündiger und verbrecherischer Mensch mehr

oder weniger auf der Welt. Es lohnt sich nicht, den einen abzuthun, wenn die, die mit ihm sind und nach ihm sein werden, doch nicht besser sind. Besteht die Welt aber wirklich nur aus Schuffen, so entfällt für ihn jeder Grund, den einen zu bestrafen, und er hat ein Recht, die That, die er nicht begehen will, zu unterlassen. Um die mahnende Stimme seines Gewissens zu beschwichtigen, macht er sich daran, Beweise für die Schlechtigkeit dieser Welt zusammenzutragen. Mit seiner scharfen Beobachtungsgabe inmitten dieser Gesellschaft des Luges ist ein ausreichendes Material bald gesammelt, das ihm als Entschuldigung seiner Unthätigkeit ebenso willkommen ist, als es sein sittliches Gefühl empört. In der heuchlerischen Freundschaft Rosenkrantz und Gildensterns, in der albernen Dienstfertigkeit Polonius', ja sogar in dem vermeintlichen Verrat Opheliens, die sich als Spionin gegen ihn gebrauchen lässt, findet er Beweise für die allgemeine Verderbnis. Ueberall Schlechtigkeit, nichts als Schlechtigkeit! Das ist die See von Plagen, die sich gegen ihn, den vereinzelt Schwimmer gegen den Strom heranwält. In dieser Erkenntnis eckelt es ihn vor der Welt, vor den Menschen und sich selber, und vor allen Dingen eckelt es ihn, handelnd einzugreifen.⁵⁹ Am liebsten ginge er aus der Welt und machte mit einem Dolchstoß der eignen Qual ein Ende, aber abgesehen davon, dass der Ewige ein Gebot gegen Selbstmord gesetzt hat, so darf er die Welt nicht verlassen, ohne seine Pflicht erfüllt zu haben, zu der er berufen ist. Sein Gewissen bleibt allen philosophischen Umgehungen und Erörterungen gegenüber unerbittlich und fordert von ihm die That der Rache, die er so schön hinwegphilosophiert hat. Hamlet muss bleiben und muss in der verruchten Gesellschaft weiterleben. Aber wie? In der Königin kann er nicht mehr die Mutter, in dem König nicht mehr das Staatsoberhaupt sehen, die Menschen sind Schurken und Narren, deshalb stellt er sich wahnsinnig, denn nur in dieser Maske kann er es noch unter Menschen aushalten. Mit seiner Aufgabe hat der Wahnsinn gar nichts zu

thun, er ist für sie weder zweckmässig noch zweckwidrig, sondern völlig bedeutungslos. Der ältere Brutus stellt sich unzurechnungsfähig, um sich vor der Wut des Tarquinius zu retten, genau so der Hamlet der Sage und vermutlich der des vorshakespeareschen Stückes. Für unseren Helden fällt der Grund fort. Man hat behauptet, er wolle den König überführen. In welcher Weise das durch den simulierten Wahnsinn geschehen soll ohne das zufällige Eintreffen der Schauspieler, ist unerfindlich, und ausserdem ist es überflüssig. Hamlet hat an der Echtheit und Wahrhaftigkeit der ihm gewordenen Erscheinung keinen Zweifel, diese Einreden bringt er erst nachträglich vor und sie haben nur dilatorischen Charakter.

Um die Exposition des Hamlet zu gewinnen, haben wir vorschauend den Verlauf des gesamten Dramas überblicken müssen; jetzt bietet uns das Problem keine Schwierigkeiten mehr. Es handelt sich um den seelischen Kampf eines Mannes, der eine sittliche Pflicht, die ihm auferlegt ist und die er als solche anerkennt, nicht erfüllen will. Auf jede nur denkbare Weise sucht er sich ihr zu entziehen, obgleich er das Bewusstsein hat, dass er durch seine Unthätigkeit allen rechtlichen und moralischen Forderungen in das Gesicht schlägt. Die Tragödie ist ganz innerlich, sie spielt sich ausschliesslich in Hamlets Brust ab, und die äusseren Ereignisse sind nur insoweit bedeutungsvoll, als sie auf sein Wollen oder Nichtwollen zurückwirken oder der thatsächliche Ausdruck seiner Empfindungen sind. Den Fortschritt, wir können auch beinahe sagen den Rückschritt der Handlung erkennen wir an den Monologen (in Akt V tritt das Gespräch mit Horatio dafür ein), die wie Gradmesser in den einzelnen Akten zur Beobachtung der steigenden oder fallenden Flut seiner Empfindungen aufgestellt sind. Die zur That treibende Stimme des Gewissens versucht Hamlet mit den verschiedensten Gründen zu betäuben. Teils verneint er seine Aufgabe unmittelbar, indem er sie unter einem höheren, philosophischen Gesichtspunkt als

zwecklos hinstellt, teils sind seine Einwände aufschiebender Natur, die Gelegenheit sei nicht günstig, die Strafe des Königs nicht grausam genug oder der Geist habe vielleicht gelogen. Aus diesen Gründen veranstaltet er das Schauspiel im Schauspiel, das wie der simulierte Wahnsinn für die Durchführung seiner Aufgabe gar keinen Zweck hat und nur zur Beschönigung seiner Unthätigkeit dient. An der Schuld des Königs hat er nicht den leisesten Zweifel gehabt, zum offenen Geständnis bringt er ihn nicht und hat auch kein Interesse daran, da ihm die Meinung der anderen bis auf Horatio, der gleich ihm schon überzeugt ist, völlig gleichgültig ist. Der Gedanke, das Verbrechen müsse noch erwiesen werden, ist eine Finte Hamlets, um die That hinauszuschieben, das Schauspiel selbst ein Selbstbetrug, dass er etwas thue, während er in Wirklichkeit nichts oder wenigstens nichts zum Ziele Führendes thut. Er bereitet sich vor auf den Tag, da er die grosse That begehen wird, da er die aus den Fugen gegangene Welt wieder einrenken wird! Leider gehen seine Vorbereitungen über harmlose Theatervorstellungen hinaus. Ein Mann, von dem so Ungeheures verlangt wird, muss frei sein und darf durch keine anderweiten Rücksichten behindert werden. Dieser Selbsttäuschung bringt er seine Liebe zum Opfer, und mitleidslos tritt er die arme Ophelia in den Staub. Sein Gewissen ist wieder für einige Zeit beruhigt, er hat ja etwas gethan, er bereitet sich vor! Auf die Dauer ist die mahnende Stimme durch solche Ausflüchte und Scheingründe nicht zu beschwichtigen; in energischen Ausbrüchen, die durch das mannhafte Auftreten Fortinbras' und die leidenschaftliche Deklamation des Schauspielers unterstützt werden, regt sich das Pflichtbewusstsein, das in den zürnenden und selbstschmähenden Monologen zum Durchbruch kommt. Das Schauspiel im Schauspiel wirft alle Ausreden über den Haufen. Wenn je, so muss Hamlet jetzt handeln, die günstigste Gelegenheit bietet sich ihm, aber wieder weiss er ihr unter einem nichtigen Vorwande auszuweichen. Statt den Dolch zu zücken, stürmt er in das Gemach seiner

Mutter, um Dolche zu reden, schwatzt dort sein Geheimnis aus und bringt sich dadurch um die Möglichkeit, überhaupt noch etwas zu thun. In dieser Scene liegt der Höhepunkt und die Peripetie des Stückes, die durch die nochmalige Erscheinung des Geistes in sinnfälliger Weise hervorgehoben ist. Er kommt, um den abgestumpften Vorsatz eines pflichtvergebenen Sohnes zu schärfen, um ihn wie im ersten Akt zur Rache an König Claudius aufzufordern. Aber welche Veränderungen sind seitdem vor sich gegangen! Jetzt ist es zu spät. Seine Unthätigkeit hat sich gegen Hamlet selbst gekehrt und ihm das Mark aus den Knochen gesogen. Das Nichtwollen ist zum Nichtkönnen geworden, die Entschluss- und Handelsfähigkeit ist ihm durch Nichtgebrauch dieser Kräfte abhanden gekommen. Auch sein sittliches Empfinden ist unterwühlt, er hat sich daran gewöhnt, mit Schuffen zu leben. Dadurch, dass sich seine Gedanken und nur seine Gedanken mit dem Verbrechen beschäftigen, ist es für ihn zu etwas Positivem, etwas Feststehendem, man könnte beinahe sagen, Vertrautem geworden, das ihm nicht mehr so entsetzlich dünkt und ihn weniger empört wie früher. Auf der anderen Seite ist die Situation aber auch äusserlich zu seinen Ungunsten verändert. Der König weiss jetzt Bescheid, er ist auf seiner Hut und hat schon Massregeln ergriffen, um seinerseits zum Angriff überzugehen. Jetzt gilt es für Hamlet nicht mehr, für andere als Rächer aufzutreten, sondern für sein eigenes Leben zu kämpfen. Doch seine moralische Auszehrung hat schon so weit um sich gegriffen, dass er nicht einmal das wenige noch leisten kann, sondern widerstandslos lässt er sich auf das Schiff nach England bringen, und nur durch einen Zufall wird er von dem sicheren Verderben bewahrt. In dem Zufall, der im allgemeinen im Drama zu verwerfen ist, liegt hier die höchste, dichterische Kunst, es ist von der grössten Bedeutung, dass Hamlets Rettung rein zufällig ist, ein glückliches Ereignis, auf das er überhaupt nicht mehr rechnen konnte. Statt aber die noch einmal gebotene Gelegenheit zu gebrauchen, kehrt

er nach Dänemark zurück und läuft willenlos zum anderen Male dem König in das gestellte Netz. Seine Unthätigkeit ist zum Fatalismus ausgeartet. „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft, geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein, ist alles.“ Mit dieser melancholischen, schicksalsergebenen Weisheit lässt sich der Mann zur Schlachtbank schleppen, der „schnell wie des Liebenden Gedanken“ zur Rache eilen wollte! Wir gönnen es ihm, dass ihn endlich der tödliche Stich trifft, der seiner Qual ein Ende macht und seinem kranken Herzen Heilung bringt. Das verzehrende Gift in seinen Adern giebt ihm zuletzt die Kraft, den kurzen Degenstoss zu führen, zu dem sein ganzes Leben nicht ausgereicht hat, und so genügt er wenigstens im Tode seiner moralischen Verpflichtung.

Es ist uns leider hier nicht vergönnt, den Charakter Hamlets in allen Einzelheiten zu verfolgen; viele Seiten seines Wesens, besonders seine Beziehungen zu Ophelia, haben wir nur oberflächlich streifen können, da sie für einen Vergleich mit Brutus, der für uns das leitende Motiv bildet, nicht in Betracht kommen.

Brutus und Hamlet haben ausgelitten, beide scheiden als Ueberwundene von dem Leben, jener in voller Zufriedenheit mit sich selbst, dieser zerrissen und besorgt um seinen Nachruhm. Und doch, wie verschieden ist ihr Erfolg! Mit Brutus wird seine Sache zu Grabe getragen. Der Cäsar, den er ermordet hat, lebt und ist stärker und mächtiger als je zuvor. Der freiheitsliebende Mann geht als letzter Römer von dieser Erde; von seinen Hoffnungen und Idealen ist nichts zur Wirklichkeit geworden.

Hamlet dagegen hat alles erreicht, was ihm in seinen kühnsten Träumen vorgeschwebt hat. Nicht nur der Mord seines Vaters ist gesühnt, sondern auch die aus den Fugen gegangene Welt ist wieder eingerichtet. Mit Fortinbras bricht eine neue und bessere Zeit an, als die alte war. Sein Leben

ist zum Opfer gefallen, aber mit ihm ist zugleich das ganze Geschlecht der Sünde und der Ungerechtigkeit ausgetilgt worden. Nicht durch seine Thaten hat er das schöne Ziel erreicht, sondern allein durch das Vorhandensein und das Gewicht seiner sittlichen Persönlichkeit. In der allgemeinen Verderbtheit hat sie wie ein Tropfen heilkräftiger Lymphe gewirkt, die den ganzen Organismus in Gärung versetzt, ja selbst in Eiterung übergeht, bis der Körper alle krankhaften Stoffe ausgeschieden hat. So bleibt Hamlet, der Vorkämpfer einer neuen Zeit, zum Schluss doch Sieger, während Brutus, der Vertreter des für ewig Verlorenen, als Besiegter das Schlachtfeld deckt.

VI.

Romeo und Julia

bei

Shakespeare, Goethe und Lope de Vega.

Si duo faciunt idem, non est idem.

Es giebt wohl keinen Stoff in der Weltliteratur, der so häufig poetisch behandelt worden ist, wie die Erzählung von Romeo und Julia.⁶⁰ Seit den Tagen, da zuerst ein Grieche Xenophon Ephesius die Liebe seiner treuen Anthia besungen hat, bis zu Gounods Oper zieht sich eine lange Reihe von Dichtungen, die das Schicksal des „sterngekreuzten“ Liebespaares von Verona in Lied und Wort, in Epos und Drama gefeiert haben. Es muss ein eigentümlicher Zauber von der Sage ausgehen, die noch heute von den Einwohnern Veronas mit Stolz als ein Teil ihrer Stadtgeschichte betrachtet wird, und die die drei grössten Dichter dreier grossen Nationen, Shakespeare, Lope de Vega und Goethe zur Behandlung gelockt hat. Leider ist das selbständige Drama, Romeo und Julia, das unser deutscher Dichter in seiner frühesten Jugend plante, nicht zur That geworden, an seiner Statt müssen wir uns mit seiner Bearbeitung des Shakespeareschen Werkes begnügen.⁶¹ Die Erzählung selbst stammt aus dem ältesten Märchenschatze der Menschheit, und wird sich, wie sie schon Jahrtausende überdauert hat, immer fortpflanzen, weil sie, wie Vischer bemerkt, Grundgefühle des Lebens in geschlossener Gestalt giebt. Es ist die Liebe an sich, die Liebe, wie sie im Herzen zweier junger Menschen auflodert und sich ungeachtet widriger äusserer Verhältnisse in Not und Leiden bewährt, die Liebe, die den Tod nicht fürchtet, wenn sie nur im Tode die sehnstchtig begehrte Vereinigung finden kann. So hat Shakespeare den Kern der Sage erfasst. Bei ihm hat die Welt keine Stätte für eine so gewaltige und ausschliessliche

Leidenschaft, während sich bei Lope die Liebe besser mit den bestehenden Verhältnissen abfindet und schon auf der Erde ihr Ziel erreicht und zu einer glücklichen Verbindung führt.

Beide Dichter schöpften mittelbar aus dem weitverbreiteten Novellenbuche Bandellos, der die Sage unter dem Titel „La sfortunata morte di due infelicissimi amanti“ behandelt und nach dem Vorgang Luigi da Portos in Verona lokalisiert hat. Auch die Namen der historischen, aber niemals feindlichen Veroneser Familien und der Liebenden stammen von letzterem, während sie in dem Novellino des Masuccio aus Salerno noch Mariotto Mignanelli und Gianozza heissen. Ob Shakespeare und Lope neben ihren unmittelbaren Quellen den Bandello selbst gekannt haben, ist zweifelhaft, doch ist es trotz der stärkeren Abweichungen bei dem Spanier wahrscheinlicher als bei dem Engländer. Ueber den Kanal kam die Erzählung aus Frankreich und wurde von William Paynter in Prosa, von Arthur Brooke, dem Shakespeare seinen Stoff verdankt, in Versen behandelt, während der Weg der spanischen Ueberlieferung bis zu Lope und seinem grossen Nachfolger, Francesco Rojas, infolge der mangelhaften Bearbeitung der spanischen Litteratur leider zur Zeit noch nicht klargelegt ist.⁶²

Mit Shakespeares Drama ist die Gestalt der Sage dauernd festgelegt, ungefähr wie der Madonnentypus der Renaissance durch die florentinische Schule; alle späteren Bearbeitungen und Neudichtungen haben sich nur in untergeordneten Punkten von ihm zu entfernen gewagt. Vielleicht war das der Grund, dass Goethe seinen ursprünglichen Plan eines selbständigen Dramas fallen liess, er mochte fühlen, dass neben dem grossen Britten nichts Eignes zu leisten und durch sein Werk der Acker vollständig erschöpft war. Unter den Bearbeitungen nimmt aber die seine sowohl nach der Person des Verfassers als nach dem Werte des geleisteten die erste Stelle ein. Sie wurde im Jahre 1811 in Anlehnung an Schlegels Uebersetzung geschrieben, um der Weimarer Bühne, die trotz seiner und Schillers Dramen in der Haupt-

sache von Iffland und Kotzebue lebte, zu einem reichhaltigeren und besseren Repertoire zu verhelfen. Die Prinzipien, die Goethe bei seinen Aenderungen bestimmten, hat er selbst wenige Jahre später in dem bekannten Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“ niedergelegt. Es ist von dem höchsten Interesse, zu beobachten, wie die Strahlen der Shakespeareschen Sonne durch das Prisma des Goetheschen Geistes hindurchgehen, von ihm gebrochen und weitergespiegelt werden. Denn trotz starker, eigener Zuthaten ist Goethe als Bearbeiter völlig von Shakespeare abhängig, während die Werke der spanischen Dichter, die sich mit Romeo und Julia befasst haben, durchaus selbständig und durch kein geistiges Band mit dem englischen Liebesdrama verbunden sind. Wenn wir sie trotzdem mit ihm vergleichen, so kann es sich nur um die Auffassung des Stoffes handeln und um das, was aus der alten Ueberlieferung unter den Händen der verschiedenen Künstler geworden ist.

Goethe hat den ersten Eindruck, den die Dramen des grossen Engländers auf ihn ausübten, mit begeisterten Worten in Wilhelm Meister geschildert. Kein Buch — berichtet er — habe auf ihn solche Wirkungen hervorgebracht als diese Stücke, sie seien das Werk eines himmlischen Genius, keine Gedichte, sondern die aufgeschlagenen, ungeheuren Bücher des Schicksals, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert. Aber bald wurde es ihm des Sturmes und des Brausens zu viel. Seine kraftgenialischen Freunde erhoben sich und warfen im Zeichen Shakespeares jede Regel und jedes Mass über Bord, in Verkennung ihres Vorbildes glaubten sie das Recht zu haben, alle Form mit Füßen zu treten und alle Schranken niederzureissen, während sie thatsächlich nur seine Fehler, allenfalls seine Aeusserlichkeiten wie die Wortspiele und kühnen Bilder erfassten und nachahmten. Goethe graute es vor den Geistern, die er durch seinen Götz selbst entfesselt hatte. Er konnte zwar Shakespeare seine Bewunderung nicht

versagen, aber die erste Jugendliebe war zerstört. An ihre Stelle trat die Kritik, und er scheidet in seinen späteren Schriften genau zwischen sich und den leidenschaftlichen Verehrern Shakespeares. Durch die Einwirkung der Antike wurde der englische Dichter, und mit ihm das romantische Kunstprinzip überhaupt, mehr und mehr zurückgedrängt, an seine Stelle trat das klassische Drama, das mit seinem monumentalen Aufbau, seiner einfachen Handlung und stilisierten Form Goethen sympathischer war, als die polymythische Welt des Renaissancedichters.

Es ist das grösste Glück Shakespeares, dass ihm das antike Drama mit Ausnahme Senecas unbekannt geblieben ist. Der Einfluss des minderwertigen, römischen Spätlings, der in seinen Jugenddramen stark hervortritt, war künstlerisch bald überwunden und konnte nicht die Stärke gewinnen, unsern Dichter von dem Volksdrama, der Wurzel seiner Kraft, abzuziehen. Hätte er Sophokles gekannt, so hätte er sich vermutlich seinem Zauber so wenig entwinden können wie Goethe und Schiller. In ihrer Bewunderung für die antiken Tragiker verfielen sie in denselben Grundfehler, den die französische Tragödie einhundertundfünfzig Jahre früher zu ihrem eignen, unermesslichen Schaden begangen hatte, Loslösung von den nationalen Instinkten und willkürliche Anpassung an klassische Muster. Wie wir seit Lessing an der Hand der englischen Litteratur, so war es den Franzosen gegeben, im Schatten des geistesverwandten, spanischen Dramas eine nationale Kunst auszubilden. Bei ihnen wie später bei uns wurde die logische Entwicklung durch einseitige Zuwendung zum Klassizismus unterbrochen, der als eine fremde, künstlich eingebürgerte und aufgezogene Pflanze weder dort noch hier lebensfrische Schösslinge treiben konnte. Der Unterschied zwischen den deutschen und französischen antikisierenden Bestrebungen ist nur der, dass Goethe und Schiller eine bessere Kenntnis und Erkenntnis der Griechen besaßen als die Theoretiker des 17. Jahrhunderts, dass sie mehr den geistigen Ge-

halt der Antiken auszuschöpfen versuchten, während jene sich in der Hauptsache bei Aeusserlichkeiten aufhielten. Iphigenie ist ein Meisterwerk, aber Phädra ist auch eines. Die reine Menschlichkeit ist zwar ein höheres, aber doch konventionelles Ideal wie das der Franzosen; das schöne Masshalten von Naturwahrheit ebenso weit entfernt als der höfische Wohlstand Racines. Infolge der wunderbaren Sprache und der Fülle der Poesie, die Goethe über sein Werk ausgegossen hat, kommt uns diese Tendenz nicht zum Bewusstsein, aber jeder hat bei Lektüre oder Aufführung die Empfindung des Störenden, des Peinlichen, wenn Orest im fünften Akt mit gezogenem Degen hereinstürmt. Das behagt uns nicht, das schickt sich nicht in dieser Gesellschaft; es ist unfein, es ist stilwidrig. Wie ein Windstoss in eine Galerie schöner Marmorgestalten, so wirbelt der Ausbruch natürlicher Leidenschaft in die vornehm künstliche Umgebung hinein; er stört ihre Ruhe und Hoheit. Trotz ihrer grösseren Kunst gelang es Goethe und Schiller nicht wie den Franzosen, die nationale Stimme in ihrem Klassizismus gänzlich zu ersticken. Für sie war der Kampf aber auch schwerer, sie hatten einen Gegner vor sich, der eben unüberwindlich war, und in dessen Zeichen es selbst den schöpferisch dürftig veranlagten Romantikern möglich war, ihnen erfolgreichen Widerstand zu leisten. —

Es sind nur wenige Jahre, aber ein langer Weg, den Goethe von Goetz bis Iphigenie durchlaufen hatte. Die Kluft, die ihn von Shakespeare trennte, wurde immer weiter, und der Dichter arbeitete daran, sie unüberschreitbar zu machen. Er bewunderte den grossen Britten noch, aber es war eine kühl abgewogene Bewunderung, an der das Herz keinen Anteil hatte. Im Gegenteil, er suchte die Erinnerung an ihn möglichst fern zu halten. Wie später Grillparzer, fühlte er sich durch die Nähe des Riesen bedrückt, in seiner Schaffenslust gelähmt, in seinen Fähigkeiten gemindert; er musste sich von ihm frei machen, um produzieren zu können und wurde damit immer tiefer in den Klassizismus hineingetrieben. Er

schrieb die natürliche Tochter, von der keine Brücke mehr zu der individualistischen Kunst seines grossen Vorgängers hinüberführt, und den schon erwähnten Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“, in dem er seinen verneinenden Standpunkt theoretisch zu begründen versucht und dem Getadelten jede dramatische Kraft im eigentlichsten Sinne abspricht. In ihrer Breite seien seine Tragödien mehr dialogisierte Epen, die in ihrer ursprünglichen Form auf der Bühne undarstellbar seien. Mit welcher Zähigkeit hatte einst Wilhelm Meister jedes Wort des geliebten Hamlets gegen Serlos Rotstift verteidigt! Jetzt billigte Goethe Schröders entsetzliche Bearbeitungen und sah in ihnen die einzige Möglichkeit, Shakespeare dauernd auf dem deutschen Theater lebendig zu erhalten. Seine Dichtungen waren in den Augen des weimarischen Klassizisten zu „barbarischen Avantagen“ geworden, in denen sich das Ungeheure mit dem Abgeschmackten verbindet. Dem Ungeheuren konnte er noch immer seine Bewunderung zollen, aber von dem Abgeschmackten musste Shakespeare erst gereinigt werden, ehe er die herzogliche Hofbühne betreten durfte. Goethe war in seiner Beurteilung des grössten dramatischen Dichters aller Zeiten von dem „betrunkenen Wilden“ Voltaires nicht mehr weit entfernt, und so ist es nur natürlich, dass der französische Ausplünderer Shakespeares statt des Geplünderten triumphierend seinen Einzug in Goethes Theater hielt. „Shakespeare, Shakespeare, wo bist du hin?“ durfte Caroline Herder mit Recht nach der Aufführung des Mahomed an Knebel schreiben. Einst hatte der junge Goethe in einem Frankfurter Vortrag erklärt: „Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, dass ich beim ersten Blick denke, das hätte ich anders gemacht; hinterdrein erkenne ich, dass ich ein armer Sünder bin, dass aus Shakespeare die Natur selbst weissagt.“ Doch das war lange her; jetzt ging der Zweiundsechzigjährige daran, Romeo und Julia mit bessernder Hand zu bearbeiten, d. h. das Abgeschmackte sollte ausgesondert, die „ausgesäeten Juwelen, die

durch viel Untheatralisches auseinandergehalten würden“, straffer zusammengereiht werden.

Wenn wir in diesen Bemerkungen nur das Urteil sähen, dass Shakespeares Dramen zu einer wörtlichen Wiedergabe auf unserer modernen Bühne leider nicht geeignet sind, so könnten wir uns mit der Ansicht nur einverstanden erklären, aber Shakespeare sollte nicht nur bühngerechter, er sollte auch klassischer und stilisierter werden, sich womöglich den geliebten Griechen annähern.

Einzelne sachgemässe Kürzungen können dem Gesamteindruck seiner Werke nur zu statten kommen. Ein alter Dichter darf nicht dieselben Anforderungen an die Geduld des verehrten Publikums stellen wie ein moderner Komponist und die kostbare Zeit seiner Hörer über Gebühr in Anspruch nehmen. Sodann aber verbieten unsere komplizierten Theater-einrichtungen die Häufigkeit des Szenenwechsels, den sich Shakespeare unter seinen einfacheren Verhältnissen ohne Schwierigkeiten gestatten durfte. In beiden Beziehungen ist Goethes Bearbeitung nur zu billigen, sie überschreitet den Rahmen eines angemessenen Theaterabends nicht, und die Zahl der Verwandlungen ist um die Hälfte von vierundzwanzig auf zwölf herabgemindert.

Ohne Gewaltsamkeit konnte es bei der Umgestaltung natürlich nicht abgehen. Durch starke Streichungen und durch Unterdrückung ganzer Szenen wird es Goethe möglich, den ersten Akt Shakespeares und die Hälfte des zweiten in einen, allerdings sehr langen Aufzug zusammenzudrängen, der mit dem nächtlichen Gespräch der Liebenden einen wirkungsvollen Ausklang findet, ein Abschluss, dem man den Beifall nicht versagen kann. Sehr geschickt wird sodann im zweiten Akt die Handlung bis in die Hälfte des dritten des Originals weitergeführt; in kräftiger Antithese bringt uns Goethe hier die heimliche Trauung, den Strassenkampf, in dem Merculio und Tybalt erschlagen werden, und die daraus folgende Verbannung Romeos. Dagegen ist der dritte Akt des Bearbeiters

vollständig verunglückt; die beiden Bluttthaten und den Urteilspruch des Prinzen hat er an den zweiten Akt abgegeben, den Abschied der beiden Liebenden am Morgen nach der Brautnacht in den vierten Aufzug gestellt, so dass für den dritten überhaupt keine Handlung übrig geblieben ist. Wir haben hier nur die Scene in Julias Kammer, in der sie Tybalts Tod und Romeos Verbannung erfährt, und die Vorgänge bei Bruder Lorenzo, in denen Romeo sein Schicksal bejammert, bis er durch die Botschaft der Amme getröstet wird. Statt der reichen Handlungsfülle Shakespeares von Juliens Monolog an über die Brautnacht bis zur Ankündigung der Ehe mit Paris, die mit sicherem Instinkt an das Ende des dritten Actes gestellt ist, finden wir bei Goethe fast nur Reflexionen und Erzählungen von Ereignissen, die wir im zweiten Akt selbst gesehen haben. Er hat diese Scenen, um mit ihnen einen ganzen Aufzug zu füllen, beinahe unverkürzt gelassen, so dass sie in seiner um ein Drittel geschmälernten Bearbeitung einen viel zu breiten Raum im Verhältnis zum Ganzen einnehmen. Im vierten Akt wird der weitwallende Strom der Shakespeare'schen Handlung energisch, aber wenn wir uns auf den noch zu entwickelnden Standpunkt des Bearbeiters stellen, mit grossem Geschick zusammengefasst, so dass er wie im Original den fünften Akt mit der Scene in Mantua beginnen kann. Auch dieser Aufzug leidet unter den vorgenommenen Streichungen. In den Scenen am Grabe der Capulets folgen vier Monologe, durch wenige Worte getrennt, aufeinander, durch die die Handlung etwas Ungeschicktes und Schleppendes bekommt. Darunter ist einer, der des Grafen Paris, von Goethe weit über den Umfang des Originales ausgedehnt worden. Doch die energischste Kürzung nimmt er am Ende des Dramas vor. Goethe bricht mit Juliens Selbstmord ab, die Versöhnung der feindlichen Familien fehlt, und nur Bruder Lorenzo fügt den erschütternden Vorgängen einige elegisch ausklingende Schlussworte hinzu:

Auch sie ist hin! Damit bekräftigt werde,
Dass menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rat verstiebt zu nichts,
Und Thorheit sieht sich von Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher als Böses unternehmen:
Die eh'rne Pforte mög' auch hier verwahren,
Bis ich es darf den Oberrn offenbaren.
Glücklich der, der Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Hass verschliesst.

Die Aenderung oder vielmehr Unterdrückung des Shakespeareschen Schlusses ist von der höchsten Bedeutung und bietet uns in Verbindung mit den andern Abweichungen Goethes den Schlüssel zum Verständnis seiner Bearbeitung.

In einem Briefe an seinen grossen Freund bemerkt Zelter über den veränderten Ausgang des Dramas: „Nach meinem Gefühl hatten sie vollkommen recht, das Stück zu schliessen, wo es aus ist.“ Das Urteil beweist nur, dass Zelter das Drama weder in der einen noch der andern Fassung begriffen hat, und es ist ganz unmöglich, dass unser grosser Dichter das „Gefühl“ seines gewohnheitsmässigen Echos geteilt hat. Goethe war sich darüber klar, dass die wenigen oben citierten Worte ebenso wenig als Abschluss für Shakespeares Tragödie geeignet gewesen wären, wie der Originalschluss zu seiner Bearbeitung gepasst hätte. Das Stück ist unter seinen Händen nicht nur kürzer geworden, sondern hat auch in seinem Wesen eine Umwandlung erfahren.

Ein Stück ist „aus“, um den Zelterschen Ausdruck beizubehalten, wenn das in ihm behandelte Thema zu Ende geführt ist, sein Zweck erreicht, sämtliche Fäden abgewickelt und die angeschlagenen Akkorde verklungen sind. Ob das Trauerspiel mit der Katastrophe selbst oder mit einem versöhnenden und erhebenden Ausblick in die Zukunft abbricht, wird von dem Stoffe, der Handlung und den Umständen, unter denen der Held scheitert, dem Gegenspiel im weitesten Sinne abhängen; eine dramatische Notwendigkeit, wie von

moralisierenden Theoretikern behauptet worden ist, bildet ein derartiger versöhnender Fernblick auf keinen Fall. Shakespeare wenigstens ist Mannes genug, um alle Schläge des wütend anstürmenden Geschickes zu ertragen, ohne das Bedürfnis zu fühlen, am Schlusse „trotz alledem“ das Vorhandensein einer sittlichen Weltordnung und einer besseren Zukunft zu konstataren. Othello fällt und das Stück ist aus, weil der Dichter nichts mehr hinzuzusetzen hat, denn in der versprochenen, gründlichen Folterung Jagos und der reichen Erbschaft, die Graziano davonträgt, dürfte eine sittliche Erhebung kaum gefunden werden. Ein Beispiel für ein Drama, in das ein erhebendes Moment mit aller Gewalt in gezwungenster Weise hineingetragen ist, sind Hebbels Nibelungen. Die Handlung ist thatsächlich mit dem Tode Hagens zu Ende, schon die Ermordung Criemhilds durch Hildebrand ist ein epischer Zusatz, die Thronentsagung Etzels und die Uebnahme der Krone durch Dietrich von Bern mit den Worten:

„Im Namen dessen, der am Kreuz verblich“
 aber vollständig überflüssig, ein Ausblick in die Zukunft, der durch den Verlauf des Stückes in keiner Weise bedingt noch gerechtfertigt wird. Von einem Kampf des Christentums gegen das Heidentum ist in der Tragödie gar nicht die Rede gewesen. Es ist so, als wenn Fortinbras am Ende des Hamlet die Grundsätze entwickeln wollte, nach denen er seine künftige Regierung einrichten werde. Die wenigen Worte sind vollkommen verfehlt und beeinträchtigen die Wirkung des Hebbelschen Schlusses auf das Empfindlichste. Wenn Shakespeare in Romeo und Julia nach dem Tode seiner Helden noch die Versöhnung der beiden feindlichen Häuser bringt, so geschieht es nicht, um den Zuschauer durch das rührselige Schauspiel der händeschüttelnden Greise zu erheben, sondern weil sie einen notwendigen Bestandteil seiner Tragödie bildet. Wenn Goethe sie wegliess, so fühlte er richtig, dass in seiner Umarbeitung mit Juliens Selbstmord das letzte Wort gesprochen ist.

In dem Shakespeareschen Drama handelt es sich nicht nur um den traurigen Tod zweier höchst unglücklicher Liebenden, wie bei Bandello, sondern um eine Liebe, die, hinausgestossen in eine Welt voll Hass, keine Stätte für ihr Glück finden kann, um eine Liebe, die an einer objektiv feststehenden Thatsache, der Feindschaft der beiden Familien scheitert und doch im Tode siegreich über alle Hindernisse triumphiert. Der Dichter muss uns die Rückwirkung der Liebe auf die Gegnerschaft der Montagues und Capulets ebenso schildern, wie er uns die Wirkung des Hasses auf die Liebe gegeben hat. Das ist der Zweck des Schlusses. Die Liebe ist nicht nur stärker als der Tod, sondern sie besitzt noch im Tode die Kraft, die langjährige, ererbte Zwietracht zu überwinden. Diese Zwietracht ist aber kein gewöhnlicher Familienstreit, sondern wie Shakespeare immer politischer Dichter ist, greift sie aus der engeren Sphäre des Privatlebens in die weitere des Staates hinüber. In Othello schildert der Dichter die Eifersucht, in Cymbeline die Treue, im Lear die Impietät innerhalb der Familie; aber der Mohr ist nicht nur der eifersüchtige Ehemann, sondern zugleich der erste Feldherr eines grossen Staates, Lear und Cymbeline sind Könige, in gleicher Weise sind Romeo und Julia nicht nur Kinder zweier feindlicher Häuser, sondern Angehörige der ersten Familien des Staates, deren Hass gleich den Zwistigkeiten in der Sippe Lears oder Cymbelines den Staat in seinen Grundfesten erschüttert. Shakespeare sieht die Familie in ihrer Wechselwirkung auf die Gesamtheit und den Staat in seiner Rückwirkung auf die Familie; das Individuum, das Einzelne als Glied des Ganzen; das Ganze als Zusammensetzung des Einzelnen.

Anders Goethe: Sein Egmont ist Liebhaber und nur Liebhaber, zufälligerweise nebenbei Führer der niederländischen Freiheitsbewegung. Eine innere Verschmelzung beider Eigenschaften ist nicht erreicht, vielleicht auch nicht einmal beabsichtigt. Durch den Schluss werden sie äusserlich ver-

bunden, indem sein bisheriges Liebchen sich überraschenderweise in die niederländische Freiheitsgöttin verwandelt. So hat auch Goethe die Tragödie von Romeo und Julia aus dem gewaltigen Rahmen Shakespeares herausgenommen. Die Welt des Hasses und des waffenklirrenden Streites, in dem die Liebenden mit Notwendigkeit untergehen müssen, ist verschwunden, die Strassenscenen der Exposition, in denen die Parteien aufeinander platzen, sind in der Bearbeitung unterdrückt. Wir hören wohl, dass die Montagues und Capulets verfeindet sind, aber wir sehen es nicht vor uns. Ihre Zwietracht verliert dadurch, dass sie nur und meist nur von Parteigängern berichtet wird, den Charakter des Unvermeidlichen und Notwendigen, sie nimmt eine subjektivere Färbung an und erscheint mehr als etwas Zufälliges, als eine Zänkerelei, zumal da der einzige Unbeteiligte, der Prinz, die Hoffnung ausspricht, die Gegner durch Milde zu versöhnen. Bei Shakespeare ist die ganze Stadt Verona ein Schlachtfeld, auf dem der Kampf der beiden Familien mit wechselndem Glücke hin und hertobt, bei Goethe kommt es einmal zu einem bedauerlichen Auflauf, in dem zwei Menschen um das Leben kommen. Die Feindschaft hat ihren öffentlichen Charakter, ihre Bedeutung für das Gemeinwesen verloren. An Stelle der Shakespeareschen Welt von Hass, die für die Liebe keinen Platz bietet, ist ein eigenwilliger Vater getreten, der seiner Tochter einen anderen Bräutigam aufdrängt als den, den sie sich erkoren hat. Die grosse staatsumfassende Tragödie ist zum Familiendrama geworden, das sich nur mit dem Schicksal der unglücklichen Liebenden beschäftigt. Mit ihrem Tode ist die Handlung erledigt, und alles, was darüber hinausliegt, hat für die Bearbeitung kein Interesse mehr. Der Shakespearesche Schluss mit seiner grossen Perspektive war für sie unverwendbar, es wäre der Kopf eines Riesen auf dem Leib eines Zwergen gewesen. Das hatte Goethe richtig erkannt und schloss daher sein Werk mit dem Tode Romeos und seiner Julia ab, zu dem die Worte des Bruders Lorenzo

einen durchaus angemessenen und harmonischen Ausklang bilden. Ob der ursprüngliche Schluss stärker ist als der der Bearbeitung, und ob er den Zuschauer zu „freieren Regionen“ emporhebt, ist ganz gleichgiltig; beide sind in ihrer Art notwendig. Technisch hat sogar der Goethesche einen grossen Vorzug; es wird nicht wie im Original alles, was wir schauernd selbst erlebt haben, nochmals in gedrängter Erzählung von den verschiedenen Augenzeugen und dem Klosterbruder aufgeführt. Das Interesse bei Goethe bleibt bis zum Fallen des Vorhanges auf gleicher Höhe, während es bei Shakespeare durch die langsame Aufklärung geschwächt und erst durch die Versöhnung der alten Gegner neu angefacht wird. Auch das erhebende Moment im tragischen Untergang, wenn man ein solches für erforderlich hält, ist in beiden Arten des Schlusses vorhanden, es liegt auch bei Shakespeare weniger in dem Erlöschen der alten Feindschaft, als in der Grösse und der Gewalt der Liebe, die sich bis in den Tod treu bewährt und aller irdischen Verfolgungen spottet. Die Liebe bleibt siegreich, Goethe kann den Triumph dieser Idee über die Aussenwelt nicht zeigen, weil in seiner Fassung die Tragödie über den Rahmen der Familie nicht hinausgeht, Shakespeare muss ihn uns beweisen, weil er uns eine feindliche Welt, eine Stadt, die durch den Bürgerkrieg zerrissen wird, geschildert hat und für diese Bestandteile seines Dramas eines Abschlusses bedarf.

Dass Goethe die Umwandlung der Tragödie, ihre Brechung durch eine verkleinernde Linse beabsichtigt habe, soll nicht behauptet werden, aber sie war ihm nicht unwillkommen. Für das Politische hatte er keinen Sinn und durch Unterdrückung dieser Bestandteile gewann er den in seiner Meinung bedeutenden Vorteil einer grösseren Konzentration des Shakespeareschen Dramas. Die Exposition wird nur erzählt, die Handlung selbst spielt sich in rascherer Folge unter einer geringeren Zahl von Personen im Hause Capulets ab, sie wird griechischer und zieht gleich der antiken Tragödie ge-

wissermassen nur das Fazit aus den bestehenden Verhältnissen, bringt nur in gerader Linie die Entwicklung zur Katastrophe, ohne sich bei Nebensächlichem und Zufälligem aufzuhalten. Nur übersah Goethe dabei, dass die Bedeutung der Exposition im griechischen und modernen Drama von ganz verschiedener Art ist. Der antike Dichter behandelte mit verschwindenden Ausnahmen Stoffe auf der Bühne, die inhaltlich seinem Publikum genau bekannt waren, er brauchte nur mit wenigen berichtenden Worten anzudeuten, an welcher Stelle der vertrauten Vorgänge sein Stück einsetzte, und die Hörer befanden sich vollständig im Bilde und ergänzten sich die Vorgeschichte aus eigenem Wissen. In dem modernen Drama dagegen wird eine unbekannte Handlung vorgeführt, die von ihren ersten Anfängen an auseinandergesetzt werden muss. Dass diese Forderung durch die scenische Darstellung besser erfüllt wird, als durch einen erzählenden Bericht, bedarf keines Beweises. Wir haben gesehen, wie sich in Goethes Bearbeitung der ganze Charakter der Tragödie dadurch verändert hat, dass er die objektive Form der Exposition mit der weniger eindringlichen der Erzählung vertauschte. Für Shakespeares lebenskräftige Kampf- und Strassenscenen bieten einige, wenige Worte Romeos, in denen er den Zwist der beiden Häuser schildert und zum Frieden ermahnt, keinen Ersatz, noch weniger eine von Goethe hinzugedichtete Scene zwischen dem Prinzen und Mercutio im ersten Akt. Der Prinz erscheint mit seinem Begleiter auf Capulets Maskenball und erklärt:

Die beiden Häuser Capulet und Montague
 Sie stören längst die Ruhe meiner Stadt.
 Nicht Strenge, nicht Gewalt bezähmten sie;
 Der Milde glückt's vielleicht, sie zu gewinnen.
 Persönlich will ich mich in ihre Feste
 Hinfortan mischen; wenn sie froh sind, wend' ich
 Ein freundlich, ein versöhnend Wort an sie.
 Vielleicht gerät es besser als vom Thron.

Abgesehen davon, dass das hier angeschlagene Motiv eines Versöhnungsversuches von seiten des Prinzen vollständig

in der Luft hängt, so kann doch die kurze Schilderung, verbunden mit einigen Witzen Mercutios über die Rauflust der jungen Veroneser, kein annäherndes Bild von dem Hass und der Feindschaft der beiden Parteien geben, wie wir es in Shakespeares glänzender Einführung haben. Hier atmet alles Kampf und Streit, die Degen sitzen nur lose in der Scheide und fahren bei dem ersten, bösen Wort heraus; wir fühlen, eine Versöhnung ist hier unmöglich, die feindliche Wut hat schon zu tief gefressen. Wenn sich selbst die Führer vertragen wollten wie in der Braut von Messina, so sind doch die Untergebenen, die Werkzeuge ihres Haders, nicht mehr zu bändigen. Wir fragen auch nicht nach der Ursache der Feindschaft; diese Leute müssen sich hassen, wie sich ihre Voreltern gehasst haben und ihre Nachkommen, falls nicht etwas ganz Aussergewöhnliches geschieht, weiter hassen werden. Bei der Art der gegenseitigen Verbitterung kann weder Julia daran denken, ihren Eltern ihre Liebe zu beichten, noch Romeo einen Versuch machen, durch seinen Vater eine Versöhnung herbeizuführen. Die beiden verbissenen Alten hätten sie für wahnsinnig gehalten. Bei Goethe dagegen erzählen Montagues und Capulets so verständig von ihrer Familienfehde, dass es nichts als Eigenwille ist, wenn sie das alte, grundlose Erbstück nicht begraben.

Einst hatte Shakespeares Exposition den jungen Goethe begeistert; im Götz bildete er sie nach, die Bauern und Bambergischen Ritter fallen in der Eröffnungsscene gerade so übereinander her wie ihre Vorbilder, die Capulets und Montagues.

Aber damals war Goethe auch noch nicht in das klassizistische Fahrwasser eingebogen, damals durften noch Zigeuner und Spieler, Kuppelrinnen und Trunkenbolde die Bretter betreten wie im Götz und im Faust. Das Volk war noch nicht von der Bühne verbannt, das ihm jetzt in seiner Derbheit und Urwüchsigkeit „abgeschmackt“ erschien. Die grosse Tragödie des hohen Stiles kennt kein Volk und kann es, selbst wenn

sie in der Sache Konzessionen machen wollte, auf der Bühne nicht verwenden, weil ihr jedes Ausdrucksmittel dafür fehlt. Sie ist auf das Heroische gerichtet, und das Volk, nicht als Masse, sondern in einzelnen Individuen aufgelöst, ist der Gegensatz des Heroischen, seine Negation, das Gemeine und Alltägliche. Für diese Elemente besitzt der hohe Stil keine Sprache, er kann das Volk nur in der Art des griechischen Chores zusammenfassen und daraus im modernen Drama den Opernchor entwickeln, der das Volk niemals in seinen eigenen Empfinden und Wollen zeigt, sondern nur von seiner dem Helden zugekehrten Seite. In der Form steht es ganz unter dem Einfluss des Helden, spiegelt nur sein nach aussen geworfenes Bild wieder, und ist heroisch. Soldaten, die mit einem begeisterten Schlachtgesang hinter ihrem Führer herziehen, sind in dem höheren Drama gestattet; wenn sie sich aber untereinander einen Esel bohren, ganz unmöglich. Sie müssen wegfallen, ebenso wie die Diener im Hause Capulets durch besser erzogene ersetzt werden mussten. Klassische Diener können lesen, sie naschen kein Marzipan und lassen ihre Mädchen nicht verstohlenerweise bei den Festen der Herrschaft zugucken, sie benehmen sich erhaben, schreiten würdevoll daher und singen zur Eröffnung eines Maskenballes schöne Lieder, wie im Anfang der Goetheschen Bearbeitung:

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus!
Ehret die nächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Rüstet sie aus.

Kommet ihr Freunde viel
Gastlich zu Tanz und Spiel
Frei ist die Bahn!
Was er bereitete,
Wohl ist's gethan.
Seltsam Gekleidete
Tretet heran.

Nur in dieser Weise kann das stilisierte Volk in der Tragödie passieren. Tritt es aber individualisiert mit eigenem selbständigen Charakter und seinen über das Alltägliche nicht hinausgehenden Wünschen und Empfindungen auf, so muss es mit Notwendigkeit durch den Gegensatz zum Heroischen komisch wirken. Das hatte Schiller richtig empfunden. Als er den Wallenstein schrieb, stand er schon mit Goethe auf dem klassizierenden Standpunkt, aber Wallenstein durfte aus der Mitte seines Heeres nicht herausgerissen werden. Shakespeare hätte die Tragödie des Feldherrn und das Lager in bunter Wechselwirkung dargestellt; Schiller durfte seiner Ansicht nach den Verlauf der ersten Handlung und das Pathos des hohen Stiles nicht durch eingeflochtene, komische Szenen stören, und so fasste er diese notwendigen Bestandteile der Tragödie zu einem breit angelegten Vorspiel zusammen und trennte sie nicht ohne Schädigung des Grundgedankens, dass das Lager nur das Verbrechen seines Helden erklärt, von der Haupthandlung. Goethe ging in seiner Bearbeitung von Romeo und Julia noch einen Schritt weiter und verwarf die komischen Szenen vollständig. Er unterdrückte sie und merzte alle lustspielartigen Figuren aus oder entkleidete sie wie die Amme und Mercutio ihres komischen Charakters so weit als irgend möglich, denn „sie zerstören, wie es in dem mehrfach erwähnten Aufsatz, Shakespeare und kein Ende, heisst, den tragischen Gehalt des Stückes beinahe ganz, sie treten nur als possenhafte Intermezzisten auf, die uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen.“ Seine Romeobearbeitung war die Konsequenz dieser „die Uebereinstimmung liebenden Denkart“, nach der eine Verbindung des Tragischen und Komischen unter allen Umständen ausgeschlossen ist.

Es ist hier nicht der Platz, die schwierige Frage einer längeren Erörterung zu unterziehen, es sei nur darauf hingewiesen, dass das moderne Drama, soweit es selbständig auf nationalem Boden erwachsen ist, komische Bestandteile

enthält. Die Engländer haben ihre Fools und Clowns, wie die spanische Tragödie ohne den komischen Diener, den Gracioso, die Parodie seines erhabenen Herren, nicht zu denken ist. Für die Griechen dürften ihre Satyrspiele etwas Aehnliches gewesen sein. Dass auch in der wirklichen Welt die Gegensätze des Tragischen und Komischen nebeneinander existieren, ist für die Entscheidung der ästhetischen Frage von untergeordneter Bedeutung, da nur eine unverständige Theorie in dem Kunstwerk ein getreues Abbild des Lebens erblicken kann. Immerhin werden wir prinzipiell im Drama die Verbindung gestatten, insoweit die beiden Elemente sich ergänzen, das Komische nicht das Tragische aufhebt, sondern ihm durch den Gegensatz zu erhöhter Wirkung verhilft. Wie bei so vielen über Gebühr aufgebauchten Streitfragen, kommt es weniger auf die grundsätzliche Entscheidung als auf die Art der Verbindung beider Elemente an, und in dieser Hinsicht ist die Empfindung zeitlich und örtlich sehr verschieden, von Volkscharakter, Erziehung und Gewohnheit abhängig. Die Griechen vermochten nach den heiligen Schauern der Prometheus-trilogie ein Satyrspiel anzuhören. Man denke sich, uns würde nach Wallensteins Tod ein Nachspiel geboten, in dem das Auseinanderlaufen der grossen Armee etwa im Stil des Lagers geschildert würde, oder um das religiöse Moment des antiken Dramas im Vergleich festzuhalten, nach der Matthäuspassion sollten wir eine Farce ansehen, in der vielleicht die römischen Soldaten Christi Rock ausknobelten! Es wäre eine grobe Verletzung unserer besten Gefühle.

Der Kunstsinn der Athener war gewiss nicht geringer, und sie konnten darüber lachen. Aehnlich verhält es sich, soweit die komischen Szenen in der Tragödie in Betracht kommen, mit dem Publikum Shakespeares, wir empfinden nicht besser, sondern anders als seine Zeitgenossen. Einzelne der komischen Intermezzi werden von den modernen Kritikern als Roheiten des 16. Jahrhunderts preisgegeben, andere auf das höchste gelobt. Meiner Ansicht nach ist diese Art der

Beurteilung falsch. Die Reden des Pförtners nach Duncans Ermordung im Macbeth sind nicht weniger roh als die der zur Hochzeit geladenen Musikanten bei Juliens vermeintlichem Ende (IV, 5). Trotzdem möchte ich die ersteren auf keinen Fall missen, denn sie bringen das Tragische zu erschütterndster Wirkung. Dort hat man einen König erschlagen, während sich der arme Schelm in aller Ruhe betrunken hat, der gar nicht ahnt, welche Wahrheit in seinen lallenden Reden von seinem Wächteramt an der Höllenpforte enthalten ist! Ihm fällt die Aufgabe zu, das Verbrechen mit der rächenden Aussenwelt in Verbindung zu setzen. Dagegen ist die rein episodische Musikantenszene in Romeo und Julia verfehlt; für den Zuschauer ist eine Tragik nicht vorhanden, da er weiss, dass Julia nur betäubt ist, also von einer Steigerung des Tragischen kann hier nicht die Rede sein. Das Komische erscheint hier mehr als eine Parodie auf den Schmerz, der, wenn auch schuldigen, doch hartgetroffenen Eltern.

So wenig man es billigen kann, dass Schiller die erwähnte Stelle im Macbeth verändert und Goethe in Romeo die Strassen- und Dienerszenen, sowie die Gespräche der Amme unterdrückt hat, in diesem Falle muss man ihm beipflichten. Die Musikantenszene steht in keiner Beziehung zur Handlung und ist überflüssig. Dass er mit ihr auch die Klagen der Eltern um die totgeglaubte Tochter beseitigt hat, ist nur zu loben, sie lenkt unsere Aufmerksamkeit und unser Mitgefühl in falscher Richtung von dem Geschick der beiden Liebenden ab und wirft ausserdem ein nicht beabsichtigtes, ungünstiges Licht auf den gütigen Bruder Lorenzo, der den Jammer mit ansehen muss, dessen Grundlosigkeit ihm bekannt ist.

Die Abneigung Goethes gegen komische Bestandteile überhaupt, besonders aber gegen komische Figuren innerhalb der Tragödie war auch nur ein Ausfluss seiner antikisierenden Tendenzen. Das Wesen der Komik ist eine behagliche Breite, der Charakter ihres Trägers wird über das durch die Handlung unbedingt erforderte Mass hinaus entwickelt. Für den Verlauf

des Stückes brauchten wir von Mercutio nicht mehr zu wissen, als dass er ein Parteigänger der Montagues und ein Freund Romeos ist, von der Amme nichts als ihre Ergebenheit, ihre Hilfsbereitschaft und später als Folie für Julia ihren schlechten Rat, trotz der heimlichen Vermählung mit Romeo die Hand des Grafen Paris anzunehmen. Dem antiken Dichter hätte das genügt, wie er überhaupt an seinen Gestalten nur die der Handlung zugekehrte Seite charakterisiert und unter Ausschluss alles Nebensächlichen und Zufälligen nur das für den Verlauf des Dramas unbedingt Notwendige ihres Wesens hervorhebt. Schiller empfand dies als einen Vorzug und rühmt in einem Brief an Goethe, dass die Gestalten der antiken Tragödie nur „idealische Masken, nicht sowohl eigentliche Individuen als vielmehr festbegrenzte Typen bestimmter Stimmungen und Lebenszustände“ seien. Meiner Meinung liegt auch hier wie bei der einfacheren Exposition der Alten der wesentliche Unterschied darin, dass der antike Dichter überall an Bekanntes anknüpft, er braucht seine Helden wie Odysseus, Ajax, Andromache oder Agamemnon nur mit wenigen Strichen, soweit sie für die vorliegende Handlung gerade in Betracht kommen, zu schildern, weil sie jedem seiner Hörer bekannt waren, weil jeder aus dem Publikum ein festumrissenes Bild dieser Gestalten im Herzen trug. Schillers und Goethes Versuche, sich den idealischen Masken anzunähern, haben den Beweis erbracht, dass sie auf unserer Bühne unmöglich sind, dass sie unserem Empfinden nicht entsprechen. Sie bleiben für uns Typen, denen die vollste und kräftigste Naturwahrheit fehlt, die Schiller den griechischen Gestalten trotzdem nachzurühmen wusste; und wir, wir wollen Menschen sehen, Menschen mit reich ausgestatteten, individualisierten Seelenleben, wie sie uns Shakespeare giebt, auf die Gefahr hin, dass sie selbst von einer Seite vorgeführt werden, die für die Handlung des Dramas nicht in Betracht kommt. Mercutio braucht kein Humorist zu sein, um von Tybalt getötet zu werden, die Gegenüberstellung seiner gesunden Lebensweisheit zu Romeos hoch-

fahrender Sinnlichkeit ist für die Handlung in ihrer knappsten Form unerheblich, ebenso wie die Spässchen und Geschichtchen der Amme. Aber wie viel gewinnt Shakespeare dadurch, wie reich gestaltet sich sein Drama, und mit welcher dringender Notwendigkeit entwickelt sich seine Tragödie aus den scheinbaren Zufälligkeiten! Bei dem Bau eines gothischen Domes ist es gleichgültig, ob ein Spitzchen, ein Türmchen mehr oder weniger aufgesetzt wird, wenn er vollendet ist, ist nicht eines zu missen.

Goethe entkleidete die beiden komischen Gestalten ihres reichen, individuellen Lebens, es war zu seinem eigenen Schaden. Die humoristische Ader, die er Mercutio auf der einen Seite nimmt, muss er ihm an anderer Stelle wiedergeben, und die Amme verliert in seiner Bearbeitung statt zu gewinnen, sie wird gemeiner, als sie im Original ist. Bei Shakespeare ist sie niedrig, komisch, derb, beschränkt, mit ihren Gedanken nur auf das Nächste gerichtet, so dass ihr Ratschlag, Julia solle nach Romeos Verbannung einfach den Paris heiraten, nur natürlich, als ein Ausfluss ihrer niedrigen Gesinnung erscheint, bei Goethe wissen wir nichts von ihr, und ihr Vorschlag ist eine platte Gemeinheit, die durch nichts gemildert wird.

Auch sonst hat Goethe an den Charakteren einiger auftretenden Personen eingreifende Aenderungen vorgenommen. Der polternde Vater Capulet hat viel von seiner früheren Derbheit, seiner aufbrausenden Hitze und seinem kurzsichtigen Egoismus eingebüsst. Der alte „Mausejäger“ ist jetzt voll der feinsten Empfindungen und spielt in den tadellosesten Ausdrücken; hören wir nur, wie gewählt er auf die Werbung des Grafen Paris antwortet:

Ein doppeltes Gefühl erreget mir
Die ehrenvolle Werbung, junger Mann.
So geht's dem Vater. Wächst die Tochter auf,
Forscht er für sie nach einem würd'gen Gatten.
Doch kommt zuletzt der Augenblick, erscheint
Ein Jüngling wert, sie mit sich heimzuführen,
Dann beb't das Vaterherz und schwankt sorgenvoll;

Er fürchtet sie auf ewig zu verlieren,
Durch die in Enkeln er sich selbst gewinnen soll.

In gleicher Weise hat sich der Bearbeiter seines in Aussicht genommenen Schwiegersohnes Paris mit ganz besonderer Vorliebe angenommen. Goethe war sonst kein Freund der abgefallenen Liebhaber; sein Brackenburg läuft als Karikatur der unerhörten Ritter durch die Jahrhunderte hindurch. Wollte er an dem Veroneser Grafen gut machen, was er an dem niederländischen Bürgersohn gesündigt hatte? Bei Shakespeare ist er ein nicht schlechter, aber eitler, von sich und seiner Liebenswürdigkeit sehr eingenommener Herr, der es für selbstverständlich hält, dass kein Mädchenherz seinem persönlichen Zauber widerstehen kann. Erst durch die schweren Schicksalschläge erhebt er sich zu einem wirklichen Gefühl. Bei Goethe hat er Julia lange schmachtend geliebt, und nicht mit dem Bewusstsein der Unwiderstehlichkeit, sondern schüchtern und ergeben, voll innigen Gefühles wagt er endlich, vor sie zu treten. Auch seine Trauer um die verlorene Geliebte hat der Bearbeiter noch vertieft, und die Shakespeareschen Gedanken in herrlichen Worten wiedergegeben, die das Original an Innerlichkeit weit übertreffen und die ihrer Schönheit halber hier nicht unterdrückt werden sollen:

Dein bräutlich Bett wollt' ich, o süsse Blume,
Mit Blumen schmücken mannigfacher Art;
Doch Keine, Dir vergleichbar, fand ich aus.
So welkt nun hier als reine Trauerzeugen
Der Lieb' und Treue, die mein Herz erzeugt!
Auch hier ist's lieb und schön. Denn sie ist nah!
Denk' ich, sie schläft. Du schliessest, holdes Grab,
Der sel'gen Welt vollkommnes Muster ein.

Ogleich die Figur des Paris durch die Aenderungen sympathischer wird, so sind sie doch nicht zu billigen. Im Gegensatz zu Romeo muss er der Liebhaber bleiben, der trotzend auf die Einwilligung der Eltern, in unbewusster Brutalität die Braut von rechts wegen als sein Eigentum betrachtet.

Er darf unser Mitgefühl nicht zu tief erregen, damit wir von ganzem Herzen für Romeo gegen ihn Partei nehmen können.

Auch an der Zeichnung von Romeos Charakter, wie er ihn vorfand, hat Goethe geglaubt, ändern zu müssen, und zwar sind es im wesentlichen drei Punkte, in denen er sich von dem Original entfernt. Die Liebe zu der dunkeläugigen Rosalinde, die bei Shakespeare zu Beginn des Dramas das Herz des Jünglings erfüllt, ist in der Bearbeitung schon abgethan. Romeo spricht hier sehr kühl und verständig über diese Leidenschaft, die hinter ihm liegt. Nicht um seine angeschwärmte Dame zu sehen, zieht es ihn auf Capulets Ball, der bei Goethe irrtümlich zu einem Maskenball geworden ist, sondern um die Heilung seiner Herzenswunde zu vollenden, stürzt er sich in das bunte Gewühl. Und doch ist diese Liebe von wesentlicher Bedeutung für Romeos Charakter. Sie ist nicht nur eine sogenannte mittelalterliche Modeliebe im Stile Ulrichs von Lichtenstein, sondern sie geht über das konventionelle Gefühl hinaus, das der Ritter seiner meist aus äusserlichen Gründen gewählten Herzensdame entgegenbringt. Shakespeare schildert in unserem Helden nicht kurzweg einen verliebten, jungen Mann, sondern einen Jüngling, der durch das Uebermass seiner leidenschaftlichen Gefühle zu Grunde gehen muss. Ein älterer, englischer Kritiker fasst sein Wesen treffend in die Worte zusammen: Romeo ist ein verliebter Hamlet, oder um das englische „in love“ prägnanter zu übersetzen, Hamlet auf dem Gebiete der Liebe. In dem einen haben wir den gleichen Ueberschwang von Leidenschaft und Gefühl, wie an Gefühl und Gedanken in dem anderen. Romeos jugendliches, heisses Herz ist so voll, seine Sinne so erregt, dass er unter allen Umständen einen Gegenstand haben muss, auf den er seine Empfindungen übertragen kann. *Amabam amare*, ich liebte die Liebe, sagt der heilige Augustin, nicht eine bestimmte Person, sondern das Gefühl als solches, für das das geliebte Wesen nur eine wechselnde Erscheinungsform ist. So steht es auch mit Romeo. Er muss lieben, er muss eine Frau haben,

der er die Fülle seiner Gefühle darbringen kann, eine gewaltige Sehnsucht nach Liebe verzehrt ihn. Findet er nicht die, die er lieben muss, so liebt er die, die er findet, die er sich in die Gestalt der ersehnten Geliebten hineinräumt. Das ist Rosalinde, er liebt nicht die Person in ihr, sondern nur das Objekt seiner eigenen leidenschaftlichen Empfindungen. So kommt es, dass sie bei dem ersten Anblick Juliens, die mit Notwendigkeit sein ganzes Sein und Wesen ergreift, aus seinem Herzen getilgt ist. Gerade dadurch erhält seine neue Neigung die Bedeutung des Schicksalsmässigen, des Unvermeidbaren, das ohne, ja sogar gegen seinen Willen über ihn hereinbricht. Goethe hat die berechtigte Entwicklung gestrichen; wir können ihm darin Recht geben, dass sie im strengsten Sinne ausserhalb der Tragödie liegt, aber dann musste sie auch völlig unterdrückt werden, auf keinen Fall durfte Romeo in so klarer, vernünftiger Weise über seine frühere Leidenschaft als eine hinter ihm liegende Erfahrung sprechen. Das Bild des Helden bekommt dadurch einen falschen Zug, er wird zu verständig, zu überlegt. Dieselbe Erscheinung zeigt sich in seiner Stellung zu der grossen Familienfehde. Bei Shakespeare hat er kein Interesse an dem Streit, weil seine Gedanken durch Rosalinde in Anspruch genommen sind, bei Goethe warnt er vorsichtig vor den übeln Folgen der Zwietracht, als ob er nicht selbst ein Montague und als solcher in dem Hass der Capulets aufgewachsen wäre. Im Original kommt folgerichtig die versöhnliche Gesinnung erst nach der Trauung mit Julien über ihn.

Noch an einer dritten Stelle hat der Bearbeiter seinen Charakter verkannt, er ist melancholischer Idealist, wie Vischer sagt, gewohnt, tief in sich hineinzuleben, aber explosiv im drängenden Moment. Das zeigt sich besonders, als er Anfang des fünften Aktes den Tod der Geliebten erfährt; alles, was er sagt, sind die wenigen Worte:

Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!

Damit ist sein Schicksal beschlossen, er weiss, was er zu thun hat. Goethe lässt ihn eine Zwischenfrage thun, worauf

der Page ihm alle Einzelheiten des Todes und des Begräbnisses berichten muss. Allerdings hat der Bearbeiter vieles im vierten Akt gestrichen, und er mochte es für nöthig halten, die dort gegebenen Thatsachen dem Publikum in Form eines Berichtes mitzuteilen, aber hier an dieser Stelle durfte es auf keinen Fall geschehen. Romeo ist hier nicht in der Stimmung, lange Erzählungen anzuhören. Oder war Goethe wie Vischer⁶³ der Ansicht, dass ein hoher Grad von Schuld darin liegt, dass er sich auf die erste Botschaft hin zum Selbstmord entschliesst, ohne sich von dem Ende seiner Geliebten zu überzeugen? Wollte er Juliens Tod durch den langen Bericht wahrscheinlicher machen? Wir können nicht glauben, dass unser grosser Dichter diese falsche Anschauung geteilt hat, die nur aus der alten Verwechslung zwischen dramatischer und moralischer Schuld entsprungen ist. Juliens Tod steht für jeden, der nicht in Lorenzos List eingeweiht ist, nach dem Bericht des Augenzeugen Balthasar fest, und die Vischersche Behauptung ist lächerlich, Romeo hätte noch auf eine Botschaft des Mönchs warten müssen, etwa wie man nach einer Zeitungsnachricht noch auf die offizielle Ankündigung der Regierung wartet. Es giebt keinen Gesichtspunkt, unter dem die Goethesche Aenderung gerechtfertigt wäre, die lange Erzählung ist hier nicht am Platze und mit Romeos Charakter unvereinbar.

In der Form hat die Bearbeitung, wie das bei einem Dichter wie Goethe kaum einer Erwähnung bedarf, in ihrer freieren Gestaltung manche Vorzüge vor der Schlegelschen Uebersetzung, die sich dem Text möglichst genau anschliesst, ja sogar vor dem Originale selbst. Shakespeare war noch jung, als er den Romeo schrieb, und in seinem Geschmack stark von seinen Vorgängern und Zeitgenossen, in diesem Werk besonders von Lily und Green, abhängig. Das Stück wimmelt von Concetti, geistreichelnden Bildern und geschmacklosen Vergleichen. Goethe hat sie zum grossen Teil ausgemerzt, z. B. die entsetzliche Kröte, die die Augen mit der Lerche tauscht und nach Juliens Wunsch auch die Stimme mit

ihr tauschen soll (III, 5) oder feinsinnig abgestimmt, dass sie das Störende für unser Gefühl verlieren. Man denke nur an die Fliege (III, 3), die Romeo um ihren Platz auf Juliens Hand beneidet, bei Shakespeare ist der Vergleich unerträglich, bei Goethe nicht schön, aber auch nicht verletzend. Die Sprache der Bearbeitung ist mit Ausnahme weniger Zeilen Mercutios immer der Vers, leider sind auch die unangebrachten Alexandriner Schlegels in den Szenen des Bruders Lorenzo beibehalten worden. Jedoch entsprechen die Goetheschen Verse, deren Vorzüge wir schon mehrfach anerkannt haben, der Handlung und den Charakteren des Dramas nur wenig; sie sind zu glatt, zu leidenschaftslos, neigen zu stark zu Sentenzen und allgemeinen Behauptungen, wie sie besser für die namenlosen Personen der Natürlichen Tochter als für Shakespeares markige, individualisierte Gestalten geeignet sind. Am stärksten tritt diese Neigung in den Szenen hervor, die sich am weitesten von dem Original entfernen, so in der von Goethe neu verfassten Unterredung Juliens mit Paris. Auf ihre Vorwürfe entspinnt sich folgende Stichomythie; er erwidert ihr:

Gar selten führt man Pläne rein hindurch,
Bald werden sie gehemmt und bald beschleunigt.

Julia.

Schön ist's, den Frieden seiner Stadt zu geben.

Paris.

Auch dieses Schöne sei dein Eigentum.

Julia.

Es zu ergreifen, fehlet mir die Kraft.

Paris.

Ach liebtest du, dich würde Liebe stärken.

Julia.

Ich liebe wohl, allein das macht mich schwach.

Paris.

Du liebst? und liebst doch mich? o sprich nicht; nein!

Julia.

Vermiedenes Nein ist lange noch kein Ja.

Paris.

Wie kann unschuld'ger Mund so künstlich sprechen?

Julia.

Die Kunst ist süß, wenn sie den Schmerz verhüllt.

Paris.

Doch himmlisch, wenn sie Liebe kaum verbirgt.

Das ist alles recht schön, sehr korrekt, aber es ist nicht Shakespeare. Den blendenden Gegenreden fehlt das kräftig pulsierende, individuelle Leben, und trotz allen Wohllautes sind sie nüchtern und langweilig.

Ueber der Goetheschen Bearbeitung hat kein glücklicher Stern gewaltet. Ausserhalb Weimars, wo sie nach einem Briefe Goethes zu allgemeiner Zufriedenheit gegeben wurde, hat sie nicht viel Erfolg gehabt, besonders wurde sie von der Berliner „weitmäuligen“ Kritik, wie Zelter schreibt, gründlich mitgenommen. Nicht in dieser Gestalt, sondern in Shakespeares ursprünglicher Form wird das Drama von Romeo und Julia trotz Goethes gegenteiliger Voraussage auf der Bühne leben. In ihr hat der ewige Stoff die Ausprägung für die Ewigkeit erhalten, und jede andere Behandlung des Themas muss daneben verstummen, falls sie nicht gar wie eine Parodie erscheint. Wenn wir trotzdem zum Schluss einen kurzen Blick auf die beiden spanischen Dramen werfen, die dem Liebespaar von Verona geweiht sind, so führt uns nur das litterarhistorische Interesse zu ihnen, nicht die Absicht, sie neben Shakespeares Meisterwerk zu stellen. Ein Vergleich zwischen ihm und Lopes Castelvines y Montes⁶⁴ und Rojas' *Bandos de Verona* ist nur möglich, soweit es sich um Abweichungen in der Verarbeitung des Stoffes handelt.

Lope de Vegas *Tragicomedia* liegt zeitlich wohl vor dem englischen Drama, jedoch ist kaum anzunehmen, dass Shakespeare sie gekannt habe. Die Priorität kann sich nur um wenige Jahre handeln, und es ist beinahe ausgeschlossen, dass das spanische Stück in so kurzer Zeit nach England gedrungen ist und dort zu Beginn der neunziger Jahre schon bekannt und übersetzt war.⁶⁵ Einzelne auffallende Uebereinstimmungen lassen sich dadurch erklären, dass die Quellen

beider Dichter auf denselben Ursprung zurückgehen. Das ist zunächst Bandellos schon erwähnte Novelle, sodann eine von dem italienischen Erzähler abweichende Ueberlieferung, die uns verloren gegangen ist, deren Vorhandensein aber Ludwig Fränkel in verschiedenen, die Wandlungen des Romeostoffes erschöpfenden Abhandlungen höchst wahrscheinlich gemacht hat. Ob das glückliche Ende (bei Lope heiratet Romeo seine Julia) aus dieser Quelle herrührt, können wir nicht sagen, es wäre wohl möglich, dass der spanische Dichter selbst die Aenderung vorgenommen hat. Er war gewohnt, den Wünschen seines Publikums in bereitwilligster Weise entgegenzukommen; eine höhere Bedeutung hatte die Erzählung für ihn nicht, sie war ihm nur ein packender Stoff, den er je nach den Aussichten der Einnahme und des Bühnenerfolges dramatisierte. Dass die Handlung in der unmittelbaren Quelle Lopes noch einen tragischen Verlauf nahm, ist nach der ganzen Färbung seines Werkes anzunehmen, in das die komischen und schauspielartigen Bestandteile ziemlich gewaltsam hineingetragen sind. In den beiden ersten Akten, die am meisten mit Shakespeare übereinstimmen, bestehen sie nur in der geschickten, listigen Art, mit der die Heldin ihren Vetter und zweiten Bewerber zu betrügen versteht, und in den Spässen des unvermeidlichen spanischen Dieners, der ebenso feige und verständig ist wie sein Herr tapfer und exaltiert. In Nachahmung seines Meisters bündelt er eine Liebschaft mit Juliens Kammermädchen an, wie es die Sitte im spanischen Drama verlangt.

Auch der glückliche Schluss des Stückes ist erzwungen und entspricht weder den Charakteren noch dem Aufbau der Handlung. Das Tragische bricht überall durch, obgleich es Lope mit der Gabel ausgetrieben hat. Als Beispiel echt tragischer Stimmung will ich nur den Monolog Juliens geben, als sie nach Genuss des Zaubertrankes, dessen Wirkung ihr unbekannt ist, in der Leichengruft wieder zum Leben erwacht:

Wohin hat mich verschlagen
 Mein unglücksel'ges Los? Bin ich gestorben?
 Und atme doch und fühle?
 Wo bin ich hier, da ohne Thür' und Fenster,
 In tiefsten Dunkelheiten
 Der Himmel mir sein goldnes Licht versagt?
 Gestorben bin ich, sicher!
 Wehe mir! Und doch noch fühl' ich Leben,
 Noch Klang in meiner Stimme.
 Wes Haus ist dies? Zur Wohnung wem gegeben?
 Voll Finsternis und Grausen
 Scheint es des Todes Kammer mir zu sein.
 Mir ist's, als rührt' ich
 An Leichen dort und hier. Himmel was ist das?
 Um deine Gnade fleh' ich
 Falls ich noch lebe. Wer brachte mich hierher,
 Hier wo die Toten hausen,
 In eis'ger Höhlung grausig mich empfangen?

(Eigene Uebersetzung.)

Man sollte es nicht glauben, dass eine Julia, die so gesprochen hat, es wenige Seiten später über das Herz bringt, als totgeglaubter Geist auf der Erde herumzuspuken und in dieser Gestalt ihrem verulkten Vater — ich habe keinen andern Ausdruck dafür — die Einwilligung zu ihrer Ehe abzulisten. —

Die Namen der auftretenden Personen hat Lope durchgängig hispanisiert, aus Montecchi und Capuletti sind Monteses und Castelvines geworden, aus Romeo Roselo, für Giulietta hat er die spanische Form Julia. Der bei Shakespeare namenlose Vater Capulet ist, wie bei Bandello, wieder in den Besitz seines Namens Antonio gelangt, der alte Montague heisst Fabricio.⁶⁶ Die Mütter sind auf beiden Seiten weggefallen, dafür besitzt Julia eine Cousine Dorotea, einen Vetter Octavio, der die Rolle des Tybalt spielt und einen Onkel Teobaldo, dessen Rudimente wir in Shakespeares zweitem Capulet auf dem Balle finden. Sein Name hat die Benennung Tybalts hervorgerufen. Schon durch die verringerte Personenzahl ist die Handlung bei Lope wesentlich einfacher geworden, doch

stimmt sie in den beiden ersten Akten im grossen und ganzen mit der Shakespeares überein.

Zu Beginn des Stückes finden wir Roselo mit seinen Freunden vor dem festlich erleuchteten Hause des Castelvin, der mit den Monteses in langjähriger, seit unvordenklicher Zeit bestehender Feindschaft lebt. Trotz des Hasses der beiden Familien, der sich nach der ergötzlichen Schilderung des Dieners sogar auf die Hunde, Katzen und Hühner der Stadt Verona erstreckt, beschliessen sie, maskiert das Fest zu besuchen. Roselo wird erkannt, Antonio will ihm wie Tybalt bei Shakespeare zu Leibe gehen, doch der verständige und ruhigere Teobaldo bestimmt ihn gleich dem alten Capulet, den Sohn des feindlichen Hauses gewähren zu lassen. Nun erblickt er Julia, sie verlieben sich ineinander und verabreden ein nächtliches Zusammentreffen, ohne dass die leidenschaftliche junge Dame Roselos Person erkannt hat. Obgleich sie in der Zwischenzeit den Namen und Stand des Geliebten erfahren hat und er sich der Gefährlichkeit seiner Neigung zu der Tochter des Feindes voll bewusst ist, beschliessen sie die heimliche Trauung, die zu Beginn des mehrere Tage später spielenden zweiten Aktes schon vollzogen ist. Sie geben sich der Hoffnung hin, die Spannung zwischen den verfeindeten Familien allmählich zu beseitigen, aber Dorotea Castelvin, Juliens Cousine, ist in der Kirche von den Monteses aufs neue beleidigt worden, und ihr Bruder Octavio, Juliens offizieller Bewerber, soll auf Geheiss des alten Vaters die Schmach seiner Schwester an den Gegnern rächen. Es kommt zu einem Strassenauflauf, Roselo will Frieden stiften und schlägt zu diesem Zweck eine Heirat zwischen sich und Julia vor. Jedoch vergebens, er muss sich, von Octavio provoziert, zur Wehr setzen und erschlägt ihn mit den Worten:

Meine Julia, verzeihe mir!

Nach Ferrara — historisch richtiger als Mantua — verbannt, wird er auf seinem Weggang von dem Grafen Paris begleitet und erfährt von ihm seine bevorstehende, im Drama

bis dahin kaum erwähnte Heirat mit Julia, an deren Treue er zu zweifeln beginnt. Von hier ab trennen sich Shakespeares und Lopes Wege, und damit ist der Abfall des spanischen Stückes besiegelt.

Im dritten Akt wendet sich Julia, um der verhassten Ehe mit Paris zu entgehen, an Aurelio, den Priester, der sie heimlich getraut hat. Er sendet ihr einen Trank, dessen betäubende Wirkung ihr unbekannt ist. Nach seinem Genusse bemächtigt sich ihrer eine todesähnliche Erstarrung, sie glaubt zu sterben und wird allgemein für tot gehalten und in der Familiengruft beigesetzt. Unterdessen hat Aurelio Aufklärung an Roselo gesandt, dass sie nur von einem vorübergehenden Scheintod umfungen sei, so dass der Geliebte bei ihrem Erwachen zugegen ist. Sie fliehen zusammen aus Verona und finden auf einem Landhause Unterschlupf, wo zufälligerweise Juliens Vater erwartet wird. Er soll hier mit seiner Nichte Dorotea Hochzeit halten, um den durch Octavios und Julias Tod entlaubten Stamm der Castelvines Nachfolge zu erzielen. Seine Tochter spricht ungesehen zu ihm, so dass er glaubt, mit ihrem abgeschiedenen Geiste zu reden. Sie macht sich die Täuschung zu nutze, beichtet ihm ihre heimliche Ehe mit Roselo und verlockt den angeführten Vater, ihr zu vergeben und dem Sohn des Feindes nicht länger zu zürnen. Der endgültigen Vereinigung der Liebenden und der Versöhnung der Castelvines und Montesés steht nun nichts mehr im Wege.

Auf diesem Stücke hat, wie schon erwähnt, ein späterer spanischer Dramatiker Francesco Rojas y Zorilla seine *Gran Comedia de los Bandos de Verona* (1679) aufgebaut. Mit manchen seiner Stücke schliesst sich der Dichter würdig an Lope und Calderon an, hier ist er seinem Ruhme nicht treu geblieben. Die Parteien von Verona sind ein schlechtes Intrigenstück, in dem gegenseitiges Belauschen und Aushorchen, sowie alberne Verwechslungen die Hauptmotive abgeben. Die Parteien heissen Capeletes und Montescos, die letzteren auch Romeos, denn Romeo ist zum Familiennamen geworden,

während der Rufnamen des Helden Alejandro ist. Er besitzt eine Schwester, die mit dem Grafen Paris, einem Anhänger der feindlichen Capeletes unglücklich verheiratet ist, denn der Streit der beiden Häuser ist bei Rojas kein uralter, sondern besteht erst seit vier Jahren. Das Haupt der anderen Partei ist Antonio, ihm zur Seite steht seine Tochter Julia und sein Neffe Andrés, der sich um die Hand seiner schönen Cousine bewirbt. Was den Verlauf der Handlung anbetrifft, so ist von der alten rührenden Erzählung, der Shakespeare möglichst genau folgt, kaum etwas übrig geblieben als die heimliche Verbindung der Liebenden und der Schlaftrunk. Es treten drei Bewerber um die begehrenswerte Julia auf, Alejandro Romeo, der Vetter Andrés und Graf Paris, der sich um ihretwillen von seiner Frau trennen will. Julia liebt natürlich den Montesco, und da sie ihm die gelobte Treue bewahren will, zwingt sie ihr eigener Vater in einer wenig erfreulichen Scene, Gift zu nehmen. Glücklicherweise ist das vermeintliche Gift nur ein Betäubungsmittel, das Andrés dem Vater Antonio untergeschoben hat, um Julia für sich am Leben zu halten. Er beabsichtigt sie aus der Totengruft zu entführen, doch infolge eines Irrtumes ist nicht er, sondern Alejandro Romeo bei dem Erwachen der Unglücklichen zur Stelle, und erst durch eine erneute Verwechselung fällt sie wieder in die Hände der Capeletes und wird von ihnen in einem festen Kastell untergebracht. Dort wird die gesamte Familie von den Montescos belagert und hart bedrängt, bis sie endlich einwilligen, Julia an Alejandro auszuliefern. Durch die Vereinigung der Liebenden wird der allgemeine Frieden und die Versöhnung der Parteien besiegelt. Mit dieser kümmerlichen Handlung ist eine Ehekomödie im Hause Paris verbunden, die, als ausserhalb des Stoffes von Romeo und Julia liegend, hier einer Erwähnung nicht bedarf.

Welch ein Unterschied zwischen dieser Farce und Shakespeares Meisterwerk! Von dem heiligen Schauer und der Allgewalt der alles überwindenden Liebe, die selbst Bandellos

einfache Novelle erfüllt, ist in dem rohen Spektakelstück nichts übrig geblieben. Und dabei war Francesco Rojas kein unbedeutender Dichter! Wenn es sich nicht um ihn handelte, wären wir versucht, mit Mirza Schaffy zu sagen:

Doch es gleicht der Wein dem Regen,
Der im Schmutze selbst zu Schmutz wird,
Doch auf gutem Acker Segen
Bringt und jedermann zu Nutz wird.

Die Perle, die den Spaniern achtlos durch die Hand glitt, fand in Shakespeare ihren Kenner, der ihren Wert zu schätzen wusste. Wir haben hier einen sprechenden Beweis, was die sogenannte und gepriesene Erfindungsgabe des Dichters bedeutet. Shakespeare hält sich hier wie immer möglichst genau, ja wenn es geht, wörtlich an seine Quellen, eine Abhängigkeit, die ihm oft als Mangel an poetischer Erfindung vorgeworfen worden ist; die Spanier sehen von der alten Erzählung ab und schaffen selbständiger. Doch was ist der Erfolg? Der Eine erzeugt ein Kunstwerk, die Andern zerstören ein solches. Es kommt nicht darauf an, dass der Dichter möglichst etwas Neues, noch nie Dagewesenes aus seiner Phantasie hervorbringt, sondern wie er das, was er vorfindet, erfasst und zu verwenden versteht. In den kleinen Aenderungen, die Shakespeare manchmal kaum bemerkbar anbringt, liegt mehr Poesie und dichterische Schöpferkraft, als in der Erfindung von Dutzenden so thörichter Fabeln wie die von Rojas. Shakespeare war der letzte, der aus eitler Originalitätsucht einen so herrlichen Stoff wie Romeo und Julia zerstört hätte. Sein Verdienst ist es, dass er das, was er vorfand, in seinem ganzen Wert erkannte und der Erzählung, die der schaffende Volksgeist durch Jahrtausende aufgebaut hat, in seiner vollendeten Kunst die Gestalt gab, in der sie weitere Jahrtausende bestehen kann.

VII.

Mann und Weib

in

Liebe und Ehe bei Shakespeare.

Nimm der Liebe Qual und Pein,
Liebe wird nicht Liebe sein.

Daniel v. Czepko.

Der edle Ritter Don Quixote von der Mancha, der auszieht, um die Welt von Ungeheuern zu säubern, erträgt alle seine Leiden, die unendlichen Rippenbrüche und Prügel in dem erhebenden Bewusstsein, dass Dulcinea von Toboso doch das schönste Weib auf Erden ist. Er hat sie niemals gesehen, diese Herrin seines Herzens, aber selbst wenn er sie erschauen würde, so würde sie doch seinem romantisch verblendeten Auge als Königin der Erde und des Himmels erscheinen und nicht als die dürftige Viehmagd, die Hafer worfelt, wie sie vor den Blicken des nüchternen Sancho Pansa dasteht. Die Huldigung des Ritters gilt nicht ihrer Person, sondern der Idee, die er sich von ihr geschaffen hat. Der witzige amerikanische Schriftsteller Mark Twain hat in einem seiner Werke die Frage aufgeworfen, was wohl Mister Laura zu der Anbetung seiner Frau durch Petrarca und die langjährige Flut von Sonetten und Canzonen gesagt habe, die sich über seine teure Eehälfte ergoss? Vermutlich war er der erste, der die poetischen Erzeugnisse mit Wohlgefallen aufnahm, und die ästhetische Verklärung seiner Frau verhinderte ihn nicht, im Laufe einer glücklichen Ehe sieben Kinder mit ihr zu erzeugen, so wenig wie Don Quixotes Anbetung die eheliche Verbindung Dulcineas mit einem Kollegen aus dem Kuhstall verhindert haben würde. Sollte wirklich Laura's Gatte eine Regung von Eifersucht — wozu kaum Veranlassung vorlag — dann und wann verspürt haben, so fand sie in den zeit- und landesüblichen Schlägen auf dem Rücken seiner Frau entsprechenden Ausdruck. Thörichte, aber unpersönliche Ver-

himmlung auf der einen Seite, wie sie sich in Nachahmung des Mariendienstes entwickelt hatte, rohste Behandlung auf der anderen, wenn es sich um die eigene Frau handelte, bezeichnen die Stellung des Weibes im Mittelalter. Dieselben Männer, denen kein Ausdruck zu hoch, kein Bild zu erhaben ist, um die Reinheit ihrer Geliebten zu schildern, scheuen nicht vor den niedrigsten, äusserlichsten Mitteln zurück, um sich der Keuschheit ihrer Ehefrauen zu vergewissern. Auf der einen Seite war das Weib die angebetete Herzenskönigin, das phantastische Ideal, das hoch über dem Manne in unerreichter Herrlichkeit thronte, für das der Ritter kämpfte und litt, ja sein Leben hingab, ohne sie je gesehen zu haben; auf der andern war sie das willen- und rechtlose Haustier, das in den Wirtschaftsräumen ein schweres und freudenarmes Dasein führte. Auch in diesen wie in so vielen lebensunwahren, mittelalterlichen Anschauungen schaffte die Renaissance und ihre Tochter, die Reformation, die der Mutter bald über den Kopf wachsen sollte, Wandel; sie zertrümmerte das verlogene Idealgebilde und versuchte statt dessen die materielle Lage der Frauen zu heben. Freilich war das erstere leichter und geschah gründlicher als das letztere. Mochte Franz I., der galante König von Frankreich, die Frauen immerhin in den Mittelpunkt der Geselligkeit stellen, und sind es auch Frauen, die zu Beginn der Neuzeit in hervorragendem Masse die Geschicke der europäischen Völker lenken, so blieben in den persönlichen Beziehungen des Weibes zum Manne noch viele Rückstände übrig, die sich nur auf die körperliche Ueberlegenheit des einen Teiles zurückführen lassen.

Selbst in England, wo die Stellung der Frau schon damals besser und freier war als auf dem Kontinent, liess sie noch vieles zu wünschen übrig. Obgleich der Staat selbst unter weiblicher Herrschaft stand und „der Mann einer Evas-tochter gehorchen musste, ohne dass ein Aergernis erfolgte“, wie Shakespeare in ‚Ende gut, Alles gut‘ sagt, so war doch innerhalb der Familie die Frau der Willkür des Mannes schutz-

los preisgegeben. Er war das unbedingte und unbeschränkte Oberhaupt der Familie, in dessen Hand die Ehefrau wie die Tochter Wachs sein sollten (Sommernachtstraum I, 1), das er nach Belieben kneten konnte. Der Mann ging auswärts seinen Geschäften nach, er wohnte den Versammlungen und Uebungen der wehrhaften Bürger bei und besuchte das Theater, während die Frauen in den unteren und mittleren Ständen, mit Ausnahme des Kirchganges, nur selten das Haus verlassen durften. Ein geselliger Familienverkehr existierte im Bürgerstande nicht, und war auch ausser bei den Allerreichsten schon durch die minderwertige Beschaffenheit der Wohnungen unmöglich. Die Männer trafen sich zu wüsten Trinkgelagen, die meistens in der Wirtschaft, selten zu Haus, aber auch dann unter Ausschluss der Frauen abgehalten wurden. Die Bildung der weiblichen Personen im Bürgerstande war überaus unbedeutend, die schwierige Kunst des Schreibens hatten die wenigsten bewältigt, von den weiblichen Mitgliedern aus Shakespeares eigener Familie war nur eine seiner Töchter im stande, ihren Namen, aber auch nur diesen zu schreiben. Das Lesen war etwas verbreiteter, aber man lauschte noch immer am prasselnden Kaminfeuer lieber seltsamen Märchen und Erzählungen, als dass man sich selbst in die schwer verständlichen, schwarzen Lettern vertiefte. Nur die höhere Aristokratie, aber auch diese nur, soweit sie nicht auf ihren Gütern, sondern am Hofe lebte, machte von der allgemeinen Unkenntnis und Unbildung der Frauen eine rühmliche Ausnahme. Die vornehmen Damen konnten dort nicht nur lesen und schreiben, sondern beherrschten auch fremde Sprachen, besonders Italienisch, und lasen ausländische und einheimische Bücher wissenschaftlichen und künstlerischen Inhaltes mit Verständnis. Mathematik war eine Lieblingsbeschäftigung der Elisabeth, die nebenbei in schlechten lateinischen Versen excellierte; Lady Pembroke, die Schwester Philippe Sidneys, bestieg in Nachahmung ihres berühmten Bruders selbst den Pegasus und schrieb in Anlehnung an ein französisches Drama von Garnier ein be-

achtenswertes Trauerspiel Antonius, das allerdings neben der volkstümlichen Richtung Shakespeares eine dauernde Bedeutung für die englische Kunst nicht gewinnen konnte; die lateinischen, ja selbst die griechischen Klassiker wurden von vielen Damen in der Ursprache gelesen. Auf dieser Grundlage konnte sich ein ganz anderes geselliges und geistiges Leben entwickeln als im Mittelstande. Diese Frauen lauschten Spensers Feenkönigin, philosophierten mit Giordano Bruno, debattierten mit Bacon und hörten im Theater oder in Privatvorstellungen die Dramen Shakespeares. Mit den glänzenden Vorzügen des Geistes ging leider eine Sittenlosigkeit grauenhaftester Art Hand in Hand, in der wiederum der Hof die führende Rolle übernahm. Um von Jakob ganz zu schweigen, so bot schon die Umgebung Elisabeths ein Bild tiefster, moralischer Zerrüttung; die Liebhaber der launenhaften Königin wechselten beständig, und die Ausschweifungen ihrer Kavaliere und Hofdamen bestrafte sie nur, wenn sie ihre persönliche Eitelkeit verletzten oder mit ihren eigenen Neigungen feindlich zusammenstiessen. Trotz grossartigster Machtentfaltung nach aussen und gedeihlicher materieller Entwicklung ist jene Zeit der englischen Geschichte bis zu dem wohlverdienten Sturze Karls I. eine Epoche schlimmsten, sittlichen Niederganges, nichts als eine ununterbrochene Kette unmoralischer Excesse und Intriguen. Wenn wir die Abenteuer der dunkeläugigen Penelope Rich, Robert Carrs oder der Lady Essex verfolgen, so müssen alle Klagen über Shakespeares Roheit verstummen, und wir können nur bewundern, wie rein und frei er seine Werke von dem Schmutze seiner Zeit gehalten hat. Die Verderbnis der höheren Kreise teilte sich schnell den breiteren Schichten mit, und vergebens waren alle Bemühungen der Puritaner, ihrem Strome entgegenzutreten. Eine kleine Schrift aus dem Jahre 1593, der *Passionate Morrice*,⁶⁷ die uns der Fleiss der neuen englischen Shakespearegesellschaft wieder zugänglich gemacht hat, erhebt bittere Klage über die Sittenlosigkeit ihrer Zeit; der Ver-

fasser findet ihre hauptsächlichliche Ursache in den modernen Ehen, die ohne Herzensneigung wie ein Kuhhandel eingegangen wurden, so dass Untreue und Ehebruch die natürlichen Folgen solcher liebeleeren Verbindungen seien. Heftig tadelt er die Väter, die ihre Töchter wie ein Stück Vieh an einen ungeliebten Gatten verkaufen, und die Mädchen, die nicht die sittliche Kraft besitzen, einer derartigen, unwürdigen Ehe zu widerstreben. Wir sehen, es ist kein Zufall, wenn die Frage des kindlichen Gehorsams in vielen Shakespeareschen Stücken wie im Kaufmann von Venedig, im Lear und anderen von entscheidender Bedeutung ist. Es sind Erwägungen, die ihn und seine Zeitgenossen auf das lebhafteste beschäftigten und mit Besorgnis für die Moral und die Zukunft ihres Landes erfüllten. Wie immer steht der Dichter auch hier auf dem Boden seiner eignen Zeit. Eine Erörterung der Beziehungen zwischen Mann und Weib in Liebe und Ehe, wie sie sich auf Grund von Shakespeares Werken darstellen, hat nicht nur ästhetische, sondern auch kulturhistorische Bedeutung.

Zur Ergänzung der kurzen Skizze, die wir von der äusseren Lage der Frau um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts gegeben haben, müssen wir zunächst ihre Stellung betrachten, die sie in den Werken Shakespeares im Verhältnis zum Manne einnimmt.

Bei dem ersten flüchtigen Blick auf seine Dramen fällt uns auf, dass Shakespeare im Gegensatz zu unseren eigenen oder den französischen Tragikern fast nur Männer zu Helden seiner Stücke erwählt hat; die einzige Ausnahme bildet Ende gut, Alles gut, wo Helena die Trägerin der Handlung ist und das sterngekreuzte Liebespaar von Verona, die als Doppelhelden auftreten. Selbst wo der Name der Frauen in den Titel mit aufgenommen ist, wie der Cleopatras oder Cressidas, sind sie nicht die Heldinnen des Dramas, sondern gehören dem Gegenspiel an, das, durch die Schuld des Helden heraufbeschworen, seinen Untergang herbeiführt. Wie Dowden⁶⁸ treffend bemerkt, wurde das Interesse des Dichters in viel

höherem Masse vom Manne als von dem Weibe in Anspruch genommen. In der weiten Welt des Mannes fand er einen grösseren, seiner Kunst mehr entsprechenden Gestaltungsraum als in dem engen Kreise der Frau. Seine Männer greifen kühn nach der Krone, sie treten als Eroberer auf, als Schirmer des häuslichen Herdes, als Könige und Bettler, als Philosophen und Staatsmänner, als Umstürzler und Verbrecher; dagegen ist das Weib in den verschiedensten Ständen und Lebenslagen nur die Genossin des Mannes und nur durch seine Person mit den grossen Weltereignissen verbunden. So wenig wie zu seiner Zeit von einer Gleichberechtigung, ist bei Shakespeare von einer Gleichstellung beider Geschlechter die Rede. Das Weib ist nur um des Mannes willen vorhanden, nur soweit sie es in der Liebe des Mannes sucht, hat sie einen Anspruch auf persönliches Glück. Sein Vaterland ist ihr Vaterland, seine Feinde ihre Feinde und sein Wille ihr Wille. Dem egoistischen Manne, der für sich selbst wünscht und begehrt, tritt die Shakespearesche Frau als der altruistische Teil gegenüber, der nur für andere, für den Mann und die Familie, existiert. Selbstlose Hingabe ist das Ideal seiner Frauen, dem sie fern von der Oeffentlichkeit und dem Beifall der Menge, der dem Streben des Mannes zu teil wird, in stiller Zurückgezogenheit des Hauses nacheifern. Helena, die allen Hindernissen und Kränkungen zum Trotz sich die Liebe ihres Gatten erobert, ist die typische weibliche Heldin Shakespeares, in Jeanne d'Arc, die als gewaffnete Kriegerin den Heerhaufen vorauszieht, vermag er nur eine vom Teufel geworbene Hexe zu sehen. Das Weib hat keinen selbständigen Willen über den Familienkreis hinaus. Nicht für sich, sondern nur für den geliebten Sohn fordert Constanze die Krone von England und Volumnia das römische Konsulat, wie auch Lady Macbeth nur für ihren Gatten und entsprechend seinen langgehegten Wünschen auf die Ermordung des Schattenkönigs eingeht.⁶⁹ Nicht sie, sondern Macbeth ist der Ersinner des ehrgeizigen Planes, wie wir aus ihrer Unterhaltung vor

der Mordthat ersehen können. In den wenigen Worten: „Du bist wahnsinnig“, mit denen sie den Boten anfährt, der ihr Duncans Besuch meldet, liegt das ganze Entsetzen des Weibes darüber, dass der oft besprochene, der Ausführung stets ferne Plan durch die Macht der Umstände zur That werden muss. —

Solange das Weib in der ihr von Natur zugewiesenen Sphäre verharrt, ist sie stark und erreicht ihr Ziel wie Helena, Viola, Porzia im Kaufmann von Venedig oder Julia, in den beiden Veronesern mit der instinktiven Allgewalt des liebenden Herzens. Tritt sie aber aus den engen Schranken heraus in das grössere Leben des Staates, so beginnt sie zu irren und zu straucheln, und ihr Einfluss ist fast immer verhängnisvoll. Der Rat der Königin in Cymbeline bringt Britannien an den Rand des Abgrundes, dass es nur durch ein Wunder gerettet werden kann, Cleopatras Eingreifen stürzt die Weltmacht des Antonius, wie Lady Macbeth, Lady Grey, Königin Margarete und die herzlosen Töchter Lears durch ihre politischen Massnahmen nur Unheil für sich und andere heraufbeschwören. Porzia ist in dieser Beziehung eine bedeutsame Erscheinung: Als Catos Tochter und Brutus' Weib ist sie in dem strengsten Republikanismus gross geworden, aber nicht ein einziges Mal hören wir politische Ansichten aus ihrem Munde. Sie will wissen, was ihren Brutus beschäftigt, aber nicht sich mit ihm über Parteipolitik unterhalten; die öffentlichen Fragen berühren sie nur insoweit, als der geliebte Mann in sie verflochten ist. Shakespeare hat vorgezogen, eine liebende Gattin aus ihr zu machen und keine republikanische, über Menschenrechte deklamierende Freiheitsheldin, eine Versuchung, der ein moderner Dichter in Anlehnung an seinen Schiller oder Racine wohl kaum entgangen wäre. Die Oeffentlichkeit und der Staat ist die Welt des Mannes, das Weib vertritt ihnen gegenüber die Familie und ist als solches für den Mann, der das Höchste will, nur eine Fessel, die ihm in seinem hohen Streben hinderlich ist. Er muss frei sein. Es ist mehr als

ein Witz, wenn Bardolph erklärt, ein Soldat sei „besser akkomodiert ohne Frau“, denn aus Othellos Munde hören wir die Bestätigung seiner Ansicht. Wenn ihn nicht die grenzenloseste Liebe zu Desdemona bestimmte, so

Gäb' er seinen ledig, freien Stand
In Fesseln nicht und Zwang um alle Schätze
Des Oceans.

Hamlet empfindet ebenso; er fühlt, er muss frei sein, um die geforderte grosse That zu vollbringen, und zerreisst die zarten Bande, die ihn an Ophelia knüpfen, ohne allerdings seinem Ziele auch nur um einen Schritt näher zu rücken. Vielleicht war es ein ähnliches Gefühl, das den Dichter aus Stratford, aus der Enge seiner Familie forttrieb, um in London in „unhoused free condition“ zu leben und seinem innersten Beruf zu folgen.

In seinen Tragödien ist Shakespeare immer politischer Dichter, und schon dadurch werden die Frauen in die zweite Linie gedrängt, aber selbst in den Komödien, in denen ihnen naturgemäss ein breiterer Raum zukommt, treten sie gegen die Männer zurück, obgleich sie hier den letzteren überlegen sind. Denn hier handelt es sich um Liebe, das eigenste Gebiet der Frauen. In ihrem durch Liebe gestärkten Scharfsinn löst Porzia im Kaufmann die Aufgabe spielend, vor der Antonio und sein gesamter Freundeskreis in hilfloser Verzweiflung standen. Und doch hat der Dichter sein Interesse nicht in erster Linie auf sie, sondern auf den königlichen Kaufmann und Bassanio gerichtet. Die Frauen sind bei ihm aus weniger Elementen zusammengesetzt als die männlichen Gestalten, höchstens Cleopatra weist eine so feine und reichhaltige Individualisierung auf wie etwa Hamlet, Angelo, Falstaff und andere mehr. Beide Geschlechter sind zwar aus demselben Stoffe geformt, Wesen, die nur aus Impulsen und Leidenschaften bestehen und bei denen das reflektierende, verstandesmässige Denken hinter dem Affekt vollständig zurücktritt, aber die Frauen weisen den Typus in noch einfacherer

Form als die Männer auf. Bei diesen hat der Dichter mehr das Werden, bei jenen mehr das Sein im Auge. Die weiblichen Gestalten sind von Natur gut oder böse veranlagt, ohne dass die Gegensätze irgend einer Annäherung oder Milderung unterliegen oder eine Entwicklung nach der einen oder anderen Richtung stattfindet. Imogen steht von Anbeginn des Stückes auf der höchsten, sittlichen Höhe, zu der sich Postumus nur langsam erheben kann; Goneril und Regan sind böse, weil sie so veranlagt sind, von Jago und Edmund erfahren wir, aus welchen Gründen sie so geworden sind. Eine Ausnahme scheint nur Königin Margarete zu bilden, aber in Wirklichkeit liegt auch bei ihr eine Charakterentwicklung nicht vor, sie erscheint nur in den verschiedenen Stücken in veränderter Gestalt und zwar in der Heinrichtrilogie in Yorkscher Auffassung, während in dem späteren Richard III. der Lancastersche Standpunkt zum Ausdruck kommt. Die Charaktere der Shakespeareschen Frauen haben etwas Feststehendes, etwas Unabänderliches; darin mag vielleicht ein Vorwurf für den Dichter als Psychologen liegen, für seine Geschöpfe selbst ist es ein ungeheurer Vorzug. Denn wie seine Frauen einfacher sind, so sind sie auch einheitlicher in ihrem Wesen als seine männlichen Gestalten. Was sie wollen, das wollen sie ganz und jedes Bedenken und seelicher Zwiespalt bleibt ihnen erspart.

Der Plan, Duncan zu ermorden, steht nach Ueberwindung des ersten Schreckens vor Lady Macbeths Auge in voller Klarheit, während sich ihr von dem Gewissen bedrängter Gatte nur mit Grausen an den Gedanken gewöhnen kann. Bedingungslos konzentriert sich bei der Frau die gesamte Persönlichkeit in den Willen und auf den ihm vorschwebenden Erfolg; sie fassen das Notwendige, das geschehen muss, schärfer ins Auge, wie wir es an Lady Macbeth gesehen haben, und sind dadurch praktischer als die Männer, klarer über das, was sie zunächst zu thun haben. Während Romeo sich noch in den wunderbarsten Schwärmereien über Sterne,

Träume und Sommernächte ergeht, hat Julia schon den Plan der heimlichen Verbindung entworfen, während er sich später in hilfloser Verzweiflung über seine Verbannung abhärmt, ist sie gefasst und weiss sowohl ihren Eltern wie dem aufdringlichen Bewerber Paris mit schlauer List zu beugen. Die Shakespeareschen Frauen brauchen nur der Stimme ihres Gefühles zu folgen, und sie ergreifen instinktiv die geeignetsten Massregeln und erreichen, wie Wetz⁷⁰ treffend sagt, ihr Ziel mit der Sicherheit einer Nachtwandlerin. Fallen sie in Liebe, so tritt diese gesteigerte weibliche Energie wie bei Helena (Ende gut, Alles gut) in besonderem Masse in Erscheinung, jedes Bedenken, jede anderweitige Erwägung und Empfindung muss daneben verstummen, das Gefühl ihrer Neigung beherrscht sie ausschliesslich, und sie haben nur den einen Gedanken, Seele und Leib dem geliebten Manne zu überlassen. Konventionelle oder moralische Fesseln giebt es nicht. Die Tugend ist für sie kein starres Prinzip, das um seiner selbst willen ausgeübt wird, kein Gebot, dem sie in überlegtem, opferwilligem Gehorsam folgen. Die Shakespeareschen Frauen sind überhaupt nicht tugendhaft, wenn man unter Tugend die bewusste Befolgung eines sittlichen Gesetzes versteht, sondern „nur keusch aus Zartgefühl oder Liebe. Nicht als etwas Unmoralisches, sondern als etwas Schmutziges widerstrebt ihnen das Laster“.⁷¹ Haben sich die Seelen gefunden, so muss ihrer Vereinigung auch die körperliche Verbindung folgen mit der Notwendigkeit, mit der das Grössere das Geringere nach sich zieht. Shakespeare hat nie ein Weib geschildert, das wie die Prinzessin im Tasso durch fünf Akte gegen ihre Liebe ankämpft. Aber es ist nicht eine plötzliche sinnliche Aufwallung des Blutes, die Julia und Miranda bei der ersten Begegnung in die Arme des Geliebten führt, sondern das Bedürfnis, ihre Verbindung so eng als möglich zu gestalten, die Leidenschaft, die alle Schranken über den Haufen wirft.

Wir können Shakespeares Frauengestalten zu mehreren

grossen Gruppen zusammenfassen, in denen sich die Entwicklung des Dichters und seine Empfindungen dem weiblichen Geschlecht gegenüber deutlich widerspiegeln. Shakespeare besass nicht die feine Intuition für den Charakter des Weibes wie der jugendliche Goethe; eine so gereifte, klare und lebenswahre Gestalt, wie die treffliche Hausfrau Götzens, suchen wir in seinen Erstlingswerken vergebens. Trotz seiner frühzeitigen Ehe stand er dem Weibe fremd, ja sogar mit einem gewissen Schauer, den man vor etwas Unbegreiflichem, einer unerklärlichen Naturkraft empfindet, gegenüber. So entstehen die blutigen Ungeheuer in den frühesten Dichtungen, Tamora und Königin Margarete, denen sich das sinnliche Ungeheuer Venus aus der epischen Erzählung Venus und Adonis anschliesst. Die anderen weiblichen Gestalten aus dieser Epoche, die die Marlowsche Masslosigkeit nicht aufweisen, wie Lavinia (Titus Andronikus), Luciana (Komödie der Irrungen) und einzelne aus Verlorene Liebesmüh' haben etwas Konventionelles und ermangeln des innersten Lebens, wie es bei einem jungen Dichter ohne eigene Erfahrung nur natürlich ist. Ihnen gegenüber bildet die schwarze Rosalinde einen gewaltigen Fortschritt. Bis dahin hatte der Dichter das Weib mit fremden Augen gesehen, nach Konzeptionen geschaffen, die er aus Büchern aufgegriffen, jetzt geht er zum ersten Male auf Selbsterlebtes und Selbstempfundenes zurück. Er hatte, wie er es vom Dichter verlangt, seine Feder in Liebe getaucht, und jetzt konnte er Romeo und Julia schreiben. Shakespeares Herz war aufgegangen, und mit dem Herzen hatte der junge Riese die Augen aufgeschlagen. Er schaute um sich und erkannte, dass ihm kein Marlow und kein Seneca etwas zu lehren hatte, sondern nur das Leben selbst, nur seine eigene Beobachtung. Vor sich sah er die glänzenden Frauen- und Mädchengestalten, die am Hofe der Elisabeth witzig und geistreich zu plaudern und die Männer so fein und listig nach ihren fröhlichen Launen zu lenken verstanden. Wie anders schauten sie mit ihren kecken, übermütigen Augen

lustig in die Welt hinein, als die Ungeheuer, die ihm bis dahin als Frauen erschienen waren! Voll von Bewunderung schrieb er zu ihrem Preise die sonnigen Lustspiele, Was Ihr wollt, Viel Lärm um Nichts, Wie es Euch gefällt und den Kaufmann mit ihren geistreichen, lebensfrohen und lebensfrischen Frauengestalten. Doch der Glanz, der das Auge des Poeten berauscht hatte, schwand bald dahin. Immer schärfer bohrte sich sein Blick in die letzten Tiefen der Menschenbrust hinein, die ihm ihre verborgensten Geheimnisse enthüllen muss. An Stelle der Bewunderung tritt tiefstes Mitleid mit den Frauen, das sich in doppelter Richtung äussert. Eines- teils fühlt er Erbarmen mit den unglücklichen, schutz- und wehrlosen Wesen, die in eine Welt des Hasses und der Leidenschaften hinausgestossen sind, von denen Iphigenie klagt:

Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann
Und in der Fremde weiss er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz: ihn krönt der Sieg!
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen
Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt.

So ist die Empfindung, mit der er das harte Los Opheliens, Desdemonas oder Virgilians schildert, die wie Blumen auf dem Felde allen Unwettern hilflos preisgegeben sind und von dem rauhen Sturm gebrochen dahinsinken. Doch nicht nur mit der äusseren Lage der Frauen zeigt sich das Mitgefühl des Dichters, sondern auch mit den armen Geschöpfen selbst, die vom Schicksale bestimmt sind, wider ihren Willen, ihrer innersten Natur nach so viel Böses in der Welt zu stiften. Lady Macbeth mutet mich immer wie das schöne, antike Gorgonenhaupt an, das so tieftraurig in die Welt blickt, weil es seiner Bestimmung nach so Entsetzliches schaffen muss.

Kommt Geister, die ihr lauscht
Auf Mordgedanken, und entweibt mich!

ruft sie aus und möchte das Weib in ihrer Brust und ihrem Blute ersticken, um ganz Medusa zu sein. Die Königin im Hamlet ist sich gar nicht bewusst, etwas Böses gethan zu haben, sie ist das Weibchen, das im Kampf der brünstigen Hirsche willenlos dem Stärkeren zufällt und ihn als Herrn anerkennt.

Cressida und Cleopatra vervollständigen die Gruppe. Bei ihnen hat man von einer Weiberverachtung Shakespeares sprechen wollen, aber gerade das, was sie verächtlich machen würde, die bewusste Gemeinheit und Niedrigkeit der Gesinnung fehlt ihnen vollständig, sie sind in ihrer weiblichen Schwäche und Unbeständigkeit, in ihrer Schönheit, die die Begierde jedes Mannes herausfordert, nur bemitleidenswert. Wie gern wäre Cressida ihrem Troilus treu, so treu, dass sie für alle Zeiten als ein Muster der Treue in den moralischen Erzählungen aufbewahrt würde, aber sie kann es nicht, sie weiss selbst, dass sie es nicht können wird, dass sie ihrem Wesen nach aus den Armen des ersten Mannes in die des zweiten fallen muss. Auch Cleopatra leidet unter ihrer eigenen Natur; sobald Antonius fort ist, verzehrt sie sich in heisser Sehnsucht nach ihm, sobald er bei ihr ist, ist sie wieder die königliche Hetäre, die von ihren gewerbs- und gewohnheitsmässigen Künsten, das Blut des Mannes zu erregen, nicht lassen kann. Erst als sie ihn auf ewig verloren hat, befreit sie sich von sich selbst und bricht in die ergreifende Totenklage aus:

Mir träumt', es war ein Feldherr Marc Anton,
Noch einmal schlafen, um noch einen Mann
Zu schau'n wie er!

Das Mitleid mit dem tiefen Leid der Frauen bleibt dem Dichter auch in seinen letzten Stücken getreu, aber es gesellt sich ein anderes Element hinzu, das der Verklärung. Eine Welt, in der es Frauen wie Cordelia und Desdemona giebt, kann nicht absolut schlecht, nicht gänzlich der Sünde ver-

fallen sein. Hermione und Imogen sind so unglücklich wie die venetianische Senatorentochter, auch sie dulden unter der Grausamkeit des „rauen Gatten“, aber ihre Leiden führen zum endlichen Sieg der Gerechtigkeit, ihre dulddende Liebe hat die Kraft, den irrenden Mann emporzuheben. In seinen letzten Werken hat uns Shakespeare drei weibliche Idealgestalten gegeben, die den ganzen Kreis der Frau ausfüllen, das Weib als Gattin in Imogen, als Mutter in Hermione, als Tochter und Braut in Miranda. In ihnen finden wir die Vorzüge, die allen Shakespeareschen Frauen zukommen, in höchster Steigerung. Selbstlosigkeit und Ergebung, Milde und verzeihende Liebe zeichnen sie vor allem aus, Tugenden, die dadurch einen noch höheren Wert erhalten, dass sie vollkommen unbewusst aus innerstem Herzensdrang, nicht aus Ueberlegung ausgeübt werden. Es ist ein langer Weg von Julia bis zu Miranda, von denen die eine am Anfang von Shakespeares selbständigen Frauengestalten steht, die andere am Schluss der Reihe. Man hat sie oft miteinander verglichen, aber die einzige Ähnlichkeit dürfte in ihrem gleichen Alter und in der Gewalt ihrer Liebe bestehen, sonst ist die in heisser Leidenschaft auflodernde Veroneserin weit von der idealen Gestalt der Zauberertochter entfernt, sie will die Gattin des Geliebten sein oder sterben, von dem bescheideneren Wunsch, ihm auch als dienende Magd zu folgen, ist bei ihr keine Rede. Und gerade in der vollständigen Selbstentäußerung liegt der Fortschritt zum Shakespeareschen Frauenideal.

Wie es bei einer solchen Gruppeneinteilung nicht anders sein kann, finden nicht alle weiblichen Gestalten des Dichters in ihr ein Unterkommen. Viele waren durch die Quellen oder durch die Handlung des Dramas in anderer, abweichender Art bedingt. Doch es kam uns nicht darauf an, alle in möglichster Vollzähligkeit aufzuführen, sondern nur an einzelnen charakteristischen Gebilden die Entwicklung Shakespeares zu verfolgen.

In dem weiten Rahmen, den er vor uns entwirft, finden

wir in absteigender Linie Frauen von dem höchsten sittlichen Adel bis zu solchen, die im tiefsten Schmutz verkommen sind; Göttinnen, vor denen man sich anbetend beugen muss, und Dirnen, die, jeder Würde bar, nur noch Genussmittel für die männliche Begierde sind. Aber selbst auf die Verworfensten fällt ein Blick aus dem grossen Auge des Dichters und durch tiefes Verderben entdeckt er in ihnen die Reste eines menschlichen Herzens; selbst sie sind keine Bestien. Wenn sie alles verloren haben, bleibt ihnen wenigstens eine gewisse Gutmütigkeit und weichherzige Anhänglichkeit, wie sie Bianka im Othello und selbst Dolly Tearsheet aufweisen. Und alle, ob Fürstinnen oder Bettlerinnen, ob Heilige oder Dirnen, sind Frauen und nur Frauen. Sie lieben und wollen vom Manne wiedergeliebt werden. Darüber hinaus gehen ihre eigenen Wünsche nicht. Isabella in Mass für Mass ist die einzige, die ein selbständiges, unpersönliches Ideal im Busen hegt. Aber obgleich ihr die Klosterregeln noch nicht streng genug erscheinen, verlässt sie die heilige Stätte doch ohne Bedenken, um in den Armen des Herzogs das Glück zu finden, das die Bestimmung des Weibes ist. Nirgends finden wir bei Shakespeare den öden Heroismus, den die Frauen der französischen Tragiker in endlosen Deklamationen zur Schau tragen und der selbst einzelne Schillersche Gestalten wie Gertrud Stauffacher ungeniessbar macht. Selbst wenn er einen in das Heroische übergreifenden Frauencharakter zur Darstellung bringt wie Volunna oder Brutus' Porzia, verleiht er ihm zwar „Mannessinn doch Weiberkraft“. Die Tochter des strengen Cato kann sich selbst eine Wunde beibringen und den Selbstmord in der schaurigsten Form ausüben, aber ein Geheimnis ist für ihre zarten Lippen zu schwer. Seine Frauen bleiben immer Frauen, selbst wenn sie sich mit Hosen und Koller als Männer verkleiden. Wie reizend und echt weiblich wirkt Violas Furchtsamkeit, als sie von dem stolz zur Schau getragenen Säbel Gebrauch machen soll! Wie sicher und streng halten sich Porzia und Rosalinde trotz Talar und Barett, trotz Wams und

Federhut in den der Frau gezogenen Grenzen! Und Imogen — erreicht sie nicht gerade in der Verkleidung die höchste Stufe der Weiblichkeit! Taine bemerkt treffend, wie Shakespeares Männer männlicher sind, so sind seine Frauen weiblicher als anderswo. Wie Stärke und Kraft seine Helden auszeichnen, so sind Ergebung und Schwäche der Grundzug seiner Frauen. Je idealer Shakespeare einen weiblichen Charakter erfasst, desto zarter, hilfloser und vom Manne abhängiger ist er. Seine Frauen wollen vom Manne beherrscht und geleitet sein. Von ihm verlassen sind sie schutzlos, und ihm gegenüber wagen sie sich selbst gegen die ungerechtesten Angriffe kaum zur Wehr zu setzen. Desdemona fühlt, wie sich die Netze um sie zusammenziehen, aber sie besitzt nicht die Kraft, auch nur den Versuch zu machen, sie zu zerreißen. Wie eine geknickte Blüte fällt die arme Ophelia, und lautlos bricht Hero unter Claudios Beschimpfungen zusammen. Ihre Hilflosigkeit ist rührend, sie stammt aus einer tiefen, seelischen Vornehmheit, die dem rohen Treiben der Welt und den gemeineren Instinkten stets ferngeblieben ist. So kommt es, dass die Frauen, die in der Welt Bescheid und sich ihrer Haut zu wehren wissen, wie Emilia (Othello) und Paulina (Wintermärchen) leicht etwas Derbes und Gewöhnliches erhalten; die edleren Gestalten Shakespeares erheben sich nur zu energischem Widerstand, wenn der Geliebte oder ihre Liebe selbst angegriffen wird. Dann wird aus dem schwachen Mädchen wie Julia ein listenreiches, zu allem entschlossenes Weib, und die stille Dulderin wie Imogen findet im aufwallenden Zorn die heftigsten Worte zur Verteidigung des beschimpften Geliebten.

Doch hier handelt es sich um Liebe und Ehe, dem eigentlichen Gebiete der Frauen.

Wenden wir uns zunächst zu der Liebe.

In Wie es Euch gefällt hat uns der Dichter selbst gesagt, wie er das Gefühl der Liebe versteht:

Lieben heisst: „aus Seufzern ganz bestehn und Thränen,
Es heisst aus Treue ganz bestehn und Eifer,

Es heisst aus nichts bestehn als Phantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demut, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Gewährung und Gehorsam.

In diesen Versen des verliebten Schäfers ist die Liebe, wie sie bei Shakespeare erscheint, treffend geschildert. Sie ist ausschliesslich Erzeugnis der Affekte, ein einheitliches Gefühl, das sowohl das liebende wie das geliebte Wesen in allen seinen Beziehungen erfasst und für keine weiteren Empfindungen Raum lässt. Phantasie, Leidenschaft und Sinnlichkeit fliessen zu einem starken Strom zusammen, der sich mit der Gewalt einer unwiderstehlichen Naturkraft seinen Weg bahnt. Der Dualismus des Mittelalters, der zwischen fleischlicher und geistiger Liebe zu scheiden versuchte, ist bei Skakespeare verschwunden; wie seine Frauen weder unnahbare Heilige noch vom Satan bestellte Verführerinnen des Mannes sind, sondern nur irdische Frauen, so ist auch die Liebe bei ihm weder teuflisch noch göttlich, sondern rein menschlich. Sie kann allerdings den Menschen je nach seiner eigenen Veranlagung zu den höchsten Thaten entflammen oder zu den gemeinsten Verbrechen hinabziehen. Die Liebe ergreift Körper und Geist gleichermassen, d. h. sie besteht weder ausschliesslich aus Sinnlichkeit, noch kann sie ohne Sinnlichkeit existieren. Man hat in Goethes Bemerkung, Ophelias Wesen sei in reife, süsse Sinnlichkeit getaucht, einen Tadel der Unglücklichen finden wollen, als zweifle der Dichter an ihrer körperlichen und besonders ihrer seelischen Reinheit. Ich glaube zu Unrecht. Selbst wenn wir uns auf diesen angeblich Goetheschen Standpunkt stellen, ohne seine Richtigkeit zu erörtern, so liegt in den Worten nur eine Gleichstellung Opheliens mit Julia und Desdemona, gegen die niemand einen Vorwurf erheben wird, weil sie mit ihrem Herzen dem Geliebten ihren Leib überlassen haben. Weder Shakespeares Männer noch seine Frauen neigen zur Toggenburgerei, selbst die „Diana ihrer Zeit“, die keusche

Imogen, ist keine schmachtende Liebhaberin, sondern ein gesundes Weib mit gesunden körperlichen und geistigen Instinkten. Diese Frauen drängen nach ehelicher Verbindung und eilen in ihren Wünschen sogar denen des Mannes voraus; Julia und Desdemona kommen dem Geliebten als erste entgegen und Helena (Sommernachtstraum) drängt sich ihrem Demetrius geradezu auf, obgleich sie selbst erklärt:

Wir woll'n nicht werben, woll'n umworben sein.

Die Sinnlichkeit ist, solange sie nicht zur rohen Begierde hinabsinkt, nicht der Gegensatz der Liebe, sondern ihre notwendige Ergänzung. Je nach dem Charakter der Liebenden tritt die eine oder die andere Seite mehr in den Vordergrund; in Antonius und Cleopatra, dem Herrscherpaar, das seine Orgien auf den Trümmern einer Welt feiert, überwiegt die Sinnlichkeit, aber trotzdem wirkt ihre Liebe gross und echt tragisch, weil es sich um die aussergewöhnliche Leidenschaft zweier aussergewöhnlicher Menschen handelt, die nach dem Verlust einer Welt in ihrer Umarmung eine neue Welt finden. Nur in Venus und Adonis ist die Sinnlichkeit zur Begehrlichkeit geworden, die das Wesen der Liebe zerstört; auf sie kann diese hohe Bezeichnung so wenig Anwendung finden wie auf die Gefühle eines Calibans oder Clotens.

Man hat bei Shakespeare zwei Arten der Liebe unterscheiden wollen, fancy, ein Gefühl der Einbildungskraft und love, die aus der innersten Brust quellende Leidenschaft, in der Weise, wie der unsichtbare Chor im Kaufmann von Venedig fragt, ob die Liebe aus dem Kopf oder aus dem Herzen entspringe. Doch ebensowenig wie in den englischen Worten, liegt hier dem Wesen nach eine Verschiedenheit vor. Freilich äussert sich die tragische Leidenschaft Romeos anders als die scherzende Neigung Benedikts, aber doch sind es nur abweichende Erscheinungsformen für dasselbe Gefühl. Die eine fliesst ruhiger dahin, weil sie ohne Schwierigkeiten zum Ziel gelangt, die andere stösst auf Hindernisse und nur durch Anspannung aller leidenschaftlichen Kräfte kann sie ihre Be-

friedigung erreichen. Wenn irgendwo nur von einem heiteren Liebesspiel der Phantasie die Rede sein kann, so ist es im Sommernachtstraum. In phantastischster Weise werden die Paare durcheinander gewirbelt, aber ihr Gefühl ist nicht schwächer und nicht anders geartet als in den grossen Tragödien. Es bedarf nur einer geringen Hemmung, um in Hermia dieselbe leidenschaftliche Energie zu erwecken wie in Julia. Wie in dem Trauerspiel trotz sie dem Gebot des Vaters, um unter dem Zwang des übermächtigen Gefühles ihrer Neigung zu folgen. Nur einen Unterschied macht Shakespeare, den zwischen echter und falscher Liebe, zwischen dem konventionellen, anempfundenen und dem wirklichen Gefühl des Herzens. Mrs. Jameson⁷² hat in ihren Charakterbildern Shakespearescher Frauengestalten das thörichte Wesen der damaligen Modeliebe treffend geschildert: Es gehörte zum guten Ton, eine Dame sein eigen oder vielmehr nicht sein eigen zu nennen, für die der galante Kavalier sich abhärmte, hungerte, sich das Gesicht blass schminkte, kurz mit allen Mitteln der Schauspielkunst den unglücklichen Liebhaber spielte. Das ist die Liebe, die die navarresischen Ritter in Verlorener Liebesmüh' den französischen Damen auf Flügeln der gekünstelten Sonette entgegenbringen. Wie das Stück für den Dichter selbst das Abwenden von der Modepoesie bedeutet, so wird auch die konventionelle Kavaliersliebe verworfen. Sie bedarf noch der Läuterung und Vertiefung, sie muss sich erst als echt erweisen, ehe „Hans seine Grete“ heimführen kann. Von derselben Art ist die Liebe des Herzogs in Was Ihr wollt zu der schönen Olivia und Romeos — wenigstens objektiv, ihre subjektive Bedeutung haben wir an anderer Stelle erklärt — zu Rosalinden, ein anempfundenes Gefühl, das mit dem Erwachen der wirklichen Liebe, deren Träger Julia und Viola sind, zerfliessen muss wie Märzschnee in der Frühlingssonne. Solche erkünstelte Gefühle, deren verzweifelte Aeusserungen im umgekehrten Verhältnis zu ihrem inneren Wert stehen, können natürlich nur einen erheiternden Eindruck hervorrufen, wie

überhaupt Shakespeare die Liebe mehrfach als komisches Motiv gebraucht, indem er ihr einzelne notwendige Eigenschaften, die begrifflich einen Bestandteil der Empfindung bilden, entzieht. Im Sommernachtstraum, der Komödie der irrenden Liebe, tritt die Leidenschaft mit grösster Gewalt auf, aber sie entbehrt der Beständigkeit und hat in jedem Akt einen anderen Gegenstand der Verehrung. Die Heftigkeit des Affektes steht zu der Flüchtigkeit seiner Dauer in einem komisch wirkenden Gegensatz. Oder das Objekt, das sich die Liebe, dies höchste Gefühl der Menschenbrust, erwählt hat, ist seiner Natur nach so, dass es begrifflich von derartigen Empfindungen ausgeschlossen ist, das ist der Fall bei Titanias Neigung zu dem eselköpfigen Weber Bottom und in ähnlicher Weise bei Troilus und Cressida. Das Gefühl selbst ist göttlich, der Gegenstand unwürdig (Taine). Troilus ist sicher der ekstatischste Liebhaber Shakespeares, sogar so ekstatisch, dass er schon an sich komisch wirkt, und gerade er findet für seine ätherische Neigung kein geeigneteres Ziel als die flatterhafte Kokette Cressida! Noch ein komisches Liebespaar Shakespeares wollen wir erwähnen, den Prätendenten Mortimer mit seiner Gattin, der Tochter Glendowers, aus Heinrich IV. A. Er sagt ihr die wundervollsten Worte, voll innigsten Gefühles, nur schade, sie versteht sie nicht, denn er spricht englisch und sie kann nur ihre Muttersprache, das „holde Wälisch“, wie auch er auf der anderen Seite von ihren Sirenenliedern nur soviel begreift, als ihm der schwiegerväterliche Dolmetsch überträgt. Eine Liebe, die sich nicht verständigen kann! Vergleichen wir damit das Entzücken Ferdinands, als er von den süssen Lippen Mirandas seine eigene Sprache hört. —

Die Liebe und die sich auf ihr aufbauende Familie ist bei Shakespeare für beide Geschlechter von verschiedener Bedeutung; sie ist die Welt der Frau und füllt ihren Gesichtskreis vollständig aus, während sie im Leben des Mannes durch öffentliche Beziehungen in den Hintergrund gedrängt wird, obgleich der Affekt selbst bei ihm im einzelnen Fall

darum nicht schwächer ist als bei seiner Genossin. Einen wie geringen Raum nimmt die Liebe in vielen Tragödien Shakespeares ein, wie wenig werden Coriolan, Cäsar, ja selbst Brutus in ihrer politischen Thätigkeit durch ihre Gefühle berührt! Shakespeare hat es nicht nötig, uns seine Helden dadurch „menschlich näher“ zu bringen, dass er sie uns unter allen Umständen im verliebten Zustand zeigt.

Ist dies 'ne Welt

Zum Puppenspielen und mit Lippen fechten?

ruft Heinrich Percy aus, und ebenso empfindet sein Gegner Heinrich V. Was er der französischen Katharina zu bieten hat, ist ein braves Soldatenherz und treue eheliche Zuneigung, aber auch nichts darüber. Dass der Dichter seine nüchternpraktische Anschauung als Ideal habe hinstellen wollen, darf allerdings nicht behauptet werden, aber ebensowenig soll sich der Mann von seinen Gefühlen völlig beherrschen lassen und alles über sie vergessen wie Romeo, Antonius oder Othello. Shakespeares Männer haben mehr zu thun, als um Liebe zu girren. Die übermässige Hingabe an dies Gefühl zieht immer eine Minderung ihrer Kraft für ihre grösseren Aufgaben nach sich, und Schwäche ist der schlimmste Vorwurf, den der Dichter einem Manne machen kann. Wie er überhaupt keinen bestimmten Typus des Liebhabers hat, eine Errungenschaft, die der Schauspieler in die Litteratur hineingetragen hat, so am wenigsten den des schmachtenden, liebebettelnden Jünglings. Troilus, als einzige Ausnahme von der Regel, bestätigt nur die Behauptung, denn in seinem Charakter ist die satirische Absicht nicht zu verkennen. In dem gesunden Manne ist auch die Liebe energisch und nimmt die Hingabe des Weibes als ihr gutes Recht in Anspruch. Shakespeares Männer verdienen die Gunst der Frauen wie Ferdinand, sie streiten und erringen sie durch Gewaltthat und Verbrechen, wenn es sein muss, wie Suffolk oder König Claudius, aber sie härmten sich nicht in eitler Thatenlosigkeit und verzweifelten Liebesklagen. Petruchio in der Widerspänstigen Zähmung

giebt uns in etwas derber Form ein Bild, wie der Mann die Liebe des spröden Mädchens zu erobern hat. Die körperliche Hunger- und Erschöpfungskur, die er mit seinem trotzigen Kätschen vornimmt, sagt unserm Geschmack nicht mehr zu, aber in ihr ruht auch nicht das Geheimnis seines Erfolges, sondern in dem festen, unbeugsamen Willen, den er der weiblichen Laune entgegensetzt, und in seinem starken, edlen Herzen, das durch alle Strenge und Härte hindurchbricht. Selbst unter dem Einfluss der Liebe soll der Mann seelisch und äusserlich der Herr des Weibes bleiben, sie ist dem Manne unterthan, mag sie ihn auch an inneren Vorzügen des Geistes und Herzens oder äusseren wie Stand und Reichtum übertreffen. So empfinden seine Männer und so wollen seine Frauen behandelt sein. Ein Prinzgemahl in der typischen Bedeutung des Wortes wäre für Shakespeare kein Mann mehr gewesen. Imogen, die Königstochter, heiratet einen Unterthan, ohne ein Gefühl des Standesunterschiedes, Desdemona giebt ohne Bedenken ihre Zugehörigkeit zur höchsten venetianischen Aristokratie auf und steigt zu dem heimatlosen Mohren hinab, dessen „königlicher“ Stammbaum in Venedig etwa mit demselben spöttischen Lächeln aufgenommen wurde, wie heutzutage ein neugebackener päpstlicher Grafentitel im Kreise des alten Adels. Die fürstlich reiche Porzia reicht ihre Hand dem bankerotten Bassanio und bedauert nur, dass sie ihrem „Herrn“ nicht noch mehr zu bieten hat.

Die Entstehung der Liebe ist bei Shakespeare in den meisten Fällen plötzlich; ein Augenblick genügt, um ihre Glut zu entzünden; die erste Begegnung der Liebenden, oft, ehe sie noch ein Wort miteinander gewechselt haben, entfesselt ihre Leidenschaft mit elementarer Gewalt. Es ist wie eine Entladung von Pulver, das von der zündenden Flamme getroffen wird, ein Gleichnis, das Shakespeare selbst an drei verschiedenen Stellen in Romeo und Julia zur Bezeichnung der Liebe verwendet. (Gervinus.) Die Paare werden durch eine geheime Zaubermacht mit einem Schlage von-

einander angezogen, als läge eine schicksalsmässige Bestimmung vor, als wirkten in ihnen magnetische Kräfte, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt suchen und verbinden. Hero und Claudio (Viel Lärm um Nichts) haben sich nur wenige Sekunden gesehen und noch nicht eine Silbe miteinander gesprochen, und schon ist Claudios Liebe erwacht und er hat nur den einen Gedanken, die Schöne für sich zu gewinnen. Ebenso ist es mit Romeo und Julia. Auf dem Ball, auf dem sie sich zum ersten Male sehen, haben sie eine Unterhaltung geführt, die über das zeitübliche Mass der Galanterie, zu der auch der nach damaliger englischer Sitte allgemein erlaubte Kuss gehört, nicht hinausgeht, und sofort ruft er aus:

Sie eine Capulet? O teurer Preis! Mein Leben
Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Er fühlt, dass sein Herz für ewig verloren ist, und das Gleiche ist bei Julia der Fall, wie aus den entsprechenden Worten hervorgeht:

Ist er vermählt,
So ist das Grab als Brautbett mir erwählt!

Beide fühlen, dass sie miteinander leben oder, wenn das nicht geht, miteinander sterben müssen.

Von verschiedenen Seiten, besonders von dem bekannten Philosophen Eduard v. Hartmann⁷³ ist diese Art der Hingabe scharf getadelt worden. Obgleich die Entstehung der Liebe auf den ersten Blick sich aus seinem eignen System mit Notwendigkeit ergibt, so kann der Philosoph des Unbewussten bei Shakespeare in ihrem plötzlichen Aufflammen nur einen Ausbruch der Sinnlichkeit sehen, die durch die körperliche Schönheit des anderen Teiles gereizt wird. Er fordert, dass sich die Nupturienten, um Hartmanns nüchterne Ansicht durch einen ebenso nüchternen Ausdruck zu decken, erst kennen und schätzen lernen sollen, bevor sie sich verlieben. Auch unser Dichter kennt eine Liebe, die nicht bei dem ersten Anblick auflodert, wenn auch seine Menschen nicht so syste-

matisch zu Werke gehen, wie es der Philosoph verlangt. Desdemona ist durch die Wertschätzung Othellos, durch die Bewunderung seiner Thaten und das tiefe Mitleid mit den unendlichen Leiden und Gefahren, die er bestanden, zur Liebe geführt worden, Fenton (Lustige Weiber) hat sich der süßen Anna zuerst nur um der väterlichen Geldrollen willen genähert und sie erst bei längerem Umgang lieben gelernt. Aber immer, wenn Shakespeare die Liebe in ihrem tiefsten Wesen und in ihrer höchsten tragischen Bedeutung schildern will, entsteht sie bei ihm auf den ersten Blick und flammt plötzlich in einer Sekunde empor. Selbst Mirandas Liebe, die gewiss nicht nur ein Ausfluss der Sinnlichkeit ist, ist von dieser Art; nach dem weisen Plane Prosperos sind sie und Ferdinand nach der ersten Begegnung rettungslos ineinander verliebt. Dass dabei die körperliche Schönheit von Einfluss ist, ist selbstverständlich, denn Liebe ohne Sinnlichkeit ist eine Don- quixoterie, aber nur unter dem Gesichtspunkt:

Nichts Böses kann in solchem Tempel wohnen.
 Hat ein so schönes Haus der böse Geist,
 So werden gute Wesen neben ihm
 Zu wohnen trachten.

Denselben Gedanken, dass dem schönen Aeusseren die schöne Seele entsprechen müsse, finden wir auch in Cymbeline. Mit den Worten „denn sie war schön“ lehnt der König alle Mitschuld an den Schandthaten seiner Frau ab und glaubt hierin eine Entschuldigung für den grossen Einfluss zu finden, den er ihr eingeräumt hat. In Vorahnung solcher gehässiger Angriffe, wie sie Hartmann und Bulthaupt gegen ihre Liebe richten, weist Miranda aber ausdrücklich den Vorwurf zurück, dass sie nur durch die Leibesschönheit Ferdinands gelockt werde. Als ihr Prospero erklärt, ihr Geliebter sei durchaus nicht schön, sogar eine Art Caliban mit andern Männern verglichen, erwidert sie:

So hat in Demut
 Mein Herz gewählt; ich hege keinen Ehrgeiz,
 'nen schönern Mann zu sehen.

Es ist der Gesamteindruck einer Persönlichkeit auf die andere, aus dem sich die Liebe mit unmittelbarer Notwendigkeit entwickeln muss. Ueberall, wo Shakespeare die Allgewalt des Affektes darstellen will, hat er die plötzliche Entstehungsart gewählt, weil nur durch sie das Schicksalsmässige, die über allen Menschenwillen hinausgehende Macht der Liebe, mit Hartmann würden wir sagen das Unbewusste, in Erscheinung tritt. Diese Art der Liebe ist nicht romanisch im Gegensatz zu der sich allmählich entwickelnden germanischen, wie Hartmann will, sondern allgemein menschlich, und meines Dafürhaltens die höchste und letzte Form der Liebe. Wir finden sie auch bei unserem Schiller, besonders aber begegnet sich Richard Wagner, der gewiss keinem romanischen Kunst- und Liebesideal nachtrachtet, mit Shakespeare. Siegmund und Sieglinde, Evchen und Stolzing, der Holländer und Senta, alle sind durch den ersten Blick aneinander gekettet. Selbst wo es so nahe lag, das langsame Aufkeimen der Liebe zu schildern, wie bei dem streitsüchtigen Paare Beatrice und Benedikt, lässt Shakespeare den Umschlag plötzlich eintreten und die Liebe im aufwallenden Affekt entstehen. Das Gefühl der Liebe lässt sich nicht zergliedern, man kann bei ihm weder von einem Mehr oder Minder sprechen; es ist vorhanden oder nicht vorhanden, wenn es aber vorhanden ist, so entsteht es unter zwei für einander bestimmten Wesen, sobald sie ihrer ansichtig werden. Shakespeare steht ganz auf dem Boden des Marlowschen Wortes, das er seiner Phöbe in den Mund gelegt hat:

Wer liebte je und nicht beim ersten Blick?

Die Liebe bei Shakespeare — ob sie nun bei der ersten Begegnung entsteht oder erst durch später eintretende Umstände herbeigeführt wird — ist stets ein Erzeugnis des Affektes und hat mit verstandesmässigen Gründen und überlegter Hochschätzung des verehrten Wesens nichts zu thun. Bei Titania und Troilus haben wir schon gesehen, dass die Liebe sich sogar auf ein unwürdiges Objekt konzentrieren kann,

doch liegt hier eine Art Verblendung vor, die die Gebrechen der geliebten Person nicht erkennt. In anderen Fällen dagegen liebt der eine Teil im vollen Bewusstsein der Mängel, die dem anderen anhaften. Wir sprechen nicht von Annas Hingabe an Richard III., denn bei ihr handelt es sich nicht um Liebe, sondern nur um ein Erliegen des schwächeren weiblichen Willens unter der dämonischen Kraft des stärkeren Mannes, aber im Hamlet ist der kluge König Claudius seiner Gattin in echter Liebe zugethan, obgleich er über ihre moralische Qualifikation so wenig wie über seine eigene Zweifel haben kann. Helena in Ende gut, alles gut wird in ihren Gefühlen für Bertram nicht beirrt, obgleich sie ihn als unverständigen, aufgeblasenen Thoren, ja sogar als wortbrüchigen Lügner erkannt hat. Ob er gut oder schlecht ist, sie muss ihn immer lieben und wagt ihr ganzes Leben an diese ihre einzige Liebe. Hier sehen wir die Allgewalt der Leidenschaft. Wie sie auf der einen Seite den Mann befähigt, alles zu wagen, so auf der andern das Weib, alles zu erdulden. Von der Hand des Geliebten ertragen die Shakespeareschen Frauen Verachtung und Hohn, Schimpf und Schläge mit einer Geduld und einem himmlischen Gleichmut, als ob sie notwendige Bestandteile ihrer Liebe seien. Sie verzeihen nicht, sondern sie empfinden die grössten Unbilden gar nicht als solche, als ob der Geliebte überhaupt ein Unrecht ihnen gegenüber nicht begehen könne, als seien seine Handlungen wie die eines Königs im konstitutionellen Staat über die Begriffe des Rechtes und Unrechtes erhaben. Hero in Viel Lärm um Nichts erhebt keinen Widerspruch gegen Claudios beschimpfende Anklagen, und ebenso lautlos ohne ein Wort des Vorwurfes schliesst sie den Reuigen in ihre Arme. Helena und Hermione treten ihr würdig zur Seite, und Imogen hat nach der schlimmsten Kränkung, die ein Mann seinem Weibe zufügen kann, dem Zweifel an ihrer ehelichen Treue, nur den Wunsch, sich auf die Wanderschaft zu machen, um in die Nähe ihres Postumus zu kommen und wenigstens unerkannt bei ihm zu weilen. Die

schwere Kränkung empfindet sie nicht so sehr als ein Unrecht, das er ihr, sondern sich selbst angethan hat, und bedauert ihn um der bitteren Reue willen, die ihn später bei klarerer Erkenntnis treffen muss. Doch das herrlichste Beispiel der alles duldenden Liebe ist Desdemona. Keine wird schwerer geprüft und keine leidet unschuldiger und erhabener als sie! Geduldig erträgt sie den Schimpf und den Schlag von der Hand des Geliebten und von Othello zu Tode gemartert, verscheidet sie mit einem letzten Gruss an ihren Gatten und Henker:

Empfieh! mich meinem güt'gen Herrn!

Doch nicht nur die Ergebung, alles zu dulden, sondern auch die Kraft, alles um ihr Glück zu wagen, giebt die Liebe den Frauen. Unter ihrem Zauber sind die schwachen, hilflosen Wesen wie ausgetauscht, mit Kräften begabt, die über das gewöhnliche Mass des Weibes hinausgehen. Die zarte Imogen zieht allein in die fremde Welt hinaus, Helena folgt den Spuren ihres Bertrams in die unbekannte Ferne. Und Julia erst, das kaum dem Kindesalter entwachsene Mädchen! Sie steht allein, der Geliebte ist fern, die Eltern dürfen von ihrer Ehe nichts erfahren und wollen sie einem ungeliebten Mann überliefern, ihre einzige Vertraute, die alte Amme, erweist sich als unwürdig; es bleibt ihr nichts als der entsetzliche Trank und die Totengruft mit allen ihren Schrecken, um sich dem geliebten Romeo zu erhalten. Als einziges lebendes Wesen soll sie hinabsteigen unter die Knochengrippe und verwesenden Leichen; aber die Liebe ist stärker als die Schauer des Todes, in Erinnerung an den Geliebten erfasst sie den Kelch und leert den betäubenden Trank:

Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir.

Dass eine solche Liebe den Verlust ihres Glückes nicht überleben kann, bedarf keiner Auseinandersetzung; Ophelia wird wahnsinnig, Julia tötet sich und folgt ihrem Romeo. Wir würden es nicht verstehen, wenn sie nach dem Rate des

Bruders Lorenzo in ein Kloster ginge, wir fühlen, für diese Liebe giebt es nur ein Ende, das ist Wahnsinn oder Tod.

Neben der Allgewalt der Liebesleidenschaft können natürlich keine anderen Empfindungen Raum in der menschlichen Brust finden. Eltern und Kinder, Partei und Vaterland, Ehre und Würde ist neben ihr vergessen, die Liebe herrscht ausschliesslich. Für die schönen Augen der Lady Grey setzt König Eduard den kaum errungenen Thron wieder auf das Spiel, Romeo hat mit dem Erwachen der Liebe jedes Verständnis für den Zwist der feindlichen Häuser verloren, Freund und Feind sind in gleicher Weise vergessen. Seinem unglücklichen Vater teilt er seinen Entschluss zum Selbstmord in einem gleichgültigen Briefe mit, als ob es sich um eine alltägliche, selbstverständliche Mitteilung handele, wie auch Desdemona dem Gatten ihrer Wahl folgt, ohne dass sie für Brabantio auch nur eine Silbe des Trostes hat. Alle schwereren Konflikte bleiben bei Shakespeare der Liebe erspart, sie ist so übermächtig, dass keine andere Empfindung mit ihr in die Schranken treten kann.

In zwei seiner Jugendwerke, den Sonetten und den beiden Veronesern, bringt er den Zusammenstoss der Liebe mit der Freundschaft zur Darstellung, und in beiden Fällen siegt die letztere. Charakteristischerweise sind beide Werke vor Romeo und Julia, in denen der Dichter das Wesen der Liebe völlig erfasst hat, geschrieben und sind wohl in ihrer Tendenz Konzessionen an die damalige Modepoesie. Später hat sich der Dichter gehütet, die Freundschaft so schweren Versuchungen auszusetzen. Im Sommernachtstraum wird die Frage nur in Gestalt einer leichten Mädchenfreundschaft gestreift, die dieser Probe nicht gewachsen ist, und soweit wir aus Claudios Worten auf die Ansicht des Dichters schliessen dürfen, hatte er seine Meinung geändert:

Freundschaft hält Stand in allen andern Dingen,
Nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.

Der einzige von Shakespeares Helden, in dem ein anderer Impuls stärker wirkt als die Liebe, ist Hamlet. So wenig sonst das Gebot des Geistes über ihn vermag, mit den „thörichten Bildern und Spuren des Vergangenen, die die Jugend auf die Tafel der Erinnerung schrieb“, löscht er auch seine Liebe aus. Doch die Entsagung gelingt ihm nur halb, sie trägt mehr, als meistens in Betracht gezogen wird, zur Zerstörung seines grossen Geistes bei, und als ihm die Geliebte rettungslos durch den Tod geraubt ist, kommt die mühsam unterdrückte Leidenschaft in den wildesten Worten zum Ausbruch.

In den anderen Dramen setzt sich die Liebe über alle Hindernisse hinweg; weder die Verschiedenheit der Jahre noch den Unterschied der Rasse und des Standes können sie in ihrem Siegeslaufe aufhalten. Die jugendliche Desdemona liebt den weit älteren Othello, der die besten Mannesjahre schon erreicht hat, Imogen und Florizel (Wintermärchen) werfen die Krone wie ein wertloses Gut weg, um den Zuge ihres Herzens zu folgen; Juden und Christen, wie Jessika und Lorenzo, Mohren und Weisse, wie Tamora und Aron, Othello und Desdemona werden durch ihre Zaubermacht zusammengeführt. Auch Cleopatra hat sich der Dichter als Angehörige eines fremden Stammes, als dunkelfarbige, gelbe Fellachin (gipsy queen) vorgestellt, obgleich die Ptolemäer in Wirklichkeit reinstes griechisches Vollblut waren, aber die Zugehörigkeit zu einer minderwertigen Rasse dient wohl dazu, sie zu beschimpfen, kann aber Antonius nicht aus ihrer Gewalt erlösen.

Am häufigsten jedoch hat die Liebe mit dem Willen der Eltern, d. h. des Vaters, in dessen Hand zu Shakespeares Zeiten die elterliche Gewalt ausschliesslich ruhte, zu kämpfen.

Wie sehr den Dichter der Zwiespalt zwischen Liebe und Kindespflicht beschäftigte, erkennen wir an seiner wiederholten Behandlung, teils in tragischer Form wie in den Gestalten der Julia, Ophelia und Desdemona, teils in Lust- und Schau-

spielen, die mit den Veronesern beginnen und sich durch das ganze Leben des Dichters bis zum Wintermärchen hinziehen. Der passionierte Morrice, dessen wir schon gedacht haben, sagt über dieses Thema: „Ich gebe zu, dass die Pflicht, die wir unseren Eltern schulden, von grosser Bedeutung ist, und wir müssen ihr gehorchen, doch auf der anderen Seite erkläre ich, dass die Liebe uns so grosse Pflichten auferlegt, dass sie jeden Gedanken an geringere Pflichten erstickt“. Im gleichen Sinne äussert sich Desdemona, die mit ähnlichen Worten die dem Vater und dem Gatten geschuldete Pflicht vor dem versammelten Senat abwägt, und ihr schliessen sich die meisten von Shakespeares verliebten Leuten an. Julia und Hermia, Silvia (Veroneser) und Imogen, Jessika und Anna (Lustige Weiber) entscheiden sich zu Gunsten der Liebe, denen von männlicher Seite Romeo und Florizel (Wintermärchen) entsprechen. Doch wäre es ein Irrtum, ihren Standpunkt mit dem des Dritten zu identifizieren, als ob er unter allen Umständen bedingungslos für die Liebenden gegen die Eltern Partei ergriffe, denn auf der anderen Seite finden wir Porzia im Kaufmann von Venedig, die trotz innigster Liebe zu Bassanio den Willen des verstorbenen Vaters auf das genaueste erfüllt und die Entscheidung ihrer Liebe von der bedeutungsvollen Kästchenwahl abhängig macht. Ihr ist wohl mit Absicht Jessika gegenübergestellt, die sich leichten Kaufes mit der väterlichen Autorität abfindet. Aber sie besitzt auch ein gutes Recht dazu, denn so wie Shylock im Verhältnis zu seiner Tochter erscheint, ist er kein Vater mehr und hat die väterliche Gewalt verscherzt. Es ist ein schlechtes Zeichen für Shakespeares vielgepriesenen Philosemitismus, den besonders geistreichseinwollende Schauspieler in den Kaufmann von Venedig künstlich hineingetragen, dass er die beste Seite des Juden, das innige Familienleben, dem Shylock versagt hat. Zwar erklärt er mit Stolz, sein Haus sei ein „ehrbares Haus“, aber was versteht er darunter? Eine lebensunfrohe Aussperrung aller berechtigten, harmlosen Vergnügungen, ein

freudloses Dasein, das jeden Schmuckes und geistigen Gehaltes entbehrt, wie er es und mit ihm die englischen Puritaner auf Grund der starren alttestamentarischen Satzungen als „von Gott gewollt“ darstellten. Seiner Tochter macht er das Leben zur Hölle; nicht die kleinste Freude gönnt er ihr und überwacht sie in so unwürdiger Weise, wie es kaum einem bezahlten Dienstboten gegenüber gestattet ist. Sie hat ein Recht, sich aus seinem trostlosen Hause zu entfernen und sich von einem Vater zu trennen, dessen Herz bei seinen Geldgeschäften so hart und kalt geworden ist wie das vielbegehrte Metall, ja der seinem Kinde den Tod wünscht, wenn er nur durch ihren Tod wieder in den Besitz seiner gestohlenen Dukaten käme. Wenn sie mit ihrem Lorenzo davonläuft, so ist der Schritt in jeder Beziehung gerechtfertigt, er geschieht in einer Art von Notstand, indem ein starres, wesenloses Gebot, das der Kindesliebe, zu Gunsten eines höheren, der lebendigen Pflicht gegen sich selbst und den Geliebten, aufgeopfert wird. Vergleichen wir damit das Leben Porzias: Ihr Vater hat das Geld nicht als Zweck, sondern nur als Mittel betrachtet, um die Umgebung seiner Tochter schön und anmutig zu gestalten, mit der grössten Liebe und Sorgfalt hat er ihren Geist und Charakter gebildet und ihr alle Schätze einer reichen Kultur zu Füssen gelegt. Das tote Wort eines solchen Mannes muss noch mehr Gewicht haben, als die lebendige Gegenwart eines Vaters wie Shylock, und Porzia kann sich seinen Bestimmungen nicht entziehen, ohne alle moralischen Gesetze, auf denen sich die Familie aufbaut, mit Füssen zu treten. Bei der Kästchenwahl soll der sittliche Gehalt der Bewerber erprobt werden, und es ist ein feiner Zug des Dichters, dass nur der arme Bassanio, der mit geborgtem Geld auf die Brautfahrt geht, die armselige, bleierne Hülle in ihrem Wert erkennt und den reicheren Metallen vorzieht.

Die väterliche Gewalt ist nicht nur ein Recht, sondern auch eine Pflicht, sie darf nicht einseitig im Interesse des

Vaters ausgeübt werden, wie es der alte Capulet thut. Nach all dem Jammer, der durch Tybalts Tod über sein Haus gekommen ist, fühlt er das Bedürfnis, bei Musik und Tanz, im Kreise guter Freunde (allerdings nur wenige, damit das Dekorurn gewahrt bleibt) ein vergnügtes Fest zu feiern; und deshalb muss sich seine Tochter bei Vermeidung seines Fluches „am nächsten Donnerstag“ verheiraten. Wenige Tage vorher hat er zwar selbst erklärt, sie sei noch ein Kind, und er wolle ihrer Neigung nicht vorgreifen, aber jetzt sind alle verständigen Erwägungen vergessen, und in aufbrausender Hitze ist ihm jedes Mittel recht, sie zu der verhassten Ehe zu zwingen. Eine bessere Rechtfertigung für Juliens unkindliches Verhalten, das ihr Eduard von Hartmann vorwirft, kann es gar nicht geben, als die Scene (III, 5), die für das Verhältnis von Eltern und Tochter zu Shakespeares Zeit charakteristisch ist. Dem polternden Vater, der sofort mit Fluch und Verstossung bei der Hand ist, und der politisch herzlosen Mutter gegenüber, die sich vorsichtigerweise nicht einmisch, verstehen wir Juliens Worte:

Und liebt das Leid Gefährten, reihst durchaus
An andere Leiden sich; warum denn folgte
Auf ihre Botschaft: tot ist Tybalt, nicht:
Dein Vater oder Mutter oder beide?

Hier wird kein sittliches oder seelisches Band zerrissen, nur ein inhaltleeres Gesetz übertreten, als dessen Opfer wir die arme Ophelia fallen sehen. So wenig wie Shylock oder Capulet ist Polonius ein rechter Vater; zwar ist er weder hartherzig noch aufbrausend, aber seine klügelnde Weltweisheit bringt ebensogrosses Leid über sein Kind wie der Jähzorn und die Herzlosigkeit der anderen. Auch er weiss von der väterlichen Gewalt nicht den richtigen Gebrauch zu machen, und die sanftmütige Ophelia findet in ihrer Liebe nicht die Kraft, sich gegen seinen Willen aufzulehnen. Sie stösst Hamlets Liebe von sich, ja lässt sich sogar als Spionin gegen den Geliebten gebrauchen und hilft dadurch

sein und ihr eigenes Verderben vollenden. In seinem letzten Werke dagegen, in der Gestalt Prosperos und Mirandas, hat der Dichter das richtige Verhältnis zwischen Vater und Tochter dargestellt, durch das überhaupt jeder Konflikt zwischen Liebe und Kindespflicht vermieden wird. Sie weiss das Recht ihres Herzens, er das des überwachenden, fürsorgenden Verstandes zu wahren. Die Wahl, die die Liebe aus reinem Gefühl getroffen hat, ist die richtige, und Prospero ist weit entfernt, ihr zu widersprechen, aber er will das Urteil des Herzens mit dem der gereiften Erfahrung verbinden, und dazu dient die auferlegte Prüfung, in der sich der Geliebte als echt und Mirandas würdig erweisen soll. Treffend sagt Polyxenes im Wintermärchen :

Recht ist's, dass sich
Mein Sohn selbst wählt die Braut, doch recht nicht minder,
Dass auch der Vater, dessen grösste Freude
Die Enkel sind, zu Rat gezogen werde.

Der Grösse und der Allgewalt der Liebe, wie wir sie bei Shakespeare finden, entspricht ihre Dauer. Die Leidenschaft Julias und Desdemonas hat kein Ende auf Erden, sie tragen sie siegreich und unerschüttert über alle Hindernisse aus dem Leben hinaus. Nur die vollständige Verkennung ihres Charakters oder das Bedürfnis nach billigen Geistreicheleien kann Hartmann zu der Ansicht verleiten, dass Romeo und Juliens Verbindung, falls sie zu stande gekommen wäre, in kürzester Zeit der normalen, italienischen Ehe des 16. Jahrhunderts geglichen hätte, dass sie sich einen Cicisbeo gehalten und er seine Vergnügungen ausserhalb des Hauses gesucht hätte. In dem Drama steht nichts davon und nichts, das auf einen derartigen Wandel ihrer Gefühle schliessen liesse. Die Treue tritt bei Shakespeare überall neben die Liebe, und in besonderem Masse ist das bei den Frauen der Fall. Wie von einer Schlange gebissen wendet sich Julia von der Amme ab, die ihr den Rat giebt, sich nach Romeo die Liebe Paris gefallen zu lassen. Imogen kann den Gedanken nicht fassen,

dass man sie für untreu hält, und Desdemona zweifelt überhaupt daran, dass es solche Weiber giebt, die „dergleichen um die ganze Welt thun würden“. Abgesehen von den weiblichen Ungeheuern wie Tamora oder Königin Margarete, bei denen die Untreue als Verbrechen erscheint, tritt uns weiblicher Wankelmut nur bei Cleopatra, der Königin im Hamlet und Cressida entgegen. Aber selbst Cleopatra erhebt sich vor ihrem Ende zur Höhe eines vollen Gefühles, Gertrud ist dem neuen Gemahl als echte Gattin zugethan, und bei Cressida überwog die satirische Absicht, sie musste das Gegenstück der schönen Helena werden. In der Beständigkeit des weiblichen Herzens finden wir einen neuen Beweis, dass bei seiner Neigung die Sinnlichkeit nur eine untergeordnete Rolle spielt, während die Gefühle des Mannes, bei dem die Sinnlichkeit stärker entwickelt ist oder wenigstens durch die Scham und andere erworbene Empfindungen weniger in Schranken gehalten wird, leichter Schwankungen unterworfen sind. Er findet einen Ersatz in der Befriedigung der Sinne, wenn eine Befriedigung des Herzens nicht zu erreichen ist. Der Herzog in Was Ihr wollt, der aus eigener Erfahrung Bescheid zu wissen scheint, erklärt von seinem Geschlecht:

Denn wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüt'ger,
Unsicherer, schwanker, leichter her und hin,
Als die der Frauen.

Er und Proteus (Die beiden Veroneser), der von Julia zu Silvia übergeht, wie jener von Olivia zu Viola, „wechseln mit den Gegenstand ihrer Liebe, wie des Auges Strahl zu jedem Wechsel eilt“ (Verlorene Liebesmüh'). Doch sie sind schwache Charaktere, und selbst in die Beständigkeit ihrer neuen bezüglich neu auflebenden Neigung können wir kein allzu grosses Vertrauen setzen, doch selbst Romeo, der Typus des Liebhabers, liebt seine Rosalinde vor Julia. Der Dichter hat in feiner Erkenntnis es nicht für nötig gehalten, diesen Zug der alten Erzählung zu unterdrücken, im Gegenteile, er hat ihn

hervorgehoben, um die verschiedene Bedeutung der Liebe für Mann und Weib zum Ausdruck zu bringen. Gerade aus dem flüchtigen Bestand der empfundenen Neigung, des Surrogates der Liebe, wie der von Wetz gebrauchte Ausdruck lautet, können wir auf die unerschütterliche Dauer des echten Gefühles schliessen. Im Sommernachtstraum sehen wir dieselbe auffallende Erscheinung, nur die Männer unterliegen dem Einflusse des Zaubertrankes und wechseln in ihrer Neigung, während Hermia und Helena von Anfang an ihrer Liebe treu bleiben. Wahrlich am wenigsten auf Shakespeares Frauen passt Hamlets pessimistisches Wort: „Unbeständigkeit, dein Name ist Weib!“

Die Vereinigung mit dem geliebten Wesen ist der höchste Preis der Liebe; ist sie nicht in dieser Welt zu erreichen, so muss sie im Tode gesucht werden, wie es Romeo und Julia und Antonius und Cleopatra thun. In ihr liegt das höchste Glück der Liebenden, aber schon in der Nähe des Geliebten zu verweilen und ihm dienen zu dürfen ist für Miranda, Viola und Julia in den Veronesern eine grosse Seligkeit. Schon das Bewusstsein, dass Antonius ihrer gedenkt, übt eine beglückende Macht auf das blasierte Gemüt der Cleopatra aus, und Edmund, der gewissenlos Verbrechen auf Verbrechen gehäuft hat, findet in dem Gedanken, dass auch er geliebt worden ist, die Ruhe eines erhabenen Todes. Er scheidet nicht in Reue, denn nicht aus Reue, sondern in einer Anwendung von Mitleid sucht er Lears und Cordeliens bedrohtes Leben zu retten, sondern im vollen Triumph, dass er von zwei Königinnen geliebt worden ist. Hier sehen wir die beseligende Kraft, die die Liebe selbst im Verbrechen bewährt.

König Claudius und Gertrud haben ihre Liebe auf den unnatürlichsten Schandthaten aufgebaut, und doch halten sie treu zusammen und bieten im Bewusstsein ihrer Zusammengehörigkeit allen Gefahren die Stirne. Neben dem Ehrgeiz ist es die Liebe zu seiner Königin, die in seiner Brust keine Reue aufkommen lässt. Trotz des verbrecherischen Bandes,

das sie verbindet, kann er sich von ihr nicht losreissen. Noch grossartiger und gewaltiger ist das Bild im Macbeth. Unter der Last des Gewissens wäre jeder Teil des frevelhaften Paares längst zusammengebrochen, wenn sie sich nicht fieberhaft und verzweifelnd aneinander klammerten. Nur in Liebe vereint, können sie standhalten und erst, als ihnen dies letzte erquickende Gefühl durch die fortschreitende Zersetzung geraubt ist, fallen sie unter dem Drucke ihrer Schandthaten. Am rührendsten äussert sich Macbeths Liebe, als er den zweiten Mord, den an Banquo beschlossen hat; er verschweigt seiner Frau den Plan, damit sie „unschuldig, ohne Kenntnis“ bleiben kann, sie, die ihn den ersten Mord gelehrt hat. Mit einem kaum zu übersetzenden Kosewort nennt er die furchtbare Frevlerin sein dearest chuck (teuerstes Hühnchen), eine zärtliche Benennung, die ein Vater seinem kleinen Mädchen beizulegen pflegt.

Unselig dagegen ist das Gefühl der Liebe, wenn sich der Liebende ihm nicht frei, mit ganzem Herzen hingeben darf. Hamlet leidet an seiner Liebe, wie einst der junge Shakespeare an seiner Leidenschaft für die schwarze Dame der Sonette gelitten hat. In beiden Fällen sind es sittliche Bedenken, die mit der Liebe zusammenstossen und sie in ihrem Glücksgefühl zerstören. In dem einen Fall ist es die Besorgnis, über der Herzensneigung die grosse sittliche Pflicht zu vergessen, in dem anderen die Erkenntnis von dem Unwert der geliebten Frau, die nur die Verachtung des Dichters verdient. Beide haben das Bewusstsein, die besten Kräfte ihres Geistes, die für einen höheren und reineren Zweck bestimmt sind, an ein Gefühl zu vergeuden, das ihrer unwürdig ist. Bei dem Dichter der Sonette wird das Bedenken und die mit ihm verbundene Qual durch das Objekt hervorgerufen, bei Hamlet durch den Zwang, den seine grosse Aufgabe auf sein Gemüt ausübt. Man hat die schwarze Dame mit Cleopatra zusammengestellt, und zweifellos ist mancher Zug von ihr auf die verführerische Königin übergegangen, aber das

Verhältnis des Antonius zu ihr ist seelisch von ganz anderer Art als das des Dichters zu seiner Geliebten.

Wenn irgend jemand, so empfindet der römische Triumvir die volle Seeligkeit der Liebe; ihr Trank wird zwar seinen gierigen Lippen in einem Becher gereicht, der nicht aus dem edelsten Metall ist und schon vieler Durst gelöscht hat, aber trotzdem kann er nur in diesem Becher seine berausende Wirkung in der höchsten Weise ausüben. Verglichen mit Antonius, ist der Liebhaber der Sonette ein gewissengequälter Moralist, der unglücklicherweise in eine unbezähmbare, schmäbliche Leidenschaft verfallen ist.

Antonius hat keine moralischen Bedenken, seine Liebe an eine Unwürdige zu verschwenden, im Gegenteil, ihn peinigt nur die Angst, das geliebte Wesen nicht genug und nicht ausschliesslich geniessen zu können. Für ihn ist Cleopatra das einzige Weib, das er lieben kann, wie Julia für Romeo. Die keusche Octavio verhält sich zu der Aegypterin ungefähr wie Rosalinde zu Julia, beide dienen der Heldin als Folie, als Bild des Frauentypus, zu dem der Mann nur eine konventionelle, anempfundene Neigung hegen kann, während nur die andere imstande ist, das höchste Mass von echter Leidenschaft in seiner Brust zu entflammen. Dass diese bei einem Antonius, dem überreifen Mann, auf den Trümmern einer versinkenden Kultur anders geartet ist als bei dem jugendlichen, hoffnungsfrohen Veroneser, ist selbstverständlich; der eine findet in der kaum erblühten Mädchenknospe seine Göttin, der andere in dem reifen, viel-erfahrenen Weibe seine Welt, der eine liebt sinnlich-über-sinnlich und will alle Sterne zur Feier seiner Liebe beschwören, der andere liebt sinnlich und möchte die ganze Welt zum Zeugen seines triumphierenden Genusses machen, aber jeder von ihnen liebt in seiner Art unter Einsatz seiner gesamten Persönlichkeit. Wie beider Liebe die eigne Person in allen ihren Kräften umfasst, so ergreift sie auch die der Geliebten in allen Beziehungen. Antonius und Romeo haben das Weib gefunden, das notwendigerweise ihre Ergänzung, ihre

Polarität bildet, und in der Verbindung mit ihr geniessen beide eine Seligkeit, die das höchste Mass irdischer Wonne erreicht. —

Aus der Liebe, dem Bunde zweier Herzen, entwickelt sich die Ehe. Bei Shakespeare ist sie keine mit göttlicher Kraft begabte Handlung, die mit einem Zauberschlage Unrecht in Recht verwandelt, sondern die äussere, menschliche Anerkennung des Bundes der Liebe durch Sitte und Gesetz. Nicht durch das himmlische Sakrament, sondern durch die gegenseitige Liebe ist die Ehe mit Ausnahme des Heinrichs VIII. unlösbar. Im Sturm sind wir überrascht durch die Worte des weisen Prospero:

Zerreisst du ihr den jungfräulichen Gürtel,
 Bevor der heil'gen Feierlichkeiten jede
 Nach hehrem Brauch verwaltet werden kann,
 So wird der Himmel keinen Segenstau
 Auf dieses Bündnis sprengen: dürrer Hass,
 Scheelägiger Verdruss und Zwist bestreut
 Das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
 Dass ihr es beide hasst. Drum hütet euch,
 So Hymens Kerz' euch leuchten soll.

Es scheint fast, als wenn der Dichter, den wir in den Lehren Prosperos in eigener Person sprechen hören, der Form zu viel Bedeutung beimesse, zumal wenn wir seinen entgegengesetzten Standpunkt, wie er besonders in Mass für Mass zum Ausdruck kommt, zum Vergleiche wählen. Dort zieht er gegen eine Sittlichkeit, die sich nur in der Erfüllung der Form bekundet, scharf zu Felde; Claudio und Julia haben die Vorschrift, die Prospero seinen Kindern auferlegt, nicht beachtet und ihre Liebe vor der äusseren Sanktion durch die Gesetze der Menschen genossen. Trotzdem nimmt der Dichter für sie gegen Angelo, den Vertreter des formellen Rechtes, Partei, denn für ihn ist die Gesinnung, nicht die Form bei der Eheschliessung die Hauptsache. So kann es unmöglich seine Absicht sein, das Glück Ferdinands und Mirandas von der Erfüllung einer Ceremonie abhängig zu machen, so wenig wie im Kaufmann

von Venedig das Porzias von einem sinnlosen Lotteriespiel. Prospero ist kein Angelo, ihm kommt es nicht auf die äussere Satzung an, sondern auf den festen Bund der Herzen, aber wie er vorher Ferdinand auf seine Demut geprüft hat, so soll auch der zweite Befehl nur eine Prüfung der Liebenden sein. Ihre Neigung, die so stürmisch entstanden ist, soll von allen Schlacken der niedrigen Begierde befreit, auf einen höheren sittlichen Standpunkt erhoben werden. Gerade für den Königssohn, der später herrschen soll, liegt eine tiefe Lehre darin; wer befehlen will, der muss gehorchen lernen, wer selbst berufen ist, das Recht zur Durchführung zu bringen, der muss es vor allen Dingen selbst respektieren. Freilich kann das menschliche Gesetz zum Unrecht, ja sogar zum Unsinn werden, wenn wir es gleich Angelo „begierig anfassen, weil es der eignen Leidenschaft zur Waffe dient“, aber seine innere Majestät wird durch falsche Anwendung und engherzige oder selbstsüchtige Auslegung nicht getrübt, es ist der Ausdruck des sittlichen Rechtsbewusstseins des Volkes, zu dem man sich nicht ungestraft in Widerspruch setzen darf. In seinen jungen Tagen hatte der Dichter diese Wahrheit selbst bitter erfahren, seine Ehe mit Anna Hathaway, die durch eine vorhergegangene, stürmische Aufwallung des Blutes nötig geworden war, hatte für beide kein Glück gehabt, und die Worte, die er Suffolk in seinem Jugendwerk Heinrich VI. in den Mund legt, sind wohl der Ausdruck seiner eigenen Empfindung:

Was ist erzwungne Eh' als eine Hölle,
Ein Leben voll von Zwist und stetem Hader?

Vielleicht hatte auch er damals im jugendlichen Ueberschwang den hergebrachten Anschauungen über Sittlichkeit die Spitze bieten wollen, von freier Liebe und freiem Menschentum geschwärmt, Phrasen, die jede Generation neu zu entdecken glaubt, obgleich sie schon allen Voraufgehenden zur Befriedigung und Beschönigung der eignen Begehrlichkeit gedient haben. Durch ein langes Leben, voll Arbeit, Erfahrung und Selbstüberwindung hatte Shakespeare anders denken ge-

lernt, und für den weisen Prospero ist die Sitte und das Gesetz der zur That gewordene Ausdruck der Sittlichkeit, die von Mann und Weib Unterwerfung verlangt. Wer die Wohlthaten des Rechts geniessen will, der muss auch seinen Verpflichtungen nachkommen. Die Form ist nicht der Gegensatz zum Bunde der Herzen, sondern wenn sie richtig verstanden wird, nur seine Besiegelung und sichtbare Erfüllung. Besonders in den Augen der Frau hat sie eine heiligende, sittliche Kraft, sie giebt ihr das Gefühl, die Gattin und nicht die Konkubine des Mannes zu sein.

Auf dieser sittlichen und rechtlichen Grundlage baut sich bei Shakespeare die Ehe auf. Da die Liebe ihre notwendige Voraussetzung ist, so gilt das, was wir im Vorhergehenden über sie gesagt haben, im verstärkten Masse für die Ehe. In England, wo sich die „Victorians“ gern mit den „Elisabethans“ vergleichen, liebt man es, Shakespeares Ansichten über die Ehe, wie sie sich in Lucianas Worten (Komödie der Irrungen) finden:

Nun, trotz'ge Freiheit wird durch Zucht gebeugt.
Kein Wesen giebt's, das nicht gebunden wär',
Sei's auf der Erde, sei's in Luft und Meer.
Tier, Fisch und Vogel folgt als seinem König
Dem Männchen stets und ist ihm unterthänig;
So muss der Mann auch, dieser Weltgebieter
Der weiten Erd', des wilden Meeres Hüter,
Der Herr und Meister seines Weibes sein:
D'rum dien' dein Wille seinem Wunsch allein.

mit Tennysons schönen Versen aus der Princess zusammenzustellen:

Dear but let us type them now
In our own lives; and this proud watchword rest
Of equal; seeing either sex alone
Is half itself, and in true marriage lies
Nor equal, nor unequal: each fulfils
Defect in each and always thought in thought,
Purpose in purpose, will in will, they grow
The single pure and perfect animal
The two-cell'd heart beating, with one full stroke

Life.⁷⁴

Man folgert daraus, wie viel tiefer und edler das Wesen der Ehe heute aufgefasst werde als vor dreihundert Jahren, an Stelle der sklavischen Unterwerfung der Frau sei die Gleichheit beider Geschlechter im edelsten Sinne getreten, die Willenseinheit in dem ehelichen Zusammenleben werde nicht mehr durch die absolute Vorherrschaft des Mannes, sondern durch Uebereinstimmung beider Teile erzielt. Von einer rechtlichen Gleichstellung der Frau ist, wie wir schon gesehen haben, bei Shakespeare allerdings keine Rede; der Mann ist der unbedingte Gebieter seines Weibes, der Leiter des Hausstandes und der Herr der Kinder. Aber wenn wir Brutus' und Porzias Verhältnis betrachten, so kommt der Renaissancedichter dem Tennysonschen Ideal näher als die meisten Ehen heutzutage. Für ein so enges Zusammenleben, wie es die Ehe ist, kommt es weniger auf die rechtlichen als auf die sittlichen und gefühlsmässigen Unterlagen an, mehr auf die Persönlichkeit der Frau als auf die Rechte, die ihr das Gesetz dem Manne gegenüber einräumt. Gerade je abhängiger das Weib von ihm ist, desto herrlicher können sich alle ihre weiblichen Tugenden entfalten, Nachsicht und Milde, Opfermut und Duldung. Alle diese edeln Knospen, die schon in den Mädchenherzen einer Julia und Miranda gesprosst sind, kommen bei den Frauen Desdemona, Hermione und Imogen zur schönsten Entfaltung, indem sie durch das Gefühl der Frauen- und Mutterwürde geadelt werden. Der Gatte ist ihre Welt und der einzige Gegenstand ihrer Gedanken und Sorgen. Seinen Zorn und seine schlechte Laune nehmen sie ergehen als etwas Unvermeidliches hin und warten, wie Hermione sagt: „bis das böse Gestirn erloschen und der Aspekt am Himmel günstiger ist“. Selbst den öffentlichen Schimpf, wie den unwürdigen Schlag von der Hand des Othello, ertragen sie mit engelgleicher Geduld, ohne zu murren, ohne ein Wort der Klage. Die schwersten Kränkungen empfinden sie nicht so sehr in Bezug auf sich selbst als auf den Gatten, den sie um die Qual der späteren Reue bedauern.

Wie wird euch dieses schmerzen,
 Wenn ihr zu hellrer Einsicht einst gelangt,
 Dass ihr mich so beschimpft habt.

So empfindet Hermione, als ihr Leontes' Liebe, die „Krone und Lust ihres Lebens“ geraubt ist. Das Dasein hat für sie jeden Wert verloren, nur für ihre Ehre führt sie noch einen verzweifelten Kampf. Und dabei ist sie als eine starke Frau geschildert, die „nicht so leicht weint, als ihr Geschlecht sonst pflegt“, während ihre schwächeren Schwestern Desdemona und Imogen lautlos unter den Anklagen des Gatten zusammenbrechen.

Weniger erhaben ist die Rolle, die die Männer in der Ehe spielen. Schon bei ihren Heiratsplänen wissen sie häufig die materiellen Interessen trefflich mit ihrer Liebe zu verbinden wie Fenton (Lustige Weiber) und Bassanio, der mit geborgtem Geld auf die Brautfahrt auszieht, oder gar der unternehmende Petruchio mit seiner Devise:

Das Geld muss klingen zu dem Hochzeitstanz!

Zwar erfahren wir aus dem Munde der alten, erfahrenen Hofdame in Heinrich VIII., dass auch die Gunst jeder Frau durch die Aussicht auf Stand und Reichtum gewonnen werden kann, aber bei Shakespeares edleren weiblichen Gestalten bleibt die Liebe von allen praktischen Rücksichten frei, und Anna Bullen weist entschieden jede Zumutung zurück, als werde sie durch den Glanz der Krone verlockt. —

In der Ehe nehmen die Männer die Unterwürfigkeit und ergebungsvolle Liebe ihrer Frauen vielfach mit naivem Egoismus als etwas Selbstverständliches, als einen Tribut hin, der ihnen von Rechts wegen geschuldet wird. Brutus ist der einzige, der den ganzen Wert seiner Porzia erkennt, von den andern haben selbst die Besten wie Postumus, die Blume der Ritterschaft, und der edle Mohr Othello keine Ahnung, welches Kleinod sie in ihren Frauen besitzen. Wie brutal fertigt Hector die liebevoll besorgte Andromache ab, wie schroff ist Percy gegen sein Käthen, wie beutet Heinrich VIII. die Geduld der

Königin Katharina aus! Desdemona muss sich Schimpfreden sagen lassen, wie sie nach den Worten der Emilia, kein betrunkenener Bettler seiner Dirne zu bieten wagt, und die meisten Männer quälen ihre Frauen durch Misstrauen und grundlose Eifersucht. Es ist auffallend, dass gerade die beiden grossen Verbrecher in dieser Beziehung eine Ausnahme machen, König Claudius und Macbeth kommen ihren Frauen mit mehr Verständnis und Achtung entgegen, als die meisten anderen Ehemänner. Ist es das Bewusstsein des eignen Unwertes oder das gemeinsame Schuldgefühl, das aus ihrer Rücksicht auf den andern Teil spricht?

Die grösste Gefahr droht der Ehe bei Shakespeare durch die Eifersucht; und doch sind die Fälle der Untreue bei ihm sehr selten und stehen im umgekehrten Verhältnis zu der Zahl der Anspielungen und Witze über die Hörner, den Kopfschmuck des betrogenen Ehemannes. Der Ehebruch wird von dem Dichter, ob von männlicher oder weiblicher Seite begangen, unter allen Umständen mit grösster, sittlicher Schärfe gerichtet, nirgends findet eine laxe, moralische Ausnahmebeurteilung dieses Vergehens zu Gunsten des Mannes Billigung, wie sie Gloster im Lear bekundet, nirgends treffen wir auf eine Glorifikation des Ehebruchs in der Art des Molièreschen Amphitryon, die im König Johann bei der Verfehlung der Lady Falconbridge mit dem beliebten Monarchen Richard Löwenherz nahe gelegen hätte. Selbst in den Lustspielen wird der betrogene Ehemann niemals dem billigen Gelächter und dem Spott der Menge preisgegeben, wie es in den meisten der Molièreschen Komödien passiert. Shakespeare hat keine Sympathie für den Liebhaber und verherrlicht ihn nicht auf Kosten des rechtmässigen Gatten. Im Gegenteil, der Liebhaber ist wie Falstaff in den lustigen Weibern zum Schluss der Betrogene und muss mit der Beschämung und einer tüchtigen Tracht Prügel erfolglos von dannen ziehen. Nicht nur das Recht, sondern auch die allgemeine Sympathie ist auf Seiten des Ehemannes, und die Untreue der Frau ist für den englischen

Dichter keine komische Situation, kein Kapital, das eine Anzahl pikanter Witze abwirft.^{74a} Bei der hohen Auffassung, die Shakespeare von der Ehe hat, ist ihm der Ehebruch überhaupt kein Gegenstand für die Komödie. In den ernstesten Dramen ist er immer ein Vergehen, auf Seiten der Frau die letzte Staffel der Verworfenheit, wie bei Goneril und Regan, dem grausen-erregenden Schwesterpaar, die eheliche Untreue als Krönung aller ihrer Verbrechen erscheint. Shakespeare, der gewiss in sittlicher Beziehung nicht zaghaft ist und den Menschen mitleidslos in die tiefsten Höhlen des Lasters verfolgt, scheint bei dieser düstern Seite des Lebens nur ungern verweilt zu haben. Das Vergehen der Königin Margarete in Heinrich VI. übergeht er so weit als möglich, Glosters Fehltritt wird nur oberflächlich berührt, und in mitleidvolles Dunkel hüllt er die Vorgeschichte der Königin im Hamlet. Die Liebe, die sonst bei ihm alles entschuldigt, hat kein Wort der Verteidigung für den Ehebruch; die widerliche moderne Auffassung, die aus der ehelichen Untreue ein Verdienst macht, finden wir glücklicherweise bei ihm nicht. War es das strenge Sittlichkeitsgefühl des Dichters oder das Bewusstsein der eignen Schuld, wie es in den letzten Sonetten zum Ausdruck kommt, das ihn von dem Thema zurückschreckte?

Aus seinem Verschulden war eine Leidenschaft entstanden, die aus Untreue hervorgegangen, in Meineid und Verrat enden musste. In ihr hatte der Dichter die ganzen Qualen der Eifersucht, des „grünäugigen Scheusals, das die Speise besudelt, die es nährt“, ausgekostet. Wie wir aus den Sonetten ersehen, war sein Argwohn nur zu wohl begründet, um so auffallender ist es, dass in den Dramen, besonders auf männlicher Seite die Eifersucht regelmässig der Ursache ermangelt.

Ein gewisses Mass von Eifersucht ist mit der Liebe untrennbar verbunden, wie es in Venus und Adonis heisst,

Denn wo die Liebe herrscht, kommt mit Geschrei
Die Eifersucht und nennt sich ihren Hort.

(Freiligrath.)

Sie ist die notwendige Ergänzung der Liebe, die alles an dem geliebten Wesen für sich fordert und darüber wacht, dass auch nicht der geringste Teil von ihm einen andern beglücke. Je mehr der Mann in der Frau nur den höchsten, mühsam errungenen Besitz und nicht die freiwillige Gefährtin erblickt, desto eifersüchtiger muss er sie behüten, denn er muss fürchten, das heiss erkämpfte Gut zu verlieren, das ihm unter allen am wertvollsten und mit dem wie mit einem Schild oder einer Fahne seine Ehre auf das innigste verbunden ist. Die Frau ist aber kein toter Gegenstand, den man einschliessen und vor jeden Angriff und jedem Verluste verbergen kann, sondern ein lebendiges, dem Manne gleiches Wesen mit eigenem Willen und eignen Neigungen. In diesem Widerspruch liegt die Wurzel aller Eifersucht, denn nur auf dem Boden der Gleichstellung kann sich ein Vertrauen entwickeln, das jede äussere Ueberwachung überflüssig macht. Die Frau dagegen, als der unterworfenen Teil, hat kein Recht, eifersüchtig zu sein, sie wird durch die Untreue des Mannes nicht entehrt, überhaupt nach älterer Auffassung nur dann durch sie berührt, wenn ihre Würde als Hausfrau, z. B. wenn sie das Haus mit der Konkubine des Gatten teilen soll, verletzt wird. Das Treiben des Mannes ausser dem Hause entzieht sich ihr, und es kommt ihr nicht zu, darnach zu fragen, wie wir aus dem Gespräch der Luciana und Adriana in der Komödie der Irrungen ersehen. Thut sie es doch, so liegt darin eine Verkenning ihrer Stellung, eine unberechtigte Ueberhebung, als wenn die Rollen vertauscht wären und der Diener sich erfreche, seinen Herrn zu meistern. So kann ihre Eifersucht nur komisch wirken, wie in dem angeführten Lustspiel und in der kurzen Scene (Romeo IV,⁴) zwischen Capulet und seiner unliebenswürdigen Gattin, in der die Frage jedoch nur gestreift wird. Der eifersüchtige Mann dagegen kann sich und erhebt sich in vier Shakespeareschen Dramen zur tragischen Leidenschaft, denn

Untheilbar ist die Schönheit! Wer sie ganz besass,
Zerstört sie lieber fluchend jedem Teilbesitz.

Nur in den lustigen Weibern erscheint die Eifersucht des Mannes in der Gestalt des Herrn Ford als komisches Motiv, sonst ist sie immer tragisch, im Othello und Cymbeline, im Wintermärchen und Viel Lärm um Nichts. Ja gerade in dies letzte übermütige Lustspiel trägt sie einen ersten Ton hinein, der für uns die Einheitlichkeit der Stimmung aufhebt, der aber von Shakespeares Zeitgenossen wohl weniger tragisch empfunden wurde. —

Wie die Liebe, so ist auch die Eifersucht ausschliesslich ein Werk des Affektes und von allem verstandesmässigen Denken und Gründen unabhängig. „Den geringsten Dingen an Art und an Gewalt verleitet sie in ihrer Verblendung Ansehen und Gehalt,“ denn, wie es im Sommernachtstraum heisst,

Sie sieht mit dem Gemüt, nicht mit den Augen!
Und ihr Gemüt kann nie zum Urteil taugen.

Claudio hat sich wenigstens nach seiner Meinung von der Schuld der Hero überzeugt, und Postumus sind Beweise geliefert worden, die einer gewissen, äusseren Wahrscheinlichkeit nicht entbehren, dagegen entsteht die Eifersucht bei Othello nur auf Grund eines hingeworfenen Wortes, und ohne jede Veranlassung nur durch einen Blick, eine Bewegung der Hermione wird sie in Leontes' Brust so plötzlich und gewaltig erregt wie die Liebe im Herzen Romeos. Man hat Othello den Intrigenstücken, der schlechtesten Art des Dramas, beigezählt; ein Vergleich der Leidenschaft, wie sie in seinem Herzen und dem des Leontes ohne jede Intrigue tobt, ergibt die Unrichtigkeit der Behauptung. Nicht die von Jago angezettelte Intrigue, sondern die Leidenschaft des Mohren bildet das Rückgrat der Tragödie. Zwar erklärt Othello, er sei von Natur nicht eifersüchtig, aber dieselbe Meinung hat auch Leontes von sich, wenn er sagt, es wäre Tollheit von ihm, ohne bündigen Antrieb gegen die Königin vorzugehen. In der Brust der Shakespeareschen Menschen liegen alle Leiden-

schaften, Liebe und Hass, Eifersucht und überschwängliches Vertrauen wie verschiedene Explosivstoffe hart bei einander, es bedarf nur des entsprechenden Zünders, um jeden einzelnen zur unaufhaltsamen Entladung zu bringen. Bei Leontes genügt ein Blick der Hermione, um den eifersüchtigen Affekt zu erregen, nun wüthet er weiter, und vergebens sind die Einwände des treuen Camillos, vergebens der Widerspruch des ganzen Hofes und die Mahnungen der tüchtigen Paulina; alles dient nur dazu, seine Leidenschaft in das Masslose zu steigern. Selbst gegen die Stimme des Orakels bleibt er taub, und erst in der Katastrophe, dem Tode seines Sohnes und dem vermeintlichen seiner Gattin, fallen die Schuppen von seinen Augen, und er erkennt sein Unrecht. Im Othello liegt die Entwicklung genau so: Die wenigen Worte Jagos: „Das gefällt mir nicht!“ bei dem Anblick Desdemonas und Cassios, der sich begreiflicher Weise dem Blick des erzürnten Generals zu entziehen wünscht, erwecken seine Eifersucht. Besinnungslos nimmt er nun alles auf oder trägt es gar selbst zusammen, was seiner Leidenschaft auch nur den Schatten eines Grundes gewähren kann. Er gedenkt der allgemeinen Verderbtheit der venetianischen Frauen, des grossen Unterschiedes, der an Jahren, Stand und Rasse zwischen ihm und seiner Frau gähnt, er besinnt sich, dass sie ihren Vater betrogen hat und also ebensogut ihn selbst betrügen kann. Die Leidenschaft sucht die Gründe, nicht die Gründe führen die Leidenschaft herbei. Hätte Jago nicht Ursache, Othellos Eifersucht in bestimmte Bahnen und auf ein bestimmtes Ziel hinzulenken, er könnte den Verblendeten nach den ersten Worten ebensogut sich selbst überlassen, ja ihm widersprechen, wie es Antigonus und Paulina dem Leontes gegenüber thun. Die Eifersucht des Mohren würde genau wie die seines Leidensgenossen nicht ruhen, bevor sie ihr Opfer gefunden hat; wie jener würde er sich selbst ein Blendwerk von Beweisen für Desdemonas Untreue vorzaubern, das für einen nüchternen Sinn an Plumpheit und

Unwahrscheinlichkeit hinter Jagos Taschentuchkomödie und anderen Vorspiegelungen nicht zurückstehen würde. Der scharfsichtige Bösewicht ist sich über das Verhältnis völlig klar, ihr erstes grosses Gespräch (III, 3) befriedigt ihn durchaus. Nicht er sucht künftig den General auf, sondern Othello ihn, das Opfer seinen Henker, und nur ungern durch den Zwang der Verhältnisse und das Drängen des Mohren getrieben, geht er über Andeutungen und Worte hinaus und insceniert die Scheinbeweise, die nur auf einen von der Leidenschaft gänzlich befangenen Charakter berechnet sind und nur auf einen solchen von Wirkung sein können. Gierig nimmt Othello jedes Wort in seinem Herzen auf, für ihn wird alles zum Beweis gegen Desdemona, und selbst wenn die Götter herniederstiegen und für ihre Unschuld zeugten wie im Wintermärchen, so würde er ihre Mahnung gleich Leontes in den Wind schlagen. Wer in dem Masse von der Eifersucht beherrscht wird wie Othello, ist natürlich verblendet, ohne dass man, wie Wetz thut, eine besondere Art der tragischen Verblendung bei ihm annehmen muss. Seine Leidenschaft weist nun die Züge auf, die bei Shakespeare allen Affekten eigentümlich sind, Unabhängigkeit von jedem verstandesgemässen Denken und vollständige Beherrschung ihres Trägers unter Ausschluss jeder anderen Empfindung und Erwägung. Gegen eine solche Leidenschaft giebt es kein Zureden und freundschaftliches Abmahnen, sie ruht nicht, bevor sie ihr Ziel erreicht hat oder durch einen gleich starken Affekt aufgehoben wird. So ist der Zorn Lears, so ist die Liebe Romeos, und so die Eifersucht Othellos. Verblendet sind sie alle, aber nur in so weit, wie jeder verblendet ist, der durch einen unbezwingbaren, allgewaltigen Affekt beherrscht wird.

Der Tod ist die Strafe der ehebrecherischen Gattin. Auf Tod und Leben klagt Leontes Hermione an, zum Tode verurteilen Postumus und Othello, nicht als Mörder, sondern als von Gott gesetzte Richter, ihre Frauen. Das schuldige Weib verdient kein Mitleid, unbarmherzig häuft Claudio auf

die verleumdete Hero die öffentliche Beschimpfung, und von allen Seiten wird sein grausames Verfahren als sein gutes Recht angesehen. Auch die Frauen selbst stehen auf diesem Standpunkt, gerade die edelsten unterwerfen sich am willigsten der Herrschaft des Mannes, der für sie nicht nur Gefährte und Geliebter, sondern auch Gebieter und Richter ist. Es mag sein, dass in der besonderen Betonung der letzteren Eigenschaft in Shakespeares Dramen sich eine Auffassung der Ehe bekundet, die unsern heutigen Begriffen nicht mehr ganz entspricht. Die Stellung der Frau dem Manne gegenüber ist durch alle Zeiten einem beständigen Wandel unterworfen gewesen, in der wir vielleicht eine Entwicklung erblicken dürfen. Agamemnon, der seine Klytemnestra in den Königspalast, in das Haus seiner rechtmässigen Gemahlin, einführt, erregt bei uns eine tiefere Empörung als bei den athenischen Hörern des Aeschylus; die Art, wie Postumus den Tod seiner Frau beschliesst und unter Ausnutzung ihrer Liebe vollziehen lassen will, erschien den Engländern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts, wenn Imogen schuldig war, nur gerecht, für uns ist sie unter allen Umständen verwerflich. Wir verlangen, dass auch die Frau gehört wird, denn sie ist kein willenloses Gut in der Hand des Mannes, über das er nach Willkür schalten und walten kann, sondern ein mit Willen und Erkenntnis begabtes Wesen, das mit berechtigten Ansprüchen auf eigenes Glück neben ihm steht. Hier scheiden sich unsere Wege von Shakespeare, wir stehen auf einem anderen, ich wage nicht zu sagen, höheren Standpunkt. Seine Ansicht über die Stellung und das Wesen der Frau befähigte ihn, gerade ihre besten, weiblichsten Eigenschaften, Liebe und Hingabe, Gnade und Milde zur herrlichsten Entfaltung zu bringen. Ob auf dem Boden der Gleichberechtigung beider Geschlechter jemals eine solche Blüte zu erwarten ist, ob auch auf ihm Blumen wie Miranda, Cordelia und Imogen zu erhoffen sind, muss die Zukunft lehren. Zum Propheten, am wenigsten zum unglückverkündenden, fühle ich mich nicht berufen.

VIII.

Shakespeare als Schauspieler

To our english Terence,
Mr. William Shakespeare.

Some say, good Will, wick I in sport do sing,
Hadst thou not played some kingly parts in sport,
Thou hadst been a companion for a king
And been a king among a meaner sort.

Davies von Hereford.

Wer in dem heutigen London das englische Volk im Theater sehen und beobachten will, der darf es nicht in den teuren und eleganten Schauspielhäusern der Metropole suchen, sondern er muss hinauspilgern zu den weit entlegenen Stadtteilen nach dem Osten und Norden. Dort findet er eine Reihe einfacher, meist sogar schmutziger Theater, in denen moderne Sensationsstücke und dann und wann auch ein klassisches Drama vor einem aus dem mittleren und unteren Klassen zusammengesetzten Publikum gespielt werden. Gute Londoner Spiessbürger und Ladenbesitzer mit ihren blonden, wohlgewachsenen Eehälften füllen das Parkett und die besseren Logen, während sich auf den höheren Rängen eine bunte, manchmal sogar etwas wüste Hörschaft zusammendrängt, breitschultrige Soldaten mit ihren Mädchen, Matrosen, Arbeiter und Handwerker, die den Vorgängen auf der Bühne mit regstem Anteil und lärmender Begeisterung folgen. Die Beleuchtung ist schlecht, die Dekorationen sind mangelhaft und die Kostüme alt und abgetragen, dafür deklamieren die Schauspieler mit einem markerschütternden Pathos und einem Aufwand von Rhetorik, die des stürmischen Beifalls ihres naiven Publikums sicher sind. Man nimmt lebhaft Partei für die auftretenden Personen; der edle, unglückliche Liebhaber wird mit ermunterndem Zuruf begrüßt, der Bösewicht, gegen den Jago ein harmloses Kind ist, mit Empörung und dem Wunsch, „turn him out“ empfangen, die beinahe unvermeidliche Schlägerei erregt allgemeines Entzücken, und der moralische Schluss, in dem das Laster zu der wohlverdienten Strafe, die verfolgte

Unschuld zu ihrem Recht gelangt, wird mit minutenlangem Beifallklatschen aufgenommen. Man glaubt kaum, dass es Engländer sind, die in der Weise, schlimmer als ein neapolitanisches Publikum, toben, wenigstens von englischer Zurückhaltung und Kälte ist hier nichts zu merken. Aehnlich wie diese Gesellschaft können wir uns wohl die Hörer Shakespeares, besonders seine gefürchteten Gründlinge vorstellen. Bis auf einzelne adlige Herren und Modestutzer, denen die Vornehmheit möglichste Blasiertheit zur Pflicht machte, sassen sie mit leidenschaftlicher Begeisterung im Theater. Man nahm auf das lebhafteste für die Handlung des Stückes und für und wider die einzelnen Schauspieler Partei, und oft entwickelte sich ein Theater im Theater, bei dem die Faust das gesprochene Wort ablöste. Das Interesse für die dramatische Kunst beherrschte um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts alle Schichten der Bevölkerung, von der Königin an bis zu den untersten Kreisen, die lärmend, rauchend und trinkend das Parkett füllten. Elisabeth konnte zwar keine öffentlichen Theater besuchen, da es dort an einem angemessenen Platz für die Monarchin fehlte, aber desto häufiger mussten die einzelnen Schauspielertruppen zu ihr kommen und in Privatvorstellungen am Hofe auftreten. Um ihrer Liebhaberei zu fröhnen, war ihr jedes Mittel recht, sie gab sogar ihrem Ceremonienmeister die Erlaubnis, widerwillige Schauspieler gewaltsam zu ihren Privataufführungen zu pressen oder die unfolgsamen mit Gefängnisstrafe zu belegen.⁷⁵ Der Adel stand hinter der Majestät nicht zurück, die vornehmsten und reichsten hielten ihre eigenen Truppen, die weniger bemittelten, besonders die jüngeren Lords, gehörten zu den regelmässigen und eifrigsten Besuchern der öffentlichen Theater, wo ihnen auf der Bühne selbst besonders vorteilhafte Plätze überlassen waren.

Für den guten Bürgerstand hat Rümelin in seinen Shakespearestudien eines Realisten das Vorhandensein irgendwelchen Interesses für die dramatische Kunst geleugnet. Nach

ihm setzte sich Shakespeares Publikum aus müssiggängerischen Aristokraten und Lumpengesindel zusammen; er meint, von einer englischen Nationalbühne wie von der griechischen oder spanischen könne nicht die Rede sein, nur einzelne und nicht einmal die besten Elemente seien Besucher und Liebhaber der Schauspiele gewesen, denen das Volk in seiner Gesamtheit, besonders der anständige weibliche Teil, immer fern gestanden habe. London war damals eine Stadt von 200 000 Einwohnern; keinesfalls hatte es mehr als 300 000 und nicht, wie Rümelin angiebt, eine halbe Million. Es ist unerfindlich, wie bei der geringen Volkszahl siebzehn Theater in kurzer Zeit nacheinander erbaut und einmal vierzehn verschiedene Truppen gleichzeitig spielen und gedeihen konnten, wenn nicht alle Kreise der Bevölkerung zu ihren Aufführungen herbeiströmten, zumal da es infolge der schlechten Reiseverbindungen einen vergnügungssüchtigen Fremdenverkehr nicht gab, der heute viel zur Füllung der Theater beiträgt. Das weibliche Element war, wie noch heute, bei allen öffentlichen Vergnügungen weniger zahlreich zugegen, aber durch übereinstimmende Berichte von Zeitgenossen ist es über allen Zweifel nachgewiesen, dass auch die Frauen und Mädchen der soliden Familien vertreten waren, soweit sie nicht Zutritt zu den vornehmeren Privattheatern hatten.⁷⁶ Einer der ersten und rührigsten Gegner der Schauspiele, Gosson, bestätigt die Anwesenheit der Frauen, er zählt Schneider, Kesselflicker, Schuster, Seeleute, Greise, Jünglinge, Frauen, Knaben und Mädchen, also alle Stände, Geschlechter und Altersklassen als Besucher der Theater auf, und der Prediger Northbrooke greift die Bühne gerade deshalb so heftig an, weil sie auch Mädchen und Frauen herbeilockt. Wer nicht selbst in das Theater gehen konnte, der suchte wenigstens die neuesten Stücke aus den vielen, kleinen Raubausgaben kennen zu lernen, die in tausenden von Exemplaren über ganz England verstreut waren. Die untersten Stände kauften sie, von der Geldausgabe abgesehen, gewiss nicht, da sie des Lesens un-

kundig waren. Trotz Rümelin werden wir von einer englischen Nationalbühne im besten Sinne des Wortes reden dürfen. Und nur unter diesem Gesichtspunkt, nur aus der allgemeinen Beliebtheit der Schauspiele werden die schweren Angriffe verständlich, die die zur Macht gelangenden Puritaner gegen das Theater richteten. Die Bühne reizte ihren Zorn, weil sie im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stand, und weil sie gerade die Männer des Bürgerstandes, auf die es den Puritanern ankam, der strengen Kirchlichkeit entfremdete. Hätten die Theater kümmerlich im Verborgenen dahingelebt als ausschliessliche Belustigung der jeunesse dorée und der niedrigsten Gesellschaftsklassen, die bei jedem Skandal dabei sein müssen, wahrlich, die Puritaner hätten kein Wort gegen sie verloren, ebensowenig wie man bei uns die Spielbanken aufgehoben hätte, wenn sie das ordentliche Publikum von selbst gemieden hätte. Gerade weil die Bühne sich allgemeiner Popularität erfreute, musste sie der Schauplatz werden, auf dem sich die beiden widerstreitenden Lebensanschauungen im ersten Vorpostengefecht trafen, auf der einen Seite das kunstfrohe, lebenslustige Altengland, auf der anderen das asketische, aller Sinnlichkeit feindliche Kirchentum. Wie gross aber damals noch die Beliebtheit der scenischen Kunst und wie verbreitet und bekannt sie in ihren besten Erzeugnissen war, dafür soll statt jeder Ausführung nur ein Beispiel gegeben werden, das wir dem Tagebuch eines englischen Schiffskapitäns entnommen.⁷⁷ Um bei einer andauernden Windstille im atlantischen Ocean seine Matrosen nicht in verderblichen Müssiggang verfallen zu lassen, extemporierte er mit ihnen eine Aufführung des Hamlet, statt wie es heute bei solchen Gelegenheiten üblich ist, das Schiff von oben bis unten mit frischer Oelfarbe überziehen zu lassen.

Man denke sich gewöhnliche Seeleute, die den Hamlet so verehren und schätzen, um ihn auswendig zu lernen und zu ihrer eigenen Unterhaltung aufzuführen! Wahrlich, Shakespeare durfte sich mit dem zauberkundigen Prospero vergleichen!

Dass das flache Land und die Provinz in dramatischer Beziehung nicht zu sehr hinter der Hauptstadt vernachlässigt wurde, dafür sorgten die kunstliebenden Bürgermeister der grösseren Städte, die wie in Coventry, York und anderen Orten, ihre eigenen Truppen unterhielten, oder wandernde Schauspieler, wie wir sie im Hamlet und im Vorspiel zur Bezähmung der Widerspenstigen antreffen. Diese Besuche waren sehr häufig, in den Registern der kleinen Stadt Stratford z. B. werden beinahe alljährlich einkehrende Komödianten erwähnt, im Jahre 1579 sogar zwei der besten englischen Gesellschaften kurz nacheinander. Auch Shakespeares Truppe ist gereist, allerdings nur selten, und wenn es uns auch nicht ausdrücklich bezeugt ist, so ist doch wohl anzunehmen, dass auch er sich an einzelnen dieser Fahrten beteiligt hat. Es ist für uns ein kaum fasslicher Gedanke, uns Shakespeare, den tiefen Denker, den grossen Dichter, den bedeutendsten Dramatiker aller Zeiten als Mitglied einer wandernden Schauspielertruppe vorzustellen, auf einem elenden Thespiskarren, vielleicht im Kostüm, von Stadt zu Stadt ziehend, während der Narr der Gesellschaft mit Schellengeläut vor dem Wagen einherlief, um die Aufmerksamkeit der Dorfbewohner zu erregen. Aber selbst ohne die Reisen bleibt noch genug übrig, das uns seinen Stand als Schauspieler unerträglich macht. Er, den wir unter den Edelsten seiner Nation, verehrt von den tüchtigsten Männern, geliebt von den schönsten Frauen zu finden erwarten, als den Stolz seines Volkes, als Berater der Monarchin und Freund der Besten, wie Burleigh und Raleigh — er war nur ein Schauspieler! In unseren Augen ist diese Stellung und Zugehörigkeit zu diesem Stande eine Herabwürdigung schlimmster Art, glücklicherweise hat der Dichter selbst nicht so empfunden, obgleich es vielfach behauptet worden ist, und konnte nicht so empfinden. Wie so häufig hat man unsere heutigen Gefühle und Ideen, die wir Shakespeare ganz anders würdigen und würdigen können als seine Zeitgenossen oder er sich selbst, in seine Brust übertragen

und auf diese Weise ein sentimentales Zerrbild von ihm geschaffen, eine Art dichtenden Onkel Toms, einen Paria unter den Künstlern, der die grössten Kränkungen und Beleidigungen im Bewusstsein seiner unwürdigen, verächtlichen Stellung ertragen muss und nur dann und wann sein unendliches Weh in versteckten Andeutungen in seine Dichtungen ausströmen lassen darf. Die Vorstellung des geknechteten und getretenen Genies hat offenbar etwas Schmeichelhaftes für den Sinn der grossen Masse, sie erscheint fast wie die Rache des Philisters an dem überlegenen Genius, dem auf andere Art nicht beizukommen ist. Nach Rümelin war Shakespeare aus der guten Gesellschaft ausgestossen und hat sein ganzes Leben hindurch keine anständige Frau kennen gelernt, und selbst die neueste Biographie, die von Brandes, schwelgt in der Beschreibung des unglücklichen Dichters, der, von einem gestrengen Gutsherrn ausgepeitscht, nach London flüchtete und dort dreissig Jahre lang unter dem Fluche seines Standes als Schauspieler lebte, bis er endlich müde und gebrochen nach seiner Heimat zurückkehrt. Wie es möglich war, dass ein solches elendes und getretenes Wesen den Hamlet, Lear und den Sturm geschrieben hat, darüber schweigen sich die Herren natürlich aus. Zu diesen weltumfassenden Dichtungen gehört nicht nur Talent, sondern auch Charakter, vor allen Dingen muss aber der Dichter ein Mann sein, der der Welt frei ins Auge blicken kann. Man wende mir nicht ein, Shakespeare habe Menschen und Welt und damit auch das Unrecht, das ihm geschah, verachtet. Aus Weltverachtung wird man zum Buddah, wenn man eine edle, zum cynischen Diogenes, wenn man eine gemeine Natur ist, aber man dichtet keine Dramen wie Cordelia, Imogen und Prospero. War seine äussere Stellung wirklich so niedrig, so muss ihm das Bewusstsein dieser Schmach vollständig gefehlt haben, aber wir werden sehen, dass auch in den Thatsachen eine falsche Auffassung obwaltet. Subjektiv wie objektiv ist das Bild des gedemüthigten Shakespeares eine Fälschung. Objektiv insofern, als die

Stellung der Schauspieler zu Elisabeths Zeiten ungleich besser war als später, nachdem die Puritaner die englischen Begriffe über Kunst und Gesellschaft in das Gegenteil verkehrt hatten; subjektiv, als aus Shakespeares Leben, soweit es uns bekannt ist, und aus seinen Werken kein Beweis erbracht werden kann, dass er seine Zugehörigkeit zu dem Schauspielerstande als eine unwürdige Beschimpfung empfunden habe.

Ein gewisses ästhetisches Vorurteil gegen die Schauspieler hat zu allen Zeiten bestanden, es ist so alt wie ihr Stand und wird so lange dauern, als wir einen Unterschied zwischen dem Schein und dem Sein machen. Gegenüber den anderen Berufsklassen lebt der Schauspieler in einer Welt des trüglichen Scheines, er giebt sich als etwas aus, das er nicht ist, und bringt mit den niedrigsten, äusserlichen Hilfsmitteln wie bunter Kleidung, Schminke, falschem Bart und Haar ein Bild hervor, das auf Sinnestäuschung berechnet ist, ein Blendwerk, das seiner eigenen Person und seinem wirklichen Wesen in keiner Weise entspricht. So wird er zum typischen Vertreter der Heuchelei und des falschen Spieles. „Bist du echt? oder nur ein Schauspieler? Ein Vertreter oder das Vertretene?“ so fasst Nietzsche treffend in einem seiner Sprüche den Gegensatz des Echten zum Schauspielerischen zusammen. Coriolan fühlt sich als nachgemachter Schauspieler, als er vor dem Volke seine wahre Meinung unterdrücken muss. Die Verstellung und Annahme eines ihm fremden Wesens liegt im Berufe des Schauspielers und dadurch unterscheidet er sich von allen anderen Gewerben, denen eine derartige geschäftsmässige Heuchelei unbekannt ist. Ebenso scharf ist er von dem schaffenden Künstler geschieden, obgleich auch dessen Thätigkeit wie die des Schauspielers auf Hervorbringung des schönen Scheines, der Illusion, gerichtet ist. Doch bei ihm ist sie nur die eine Seite seines Wesens und ergreift nicht die gesamte Persönlichkeit, er dient ihr nur mit seiner Kunst, nicht mit seiner Person, wie der Schauspieler.

Zwar sind auch die Dichter in kunstfeindlichen Zeiten häufig genug als Lügner verschrien worden, ein Vorwurf, der sich schon bei Plato findet und in den Angriffen der Puritaner eine neue Auflage erlebte. Ihr Hass richtet sich überhaupt gegen jede Kunst; das Theater wird von ihnen nur deshalb am meisten angefeindet, weil es im Vordergrund des öffentlichen Interesses stand und in seiner Mittelstellung zwischen Kunst und Volksbelustigung ihren Schmähungen bessere Angriffspunkte bot als die anderen, mehr unsichtbaren Künste.

Das ästhetische Vorurteil hat an sich mit der rechtlichen und gesellschaftlichen Schätzung des Schauspielers nichts zu thun. Es ist nur die Grundlage, auf der das unfreundliche Urteil über den Bühnenkünstler erwachsen ist, aber zu seiner Ausstossung aus der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinschaft hat es nur in einzelnen besonders religiös oder kunstfeindlich gesinnten Perioden geführt.

Dem alten Testament mit seinem weltabgekehrten Zelotismus und seinem mangelnden Verständnis für alles, was über das engste Mass der Kirchlichkeit hinausging, war natürlich das Schauspiel und die Schauspieler ein Greuel, namentlich der über das eigene Geschlecht hinwegtäuschende Kleiderwechsel wurde als Sünde auf das strengste verdammt (Mos. V, 22, 5). Die römische Gravitas stimmte mit den jüdischen Anschauungen ziemlich überein, nur traten an Stelle der religiösen Gründe sittliche und bürgerliche. Der Schauspielerberuf galt in älteren Zeiten in Rom für verächtlich und wurde nur von Fremden und Freigelassenen ausgeübt; kein freier Bürger trat zur Belustigung seiner Nachbarn auf der Bühne auf, ja der strenge Römer hielt es für unvereinbar mit seiner Würde, derartige nichtswürdige Schaustellungen überhaupt zu besuchen. Erst allmählich mit dem Verfall des römischen Wesens und seiner Durchsetzung mit griechischen Anschauungen trat eine Aenderung zu Gunsten der Bühne ein. Die grosse Rolle, die der Schauspieler Roscius in Ciceros

Freundeskreise spielte, ist ein hinlänglicher Beweis für die bessere Schätzung seines Standes. Im mittelalterlichen England^{77a} gab es anfänglich keine berufsmässigen Schauspieler, die Darstellung der sogenannten Miracle-plays fanden unter dem Schutz der Kirche, anfangs sogar in der Kirche selbst durch Priester und Laien statt, ähnlich den geistlichen Spielen in Deutschland, wie sie sich noch in Oberammergau und anderen entlegenen Gebirgsdörfern erhalten haben. Im Gegensatz zu den Kirchenvätern, besonders Tertullian, der sich in Angriffen gegen die verruchten Theater nicht genug thun konnte, begünstigte die römische Kirche öffentliche Schaubietungen religiösen Inhaltes, da sie in ihnen ein Mittel zur Ausbreitung des Evangeliums erblickte. Doch der Zweck ging allmählich über dem Mittel verloren, die Mirakelspiele verweltlichten, und an der heiligen Stätte selbst spielten sich die rohesten Scenen ab, so dass zunächst die Kirche den Aufführungen als Schauplatz entzogen werden musste, sodann aber den Geistlichen überhaupt jede Beteiligung an ihnen untersagt wurde. Mit der Reformation hörten die religiösen Spiele von selbst auf, die letzten wurden, wie die von Coventry, im Jahre 1580 von der reformierten Staatsgewalt unterdrückt. Soweit an Stelle der alten Moral und Miracle-plays andere dramatische Aufführungen traten oder schon getreten waren, wurden sie von gewerbsmässigen Schauspielern, die wir zunächst besser als Gaukler bezeichnen dürfen, dargestellt. Sie hatten sich an den derben Jahrmarktspielen und noch derberen höfischen Zwischenspielen (interludes) gebildet und trieben sich einzeln oder in Banden auf den Messen und öffentlichen Festen umher oder zeigten ihre Künste bei Hochzeiten, Turnieren, kurz bei allen Gelegenheiten, wo grössere Menschenmassen zusammenströmten. Sie gehörten der Hefe der Bevölkerung an und wurden durch eine Verordnung Heinrichs VIII. vom Jahre 1545 mit Landstreichern und anderem übel berüchtigten Gesindel der Polizeiaufsicht unterworfen. Doch mit der glorreichen Entwicklung der dramatischen Dichtung setzt

auch die Weiterbildung und künstlerische und moralische Besserung dieser Banden ein. Bühne und Drama sind so eng miteinander verbunden, dass erst mit dem Verfall der tragischen Dichtung die Angriffe auf die Theater von Erfolg sein konnten, wie sie auch gemeinsam ihren Aufschwung erlebten. Um die anspruchsvolleren, schwierigeren, neuen Stücke in Scene zu setzen, mussten sich die Schauspielergesellschaften fester zusammenschliessen und durften nicht mehr willkürlich wie früher auseinander- und zusammenlaufen. Man bedurfte besserer Kostüme und Requisiten, die auf gemeinsame Kosten beschafft wurden und ein festes materielles und moralisches Band um die einzelnen Miteigentümer schlangen. Sie bildeten den Stamm der Gesellschaft, die eigentlichen Societäre, an die sich andere gegen Lohn geworbene Schauspieler und Lehrjungen anschlossen.⁷⁸ Der grösste Schritt nach vorwärts geschah aber, als nach und nach einzelne Truppen dem Wanderleben gänzlich oder in der Hauptsache Valet sagten und sich in der Hauptstadt unter dem Schutze eines hohen Aristokraten, später sogar in stehenden, den Anteilseignern gehörenden Gebäuden niederliessen. Zwischen diesen geschlossenen, festen Gesellschaften und den im Lande herumvagabundierenden Schauspielern gab es keine Gemeinsamkeit mehr, und im Jahre 1571 erkannte die Gesetzgebung durch 14th Elizabeth c. 5 die Spaltung an und trug den veränderten Verhältnissen Rechnung. Für die mit einer „license“ versehenen Schauspieler, d. h. die geschlossenen, mehr oder weniger sesshaften Truppen traten die drückenden Bestimmungen Heinrichs VIII. ausser Kraft, die nur noch für die unkonzessionierten, im Lande herumlungernenden Komödianten Geltung behielten; diese blieben auch ferner mit „Gauklern, Bärenführern und Vagabunden“ auf einer Stufe und den polizeilichen Verordnungen über Landstreichen unterworfen.⁷⁹ Gerade das Gesetz von 1571 wird gewöhnlich herangezogen, um die unwürdige Stellung der Schauspieler und den schweren Makel, der auf Shakespeare lastete, zu beweisen, aber wie Knight

schon treffend dargelegt hat, geht aus ihm gerade das Gegenteil hervor. Es ist ein Ausnahmegesetz von den bisherigen Bestimmungen zu Gunsten des besseren Londoner Schauspielers, den es rechtlich von den herumbummelnden Gaukler — harlotry players nennt sie der Dichter in Heinrich IV., A II, 4 — absonderte, auf eine höhere Stufe stellte und ihm dadurch die Möglichkeit einer besseren socialen Entwicklung gewährte. Genau so, wie heute jede Beschränkung der Winkeladvokaten die Stellung und die Bedeutung der zugelassenen Anwälte erhöht, so konnten die fortgeschritteneren Schauspieler nur dabei gewinnen, wenn die minderwertigen und rückständigen Elemente in ihrem Berufe mit der grössten Strenge behandelt wurden. Gerade durch dies Gesetz hatten sie es in der Hand, ihren Stand rein und geachtet zu erhalten, denn alle missliebigen Glieder, die bei einer ständigen Truppe kein Unterkommen fanden, mussten fürchten, als Landstreicher aufgegriffen zu werden, wenn sie es nicht vorzogen, ihr Heil mit ihrer Kunst im Ausland zu versuchen. Für Shakespeare und seine Genossen war das Gesetz eine unermessliche Wohlthat, das sie in den vollen Besitz der bürgerlichen Rechte setzte. Dass unsere Auffassung des Gesetzes die einzige mögliche ist, ergibt sich aus einer anderen positiven Bestimmung, die den Hofschauspielern des Königs den Rang eines „groom's of the chamber“, eines persönlichen Kammerdieners beilegte. Der Rang war jedoch weit entfernt, ein Privilegium der einen Truppe, der Kings oder Queens servants, zu sein, sondern kam allen Schauspielern zu, soweit sie Beziehungen zum Hofe hatten. Dort spielte nicht nur die königliche Truppe, sondern auch die des Admirals, des Grafen Lester, des Grafen Pembroke und besonders häufig die des Lord Strange, der Shakespeare in ihren verschiedenen Wandlungen und Benennungen vom Anfang bis zum Schlusse seiner Bühnenlaufbahn angehörte. In der Zeit 1591—1594 hatte sie sogar die Gunst der Monarchin fast ausschliesslich gewonnen, so dass die eigentliche königliche Truppe in diesen

Jahren nur in wenigen Fällen bei Hofe zu Wort kam. Ein Unterschied zwischen den königlichen Schauspielern und den anderen existierte nicht, und wenn die einen die Stellung von königlichen Kammerdienern hatten, so konnte die der anderen nicht schlechter sein. Der Rang eines Hofbedienten ist zweifellos für den Dichter des Hamlet keine Auszeichnung, aber immerhin ist diese Stellung weit davon entfernt, ehrlos zu sein. Ihre sociale Bedeutung war damals erheblich höher als heute, und unter allen Umständen ist es ein Beruf, der nicht mit den von Bärenführern und Landstreichern auf eine Stufe gestellt werden kann, sondern sich in jeder Beziehung der allgemeinen Achtung erfreut.

Haben wir somit gesehen, dass Shakespeares Stand dem Rechte nach zwar nicht besonders begünstigt, doch auch nicht ehrlos war, so kommen verschiedene Umstände dazu, die seine sociale Schätzung weit über das gesetzliche Niveau emporhoben.

In erster Linie fiel ein Strahl der glänzenden, dramatischen Sonne, die über England leuchtete, auch auf den Schauspielerberuf, der mit der tragischen Dichtung untrennbar verbunden war. Die Stücke eines Marlowe, Shakespeare, Fletcher und Massinger existierten nur für die Bühne und durch die Bühne. Die meisten waren überhaupt nicht oder nur unvollkommen gedruckt, und doch wollte sie jeder in der Hauptstadt und der Provinz kennen lernen. So kam es, dass die Schauspieler als einzige Vermittler dieser Kunstwerke überall beliebt waren und freudig begrüßt wurden. In London war die Aufführung eines neuen Dramas ein Ereignis, zu dem die besten Männer herbeiströmten, in der Provinz war der Besuch der Komödianten ein Fest, dem keiner, der es ermöglichen konnte, fern blieb. Dass Männer, die das öffentliche Interesse so intensiv in Anspruch nahmen, nicht wie ehrlose Schinderknechte behandelt wurden, bedarf keines Beweises, es geht aber mit besonderer Deutlichkeit aus den Auszeichnungen hervor, die ihnen in den verschiedensten Ortschaften

zu teil wurden und die uns in den Registern der Städte aufbewahrt sind.

Sodann war der Beruf des Schauspielers, zumal wenn er den Rang eines Societärs erreicht hatte, sehr einträglich. Ein zeitgenössisches Gedicht führt über ihren übermässigen Verdienst bittere Klage, sie können sich Pferd und einen Pagen halten, während sie früher mit ihrem Hab und Gut auf dem Buckel elend zu Fuss wandern mussten, jetzt dagegen sind sie Grundbesitzer und gehören dem Herrenstand an.⁸⁰ Shakespeare mag in den Jahren seiner Blüte etwa 4—600 £ jährlich eingenommen haben, für die damalige Zeit und in Anbetracht des fünf- bis sechsmal höheren Geldwertes gewiss eine stattliche Rente. Den geringsten Teil davon brachten seine Autorhonorare, den grössten sein Verdienst als Schauspieler und als Anteilseigner des Globetheaters. Nicht nur er, sondern auch eine Reihe seiner Kollegen, wie Burbage und Alleyn, zogen sich als wohlhabende, sogar als reiche Leute von der Bühne zurück, und wir können wohl sagen, dass zum mindesten jedem Societär bei ordentlichem Lebenswandel die Gelegenheit geboten war, ein vermögender Mann zu werden. Dass die glänzende finanzielle Lage und die durch sie bedingte bessere Lebenshaltung der Achtung des ganzen Standes, besonders in den Augen der Masse, zu gute kommen musste, ist einleuchtend; sehen wir doch heute in anderen Verhältnissen dasselbe: der kleine Spekulant, der mühsam an der Börse seinen Unterhalt gewinnt, ist ein verachteter Jobber, der grosse, der mit weniger Fleiss und Kunst Millionen einheimst, der allgemein verehrte und bewunderte Financier. Auf der anderen Seite trug der hohe Verdienst der Schauspieler auch viel zu der Gehässigkeit der Angriffe bei, die auf sie gerichtet wurden. Wie immer hatte auch hier der Neid ein Wort mitzureden.

Die gebesserte sociale Stellung der Schauspieler können wir in Shakespeares eigenen Werken beobachten. Ueberall, wo sie bei ihm auftreten, werden sie angemessen und höflich

behandelt. Nicht nur Hamlet, dessen Freundlichkeit man auf Rechnung seiner vorurteilsfreien Gesinnung setzen könnte, sondern auch seine Umgebung kommt ihnen würdig und nicht wie dem Auswurf der Menschheit entgegen. Polonius will gewiss den Leuten, die der Kronprinz seine Freunde genannt hat, nichts Uebles anthun, wenn er sie nach ihrem Verdienst zu behandeln verspricht. Auch der Lord in der Einführung zur bezähmten Widerspänstigen verkehrt mit den reisenden Schauspielern in durchaus höflichem Tone, er behandelt sie weit rücksichtsvoller als kurz vorher seine Dienstboten, wie Männer, vor deren Kunst und Bedeutung er eine gewisse Achtung empfindet. Wenn sie bei ihm über Nacht bleiben wollen, so ist es ihr eigener freier Wille, für den er dankbar ist, von einem Befehl seinerseits kann nicht die Rede sein. In dieser Hinsicht, was die bessere Behandlung der Schauspieler anbetrifft, unterscheidet sich das Shakespearesche Lustspiel wesentlich von dem älteren Stück, die Bezähmung einer Widerspänstigen, das er nur bearbeitet und zeitgemäss verändert hat. Während dort die Schauspieler noch armselig mit ihren Packen auf dem Rücken eintreten und von den edlen Herrn ziemlich kurz und barsch abgefertigt werden, waren sie zu seiner Zeit zu besserer Geltung gelangt und hatten auf ein höheres Mass von Achtung und Rücksicht Anspruch. Dass der Dichter die Veränderungen nicht willkürlich anbrachte, sondern dass sie der verbesserten Lage und fortgeschritteneren Zeit entsprachen, bedarf keines Beweises; sein erbarmungslos realistisches Publikum hätte ihn und sein Stück ausgelacht, wenn er die Verhältnisse zum höheren Ruhm seines eigenen Standes auf den Kopf gestellt hätte.

Was wir sonst von der Lebensweise Shakespeares und der seiner Kollegen vom Theater wissen, beweist durchaus nicht, dass sie von der Menschheit gemieden und verachtet in dem schmachvollen Bewusstsein ihres Standes dahindämmerten.

Infolge der mangelhaften Beschaffenheit der Wohnungen und der niedrigen Bildung der Frauen war ausser in den Kreisen der höchsten Aristokratie jede häusliche Geselligkeit ausgeschlossen. Die Männer trafen sich regelmässig in der Wirtschaft, die Schauspieler hatten ihre lustigen Zusammenkünfte in der Mermaid, bei denen Shakespeare eines der beliebtesten und geistreichsten Mitglieder war. Er mied also den verächtlichen Verkehr mit seinen Genossen von der Bühne durchaus nicht. Ausser Schauspielern gehörten dem Klub noch Schriftsteller und Dichter als ständige Teilnehmer an, darunter auch solche, die weder persönlich noch litterarisch mit dem Theater in Verbindung standen, und die jungen Aristokraten hielten es nicht unter ihrer Würde, an ihrer Seite als Gäste Platz zu nehmen, um einem Witzgefecht zwischen Shakespeare und Ben Jonson zuzuhören. Viele von den Schriftstellern, die zu dem nächsten Umgang des Dichters zählten, entstammten den besten Kreisen des Landes, Beaumont war einer alten Richterfamilie entsprossen und Fletchers Vater war ein höherer Geistlicher. Dennoch schrieben sie für die verachtete Bühne und liessen ihre Stücke durch die geschmähten Schauspieler zur Aufführung bringen. Wäre der Beruf des Tragöden wirklich so niedrig gewesen, wie man ihn zu schildern pflegt, so hätte die vorbereitende Thätigkeit des Bühnenschriftstellers bei dem innigen Zusammenhang, der damals zwischen Theater und Drama existierte, kaum höhere Ansprüche erheben können, wie auch die Puritaner folgerichtig ihre Angriffe gegen beide zugleich eröffneten. Trotzdem finden wir Angehörige der besten Stände als Verfasser von Theaterstücken, wie schon der Begründer des englischen Dramas Thomas Sackville, Lord Buckhurst der vornehmsten Aristokratie angehörte. Ja, dem Schauspieler selbst konnte der Adel verliehen werden, wie wir von Shakespeare wissen, von Burbage und Alleyn, den beiden grössten Tragöden der englischen Renaissance vermuten dürfen.⁸¹ Die Verhandlungen des englischen Heroldsamtes (Wappen-Königs), betreffend das Gesuch des Vaters des Dichters um

Verleihung eines Wappens sind uns erhalten, nirgends findet sich der naheliegende Einwand, dass der Sohn des Antragstellers Schauspieler sei, also ein mit dem Adel unverträglichen Beruf ausübe, im Gegenteil, es ist anzunehmen, dass es der Dichter war, der die endliche Gewährung des Gesuches durchsetzte. Auch sonst stand der Schauspielerberuf öffentlichen Ehrenerweisungen nicht im Wege. Ein Mitglied aus Shakespeares Truppe wurde sogar auf einer Tournée in Schottland zusammen mit verschiedenen englischen und französischen Rittern zum Ehrenbürger der Stadt Aberdeen ernannt, die höchste Auszeichnung, die der Gemeinderat vergeben konnte. In dem betreffenden Eintrag in das Stadtregister wird er ausdrücklich als Komödiant des Königs aufgeführt und trotzdem offiziell als Gentleman bezeichnet, wie überhaupt die Schauspieler diese Benennung und das Prädikat Mister mit Recht für sich in Anspruch nehmen durften.⁸² Heute ist der Titel zu einer gleichgiltigen Anrede herabgesunken, damals bezeichnete er noch den Mann der besseren Stände gegenüber dem Handwerker und Handarbeiter. Die Erhebung Laurence Fletchers zum Burgess of the Guild ist um so charakteristischer für die damalige Stellung der Schauspieler, als sie in Schottland erfolgte, wo die Macht und der Einfluss der Puritaner schon stärker war als in England, und von der Bürgerschaft ausging, die im allgemeinen der strengeren kirchlichen Richtung geneigter war als der Adel und der Hof. Elisabeth und noch mehr ihr Nachfolger Jakob I. waren begeisterte Verehrer des Schauspiels, und ihre Vorliebe erstreckte sich auch auf die Träger der Handlung. Der Komiker Tarleton war wohlgelitten an dem Tisch der Monarchin und durfte ihr gründlicher die Wahrheit sagen als ihre Minister;⁸³ Jakob liess bei seinem feierlichen Einzug in London mehrere Schauspieler, darunter auch Shakespeare, in dem Festzug mitaufmarschieren, und es liegt kein Grund vor, die Mitteilung zu bezweifeln, dass er dem Dichter nach der Aufführung des Macbeth in einem eigenhändigen Schreiben gedankt habe. Auch von seinen Mitbürgern wurde

der Dichter trotz seines Standes anerkannt und geehrt. Noch während seiner Zugehörigkeit zur Bühne wandten sie sich an ihn im Interesse der Stratforder Zehnten, und als es sich später in der für die kleine Gemeinde wichtigen Einzäunungsfrage darum handelte, einen wesentlichen Schaden von den ärmeren Bewohnern der Stadt abzuhalten, fielen ihre Augen unter den Grossgrundbesitzern wieder auf Shakespeare, der von seinem Vetter Green mit berechtigtem, verwandschaftlichen Stolz für eine Verständigung mit der Gemeinde in Aussicht genommen wird.⁸⁴ Und das geschah in einem Ort, in dem die Puritaner seit langem die Macht in Händen hielten und alle Schauspiele jeder Art verboten hatten, also von einer persönlichen Verehrung des Dichters als Dichter kann hier nicht die Rede sein, das Vertrauen galt dem Menschen, der trotz seines Standes als Schauspieler die allgemeine Achtung genoss. Selbst die Kirche stand damals in England den Komödianten nicht so engherzig gegenüber wie später und zeitweilig auf dem Kontinent, sie gewährte ihnen ein ehrliches Begräbnis, dem die Geistlichkeit ihre Mitwirkung nicht versagte. Wurde doch der Dichter sogar an besonders heiliger Stätte, in der Kirche selbst beigesetzt, ebenso wie sein Kollege Fletcher und ein jüngerer Bruder von ihm, der auch Schauspieler war und als Mitglied der Bühne verschied. Eduard Shakespeare starb im Jahre 1607 in Southwark bei London, der Dichter bereitete ihm ein besonders feierliches Begräbnis; trotz seines Standes wurde der Tote durch ein Vormittagsgeläut der grossen Glocke geehrt und in der Erlöserkirche beigesetzt.

Gegen die Stellung der Bühne und der Schauspieler, wie wir sie möglichst auf Grund von Thatsachen aus dem Leben des Dichters selbst skizziert haben, erhoben sich nun die aller Kunst und jedem Lebensgenuss abgeneigten Puritaner in Wort und That. Doch wir müssen im Auge behalten, dass bei allem, was sie gegen die Schauspieler vorbringen, es sich um Angriffe erbitterter Feinde handelt, die oft in der Hitze

des Gefechtes in wüste Schmähungen ausarten. Wenn sie den Schauspieler herabsetzen, so geschieht es gerade, weil ihnen seine damals verhältnismässig günstige Stellung ein Dorn im Auge war, wenn sie ihn dem grössten Lumpengesindel und dem Auswurf der Menschheit beizählen, so ist das keine Thatsache, sondern ein Wunsch, der zu Shakespeares Zeiten noch weit von der Durchführung entfernt war. Es ist dasselbe Verhältnis wie heute zwischen Juden und den antisemitischen Streitschriften. Wer nach ihnen die Stellung der Israeliten und ihre moralische Qualifikation beurteilen wollte, der würde zu ebenso falschen, der Wirklichkeit nicht entsprechenden Resultaten kommen, wie der, der jedes Wort in den Pamphleten der Puritaner für Thatsache, jede Schmähung für den Ausdruck der allgemeinen Volksüberzeugung nimmt.

Die Reformation hatte sich in England nur äusserlich vollzogen,⁸⁵ sie war mehr das Werk der Politik und einer königlichen Laune als der religiösen Ueberzeugung. Man war auf halbem Wege stehen geblieben und hatte es bei der äusseren Trennung von Rom bewenden lassen, ohne den Glauben und das Wesen der Kirche umzugestalten. Im Gegensatz zu Deutschland herrschte im 16. Jahrhundert in England eine merkwürdige Gleichgiltigkeit gegen alle religiösen Angelegenheiten, und nur durch sie ist der vierfache Religionswechsel des Volkes oder wenigstens seiner offiziellen Vertreter unter vier rasch aufeinanderfolgenden Regierungen erklärlich. Ein päpstlicher Gesandter, der unter Elisabeth über die Verhältnisse der einzelnen Konfessionen nach Rom berichtet, erklärt, dass ein Zehntel der Bevölkerung ernstlich papistisch, ein anderes überzeugt evangelisch gesinnt sei, während die übrigen acht Zehntel, also die grosse Masse des Volkes, in religiösen Fragen absolut gleichgiltig seien. Aber dieses eine Zehntel streng reformierter Observanz entfaltete auf allen Gebieten die rührigste Thätigkeit, sie drangen auf ernstliche Durchführung der evangelischen Prinzipien, Vertiefung des geistigen Lebens und Abschaffung aller Ueberreste, die sich in Kirche

und Staat noch aus katholischer Zeit erhalten hatten. Die anglikanischen Bischöfe waren ihnen ein Greuel, nicht minder wie es die katholischen gewesen waren, das Ritual der Staatskirche galt in ihren Augen als ein hassenswertes Werk des römischen Antichristes, das ganze Leben des Volkes in und ausserhalb der Kirche wollten sie nach den Lehren des Evangeliums umgestalten und mit den Grundsätzen der Bibel, besonders den starren, düsteren Satzungen des alten Testaments, in Uebereinstimmung bringen. In ihrem Bestreben lag es, alle weltlichen Lustbarkeiten zu unterdrücken, und unter diesen forderten besonders die Schauspielhäuser ihren Zorn heraus, weil sie in ihnen instinktiv den monumentalen Ausdruck einer entgegengesetzten Lebensanschauung erkannten. Sie fühlten wohl, dass hinter den elenden Brettern der Londoner Theater ein Feind verborgen war, der aller ihrer Busspredigten spottete, den sie nicht überwinden, sondern nur vernichten und totschiagen konnten. Bei dem Kampfe um die Theater handelte es sich nicht um die Frage, ob dreimal in der Woche nachmittags Komödie gespielt werden durfte oder nicht, sondern um den Streit zweier Lebensanschauungen, der demokratisch-kirchlichen gegen die aristokratisch-künstlerische. Daraus erklärt sich die Gehässigkeit der Polemik und die Erbitterung, mit denen der angreifende Teil, die Puritaner, den Schauspielern von Anfang an gegenübertraten. Sie konnten es nicht vertragen, dass die Theater, „diese Stätten des Lasters überfüllt waren, während die Kirchen leer standen“, in den Spielhäusern sahen sie nichts als „Paläste der Venus, Synagogen des Satans, voll von Lumpen, Schuffen und Vagabunden, die anständige Leute von den Predigten fernhielten und Laster und Unmoral unterstützten“, nach ihrer Meinung hatte der Teufel keinen besseren Weg und geeigneter Schule zur Hölle als die Bühne, diese „Akademie der Unsittlichkeit, die nicht besser als ein Frauenhaus“ sei. In einem Staat, wo das Evangelium gepredigt werde, seien Theater nicht zu dulden, sie müssten verbrannt und für ewig vom Erdboden vertilgt

werden. Ein Stück, dessen Inhalt der heiligen Schrift entnommen war, galt ihnen als Gotteslästerung, ein profanes als gewöhnliche Lüge, die Schauspieler, zu denen in der Regel auch der Verfasser gehörte, als verlogene Subjekte, Werkzeuge des Teufels und Kuppeler der Sünde und Gottlosigkeit. Die Angriffe begannen im Jahre 1577 mit John Northbrookes citatentreicher Schrift gegen „Würfeln, Tanzen und Schauspiele“, dem kurz darauf Stephan Gosson mit seiner „School of Abuse“, einem „unterhaltenden Angriff gegen Dichter, Musiker, Schauspieler, Narren und ähnliches Ungeziefer im Staate“ folgte. Mit der Zeit verloren die Ausfälle ihren allgemeinen Charakter und richteten sich desto energischer ausschliesslich gegen die Bühne und ihre Mitglieder, bis endlich Prynne in seiner „Schauspielergeissel“ 1633 nochmals alle Gründe gegen das Theater zusammenfasste, die denn auch einige Jahre später den ersehnten Erfolg, die Schliessung dieser Lasterstätten, erreichten. Der Feldzug wurde von den Puritanern sehr geschickt geführt, die religiösen Gründe wussten sie durch moralische, politische und sanitäre zu verstärken. Bald beschwerten sie sich über die liederlichen Häuser, die sich gern in der Nachbarschaft der Theater anbauten, bald über den schlechten Lebenswandel einzelner Schauspieler, oder über unsittliche Ausschreitungen des Publikums; jedes scharfe Wort, das von der Bühne über Politik, Staatseinrichtungen oder die Kirche fiel, brachten sie zur Anzeige, oder sie nutzten die allgemeine Angst vor der Pest aus, indem sie auf die Gefahr der Ansteckung hinwiesen, die in dem Zusammenflusse zahlreicher Menschenmassen im Theater lag. Dagegen waren die Verteidiger der Kunst weniger umsichtig, entweder gaben sie die am meisten angegriffene Volksbühne überhaupt preis und traten nur für die Poesie in die Schranken, soweit sie in klassischen Bahnen wandelte, wie Sir Philipp Sidney, oder sie liessen sich mit den Gegnern auf Erörterungen über die Nützlichkeit des Dramas ein, die nur zu ihren Ungunsten ausschlagen konnten. Um sich gegen den Vorwurf der unsittlichen Lüge zu schützen, wiesen sie

auf den Vorteil der Schauspiele, wie die Verbreitung historischer Kenntnisse, moralische Belehrung und andere pädagogische Erfolge hin, die mit dem Wesen der Kunst nichts zu thun haben. Sie citierten die Klassiker, die die Gegner mit Citaten aus der heiligen Schrift totschlügen. Am glücklichsten ist noch Heywood, Schauspieler und Bühnenschriftsteller zugleich, in seiner *Apology for Actors*. Ihm erscheint Melpomene selbst und ruft ihn zur Verteidigung ihrer Herrlichkeit auf. Stolz erklärt er:

Und wer mir das Theater vorenthält,
Der raubt in ihm mir eine ganze Welt.⁸⁶

Was die Angriffe auf die Unsittlichkeit seines Standes anbelangt, so giebt er zu, dass es hier wie überall rüchtige Schafe gebe, aber trotzdem fordert er getrost die strengste Kritik der Gegner heraus und fährt mit Würde fort: „Es ist bekannt, dass viele von uns wohlhabende, nüchterne und ehrbare Leute sind, Hausväter und Steuerzahler, die ihre bürgerlichen Pflichten erfüllen, wie irgend ein angesehenerer Stand im Staate“. Eine Behauptung, die die wahrheitliebenden Gegner nicht in Abrede stellen konnten.⁸⁷

Schon frühzeitig waren die Puritaner im Stadtrat von London zu Einfluss gelangt und benutzten hier ihre Macht, um den armen Schauspielern den Aufenthalt in der City so schwierig als möglich zu gestalten, ja im Jahre 1575 verwies man sie vollständig aus der Stadt, so dass sie gezwungen waren, ihre Spielhäuser in den Vororten ausserhalb der städtischen Jurisdiktion zu errichten. Die Regierung, die in dem Theaterbesuch nur eine „ehrbare Erholung“⁸⁸ sah, führte sie zwar wenige Jahre später zurück, aber um jedes neu zu errichtende Schauspielhaus entbrannte zwischen dem Staatsrat und den kunstfeindlichen Stadtvätern ein heftiger Kampf. In der Hauptsache unterlagen die letzteren zwar, aber nicht ohne wichtige Kompensationen davonzutragen, so im Jahre 1582 die Verfügung, dass wenigstens die Sonntagsruhe durch dramatische Aufführungen nicht gestört werden sollte und 1606, dass die

Namen Gottes, Christi, des heiligen Geistes und der Dreieinigkeit auf den Brettern nicht ausgesprochen werden durften. Im ganzen hielten Regierung und Volk treu zu den beliebten Schauspielern, deren Stellung so fest begründet war, dass 1589 Lord Stranges Truppe es wagen konnte, einem ausdrücklichen Verbot des Oberbürgermeisters zu trotzen und ein untersagtes Stück weiterzuspielen.⁸⁹ Gegen Ende von Shakespeares Londoner Aufenthalt gestaltete sich unter Jakob das Verhältnis eher noch günstiger für die Schauspieler. Es ist also mehr eine Verteidigung gegen puritanische Verunglimpfungen als wie auf Thatsachen begründetes Urteil, wenn der Dichter John Davies von Hereford sich in einem Sonett an Shakespeare und Burbage mit den Worten wendet:

Und schändet auch die Bühne edles Blut
An Herz und Sinn seid edel ihr und gut!⁹⁰

Noch war für England nicht die Zeit gekommen, dass es „keinen Wein und keine Torten mehr geben durfte, weil einige Leute tugendhaft waren“, noch blühte die Kunst und noch stand die Nationalbühne unerschüttert, getragen von der Gunst der überwältigenden Majorität des englischen Volkes. Selbst ein Mann wie der Kanzler Bacon, der in seiner klassischen Bildung der Bühne durchaus fern stand, verlangt in seinem *Essai of Travel* Kenntnis der besseren und bekannteren Dramen von seinem jungen Reisenden, und wo hätte er sie erwerben können als in den geschmähten Theatern und von den verachteten Schauspielern?

Die Stellung des Schauspielers war nicht glänzend, sie wurde von vielen und nicht von den schlechtesten Leuten im Lande stark angefeindet, aber sie war weder ehrlos noch allgemein verachtet, wie wir gesehen haben. War sie nun wirklich der Fluch, der auf dem Leben des Dichters lastete, erweckte das Bewusstsein seines niederen Standes jenen tiefen Pessimismus, der aus einzelnen seiner Werke, besonders in der mittleren Periode, hervorklingt? Wir kommen damit zu dem subjektiven Teil unserer Arbeit, zu der Frage, wie fand

sich Shakespeare mit seiner schauspielerischen Thätigkeit ab, wie mit seiner Kunst als solcher, wie mit den Angriffen der Puritaner und wie mit den äusseren Lebensbedingungen seines Berufes?

In seinen Dramen kommt er häufig auf Schauspieler und das Theater zu sprechen, jedoch sind die meisten Stellen für unseren Zweck belanglos, da sie kein Urteil über die Bedeutung der Schauspielkunst enthalten, sondern meistens nur Vergleiche zwischen Bühne und Welt im Sinne des Spruches „totus mundus agit histrionem“, der passend als Devise über dem Globetheater prangte. Wie sich die Bühne in der Phantasie des Dichters zur Welt erweitert, so erscheint ihm auf der anderen Seite die ganze Welt nur als ein grosses Theater, der Mensch darin nur als

Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
Sein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr
Vernommen wird.

In den Worten Macbeths liegt allerdings ein tiefer Pessimismus, aber selbst wenn wir sie als eigene Gesinnung des Dichters auffassen, so enthalten sie eine Klage über die Armseligkeit des Lebens, nicht über die seines Berufes. Die einzige Stelle, in der Shakespeare ein Urteil über seine Kunst abgibt, ist der bekannte Ausspruch Hamlets, der Schauspieler sei berufen, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Hoffart ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“. Er hat die denkbar höchste Meinung von seiner Kunst, der Schauspieler tritt gleichberechtigt neben den Dichter als Belehrer des Volkes, als Leiter und Wegweiser zu einem grossen, sittlichen Ziele. Die Bühne ist keine Stätte, auf der der Narr seine billigen Witze zum besten geben darf, um einem „Haufen alberne Zuschauer zum Lachen zu bringen“, sondern ein heiliger, der Erziehung des Volkes geweihter Tempel. Nur der hat das Recht, hier das Wort zu führen, der von dem sittlichen Ernst seiner Aufgabe durch-

drungen ist. Einen so hohen Begriff kann man nicht nach fünfzehnjähriger Ausübung von einem Berufe haben, in dem man sich beständig unglücklich gefühlt und in Selbstverachtung verzehrt hat.

Aber die Angriffe der Puritaner verbitterten ihm das Leben. Wirklich? War Shakespeare, wie wir ihn aus seinen Werken erkennen, ein Mann, der sich durch äussere Anfeindungen imponieren liess? Es scheint undenkbar. Wie in Luther, so lag auch in ihm ein Zug von seinen eignen zornmütigen Gestalten, für die Widerspruch und Gegnerschaft nur ein vorwärts treibender Sporn ist, kein Grund zum kleinemütigen Verzagen und Jammern. Solche kräftige Naturen leiden im Zerwürfnis mit sich selbst, äussere Angriffe machen sie nur stärker, indem sie ihre Energie auf das äusserste anspannen. Der Kampf verbittert sie nicht, sondern ist ihnen eine Lust, wenn er mit einem ebenbürtigen Gegner geführt wird. Aber als solchen betrachtete Shakespeare die Puritaner noch nicht einmal. In dreien seiner Werke hat er zu ihnen Stellung genommen, in *Was Ihr wollt*, dem Kaufmann von Venedig und *Mass für Mass*. *Malvolio*, *Angelo* und *Shylock* sind die Vertreter der puritanischen Anschauung, denn auch der *Wucherer von Venedig* geht, was seine äussere Ehrbarkeit und Sinnenfeindlichkeit anbelangt, wohl mehr auf christliche Vorbilder aus der nächsten Umgebung des Dichters, als auf jüdische zurück. Die drei Gestalten haben das eine gemeinsam, dass sie einem Kreise edler und schön empfindenden Menschen gegenüberstehen, in den sie durch List und Gewalt einzubrechen versuchen. *Malvolio* wird durch die überlegene Lebensanschauung, *Shylock* durch die Macht der erbarmenden Liebe, *Angelo* durch die sittliche Hoheit des Rechtes zurückgewiesen, und damit hat der Dichter die drei fehlerhaften Grade des Puritanertumes in ihrer Steigerung scharf getroffen, Beschränktheit, engherzige Selbstsucht und bewusste, abgefeimteste Heuchelei. Am feindlichsten steht Shakespeare dem gegnerischen Prinzip in *Mass für Mass* gegen-

über, aber gerade hier hat er durch Einführung der unsittlichen Elemente wie Lucio, Frau Overdone und Pompejus den Bestrebungen Angelos, soweit sie ehrlich sind, eine tiefe Berechtigung gegeben, ein hohes Zeichen für seinen vorurteilsfreien, von persönlicher Leidenschaft nicht getrübbten Blick. Verbittert war Shakespeares Gemüt durch die Angriffe der Puritaner nicht, sonst hätte er ihnen nicht in so grossmütiger Weise Gerechtigkeit widerfahren lassen können, und soweit sie mit ihm persönlich in Berührung kamen, ging er über seine Malvolios, Uebelwoller, wie der Name besagt, mit liebenswürdigem, überlegenem Spotte hinweg.

Es bleibt also nur die Möglichkeit, dass Shakespeare unter den äusseren Lebensbedingungen seines Standes gelitten hat trotz der inneren Befriedigung, die ihm sein Beruf gewährte. Die Stellung des Schauspielers, selbst wie wir sie erkannt haben, bot noch des Unerfreulichen und Unwürdigen genug, auf keinen Fall war sie dem Genius unseres Dichters angemessen. Aber welche Stellung wäre das gewesen! Wie Sokrates hätte Shakespeare nur den Antrag stellen können, auf Staatskosten in das Prytaneion aufgenommen zu werden. So urteilen wir, die wir ihn nach dreihundert Jahren in seiner ganzen Grösse erkennen können, aber hatte der Dichter dieselbe Meinung von sich, und konnte er sie überhaupt haben? Gewiss, die Ansicht ist thöricht, dass er im blinden Ungestüm darauflos geschaffen habe. Wenn jemand eine klare Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst besass und nach scharf erkannten Grundsätzen schuf, so war es Shakespeare. Aber daraus folgte noch nicht, dass er das Geschaffene in seiner ganzen Herrlichkeit und Bedeutung erfasste. Wir müssen bedenken, dass ihm jeder Vergleich, die Quelle allen Urtheiles, fehlte, dass ihm kein Dramatiker ersten Ranges bekannt war, vor dessen Werk er treten und das stolze Wort, „anch' io sono pittore“, aussprechen konnte. Seneka, Marlowe, Fletcher, Massinger und vielleicht einige antikisierende italienische und französische Tragödien waren das Höchste, das

ihm auf dramatischem Gebiete geläufig war. Dass er sie alle übertraf, dessen war er sich bewusst, jedoch nicht, wie gross der Abstand zwischen ihm und jenen war, sonst hätte er sich nicht, nachdem er schon das Grösste geleistet hatte, mit so minderwertigen Talenten zu gemeinsamer Arbeit verbinden können, wie im Perikles, Heinrich VIII. und verschiedenen anderen Stücken. Das einzige Urteil, das er über eigene Werke fällt, sind die Unsterblichkeitsverheissungen an seine Muse in den Sonetten, aber sie sind rein konventionelle Nachahmungen Horazs, Ovids und älteren Sonettisten, sachlich durchaus unbegründet, denn das, was er bis dahin geschrieben hatte, mit Ausnahme von Romeo und Julia (vielleicht aber erst 1596?) rechtfertigte allein den Anspruch auf ewiges Fortleben noch nicht. Konventionell sind auch die Lobpreisungen Ben Jonsons, der ihn in seinem Nachruf mit den grössten Tragikern des Altertumes vergleicht, man war damals sehr freigebig mit dem Titel eines zweiten Homers, Demosthenes und anderer Grössen. Auf der anderen Seite muss den Zeitgenossen eine gewisse Ahnung von der Bedeutung ihres „guten William“ aufgedämmert sein; so viel können wir aus einzelnen Urteilen und dem Interesse entnehmen, das seinen Dramen auch über seinen Tod hinaus treu geblieben ist und zur Veranstaltung der kostspieligen Gesamtausgabe geführt hat. Die ganze Erkenntnis seiner Grösse können aber weder sie noch er gehabt haben, sonst hätte er selbst für die Erhaltung seiner Dramen gesorgt und dies köstliche Vermächtnis nicht dem Zufall überlassen. Seine Dramen waren für ihn nur Theaterstücke, er selbst ein Bühnenschriftsteller in der Art, wie es Marlowe, Green und die anderen waren, bedeutender wie seine Genossen, aber immerhin nur ein primus inter pares. Sie alle, ob sie nun Schauspieler waren oder nicht, lebten unter den gleichen Bedingungen, es war die einzige Art der Existenz, die sie und er erwarteten und nach der eigenen Schätzung ihrer Leistungen erwarten konnten. Damit kommen wir auf die unbewusste Täuschung der Biographen zurück,

auf die wir in der Einleitung schon hingewiesen haben. In Onkel Toms Hütte begegnen wir einem Neger voll zarten Gefühles und edler Gesinnung, wie sie wohl die hochherzige Verfasserin beseelten, aber niemals bei der schwarzen Rasse zu entdecken sind. Natürlich empfindet er die demütigende Behandlung als Sklave ganz anders, als sie je von einem Neger in Wirklichkeit empfunden worden ist. So stellt man sich auch einen Shakespeare vor, den es nie gegeben hat, einen Mann, der sich bewusst ist, die unsterblichsten Werke zu schreiben und alle seine Zeitgenossen um mehr als Haupteslänge zu überragen, der aber durch eine Härte des Schicksals die Rolle eines Komödianten spielen muss, dessen Armseligkeit man, genau so wie die an Onkel Tom verübten Grausamkeiten, im Interesse eines wirkungsvollen Kontrastes in das Ungemessene übertreibt. Dieser unhistorische Shakespeare, der mit tragischer Notwendigkeit zum Leiden verdammt ist, hat glücklicherweise niemals gelebt, der historische niemals unter dem Zwiespalt seiner weltumfassenden Ansprüche und seiner geringen wirklichen Stellung gelitten. Das ganze ist eine Fiktion, als ob der grosse Cäsar, um Hamlets Bild zu gebrauchen, nicht nur Lehm geworden sei und ein Bierfass verstopfe, sondern als ob der Lehm auch das Bewusstsein behalten habe, der grosse Cäsar zu sein. Ob Shakespeare gern Schauspieler war oder nicht, wissen wir nicht; auf keinem Fall war ihm sein Beruf aber unleidlich, weil er ihm zu niedrig und unwürdig dünkte. Zweifellos war ihm der eines sorgenfreien Grossgrundbesitzers lieber, das ist selbstverständlich, und erklärt sich aus dem jedem Menschen inwohnenden Drang, sich und die seinen vorwärts zu bringen.

Aber wenn ihm dieses Ziel auch vorschwebte, so brauchte es ihn deshalb nicht mit Erbitterung und Groll gegen einen Beruf zu erfüllen, der ihm das Mittel zur Erreichung seiner Wünsche geboten hatte.

In dem Leben des Dichters giebt es allerdings zwei

Perioden der seelischen Verdüsterung und Verbitterung; die eine beginnt mit der Schöpfung des Hamlet und zieht sich bis zu Cymbeline hin, die andere lag um viele Jahre zurück etwa 1592—1594 und findet ihren Widerhall in den Sonetten. Keine von beiden kann durch das kränkende Bewusstsein seines Standes hervorgerufen sein, denn weder verhinderte ihn dieses, in der Zwischenzeit die heiteren, von Lebenslust strotzenden Lustspiele, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt und Viel Lärm um Nichts zu schreiben, noch wurde die zweite und tiefere Verstimmung durch seinen vermutlich 1604 erfolgten Rücktritt von der Bühne gemildert.⁹¹ Ob die pessimistischen Anschauungen überhaupt durch äussere Ereignisse verursacht waren, können wir bei dem Wenigen, das wir von dem Leben des Dichters wissen, nicht sagen, mir scheinen sie auch durch rein innerliche Vorgänge erklärt und erklärlich. Immerhin macht es den Eindruck, als ob der trüben Stimmung, die aus den Sonetten voll bitterer Klage ertönt, eine äussere Veranlassung zu Grunde gelegen habe. Es sind nur wenige, versteckte Andeutungen, die der Dichter in dieser Beziehung macht, aber die wenigen reichen gerade hin, um zu beweisen, dass es nicht sein Beruf als Schauspieler gewesen sein kann, der ihn mit Bitterkeit gegen die Welt und Lebensunlust erfüllte. Und doch sind es gerade die Klagen und nur die Klagen in den Sonetten, die das ganze Märchen von dem unglücklichen Schauspieler Shakespeare veranlasst haben.

Selbstverständlich können wir nicht alle Gedichte hier betrachten, in denen der Dichter ganz allgemein sein Elend bejammert, sondern müssen uns auf die beschränken, die etwas Näheres über den Charakter und die Art seines Unglückes bekunden. Allgemeine Klagen, wie in Son. 25, dass er unter keinem günstigen Stern geboren sei, oder in Son. 90, dass die Welt im Begriff stehe, seine Thaten zu kreuzen, sind für seine Unzufriedenheit mit dem Schauspielerberuf ebensowenig beweiskräftig, als in Son. 91 die Behauptung,

dass er in allem glücklich sei ausser in seiner Liebe für das Gegenteil. Etwas bestimmter lauten die Sonette 36 und 112; der Dichter spricht hier von seiner „tiefbeklagten Schuld“, von mehreren „Flecken“ (der Plural ist wichtig), die auf ihm ruhen, und von „pöbelhaftem Unglimpf, der ihm eine Wunde geschlagen hat“.⁹² Es sind alles Ausdrücke, die auf einen einmaligen, uns unbekanntem Fall hinweisen und nicht auf einen dauernden Zustand, wie sein Schauspielerberuf. Doch wenn man Beweise für eine vorgefasste Meinung finden will, findet man sie überall. In Son. 110 klagt der Dichter:

Ach, wohl ist's wahr, ich schwärmte hier und dort,
Erschien der Welt als Narr (motley to the view).

In den Zeilen will man eine Klage Shakespeares finden, dass er als Komiker aufgetreten sei, eine Deutung, die den ganzen Sinn des Gedichtes zerstört. Wie der Zusammenhang ergibt, kann es nur heissen, ich wusste in Thorenart den Wert des Lebens nicht richtig zu schätzen und gab deshalb höchste Güter wohlfeil fort. Eine ähnliche, falsche, sogar sinnwidrige Auslegung muss man mit den Sonetten 29 und 150 vornehmen, um sie mit dem Schauspielerberuf in Verbindung zu bringen. In beiden Gedichten handelt es sich um das Wort „state“ (Zustand, Stand, Verfassung), durch das natürlich in beiden Fällen seine Liebe, also der Zustand seines Herzens, nicht seine sociale Stellung bezeichnet wird.⁹³ Gegen unsere Auffassung scheint nur das 111. Sonett zu sprechen, in dem sich der Dichter über das Schicksal beklagt:

That did not better for my life provide
Than public means wick public manners breeds.
Thence comes it that my name receives a brand,
And almost thence my nature is subdued
To what it works in.

Da die Uebersetzungen alle zu frei sind und nicht Shakespeares Worte, sondern die Gedanken der Erklärer wiedergeben, so lasse ich eine buchstäbliche Uebertragung folgen: Das Schicksal, das nicht besser für mich gesorgt

hat als durch öffentlichen Erwerb, der öffentliche (niedere) Manieren hervorbringt. Daher kommt es, dass mein Name ein Brandmal empfängt und dass mein Wesen zu dem herabgedrückt ist, worin ich arbeite. Schon Hermann Kurz⁹⁴ hat bezweifelt, dass das Gedicht eine Anspielung auf Shakespeares Schauspielerberuf enthalte, er bezieht es unter Hinweis auf ähnliche Erscheinungen im Leben Lope de Vegas auf seine Stellung als Volks- und Bühnendichter, der von der klassizistischen Richtung nicht als ebenbürtig anerkannt wurde. Von dieser Ansicht ausgehend beklagte Thomas Nash, dass Shakespeare überhaupt Theaterstücke geschrieben habe, und setzte unsern Dichter selbst den Ovidischen Spruch Amor. I, 15: „Vila miretur volgus“ als Motto vor sein Epos Venus und Adonis. Unter den „Vilia“ sind nach Kurzs Meinung die volkstümlichen Bühnenwerke im Gegensatz zu seinem modischen Kunsterzeugnis zu verstehen, und so fühle sich Shakespeare auch in dem erwähnten Sonett gebrandmarkt, weil er jener unwürdigen Richtung zeitweilig gehuldigt habe. Wir können Kurz nur insoweit zustimmen, als der negative Teil seiner Ausführungen reicht, dass sich das Sonett nicht auf den Beruf als Schauspieler bezieht; dagegen erscheint uns seine positive Auslegung nicht glücklich.

Wir müssen bedenken, dass das Gedicht an den vornehmen Patron des Dichters, den Grafen Southampton, gerichtet ist, und dass es sich bei den „public manners“ nur um die mangelhaften, weniger vollkommenen Sitten des aus einfacher Familie stammenden, schwer arbeitenden Shakespeares im Verkehr mit dem tadellosen Weltmann handeln kann.

Der Gegensatz besteht ganz allgemein zwischen der abhängigen, auf Erwerb gerichteten Thätigkeit des einen zu der freien, beneideten und beneidenswerten Stellung des reichen Aristokraten. Shakespeare musste sowohl seine Kunst als sein erworbenes Kapital in finanzieller Beziehung energisch ausnutzen, wenn er seine Absicht, in Stratford eine landssässige Familie zu gründen, durchführen wollte. Sicher sind

ihm von Freund und Feind in dieser Beziehung, besonders wegen seiner Darlehnseschäfte, oft Vorwürfe gemacht worden, wie es nicht anders in einer Zeit sein konnte, die zwar den Reichtum sehr, den arbeitsamen Erwerb der produktiven Stände aber nur wenig zu schätzen wusste. Gelderwerb, Geldverleihen und Zinsen nehmen, galt damals überhaupt, besonders aber in der Aristokratie als unwürdig (receives a brand); wir wissen aber aus den erhaltenen Gerichtsakten, wie energisch Shakespeare seine Interessen zu wahren und seine Aussenstände mit Zinsen einzutreiben wusste. Gegen Vorwürfe wegen seiner Geldwirtschaft verteidigt er sich in dem Sonette und macht zu seiner Entschuldigung geltend, dass das Schicksal nicht besser für ihn gesorgt habe, z. B. nicht so gut wie für den steinreichen Southampton. Dadurch sei sein Name mit einem Brandmal versehen und seine Gesinnung zu dem niederen Niveau des Geldverleihers, eines Geldmenschen überhaupt (to what it works in) herabgedrückt. Nur unter diesem Gesichtspunkt wird der weitere Verlauf des Gedichtes verständlich, in dem der Verfasser Besserung gelobt. Bezöge sich das Sonett auf seinen niederen Stand als Schauspieler, so läge in den letzten Zeilen ein Versprechen, der Bühne zu entsagen, woran Shakespeare damals noch nicht gedacht haben kann, während ein Gelöbnis, die getadelten, unwürdigen Leihgeschäfte aufzugeben oder sie wenigstens, falls es sich um einen bestimmten, krassen Fall handelte, in vornehmerer Weise zu betreiben, denkbar und verständlich ist.

Ungefähr zwanzig Jahre lang ist der Dichter als Schauspieler aufgetreten, selbst zu einer Zeit, als er schon längst ein wohlhabender Mann war, ist er der Bühne treu geblieben. Im Jahre 1604, also in verhältnismässig noch jugendlichem Alter, scheint er aber die schauspielerische Thätigkeit aufgegeben zu haben. Die Gründe sind nicht bekannt, keinesfalls sind sie aber in einer persönlichen Abneigung gegen seinen bisherigen Beruf zu suchen, denn er blieb auch ferner-

hin Anteilseigner und Mitglied seiner Truppe, also nach aussen Schauspieler und allen Widrigkeiten ausgesetzt, denen dieser Stand angeblich unterworfen war. Er und seine Kollegen stimmten vermutlich überein, dass ein Mann wie Shakespeare seine Zeit besser im gemeinsamen Interesse ihres Theaters verwerten könne als durch Proben und Memorieren von Rollen, zumal da ihm das Höchste in der Kunst doch nicht erreichbar war. Wie nach Bismarck der grosse Staatsmann selten ein guter Redner sein wird, so auch der bedeutende Dichter selten ein grosser Schauspieler. Wenn auch Shakespeares Freund und Lobredner Chettle⁹⁵ ihn als ausgezeichnet in seiner Profession rühmt, so war doch unser Dichter kaum eine Ausnahme von der Regel, auf jeden Fall erreichten seine Leistungen weder die Höhe eines Burbage und Alleyn noch die Popularität der beliebten Komiker. In den Schauspielerverzeichnissen wird er zwar anfangs an fünfter, später sogar an zweiter und erster Stelle erwähnt; aber wir wissen nicht, auf welchen Grundsätzen die Reihenfolge beruht, schwerlich ist sie nach der künstlerischen Bedeutung der einzelnen Mitglieder zusammengestellt, möglicherweise nach der Höhe der finanziellen Beteiligung oder der Dauer des Societärverhältnisses. Auch seine theoretischen Ausführungen über die Schauspielkunst im Hamlet beweisen nichts für sein eigenes Können; dass er das Wesen der Bühne begriffen hatte, geht aus jedem einzelnen seiner Stücke hervor, ohne dass es eines ausdrücklichen Zeugnisses bedarf. Dagegen war sein Repertoire, soweit es auf uns gekommen ist, nur unbedeutend. Er spielte den Geist im Hamlet, den Adam in Wie es Euch gefällt, vermutlich den Bruder Lorenzo in Romeo und Julia, den alten Knowell in Jonsons Every Man in his Humour und irgend eine Partie im Sejanus desselben Verfassers, lauter Rollen von untergeordneter Bedeutung, von denen nur der Geist im Hamlet nicht seiner Schwierigkeit, sondern seiner Dankbarkeit wegen dann und wann von ersten Schauspielern dargestellt wird. Aus dem Motto, das wir an die Spitze unserer Arbeit gestellt

haben, dürfen wir auch den Schluss ziehen, dass er häufig in Stücken als König aufgetreten ist, im allgemeinen auch keinen Hauptrollen, so dass es unwahrscheinlich erscheint, dass er seinen eigenen König Heinrich IV. gespielt habe; zum mindesten trägt die bekannte Handschuhaneddote,⁹⁶ die sich in dieser Rolle ereignet haben soll, dem Stempel der späteren Erfindung auf der Stirn. Nach seinem Repertoire dürfen wir wohl annehmen, dass Shakespeare mehr ruhige Würde, klare Selbstbeherrschung und richtige Einsicht in die Erfordernisse der Bühne besass als den hinreissenden Zauber, der zum Schluss das Wesen des Tragöden ausmacht. Sicherlich verstand er jede Rolle scharf zu erfassen, aber seine Konzeption war mehr dichterisch als schauspielerisch, er war, wie wir schon bemerkt haben, ein zu grosser Dichter, um ein guter Schauspieler zu sein, zu sehr Selbstschöpfer, um den Nachahmer spielen zu können. Mir persönlich ist der Gedanke nur sympathisch, dass er auf der Bühne hinter den geborenen Komödianten zurücktrat. Shakespeare als Schauspieler mit falschem Haar und geschminkten Wangen mutet mich überhaupt nicht an, aber doppelt unangenehm wird mir das Bild, wenn ich ihn mir umbraust von dem dröhnenden Beifall einer sensationsbedürftigen Menge vorstelle. In seinem Ruhmeskranz kann der Dichter des Lear und des Sturm diese billigen Lorbeerblätter ohne Schaden vermissen.

Wenn er sich aus allen diesen Gründen schon in jüngeren Jahren von der Bühnenthätigkeit zurückzog, so geschah es, wie wir gesehen haben, nicht aus Abneigung gegen seinen bisherigen Stand. Und nicht voll Ekel blickte er auf eine Laufbahn zurück, die für ihn die erste Staffel zu unvergleichlichem Ruhme geworden ist. Wäre es sonst begreiflich, dass er aus seiner Stratford Zurückgezogenheit je wieder nach London zurückkehrte, wo ihn jeder als ehemaligen Schauspieler kannte, und wo das Kreuz dieses Standes ihn schwerer drücken musste als in dem kleinen, abgelegenen Landstädtchen? Hätte er sonst den Genossen seiner Bühnenzeit ein so treues Ge-

denken bewahren können, und ihnen über das Grab hinaus, in seinem Testament ein Zeichen seiner liebevollen Freundschaft hinterlassen?⁹⁷

Noch in den besten Mannesjahren stehend, entsagte Shakespeare dem Theater und der Poesie und zog sich zu beschaulicher Betrachtung nach seiner kleinen Vaterstadt zurück. Welche Gefühle ihn bewegten, wenn er dort an schönen Sommerabenden in seinem Obstgarten sass und die Bilder alter Zeit vor dem Auge der Erinnerung vorüberziehen liess, wir wissen es nicht. Ist es ihm aber vergönnt gewesen, sich selbst und seine dichterische Entwicklung organisch zu erfassen, wie unserem Goethe, so konnte er seine Laufbahn als Schauspieler weder als Glück noch als Unglück empfinden, sondern nur als eine Notwendigkeit. Zu der Zeit, als er nach London kam, waren Bühne und Drama auf das innigste verbunden. Nur durch die Bühne führte der Weg zu der echten dramatischen Dichtung, wie sie überhaupt nur um des Theaters willen und durch das Theater existierte. Die bis zu einem gewissen Grade notwendige Trennung beider Künste, d. h. die Unterordnung der Bühne unter die Dichtung ist erst durch Shakespeare erreicht worden. In seiner Person überwand der Dichter den Schauspieler, das Drama die Bühne. Er war es, der dem Dichter seine unveräusserlichen Rechte zurückgab und ihn aus einem Hilfsarbeiter des Schauspielers zum selbständigen Künstler und Herrscher über die Bühne machte.

IX.

Shakespeare der Dichter

Wenn es einen irdischen Shakespeare gab,
so gab es auch einen himmlischen, und dieser
ist es, von dem wir etwas zu wissen wünschen.

Hallam.

Einer der ältesten Shakespeareforscher des achtzehnten Jahrhunderts gab seiner Zeit eine Lebensbeschreibung des grossen Dichters, die sich kaum wesentlich von der bekannten Gellert'schen Grabschrift unterscheidet: „Er lebte, nahm ein Weib und starb“. In mühevoller, wenn auch nicht immer erfolgreicher Arbeit haben die Litterarhistoriker und Männer der englischen Philologie versucht, den leeren Rahmen auszufüllen, und wenn sie auch nicht so glücklich gewesen sind, wichtige Thatsachen aus Shakespeares eigenem Leben zu Tage zu fördern, so haben ihre Forschungen doch ein gewaltiges Material für die äusseren Verhältnisse ergeben, unter denen er lebte und dichtete. Wir verdanken ihnen die genaueren Kenntnisse von den Zuständen des englischen Theaters, von den Familienbeziehungen des Dichters, von seinen Vorläufern und seinen Mitstrebern. Aber über die vergilbten Dokumente hinaus, über die Kauf- und Pachtkontrakte, die Einträge in Kirchenbücher und alte Register richten sich unsere Blicke wieder und wieder auf die Persönlichkeit des grossen Mannes selbst. Wir möchten wissen, wie war der Mensch Shakespeare? wie war die geistige Entwicklung des Dichters, der sein Lebenswerk mit Titus Andronikus begann und mit dem Sturme abschloss? wie war die Welt seiner Empfindungen und Gedanken? wie seine Ansicht über Gut und Böse, über Religion, Philosophie und Kunst, über Staat und Menschen? Wir sehen den gewaltigen Strom seines Schaffens dahinfluten, aber wir möchten ihn verfolgen bis hinauf zu den hohen Bergen, aus dessen Gestein er hervorsprudelt, aus dem die

Quelle ihr köstliches Wasser gezogen hat. Tausend Fragen drängen sich uns auf, für die der Shakespearebiograph in den seltensten Fällen eine Antwort hat, ja, die er absichtlich abzulehnen scheint. Nehmen wir eine der besten und neuesten Lebensbeschreibungen des Dichters zur Hand, das treffliche Buch von Sidney Lee, so finden wir bei ihm eine reiche Fülle äusserer, historischer Thatsachen, aber von dem Wesen des Dichters, von seiner Persönlichkeit hat er uns nichts zu sagen. Elze bringt in seinem William Shakespeare diesen Standpunkt klar zum Ausdruck. „Was wir hier erkennen wollen,“ sagt er, „ist allerdings der irdische Shakespeare, sind die irdischen Verhältnisse und Bedingungen, unter denen er seine himmlischen Werke schuf.“ Von dem himmlischen Shakespeare, von dem wir nach dem Ausspruch unseres Mottos zu erfahren wünschen, spricht er nicht und glaubt von ihm nicht sprechen zu sollen, da seine Bekanntschaft hinreichend durch seine Werke vermittelt werde. Schiller scheint der Ansicht beizupflichten, denn er sagt über Shakespeare als einen der naiven Dichter: „Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke, er ist das Werk und das Werk ist er; man muss des ersteren schon nicht wert oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm auch nur zu fragen.“ Der Vergleich hinkt insofern, als auch über das Weltgebäude hinaus viele und nicht die schlechtesten Köpfe nach der Person des Schöpfers gefragt haben; die Stelle selbst findet sich in dem bekannten Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung, in der Schiller Shakespeare sowohl wie Goethe den Dichtern der unmittelbaren Art zurechnet, bei dem das Werk alles, die Persönlichkeit nichts sei. Aber gerade Goethe hat an sich selbst gezeigt, wie auch bei dem naiven Dichter Werk und Leben zu einander in Wechselwirkung treten und miteinander verbunden sind, gerade er hat mehr als irgend einer vorher seine Persönlichkeit in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt. Als Ergänzung und Erklärung seiner Werke hat er es für nötig ge-

halten, mit scharfer Sonde all die unzähligen Adern und Aederchen blosszulegen, die aus seinem Herzen und Hirn das Blut in seine Werke hinüberleiten; er hat an seinem eigenen Beispiel bewiesen, wie neben dem Werke oder vielmehr als Quintessenz seines Werkes die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers die höchste Beachtung verdient. Nach seinem Vorbild werden wir uns das Recht, nach dem himmlischen Shakespeare zu fragen und zu forschen, nicht verkümmern lassen. Sophokles ist uns mehr als sieben lückenhaft erhaltene Tragödien, und so ist es auch mit Shakespeare. Aus seinen Dramen steigt das Bild des Dichters, des Denkers und Menschen empor, „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! Zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!“ (Herder). Weil das Bild sich riesenhaft über unsere Köpfe erhebt, ist es so schwer zu erkennen und in seiner Gesamtheit zu erfassen. Man muss weit zurücktreten, um einen Ueberblick über die ganze gewaltige Figur zu gewinnen. Ob wir uns heute schon in der notwendigen Sehweite von Shakespeare befinden, scheint nach dem nicht enden wollenden Streit der Meinungen über ihn und sein Werk zweifelhaft, besonders wenn man damit die ruhige allgemeine Anerkennung vergleicht, die grossen Geistern aus einer abgeschlosseneren Vergangenheit zu teil wird. Alles, was wir heute als eine Gesamtwürdigung Shakespeares geben können, sind nur Versuche, die mit unzulänglichen Mitteln unternommen werden. Während uns Goethe in seinen Aufzeichnungen, Tagebüchern und Gesprächen den Weg gebahnt hat, der von dem Rand des Kreises in das Zentrum, zu seiner Person führt, fehlen uns bei Shakespeare alle diese Hilfsmittel. Nur auf seine Werke angewiesen, müssen wir versuchen, die Persönlichkeit des Schöpfers aus seiner Schöpfung zu erkennen.

An Versuchen in dieser Richtung hat es nicht gefehlt, aber meistens sind sie in äusserlicher Weise vorgenommen worden. Man stellte einige hundert Stellen, mit Vorliebe

solche, die eine allgemeine Sentenz enthalten, aus den Dramen und Gedichten zusammen und dekretierte auf Grund ihrer willkürlich, so dachte Shakespeare über die Liebe, so über den Staat, so über die Religion. Am weitesten geht in dieser Citatenwut Flathe;⁹⁸ der sonst ganz verständige Schriftsteller scheut sich nicht, selbst die geheuchelten religiösen Phrasen Richards III. für den überzeugten Gottesglauben des Dichters anzuführen und der früher so verehrte Gervinus macht allen Ernstes den Vorschlag, eine möglichst grosse Anzahl von Sentenzen aus den Dramen auszuziehen und an ihrer Hand durch einfaches Auszählen Shakespeares Ansichten festzustellen. Gerade bei unserem Dichter dürfte das eigenartige „wissenschaftliche“ Experiment zu keinem Resultat führen, denn niemand versteht es in so wunderbarer Weise wie er, sich mit der jeweilig sprechenden Person zu identifizieren. Selbst wenn er in das Rhetorische fällt, also einen die Situation erweiternden allgemeinen Gedanken zum Ausdruck bringt, so ist es nicht der Dichter, sondern die handelnde Person, die ihre eigenen Ansichten bekundet. Eine der wenigen Stellen, wo Shakespeare aus der Rolle fällt, ist im Hamlet. Der Aemter Uebermut (III, 1) dürfte sich oft genug gegen ihn gekehrt haben, der königliche Prinz hatte wohl kaum darüber zu klagen. Derartige Citatensammlungen liefern im besten Falle Sinnsprüche für den Volkskalender. Jeder führt natürlich nur die Stellen an, die ihm bemerkenswert erscheinen, und so entstehen die Biographiceen, in denen Shakespeare alles das sagt, was der Herr Verfasser wünscht, kurz ein getreues Abbild des fleissigen Citatenjägers ist.

Auf ein wesentlich sichereres Mittel, das Wesen des Dichters aus seinem Werke zu erkennen, hat, nach dem Vorgange von Taine, Wetz hingewiesen, das der Vergleichung. Er empfiehlt, eine litterarische Erscheinung mit einer analogen derselben Art zusammenzuhalten, ihre Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten festzustellen und so in das innerste Wesen jeder einzelnen einzudringen. Wollen wir uns z. B. über

Shakespeares Entwicklung als Dramatiker klar werden, so handelt es sich darum, die einzelnen Tragödien vergleichend zu betrachten und durch den Vergleich den Fortschritt des Dichters zu konstatieren; wollen wir ihn als Gesamtpersönlichkeit, als Dichter erkennen, so müssen wir ihn mit einem anderen Dichter in Parallele stellen und durch den Vergleich der Werke beider das Charakteristische und die ausschliessliche Eigenart Shakespeares beobachten. Unter Umständen kann das, was der Dichter nicht sagt, für uns ebenso wichtig sein als das, was er ausgesprochen hat, in den Fällen, in denen sein Schweigen als ein qualifiziertes, aus einem besonderen Grunde hergeleitetes, zu betrachten ist. Wenn Goethe in reiferen Jahren kein historisches Schauspiel, später überhaupt keine Dramen mehr geschrieben hat, so ist das bekanntermassen kein Zufall, ebenso ist es aber ein wesentlicher Zug von Shakespeares Entwicklung, dass er nach dem Hamlet kein Lustspiel mehr — an die damals rein äusserlich gebrauchte Bezeichnung Komödie darf man sich nicht halten — gedichtet hat. Es ist unbestreitbar, dass diese vergleichende Methode zu wesentlich besseren und vertrauenswürdigeren Ergebnissen führt als die frühere ästhetische Betrachtung, ohne dass man deshalb ein neues Fach der Litteraturgeschichte für sie begründen müsste, wie Wetz verlangt. Wir können ihm aber das weitere Zugeständnis machen, dass seine Art der Untersuchung streng wissenschaftlich ist, soweit Geschichte und Litteraturgeschichte überhaupt ohne Voraussetzung, unabhängig von dem subjektiven Ermessen des Beobachters sein können. Zumal wenn es sich darum handelt, das Wesen und die Bedeutung eines Dichters — und dasselbe gilt für jeden schöpferischen Genius, sei er nun Künstler oder Staatsmann — zu erfassen, so fällt dem intuitiven Verständnis der nächste und wichtigste Teil der Aufgabe zu, die Wissenschaft tritt daneben zurück und muss sich darauf beschränken, das intuitiv Erfasste durch die Thatfachen zu rechtfertigen und zwischen beiden Faktoren eine Uebereinstimmung

herbeizuführen. Cleopatra, die historische Königin von Egypten, muss so gewesen sein, wie sie Shakespeare schildert, und doch verdankt er das wahrheitsgetreue Resultat nicht seinem wissenschaftlichen Material, sondern der poetischen Intuition, mit der er die dürftigen Nachrichten Plutarchs zu verbinden verstand. Ich glaube, es ist Victor Hugo, der einmal treffend bemerkt, das Genie erhalte bei dem Anblick eines alten Helmes oder Panzerhemdes eine klarere Idee von dem ganzen Mittelalter als ein gewöhnlicher Mensch durch das Studium der gelehrtesten Geschichtswerke. Das Genie ist die Ausnahme, aber ohne das lebendige Gefühl für das Grosse und Schöne und ohne die Fähigkeiten, mit dem Dichter zu empfinden, ist selbst die strengste und kritischste Methode der vergleichenden Litteraturgeschichte ein für höhere Zwecke unbrauchbares Werkzeug. Wetz selbst kommt zu seinen glänzenden Resultaten über die Leidenschaft bei Shakespeare, nicht weil er ihn wieder und wieder mit Corneille verglichen hat, sondern weil es ihm gegeben ist, die Worte des Dichters aufzunehmen, wie sie verstanden werden müssen. Wo das gefühlsmässige Verständnis als Vorbedingung vorhanden ist, bietet die Vergleichung ein vortreffliches Mittel, den Dichter in seiner ganzen Eigenart zu begreifen, seine Gesamtheit zu zerlegen und so seine Grösse im einzelnen zu erkennen und zu beurteilen. Durch sie erhalten wir auf dem Wege der Analyse eine wissenschaftliche Bestätigung und Vertiefung der Ergebnisse, die wir durch die Synthese vorher intuitiv erlangt haben.

Soll das Gesagte auf Shakespeare Anwendung finden, so müssten wir sein Lebenswerk mit dem der grössten Dichter aller Zeiten, eines Dante, Calderon, Racine und Goethe in Vergleich stellen. Leider dürfen wir uns dieser hochinteressanten Aufgabe nur unter starken Einschränkungen überlassen, da sie den Rahmen einer kurzen Skizze weit überschreiten würde; es kann sich für uns nur darum handeln, ihn in seiner eigenartigen Stellung am Wendepunkt zweier

grosser historischer Epochen im Gegensatz zu dem Mittelalter und der Neuzeit zu schildern. Die mittelalterlich-katholische Dichtung gipfelt in den Werken Dantes und, soweit sie ein Schauspiel erzeugt hat, in den spanischen Dramatikern, deren sich die mehr zeitlose französische klassische Tragödie anreihet; das Wesen der Neuzeit kommt wohl bei keinem charakteristischer zum Ausdruck als bei Goethe. Ein Vergleich mit ihnen soll nur soweit, wie sie Vertreter ihrer Zeit sind, also mehr generell als individuell versucht werden und auch unter dieser Beschränkung immer nur die Seite ihrer Kunst in das Auge fassen, die sie am wesentlichsten von Shakespeare scheidet. Dass dabei Dante und die Spanier in der religiösen Anschauung und sie wieder vielfach mit den Franzosen in weltlichen Fragen übereinstimmen, kann bei der weiteren Betrachtung ausser acht bleiben, da es sich hier nur um die unterscheidenden Merkmale im Verhältnis zu Shakespeare handelt.

Das Mittelalter, dessen geistiger Gehalt in den Dichtungen Dantes und den Schriften Thomas' von Aquino zusammengefasst ist, steht der Welt feindlich gegenüber, sie ist die Welt des Scheins im Gegensatz zu der wirklichen Welt, die uns nach dem Tode erwartet. Der Zwiespalt zwischen Himmel und Erde bestimmt die Anschauung des Mittelalters in der Weise, dass alles, was von dieser Welt stammt, böse, was aus der jenseitigen kommt oder zu ihr hinaufführt, gut ist. Die Güter der Welt sind nur scheinbare Güter, nach denen sich nicht zu greifen verlohnt, ja die zu begehren Sünde ist. Das Leben selbst ist nichtig, nur lebenswert, weil es uns täglich dem Ende des diesseitigen Elends und dem Beginn der jenseitigen Herrlichkeit näherbringt. Es ist eine Prüfung voll Jammer, Not und Qualen, die der Fromme durchmachen muss, weil nur durch dieses Thal der Thränen der Weg zu der ewigen Seligkeit führt. Der erkennende Mensch, d. h. in diesem Falle der gläubige Mensch kann hienieden keine dauernde Stätte finden, die trostlose Erde, auf der er als ausgestossener Fremd-

ling weilt, kann ihm niemals zur Heimat werden, und heisse Sehnsucht, zurückzukehren nach dem himmlischen Vaterland, beseelt ihn. Doch es ist nicht in seine Hand gegeben, das Mass seiner Leidenszeit zu bestimmen, schwere Strafen stehen auf Selbstmord, denn der sündige Mensch muss hier ausharren, bis nach einem unerforschlichen Ratschluss seine irdische Prüfung beendet ist. In Erwartung dieses Tages zu leben und sich auf ihn im Gebet und durch Abtötung aller irdischen Gelüste vorzubereiten, ist seine Aufgabe hienieden. Weltentsagung und inbrünstige Sehnsucht nach der himmlischen Heimat sind der charakteristische Grundzug des Mittelalters.

Bei Shakespeare treten wir in eine andere Welt ein. Weilt Dante nur körperlich auf der Erde, während sein Geist in der Anschauung der himmlischen Wonnen des Paradieses schwelgt, so steht der englische Dichter fest und gesund mit beiden Füßen auf der Erde und gehört ihr mit Leib und Seele an. Die Welt ist für ihn eine Realität, der Schauplatz, der das Leben des Menschen in seiner ganzen Ausdehnung umfasst, und als solcher weder gut noch böse, sondern eine vorhandene Thatsache, mit der wir uns abfinden müssen. Wie sie der Dichter sieht, ist sie schön, und er grübelt nicht weiter über ihre Bestimmung. Er begrüsst den Frühling, das neussprossende Leben auf Wald und Flur und lauscht entzückt dem Liede der Nachtigallen; die kleinste Pflanze, das niedrigste Insekt vermag noch sein Interesse zu fesseln, denn es sind Teile der schönen, grossen Schöpfung. Sachverständige Erklärer sind überrascht durch Shakespeares erstaunliche, naturwissenschaftliche Kenntnisse, über die unzähligen Vögel und Würmerarten, die ihm bekannt sind, und die Genauigkeit, mit der er ihre Lebensgewohnheiten beobachtet hat. Dante geht daran vorüber, es hat keine Bedeutung für ihn und sagt seinem auf die göttliche Idee gerichteten Sinne nichts. Die Kunst macht das schöne Leben noch schöner, darum ist sie Shakespeare willkommen, Gesang und Musik begeistern ihn, auch wenn sie nicht ausschliesslich zum Lobe des Herrn angestimmt

sind, die Malerei erfreut sein Auge, die für ihn nicht wie für Fra Angelico nur den Zweck hat, das diesseitige Leben mit dem jenseitigen in Beziehung zu setzen. Es ist kein Zufall, dass er unter allen italienischen Malern, die ihm so gut wie Ben Jonson bekannt waren,⁹⁹ nur Giulio Romano erwähnt, einen der am meisten weltlich gesinnten. Shakespeare fühlt sich wohl auf der Erde und weiss sich in ihr einzurichten; es gelüstet ihn nicht, Himmel und Hölle zu durchwandern, sondern in angestrenzter Arbeit, hienieden für sich und für Weib und Kind ein festes Haus zu bauen. Dem Idealismus Dantes tritt Shakespeare mit seinem kernigen Realismus gegenüber; entgegen der Weisheit des Mittelalters, die in Abkehr von allen irdischen Gütern, in Entsagung und Weltflucht die beste Lebensweise sieht, bringt er den Standpunkt der Weltbejahung zum Ausdruck. Doch ist seine Anschauung nicht von der Art, dass er gedankenlos einem kindischen Optimismus huldigt und an dem Elend der Welt vorübergeht, sondern sie besteht in der systematischen, sittlichen Ueberwindung des Pessimismus durch eine höhere und reifere Erkenntnis. Wie die meisten Menschen, bei denen das Gefühlsleben besonders mächtig entwickelt ist, so besass auch der Dichter eine starke Neigung zum Pessimismus. Die Sonette zeigen uns das Bild eines Mannes, der zwischen den extremsten Empfindungen übermässiger Liebe zu den Menschen und bitterem Menschenhass unruhig hin- und hergeworfen wird. Eine Liebe, die so heiss begehrt, ein Freundschaftsbedürfnis, das so innig nach einer mitfühlenden Brust sucht, müssen, da sie eine volle Erwidrerung nicht finden können, zum Pessimismus, ja zum Selbstmord führen, der dem Dichter mehr als einmal vorgeschwebt zu haben scheint. So mächtigen Gefühlen kann die Enttäuschung nicht erspart bleiben, und die Enttäuschung führt wie im Timon zum Menschenhass und zur Weltflucht. Sie erschien ihm in ihrer entsagungsvollen Ruhe um so herrlicher und begehrenswerter, je heftiger Wünsche und Begierden in seinem eigenen Herzen tobten. Daher stammt seine Vorliebe

für die niedere katholische Geistlichkeit, die in ihrer angeblichen Loslösung von allen irdischen Interessen seiner Meinung nach am ehesten den ersehnten Zustand zu verwirklichen schien, daher auch Hamlets Liebe zu Horatio, der dem Leben wunschlos gegenübersteht. Shakespeares Hang zur Einsamkeit und Weltentsagung findet sich schon in seinem ersten Jugendwerk. In Heinrich VI. bilden diese Gefühle den Grundzug im Charakter des schwachen Königs. Durch den grossen Erfolg der nächsten Jahre wird diese Neigung zurückgedrängt, aber selbst in dem heiteren Lustspiel *Wie es Euch gefällt*, erhält sie einen ironischen, sich selbst persiflierenden, aber doch schwermütigen Ausdruck. Wie gern würde Hamlet aus dem Kreis der verhassten Menschen fliehen und allein, aller Wünsche bar, als Einsiedler in der Einsamkeit leben! Aber die Pflicht weist ihn hinein in den Kampf und das Leben, und das Gefühl der Pflicht ist es, das auch in dem Dichter das schwächliche Gefühl des pessimistischen Verzagens nicht aufkommen lässt. In dreien seiner letzten Stücke *Timon*, *Cymbeline* und dem *Sturm* — das *Wintermärchen* lassen wir fort, weil das Problem hier nicht so klar gestellt ist — wägt Shakespeare als reifer Mann, der die Welt kennt, die beiden Lebensprinzipien, das der Bejahung und Verneinung gegen einander ab. *Timon* entscheidet sich für die Weltflucht, aber die erhoffte Ruhe und das ersehnte Glück werden ihm in seiner Einsamkeit nicht zu teil, *Belarius* mit seinen jungen Freunden kehrt zögernd, fast unwillig zu den Menschen zurück, während *Prospero* freudig mit der geliebten Tochter seine Einsamkeit verlässt und das Leben bejaht. Hätte *Beethoven*, der sich in seiner seelischen Entwicklung wohl mit Shakespeare vergleichen lässt, eine Musik zum *Sturm* geschrieben, er hätte keinen passenderen Schluss finden können als seinen Jubelchor über *Not und Tod* aus der *Neunten Symphonie*. Der Schilderung, die *Brandes* von der Seelenstimmung des Dichters in seinen letzten Lebensjahren entwirft, kann nicht scharf genug widersprochen werden; nach ihm kehrte er als ein gebrochener Mann müde

und abgehetzt nach Stratford zurück, dem nicht nur die Welt sondern sogar seine Kunst verleidet war, und der nur den Wunsch hatte, seine letzten Lebenstage in verbitterter Einsamkeit zu beschliessen. Wenn Shakespeare schon mehrere Jahre vor seinem Tode den Zauberstab der Dichtung niederlegte, so geschah es, weil er nach dem Sturme seinem Volke nichts mehr zu sagen hatte, aber nicht als Ueberwundener, sondern als Ueberwinder eilte er in die Heimat zurück. Wäre sein Herz wirklich von Lebensekel und Ueberdruss erfüllt gewesen, wie es Brandes schildert, wie hätte er noch für die kleine Stratforder Welt so viel Interesse übrig haben können, wie hätte er am Wohlergehen seiner Mitbürger so lebhaft Anteil nehmen und für ihre unbedeutenden Angelegenheiten z. B. in der Einzäunungsfrage oder den Chausseebauten so besorgt sein können? Dante, der verbitterte, landflüchtige Fremdling, sass grollend und menschenhassend am fremden Herd, Shakespeare kehrte freudigen Herzens, wie Prospero von seiner Zauberinsel, in die Heimat zurück, um unter den Menschen und mit den Menschen in ihrer Art zu leben. Er hatte nicht Himmel und Hölle durchwandert wie der grosse Florentiner, aber „der Erdenkreis war ihm genug bekannt“, und doch nach dem Grössten schien ihm selbst das Kleinste wertvoll, weil auch mit ihm menschliches Wohl und menschliches Weh verbunden ist.

Wie nach der Ansicht des Mittelalters alle Wahrheit im Jenseits liegt, so ist auch dort der Sitz aller Schönheit. Die Kunst, die den Menschen erheben will, muss die niederen, irdischen Sphären hinter sich lassen und sich mit kühnem Flug zur Anschauung des Ewigen emporschwingen. Auf Erden giebt es ja überhaupt kein Objekt, das der Dichtung würdig wäre, denn alles ist hier des Teufels, als solches dem Göttlichen entgegengesetzt, das allein das Lied des gottbegeisterten Sängers verdient. Die himmlische Kunst Dantes sieht von allen vorhandenen Stätten ab und schwebt in das Reich des ewigen Jerusalems empor; Shakespeares irdische Kunst klam-

mert sich an die Erde und senkt ihre Wurzeln tief in den heimischen Boden hinein. Als Dichter giebt ihm diese Welt, die er kennt, und dieses Leben, das er selbst lebt, Gestaltungsraum genug, er braucht nicht in ein anderes zu flüchten, von dem er nur durch Verheissung unbestimmte Kunde hat. Das Himmlische hat mit der irdischen Dichtung nichts zu schaffen. Es ist Thorheit, Shakespeare deshalb für einen Pantheisten oder gar Atheisten erklären zu wollen,¹⁰⁰ wie es vielfach geschehen ist; an der innersten Wahrheit des Christentums hat er vermutlich niemals gezweifelt, aber soweit seine poetische Thätigkeit in Betracht kommt, interessierte ihn weder seine religiöse noch seine philosophische Ueberzeugung. Es giebt keinen Dichter, der alles Transcendente so bestimmt ablehnt und so energisch von der Poesie fernhält, wie Shakespeare. „Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm“, er findet in ihr so viel des Interessanten, des Erhebenden und Wunderbaren, dass er nicht „die Augen blinzend über die Wolken zu richten braucht“. Auch er mag schwere Stunden gehabt haben, wo er sich grüblerisch in das unlösbare Rätsel des Lebens verstrickt fühlte, aber als Dichter — und darin ist Shakespeare ganz Dichter — interessieren ihn diese Fragen nicht. Die Welt ist vorhanden, und wie sie ist, ist sie der Schauplatz menschlichen Ringens, menschlicher Lust und menschlicher Leiden, das genügt, um sie poetisch zu behandeln. Ihre spekulativen Gründe mag die Philosophie erforschen, ihr Verhältnis zum Ewigen die Religion erklären, Aufgabe des Dichters ist es nicht, am wenigsten aber des Dramatikers. Der Inhalt des Dramas wird ja gerade durch menschliches Leiden und wie sich der Held in diesem Leiden bewährt, bestimmt. Ist aber alles Leiden nur eine Prüfung, nur eine Vorbereitung, so richten sich unsere Blicke von selbst mit der Frage nach dem Jenseits, ob das Leiden seinen Erfolg gehabt hat, ob der betreffende Dulder zur Seligkeit oder zur Verdammnis eingegangen ist. Dadurch wird aber die Entscheidung der Tragödie, das Urteil über den Helden in eine Sphäre gerückt, in der nicht mehr

die eigene Kraft des Menschen, sondern über und ausser ihm liegende Faktoren ausschlaggebend sind.

Das Warum wird offenbar,
Wenn die Toten aufersteh'n¹⁰¹

sagt Müllner am Ende seiner Schuld, und der Schluss ist charakteristisch nicht nur für die Schicksalstragödie sondern für jede Art des Dramas, wo neben den Menschen eine ausserhalb der Welt liegende, sie beherrschende Macht in Erscheinung tritt. Dann ist das Trauerspiel nicht in der Lage, die letzten Gründe des menschlichen Leidens zu enthüllen, sondern vertröstet uns mit der Frage Warum? auf den Tag, wenn es der göttlichen Weisheit oder dem plumpen, bössartigen Schicksal, wie bei Müllner, beliebt, sich selbst in seiner Unergründlichkeit zu erklären. So ist die Welt Calderons, die wir später noch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachten werden. Das Drama setzt eine Welt voraus, die in sich selbst abgeschlossen ist und in sich selbst durch ewige immanente, sittliche Gesetze regiert wird. Sein Inhalt ist das bewusste Leben des Menschen, aber es kennt weder ein Vorher, etwa einen Fluch, der schon auf dem Ungeborenen lastet, noch ein Nachher, wie Strafen oder Belohnungen, die dem Verstorbenen zu teil werden. So ist Shakespeares Kunst, sie begleitet den Menschen von der Wiege bis zum Grabe, aber niemals darüber hinaus. Sie hat keine Höllenqualen für den Verbrecher, keine himmlischen Wonnen für den Gerechten, sondern Gut und Böse, Tugend und Laster müssen sich im Kunstwerk auf dieser Welt bewähren und hier ihre Belohnung und Strafe finden. Seine Welt ist ein sittlicher Organismus, der von bestimmten ewigen Gesetzen bewegt wird, die ihre Giltigkeit auch auf menschliches Thun und Handeln erstrecken. Doch ist seine Sittlichkeit nicht von der Art, dass er, wie Hebler treffend sagt, als pedantischer Moralist seinen Personen Glück und Unglück nach einem festen Vergeltungstarif zuwägt, sondern sie zeigt sich nur in den grossen Zügen, dass das Böse nicht bestehen kann, dass das Gute den Sieg behalten muss, und

dass beide schon auf Erden ihren Lohn in sich tragen, selbst wenn ihnen der unmittelbare äussere Erfolg nicht vergönnt ist. Cordelia darf fallen, weil die alles überwindende Kindesliebe ihre Mission vollendet und die besudelte Welt von dem Fluch der Impietät erlöst hat. In der Erfüllung ihrer Aufgabe liegt ihre Belohnung. Jetzt kann sie von dannen gehen, ohne dass es der krampfhaften Anstrengungen der Erklärer bedarf, um ihren Tod durch selbsterfundene Schuldgründe zu rechtfertigen. Der mittelalterliche Dichter hätte ihre Reinheit vielleicht stärker hervorgehoben, er hätte die himmlischen Heerscharen herniedersteigen und die Dulderin in ihre Schar aufnehmen lassen; Shakespeare bedarf der äusseren Verklärung nicht. Im Bewusstsein seines Wollens, in der Fülle seiner Thaten — Karma nennt es der Buddhist, für den das Leben auch mit einem reinen Wandel zu Ende geht — findet der Mensch hienieden seine Befriedigung oder Verzweiflung. Im Mittelalter darf der Frevler auf Erden immerhin triumphieren, desto schlimmer ist ja sein Los nach dem Tode, während auf der anderen Seite die Belohnung desto köstlicher ausfällt, je schuldloser man hier geduldet hat.

Wie der Dichter sich selbst als echter Künstler auf den Erdenkreis beschränkt, so sind auch seine Geschöpfe. Es sind Menschen, die ihr Glück und Unglück von dieser Welt erwarten und nicht in das Jenseits hinüberschieben. Sie hängen an den irdischen Gütern und scheiden ungern vom Leben, sie greifen kühn nach Krone und Scepter, nach den Frauen und dem lockenden Gold, aber nicht einer unter ihnen hat das Bedürfnis, sich als Blutzeuge für die christliche Glaubenslehre totschlagen zu lassen oder seine Zweifel an den Satzungen des Staates oder der Kirche durch den Tod zu erhärten. Hamlet ist der einzige unter Shakespeares Gestalten, dem ein philosophisches Ideal vorschwebt, er fühlt sich berufen, die Menschheit zu bekehren. Aber gerade an seinem Beispiel zeigt der Dichter, wie die überspannten Forderungen dem armen Narren das Mark aus dem Knochen und die Thatenfreudigkeit

aus dem Herzen saugen. So wie Shakespeare die Menschen kannte, wäre ein Polyeucte kein Held für ihn gewesen, seine Verherrlichung durch Corneille hätte ihm als eine lebensunwahre, vielleicht sogar unsittliche Darstellung gegolten. Er weiss, dass hinter den prunkenden Idealen im besten Falle kleinliche Eitelkeit, wenn nicht die krasseste Selbstsucht verborgen ist, dass es sich bei den pathetischen Kämpfen um das Recht immer nur um die Berechtigung des einzelnen handelt, aber er verzweifelt deshalb nicht an der Welt; menschliche Leiden und Kämpfe sind gross und gewaltig, auch wenn sie um eigene Güter zu eigenem Nutzen und Gewinn ausgetragen werden. Der Tod setzt allem Ringen ein Ziel. Wie für das Drama, so ist er auch für die auftretenden Menschen ein Ende, ein Abschluss im vollsten Sinne des Wortes. Bei dem letzten Abschied blicken sie nicht nach vorwärts auf das, was kommen soll, sondern zurück auf das, was sie erlebt haben; zum Trost gereicht ihnen nicht die Herrlichkeit der jenseitigen Welt, sondern die Uebel der diesseitigen, die sie verlassen dürfen, wie der als Mönch verkleidete Herzog dem verurteilten Claudio auseinandersetzt. In Imogens Totenklage steht kein Wort von Auferstehung, wie auch Romeo und Julia keine Hoffnung auf ein Wiedersehen nach dem Tode äussern.

Shakespeares Gestalten gehören der Erde ausschliesslich an, sie sind Menschen und nur Menschen, keine aus Gut und Böse, aus einer göttlichen Seele und aus einem sündigen Leib zusammengesetzten Kunstgebilde. Der Dualismus, der im Mittelalter besonders in der Auffassung der Liebe und des Weibes zu Tage tritt, ist bei ihm geschwunden. Dort erscheint die Frau entweder als ein spiritualistisches, himmlisches Wesen, als eine Art körperliches Marienbild, dem man nur mit ekstatischer Anbetung nahen darf, oder als Teufelin, die durch die Sinnlichkeit den Mann in ewiges Verderben und Sünde stürzt. Parsifal und Tristan sind die beiden Gegensätze, denen in Italien die Dichtungen Dantes und Boccaccios entsprechen. Die Beatrice des grossen Florentiners ist kein Wesen dieser

Erde, sie ist Symbol der christlichen Kirche, Führerin zu höheren Sphären, Vorbild zu Gretchen im Faust II., Inkarnation der göttlichen Offenbarung, sie ist alles mögliche, nur kein Weib. Shakespeares Frauen sind ganz Frauen, die keinen Zwiespalt zwischen Leib und Seele kennen. Er hat die höchsten Idealgestalten und die furchtbarsten Verbrecherinnen geschaffen, neben Miranda und Cordelia treten Regan und Goneril, aber weder sind die einen vom Himmel gesandte Engel noch die anderen vom Teufel gedungene Hexen, sondern in ihren Vorzügen und ihren Fehlern sind sie Frauen. Enthaltbarkeit vom Weibe ist weder ein Verdienst für den Mann, noch absolute Keuschheit ein solches für die Frau. In den durch Sitte und Gesetz gezogenen Grenzen dürfen sie sich ihrer natürlichen Bestimmung überlassen, ohne das Ideal, das in ihnen lebt, zu besudeln. Wer aus Liebe einen Fehltritt begangen hat, der wird nicht mitleidslos in den dritten Höllenkreis verdammt wie Paolo und Francesca, sondern kann sich durch Reue und Duldung erheben und Verzeihung erlangen wie Claudio, Julia und Marianne in Mass für Mass. Wie anders stellt sich das eigene Liebesleben des englischen und des italienischen Dichters dar, das uns in den beiderseitigen Sonetten überliefert ist! Bei Dante Verzicht auf alle Körperlichkeit: seine Beatrice starb im jugendlichsten Alter, und doch preist er sie sein ganzes Leben hindurch und nicht in der Art, dass er die früh Verstorbene betrauert, sondern als einer noch Existierenden weiht er ihr seine Liebe und Verehrung. Sie lebt ja auch noch in der Idee, und nur der Idee, nicht ihrer Person ist es, der sein Lied gilt. Wie anders Shakespeare! In stürmischer Leidenschaft drängt es ihn nach dem Besitz der Geliebten, da giebt es keine Scheidung zwischen Leib und Seele, in ihrer Gesamtheit muss sie ihm gehören, dass auch nicht der kleinste Bruchteil von ihr einem anderen zufällt, selbst die Tasten des Klaviers erregen seine Eifersucht, weil sie ihm die weiche Hand der Geliebten entziehen. Die Verehrung Beatricens könnte Dante mit unzähligen Nebenbuhlern teilen und teilt sie auch

mit der ganzen Christenheit, während Shakespeare durch einen Rivalen die furchtbarsten, seelischen Leiden zu erdulden hat. Dante hat in seiner Neigung nur glückselige Erhebung zum himmlischen Ideal empfunden, der englische Dichter alle Qualen dieser Welt, Erniedrigung und Verrat, Selbstverachtung und den Hohn seiner Mitmenschen, aber trotzdem ist für ihn die geschlechtliche Liebe des Mannes zum Weibe kein Werk des höllischen Versuchers, sondern das höchste Gefühl, in dem sich beide Geschlechter begegnen.

Dantes Dichtung ist gross durch den hohen Idealismus, mit dem sie die Menschheit zum Unendlichen emporhebt, Shakespeares durch den festen Wirklichkeitssinn, mit dem sie sich auf das Endliche, das mit dem körperlichen Auge Erschaute und Erschaubare beschränkt. Die engen Schranken, die hienieden Völker und Länder trennen, haben für den Anhänger der allumfassenden, christlichen Idee keine Bedeutung, er predigt der Menschheit; der andere spricht zu seinen Volksgenossen, als Engländer zu Engländern. Ueber das unklare Gefühl einer gewissen Stammes- und Stadtzugehörigkeit hat es das Mittelalter niemals zu einem Vaterlandsbewusstsein in unserem Sinne gebracht. Kaiser und Papst machten als von Gott eingesetzte Gewalten, als irdische Stellvertreter des himmlischen Allbeherrschers, Ansprüche auf universale Geltung, die nicht in einem nationalen Volkstum, sondern in der gesamten Christenheit ihre materielle Unterlage fanden. Sie versuchten die Civitas dei schon auf Erden zu verwirklichen, denn ein Hirt soll sein und eine Herde. Der mittelalterliche Mensch kennt kein Vaterland, er ist Christ und als solcher Mitglied der weltumspannenden Universitas. Die Reaktion des nationalen Gedankens gegen die Weltmonarchie finden wir, wenn auch unklar, schon in dem Widerstand der Welfen gegen die Stauer, deutlicher in den Kämpfen der französischen und englischen Könige gegen das Papsttum, aber zum siegreichen Durchbruch kamen sie erst mit der Reformation. Leider hatte Luther für die politische Seite der Bewegung kein Verständnis, in Deutsch-

land blieb die Reformation auf das religiöse Gebiet beschränkt, während sie in England einen durchaus weltlichen Charakter annahm und mit einem starken Nationalstaat einen nationalen Dichter wie Shakespeare hervorbrachte. Dante ist der begeisterte Anhänger der von Gott gewollten, kaiserlichen Universalmonarchie. Brutus, der Kaisermörder, hat sich an dem Herrn selbst, an seiner geheiligten Majestät vergriffen und büsst mit Judas Ischariot, als grösster Sünder, im untersten Höllenkreis, Shakespeares Brutus ist ein patriotischer Römer, der das Beste seines Vaterlandes will und nur der Uebermacht erliegt. Jede nationale Regung ist für Dante eine Empörung gegen Gott; seiner Vaterstadt, der Führerin der italienischen Partei, gedenkt er nur mit den bittersten Verwünschungen, und im falschen Idealismus zur Durchsetzung eines utopistischen Staatengebildes scheut er sich nicht, fremde Heerhaufen in das Land zu rufen. Shakespeare ist Patriot bis zur Ungerechtigkeit, England quand même ist seine Losung, der Feind des Landes ist auch der seine, und das Gefühl ist bei ihm über jede Rechtsfrage und sittliche Bedenken erhaben. Bezeichnend ist in dieser Beziehung eine Aenderung im Lear. In dem älteren Stück sind die Franzosen, die mit Cordelia herüberkommen, siegreich, Shakespeare lässt sie unterliegen, sein Patriotismus sträubte sich gegen die Verherrlichung eines feindlichen Sieges auf englischem Boden. Selbst die antienglischen, normannischen Plantagenets, Johann ohne Land und Richard Löwenherz, der das Wort Engländer nur als Schimpf gebrauchte, werden bei ihm zu Vorkämpfern der britischen Nationalität. Dantes Ideal ist die Herrschaft der stammfremden, deutschen Könige über sein Vaterland, Shakespeare, der eingefleischte Engländer, erkennt noch nicht einmal das Recht der Franzosen an, die fremde, britische Gewaltherrschaft abzuwehren. Das äussere Schicksal der beiden Männer ist die charakteristische Folge ihrer Bestrebungen, auf heimischer Scholle, auf eigenem Grund und Boden beschliesst der Engländer seine Tage im friedlichen Kreise seiner Mitbürger, der Italiener kehrt fluchend seiner

Vaterstadt den Rücken und irrt, von fremder Gnade lebend, als unbehauster Flüchtling in der Welt umher. —

Das Mittelalter hat es niemals zu einem Drama bringen können. Der Grund liegt in seiner einseitigen Weltanschauung, wie wir sie im Vorhergehenden unter Hinweis auf Dante entwickelt haben. Denn ein Leben, das an sich nichtig ist, ist prinzipiell für eine dramatische, besonders eine tragische Behandlung ein untaugliches Objekt. Wenn der Katholizismus trotzdem in Spanien eine Tragödie¹⁰² erzeugt hat, so liegt es daran, dass weltliche Einflüsse hinzutraten, die den religiösen ein Gegengewicht boten. Auch für die spanischen Dramatiker ist die Welt etwas Unwirkliches, es kommt in ihren Stücken weniger auf die Gestaltung des diesseitigen Lebens als auf den Erfolg im jenseitigen an, der ausserhalb der menschlichen Macht liegt. Es bedurfte der radikalen Umwälzung der Reformation, um den Menschen das Mass von Realität wiederzugeben, das ihn befähigt, als dramatischer Charakter zu fungieren. Und aus der Realität fliesst, als notwendige Folge, die Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen, die die unerlässliche Voraussetzung der modernen Tragödie bildet. Ob Calderon zu seinem Gott oder seinem König hinaufblickt, in Liebe und in der Ehe, in Freundschaft und in Hass, überall ist er durch enge, objektiv gezogene Grenzen behindert und kann in seiner Unfreiheit niemals den letzten Zweck der Tragödie erreichen. „Wir wissen gar nicht,“ sagt Goethe in einer Unterhaltung mit Eckermann, „was wir Luther und der Reformation alles zu danken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Borniertheit und wir haben wieder den Mut, auf Gottes Erde zu stehen und uns in unserer gottbegabten Menschennatur zu fühlen.“ Calderon und Lope haben von der geistigen Befreiung noch keinen Hauch gespürt, sie fühlen sich nicht als Menschen, sondern als unterthänige Sklaven einer höheren Gewalt, sie sind unfrei in ihrer Religion und ihrer Sittlichkeit und bilden dadurch den schärfsten Gegensatz zu dem freien Protestanten Shakespeare. Von katholischer

Seite ist er mehrfach als einer der ihrigen reklamiert worden; die Beweise sind, soweit sie aus seinen Werken zusammengetragen werden, hinfällig, soweit sie sich auf äussere Zeugnisse stützen, nicht beweiskräftig. Aber selbst wenn er der katholischen Konfession angehört hätte, so ist er doch kein katholischer Dichter in der Art, wie es die grossen spanischen Dramatiker sind.

Die Gottheit Calderons ist ein ausserhalb der Welt stehendes, allmächtiges Wesen, das sich im Wunder erklärt hat und noch in jedem Augenblick in der Lage ist, durch ein Wunder in den Lauf der Erde einzugreifen. Er bildet den Gegensatz zur Welt und ist nicht eins mit ihr wie in der evangelischen Auffassung. Die Welt ist nicht in Gott und Gott nicht in der Welt, sondern ausser der Welt; beide sind objektiv durch eine Kluft getrennt, die der Mensch aus eigenem Vermögen niemals überschreiten kann. Der protestantische Glaube ist erkennende Erhebung zu Gott, der katholische Unterwerfung unter seine unerforschliche, für menschliches Erkennen sogar willkürliche Herrschaft. Die göttliche Macht hat sich aber durch Christus für die Welt offenbart und offenbart sich noch täglich durch die sichtbare Kirche. In ihr ist alle Heiligkeit vereinigt, und in ihrer Heiligkeit steht sie objektiv der sündigen Menschheit gegenüber, die nur durch die göttliche Gnade gerettet werden kann. Wie Gott selbst in der Kirche, so hat auch die Gnade in einzelnen äusseren Erscheinungen objektive Gestalt angenommen, in dem Priester, der die Sünden vergeben kann, in einzelnen Handlungen wie den Sakramenten, ja sogar in toten Gegenständen, den Reliquien und Heiligenbildern. Von ihnen geht eine wundersame Macht aus, die jeden rettet, der ihrer teilhaftig wird. Diese Wirkung tritt unter allen Umständen ein, unabhängig von der Gesinnung des Menschen, ja in Widerspruch zu seinem Wandel, seiner Denkart und seinem eigenen Willen. Cyprian im wunderthätigen Magus hat Verbrechen auf Verbrechen gehäuft, aber trotzdem genügt die rein äusserliche Nennung des göttlichen

Namens, um ihn von seinem Kontrakt mit dem Teufel zu befreien, wie auch in der Andacht zum Kreuz die beiden sündhaften Geschwister durch die äussere Verehrung des heiligen Zeichens von der Verdammnis gerettet werden. Die sittliche Beschaffenheit des Menschen ist gleichgiltig, Unterwerfung unter die Kirche ist das Wesentliche und zieht automatisch die göttliche Gnade nach sich. Wenn wir Shakespeares Menschen mit Schwimmern vergleichen können, die sich aus eigener Kraft durch das stürmisch bewegte Meer des Lebens durchkämpfen, so sind die Calderons Nichtschwimmer, die nur durch einen Schwimmgürtel an der Oberfläche gehalten werden. Durch sich allein vermögen sie nichts, sie bedürfen einer äusseren Hilfe. Wir können den Vergleich noch weiter ausdehnen. Wie es Zufall ist, wer bei einem Schiffbruch gerade einen Rettungsgürtel erfasst, so ist es auch Zufall, wem die göttliche Gnade zu teil wird. Warum sie Cyprian gewährt wird, und warum Iupangui in der Aurora von Copavacana, ist unerklärlich. Das göttliche Walten wird zur Willkür, zum unberechenbaren und zufälligen Eingriff in die irdischen Angelegenheiten. Shakespeares Gottheit dagegen thront nicht über der Welt, die zitternd zu ihren Füßen liegt, sondern ist in der Welt, im Herzen jedes Einzelnen, sei es nun, dass sie sich nach dem streng christlichen Standpunkt durch Jesus Christus allen Menschen mitgeteilt hat, sei es, dass sie unpersönlich das sittliche Prinzip der Weltordnung ist. Auf jeden Fall ist sie nicht die Störung, sondern die Erfüllung des sittlichen Weltenganges. Für ihn ist die äussere, objektive Anerkennung und Verehrung, die Werkheiligkeit, gleichgiltig und nur die Gesinnung des Menschen von Bedeutung. Wohl ist das Gebet gut, insofern es den Menschen stärkt und in der rechten Erkenntnis befestigt, aber es zieht keine Wunder vom Himmel nach sich wie die Worte des zauberkundigen Magus. Der eigene Geist ist es,

der Rettung schafft,
Die wir beim Himmel suchen; unserer Kraft

Verleiht er freien Raum, und nur dem Trägen,
Dem Willenlosen stellt er sich entgegen.

Oder wie der Bischof von Carlisle zu König Richard II. sagt: „Des Himmels Beistand muss ergriffen werden und nicht versäumt“. Das Gebet König Claudius' im Hamlet hat keinen Wert bei Shakespeare, weil es nicht aus einem reuigen Herzen dringt, bei Calderon könnte die äusserliche Anrufung Gottes seine Rettung bewirken, wenn es dem Himmel passte, gerade an diesem Sünder ein Wunder zu thun. Die Reue ist bei Shakespeare Anerkennung der sittlichen Weltordnung und dementsprechendes Handeln, bei Calderon peinliche Unterwerfung unter die Formalien der Kirche. Die Gesinnung des Menschen im Guten und im Bösen ist entscheidend für die Gestaltung seines irdischen Daseins, denn nur das kommt bei Shakespeare in Betracht; die von allen äusseren Einflüssen unabhängige Subjektivität des Menschen wird das treibende Moment der Tragödie. Schicksal und Charakter fallen bei Shakespeare zusammen, während im spanischen Drama ein tiefer Zwiespalt zwischen dem menschlichen Wollen und der göttlichen Gestaltung des Lebens vorhanden ist. Die Bedeutung des Unterschiedes für die Tragödie ist klar, in dem einen Fall steht der Mensch dem Schicksal frei, in dem anderen unfrei gegenüber. Es kann uns hier gleichgiltig sein, ob Shakespeare im philosophischen Sinne Anhänger der Willensfreiheit oder Notwendigkeit war, die Hauptsache ist, dass sich seine Menschen im Glück und Unglück ihr Los selbst bereiten, dass sie selbst den Samen säen, der nach ewigen Gesetzen zur Reife kommt, und dass sie sich für die Ernte verantwortlich fühlen, die aus dieser Saat erwachsen ist. Ueber ihnen waltet kein ausser der Welt liegendes Schicksal, das unabhängig von ihrem Wollen mit Unvermeidlichkeit eintritt wie im Calderonschen Drama, das dadurch eine gewisse Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie erhält. Hier wie dort steht eine ausserweltliche Macht dem Menschen objektiv getrennt gegenüber, die sich mit oder gegen seinen Willen

mit Notwendigkeit vollziehen muss, und hier wie dort ist diese Macht jederzeit in der Lage, in den Gang der Ereignisse einzugreifen, sei es, dass sie sich als deus ex machina persönlich offenbart, sei es, dass sie durch Zeichen und Wunder auf sie einwirkt. Im spanischen und antiken Drama müssen Prophezeiungen in Erfüllung gehen, denn sie sind ein Ausfluss des sich selbst bestimmenden und erkennenden Schicksals. Oedipus mag thun, was er will, er muss seinen Vater erschlagen und seine Mutter heiraten, wie auch Phönix im standhaften Prinzen unvermeidlich nach den Worten des Orakels „Preis für einen Toten“ sein muss. Bei Shakespeare gehen die Weissagungen nicht in Erfüllung, wie die Zaubersprüche Grete Jordans, oder wenn sie sich bewahrheiten, so geschieht es, weil sie in klarer Voraussicht der Zukunft auf Grund genauer Kenntnis der Gegenwart beruhen, wie die Worte Johann van Gaunts in Richard II., oder ihre Erfüllung erfolgt durch einen von ihnen unabhängigen frei begangenen Willensakt der handelnden Person, wie in Macbeth. Die Hexen sind keine Schicksalsgöttinnen, sondern Versucherinnen, eine Objektivierung von Macbeths eigenen ehrgeizigen Gedanken. Ebenso sind auch die anderen Geister im Cäsar, Richard III. und mit gewisser Einschränkung im Hamlet nur Ausgeburten der Phantasie oder des Gewissens der sie erblickenden Personen, keine Wesen, die ausser dem Menschen existieren, und die, wie die Erscheinung des standhaften Prinzen, der Maria in der Aurora von Copavacana und vieler anderer bei Calderon übermächtig und übernatürlich in den Gang der Handlung wunderthätig eingreifen. Bei Shakespeare giebt es keine Wunder, er antwortet auf Glendowers Renommistereien, dass die Erde bei seiner Geburt gebebt habe und der Himmel voll feuriger Gestalten gewesen sei, mit Heinrich Percy:

Ei, sie hätt's auch gethan
Zur selben Zeit, hätt' eurer Mutter Katze
Gekitz, wenn ihr auch nie geboren wäret

und mit der Behauptung des Wallisers, er könne Geister zitieren, findet er sich trefflich mit der Entgegnung ab:

Das kann ich auch, das kann ein jeder,
Doch kommen sie, wenn ihr nach ihnen ruft?

Auf sich allein angewiesen, ohne äussere Unterstützung kämpft der freie Shakespearesche Mensch in dem Widerstreite des Lebens, aber er ringt auch nicht mit einem übermächtigen Schicksal, das sich mit Notwendigkeit vollenden muss, sondern mit irdischen Gewalten und besonders mit sich selbst. Durch seinen Fall werden die Mächte, gegen die er sich erhoben hat, befriedigt, er versöhnt sich innerlich mit ihnen und mit sich, und wird nicht wie der antike Held, Orestes und Oedipus, äusserlich durch das persönliche Eingreifen des Gottes oder wie der spanische durch ein Wunder mit dem Schicksal ausgesöhnt. Es ist hier nicht der Platz, den Unterschied der Schicksals- und Charaktertragödie und die Vorzüge der letzteren im einzelnen darzulegen, es kommt uns hier nur darauf an, einen Einblick in die unfreie spanische Welt zu gewinnen, um Shakespeares höhere und freiere Anschauung würdigen zu können.

Der Zug zum Schicksalsmässigen, den die Calderonsche Tragödie schon durch ihre religiöse Unterlage gewinnt, wird durch die Art ihrer Sittlichkeit vermehrt. Auch sie ist unfrei. Bei ihm herrscht die Sitte, der objektiv festgelegte, gedankenlose Gebrauch, während bei Shakespeare die freie aus den Herzen kommende Ueberzeugung waltet, die Sittlichkeit. Es ist derselbe Gegensatz wie auf dem religiösen Gebiete, bei dem einen ein äusseres vorgeschriebenes Handeln nach bestimmten Gesetzen, bei dem anderen die Gesinnung, die in der freien That ihren Ausdruck gewinnt. Die Religion, die etwa zu Dantes Zeit aus den geistigen Kämpfen der grossen Scholasten ein hohes Ideal und eine gewaltige sittliche Schwungkraft davongetragen hatte, war im Laufe der nächsten zwei Jahrhunderte alt geworden und in greisenhafte Erstarrung übergegangen. Sie besass nicht mehr die Fähigkeit, das

ganze Leben der Völker mit ihren Lehren zu durchdringen, wie es ihr Streben gewesen war, und so konnte sich neben ihr, neben der Quelle alter Moral, eine anderweite Sittlichkeit entwickeln, die von ihr unabhängig war, ja häufig im schärfsten Gegensatz zu ihr stand. In keinem Lande war der Zwispalt grösser wie in Spanien. Hier hatten mehrere Faktoren, die einseitige überwiegende Bedeutung des Kriegerstandes, die Fortdauer des mittelalterlich-ritterlichen Geistes, der im übrigen Europa durch die fortschreitende Kultur zurückgedrängt war, der unbändige Stolz der Nation auf ihre uralte Geschichte sowie auf ihre jüngsten militärischen Erfolge und die von den besiegten Mauren übernommene Würdigung des weiblichen Geschlechtes zusammengewirkt, um den Begriff der Ehre zu erzeugen, der das Leben des Volkes in allen seinen Beziehungen umfasste. Auch Shakespeare kennt eine Ehre, Othello hat alles um ihretwillen gethan, aber bei dem englischen Dichter ist sie ein ausschliesslich negativer Begriff, Unantastbarkeit der Persönlichkeit, das Bedürfnis eines jeden Menschen, seinen Namen und seinen Schild frei von jeder Besudelung zu erhalten. Aus dieser natürlichen Ehre entwickelten die Spanier die Standesehre, die, wie der Name sagt, nur das Besitztum weniger ist; aber nur die wenigen, die sie besitzen, kommen für Calderons Dramen in Betracht. Selbst der Lopesche Bauer, der Alcalde von Zalamea, muss sich in ihre Grundsätze einweihen lassen, ehe er einen Bühnenheld für den jüngeren Dichter abgibt. Bei Shakespeare finden wir die Art der Ehre, die den Menschen zwingt, wider besseres Wissen ja zu sagen, nur weil der Gegner nein gesagt hat, ausschliesslich in Troilus und Cressida, wo sie gründlich verspottet wird. Bei Calderon aber ist es mit ihr bitterster Ernst, in seinen Dramen wird sie zu einer objektiven äusseren Macht, einem Gesetzbuch, das nicht nur das Unrecht negiert, sondern auch mit positiven Forderungen und Vorschriften an den Menschen herantritt. Was die Ehre befiehlt, muss mit unbedingter Notwendigkeit geschehen, der

Mensch mag wollen oder nicht; was sie fordert, es mag unsittlich und widersinnig im einzelnen Fall sein, es muss vollbracht werden und wird in den Calderonschen Dramen vollbracht. Trifft ihr Gebot zufällig mit der Sittlichkeit überein, so liegt auch in unserem Sinne eine Tragödie vor, thut sie es nicht, so ist das Drama für uns eine schreiende, sittliche Dissonanz, wie im Arzt seiner Ehre, wo Don Gutiere seine unschuldige Gemahlin um der Ehre willen umbringen muss. In ihrer absoluten, den Menschen unter allen Umständen beherrschenden Geltung hat die Ehre eine ähnliche Bedeutung wie die antike Schicksalsidee, hier wie dort steht der Mensch einer äusseren Macht gegenüber, die unabhängig von seinem Willen sich durchsetzen muss. Der Held kann sich gegen sie aufbäumen, Don Juan im Maler seiner Schande kann dem Ehegesetz und dem, der es ersonnen, fluchen wie Oedipus seinem Schicksal, er muss ihr Gebot doch erfüllen, und trotz der Einsicht, dass es thöricht und grausam ist, macht er keinen ernstesten Versuch, sich ihm zu entziehen. Die Menschen werden dadurch unfrei und nur gehorsame Sklaven eines konventionellen Gebrauches. Und diese Ehre wird von den Spaniern auf das scharfsinnigste ausgearbeitet und in ein System gebracht, so dass sie das Thun und Lassen des Menschen in allen Lebenslagen bestimmt, in Liebe und Freundschaft, in dem Verhältnis der Eltern zu den Kindern und besonders in der Ehe. Die Ehre der Frau besteht nicht so sehr in ihrer seelischen und körperlichen Reinheit als in der Unversehrtheit ihres Rufes; durch jedes Gerücht, auch das unbegründetste, wird sie verletzt, durch jede Thatsache, die objektiv gegen sie spricht, gefährdet, selbst wenn kein Verschulden von ihrer Seite vorliegt. Die Folgerungen der Auffassung werden mit eiserner Konsequenz gezogen. Don Juans Ehre und die seiner Gattin Donna Serafina ist durch ihre zwangsweise Entführung geschädigt, er muss das unschuldige Weib töten, um der Ehre genug zu thun. Den gleichen Racheakt vollzieht Don Gutiere an der ebenso unschuldigen

Donna Mencía, und der König spricht ihm seinen allerhöchsten Beifall aus. Othello müsste bei Calderon Desdemona töten, denn durch Jagos Verleumdungen ist die Ehre der Unglücklichen wie seine eigene objektiv beeinträchtigt. Dieselbe Pflicht wie dem Ehemann steht auch dem Vater und dem Bruder gegen die Tochter und Schwester zu, Juan im Richter von Zalamea glaubt sich verpflichtet, die gewaltsam missbrauchte Isabel zu töten, wie die Bejammernswerte selbst von ihrem Vater kein besseres Schicksal erwartet. Die Ehre erstickt im Herzen dieser Menschen jedes echte und reine Gefühl, sie können nicht lieben, sie können nicht hassen, denn Liebe und Hass werden ihnen von der Konvention diktiert. Don Gutiere ist von dem Entführer seiner Frau auf das bitterste gekränkt, aber er darf das Schwert gegen ihn nicht erheben, denn er ist der Bruder des Königs, der Bauernsohn Juan durfte allenfalls seine Schwester ermorden, aber ihr Schänder soll vor seiner Rache sicher sein, da er sein Hauptmann ist. Phönix im Standhaften Prinzen liebt den tapferen Feldherrn Muley, aber die Ehre erlaubt es der Prinzessin nicht, dem Willen ihres Vaters entgegenzutreten und nur der Ehre willen lässt sie sich einem ungeliebten Bewerber anverloben. Die Liebe ist überhaupt keine lebendige Kraft, die, wie bei Shakespeare, die Herzen zwingt, sondern der konventionelle Begriff der Galanterie, die nach spitzfindigen Regeln ihre Rechte und Pflichten ausübt und entgegennimmt. Wie frei, wie grossartig ist Shakespeare gegen die beschränkte und engherzige Auffassung Calderons! Für ihn giebt es keine zwingenden konventionellen Gesetze, denen sich die Menschen beugen müssen, sondern seine Gestalten handeln aus innerstem Herzensdrang, aus dem Kerne ihres Wesens heraus. Freiheit des Gefühls und Entfesselung der Leidenschaft sind das Mark seiner Tragödie, wie Zügelung und Einengung der Affekte das der spanischen. Julia fliegt bei dem ersten Anblick in die Arme des Todfeindes ihres Hauses, während die Ximene Wilhelm de Castros drei Akte hindurch von ihrer Liebe dekla-

niert, um zum Schluss nur auf ein ausdrückliches Machtgebot des Königs dem Cid ihre Hand zu reichen. Seine Heldinnen folgen entschlossen dem Gatten ihrer Wahl und trotzen der Autorität des Vaters, aber das lüsterne „ich möchte wohl, aber ich darf nicht“ der Calderonschen ist ihrem natürlichen Wesen unbekannt. Die Leidenschaft ist bei Shakespeare so mächtig, dass sie jede andere Empfindung und Erwägung über den Haufen wirft. Die seelischen Konflikte sind bei ihm selten, bei einem starken Affekte überhaupt unmöglich, bei Calderon ist der Zwiespalt zwischen menschlichem Wollen und dem Zwang, der durch die Ehre ausgeübt wird, beinahe ein notwendiger Bestandteil der Tragödie. Und selbst dieser Konflikt wird niemals in seinem tiefsten Wesen erfasst und ausgetragen, als Kampf der subjektiven Wahrheit gegen die allgemeine Unsitte, sondern der Sieg der letzteren ist von vornherein entschieden, und die Auflehnung gegen ihre Gebote ist nur unnützes Sträuben und zweckloser Jammer, die einen Einfluss auf die Entschliessungen des Helden nicht ausüben können. Das Ehrgesetz in seiner durchgearbeiteten Casuistik raubt dem Menschen jede Selbstständigkeit und jede Selbstverantwortung. Er hat ja nur seinen Spruch zu vollziehen, und ihn kann keine Schuld treffen, sondern nur die Ehre und den, „der sie ersann“. Muley im standhaften Prinzen darf seinen Wohlthäter nicht befreien, denn die Ehre will es nicht, und so trifft ihn keine Schuld an Fernandos Tod. Recht und Unrecht sind für Calderon ein für allemal feststehende äussere Satzungen, für Shakespeares aus der tiefsten Menschenbrust quellende Sittlichkeit „ist an sich nichts gut noch böse, sondern das Denken macht es erst dazu“ und „von einem Brauch ehrt oft mehr der Bruch als die Befolgung“. Niemals dürfte eine spanische Heldin sich zur Lüge und zum Betrüge verstehen wie Imogen, niemals dürfte der treue Diener wie Pisanio dem Befehle seines Herrn ungehorsam sein, und der wackere Arzt würde bei Calderon ausführlich berichten, wie unglücklich er

ist, aber trotzdem der Königin das Gift geben, denn die Ehre gestattet ihm nicht, sie zu hintergehen. Ein spanischer Postumus müsste Imogen unter allen Umständen töten, denn das Weib, dessen nackte Schönheit selbst ohne ihr Verschulden von einem fremden Mann erblickt worden ist, darf nicht am Leben bleiben. Aus demselben Grund sowie seiner Verleumdung wegen müsste er auch Jachimo umbringen. Für einen Spanier wäre es ein Verbrechen an der Ehre, ihn am Leben zu lassen, der englische Dichter kann ihm verzeihen. Verzeihung! in ihr liegt der höchste sittliche Aufschwung eines menschlich freien Geistes. Verzeihung allen, die gefehlt haben, das ist das grosse Wort, das uns aus Shakespeares letzten Werken in symphonischer Steigerung entgegenklingt; die Spanier kennen nicht einmal den Begriff, bei ihnen giebt es nur die äusserliche Begnadigung durch ein göttliches Wunder oder durch einen Akt des beinahe göttlichen Monarchen.

Wie dieselben Ursachen zu allen Zeiten die gleichen Erscheinungen hervorbringen müssen, so sehen wir heute infolge der einseitigen und übertriebenen Ausbildung der Standesehre diese Art der Tragik bei uns zu neuem Leben erstehen. In den sogenannten Offiziertragödien hat das Phantom der Ehre dieselbe allmächtige, konventionelle Bedeutung wie in den spanischen Dramen. Leider beschränkt sich die Ähnlichkeit auf den einen Punkt, sonst fehlt es den modernen Ehrendichtern an allen den Eigenschaften, die die Werke Calderons trotz ihrer niederen Tragik zu Dichtungen allerersten Ranges erheben.

Eine Welt, die in ihrer religiösen und sittlichen Auffassung so beschränkt ist, muss die Unfreiheit auch in ihrer äusseren Gestalt und Gliederung widerspiegeln. Und so ist es bei Calderon, er ist weit entfernt von der Freiheit, dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Shakespeareschen Gesellschaft. Auch der englische Dichter giebt uns in seinen historischen Dramen keine kulturgeschichtlichen Charakterbilder, aber ob er Griechen, Römer oder Engländer zeichnet,

es sind Menschen, und darum zu jeder Zeit und in jedem Jahrhundert echt und lebenswahr. Calderon dagegen kann sich nur selten zu dieser Allgemeingiltigkeit erheben, er schildert Spanier des 16. Jahrhunderts, die von den Urteilen und Vorurteilen ihrer Zeit beherrscht werden; statt Menschen bringt er infolgedessen nur Mitglieder einzelner Stände auf die Bühne, die nicht nur äusserlich, sondern auch geistig durch eine unüberbrückbare Kluft voneinander getrennt sind. Klerus und Laien und unter den Laien wiederum die einzelnen Klassen stehen sich schroff und fremd gegenüber, und jeder Stand erhebt den Anspruch auf ein nur für ihn geltendes Sittengesetz und auf Ausschliesslichkeit in seiner Eigenart allen anderen gegenüber.

Die Kirche, als Inhaberin aller Heiligkeit, steht nicht nur im Gegensatz zu der Welt, sondern auch zu jeder anderen Lehre, sie darf keine andere Religion neben sich dulden, denn ein Abweichen von ihren gottgegebenen Satzungen ist keine Meinungsverschiedenheit, über die sich debattieren lässt, sondern die Verstocktheit eines unverbesserlichen Sünders. Es ist ein Verdienst in den Augen Gottes, den Nichtkatholiken gewaltsam zu bekehren oder auszurotten. Francis Drake, in der nach ihm benannten Lopeschen Dichtung, ist ein Sohn des Teufels, und Calderon steht überall auf demselben Standpunkt. Protestanten, Muhamedanern und Heiden kann er nur Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn er die religiöse Seite ausser Betracht lässt oder sich ihre spätere Bekehrung vorbehalten hat. Stossen sie mit Rechtgläubigen zusammen, so sind sie Ketzer. Der Kampf gegen sie, nur um des Glaubens willen, ist der höchste Ruhm des gottbegeisterten Spaniers, wie im Marienbild von Toledo und im standhaften Prinz, und der katholische Glaubensstreiter das höchste Ideal Calderons. Shakespeare lässt seine Sonne gleichmässig über Katholiken und Protestanten scheinen. Seiner geistigen Freiheit entspricht seine Toleranz. Dem katholischen niederen Geistlichen, ohne allerdings das Katholische an ihnen zu betonen, bringt er sogar

eine nicht abzuleugnende Sympathie entgegen¹⁰³, aber auch der Evangelische ist ihm willkommen, wenn er nur ein Lehrer und Tröster der Menschen sein will. Beide sind ihm verhasst, wenn sie sich über ihren Stand erheben und, wie es besonders in der höheren Hierarchie bei einem Pandulfo oder Wolsey der Fall ist, auf das politische Gebiet hinübergreifen. Der Priester, selbst in Ausübung seines Amtes, ist bei ihm keine mit überweltlicher Kraft begabte, von Gott geweihte Persönlichkeit, sondern ein Mensch, dem gewisse irdische Funktionen übertragen sind. Wie alle, ist er dem Irrtum und der Sünde unterworfen, Laertes tritt ihm mit scharfen Tadel entgegen:

Ich sag' dir, harter Priester,
Ein Engel am Thron wird meine Schwester sein,
Derweil du heulend liegst.

Zur Seligkeit braucht es bei Shakespeare keiner Beihilfe des Geistlichen, der Spanier hat keinen anderen Weg. Der Kampf gegen die Franzosen und Spanier ist bei dem englischen Dichter ein politischer; der katholischen Dulderin Katharina bringt er ein innigeres Mitgefühl entgegen, als selbst Calderon in seinem Cisma in Inghlaterra, und Heinrich VIII. ist so wenig ein evangelischer Glaubensheld, wie König Johann, dessen Auflehnung gegen den Papst auf grosse Worte und kleine Thaten, die Ausplünderung der Klöster, hinausläuft. Der Bibel oder dem Messbuch, ja selbst dem Talmud,¹⁰⁴ versagt der Dichter die Berechtigung nicht, wenn sie nur in reinen Händen gehalten werden, für ihn giebt es keine Angehörige verschiedener Konfessionen, sondern nur Menschen, die sich durch sich selbst zum Guten oder Bösen wenden.

Die weltliche Gesellschaft Calderons ihrerseits ist kein einheitliches Ganzes wie das englische Volk Shakespeares, sondern eine Zusammensetzung verschiedener Stände, die nur dem Namen nach, allenfalls im Verhältnis vom Herren zum Knecht zusammengehören. Was für den Adligen schicklich ist, ist es nicht für den Bauern, was für ihn Recht ist, ist Unrecht für den Ritter, für den das Ehrgesetz allein Geltung

hat. Calderons Diener haben eine andere Moral als ihre Herren, oft sind sie den stolzen Caballeros überlegen, auf jeden Fall haben sie einen gesünderen Menschenverstand. Und hoch, unnahbar über allen Ständen thront die Majestät des Monarchen. Die Auffassung des Königtumes ist charakteristisch für beide Dichter. Bei Calderon ist er der von Gott auf Erden eingesetzte Richter, der niemals Unrecht begehen kann und über jede Menschensatzung erhaben ist. Selbst das Gebot der Ehre muss vor seinem Wort verstummen, und das Schwert des beleidigten Gatten senkt sich wie im Arzt seiner Ehre vor einem Mitglied des königlichen Hauses in die Scheide. In seiner Weisheit und Allgerechtigkeit wird der Monarch im Drama zu einer Art objektiver Weltordnung, an dem sich selbst der berechnete Wille des Individuums bricht wie in dem soeben erwähnten Stücke, und zum *deus ex machina*, der den verworrenen Knoten der Handlung auflöst wie im Richter von Zalamea und damit das vollbringt, was dem Dichter unmöglich war. Bei Shakespeare hingegen ist auch der Herrscher nur ein Mensch mit allen menschlichen Fehlern und Gebrechen, vor dem weder die Kritik des Dichters verstummt, noch die seiner Unterthanen verstummen muss. Ein Verbrechen bleibt ein Verbrechen, selbst wenn es vom Könige befohlen oder gar selbst begangen wird. Das Recht auf den Thron ist nicht von Gott für alle Ewigkeit verliehen, sondern es kann durch Unfähigkeit verloren werden, wie es durch Tüchtigkeit erworben wird. Heinrich V. ist rechtmässiger Monarch, weil er sich „höchst königlich bewährt“, sein Sohn verliert die Krone, nicht weil die Yorks ein besseres Recht haben, sondern weil er durch Schwäche das Reich verscherzt. Richard II. ist die Tragödie des Gottesgnadentums, das sich auf sein himmlisches Recht verlässt, und im Munde Richards III., der sich den Gesalbten des Herren nennt, wird die göttliche Weihe zur Blasphemie. Nur einmal kommt Shakespeare dem Calderonschen Standpunkt nahe, es ist in *Mass für Mass*, wo Schmähung des Regenten als das schlimmste Verbrechen hin-

gestellt wird, das unter allen Umständen den Tod verdient. Aber auch hier ist der Herzog nur ein schwacher Mensch und fühlt sich als solcher. Von den anderen Sterblichen unterscheidet er sich nur dadurch, dass er auf einen Posten gestellt ist, der alle anderen an Bedeutung überragt (Hamlet III, 3, 11—23). Abgesehen von einigen Ansätzen in Hamlet und Heinrich VIII. ist auch Shakespeare weit von unserer modernen Auffassung des Königtums wie des Staates überhaupt entfernt, mit seiner Zeit bleibt er auf dem Standpunkt des Feudalstaates stehen, die in dem Anspruch auf die Krone nur einen privatrechtlichen Titel sah. Er verfällt in denselben Fehler wie Calderon, dass er Amt und Person des Monarchen nicht voneinander trennt. Während aber bei dem Spanier das Amt die Persönlichkeit ertötet, tritt bei ihm das Amt hinter dem Menschen zurück. In dem einem Fall wird jeder Widerspruch gegen den König zum Frevel an der göttlichen Ordnung der Dinge, im anderen selbst die offene Empörung mehr zu einem Kampfe zweier gleicher Gegner als zu einem Staatsverbrechen. Die Calderonsche Auffassung mag staatsrechtlich die höhere sein, die Shakespearesche, die im König in erster Linie den Menschen sieht, ist die künstlerisch besser berechnete und vor allem die menschlich freiere. Hier wie immer dringt er in den innersten Kern ein, während Calderon an der Oberfläche verweilt und verweilen muss. Denn das ist die letzte Folge seiner unfreien Weltanschauung im Gegensatz zu seinem grossen englischen Rivalen, dass es ihm unmöglich ist, die tiefsten Geheimnisse der Menschenbrust zu enthüllen. Ausser in der Gestalt des christlichen Märtyrers ist es ihm nicht vergönnt, einen starken Charakter, eine ausgeprägte Individualität, eine gewaltige Leidenschaft darzustellen. Sie würden den engen Rahmen sprengen, der seine Welt umfasst. Seine Gestalten müssen Menschen bleiben, die die Beschränkungen, denen sie unterworfen sind, anerkennen. Weder gegen die äusserlichen Bestimmungen der Religion, noch der Sitte oder ihres Standes dürfen sie sich auflehnen,

sondern müssen die Geltung der einmal bestehenden Satzungen auch für ihr persönliches Handeln als massgebend hinnehmen. So erhalten seine Geschöpfe in dem engen Spielraum, den ihnen Sitte und Religion lässt, etwas Konventionelles und Schablonenhaftes, es sind Typen bestimmter Klassen und Stände, die unter denselben Umständen stets in derselben Weise empfinden und handeln. Seine Helden sind ehrliebend und tapfer, seine Frauen treu und keusch, seine Liebhaber galant und ergeben, aber so sind sie alle, sie unterscheiden sich nicht qualitativ, sondern nur quantitativ, dass der eine noch etwas tapferer, noch ehrliebender und noch treuer ist. Wer mehrere Calderonsche Stücke hintereinander gelesen hat, dem ist es unmöglich, die verschiedenen Lopes, Juans und Fernandos in seiner Erinnerung zu unterscheiden, in ihrer schwach entwickelten Individualität hinterlassen selbst die Helden seiner Dramen keinen annähernd so tiefen Eindruck als gleichgiltige Nebenpersonen Shakespeares wie Mercutio, Horatio oder Rodrigo. Der Engländer kennt keinen Typus „des Eifersüchtigen“ oder „des Liebhabers“, sondern nur Individuen, die lieben oder die eifersüchtig sind. Seine Gestalten sind Menschen, bei denen die für die Handlung notwendige Eigenschaft nur eine Seite ihres Wesens ausmacht, nicht die ausschliessliche ist, um derentwillen sie allein vorhanden sind. Und trotz schärfster, in die geringsten Einzelheiten gehender Individualisierung erreicht Shakespeare in seinen Schöpfungen einen höheren Grad von Allgemeingiltigkeit als Calderon in seinen Typen. Das Wesen der Eifersucht wird im Othello fassbarer für unser Gefühl als in „Eifersucht ist das grösste Scheusal“, wir empfinden ganz mit dem Mohren, während Herodes ein unverständliches Ausnahmewesen für uns bleibt. Bei dem einen ist die Eifersucht ein notwendiger Bestandteil seines vielseitigen Charakters, bei dem anderen steht sie ausser Zusammenhang und wirkt krass und unverständlich.

Calderons Stärke liegt in der Erfindung, in der mannig-

faltigen und abwechslungsreichen Entwicklung der Handlung. Auf dem Gebiete ist er gross und beweist eine übersprudelnde Fülle der Phantasie, einen Reichtum an Motiven, Witz und Gestaltungskraft, dass er Shakespeare bei weitem übertrifft. Für ihn hat die Handlung nur Bedeutung, in Verbindung mit den Charakteren, nicht durch ihre bunten, überraschenden Wechselfälle. Manche seiner Stoffe scheint er sogar nur in der Absicht gewählt zu haben, um seine Meisterschaft in Lösung psychologischer Probleme zu beweisen, um die verschiedenen diskrepanten Vorfälle auf einen psychologischen Hauptnenner zurückzuführen, und zu zeigen, zu welchen furchtbaren Thaten die Leidenschaft den Menschen hinreissen kann. So liegt seine Stärke mehr in der Tragödie, die Calderons mehr im Lustspiel, aber in ihrem tiefen Gegensatz haben beide das Höchste auf dramatischem Gebiete geleistet, was zwei grossen Völkern gegeben ist; jeder von ihnen ist klassisch, weil jeder echt national und ein Volksdichter im besten Sinne des Wortes ist.

Wenn wir Shakespeare einen Volksdichter nennen, so ist der Ausdruck nicht in der Weise zu verstehen, dass ihm der Beifall und die Bedürfnisse der sensationsbegierigen Masse als das höchste Ziel und Gesetz aller Kunst gegolten habe. Die knoblauchduftende Menge mit ihrem stinkigen Atem und schweissigen Mützen konnte seinem Cäsar und Coriolan nicht verhasster gewesen sein als ihm selber, aber deshalb zog er sich nicht von dem grossen nationalen Strom, der England durchflutete, zurück, um in einem Kreise weniger edler Geister zu leben und zu dichten. Wie er inmitten seines Volkes stand, so schrieb er auch für das Volk in seiner Gesamtheit von der Königin und den vornehmen Aristokraten an bis hinab zu den untersten Schichten. Gebildete und Ungebildete, Arm und Reich, Jung und Alt, sie alle waren sein Publikum und waren von ihm berufen, seinen Worten zu lauschen. In dieser Beziehung tritt er in den schärfsten Gegensatz zu Racine und dem französischen Drama.

Es scheint noch heute in Deutschland beinahe unmöglich, den grossen Klassikern Ludwigs XIV. die richtige Würdigung angedeihen zu lassen. Seit Lessing seine in der Hitze des Gefechtes nicht immer begründeten Angriffe gegen sie geschleudert hat, fühlt sich jeder Gymnasiallehrer berechtigt, sie wie seine eigenen Schulbuben auszuschelten und zu korrigieren. Gewiss, sie erreichen nur selten die künstlerische Höhe Shakespeares, aber sind sie deshalb durchaus zu verwerfen? Entbehrt die Schilderung des Menschen als Produkt einer hohen Kultur jeder Bedeutung, weil ein anderer Dichter tiefer eingedrungen ist und ihn in der ganzen Wahrheit seiner Natur dargestellt hat?

Ein Vergleich mit Shakespeare muss zu Ungunsten Racines ausschlagen, er soll hier auch nicht angestellt werden, sondern es soll nur eine Seite ihrer Kunst, ihre Volkstümlichkeit in Betracht gezogen werden. Im Gegensatz zu Shakespeare war Racine ein höfischer Dichter, der nur für einen kleinen Kreis, die geistige Elite seiner Nation, les *Alexandres de notre siècle*, wie er sie selbst nennt, schrieb. Als gebildeter Mann spricht er zu einem gebildeten Publikum, als gelehrter Dichter zu gelehrten Hörern, der *petit nombre de gens sages*, wie er in der Vorrede zu *Britannicus* sagt, *auxquels je m'efforce de plaire*. Shakespeare muss, um dem Verständnis seiner Hörschaft entgegenzukommen, trotz des Spottes einzelner Akademiker, die grössten Anachronismen begehen. Die Römer haben Turmuhren und Trommeln, König Johann schießt mit Kanonen, und *Hermia* und *Helena* haben die athenische Mädchenschule besucht, weil sich seine braven Engländer eine Schlacht ohne Kanonen und Trommeln, eine ordentliche Stadt ohne Uhren und Schulen nicht vorstellen konnten. Racine dagegen muss immer fürchten, die archäologischen Kenntnisse seiner Hörer zu verletzen. Wenn *Junia* im *Britannicus* *Vestalin* wird, so muss er eine Erklärung dazu liefern, da seinen weisen Thebanern aus *Aulus Gellius* bekannt ist, dass man nach dem zehnten Lebensjahre in die Körper-

schaft nicht mehr eintreten konnte.¹⁰⁵ Statt der naiven und begeisterungsfähigen Menge Shakespeares hatte er einen kleinen Kreis erlesener Männer vor sich, die nicht um zu schauen im Theater sassen, sondern um etwas Ernstes zu hören, besonders aber um gelehrt und nüchtern zu kritisieren. Sie wollen nicht mit dem Dichter fühlen, sondern ihn verstandemässig verstehen. So wird statt der Phantasie le bon sens et la raison, die Logik, das leitende Prinzip in Racines Tragödien. Seine Theoretiker haben nicht umsonst ihren Euripides und Aristoteles gelesen, das Evangelium, auf das sie schwören; ein Stück kann ihnen ausgezeichnet gefallen, wie der Dichter selbst erzählt, es ist doch schlecht, wenn es den klassischen Grundsätzen, den Regeln, nicht entspricht. Racine selbst stand dem Regelzwang zweifelnd gegenüber. *La principale règle*, meint er im Vorwort zur *Bérénice*, *est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première*, aber leider glaubt er einen gefälligen und rührenden Eindruck nur durch die Einheiten erreichen zu können und hält sich krampfhaft an sie. Allerdings war er an die Einheit des Ortes auch durch die historische Entwicklung der französischen Bühne gebunden, die eine feststehende Stätte und keine beliebig wechselnde wie das englische und spanische Theater darstellte. Für Shakespeare haben die Gesetze, die Aristoteles vor zweitausend Jahren von der Tragödie seines Volkes abstrahierte, keine zwingende Bedeutung, im Gegenteil, ihm ist es zu danken, dass die klassizistischen Tendenzen, die auch in England das Schauspiel dem Volke zu entfremden suchten, nicht zum Durchbruch gelangten. Im Sturm hat er einmal die Einheit der Zeit beobachtet, die des Ortes niemals, und selbst unter der der Handlung versteht er etwas ganz anderes als der Philosoph von Stagira oder Racine. Für den Franzosen besteht sie in einer möglichst einfachen Handlung ohne jedes Bei- oder Nebenwerk, während Shakespeare unbedenklich zwei und mehrere Handlungen in einem Drama verbindet.

Wenn die Erklärer behaupten, im Kaufmann von Venedig schildere der Dichter das Verhältnis des Menschen zum Besitz, so liegt in dem gequälten Versuch, das gemeinsame Band der einzelnen Handlungen zu entdecken, das Zugeständnis, dass eine Einheit der Handlung in der hergebrachten Weise nicht vorhanden ist. Schon die Episode wird von der klassischen und müsste eigentlich auch von der heutigen Theorie verworfen werden; Shakespeare verwendet sie überall. In breitester Mannigfaltigkeit und Buntheit bauen sich seine Dramen wie die alten Volksstücke auf. Die verschiedenen Vorgänge werden durch weite Klammern nur lose verbunden, meistens durch die Einheit der Personen, manchmal fehlt auch diese, und eine Einheit des Interesses tritt an ihre Stelle. Doch je weiter wir vorschreiten, desto enger werden die Zwischenräume zwischen den einzelnen Teilen, desto energischer drängen die verschiedenen Handlungen centripetal zusammen, bis sie in die gemeinsame Katastrophe auslaufen. Einheit der Katastrophe tritt bei Shakespeare an Stelle der einheitlichen Handlung. Das ist nicht der Standpunkt der Regellosigkeit, sondern das überlegte Prinzip einer anderen nationalen und volkstümlichen Kunst, die sich in keine importierten, theoretischen Fesseln einengen lassen will. Alle Versuche Gervinus' und Ulricis, eine Einheit der Idee zu ermitteln, können die Kluft nicht verdecken, die zwischen Aristoteles und Shakespeare besteht, Macbeth wäre allenfalls noch ein einheitliches Drama im Sinne des Philosophen gewesen, Lear oder gar der Kaufmann nimmermehr.¹⁰⁶

War Racines gelehrtes Publikum bezüglich der Einheiten beruhigt, so trat es mit weiteren Forderungen an den Dichter heran, die sich besonders in der Wahl des Stoffes geltend machten. Die Handlung sollte in der Vergangenheit liegen und zwar so weit zurück, dass eine objektive Betrachtung möglich und kein aktuelles Interesse mit ihr verbunden wäre. Am besten entsprach das klassische Altertum ihren Wünschen, so dass die Gestalten des Dramas mit dem doppelten Nimbus

der Hoheit umgeben sind, die die Verehrung der gebildeten Hörer für die Antike und der Schimmer der grossen Vergangenheit verleihen. Racine verlangt „respect“ für seine Helden, und der Respekt wächst mit der Entfernung vom Zuschauer, denn „die tragischen Personen müssen mit einem anderen Auge betrachtet werden als die uns umgebende, wohlbekannte Welt“. Greift der Dichter ausnahmsweise nicht auf das Altertum wie im Bajazet, so muss die zeitliche Trennung durch eine räumliche ersetzt werden, denn „eine Entfernung von tausend Meilen ist so gut wie eine solche von tausend Jahren“. Dass dadurch seine Tragödien an allgemeinem Interesse verlieren, vor allem dem Volke fremd bleiben müssen, das bei Mithridates und Bérénice nicht zu Hause ist, kümmert Racine nicht, denn er schreibt nicht für das Volk. Shakespeare verlangt keine Hochachtung für seine Gestalten, sondern Mitgefühl, und Mitgefühl findet er überall, wo ein grosses Menschenherz kämpft und leidet. Ob seine Handlung in der Vergangenheit spielt oder Gegenwart, ob im Altertum oder Neuzeit, bei Griechen und Römern oder bei Engländern und Franzosen, ihm ist es gleichgiltig, wenn es nur Menschen sind. Aus klassischen Schriften und Chroniken, aus Volkssagen und mittelalterlichen Novellenbüchern greift er seine Stoffe, und seine Zuschauer sind mit allem einverstanden, wenn die Vorgänge nur packend sind und überhaupt möglichst viel auf der Bühne vorgeht. Denn sein naives Publikum will im Theater vor allen Dingen etwas sehen. Genügt eine Handlung nicht, so muss eine zweite mit ihr verbunden werden oder eine Abschweifung z. B. die Abenteuer des populären Helden Talbot wird eingeflochten wie im Heinrich VI. Kampf und Streit, Mord und Selbstmord, alles will man leibhaftig vor sich sehen, und wo die scenische Einrichtung versagt, hilft die eigene Phantasie nach. Je toller und bunter es auf der Bühne zugeht, desto zufriedener sind die Leute und desto lauter ertönt ihr Beifall. Auf dieser Grundlage baut sich Shakespeares Drama auf, während Racine sowohl mit der Nüchternheit seines Publikums

zu kämpfen hat, als auch mit der angeblichen Vorschrift Aristoteles', die alle Handlung von der Bühne verbannt und hinter die Coulissen verweist. Seine Zuschauer in ihrer phantasiearmen Gelehrsamkeit besitzen nicht die naive Freude am Ereignis; nicht die Aktion sondern die Reaktion auf die Menschen ist für sie die Hauptsache im Drama, nicht die Handlung, sondern welche Betrachtungen und Gefühle die Handlungen in den Menschen hervorrufen und wie sie zum Ausdruck kommen, la beauté des sentiments et l'élégance de l'expression, wie er selbst sagt. So können sie sich statt mit der objektiven Darstellung mit einer subjektiven Erzählung der dramatischen Vorgänge begnügen, die die Handlung nur aus zweiter Hand giebt, nicht sie selbst sondern ihr Spiegelbild in der Seele der Berichterstatter und sonstiger Interessenten. Das Drama erweckt nur eine mittelbare Teilnahme.

Aber nicht nur äusserlich für die Stoffwahl, den Aufbau und die Führung der Tragödie kommt der Unterschied des volkstümlichen zum gelehrten Dichter in Betracht, sondern auch innerlich, besonders für die Menschendarstellung ist er von entscheidender Bedeutung. Shakespeare wendet sich an ein ganzes Volk und sucht es durch die Macht seiner Phantasie und Leidenschaft zu entflammen, Racine spricht zu wenigen Gebildeten und sucht ihnen zu beweisen, dass es, so wie er dichtet, richtig ist. Sein Publikum ist keine organische Masse, sondern eine Anzahl einzelner Individuen, die überzeugt, aber nicht hingerissen und begeistert sein wollen. Im Gegenteil, sie kämpfen gegen die Gefühle an, die nur geeignet sind, ihr klares Urteil, von dem ihr ästhetischer Genuss allein abhängt, zu verdunkeln. Sie wollen nicht den Rausch, den schönen Wahnsinn des Dichters teilen, sondern ihn verstandesmässig begreifen und logisch durchdringen. Um aber vor der nüchternen Prüfung stand zu halten, muss die Dichtung verständlich sein, d. h. sie darf nichts enthalten, was über das Mass des logischen Denkens hinausgeht und nur der Phantasie erfassbar ist. Alles Uebernatürliche ist unnatürlich und somit

unbegreiflich. Wie glücklich ist Racine, eine befriedigende Lösung für seine Iphigénie zu finden ohne das übernatürliche Eingreifen der Göttin Diana! Den *deux ex machina* des Euripides verwirft er nicht, weil er technisch schlecht ist, sondern weil er für uns sinnlos und unglaublich (*absurde et incroyable*) ist. Theseus darf nicht in die Unterwelt hinabsteigen, weil sein denkendes Publikum über den Besuch eines Lebenden im Totenreiche lachen würde, und wenn er in Gestalt des Joad (*Athalie*) einen Propheten auf die Bühne bringt, so bittet er die Zuschauer für seine Verwegenheit ganz ergebenst um Entschuldigung. Dagegen Shakespeare! Bei ihm giebt es Hexen und Elfen, gute und böse Geister, Oberon und die Königin Mab, Ariel und Puck, Sycorax und Flibbertigibbet. Da geschehen Wunder und Zeichen, es giebt Weissagungen, zaubervolle Liebestränke und Verwandlungen; nichts ist so seltsam, dass es nicht auf die Bühne gebracht werden könnte. Der Volksglaube muss dem Dichter das gewähren, was Goethe für die Poesie so hoch veranschlagte und selbst so stark entbehrte, dass er im alten Griechenland einen Ersatz dafür suchte, eine Mythologie.

In dem luftigen Reich der Dichtkunst giebt es nichts unmögliches, aber man muss die Flügel der Phantasie besitzen, um fliegen zu können, und sie fehlen den Zuschauern Racines, ihnen ist nur ästhetisierender Verstand gegeben. Für alles müssen sie Gründe haben, und dieser Forderung entsprechen die Gestalten des Dichters; für jede ihrer Handlungen und Empfindungen geben sie sich und dem kritischen Hörer Rechenschaft. Der freie Impuls, das unbewusste Handeln Shakespeares ist ihnen fremd, sie verfahren immer wohlüberlegt nach Gründen, sie lieben nach Gründen und sie hassen nach Gründen. Nicht dass sie lieben, sondern ob sie ein Motiv zur Liebe haben, beschäftigt sie. Im höchsten Jubel über Pyrrhus' unerwartete Rückkehr zu ihr vergisst Hermione (*Andromaque*) nicht die Gründe für ihre Gefühle anzugeben, denn es könnte jemand fragen, wie kann sie einen Mann

lieben, der ihrer Neigung so wenig würdig ist, wie man den Dichter nach der Aufführung des Britannicus darüber zur Rede gestellt hat, wie ist es möglich, dass dein Held sich in die alte Kokette Junia verliebt? Glücklicherweise ist es nicht Junia Silana, sondern Junia Calvina, die schon bei Tacitus moralisch einwandfrei ist! Warum liebt Romeo seine Julia, Helena ihren Bertrand? Aus Gründen gewiss nicht. In der Art, dass sie immer die Motive angeben können und angeben, liegt ein Heraustreten der Racineschen Gestalten aus sich selbst, es scheint fast, als sprächen sie nicht von sich selbst, sondern von einem fremden Individuum, das sie verstandesmäßig beobachten, ähnlich wie Prinz Heinz (Heinrich IV. A) in seinem Monolog: ich kenn' Euch alle, der auch über den Rahmen der Person hinausgeht. Dieser Eindruck wird bei Racine dadurch noch verstärkt, dass seine Helden beständig von sich in der dritten Person als Oreste, als Sohn Achills oder als König der Könige reden. Sie sind nur die Schauspieler ihrer stolzen Namen, die sich bemühen, ihren grossen Originalen nahe zu kommen. Deshalb müssen sie sich immer ermahnen, des Agamemnon oder der Andromache würdig zu sein, und wenn sie in Gefahr sind, von dem Ideal abzuweichen, steht ihnen ihr Erzieher wie Phönix dem Pyrrhus, Burrus dem Nero oder ein Vertrauter und guter Freund zur Seite, der sie auf sich selbst und ihre eigene Würde aufmerksam macht. Im Bewusstsein ihrer persönlichen Bedeutung und zweitausendjährigen, stolzen Vergangenheit handeln sie. Die meisten Racineschen Tragödien drehen sich um einen grossen Entschluss, der zu fassen ist, Iphigénie um den Agamemnon, seine Tochter zu opfern, Bérénice um den des Titus, sich von der Geliebten zu trennen, Andromaque, um die Entscheidung Pyrrhus' zwischen zwei Frauen. Dieser Entschluss ist eine Frage der Selbstüberwindung, der Bezwingung des natürlichen Gefühles, des Heroismus. Die Leidenschaft als solche, die sich nicht auf moralische Gründe stützt wie die des Pyrrhus oder der Phèdre, ist bei Racine immer etwas

Verderbliches und Sträfliches, das überwunden werden muss. Die Grösse des Menschen liegt nicht in der Stärke seiner Affekte, sondern in der Selbstbeherrschung, wie sie Fénelon in seinem *Télémaque* predigt als unbedingte Voraussetzung für ein gedeihliches Zusammenleben hochkultivierter Menschen. Die Leidenschaften können ihren Verein nur stören, sie müssen zurückgedrängt werden, und an ihre Stelle tritt vernunftgemässes klares Handeln nach sittlichen Prinzipien. Es wird diesen Leuten schwer, einen Entschluss zu fassen — meistens dauert es fünf Akte — denn es ist nicht leicht, wie Agamemnon und wie Achilles zu handeln, sie dürfen nicht der Stimme in ihrer Brust unmittelbar gehorchen, sondern werden durch unendliche Rücksichten auf Sitte, Würde, Wohlanstand und Erziehung geleitet, sie begehen nicht die That, die ihrer Natur am meisten entspricht, sondern die, die ihnen und ihren Mitmenschen als die schönste dünkt (*l'action noble*) und die um so erhabener ist, je mehr Opfer sie erfordert, also je fremder sie dem Charakter des Handelnden ist. Wenn Pyrrhus dem Ideal nicht entspricht, so weist Racine treffend darauf hin, dass er keine französischen Romane gelesen hat, also kein Seladon sein kann, aber trotzdem versucht er ihn wenigstens so weit als möglich diesem Typus anzunähern (*adoucir sa férocité*). Das Streben nach heroischer Erhabenheit zieht der französischen Tragödie eine konventionelle Schranke in ähnlicher Weise wie die Ehre der Calderonschen, nur steht Racine zum mindesten in dem einen Punkte höher als der spanische Dichter. Bei ihm kommt die Beschränkung nicht durch eine äusserliche Satzung, sondern durch eine lebendige Kraft, durch eine, wenn auch konventionelle, Idee, die das Herz jedes einzelnen erfüllt.

Der Shakespearesche Mensch dagegen ist frei von allem Heroismus, von aller Erhabenheit und Würde. Er ist ausschliesslich Produkt der Leidenschaft, entkleidet von allen beengenden Fesseln der Zivilisation, der moralischen Erziehung und der Ueberlegung. Wenn er handelt, so hat er nicht die

Absicht auf Grund sorgsamer Erwägung die bestmögliche That zu begehen, sondern er vollbringt, was er seinem Charakter gemäss mit Notwendigkeit vollbringen muss, gleichgiltig, ob es gut oder böse ist. Wenn seine Menschen hassen, so hassen sie ganz, und es giebt keine Macht der Welt, die sie in ihrem Hass aufhalten könnte, am wenigsten die Frage, ob dies Gefühl ihrer würdig sei. Fallen sie in Liebe, und sei es selbst eine sündige und schädliche Liebe wie bei Antonius oder König Eduard, so leiden sie darunter nicht, gleich Titus und Phädra, denn mit dem Erwachen des Affektes sind alle Rücksichten auf Moral oder Staatswohl verstummt. Sie schwanken auch nicht zwischen zwei Frauen hin und her wie Pyrrhus, denn das eine Gefühl ist bei ihnen so gewaltig, dass es jedes andere ertötet. Die Shakespearesche Leidenschaft ist das Gegenteil von allem vernunftgemässen Thun und Denken. Lear und Cordelia, Desdemona und Othello handeln so thöricht wie nur möglich, wie der erwägende Racinesche Mensch niemals handeln würde. Macbeth weiss, dass seine That weder im Himmel noch auf Erden gedeihen kann, aber er muss sie doch begehen. Die Leidenschaft übertönt alle Einwände, sei es dass sie aus dem eigenen Herzen, sei es aus dem Munde anderer kommen. Titus lässt sich durch Paulinus, Pyrrhus durch Phönix bestimmen, bei Shakespeares Helden sind Ermahnungen und gute Reden fruchtlos, sie reizen höchstens zum Gegenteil, indem sie den Widerspruch herausfordern. Ausser dem schwachen und handlungsunfähigen Hamlet, der charakteristischerweise in Horatio einen „confident“ ganz im Stile des französischen Dramas besitzt, sonst bedürfen seine Gestalten eines solchen Begleiters nicht, um mit ihm in endloser Unterhaltung einen dürftigen Entschluss zu zeitigen; bei ihnen wird er im Sturm mit der Leidenschaft selbst geboren und rastet nicht, bevor er sich in die That umgesetzt hat. Dankbarkeit, Vaterlandsliebe, Recht und Gemeinsinn, kurz alle abgeleiteten Gefühle kommen dem Shakespeareschen Menschen kaum zum Bewusstsein, oder wenn sie

es thun, brechen sie vor der Leidenschaft zusammen wie Binsen im Sturm, bei Racine sind sie von der höchsten Bedeutung, und ihr Triumph über die Begierden ist die Bestimmung seiner wohlherzogenen Geschöpfe. Die Gestalten des englischen Dichters sind wie die Natur selbst, roh, grausam und egoistisch und gerade in ihrem Egoismus der höchsten Ergebung und Aufopferung fähig, sie sind masslos in ihrem Wünschen und Handeln und stürzen sich ohne Bedenken, ohne Besinnen auf ihr Ziel. Die des Franzosen sind Produkte einer bestimmten hohen Kulturstufe, die sich würdig und massvoll in den ihnen durch Sitte und Gesetz gezogenen Grenzen zu benehmen versuchen. Gelingt es ihnen auch nicht immer, bricht die Leidenschaft durch die Schranken hindurch, so thut sie es doch in möglichst würdiger Weise unter schweren sittlichen Bedenken und unter sorgsamer Schonung aller entgegenstehender Interessen.

So wie Shakespeare den Menschen sieht, findet er ihn in allen Lebensschichten, auf dem Throne wie in der Gosse, im Altertum wie in der Neuzeit, der Racinesche Mensch existiert nur in dem kleinen, hochgebildeten Kreis, der um Ludwig XIV. geschart, den Worten des Dichters lauschte. Selbst wenn Racine an sich die Freiheit gehabt hätte, Menschen aus dem Volke auf die Bühne zu bringen, so hätte er von ihr keinen Gebrauch machen können, da solche erhabene und heroische Gestalten, wie er braucht, aus dem Volke nicht hervorgehen. Er ist mit Notwendigkeit auf Fürsten und Könige angewiesen. Auch Shakespeare wählt seine Helden mit Vorliebe aus den höchsten Kreisen, aber nicht, weil er dort eine andere Art Menschen als bei der Masse findet, sondern weil sie in ihrer grösseren Sphäre und Bewegungsfreiheit den Leidenschaften ein weiteres Feld bieten und das durch kleinliche Rücksichten nicht geschwächte Bild des Menschen klarer zur Anschauung bringen. In dem französischen Drama fängt der Mensch erst bei dem Baron an, d. h. wenn er sich durch Stellung und Hoffähigkeit über die

Allgemeinheit emporhebt. Könige mit Hochdero Gemahlinnen und fürstlichen Geliebten, weise Minister und sehr tapfere Generäle schreiten über den geweihten Boden der höfischen Bühne, die der niedrige Fuss des Bauern und Bürgers nicht betreten darf. Sie regieren, sie halten salbungsvolle Reden, sie bekämpfen sich und schlagen die grössten Schlachten. Für wen? Das bleibt Geheimnis. Denn ein Volk, das den Staat ausmacht, gibt es nicht, von ihm wird in den königlichen Salons niemals gesprochen. Dagegen ermangelt keines von Shakespeares volkstümlichen Dramen der Beziehung auf das gewöhnliche Volk: Hinter dem Fürsten und dem Ritter erscheinen die derben Gestalten der Bürger und der Bauern, hinter dem Philosophen der Narr und der Betrüger, hinter der feinen Dame die Dirne und der Zuhälter. Seine vornehme Welt steht nicht wie bei Racine losgelöst von jedem nationalen Zusammenhang in absoluter Grösse da, sondern sie ist ein Teil der Nation, wie der König nur einer aus dem Volke, wenn auch der Erste, und der Feldherr zwar der Führer, aber auch nur einer von seinen Soldaten ist. Und wie wenig königlich sind seine Könige im Vergleich zu denen Racines, wie unheroisch, wie menschlich sind seine Helden!

Der französische Dichter zeigt seine Gestalten nur von ihrer heroischen Seite, in der Fülle ihrer Würde; alles Unheroische, d. h. allgemein Menschliche, unterdrückt er, denn es gehört nicht in die Tragödie und ist für ihre heroische Handlung ohne Bedeutung. Seine Menschen sind wie Könige, die im Glanze der Majestät vor das Volk treten und sich ihre prächtige Rolle gut eingeübt haben. Shakespeare unterlässt keine Gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass der grossartige Akteur auch nur ein Mensch ist, dass er essen, trinken und schlafen muss wie jeder andere, und gerade dadurch erreicht er die unmittelbarste Lebenswahrheit. Die Welt ist kein Theater, das Leben keine Tragödie, in der der Mensch nur in seiner edelsten Grösse auftritt, sondern neben dem Heroismus steht die Alltäglichkeit und die Kleinheit. Seine Könige schlagen

Schlachten, aber in der Siegesfreude betrinken sie sich, sie lachen über die Zoten ihrer Narren, spielen mit ihren Kindern und schimpfen im Zorne wie die Marktweiber, seine Prinzen lärmten in den Kneipen herum, seine Edelen prügeln ihre Frauen, laufen in das Bordell und wetteifern mit ihren Damen in unanständigen Witzen. In seiner tragischen Situation hat Hamlet Zeit, mit den wortgewandten Totengräbern Silben zu stechen, Desdemona in ihrer Besorgnis um Othello, über Jagos unfeine Witze zu lachen, und Julius Cäsar muss sich erst in einer intimen, häuslichen Scene mit seiner Gattin auseinandersetzen, ehe er auf das Kapitol gehen darf. Das Publikum des englischen Dichters will nicht nur staunend zu dem Theaterhelden aufblicken, sondern Leid und Lust mit ihm fühlen, und besonders will es über ihn lachen, wie man über seinen guten Nachbar Dick oder Will lacht, wenn er in einer komischen Situation sitzt. Wie im Leben so fliessen in Shakespeares Dramen Tragik und Komik, Hohes und Niedriges ineinander, ohne dass ihre Verbindung ein künstlerisches Gesetz für seine Tragödie sei. Sie ist einfach die logische Folgerung seines umfassenden Standpunktes, von dem der Dichter nicht zwischen bühnenfähigen, heroischen und bühnenunfähigen, alltäglichen Menschen unterscheidet. Wie er sie alle dramatisch behandeln kann, so giebt es überhaupt nichts im menschlichen Leben, keine That und keine Lage, die sich der Darstellung auf seiner Bühne entzieht. Er folgt dem Menschen überallhin, zu den stolzesten Höhen und in die furchtbarsten Tiefen. Seiner Allseitigkeit entspricht die Sprache des Dichters. Sie ist gross und gewaltig in den pathetischen, einfach und kunstlos in den alltäglichen Scenen, sie flammt empor bis an die Grenze des Wahnsinnes mit dem Leidenschaftlichen, sie ist zart und innig mit dem Liebenden, roh und würdelos mit dem Gemeinen und dem Wutentbrannten. Wie gleichmässig und ruhig ziehen dagegen Racines Alexandriner dahin. Seine Ausdrucksweise ist nicht charakteristisch für die sprechenden Personen, sondern nur für den Dichter und seine hochkultivierte

Gesellschaft, der gewählte Eleganz, sprachliche Reinheit und klassische Gemessenheit als das höchste Ziel des dramatischen Stiles gilt. Alle unedelen Worte müssen aus der Poesie ausscheiden, natürliche Dinge wie ein Taschentuch, das noch das Entsetzen späterer französischer Kritiker hervorgerufen hat, dürfen überhaupt nicht genannt werden. Shakespeare wagt sogar im Wintermärchen einen königlichen Prinzen mit einem Schmutznäschen auf die Bühne zu bringen. Die klassischen französischen Dichter stellten lange Untersuchungen an, ob ein Wort in der Poesie Verwendung finden dürfe. Shakespeare kennt keine solchen Rücksichten, er nennt die Dinge bei Namen, wie sie sind. Der treffendste Ausdruck ist ihm der liebste, gleichgiltig, ob er edel oder unedel ist. In der Wahrheit liegt auch die Schönheit. Wo ihm der Vers zu gewaltig erscheint, geht er ohne Bedenken zur einfachen Prosa über, um von ihr wiederum zu gereimten Massen emporzusteigen, wenn es die Grossartigkeit der Handlung und das Pathos der Rede erfordern. In seinen gereimten und ungereimten Jamben, seiner Prosa, seinem volkstümlichen Knittelvers und den vielen eingestreuten Liedern und Sonetten bringt sein Drama einen ebenso vielseitigen und abwechslungsreichen Eindruck hervor, als der des französischen Schauspiels mit seinem ununterbrochenen, gereimten Alexandrinern einförmig, stellenweise sogar langweilig ist. Es ist das Bild einer wohlangebauten, auf beiden Seiten mit Pappeln besetzten Kunststrasse im Gegensatz zu einem köstlichen Waldweg, der von Grün aller Art umwuchert wird.

Wir haben versucht, Shakespeare in seiner Stellung als Dichter gegen die Vergangenheit abzugrenzen, denn selbst Racine, obgleich zeitlich später, gehört in seiner höfischen Sonderkunst einer Entwicklungsstufe an, die durch den englischen Dichter schon überwunden war. Wenn wir ihm jetzt einen modernen Dichter gegenüberstellen, so wäre nach Goethes Vorbild Byron vielleicht der geeignetste typische Vertreter der neueren Zeit. Doch das, was wir als wesentlichstes

Merkmal des modernen Dichters erkennen, das Hervortreten der Persönlichkeit, finden wir bei ihm schon als Uebertreibung, so dass wir unsere Blicke lieber auf den Altmeister selbst richten, auf die Gefahr hin, als ein Verkleinerer des grossen Mannes betrachtet zu werden. Selbstverständlich haben wir es nur mit dem Dramatiker zu thun, Goethes lyrische Leistungen, in denen sich seine ganze Grösse offenbart, bleiben hier ausser Betracht.

Die Zeit, der der englische Dichter angehört, wird mit Recht die der Renaissance genannt, es war eine Wieder- und Neugeburt der Menschheit im weitesten Sinne. Das Alte, das bis dahin den Inhalt der Welt und des Wissens ausgemacht hatte, war von dem selbständigen strebenden Menscheng Geist zerschlagen worden oder schrumpfte gegenüber den neu aufgedeckten Gebieten zur Bedeutungslosigkeit zusammen. Die grossen Astronomen Kopernikus, Galilei und Kepler zerstörten den hochmütigen Anspruch der Erde, den Mittelpunkt des Weltalls zu bilden, und führten sie unter Millionen gleichartiger zum Range eines Sternes und noch nicht einmal eines der grössten zurück. Hinter den Wassern, die bisher den engen Gesichtskreis der Menschen umschlossen hatten, tauchte eine neue Welt auf, die durch ihr blosses Vorhandensein der Universalität der Kirche den Todesstoss versetzte. Eine neue Religion berief den Menschen zur Freiheit und Selbständigkeit des Denkens und gab ihm zum erstenmal das Gefühl der eigenen Verantwortlichkeit. In Anlehnung an die wiedergefundenen Werke und Schriften der alten Völker erwachten Künste und Wissenschaften zu ungeahnter Blüte. Durch die Buchdruckerkunst wurden die Kenntnisse, die bis dahin das ängstlich behütete Besitztum weniger waren, zum Gemeingut aller. Die schwarzen Lettern trugen die Kunde von der neuen Lehre, den neuen Entdeckungen und Erfindungen hinaus unter alles Volk, das mit Begeisterung den nie gehörten Klängen lauschte. Unter der Fülle des Neuen, das täglich auf sie einströmte, fühlten sich die Menschen wie neugeboren, wie

Kinder, die zum ersten Male zu einem selbständigen geistigen Leben erstehen; sie lernten wieder an sich und ihre irdische Bestimmung glauben. Die Geister erwachen und die Wissenschaften blühen, rief Ulrich von Hutten jubelnd aus, es ist eine Lust zu leben! Und eine Lust zu leben war es für Shakespeare. Die Unmittelbarkeit seiner Zeit, ihr frohes Erstaunen über die neu gewonnenen eigenen Kräfte, ihr Stolz auf die eigenen Fähigkeiten sind der Grundzug seines Wesens. Er ist völlig einig mit seiner Zeit. Seine Dichtungen sind die notwendigen Ausdrücke ihres gewaltigen Schaffensdranges, den sie auf allen Gebieten bethätigte. In ihm ist nichts Zögerndes, nichts Zweifelndes, er schaut nicht vor sich und nicht hinter sich in die Vergangenheit, sondern in fester Männlichkeit steht er auf dem Boden der Gegenwart, der er mit Leib und Seele zugethan ist. Wohl sind ihm die Alten bekannt, aber Griechenland ist für ihn nicht das ewig verlorene Ideal, die hellenische Kunst nicht die Kunst an sich, sondern eine einmalige Blüte, die sich ebenso herrlich in seinem geliebten England erreichen lässt.

Wie anders steht dem kräftigen Vollempfinden der moderne Mensch gegenüber! Der Euphorion der Renaissance war nach kurzem Flug aus seiner Höhe herniedergebrochen, nur sein Kleid war geblieben, um das sich ein unerfreulicher Epigonenzank erhob. So wenig wie später der Liberalismus von 1789, hatten die Renaissance und die Reformation ihre Versprechungen einlösen können. Das Luthertum hatte die Menschen nicht frei, die Kunst nicht glücklich gemacht. Das Ideal, dem man so nahe gewesen, schien unrettbar verloren. Der Misserfolg rief bitterste Enttäuschung auf allen Gebieten hervor, und aus der Enttäuschung erwuchs der Zweifel, der eine fröhliche Schaffenslust nicht aufkommen liess. An Stelle des Künstlers treten der Philosoph und der Philologe, und beginnen den Menschen über sich selbst und die Notwendigkeit seines Misserfolges aufzuklären. Die Welt war alt geworden, die Menschheit fühlte sich als greisenhafter Träger einer

alternden Kultur. Man lechzte nach Verjüngung und stimmte begeistert in den Ruf nach Freiheit und Rückkehr zur Natur ein, der aus Rousseaus gequälter Brust hervordrang. Mehr als irgend einer ist er der bestimmende Vorläufer unserer grossen Dichter; in ihm sind alle Keime ihrer Entwicklung enthalten, sowohl ihr Freiheitsdrang als ihre Wendung zur Antike, insofern Griechenland nur eine Lokalisierung des paradiesischen Urzustandes der Menschheit ist. Der Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, oder um es persönlicher auszudrücken, zwischen Herz und Welt ist das Grundthema jener ringenden Zeit, die in Goethe ihren hervorragendsten Ausdruck findet. Füllte sich Shakespeares Brust mit kräftigem Behagen, wenn er auf sein erwachendes England und seine schaffensfrohen Zeitgenossen blickte, so ist der Dichter des Werthers uneinig und zerfallen mit seiner Umgebung. Mit Rousseau möchte er aus der Welt flüchten zu Einsamkeiten, die noch keines Menschen Fuss betreten. Die Wirklichkeit lastet auf ihm, und in seinem Innern lebt die Sehnsucht nach einem Ideal, das die Gegenwart niemals erreichen kann. Das Gefühl der Einheit, ohne das ein gesundes, poetisches Schaffen unmöglich ist, das Shakespeare in der Uebereinstimmung mit seiner Zeit besitzt, findet Goethe erst durch die Vermittelung der Idee in seinem Herzen, in sich selbst. Seine Person erhält für ihn eine ganz andere Bedeutung als für Shakespeare, sie wird zum Mass aller Dinge, zu dem einzigen festen Punkt in der Flucht der Erscheinungen. In seinen Werken tritt das persönliche Moment in den Vordergrund, das sachliche zurück, so dass er als der moderne Dichter der Subjektivität der Objektivität seines grossen älteren Rivalen gegenübertritt.

Die Neigung zum Subjektivismus liegt in dem innersten Wesen des modernen Menschen. Ueber alles hat er nachgedacht, über sich selbst und die Welt, über Freiheit und Unfreiheit, über den Staat und die Religion; alles hat er theoretisch abgeschätzt und in Systeme gebracht, als deren

Mittelpunkt er immer wieder sein geliebtes Ich postuliert. Der Renaissancemensch hat das Glück, von dieser philosophischen Erkenntnis frei zu sein, sein Wissen besteht aus Thatsachen, die er mit dem neugierigen Erstaunen und der naiven Hochachtung des Kindes vor allem Geschehenen in sich aufnimmt. Für den modernen Menschen ist die Thatsache als solche nichts, sie gewinnt erst Bedeutung durch die Reflexion, durch die Idee, die hinter ihr auftaucht und die er mit ihr verbindet. Er sieht die Welt nicht unbefangen, wie sie ist, sondern reflektiv, wie sie sich in seinem Innern nach seinen eigenen Ideen und den Anschauungen seiner Zeit wiederspiegelt; der moderne Dichter schildert sie in den Farben, die sie nach Brechung durch das Prisma seines eigenen Geistes angenommen hat. Statt des objektiven Weltbildes giebt er sein eigenes Ideal und subjektive Bestrebungen seiner Zeit. Goethe bringt diesen Standpunkt klar zum Ausdruck, wenn er an Jakobi schreibt: „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, das ist die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt“. Also Darstellung des Objektes, wie es im Subjekt unter der Herrschaft der Idee erscheint. Shakespeares poetisches Schaffen ist ein Heraustreten aus sich selbst, Goethes ein Sammeln der Aussenwelt in sich, während der eine sich zur Welt erweitert, verengt sich bei dem andern die Welt zum Subjekt, zu seinem eigenen Ich, für das alles Aeussere zu einem Ausdrucksmittel herabsinkt. Wie für die einzelnen Werke, so ist das Verhältnis der beiden Dichter auch für ihre Auffassung der Kunst von entscheidender Bedeutung. Für Shakespeare ist sie eine Thatsache, und ihr Zweck geht, wenn wir den Ausdruck nicht in dem banalen, gesellschaftlichen Sinne nehmen, über die Unterhaltung nicht hinaus; für Goethe ist sie das Ideal, in dem die Versöhnung des Widerspruches zwischen Herz und Welt vollzogen wird. Es ist im wesentlichen der Unterschied, den Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung macht, von denen die eine im Besitz der Natur, die andere in be-

ständiger Suche nach ihr ist, nur haben wir hier mehr die persönliche Seite des Dichters im Auge, wie aus seiner Objektivität das unbewusste, aus seiner Subjektivität das reflektive, bewusste Schaffen folgt.

Aus Shakespeares unbewusster Ganzheit erklärt sich die ausserordentliche Sicherheit seiner Produktion. In seinen Manuskripten war kaum ein Wort ausgestrichen oder verbessert, denn alles ergab sich so, wie es aus seiner Feder floss, als notwendiger Ausdruck seiner Gedanken. Nachdem er sich selbst gefunden hat, weicht er niemals von seiner Gestaltungsart ab, denn sein Stil ist keine Sache der Uebersetzung, sondern die einzig mögliche Form seiner Dichtung. Alle die unzähligen, kunstphilosophischen Fragen, die sich seit Johnson und Lessing an seine Werke knüpfen, existierten für ihn nicht. Die Verbindung des Tragischen mit dem Komischen, das Mass der Individualisierung im Verhältnis zur Handlung, der meisterhafte Aufbau seiner Dramen, selbst ihre Sittlichkeit in Bemessung von Gut und Böse waren für ihn keine Fragen, über die er theoretisch zu Gericht sass, sondern Notwendigkeiten, die aus dem Wesen seiner Kunst unmittelbar flossen. Unter einem immanenten Zwang schuf er und zwar gerade in dieser Weise. Goethe dagegen, der moderne Dichter, hat etwas Tastendes, Zweifelndes in seinem poetischen Schaffen. Der Aesthetiker trifft in ihm mit dem Dichter zusammen. Seine Produktion ist der Ausfluss der Theorie, sein Stil nicht das Erzeugnis des richtigen Instinktes, sondern in früheren Jahren der Tendenz, später das Werk der feinsten und scharfsinnigsten Untersuchung, die nicht immer zu dem richtigen Resultat führt. Je tiefer er auf dem Wege der Erkenntnis in das Wesen der Kunst einzudringen glaubt, desto schwieriger fällt ihm das Produzieren. An Iphigenie arbeitete er acht Jahre, die Vollendung des Tasso macht ihm unsägliche Mühe, wie wir aus seinen Briefen aus Italien ersehen. Er gehört einer Zeit an, die alles kennt, alles gelesen hat und sich unter dem Gelesenen ein Vorbild für die eigene

Arbeit sucht. Je grösser die Belesenheit war, um so stärker die Konfusion. Gottsched hatte an die französischen Klassiker angeknüpft, Klopstock an Milton, Herder an die Griechen, Wieland an mittelalterliche Muster, Lessing seiner Behauptung nach an Shakespeare, in Wirklichkeit an zeitgenössische Franzosen und Engländer. Ihnen schliesst sich Goethe an, der zuerst in den Spuren Shakespeares, dann der Griechen wandelt, um geringere Einflüsse wie die Hans Sachsens, der orientalischen Poesie und Voss' beiseite zu lassen. Und die Anknüpfung war keine rein künstlerische, sondern eine subjektive, tendenziöse. Zuerst galt es die Gebundenheit der Franzosen zu zerstören, und da erschien ihm Shakespeare in seiner Regellosigkeit als der geeignete Befreier. Ueber diese Beurteilung des Stiles der englischen Dramen ist Goethe niemals hinausgekommen, und nur so konnte es geschehen, dass er sich ebenso energisch, wie er sich ihnen zugewandt hatte, von ihnen abkehrte, und zum zweitenmal in der Nachahmung fremder Muster, der Alten, das Heil der Kunst fand. Galt es früher, die auftretenden Gestalten möglichst zu individualisieren, so sollten sie jetzt nur wie klassische Masken und Typen erscheinen; wurde in der ersten Epoche die Handlung in volkstümlicher Breite entwickelt, so schrumpfte sie jetzt zu klassischer Einfachheit zusammen; war früher die Scene eine grosse, bewegte Masse gewesen, so wurde jetzt die Zahl der zu gleicher Zeit auftretenden Personen auf die drei Schauspieler des Sophokles beschränkt, ein gewaltsamer Wechsel, der sich nur daraus erklärt, dass weder das romantische noch das klassische Prinzip mit Goethes Kunst notwendig verbunden, sondern beide willkürlich von ihm gewählt waren.

Noch deutlicher kommt aber die bewusste Subjektivität Goethes bei der Wahl seiner Stoffe zum Durchbruch. Während die Handlung bei Shakespeare in Uebereinstimmung mit Aristoteles die Hauptsache im Drama ist, so hat sie für Goethe an sich gar keinen Wert, sondern erhält ihn erst durch

die Idee, die er mit den scenischen Vorgängen verbindet. Ein Stoff lockt ihn nicht um seiner selbst willen, sondern weil er in ihm eine Unterlage für seine Tendenzen und Anschauungen erblickt. Bei keinem Dichter finden wir deshalb so viel Fragmente und Entwürfe wie bei ihm. Ein Stoff musste seinen Wert für ihn verlieren, wenn sich bei der Ausarbeitung ergab, dass er der hineingelegten Idee nicht entsprach oder wenn der Verfasser im Verlaufe der Arbeit über seine Idee hinausgeschritten war. Die Fabeln von dem ewigen Juden und Prometheus sagten Goethe an sich nichts, sie bekamen nur einen Wert, wenn sie sich zur Darstellung seines religiösen Rationalismus eigneten. Als er diesen überwunden hatte, mussten sie liegen bleiben, und ein späterer Versuch, den ewigen Juden im spinozistischen Sinne zu vollenden, konnte einen Erfolg nicht haben, da der Stoff der neuen Idee nicht anzupassen war. Mit den ausgeführten Werken ist es genau so, die Bedeutung der Handlung liegt nur darin, dass sie Bestrebungen und Ideen des Dichter verkörpert. Götz ist das Freiheitstreben der Stürmer und Dränger, Werther die Sehnsucht nach dem glücklichen Naturzustand aus der Enge der Kultur. In den beiden Jugendwerken fällt die Idee noch mit der Handlung und den auftretenden Personen zusammen, in Egmont steht sie schon losgelöst neben ihnen. Der Held soll ein Freiheitskämpfer sein, und er ist es auch, allerdings kein niederländischer und kein politischer, sondern ein socialer. Er selbst thut zwar nichts, um den Ruhm zu verdienen, aber der Dichter beging eine That gegen die Konvention der drückenden, socialen Formen, indem er die aussereheliche Verbindung Egmonts mit Klärchen verherrlichte und dadurch gegen die Ehe selbst zu Felde zog. Dieselbe Tendenz liegt dem Clavigo und der ersten Fassung von Stella zu Grunde, es sind Angriffe gegen die monogame, dauernde Verbindung, die sämtlichen Genies jener Epoche ein Dorn im Auge war.

Schiller dachte zeitweilig allen Ernstes an ein gemein-

sames Zusammenleben mit den beiden Schwestern Lengefeld, wie es in Bürgers unglücklicher Häuslichkeit zur Ausführung gekommen ist. Die Bedeutung, die den Goetheschen Gestalten über ihre Person hinaus zukommt, überschreitet den Rahmen der Handlung und wird ihnen nicht durch das Drama selbst beigelegt, sondern durch die Reflexion, mit der der Dichter in das Stück hineingreift. Nur durch sie wird Iphigenie zu der Verkörperung der reinen Weiblichkeit, der höchsten Form der Menschlichkeit, wie nur durch sie in der Person des Tasso die unveräusserlichen Rechte des Genies Gestalt annehmen und sich die Erkenntnistragödie Fausts zur Lebens- und Menschheitstragödie entwickelt. Diese Art, die Persönlichkeit reflexiv zu erweitern, musste auf die Dauer zur Allegorie und Symbolik führen, eine notwendige Konsequenz, der Goethe in der natürlichen Tochter, Pandora und Faust II. nicht entgangen ist. Hier haben die Menschen gar keinen Wert mehr, sie sind hinter ihrer Bedeutung vollständig verschwunden und zu Trägern von Ideen herabgesunken. Eugenie ist die unter den Schrecken der Revolution leidende Nation, Pandora das in die Welt gesandte Ideal der Schönheit, Faust endlich das Menschengeschlecht selbst. Das Drama hat nur noch symbolische Bedeutung, neben der Handlung steht eine andere, eine grössere und umfassendere, die durch die scenischen Vorgänge symbolisch bezeichnet wird. Die eigentliche sichtbare Handlung ist gleichgiltig, ja sogar unverständlich, wenn sie nicht durch die Reflexion geklärt und erläutert wird.

Ganz anders ist das Verhältnis Shakespeares zu seinen Stoffen. Er wird objektiv durch sie angezogen, sei es, dass ihn das Ereignis, sei es die Gestalt des Helden zur Behandlung lockt. Er sucht nichts in ihnen und trägt nichts in sie hinein, was nicht in ihnen liegt. Er erweitert sich zu seinem Stoffe und wird mit ihm eins, während Goethe ihn in sich aufnimmt und ihn zum Spiegelbild seines augenblicklichen Geisteszustandes macht. Nichts lag Shakespeare ferner, als eine philosophische Idee mit seinen Dramen zu verbinden

oder in ihnen eine allgemeine Wahrheit zu predigen, die nicht mit Notwendigkeit aus der Handlung und den Charakteren selbst hervorgeht. Es war Gervinus und Ulrici vorbehalten, Grundideen in seine Dramen hineinzutragen, die, ihrer prunkenden Worthülle entkleidet, meistens auf solche Naivitäten wie: der Mensch soll seinen Eltern gehorchen oder er soll sich nicht überheben, hinauslaufen. Ob der Dichter um dieser billigen Weisheit willen sich veranlasst sah, den König Lear zu schreiben, erscheint allerdings mehr als zweifelhaft. Seine Dramen sind frei von jeder persönlichen Reflexion; er schildert nicht die Vorgänge, wie sie sich in seinen Ansichten wieder spiegeln, sondern wie sie sind. Sein persönliches Ich geht im schaffenden Künstler verloren, neben Homer ist er der unphilosophischste aller Dichter, aber dadurch gerade ganz Dichter. Er giebt nur Menschen und Handlungen, wie sie sich mit Notwendigkeit auseinander entwickeln, Goethe Ideen, in denen er die bewegenden Kräfte und Bestrebungen seiner Zeit zusammenfasst.

Selbstverständlich steht auch Shakespeare auf dem Standpunkt seiner Zeit, auch er kann sich — und wir haben in den voraufgehenden Aufsätzen mehrfach darauf hingewiesen — dem Einfluss, den Wünsche und Ziele seiner Zeit auf ihn ausüben, nicht entziehen, aber der Unterschied zu Goethe ist ein doppelter. Dadurch, dass die zeitlichen Momente mit zwingender Gewalt aus dem Charakter der handelnden Personen hervorgehen, nehmen sie einen allgemein menschlichen Inhalt an, und das war wieder nur möglich, weil er Ideen und Verhältnisse seiner Zeit nur dann verwertete, wenn sie für ihn abgeschlossen waren, und er als Ringender keinen Anteil mehr an ihnen hatte. Dass in Mass für Mass in der Gestalt des Angelo das Puritanertum gemeint ist, unterliegt wohl kaum einem Zweifel, aber indem der Dichter die Bestrebungen jener religiösen Partei ihres speziellen Charakters entkleidete, wird aus dem Puritaner ein allgemein menschlicher Heuchler, der allen möglichen An-

griffen ausgesetzt ist, nur nicht persönlichen von seiten des Verfassers. Weder tritt er in der Gestalt des schwachen Herzogs, noch des leichtsinnigen Claudio, noch gar des Wüstlings Lucio gegen ihn auf. Bei Goethe bewahren die zeitlichen Bestrebungen ihren subjektiven Gehalt, es sind Ideen des 18. Jahrhunderts, die ihn auf das innigste berühren, mag er ihnen nun als Verteidiger oder Angreifer gegenüberreten. In Götz ruft er zum Kampf für die Freiheit auf, in Werther sehnt er sich aus der Enge des Lebens hinaus, in Stella und Egmont bekämpft er die Konvention der Ehe und im Faust ringt er nach Erkenntnis. So kann es kommen, dass dieselbe Idee in seinen Werken von den entgegengesetzten Seiten betrachtet wird, je nachdem er noch unter ihrer Herrschaft steht oder sie schon in fortschreitender Entwicklung durchlebt hat. Die politische Freiheit, die Götz und teilweise auch Egmont erstreben, wird in den Aufgeregten und dem Bürgergeneral verspottet, der glückliche Naturzustand, der Werthers Sehnen ist, ist im Satyros lächerlich gemacht. Die monogame Ehe, die in der ersten Fassung von Stella gegenüber dem Rechte des Herzens verworfen wird, wird in der späteren als sittlich begründet anerkannt. Im Tasso sind sogar Ansicht und Gegenansicht in ein Werk zusammengedrängt. Während die ersten beiden Akte das Genie in seiner Ueberlegenheit und Freiheit von konventionellen Beschränkungen darstellen, wird im dritten Akt der Spiess umgekehrt und dem genialen Menschen bedeutet, dass auch er sich den allgemein giltigen Gesetzen der Gesellschaft einfügen muss. In den zehn Jahren, in denen der Dichter am Tasso arbeitete, hatte sich seine Meinung geändert und damit auch der Grundgedanke des Dramas. Aus Tasso war ein Antonio geworden.

Die Einwirkung der reflexiven, persönlichen Momente musste entscheidend und verändernd für den Charakter des ganzen Dramas sein. Ist die Darstellung der persönlichen Meinung des Dichters, die in dem Werke enthalten ist, die Hauptsache, so tritt die eigentliche Handlung gegen sie in

den Hintergrund. Mit der fortschreitenden Entwicklung Goethes in dieser Richtung wird sie immer knapper und dürftiger, während die Reflexion an Breite des Raumes gewinnt. In Götz haben wir eine beinahe Shakespearesche Handlungsfülle, doch schon im Egmont und Clavigo schrumpft sie zusammen. Die Scenen mit Clärchen auf der einen, mit der Regentin auf der anderen Seite haben mit der Handlung nichts zu thun, sie dienen entsprechend dem Gespräch mit Bruder Martin im Götz nur zur richtigen Beleuchtung der Freiheitsidee, wie auch im Clavigo das Ehepaar Guilbert und selbst Carlos nur äusserlich in das Drama, nicht in die Handlung verflochten sind, um die Idee klar zum Ausdruck zu bringen. In Iphigenie und Tasso ist die Handlung auf das denkbar geringste Mass reduziert, statt ihrer haben wir lange Monologe und Zwiegespräche, die nur die reflexive Darlegung der Tendenz zum Zweck haben. Die Handlung tritt hinter die Empfindungen und den gegenseitigen Gedankenaustausch zurück, in denen sich das eigentliche Grundthema der Tragödie findet. Es kommt ja auch nicht darauf an, was diese Leute thun, denn die Handlung kann nur ein ungenügendes Bild von der Idee geben, sondern auf das, was sie denken, oder was sie als Gedanken des Dichters aussprechen. Daraus folgt die Unthätigkeit des Helden, die sämtlichen Goetheschen Dramen eigentümlich ist. Götz hat sich zwar fünf Akte hindurch mit einer stattlichen Zahl von Feinden herumzuschlagen, aber ein planmässiges Handeln ist auch bei ihm nicht vorhanden, Egmont thut nichts, sondern wartet, bis ihm der Kopf abgeschnitten wird, und Iphigenie entschönt den schuldigen Bruder nicht durch ihre Thaten, sondern durch ihre Gegenwart, durch das blosse Vorhandensein ihrer Persönlichkeit. Von dieser Art des Verhaltens ist Hamlets Unthätigkeit scharf zu unterscheiden, sein Nichthandeln ist ein pflichtwidriges Unterlassen, das virtuell dieselbe Bedeutung wie eine That besitzt, die Goetheschen Charaktere dagegen befinden sich in der glücklichen Lage, dass sie nichts zu

thun brauchen, um tragische Helden zu werden. Ihre dramatische That besteht ja nicht in dem, was sie leisten oder nicht leisten, sondern in der Verkörperung einer Idee, dass sie so, wie sie sind, überhaupt existieren. Es genügt, dass in der Zeit der allgemeinen Verlogenheit ein ehrlicher Mann wie Götz, in der allgemeinen Knechtung ein Freiheitskämpfer wie Egmont, in der allgemeinen Philisterhaftigkeit ein Mensch von Fausts hohem Erkenntnisstreben und in der allgemeinen Roheit ein menschliches Wesen wie Iphigenie vorhanden ist, um das Drama in seiner Notwendigkeit zu begründen. Thaten ihrerseits bedarf es nicht mehr, sondern nur der Darlegung ihrer Grundsätze. Macbeth, Lear, Othello und Romeo sind Menschen, die mit ihresgleichen leben, die an der Stelle, die sie innehaben, wohl am Platze und an sich keine Störung ihrer Kreise sind. Erst die Leidenschaft reisst sie zu Thaten hin, die sie mit der Aussenwelt entzweien und deren Reaktion herausfordern. Götz, Faust, Egmont und Tasso dagegen stehen von Anfang an, allein auf sich selbst oder eine geringe Minderheit von Angehörigen angewiesen, einer durchaus anders gearteten und gesinnten Welt gegenüber, sie sind von ihrer Umgebung durch die ganze Kluft der Idee getrennt. Ob sie dieser Idee nun durch Thaten oder durch Worte Ausdruck geben, ist gleichgiltig, denn durch sie sind sie schon zur Tragik verdammt. So richtet sich die Reaktion der Aussenwelt auch nicht gegen das, was sie gethan haben, wie in Richard III., Macbeth und Romeo, sondern gegen ihre Existenz an sich. Eine Welt von Knechten kann keinen Götz unter sich dulden, eine Gesellschaft von konventionellen Geschöpfen keinen Tasso, weil die Idee der Freiheit mit ihrer Existenz in jeder Form und unter allen Umständen unverträglich ist. Es ist eine Uebertreibung, das Meditationsdrama, das, der äusseren Handlung bar, sich nur im Innern der auftretenden Personen abspielt, schlechtweg zu verwerfen, wie es von Vischer und seinen Anhängern geschieht. Auch es hat seine Berechtigung, aber die höchste Art des Dramatischen

ist es nicht, denn zum Schluss liegt das innerste Wesen der Tragödie nicht darin, dass sich die Menschen durch das gesprochene Wort zur Darstellung bringen, sondern durch ihre Thaten, durch die äussere sichtbare Handlung.¹⁰⁷ Ein Vergleich von Faust und Hamlet dürfte in dieser Beziehung von Bedeutung sein. Bei beiden liegt die Tragödie in dem Innenleben des Helden. In dem deutschen Drama bleibt sie jedoch auf das Aussprechen der Empfindungen beschränkt, in dem englischen findet sie ihren fortschreitenden Ausdruck in den äusseren Vorgängen. Gerade in dieser Tragödie zeigt sich Shakespeares Kunst auf das wunderbarste, wie er jede, selbst die geringste Schwankung seines nervösen Helden durch objektive Veränderungen darzustellen weiss.

Leider ist es uns nicht gestattet, der Abschweifung nachzugehen, kehren wir zu der Entwicklung der Goetheschen Tragödie zurück. Gewinnen seine Dramen durch die breite Darstellung der Ideen, wie sie als bewegende Kräfte seiner Zeit auftreten, ihre eigenartige, subjektive Färbung, so wird sie noch verstärkt durch das Verhalten des Dichters zu diesen Ideen. Sie sind für ihn noch nicht abgeschlossen, sondern als Ringender, als Mitkämpfer steht er noch unter ihrem Einfluss, er wird Partei. Auf der einen Seite steht der Dichter, auf der anderen die ihm feindlich gesinnte Welt, der bestehende Zustand, der sich der Einwirkung der Idee entzieht. Mit Götz ist er gegen die Bamberger, mit Clavigo, Ferdinand und Egmont gegen den Zwang der konventionellen Ehe, mit Faust gegen die Beschränktheit der Wagner und Genossen und mit Tasso gegen den höfischen Kunstdilettantismus. So kommt es, dass er Licht und Schatten zwischen Spiel und Gegenspiel nicht so gerecht und gleichmässig verteilen kann wie Shakespeare. Die eine Seite ist seine Partei, in ihren Vertretern findet er sich selbst wieder, die andere ist ihm abgeneigt, und ihre Abneigung wird von ihm erwidert. Nicht dass er sie deshalb zu elenden Schurken und Verbrechern stempelt, aber ihre Lebensanschauung ist immer der des

Helden unterlegen, das dramatische Recht immer auf seiner Seite, wie sich aus der Gegenüberstellung von Götz und Weislingen, Faust und Mephisto, Iphigenie und Thoas und Pylades ergibt. Auch im Tasso stehen sich der Held und Antonio nur scheinbar gleichberechtigt gegenüber, eine Täuschung, die durch den schon erwähnten Gesinnungswechsel des Dichters hervorgerufen wird. In der Idee sind seine Helden der Gegenseite immer überlegen, und so müssten die Goetheschen Dramen mit Notwendigkeit zu einem glücklichen Ausgang führen, wenn sich, wie in Iphigenie, die Idee in ihrer ganzen Reinheit durchsetzen könnte. Dass sie das nicht kann, dass somit das Stück zu einer Tragödie wird, liegt entweder darin, dass der Vertreter der Idee, als ein Mensch seiner Zeit, mangelhaft ist und sich nicht zu der Höhe seiner eigenen Anschauung emporschwingen kann, oder dass die Zeit, ein ausserhalb des Charakters liegendes Moment, für die Durchsetzung der Idee noch nicht reif ist. Fernando hat die im Drama als richtig anerkannte Meinung, dass der Zwang der Ehe mit dem Gefühlsleben unvereinbar ist, aber er kann die Konsequenzen nicht ertragen, wie auch Clavigo zusammenbricht, nachdem er Marie aufgeopfert hat. Die zweite Richtung wird durch Götz, Egmont, Tasso und die natürliche Tochter bezeichnet. Das Jahrhundert, wie es am Schlusse des Götz charakteristischerweise heisst, stösst sie von sich, weil es für ihre hohe Persönlichkeit, für die von ihnen verkörperte Idee keine Stätte hat. In beiden Fällen — und das ist das entscheidende in der Art der Goetheschen Tragik — ist der Untergang des Helden keine objektive Notwendigkeit, sondern er wird durch zufällige, äussere Umstände herbeigeführt, die seiner Zeit anhaften. Die Gegenmächte sind niemals zur Höhe der objektiven Notwendigkeit erhoben, sondern sie stellen dem überlegenen Helden gegenüber die Willkür dar, die zufälligerweise die Macht in den Händen hat und deshalb in der Lage ist, ihn zu vernichten. Die Goetheschen Helden fallen nicht, weil sie sich ihren Untergang selbst

bereitet haben, weil sie untergehen müssen, sondern sie scheitern an dem augenblicklichen Zustand ihrer Gesellschaft. Diese Art der Tragödie ist nicht untragisch, aber sie ermangelt der Allgemeingültigkeit, sie bewahrt einen ausschliesslich zeitlichen Charakter. Wie Goethe nur seine eigenen Lebensinteressen und die bewegenden Kräfte seines Zeitalters darstellt, so sind seine Dramen durchaus an das achtzehnte Jahrhundert gebunden, seine Probleme nur in diesem möglich und seine Tragödien nur in diesem tragisch. Es ist die notwendige Folge der Subjektivität des Dichters, die eigene Erkenntnis der Unmöglichkeit, in seinem Jahrhundert seine Ideale zu erreichen, die in seinen Dramen tragisch in Erscheinung tritt.

Die gewaltigen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, deren Widerklang wir in den Goetheschen Dramen hören, stehen uns noch so nahe und sind noch von so lebendiger Bedeutung für uns, dass es schwer fällt, den zeitlichen Charakter der Dichtungen zu erkennen. Aber je weiter wir uns von jener Epoche entfernen und andere Kräfte und Ideale in unserem Leben auftauchen, desto klarer wird ihr Charakter als Zeitfragen. Es ist dem Dichter unbenommen, auch solche dramatisch zu behandeln, aber um etwas Allgemeingültiges zu schaffen, muss er auch den ewigen, den rein menschlichen Kern aus ihnen herausschälen. Der Gretchentragödie sieht es keiner mehr an, dass in dem Kindesmorde eine Tagesfrage behandelt ist, die damals das gesamte Publikum in lebhaftester Weise beschäftigte. Hier ist es dem Dichter in echt Shakespearescher Weise gelungen, das Individuelle zum Allgemeinen, das Zeitliche zum Ewigmenschlichen zu erheben. Anders dagegen in der Mehrzahl der übrigen Dramen. Das Bedürfnis, seine Person voll auszuleben und schrankenlos durchzusetzen, wie es als Streben nach Freiheit und Unbeschränktheit den Grundzug aller Goetheschen Dramen bildet, ist ein Spezifikum des achtzehnten Jahrhunderts, für das weder der Staat noch die Religion von Bedeutung waren; der Zwie-

spalt zwischen Gemüt und Welt, zwischen Ideal und Wirklichkeit, die die Unterlage seiner Tragik bildet, ist zwar für uns noch vorhanden, aber wir arbeiten an seiner Ueberwindung. Und zwar suchen wir den Ausgleich in ganz anderer Weise als das achtzehnte Jahrhundert, weder in der Auflösung der monogamen Ehe wie in Stella, noch in der einseitigen Hingabe an die Kunst wie Tasso, noch in dem schönen Menschentum Iphigeniens. Dies Ziel, so verlockend und paradiesisch es Goethe auch geschildert hat, ist zum Schluss nur eine Konvention seiner Zeit, die ideale Krönung seiner poetisierenden und ästhetisierenden Gesellschaft. Man hat Goethes Dichtungen Bildungsschriften genannt. Sie verdienen den Namen mit vollem Recht. Aber in dieser Beziehung liegt für die Dramen neben ihrer Bedeutung für ihre Zeit auch die Beschränkung auf ihre Zeit. Sie sind der gewaltige Ausdruck des ringenden Werdens des deutschen und des modernen Geistes, aber wie sie für den Werdenden alles bedeuten, so werden sie für den Gewordenen nur die Niederschrift einer Periode sein, die er durchlaufen hat. Was aber die Dramen durch diese Untersuchung im einzelnen verlieren, gewinnen sie doppelt, wenn wir sie im Zusammenhang mit Goethes Persönlichkeit betrachten, zu der sie notwendigerweise gehören, wie die Glieder zu ihrem Haupte. Sie sind nur Teile jener grossen dramatischen Dichtung, die das Leben des Mannes darstellt, und diese ist, weil sie ganz menschlich ist, von ewiger Geltung für alle Zeiten.

Der Gegensatz von Shakespeare zu der Goetheschen Art des subjektiven, persönlichen Schaffens bedarf kaum einer weiteren Erklärung. Seine Dramen finden ihre Kraft und Herrlichkeit in der Handlung; nicht in der Gesinnung des Menschen, sondern in den Thaten, zu denen sich die Gesinnung gestaltet, liegt sein Schicksal. Die Handlung spricht für sich allein, der Dichter in Person hat ihr nichts hinzuzufügen und braucht sie durch keine reflektierende Erläuterung in das rechte Licht zu setzen. In absoluter Un-

persönlichkeit steht Shakespeare hinter seinem Werke. Bei keinem Dichter toben die Leidenschaften wilder und platzen die Geister heftiger aufeinander als bei ihm, aber er selbst bleibt im höchsten Jubel und in der tiefsten Not unbewegt in seiner überlegenen Ruhe. Mit sicherem künstlerischen Takt weiss er die Stimmen hervorzurufen, zu dämpfen und zum Schweigen zu bringen, dass sie sich zum allgemeinen Einklang vereinigen. Er selbst nimmt niemals Partei in seinen Werken. Man hat am Prinzen Heinz persönliche Züge des Dichters finden wollen, mit gleichem Recht liesse es sich von Falstaff behaupten; Hamlet soll er nach seinem Bilde geschaffen haben, denselben Anspruch könnte man für Horatio geltend machen. Zwischen Spiel und Gegenspiel, zwischen dem Helden und den ihm feindlichen Gewalten verteilt er seine Gaben gleichmässig. Dem einen weist er nicht die ausschliessliche Berechtigung und die höhere sittliche Anschauung zu und dem anderen die krasse, gewalthätige, äussere Macht, sondern beide Teile sind in gleicher Weise berechtigt und begründet. Beiden sieht er gleich tief in die Herzen hinein. In dem Charakter des Menschen findet er in seiner durchdringenden Objektivität den Urgrund zu allem Handeln. Während die Thaten der Goetheschen Personen von Besonderheiten, Zufälligkeiten und Rücksichten abhängen, die durch den Grad ihrer Kultur und Geistesbildung bedingt werden, dringt Shakespeare immer durch diese äusseren Umstände zum Allgemeinen hindurch, zu dem Menschen selbst. Seine Stoffe sind in den Lustspielen oft schlecht und selbst in den Trauerspielen nicht immer frei von störendem Beiwerk, das sich aus der Hochachtung des Renaissancemenschen für das gedruckte Wort erklärt, aber gerade in solchen Fällen zeigt sich die Meisterschaft des Dichters im hellsten Licht; mit welcher zwingender Notwendigkeit er selbst die thörichtesten Ereignisse, die er in den Quellen vorfand, aus dem Charakter der handelnden Personen abzuleiten weiss. Dazu war es aber notwendig, dass er den Menschen nicht auf einer be-

stimmt Kulturhöhe, sei es als moderner Engländer, sei es als antiker Römer, sah, sondern in seinem unverkünstelten und unverbildeten Naturzustand. Von den verschiedenen Erklärern sind seine historischen Dramen ihres geschichtlichen Gehaltes wegen gelobt oder als unhistorisch verworfen worden, in gleicher Weise hat man in seinen Römern bald echt antike Menschen, bald eingefleischte Engländer gesehen. Beides ist richtig und beides ist falsch, denn in erster Linie sind sie Menschen, und als solche sind sie ebensogut in Rom wie in London, nach Christus oder vor Christus zu Hause. Bewunderte die deutsche Aesthetik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts besonders den historischen Dichter in Shakespeare, so möchten wir ihn gerade um des Gegenteiles willen am höchsten schätzen, dass er durch und durch unhistorisch ist. Denn das Geschichtliche ist im Vergleich mit dem Allgemein Menschlichen nur etwas Zufälliges, etwas Vorübergehendes und Aeusserliches, das auf eine bestimmte Kultur-epoche beschränkt ist. Die historische Anschauung selbst ist einem beständigen Wechsel unterworfen. Den Zeitgenossen des Dichters, die unter dem Eindrucke der Reformation standen, war im Leben Königs Johann seine Erniedrigung vor dem Papst das wichtigste Ereignis, für uns ist es die Gewährung der Magna Charta. In „abermals fünfhundert Jahren“, wenn eine neue grosse Idee den Konstitutionalismus abgelöst hat, wird man wieder anderer Meinung sein. Das, was aber ewig die gleiche Bedeutung behalten wird, ist der Charakter des schwachen Königs, wie ihn Shakespeare gezeichnet hat. Selbst in den sogenannten Historien ist Shakespeare unhistorisch. König Johann stellt ebensowenig das Verhältnis von Kirche und Staat im zwölften Jahrhundert dar, wie Coriolan das zwischen Familie und Politik im dritten Jahrhundert a. u. c., sondern zwei Männer, von denen der eine infolge seiner Schwäche Krone und Reich verliert, der andere durch seine masslose Ueberhebung zu Grunde geht. In dieser Fassung und nur in dieser Fassung haben die Dramen einen

alle Zeiten überdauernden Wert, als historische Ausarbeitung wäre ihr künstlerisches Interesse um so notwendiger auf ihre Zeit beschränkt, je genauer und treffender sie die damalige geschichtliche Anschauung wiedergäben. Alles Historische, ein Begriff, unter den wir im weitesten Sinne das gesamte Verhalten des Menschen zum Staate, zur Religion, Sitte und Gesellschaft zusammenfassen können, ist beständigem Schwanken und Wechsel unterworfen, die höchsten Probleme einer Generation sind schon für die nächste belanglos und unverständlich; dauernd ist nur der Mensch selber in seinem ursprünglichen und ewiggleichen Wollen und Begehren, in seinen Leidenschaften. In dieser Form bildet er das Thema der Shakespeareschen Dramen. Man hat es dem Dichter zum Vorwurf gemacht, dass er den Menschen nur in seinem materiellen Streben darstelle, dass bei ihm alle Charaktere fehlen, die um Bildung, Wissen und Wahrheit ringen, die von allgemeinen Ideen und philosophischen Prinzipien bewegt werden. In der Armut liegt sein Reichtum. Selbst dem grössten Meister wäre es versagt, ein Drama von Jesus Christus zu schaffen, dem ein lebendiges Interesse auch nur ein Jahrhundert hindurch treu bliebe, denn jede Generation findet in den Lehren und dem Wirken des Göttlichen einen neuen, einen anderen Ideengehalt als die vorhergegangene. Sie, und darüber kann der Dichter nicht hinauskommen, sieht in ihm nur ihr eigenes, zeitiges, augenblickliches Ideal, das sich weder mit dem der Zukunft noch der Vergangenheit deckt. Wenn sich unsere modernen Dichter mit Vorliebe an die Behandlung des Bauernkrieges wagen, so legen sie Florian Geyer und Genossen unsere augenblicklichen sozialistischen Ideen in den Mund. Mit dem Moment, wo diese umwälzende Bewegung ihr aktuelles Interesse verliert, wie sie es in England schon eingebüsst hat, sind ihre Stücke nur noch historische Reminiscenzen, wenn es ihnen nicht gelungen ist, die Fülle der Ideen auf ihren letzten Urgrund zurückzuführen, die menschliche Leidenschaft, Liebe und Hass, Ehrgeiz und Herrschsucht,

Trotz und Verachtung, Ergebung und Opfermut sind zu allen Zeiten und unter jedem Himmelsstriche die gleichen. Ihr Walten im Guten und im Bösen mit vollendeter Meisterschaft erschöpfend dargestellt zu haben, ist das höchste Verdienst Shakespeares. Wollen wir ihn in dieser Beziehung vergleichen, so kann es nur mit dem römischen Recht geschehen, dem grössten Werk, das das Altertum erzeugt hat. Es ist beinahe ganz ausser Geltung, aber in jeder neuen Gesetzgebung erlebt es, was den persönlichen Teil anbetrifft, eine Auferstehung. Die Absichten, das Wollen des Menschen, wie er als Käufer, Pächter oder Pfandleiher auftritt, sind in ihm für alle Zeiten erschöpfend klargelegt, so dass wir Neueren weder etwas hinzuzufügen, noch hinwegzunehmen haben. Unsere Lebensverhältnisse haben sich unendlich kompliziert, aber noch immer genügt die einfache Formel für sie, die der Prätor vor zweitausend Jahren ersonnen hat. So ist es auch mit Shakespeare. Seine Menschen haben in der Gewalt des Affektes und der ausschliesslichen Hingabe an eine Leidenschaft gegenüber dem vielseitigen, durch Bedenken und Erwägungen auf Schritt und Tritt behinderten Kulturmenschen etwas Einfaches; nicht mit Unrecht kann man sie die Urformel des Menschen nennen, aber gerade dadurch sind sie lebenswahr und bleibend für alle Zeiten. Seine Werke sind eine Kodifikation der menschlichen Leidenschaften. Wenn der Dichter, der das Wesen des Menschen am schärfsten erfasst hat und die genaueste Kenntnis von seinem Herzen besitzt, der grösste ist, so ist es Shakespeare.

Alle seine Eigenschaften, die wir in der kurzen Skizze erkannt haben, seine Realität, seine Freiheit, Volkstümlichkeit und Objektivität laufen in dem einen Punkte zusammen, seiner unübertroffenen Kunst der Menschendarstellung.

Wenn wir zum Schlusse einen Rückblick auf unsere Betrachtung werfen, so sind es nur wenige positive Züge, die wir für ein Bild des grossen Dichters gewonnen haben, meistens haben wir nur die Mängel anderer erkannt, die er

vermieden hat. Gerade darin zeigt sich seine Grösse. Es ist leicht, die künstlerische Persönlichkeit eines Racine oder Schiller zu erfassen, beinahe unmöglich die Shakespeares oder Homers.

Wenn wir die griechischen Epen durchlesen, so werden wir der wunderbaren Kunst ihres Schöpfers kaum gewahr, es ist in ihnen alles so natürlich, so selbstverständlich, wir haben das Gefühl, dass es nur so und gar nicht anders sein kann. Erst wenn wir Vergil, Tasso und das Nibelungenlied gelesen haben, geht uns durch den Gegensatz ein Begriff von der Ueberlegenheit Homers auf. Was er für das Epos ist, ist Shakespeare für das Drama, der unerreichte und unerreichbare Dichter für alle Zeiten, der grösste formende Künstler, ohne Aesthetiker zu sein, der tiefste Menschenkenner und doch kein Psychologe, der höchste Weltweise ohne eine Ahnung von Philosophie.

Das Licht der Sonne am Tage nehmen wir als etwas Selbstverständliches hin, während wir den hellen Glanz des Mondes, der Sterne oder gar der elektrischen Lampe bei Nacht mit Bewunderung bemerken. Die Leuchtkraft der kleineren Lichter können wir in Worten fassen und in allgemein verständlichen Begriffen zur Darstellung bringen, bei der Sonne muss es uns genügen, dass sie glänzender ist, als alle Gestirne, die neben ihr kreisen.

Anmerkungen

Einführung.

¹ Die beste Lebensbeschreibung Shakespeares ist wohl noch heute die von Elze (Halle 1876), die höchstens an Reichtum von thatsächlichem Material durch die von Sidney Lee (London 1898, 2nd ed.) übertroffen wird. Beide Verfasser haben mehr das äussere Leben des Dichters im Auge, so dass der Leser einen klaren Einblick in seine Bedeutung nicht erhält.

² Der Gläubiger und Pfandleiher Edmund Lambert lehnte die Annahme des Schuldbetrages und Auslieferung des Pfandes ab, wenn nicht auch die anderen Schulden getilgt würden. Ich finde darin eine Bestätigung der Vermutung, dass Shakespeares Vater nicht verarmt war. Wären die Schulden, für die das Pfandobjekt nicht bestellt war, privater Natur gewesen, so war der Grund des Gläubigers unmöglich, er musste das verpfändete Gut herausgeben. Sie waren aber vermutlich öffentlich-rechtlicher Natur, und als solche bevorrechtet, so dass der Gläubiger bei Annahme des Schuldbetrages Gefahr lief, sein Pfandobjekt zu verlieren, ohne das Geld behalten zu dürfen, das die öffentlichen Kassen auf Grund ihres Vorrechtes für sich in Anspruch genommen hätten. Andererseits war aber John Shakespeare nicht mittellos, wie aus seinem Anerbieten, das Pfand einzulösen, hervorgeht; es ist also wahrscheinlicher, dass er die anderen Schulden nicht bezahlen wollte, als dass er nicht konnte. In einer Klageschrift vom Jahre 1597 nennt er sich zwar selbst noch arm, doch das ist nur der „bewegliche“ Ausdruck einer Klageschrift, denn um dieselbe Zeit kaufte sein Sohn New Place, das grösste Haus in Stratford.

Leider reichen die mir bekannten, historischen Schriften über englisches Verwaltungsrecht nicht aus, um über das Vorrecht der Forderungen aus öffentlichen Abgaben mehr als eine Vermutung aussprechen zu können.

³ Fleay, *Chronicle History of the life and works of William Shakespeare*, London 1886.

⁴ Ueber die metrical tests handelt am ausführlichsten Schipper, Englische Metrik, 2 B., Bonn 1881—88.

⁵ Ich habe die Tabelle vor längerer Zeit excerpiert, ohne mir den betr. Band des Jahrbuches zu notieren und bin infolgedessen ausser stande, den Verfasser anzugeben. Die Daten Fleays sind dem oben genannten Werk entnommen. Mit der Periodeneinteilung der Tabelle stimme ich nicht überein.

I.

⁶ Die wörtlichste Uebersetzung ist wohl die von Gildemeister, trotzdem citiere ich im folgenden meistens nach der Bodenstedtschen, weil sie erstens die bekanntere ist, sodann aber auch sich dem Geiste der Dichtung genauer anschliesst. Sehr gut ist die Uebersetzung des 75. und 129. Sonettes in Eduard Griesebachs Neuem Tannhäuser, nur das Schlusscouplet des zweiten enthält leider eine entstellende Geschmacklosigkeit. Proben einer neuen Uebersetzung, die v. Mauntz im Jahrbuch XXVIII giebt, erweisen des Verfassers Berechtigung nicht, Shakespeare zu übersetzen.

⁷ cf. Louis de Veyrierès, Monographie des Sonnets, Waddington, the Sonnet its history and composition; Tom linson, the sonnet its origin, structure and place in poetry, Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Das älteste, uns bekannte Sonett dürfte von Pietro delle Vigne um 1220 verfasst sein.

⁸ Aus dem citierten Werk von Veyrierès.

⁹ Sidney Lee, A Life of William Shakespeare, der besonders in den Beigaben hervorragende Beiträge zu der Sonettenlitteratur liefert.

¹⁰ In vielen, mir zugänglichen Werken finde ich im Text des Dramas „seem far worse“ statt smell far worse wie in dem Sonett. Falls dieser Text richtig wiedergegeben ist, so würde ich darin eine Bestätigung meiner Ansicht finden.

¹¹ In seiner Ausgabe der Sonette. Tyler ist der energischste Vertreter der Pembroke und Mary Fittontheorie.

¹² Bezieht man den Ausdruck „the mortal moon“ auf die Königin, so kann sich das Sonett nicht auf ihren Tod beziehen, da die Fortsetzung „hath her eclipse endured“ gerade das Gegenteil besagt. Immerhin geht das Sonett von einem politischen Ereignis aus, das für Southampton günstig und hoffnungsvoll ist. Der Frieden von Vervins zwischen Frankreich und Spanien 1598 kann es nicht sein, denn er durchkreuzte seine Pläne — er war soeben nach Frankreich gekommen, um unter Heinrich IV. Dienste zu nehmen — auf das empfindlichste. Ich beziehe die Stelle auf den Thronwechsel,

weil dadurch der drohende innere Krieg friedlich beigelegt wurde. Ausserdem kam Jakob, mit allgemeiner Begeisterung empfangen, in einem besonders fruchtbaren Frühjahr (most balmy time) nach England. Die weiteren Worte „my love looks fresh“ weisen darauf hin, dass der Dichter den Freund längere Zeit nicht gesehen hat und dass Grund vorliegt (seine Haft), dass er nicht wohl aussehe.

¹³ Zu der Chronologie der Sonette cf. noch ausser den citierten Schriften die gründlichen Arbeiten von Herm. Isaak, Fleays Chronicle History of the life and work of W. S. und Shakespeares Lehrjahre von Sarrazin. Auf den Beweis des letzteren, der aus der mehrfachen Erwähnung der Pest (plague) folgert, die Sonette müssen in einem Pestjahr (1592) geschrieben sein, lege ich bei der damaligen Häufigkeit dieser Krankheit keinen Wert, obgleich er zu dem gleichen Resultat wie im Text führt.

¹⁴ Meiner Meinung nach werden Shakespeares Anfänge durchgängig zu spät angesetzt. Es wäre eine Erscheinung sondergleichen, wenn ein so starkes Talent sich erst im Alter von 26 bis 27 Jahren geäussert haben sollte. Aus stilistischen und metrischen Gründen, sowie aus zeitlichen Anspielungen ist selbst für die ersten Dramen eine Entstehung nach 1590 ermittelt worden. Diese Jahreszahlen können sich nur auf eine letzte Ueber- oder Umarbeitung beziehen, besonders bei der Komödie der Irrungen, die ich neben dem Titus für sein erstes Werk halte.

¹⁵ cf. Schipper, englische Metrik über das Sonett. B. II, 2.

¹⁶ Von einzelnen, die eventuell im *Passionate Pilgrim, a Lover's Complaint* und in dem mysteriösen *the Phönix and the Turtle* enthalten sind, sehe ich hier ab.

¹⁷ Dies Sonett verstehe ich anders als gewöhnlich. Die Geliebte wird beschuldigt, ihm, der nichts besitzt als seine Gefühle, auch diese gestohlen zu haben, da seine Liebe ihr aber schon gehörte, so kann sie ihm nichts nehmen, als was sie schon hatte, den Rest der Liebe, der ihm noch im Herzen sass. (Hatem an Suleika.) Sie bekommt dadurch nicht mehr. Will sie seine Liebe gebrauchen, so trifft sie kein Vorwurf; wohl aber, wenn es nur eine zwecklose Laune, denn es ist ein grösserer Kummer, Unrecht der Liebe zu erdulden d. h. seine besten Gefühle zwecklos zu verschwenden, als die Vergewaltigung des Hasses d. h. offene Abweisung.

¹⁸ In seiner *Histoire de la Littérature Anglaise*, ein grossartiges Buch, dem wir in den folgenden Aufsätzen noch oft begegnen werden.

¹⁹ Dass diese dürrtigen und erfindungsarmen Sonette damals in England bekannt waren, muss bezweifelt werden, in Frankreich

wurden sie erst in der späteren Verbesserung von Pasquier bekannter. cf. Veyrierès l. c. Jodelle war mehr als Dramatiker bekannt.

²⁰ cf. Shakespeare, his inner life as intimated in his works, und für das folgend: Massey, Shakespeare's sonnets never before interpreted; Henry Brown, the sonnets of Shakespeare solved and the mystery of his friendship, love and rivalry revealed; Karpf, die Idee Shakespeares und deren Verwirklichung; Budd, Shakespeare's sonnets with commentaries; Krauss im Jahrbuch 1881 und Barnstorff, Schlüssel zu Shakespeares Sonetten. Neuerdings hat Massey in v. Mauntz einen Anhänger gefunden im Jahrbuch 28.

²¹ An anderer Stelle werde ich Gelegenheit finden, die Gründe anzugeben, aus denen ich mich für Southampton entscheide. Hier würde es zu weit führen, um so mehr als das über den Charakter ihrer Verbindung Gesagte auch auf William Herbert zutreffen würde.

²² cf. Sidney Lee l. c. Dass Shakespeare die französischen Sonettisten im Original gekannt hat, halte ich für sicher, cf. Elzes Biographie Capitel VI, ob die Italiener, für zweifelhaft. Schipper verneint es, da selbst in den in Italien spielenden Stücken keiner dieser Dichter erwähnt werde. Für Petrarca ist das irrig, Romeo II, 4, 40.

^{22a} cf. Das citierte Werk von Henry Brown.

II.

²³ To the onlie begetter of | these insuing sonnets | M. W. H.
all happinesse | and that eternitie | promised | by | our ever —
living poet | wisheth | the well — wishing | adventurer in | setting |
forth. T. T.

²⁴ William Herbert, zuerst von Boaden und Bright aufgestellt, wird jetzt besonders von Tyler vertreten. Hervey ist eine Konjektur Fleays, Hall Charles Edmonds', Hathaway findet sich bei Elze in den oben citierten Werken.

²⁵ Travers Smith, cf. Dowdens Sonettausgabe, Einleitung. Dasselbst auch die Angabe über Ingleby im folgenden.

²⁶ cf. The true history of Thomas Thorpe and Mr. W. H. im Anhang bei Sidney Lee.

²⁷ In Son. 139 wird auch die Geliebte dear heart genannt, doch kommt dieses Sonett — als unbedingt an eine Dame gerichtet — hier nicht in Betracht.

²⁸ Burleigh führte die Vormundschaft als Minister. Southampton stand als unmündiger Kronvasall unter der Vormundschaft der Königin, child of state.

²⁹ cf. Minto, Characteristics of english poets from Chaucer to Shirley.

³⁰ Fleay Markham, Sidney Lee Barnes. I. c.

³¹ No. 46 aus Parthenophil und Parthenophe 1593. Eigene Uebersetzung.

³² Die Bodenstedtsche Uebersetzung ist weder glücklich noch genau. Es muss heissen den Stummen nicht im Plural Stummen, da der Dichter sich selbst meint. Ignorance ist nicht Roheit sondern Mangel an akademischer Bildung, wie learned als Gegensatz einen Studierten bezeichnet.

³³ Im Jahrbuch XIX. Besonders aus dem Schlusscouplet von Son. 83 folgert er, dass zwei Rivalen anzunehmen sind, da Shakespeare eine Zeit lang geschwiegen habe, also nicht in Betracht komme und schon vorher erklärt habe, seine Fähigkeit reiche zum Lobe des Freundes nicht aus. Von diesem Gedanken geht der Dichter allerdings aus: Zuerst habe er den Freund einfach besungen, wie es ihm um das Herz gewesen, dann geschwiegen, weil sein Vers das Lob des Freundes nicht erschöpfen könne. Letzterer habe sich deshalb anderen zugewendet, die aber durch ihre Worte seinen Vorzügen noch mehr Schaden thun als er durch sein Schweigen, das der Schönheit wenigstens nicht zu nahe tritt. Darum sei das Letztere vorzuziehen, denn die Worte beider Dichter (both your poets) seien nicht im stande, seine Schönheit zu schildern.

³⁴ Shakespeares Lehrjahre.

^{34a} Darüber im Aufsatz VIII, Shakespeare als Schauspieler.

III.

³⁵ Dies geschieht in besonderem Masse in der neuesten Shakespearebiographie von Brandes, ein Buch, in dem das Gute durch Geistreichelei ungeniessbar gemacht wird. Brandes war früher geistreich und will noch heute um jeden Preis interessant sein, selbst wenn er es nur durch Angriffe auf den deutschen Kaiser erreichen kann wie bei seiner Skizze von Jakob I.

³⁶ In der Bühnenanweisung von Viel Lärm um Nichts wird Leonatos Frau Imogen (Innogen) genannt; hierfür und für das folgende Fleay I. c. und Ingleby, edition of Cymbeline.

³⁷ Die historischen Angaben sind aus dem bedeutenden und umfassenden Werke Gardiners geschöpft, History of England from the accession of James I to the outbreak of the civil war. vol II.

³⁸ Der Titel lautet: Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e commanda che la moglie innocente sia uccisa. Ella scampa et in habito d'huomo serve il Soldano: ritruova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove lo 'ngan-

natore punito, ripreso habito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova. Ausg. von Foresi.

³⁹ In seinen geistvollen Shakespearestudien.

⁴⁰ Interessant ist die Stelle in Akt I, 2, wo true election im Sinne der calvinischen Lehre gebraucht ist. cf. Elze, W. Shakespeare.

⁴¹ Ich kann es mir nicht versagen, folgende, treffende Bemerkung Goethes über das historische Schauspiel anzuführen: Für den Dichter giebt es keine historische Personen; es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, seinen Geschöpfen ihren Namen zu leihen.

⁴² C. Hense, Shakespeare, Untersuchungen und Studien.

IV.

⁴³ Die Cambridge-Editoren drehen das Verhältnis um; nach ihnen ist das Quarto mit der Bezeichnung, as it was acted by the Kings Maiesties servants, die erste Ausgabe, das mit der Vorrede die spätere, so dass die Worte, die von einer noch nicht erfolgten Aufführung sprechen, im weitesten Sinne auf Veröffentlichung im allgemeinen zu beziehen sind und sich an das grosse Publikum richten, während die andere Ausgabe nur für das Theater bestimmt war. Aus den im Text entwickelten Gründen kann ich dieser Ansicht nicht beitreten, die mir mit der Annahme einer speziellen Bühnenausgabe (wozu?) erzwungen scheint. Auch deuten die Worte des Titelblattes in der Ausgabe mit dem Vorwort darauf hin, dass sie die frühere war. Der Verleger fährt dort fort: Excellently expressing the beginning of their loves with the conceited wooing of Pandarus, Prince of Licia. Die Liebesgeschichte war damals allgemein bekannt, Pandarus eine beliebte Figur; die Worte sind ein reklamehafter Hinweis auf den noch unbekanntem Inhalt des unaufgeführten und unveröffentlichten Stückes, in der zweiten Ausgabe sind sie weggefallen, da der Inhalt des Dramas infolge der Aufführung bekannt geworden war. Dass das Blatt mit der Vorrede dieser ersten Ausgabe erst nachträglich beigefügt ist, soll aus der Art des Bandes hervorgehen, doch wird dadurch ein Beweis, dass diese Ausgabe die spätere sein muss, in keiner Weise erbracht.

⁴⁴ Die in Betracht kommenden Verse, citiert nach der Einleitung des Temple-Shakespeare, sind:

Troilus: Come Cressida, my cresset light,
Thy face doth shine both day and night,
Behold, behold thy garter blue

Thy knight his valiant elbow wears,
That when he shakes his furious speare,
The foe, in shivering fearful sort,
May lay him down in death to snort

Cressida: O knight with valour in thy face,
Here take my skreene, wear it for grace;
Within thy helmet put the same,
Therewith to make thy enemies lame.

⁴⁵ cf. Das mehrfach erwähnte Werk von Fleay, *Chronicle-History* etc.

⁴⁶ Ich halte diese Identifikation Shakespeares mit Virgil für unwahrscheinlich, da die beiden Dichter damals in offener Feindschaft gegeneinander standen.

⁴⁷ Diese Teile waren natürlich solche, die aus seiner eigenen Feder stammten, während er die des Mitarbeiters oder älteren Verfassers unterdrückte, wie Ben Jonson bei der Herausgabe seines *Sejanus* verfuhr. An der Bühnenbearbeitung hatte ein anderer Dichter, den er „so happy a genius“ nennt, *good share*, doch an Stelle seiner Leistung, fährt Jonson fort, *I have rather chosen to put weaker and no doubt less pleasing of mine own*.

⁴⁸ Im Band IX des Shakespeare-Jahrbuches. Ferner Herzberg über *Troilus* und *Cressida* im Band VI des Jahrbuches und seine Einleitung zu der Uebersetzung von *Troilus* und *Cressida* im zweiten Band der revidierten Shakespeareübersetzung von Ulrici.

⁴⁹ In Verfolg meiner Ansicht fasse ich natürlich die Worte „some galled goose of Winchester“ nicht als eine schwärende Eiterbeule wie Herzberg auf, sondern als eine geärgerte Dirne, die wohl allen Grund hat, bei einem solchen Vermächtnis zu zischen. Sie gehört zu den Brüdern und Schwestern vom „hold-door trade“, die der Sprecher apostrophiert. *Eases* sind nur Erleichterungen, denn Heilung gab es für die Krankheit nicht, so dass der Sinn des Epiloges ist: Ihr Kuppler weint um mich oder wenigstens um euer eignes schmerzendes Gebein, denn noch vor meinem Tode d. i. in zwei Monaten mache ich mein Testament, in dem ich euch mit meinen Leiden bedenken werde. Ich könnte es auch schon heute thun d. h. das Testament machen, aber eine von euch würde zischen. Gut, zwei Monate muss ich meine Leiden noch für mich behalten, muss schwitzen und mir Erleichterungen suchen, doch dann hilft es euch nichts, dann bin ich erlöst (durch den Tod), und ihr müsst meine Erbschaft antreten, d. h. meine Leiden übernehmen. Die Krankheit ist individualisiert, sie befällt einen nach dem andern.

⁵⁰ Fleay l. c. Dass die Scenen V, 5—10 nur „by mistake“ in das Stück geraten sind, ist eine sehr kühne Annahme, da sie sich gleichmässig in den Quartos und dem Folio finden. Dass sie bei der Bearbeitung von 1602 einfach ausgefallen sind und dass sofort auf den kurzen Wortwechsel Pandars und Troilus' (V, 3) die Schlussworte des ersteren (V. 10, 35—57) gefolgt sind, ist nicht möglich, da die Handlung einen Zusammenstoss Hektors und Troilus mit ihren Gegnern verlangt.

⁵¹ Herzberg hat die Wandlungen der Trojasage von Dares Phrygius und Diktys Cretensis bis auf Shakespeare mit grosser Sorgfalt und Vollkommenheit dargestellt, l. c.

⁵² Eine andere mit Sicherheit zu ermittelnde Anspielung liegt in dem bekannten Vers (I, 3. 73): *When rank Thersites opes his mastic jaws*, sie bezieht sich auf Dekkers, *Satiromastix*.

⁵³ Ich citiere nach der Herzbergschen Uebersetzung, die wesentliche Verbesserungen gegen die Baudissinsche aufweist, obgleich auch sie von Vollkommenheit weit entfernt ist. Der „wässernde Gaum“ in dem folgenden Citat (III, 2, 22) ist sprachwidrig und geschmacklos. Baudissin hat durstigen Gaumen, eine matte, aber immerhin erträglichere Wiedergabe von *watery palates*.

V.

⁵⁴ Auf diesen Umstand hat zuerst J. Gollancz aufmerksam gemacht in seiner Vorrede zu Cäsar im Temple-Shakespeare. Er giebt folgende Stellen aus der englischen Uebersetzung des Belleforest, die zum Beweis seiner Ansicht dienen. „If there be any among you, good people of Denmark, that as yet have fresh within your memories the wrong done to the valiant King Horvendile, let him not be moved If there be any man that affecteth fidelity let him not be ashamed beholding this massacre The hand that hath done this justice could not effect it by any other means And what mad man is he that delighteth more in tyranny of Fengon than in the clemency and renewd courtesy of Horvendile? And what man is he, that having any spark of wisdom I perceive you are attentive and abashed for not knowing the author of your deliverance.“ Shakespeare hat die lange Rede zusammengezogen in die kurze Ausdrucksweise, die er für Brutus charakteristisch bei Plutarch vorfand.

⁵⁵ Ich citiere nach Schlegel, der gerade diese beiden Dramen mit vollendeter Meisterschaft übersetzt hat.

⁵⁶ Ueber Shakespeare und Giordano Bruno cf. Tschischwitz, Shakespeareforschungen Band I, Halle 1868 und im Jahrbuch XI,

1876. Bruno lebte von 1583—1586 in London, um dann nach Wittenberg, dem deutschen Athen, wie er es nennt (nach Dowden) übersiedeln. Eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Bemerkungen, die Shakespeare über die Philosophie macht, findet sich bei Hebler, Aufsätze über Shakespeare, in No. VII, Shakespeare und die Philosophie.

⁵⁷ Paulsen, Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus. Berlin 1900. In geistvoller Weise führt Paulsen den Vergleich zwischen Hamlet und dem Frankfurter Philosophen durch, der geeignet ist, in vieler Beziehung neues Licht auf das Drama zu werfen, wenn auch die Grundansicht des Verfassers, dass Hamlet ein „abnormer“ Charakter sei, nicht gebilligt werden kann. Wer Hamlet für geisteskrank, für „seelisch gestört“ hält, vernichtet damit das Wesen der Tragödie.

⁵⁸ In ähnlicher Weise entwickelt Dowden in Shakespeare, his mind and art Hamlets Charakter, nur scheint er mir zu übersehen, dass der Geist Hamlet nicht berufen hat, um die moralische Ordnung der Dinge herzustellen. S. 130 und 131. Das ist ein Zusatz Hamlets.

⁵⁹ cf. Nietzsche, die Geburt der Tragödie. S. 56.

VI.

⁶⁰ Klein, Geschichte des Dramas, führt den Stoff bis nach Indien zurück. Er nennt Mâlâti und Mâdhava das Romeo und Julia-drama der Inder.

⁶¹ Dieser Plan beschäftigte Goethe schon in seinen Leipziger Jahren. Er schreibt darüber unter dem 17. 10. 1767 an Behrlich: „Ich habe einen Plan zu einem neuen Romeo gemacht, Gott bewahre einen für der Idee, ihn auszuführen. Un si pénible ouvrage jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage“ und am 24. desselben Monats: „Es wäre ein verfluchter Stolz, wenn ich es laut sagte.“ (Goethejahrbuch.) Ein Zusammenhang zwischen diesen jugendlichen Plänen und der späteren Bearbeitung des Shakespeareschen Romeo ist, wie der Herausgeber des Goethejahrbuches bemerkt, nicht zu erkennen. Sie erschien erst im Jahre 1811. Eine Besprechung findet sich im ersten Band von Herrigs Archiv von Viehoff, Seite 263—73. Abgedruckt ist die Bearbeitung in Boas' Nachträgen zu Goethes Werken II.

⁶² Ueber die Geschichte des Romeostoffes und die älteren Bearbeitungen cf. Echtermeyer, Henschel und Simrock, Quellen Shakespeares, I, Berlin 1831 und besonders Ludwig Fränkel, Unter-

suchungen zur Entwicklungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia. Zeitschrift für vergl. Litteraturgesch. N. F. III und IV.

⁶³ Vischer sagt in seinen Shakespearevorlesungen II, S. 271: „Dass er sich auf die erste Botschaft hin, ohne Prüfung zum Selbstmorde entschliesst, das ist ein hoher Grad von Schuld.“ Auch Eduard v. Hartmann, Shakespeares Romeo und Julia, ist derselben Meinung, dass Romeo erst eine Untersuchung hätte anstellen müssen, ob Julia wirklich tot ist. Sollte er sich vielleicht den Totenschein vorlegen lassen? oder selbst Belebungsversuche anstellen? Es liegt wohl kaum eine Ueberstürzung in der Annahme, eine Person sei gestorben, deren Ende durch einen Augenzeugen berichtet wird, und die man, entsprechend diesem Bericht, im Grabe liegend findet. Die Ursache dieser Behauptung ist bei Vischer nur seine verfehltete Theorie des Tragischen, ihr entsprechend muss er ein moralisches Verschulden Romeos herausuchen. Zweifellos giebt es viele Dramen, in denen der Held eine moralische Schuld auf sich lädt, aber diese ist kein Essentiale der Tragödie, nicht Bedingung des Tragischen, sondern gleichgiltig, eher sogar das Gegenteil des Tragischen, weil der Untergang des Helden, sobald er als Strafe erscheint, in seiner tragischen Wirksamkeit zerstört oder wenigstens gemindert wird. Worauf es ankommt, ist die dramatische Schuld, der Widerspruch des Helden zu den feindlichen, herrschenden Gewalten (Ideen, Personen, Zustände), die ihn zermalmen müssen, das Erwecken des Gegenspieles, das er durch seine That herausfordert und dem seine That Boden giebt. Weit entfernt, eine moralische Schuld zu sein, kann diese That eine moralische Grossthat sein. — Was Vischers Meinung anbetrifft, dass Romeo eine Botschaft Lorenzos hätte abwarten müssen, so ist darauf zu erwidern, dass, wenn Romeo überhaupt daran dachte, er sich sagen musste, die Botschaft des Paters sei ausgeblieben, oder in seiner Gutmütigkeit habe er ihm die schreckliche Zeitung nicht mitteilen wollen. Denn in derselben Zeit, in der Balthasar von Verona nach Mantua ritt, musste auch ein Bote Lorenzos dort eintreffen, um so mehr als Lorenzo als bestellter Korrespondent Romeos zurückgeblieben war.

⁶⁴ Lope de Vega, Castelvines y Montesés und Francesco Rojas, los Bandos de Verona sind im Jahre 1839 auf Tiecks Veranlassung in einem Bande von Graf Hohenthal-Stetteln herausgegeben worden, bei Brockhaus, Paris und Leipzig. Comedia ist im älteren Spanisch der allgemeine Ausdruck für Drama.

⁶⁵ Klein ist der gegenteiligen Ansicht, dass Shakespeare Lopes Drama gekannt hat. Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur in Spanien, II., S. 53—63 und 330—337, scheint es nicht für aus-

geschlossen zu halten, dass das englische Stück in Spanien bekannt war.

⁶⁶ Carl Paul Schulze giebt im Jahrbuch XI den Inhalt des spanischen Stückes auf Grund einer englischen Uebersetzung von Cosens, London 1869 wieder und nennt Roselos Vater Arnaldo, in der mir vorliegenden spanischen Ausgabe finde ich Fabricio.

VII.

⁶⁷ Die kleine Schrift ist im Auftrage der New Shakespeare Society von Furnivall herausgegeben als Beigabe zu Harrisons Description of England 1577—1583.

⁶⁸ Dowden, Shakespeare: A critical study of his mind and art, ein vorzügliches Buch, das mit Recht im vorigen Jahr (1901) die zwölfte Auflage erlebt hat.

⁶⁹ Wenn wir den Charakter der Lady Macbeth unter Berücksichtigung der Gesamtheit der Shakespeareschen Frauen und ihrer Stellung betrachten, so schwinden viele der Schwierigkeiten, die den Erklärern bei einer individuellen Einzelbetrachtung erwachsen sind. Auch sie ist, wie das Weib bei Shakespeare überhaupt, nur Genossin des Mannes, nicht seine Führerin. Sie ist mit Macbeth ehrgeizig, weil er es ist, und leidet mit ihm unter Gewissensqualen, weil er sie empfindet. Sie ist sein zweites Ich, in das Weibliche übertragen, und darum spontaner, unmittelbarer, gewissenloser und bedenkenfreier. Für sich selbst ist sie nicht ehrgeizig, wie ein Vergleich mit Marina in Schillers Demetrius ergibt, während diese die Krone für sich als höchstes Ziel ihres Ehrgeizes begehrt, erstrebt sie Lady Macbeth nur für ihren Gatten (I, 5, 29—31). Auch eine Furie ist sie nicht, denn sie bedarf des Aufgebotes ihrer ganzen Willenskraft, um sich mit der Blutthat vertraut zu machen (I, 5, 16—31 und 39—55). Der ehrgeizige Plan, über den die beiden Gatten oft gesprochen haben, stammt von Macbeth, wie sich aus dem ersten Monolog der Lady und ihrer Erwiderung I, 7, 47ff. ergibt, gleichgiltig ob man hier *beast* oder wie ich *boast* liest. Als Weib ist sie unmittelbarer und praktischer als der Mann, sie sieht nur, was zur Erfüllung ihres Wunsches geschehen muss, während er darüber hinausblickt und deshalb vor den Folgen in dieser und jener Welt erzittert. Er hat sich mit seinem Gewissen, sie nur mit ihrer weiblichen Schwäche abzufinden. Anstiftend wirkt sie nur insoweit auf Macbeth, als sie ihn bestimmt, den Mord in dem gegebenen Zeitpunkt zu begehen und die günstige Gelegenheit nicht zu verpassen, an sich würde er die That auch ohne sie begangen haben, vielleicht nicht gerade damals, nicht unter so günstigen Verhält-

nissen und nicht in so geschickter Weise. Wie sie nur um ihres Gatten willen ehrgeizig ist, den Ehrgeiz nur aus zweiter Hand empfindet, so auch die Gewissensbisse nach der That. Bei Macbeth regt sich das Gewissen unmittelbar nach dem Mord, bei ihr nicht. Sie könnte mit dem Verbrechen auf der Seele ruhig weiterleben, wenn sie nur neben dem Erfolg auch Befriedigung von ihrer That hätten (III, 2, 4—7). Doch ihn quält das Gewissen in doppelter Vorstellung als Furcht vor dem himmlischen und dem irdischen Rächer, die sich ihr allmählich mitteilt. Sie sieht keine Geister Verstorbener, aber in ihrer Liebe zum Gatten empfindet sie das Grausen doppelt. Wenn er nur eine Nacht schlafen könnte (III, 4, 140), dann wäre alles gut, aber er kann nicht schlafen, und sie muss mit ihm wachen und seine entsetzlichen Wahnvorstellungen und angsterfüllten Worte anhören. Zitternd vor Furcht klammern sie sie sich aneinander und suchen in ihrer krampfhaften Umarmung Trost und Vergessenheit. Solange sie zusammen sind, gelingt es ihnen, sich gegenseitig aufrecht zu erhalten, doch er muss fort in das Feld. Sie bleibt allein, und allein kann sie nicht Herr der Gewissensqualen werden. Ihr Nachwandeln ist nur eine Fortsetzung der gemeinsamen „restless ecstasy“ und der „terrible dreams that shake us nightly.“

Als modernes Gegenstück zu Macbeth ist Thérèse Raquin von Zola sehr beachtenswert. Lady Macbeth ist weder eine Furie noch eine edle Gattin, wie Tieck will, sie wird dadurch nicht besser, dass ihr treibendes Motiv die Liebe zu ihrem Mann und das Bedürfnis, alle seine Wünsche zu erfüllen, ist, um so mehr als sie sich der ganzen Furchtbarkeit des Verbrechens bewusst ist, das sie begeht resp. anrät. Aber es muss geschehen, damit sein Ehrgeiz und ihr Ehrgeiz für ihn Ruhe findet.

⁷⁰ Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte, Strassburg 1890, dem ich für diesen Aufsatz stark verpflichtet bin. Wetz hat immer den wirklichen Shakespeare vor sich, sei es, dass er Taines geistreiche Gedanken weiter ausführt, sei es, dass er aus Eigenem schöpft.

⁷¹ Taine in seiner englischen Litteraturgeschichte.

⁷² Mrs. Jameson, Characteristics of Shakespeares Women. Für die subjektive Bedeutung der Liebe Romeos zu Rosalinde, cf. den früheren Aufsatz über Romeo und Julia.

⁷³ Eduard v. Hartmann, Shakespeares Romeo und Julia 1874 und Bulthaupt, Dramaturgie der Classiker, Band II, Shakespeare.

⁷⁴ The Princess; a Medley by A. Tennyson, vol. VIII der Gesamtausgabe, London 1870. Versuch einer Uebersetzung:

Und so, Geliebte, wollen wir es halten
 In unserm Leben, und als Losung gelte
 Die Gleichheit. Mann und Weib getrennt
 Sind Stückwerk nur, in echter Ehe giebt's
 Nicht gleich noch ungleich: jeder Teil ergänzt
 Des andern Fehl. Gedanke in Gedanken
 In Will' und Zweck vereint, so bilden sie
 Ein einz'ges, reines und vollkomm'nes Wesen,
 Ein Leben, das mit einem vollen Schlag
 Zwei Herzen regt.

^{74a} Mézières, Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques.
 Paris 1860.

VIII.

⁷⁵ Gervinus in seinem bekannten Buche sieht gerade in dieser Massregel die tiefste Erniedrigung und völlige Rechtlosigkeit der Schauspieler. Wenn man bedenkt, dass Elisabeth ihre Hofdamen mit Ohrfeigen behandelte, ja sich sogar an Männern, die der höchsten Aristokratie angehörten, körperlich vergriff, so wird man eine besondere Demütigung der Schauspieler hierin nicht finden. Ohne Urteil in das Gefängnis geworfen zu werden, war ein Schicksal, das jedem drohte, der mit der launenhaften Königin in Berührung kam. Ihre Günstlinge spazierten bei der geringsten Kleinigkeit, die ihr Missfallen erregte, auf Wochen und Monate in den Tower. In dieser Hinsicht teilten die Schauspieler nur das allgemeine Los.

⁷⁶ Elze, Der Shakespearedilettantismus im Jahrbuch X, 1874 und seine Lebensbeschreibung Shakespeares, ferner Knight, a biography of Shakespeare und Fleay, Chronicle history etc.

⁷⁷ Das Tagebuch ist meiner Meinung nach mit Unrecht als Fälschung erklärt worden, cf. Lee l. c. App. I.

^{77a} Zu dem folgenden: Friesen, Bilder aus Altengland, Wien 1874; Collier, History of english dramatic Poetry; Jusserand, le Théâtre en Angleterre; Thornbury, Shakespeares England; Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie, Strassburg 1893.

⁷⁸ Testament des Schauspielers Philips, abgedruckt bei Fleay l. c.

⁷⁹ Heinrich VIII. stellt common players mit ruffyns, vagabonds, masterless men and ill disposed persons zusammen und unterwarf sie der gleichen, polizeilichen Behandlung, davon macht die neue Verordnung eine Ausnahme zu Gunsten der von einem Baron oder zwei Friedensrichtern konzessionierten Truppen. Durch eine spätere Akte wurde den Friedensrichtern das Recht zur Erteilung

einer Konzession abgesprochen. Das Gesetz der Elisabeth trug indirekt zu den Wanderfahrten englischer Schauspieler nach dem Kontinent bei. England hatte Ueberproduktion an schauspielerischen Kräften, wie es bei einem rasch aufblühenden Gewerbe nicht anders sein konnte. Fanden sie kein Unterkommen bei einer konzessionierten Truppe, so wurden sie in das Ausland gedrängt.

- ⁸⁰ England affords these glorious vagabonds
That carried erst their fardles on the back
Coursers to ride on through the gazing streets
Sweeping it in their glasing satin suits
And pages to attend their masterships.
With mouthing words that better wits have framed
They purchase land and now esquires are named.

(Return from Parnassus.)

Alleyn Papers, herausgegeben von der Shakespeare-Society, dazu die bekannte Aeusserung in Ratseys Ghost.

⁸¹ Elze, William Shakespeare. Die Akten über Shakespeares eigene Nobilitierung sind abgedruckt in *Miscellanea Genealogica et Heraldica* 2nd ser. 1886, die ich mir leider nicht beschaffen konnte. Die Behauptung Gervinus', Shakespeare habe „Kunstgriffe“ angewandt, um ein Wappen, resp. die Erneuerung seines angeblichen alten Wappens zu erhalten, ist irrig. Nicht weil er Schauspieler war, stellte er nicht selbst den Antrag, sondern sein Vater, weil dieser das Haupt der Familie war. Der umgekehrte Weg wäre geradezu ein Verstoß gegen die Sitte gewesen. Dass er seinen Stand als Schauspieler zur Erlangung eines Wappens verschleiern wollte, indem er seinen Vater vorschob, ist unmöglich, da er — der in London ansässige Dichter und Schauspieler — den Londoner Behörden unter allen Umständen bekannt war, auf jeden Fall besser als sein in der Provinz weilender, unbekannter Vater. In Shakespeares Fall wurde der Wappenkönig auch nicht angegriffen, weil er einer unwürdigen Person ein Wappen gewährt, sondern überhaupt ein Wappen vergeben hatte, auf das eine andere Familie Ansprüche zu haben glaubte.

⁸² Harrison sagt: master wick is the title that men give to esquires and gentlemen. Ein so abgesagter Feind der Theater wie Gosson redet Alleyn „worshipful esquire“ (Grundbesitzer) an.

⁸³ Thornbury l. c. vol II. Heywood sagt: Tarleton gracious with the queen.

⁸⁴ Es handelt sich um die Aufteilung oder einseitige Okkupation der Gemeindeäcker, die im Eigentum der sämtlichen Gemeinde-

mitglieder stehend, von allen gemeinsam bewirtschaftet wurden. Dies Gesamteigentum wurde von einzelnen widerrechtlich oder doch ohne angemessene Entschädigung in Besitz genommen, eingezäunt und zu Weideplätzen umgewandelt. Die Viehzucht war damals einträglicher als der Getreidebau. Auf der einen Seite wurden hierdurch die Genossen, die an dem Gemeindeland teil hatten, ihres Ackerlandes beraubt, auf der andern Seite Arbeiter, die bei der Viehzucht keine Verwendung finden konnten, überflüssig und brotlos. Die Gemeinde Stratford widersetzte sich 1614 einer solchen widerrechtlichen Massregel und suchte durch ihren Stadtschreiber Green Shakespeare mit Erfolg von der Partei der einzäununglüsternen Grundbesitzer abzubringen. William Stratford in seinem brief concept of english pollicy 1581, herausgegeben von Furnivall, erörtert die Frage treffend. Er beklagt den Niedergang der kleinen Landwirte, obgleich er anerkennt, dass das System des Gesamteigentums überlebt ist. Interessant ist die noch heute oft gehörte Behauptung, dass der Rückgang der Landwirtschaft die Wehrkraft der Nation schwäche.

⁸⁵ cf. Das schon angeführte Werk von Gardiner und Froude, history of England. Die Darstellung der puritanischen Bewegung, ausschliesslich im Verhältnis zu Shakespeare und der Kunst betrachtet, hat immer etwas schiefes, da sie ihren berechtigten religiösen und politischen Bestrebungen nicht Rechnung tragen kann.

⁸⁶ He that denyes that theatres should be | He may as well deny a world to me. Ausser den beiden genannten Werken, Gossons' School of Abuse und Northbrooke's Treatise against Dicing p. p., denen die obigen Citate entnommen sind, kommen als Schriften gegen das Theater hauptsächlich in Betracht: Rankins, Mirror of Monsters 1587, Stubbes, Anatomy of Abuses 1583, Second and Third Blast of Retreat from Play 1580, Green, Refutation of the Apology of Actors und Prynne mit der schon erwähnten Histriomastix. Auch Harrison ist den Theatern feindlich. Als Verteidigungsschriften seien erwähnt: Heywood, Apology for Actors 1611, vom älteren Sidney, Defence of Poesie 1581, Lodge, Defence of Plays 1580 und Nash's Pierce Penniless. Viele davon sind von der Shakespeare-Society neu herausgegeben worden.

⁸⁷) Gosson sagt: It is well known that some of them are sober, discreete, properly learned, honest householders and citizeņ well thought on among their neighbours. (School of Abuse.)

⁸⁸) „honest and lawful recreation“ heisst es in einer Deklaration Elisabeths bei Collier I. c.

⁸⁹⁾ Fleay l. c. meint ohne ersichtlichen Grund, es habe sich um eine erste Fassung von *Loves Labour Lost* gehandelt.

⁹⁰⁾ And though the stage doth staine pure gentle blood | Yet ye are generous in minde and mood!

⁹¹⁾ Vergl. Elzes oft zitierte Lebensbeschreibung. In dem Rollenverzeichnis des *Sejanus* wird Shakespeares Name zuletzt als Schauspieler aufgeführt. Im *Volpone* 1605 fehlt sein Name.

⁹²⁾ Die Zitate sind nach der Bodenstedtschen Uebersetzung, soweit sie nicht zu frei ist; z. B. übersetzt er blots, Flecken, willkürlich durch Makel meines Standes.

⁹³⁾ O, though I love what others do abhor, | With others thou shouldst not abhor my state. Liebe ich auch, wovor sich andere entsetzen, d. i. die Geliebte, die weder schön noch gut ist, so darfst du dich doch nicht vor meinem Zustand, dem Zustand meines Herzens, meiner Liebe entsetzen. Nur auf diese Weise kommt die durch die Wiederholung des Verbuns beabsichtigte Antithese zwischen seinem und ihrem Herzen zur Geltung, die beide verabscheuenswürdig sind, die aber der andere Teil nicht verabscheuen darf. Im Sonett 27 ist „outcaste state“ sein ausgestossener, d. h. der Liebe und des Zieles barer Zustand, da ihm, wie aus den nachfolgenden Wünschen hervorgeht, Schönheit, Hoffnung, Freundschaft, Liebe und Kunst abgeht. Yet in these thoughts myself almost despairing sind nicht Gedanken (Plural!) an seinen Stand, sondern Gedanken, wie viel andere besitzen, und können und wie wenig er im Vergleich mit ihnen. Durch Uebersetzung des Wortes state mit Stellung könnte man aus Sonett 92, 8 und 9 folgern, dass er durch eine Gunst Southamptons Schauspieler geworden sei!! Er spricht dort von einem besseren state als der, der von seiner Laune oder Stimmung abhängt.

⁹⁴⁾ Hermann Kurz, Shakespeare, der Schauspieler im Jahrbuch VI.

⁹⁵⁾ Die bekannte Bemerkung in *Kindhearts* Drama: excellent in the quality he professes. Es ist Chettles ausgesprochene Absicht, Shakespeare zu loben. Ausserdem soll nicht gesagt sein, dass er ein schlechter Schauspieler war.

⁹⁶⁾ Die Anekdote tritt erst im 18. Jahrhundert auf. Die Königin soll bei einer Vorstellung Heinrichs IV. über die Scene gegangen sein und absichtlich ihren Handschuh haben fallen lassen, den Shakespeare mit der in der Rolle des Königs sinnlosen Improvisation aufgehoben haben soll: And though now bent on this high embassy | Yet stoop we to take up our cousin's glove.

⁹⁷⁾ Er hinterliess seinen Kameraden (fellows) Burbage, Con-
dell, Heminge Beträge zum Ankauf von Erinnerungsringen.

IX.

⁹⁸⁾ Shakespeare in seiner Wirklichkeit von J. L. F. Flathe, Leipzig 1863, ein Buch, in dem der Dichter unter Aufgebot unendlicher Zitate als Vertreter des strengsten Christentumes reklamiert wird. Ebenso einseitig, wenn auch in anderer Art, ist das Buch von Vehse, Shakespeare als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter.

⁹⁹⁾ Ben Jonson erwähnt in den Discoveries Raphael, Michel Angelo, Titian, Correggio, Sebastiano, Giulio Romano und Andrea del Sarto, cf. Elze über Shakespeares mutmassliche Reisen im Jahrbuch VII.

¹⁰⁰⁾ Nach Birch, *Inquiri into the Philosophy and Religion of Shakespeare* war der Dichter Atheist, nach Vischer und Gervinus scheint er etwa den Standpunkt David Strauss' geteilt zu haben.

¹⁰¹⁾ Das Müllnersche Zitat in diesem Zusammenhang verdanke ich Rötischer, Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden, Dresden 1864.

¹⁰²⁾ Ueber das spanische Drama: Schäffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas; Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien; Derselbe, Einleitung zu einer Uebersetzung gesammelter Calderonscher Dramen, und Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe.

¹⁰³⁾ Gerade dieser Umstand, verbunden mit der ungünstigen Schilderung einiger evangelischer Geistlicher, wie Oliver Martext, Hugh Evans und Nathaniel, hat dazu beigetragen, das Märchen von dem Cryptokatholiken Shakespeare glaubhaft zu machen. cf. die Schriften von Rio, Reichensperger und Hager, letztere mir nicht zugänglich.

¹⁰⁴⁾ Das ist nicht so zu verstehen, dass der Dichter für Shylock Partei nimmt, wie es bei den Aufführungen vielfach dargestellt wird. Shakespeare nimmt überhaupt nicht Partei, aber auch die Sympathie des Zuschauers soll auf seiten Antonios und Porzias sein. Aber im Gegensatz zu Marlows Juden von Malta wird Shylocks Hass motiviert und dadurch gerechtfertigt.

¹⁰⁵⁾ Ueber Racines Kunsttheorie cf. die Vorreden zu seinen Dramen, denen die nachfolgenden Zitate entnommen sind.

¹⁰⁶⁾ In seinem *Shakespeare as a dramatic artist* (2nd ed. Oxford 1888) giebt Moulton eine vorzügliche Darlegung des Aufbaues und der Zusammensetzung der verschiedenen Fabeln im Kaufmann von Venedig, in der er mit der im Text vertretenen Ansicht im wesentlichen übereinstimmt, wenn er auch mehr das Verbindende als das Trennende der einzelnen Handlungen im Auge hat, wie es der Plan seines Werkes mit sich bringt.

¹⁰⁷⁾ cf. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*, München 1877.

Neue Werke über Litteratur und Philosophie

aus dem Verlag von Hermann Seemann Nachfolger
in Leipzig, Goethestr. 1.

Max Bauer, Das Geschlechtsleben in der deutschen
Vergangenheit. Br. M. 4,—, geb. M. 5,50

Marie Luise Becker, Die Liebe im deutschen Märchen.
M. 2,50

Hans Bèlart, Nietzsche's Ethik. M. 2,—

Georg Biedenkapp, Kleine Geschichten und Plau-
dereien, philosoph., pädagog. und satirischen
Inhalts. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Frau Marie Brühl, Die Natur der Frau und Herr
Professor Runge. Eine Erwiderung auf die
Schrift: „Das Weib in seiner geschlechtlichen
Eigenart“ von Dr. M. Runge, Geh. Medizinal-
rat ufw. zu Göttingen. M. —,75

Marie von Bunsen, Ruskin. Sein Leben und sein
Wirken. Br. M. 4,50, geb. M. 6,—

Edward Carpenter, Wenn die Menschen reif zur
Liebe werden. Aus dem Englischen überseht
von Karl Federn. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Julia Cartwright, Jean François Millet. Sein
Leben und seine Briefe. Einzig autoris. Aus-
gabe, aus dem Englischen überseht von Clara
Schröder. Mit Portrait von J. F. Millet in
Heliogravüre. Br. M. 14,—, geb. M. 16,—

Challemel-Lacour, Studien und Betrachtungen
eines Pessimisten. Autorisierte Uebersetzung
aus dem Französischen. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Michael Georg Conrad, Von Emile Zola bis
Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Ge-
schichte der Moderne. Br. M. 2,50

Herman Frank, Das Abendland und das Morgen-
land. Eine Zwischenreichbetrachtung M. 2,50

Dr. Sigismund Friedmann, Ludwig Anzengruber.
Br. M. 5,—, geb. M. 6,50

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahr-
hunderts in seinen Hauptvertretern.
2 Bände, jeder Band br. M. 5,—, geb. M. 7,—

Gerhard von Keusler, Die Grenzen der Aesthetik.
Preis br. M. 3,—

- Dr. med. Fritz Köhler, Die Gebetsheilung.** Eine psychologisch-naturwissenschaftliche Studie. M. 1,—
- Dr. Hans Landsberg, Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur.** Br. M. 2,50
- Nina Carnegie Mardon, Die Versicherung der Mutterschaft.** Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach dem französischen Werk von Louis Frank, Dr. Reifer und Louis Maingie. M. 2,—
- Heinrich Meyer-Benfey, Die moderne Litteratur und die Sittlichkeit.** Preis M. —,75
Lucinde und lex Heinze. Ein Rückblick von der Jahrhundertswende. Preis M. —,75
- William Morris, Neues aus Nirgendland.** Utopischer Roman. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50
Zeichen der Zeit. (Signs of change.) Einzig autoris. deutsche Ausgabe. Aus dem Englischen übertragen. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Dr. Heinrich Pudor, Die neue Erziehung.**
 Essays über die Erziehung zur Kunst und zum Leben. Br. M. 4,—, geb. M. 5,50
- Dr. Julius Reiner, Der Buddhismus.** Für gebildete Laien geschildert. Br. M. 2,—
Friedrich Nietzsche. Für den gebildeten Laien geschildert. M. 2,—
Darwin und seine Lehre.
 Für gebildete Laien geschildert. Br. M. 2,—
für und wider die Frauen. Beiträge zur Frauenfrage. M. 2,—
- Dr. Robert Riemann, Goethes Romantechnik.**
 Br. M. 6,—, geb. M. 7,50
- Ernst Schur, Gedanken über Tolstoi.** M. 2,—
- Prof. Dr. Wilh. Stieda, Ilmenau und Stützerbach.**
 Eine Erinnerung an die Goethezeit. Br. M. 2,—, geb. M. 3,—
- E. Stiehl, Eine Mutterpflicht.** Beiträge zur sexuellen Pädagogik. M. —,50
- Dr. Julius Zeitler, Nietzsches Hesthetik.** 2. Aufl. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
Die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine. M. 6,—
Thaten und Worte. Ein Stück Litteraturpsychologie. Br. M. 3,—, geb. M. 4,50