

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

William Shakespeare

Wolff, Max Josef

Leipzig, 1903

VI. Romeo und Julia bei Shakespeare, Goethe und Lope de Vega

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 sehnstüchtig 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 bühnengerechter, 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 Mercutio und Tybalt erschlagen werden, und die daraus folgende Verbannung Romeos. Dagegen ist der dritte Akt des Bearbeiters

vollständig verunglückt; die beiden Blutthaten 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 Shakespeareschen 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 Originals 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 Obern offenbaren.
Glückselig 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 konstatieren. 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 Uebernahme 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 Zänkerei, 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, Kupplerinnen 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 klassifizierenden 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 welch dringender Notwendigkeit entwickelt sich seine Tragödie aus den scheinbaren Zufälligkeiten! Bei dem Bau eines gothischen Domes ist es gleichgiltig, 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 bebt 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 Brackenb urg 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 irrthümlich 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 entgegentreug. 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 Schicksalmässigen, des Unvermeidbaren, das ohne, ja sogar gegen seinen Willen über ihn hereinbricht. Goethe hat die berechnete 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 Thatssachen 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 warfen, 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 Zaubertranks, 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 Castelvins, 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 Castelvins, 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 Montesces 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 Intriguenstück, in dem gegenseitiges Belauschen und Aushorchen, sowie alberne Verwechslungen die Hauptmotive abgeben. Die Parteien heissen Capeletes und Montesces, 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.
