

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

**William Shakespeare**

**Wolff, Max Josef**

**Leipzig, 1903**

VIII. Shakespeare als Schauspieler

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.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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<sup>77a</sup> 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 rohsten Szenen 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.<sup>78</sup> 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 14<sup>th</sup> 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.<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> 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;<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> 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,<sup>85</sup> 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 geeigneteren 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 citatendreicher 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 erhofften 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.<sup>86</sup>

Was die Angriffe auf die Unsittlichkeit seines Standes anbelangt, so giebt er zu, dass es hier wie überall rüdiges Schaf 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.<sup>87</sup>

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“<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup> 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!<sup>90</sup>

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 kleinmütigen 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.<sup>91</sup> 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“.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup> 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 Kurz<sup>94</sup> 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 Chettle<sup>95</sup> 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,<sup>96</sup> 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?<sup>97</sup>

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.

---