

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

William Shakespeare

Wolff, Max Josef

Leipzig, 1903

IX. Shakespeare der Dichter

IX.

Shakespeare der Dichter

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

Hallam.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Warum wird offenbar,
Wenn die Toten aufersteh'n¹⁰¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

gestellt wird, das unter allen Umständen den Tod verdient. Aber auch hier ist der Herzog nur ein schwacher Mensch und fühlt sich als solcher. Von den anderen Sterblichen unterscheidet er sich nur dadurch, dass er auf einen Posten gestellt ist, der alle anderen an Bedeutung überragt (Hamlet III, 3, 11—23). Abgesehen von einigen Ansätzen in Hamlet und Heinrich VIII. ist auch Shakespeare weit von unserer modernen Auffassung des Königtums wie des Staates überhaupt entfernt, mit seiner Zeit bleibt er auf dem Standpunkt des Feudalstaates stehen, die in dem Anspruch auf die Krone nur einen privatrechtlichen Titel sah. Er verfällt in denselben Fehler wie Calderon, dass er Amt und Person des Monarchen nicht voneinander trennt. Während aber bei dem Spanier das Amt die Persönlichkeit ertötet, tritt bei ihm das Amt hinter dem Menschen zurück. In dem einem Fall wird jeder Widerspruch gegen den König zum Frevel an der göttlichen Ordnung der Dinge, im anderen selbst die offene Empörung mehr zu einem Kampfe zweier gleicher Gegner als zu einem Staatsverbrechen. Die Calderonsche Auffassung mag staatsrechtlich die höhere sein, die Shakespearesche, die im König in erster Linie den Menschen sieht, ist die künstlerisch besser berechnete und vor allem die menschlich freiere. Hier wie immer dringt er in den innersten Kern ein, während Calderon an der Oberfläche verweilt und verweilen muss. Denn das ist die letzte Folge seiner unfreien Weltanschauung im Gegensatz zu seinem grossen englischen Rivalen, dass es ihm unmöglich ist, die tiefsten Geheimnisse der Menschenbrust zu enthüllen. Ausser in der Gestalt des christlichen Märtyrers ist es ihm nicht vergönnt, einen starken Charakter, eine ausgeprägte Individualität, eine gewaltige Leidenschaft darzustellen. Sie würden den engen Rahmen sprengen, der seine Welt umfasst. Seine Gestalten müssen Menschen bleiben, die die Beschränkungen, denen sie unterworfen sind, anerkennen. Weder gegen die äusserlichen Bestimmungen der Religion, noch der Sitte oder ihres Standes dürfen sie sich auflehnen,

sondern müssen die Geltung der einmal bestehenden Satzungen auch für ihr persönliches Handeln als massgebend hinnehmen. So erhalten seine Geschöpfe in dem engen Spielraum, den ihnen Sitte und Religion lässt, etwas Konventionelles und Schablonenhaftes, es sind Typen bestimmter Klassen und Stände, die unter denselben Umständen stets in derselben Weise empfinden und handeln. Seine Helden sind ehrliebend und tapfer, seine Frauen treu und keusch, seine Liebhaber galant und ergeben, aber so sind sie alle, sie unterscheiden sich nicht qualitativ, sondern nur quantitativ, dass der eine noch etwas tapferer, noch ehrliebender und noch treuer ist. Wer mehrere Calderonsche Stücke hintereinander gelesen hat, dem ist es unmöglich, die verschiedenen Lopes, Juans und Fernandos in seiner Erinnerung zu unterscheiden, in ihrer schwach entwickelten Individualität hinterlassen selbst die Helden seiner Dramen keinen annähernd so tiefen Eindruck als gleichgiltige Nebenpersonen Shakespeares wie Mercutio, Horatio oder Rodrigo. Der Engländer kennt keinen Typus „des Eifersüchtigen“ oder „des Liebhabers“, sondern nur Individuen, die lieben oder die eifersüchtig sind. Seine Gestalten sind Menschen, bei denen die für die Handlung notwendige Eigenschaft nur eine Seite ihres Wesens ausmacht, nicht die ausschliessliche ist, um derentwillen sie allein vorhanden sind. Und trotz schärfster, in die geringsten Einzelheiten gehender Individualisierung erreicht Shakespeare in seinen Schöpfungen einen höheren Grad von Allgemeingiltigkeit als Calderon in seinen Typen. Das Wesen der Eifersucht wird im Othello fassbarer für unser Gefühl als in „Eifersucht ist das grösste Scheusal“, wir empfinden ganz mit dem Mohren, während Herodes ein unverständliches Ausnahmewesen für uns bleibt. Bei dem einen ist die Eifersucht ein notwendiger Bestandteil seines vielseitigen Charakters, bei dem anderen steht sie ausser Zusammenhang und wirkt krass und unverständlich.

Calderons Stärke liegt in der Erfindung, in der mannig-

faltigen und abwechslungsreichen Entwicklung der Handlung. Auf dem Gebiete ist er gross und beweist eine übersprudelnde Fülle der Phantasie, einen Reichtum an Motiven, Witz und Gestaltungskraft, dass er Shakespeare bei weitem übertrifft. Für ihn hat die Handlung nur Bedeutung, in Verbindung mit den Charakteren, nicht durch ihre bunten, überraschenden Wechselfälle. Manche seiner Stoffe scheint er sogar nur in der Absicht gewählt zu haben, um seine Meisterschaft in Lösung psychologischer Probleme zu beweisen, um die verschiedenen diskrepanten Vorfälle auf einen psychologischen Hauptnenner zurückzuführen, und zu zeigen, zu welchen furchtbaren Thaten die Leidenschaft den Menschen hinreissen kann. So liegt seine Stärke mehr in der Tragödie, die Calderons mehr im Lustspiel, aber in ihrem tiefen Gegensatz haben beide das Höchste auf dramatischem Gebiete geleistet, was zwei grossen Völkern gegeben ist; jeder von ihnen ist klassisch, weil jeder echt national und ein Volksdichter im besten Sinne des Wortes ist.

Wenn wir Shakespeare einen Volksdichter nennen, so ist der Ausdruck nicht in der Weise zu verstehen, dass ihm der Beifall und die Bedürfnisse der sensationsbegierigen Masse als das höchste Ziel und Gesetz aller Kunst gegolten habe. Die knoblauchduftende Menge mit ihrem stinkigen Atem und schweissigen Mützen konnte seinem Cäsar und Coriolan nicht verhasster gewesen sein als ihm selber, aber deshalb zog er sich nicht von dem grossen nationalen Strom, der England durchflutete, zurück, um in einem Kreise weniger edler Geister zu leben und zu dichten. Wie er inmitten seines Volkes stand, so schrieb er auch für das Volk in seiner Gesamtheit von der Königin und den vornehmen Aristokraten an bis hinab zu den untersten Schichten. Gebildete und Ungebildete, Arm und Reich, Jung und Alt, sie alle waren sein Publikum und waren von ihm berufen, seinen Worten zu lauschen. In dieser Beziehung tritt er in den schärfsten Gegensatz zu Racine und dem französischen Drama.

Es scheint noch heute in Deutschland beinahe unmöglich, den grossen Klassikern Ludwigs XIV. die richtige Würdigung angedeihen zu lassen. Seit Lessing seine in der Hitze des Gefechtes nicht immer begründeten Angriffe gegen sie geschleudert hat, fühlt sich jeder Gymnasiallehrer berechtigt, sie wie seine eigenen Schulbuben auszuschelten und zu korrigieren. Gewiss, sie erreichen nur selten die künstlerische Höhe Shakespeares, aber sind sie deshalb durchaus zu verwerfen? Entbehrt die Schilderung des Menschen als Produkt einer hohen Kultur jeder Bedeutung, weil ein anderer Dichter tiefer eingedrungen ist und ihn in der ganzen Wahrheit seiner Natur dargestellt hat?

Ein Vergleich mit Shakespeare muss zu Ungunsten Racines ausschlagen, er soll hier auch nicht angestellt werden, sondern es soll nur eine Seite ihrer Kunst, ihre Volkstümlichkeit in Betracht gezogen werden. Im Gegensatz zu Shakespeare war Racine ein höfischer Dichter, der nur für einen kleinen Kreis, die geistige Elite seiner Nation, les *Alexandres de notre siècle*, wie er sie selbst nennt, schrieb. Als gebildeter Mann spricht er zu einem gebildeten Publikum, als gelehrter Dichter zu gelehrten Hörern, der *petit nombre de gens sages*, wie er in der Vorrede zu *Britannicus* sagt, *auxquels je m'efforce de plaire*. Shakespeare muss, um dem Verständnis seiner Hörschaft entgegenzukommen, trotz des Spottes einzelner Akademiker, die grössten Anachronismen begehen. Die Römer haben Turmuhren und Trommeln, König Johann schießt mit Kanonen, und *Hermia* und *Helena* haben die athenische Mädchenschule besucht, weil sich seine braven Engländer eine Schlacht ohne Kanonen und Trommeln, eine ordentliche Stadt ohne Uhren und Schulen nicht vorstellen konnten. Racine dagegen muss immer fürchten, die archäologischen Kenntnisse seiner Hörer zu verletzen. Wenn *Junia* im *Britannicus* *Vestalin* wird, so muss er eine Erklärung dazu liefern, da seinen weisen Thebanern aus *Aulus Gellius* bekannt ist, dass man nach dem zehnten Lebensjahre in die Körper-

schaft nicht mehr eintreten konnte.¹⁰⁵ Statt der naiven und begeisterungsfähigen Menge Shakespeares hatte er einen kleinen Kreis erlesener Männer vor sich, die nicht um zu schauen im Theater sassen, sondern um etwas Ernstes zu hören, besonders aber um gelehrt und nüchtern zu kritisieren. Sie wollen nicht mit dem Dichter fühlen, sondern ihn verstandemässig verstehen. So wird statt der Phantasie le bon sens et la raison, die Logik, das leitende Prinzip in Racines Tragödien. Seine Theoretiker haben nicht umsonst ihren Euripides und Aristoteles gelesen, das Evangelium, auf das sie schwören; ein Stück kann ihnen ausgezeichnet gefallen, wie der Dichter selbst erzählt, es ist doch schlecht, wenn es den klassischen Grundsätzen, den Regeln, nicht entspricht. Racine selbst stand dem Regelzwang zweifelnd gegenüber. *La principale règle*, meint er im Vorwort zur *Bérénice*, *est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première*, aber leider glaubt er einen gefälligen und rührenden Eindruck nur durch die Einheiten erreichen zu können und hält sich krampfhaft an sie. Allerdings war er an die Einheit des Ortes auch durch die historische Entwicklung der französischen Bühne gebunden, die eine feststehende Stätte und keine beliebig wechselnde wie das englische und spanische Theater darstellte. Für Shakespeare haben die Gesetze, die Aristoteles vor zweitausend Jahren von der Tragödie seines Volkes abstrahierte, keine zwingende Bedeutung, im Gegenteil, ihm ist es zu danken, dass die klassizistischen Tendenzen, die auch in England das Schauspiel dem Volke zu entfremden suchten, nicht zum Durchbruch gelangten. Im Sturm hat er einmal die Einheit der Zeit beobachtet, die des Ortes niemals, und selbst unter der der Handlung versteht er etwas ganz anderes als der Philosoph von Stagira oder Racine. Für den Franzosen besteht sie in einer möglichst einfachen Handlung ohne jedes Bei- oder Nebenwerk, während Shakespeare unbedenklich zwei und mehrere Handlungen in einem Drama verbindet.

Wenn die Erklärer behaupten, im Kaufmann von Venedig schildere der Dichter das Verhältnis des Menschen zum Besitz, so liegt in dem gequälten Versuch, das gemeinsame Band der einzelnen Handlungen zu entdecken, das Zugeständnis, dass eine Einheit der Handlung in der hergebrachten Weise nicht vorhanden ist. Schon die Episode wird von der klassischen und müsste eigentlich auch von der heutigen Theorie verworfen werden; Shakespeare verwendet sie überall. In breitester Mannigfaltigkeit und Buntheit bauen sich seine Dramen wie die alten Volksstücke auf. Die verschiedenen Vorgänge werden durch weite Klammern nur lose verbunden, meistens durch die Einheit der Personen, manchmal fehlt auch diese, und eine Einheit des Interesses tritt an ihre Stelle. Doch je weiter wir vorschreiten, desto enger werden die Zwischenräume zwischen den einzelnen Teilen, desto energischer drängen die verschiedenen Handlungen centripetal zusammen, bis sie in die gemeinsame Katastrophe auslaufen. Einheit der Katastrophe tritt bei Shakespeare an Stelle der einheitlichen Handlung. Das ist nicht der Standpunkt der Regellosigkeit, sondern das überlegte Prinzip einer anderen nationalen und volkstümlichen Kunst, die sich in keine importierten, theoretischen Fesseln einengen lassen will. Alle Versuche Gervinus' und Ulricis, eine Einheit der Idee zu ermitteln, können die Kluft nicht verdecken, die zwischen Aristoteles und Shakespeare besteht, Macbeth wäre allenfalls noch ein einheitliches Drama im Sinne des Philosophen gewesen, Lear oder gar der Kaufmann nimmermehr.¹⁰⁶

War Racines gelehrtes Publikum bezüglich der Einheiten beruhigt, so trat es mit weiteren Forderungen an den Dichter heran, die sich besonders in der Wahl des Stoffes geltend machten. Die Handlung sollte in der Vergangenheit liegen und zwar so weit zurück, dass eine objektive Betrachtung möglich und kein aktuelles Interesse mit ihr verbunden wäre. Am besten entsprach das klassische Altertum ihren Wünschen, so dass die Gestalten des Dramas mit dem doppelten Nimbus

der Hoheit umgeben sind, die die Verehrung der gebildeten Hörer für die Antike und der Schimmer der grossen Vergangenheit verleihen. Racine verlangt „respect“ für seine Helden, und der Respekt wächst mit der Entfernung vom Zuschauer, denn „die tragischen Personen müssen mit einem anderen Auge betrachtet werden als die uns umgebende, wohlbekannte Welt“. Greift der Dichter ausnahmsweise nicht auf das Altertum wie im Bajazet, so muss die zeitliche Trennung durch eine räumliche ersetzt werden, denn „eine Entfernung von tausend Meilen ist so gut wie eine solche von tausend Jahren“. Dass dadurch seine Tragödien an allgemeinem Interesse verlieren, vor allem dem Volke fremd bleiben müssen, das bei Mithridates und Bérénice nicht zu Hause ist, kümmert Racine nicht, denn er schreibt nicht für das Volk. Shakespeare verlangt keine Hochachtung für seine Gestalten, sondern Mitgefühl, und Mitgefühl findet er überall, wo ein grosses Menschenherz kämpft und leidet. Ob seine Handlung in der Vergangenheit spielt oder Gegenwart, ob im Altertum oder Neuzeit, bei Griechen und Römern oder bei Engländern und Franzosen, ihm ist es gleichgiltig, wenn es nur Menschen sind. Aus klassischen Schriften und Chroniken, aus Volkssagen und mittelalterlichen Novellenbüchern greift er seine Stoffe, und seine Zuschauer sind mit allem einverstanden, wenn die Vorgänge nur packend sind und überhaupt möglichst viel auf der Bühne vorgeht. Denn sein naives Publikum will im Theater vor allen Dingen etwas sehen. Genügt eine Handlung nicht, so muss eine zweite mit ihr verbunden werden oder eine Abschweifung z. B. die Abenteuer des populären Helden Talbot wird eingeflochten wie im Heinrich VI. Kampf und Streit, Mord und Selbstmord, alles will man leibhaftig vor sich sehen, und wo die scenische Einrichtung versagt, hilft die eigene Phantasie nach. Je toller und bunter es auf der Bühne zugeht, desto zufriedener sind die Leute und desto lauter ertönt ihr Beifall. Auf dieser Grundlage baut sich Shakespeares Drama auf, während Racine sowohl mit der Nüchternheit seines Publikums

zu kämpfen hat, als auch mit der angeblichen Vorschrift Aristoteles', die alle Handlung von der Bühne verbannt und hinter die Coulissen verweist. Seine Zuschauer in ihrer phantasiearmen Gelehrsamkeit besitzen nicht die naive Freude am Ereignis; nicht die Aktion sondern die Reaktion auf die Menschen ist für sie die Hauptsache im Drama, nicht die Handlung, sondern welche Betrachtungen und Gefühle die Handlungen in den Menschen hervorrufen und wie sie zum Ausdruck kommen, *la beauté des sentiments et l'élégance de l'expression*, wie er selbst sagt. So können sie sich statt mit der objektiven Darstellung mit einer subjektiven Erzählung der dramatischen Vorgänge begnügen, die die Handlung nur aus zweiter Hand giebt, nicht sie selbst sondern ihr Spiegelbild in der Seele der Berichtstatter und sonstiger Interessenten. Das Drama erweckt nur eine mittelbare Teilnahme.

Aber nicht nur äusserlich für die Stoffwahl, den Aufbau und die Führung der Tragödie kommt der Unterschied des volkstümlichen zum gelehrten Dichter in Betracht, sondern auch innerlich, besonders für die Menschendarstellung ist er von entscheidender Bedeutung. Shakespeare wendet sich an ein ganzes Volk und sucht es durch die Macht seiner Phantasie und Leidenschaft zu entflammen, Racine spricht zu wenigen Gebildeten und sucht ihnen zu beweisen, dass es, so wie er dichtet, richtig ist. Sein Publikum ist keine organische Masse, sondern eine Anzahl einzelner Individuen, die überzeugt, aber nicht hingerissen und begeistert sein wollen. Im Gegenteil, sie kämpfen gegen die Gefühle an, die nur geeignet sind, ihr klares Urteil, von dem ihr ästhetischer Genuss allein abhängt, zu verdunkeln. Sie wollen nicht den Rausch, den schönen Wahnsinn des Dichters teilen, sondern ihn verstandesmächtig begreifen und logisch durchdringen. Um aber vor der nüchternen Prüfung stand zu halten, muss die Dichtung verständlich sein, d. h. sie darf nichts enthalten, was über das Mass des logischen Denkens hinausgeht und nur der Phantasie erfassbar ist. Alles Uebernatürliche ist unnatürlich und somit

unbegreiflich. Wie glücklich ist Racine, eine befriedigende Lösung für seine Iphigénie zu finden ohne das übernatürliche Eingreifen der Göttin Diana! Den *deux ex machina* des Euripides verwirft er nicht, weil er technisch schlecht ist, sondern weil er für uns sinnlos und unglaublich (*absurde et incroyable*) ist. Theseus darf nicht in die Unterwelt hinabsteigen, weil sein denkendes Publikum über den Besuch eines Lebenden im Totenreiche lachen würde, und wenn er in Gestalt des Joad (*Athalie*) einen Propheten auf die Bühne bringt, so bittet er die Zuschauer für seine Verwegenheit ganz ergebenst um Entschuldigung. Dagegen Shakespeare! Bei ihm giebt es Hexen und Elfen, gute und böse Geister, Oberon und die Königin Mab, Ariel und Puck, Sycorax und Flibbertigibbet. Da geschehen Wunder und Zeichen, es giebt Weissagungen, zaubervolle Liebestränke und Verwandlungen; nichts ist so seltsam, dass es nicht auf die Bühne gebracht werden könnte. Der Volksglaube muss dem Dichter das gewähren, was Goethe für die Poesie so hoch veranschlagte und selbst so stark entbehrte, dass er im alten Griechenland einen Ersatz dafür suchte, eine Mythologie.

In dem luftigen Reich der Dichtkunst giebt es nichts unmögliches, aber man muss die Flügel der Phantasie besitzen, um fliegen zu können, und sie fehlen den Zuschauern Racines, ihnen ist nur ästhetisierender Verstand gegeben. Für alles müssen sie Gründe haben, und dieser Forderung entsprechen die Gestalten des Dichters; für jede ihrer Handlungen und Empfindungen geben sie sich und dem kritischen Hörer Rechenschaft. Der freie Impuls, das unbewusste Handeln Shakespeares ist ihnen fremd, sie verfahren immer wohlüberlegt nach Gründen, sie lieben nach Gründen und sie hassen nach Gründen. Nicht dass sie lieben, sondern ob sie ein Motiv zur Liebe haben, beschäftigt sie. Im höchsten Jubel über Pyrrhus' unerwartete Rückkehr zu ihr vergisst Hermione (*Andromaque*) nicht die Gründe für ihre Gefühle anzugeben, denn es könnte jemand fragen, wie kann sie einen Mann

lieben, der ihrer Neigung so wenig würdig ist, wie man den Dichter nach der Aufführung des Britannicus darüber zur Rede gestellt hat, wie ist es möglich, dass dein Held sich in die alte Kokette Junia verliebt? Glücklicherweise ist es nicht Junia Silana, sondern Junia Calvina, die schon bei Tacitus moralisch einwandfrei ist! Warum liebt Romeo seine Julia, Helena ihren Bertrand? Aus Gründen gewiss nicht. In der Art, dass sie immer die Motive angeben können und angeben, liegt ein Heraustreten der Racineschen Gestalten aus sich selbst, es scheint fast, als sprächen sie nicht von sich selbst, sondern von einem fremden Individuum, das sie verstandesmäßig beobachten, ähnlich wie Prinz Heinz (Heinrich IV. A) in seinem Monolog: ich kenn' Euch alle, der auch über den Rahmen der Person hinausgeht. Dieser Eindruck wird bei Racine dadurch noch verstärkt, dass seine Helden beständig von sich in der dritten Person als Oreste, als Sohn Achills oder als König der Könige reden. Sie sind nur die Schauspieler ihrer stolzen Namen, die sich bemühen, ihren grossen Originalen nahe zu kommen. Deshalb müssen sie sich immer ermahnen, des Agamemnons oder der Andromache würdig zu sein, und wenn sie in Gefahr sind, von dem Ideal abzuweichen, steht ihnen ihr Erzieher wie Phönix dem Pyrrhus, Burrus dem Nero oder ein Vertrauter und guter Freund zur Seite, der sie auf sich selbst und ihre eigene Würde aufmerksam macht. Im Bewusstsein ihrer persönlichen Bedeutung und zweitausendjährigen, stolzen Vergangenheit handeln sie. Die meisten Racineschen Tragödien drehen sich um einen grossen Entschluss, der zu fassen ist, Iphigénie um den Agamemnons, seine Tochter zu opfern, Bérénice um den des Titus, sich von der Geliebten zu trennen, Andromaque, um die Entscheidung Pyrrhus' zwischen zwei Frauen. Dieser Entschluss ist eine Frage der Selbstüberwindung, der Bezwingung des natürlichen Gefühles, des Heroismus. Die Leidenschaft als solche, die sich nicht auf moralische Gründe stützt wie die des Pyrrhus oder der Phèdre, ist bei Racine immer etwas

Verderbliches und Sträfliches, das überwunden werden muss. Die Grösse des Menschen liegt nicht in der Stärke seiner Affekte, sondern in der Selbstbeherrschung, wie sie Fénelon in seinem *Télémaque* predigt als unbedingte Voraussetzung für ein gedeihliches Zusammenleben hochkultivierter Menschen. Die Leidenschaften können ihren Verein nur stören, sie müssen zurückgedrängt werden, und an ihre Stelle tritt vernunftgemässes klares Handeln nach sittlichen Prinzipien. Es wird diesen Leuten schwer, einen Entschluss zu fassen — meistens dauert es fünf Akte — denn es ist nicht leicht, wie Agamemnon und wie Achilles zu handeln, sie dürfen nicht der Stimme in ihrer Brust unmittelbar gehorchen, sondern werden durch unendliche Rücksichten auf Sitte, Würde, Wohlanstand und Erziehung geleitet, sie begehen nicht die That, die ihrer Natur am meisten entspricht, sondern die, die ihnen und ihren Mitmenschen als die schönste dünkt (*l'action noble*) und die um so erhabener ist, je mehr Opfer sie erfordert, also je fremder sie dem Charakter des Handelnden ist. Wenn Pyrrhus dem Ideal nicht entspricht, so weist Racine treffend darauf hin, dass er keine französischen Romane gelesen hat, also kein Seladon sein kann, aber trotzdem versucht er ihn wenigstens so weit als möglich diesem Typus anzunähern (*adoucir sa férocité*). Das Streben nach heroischer Erhabenheit zieht der französischen Tragödie eine konventionelle Schranke in ähnlicher Weise wie die Ehre der Calderonschen, nur steht Racine zum mindesten in dem einen Punkte höher als der spanische Dichter. Bei ihm kommt die Beschränkung nicht durch eine äusserliche Satzung, sondern durch eine lebendige Kraft, durch eine, wenn auch konventionelle, Idee, die das Herz jedes einzelnen erfüllt.

Der Shakespearesche Mensch dagegen ist frei von allem Heroismus, von aller Erhabenheit und Würde. Er ist ausschliesslich Produkt der Leidenschaft, entkleidet von allen beengenden Fesseln der Zivilisation, der moralischen Erziehung und der Ueberlegung. Wenn er handelt, so hat er nicht die

Absicht auf Grund sorgsamer Erwägung die bestmögliche That zu begehen, sondern er vollbringt, was er seinem Charakter gemäss mit Notwendigkeit vollbringen muss, gleichgiltig, ob es gut oder böse ist. Wenn seine Menschen hassen, so hassen sie ganz, und es giebt keine Macht der Welt, die sie in ihrem Hass aufhalten könnte, am wenigsten die Frage, ob dies Gefühl ihrer würdig sei. Fallen sie in Liebe, und sei es selbst eine sündige und schädliche Liebe wie bei Antonius oder König Eduard, so leiden sie darunter nicht, gleich Titus und Phädra, denn mit dem Erwachen des Affektes sind alle Rücksichten auf Moral oder Staatswohl verstummt. Sie schwanken auch nicht zwischen zwei Frauen hin und her wie Pyrrhus, denn das eine Gefühl ist bei ihnen so gewaltig, dass es jedes andere ertötet. Die Shakespearesche Leidenschaft ist das Gegenteil von allem vernunftgemässen Thun und Denken. Lear und Cordelia, Desdemona und Othello handeln so thöricht wie nur möglich, wie der erwägende Racinesche Mensch niemals handeln würde. Macbeth weiss, dass seine That weder im Himmel noch auf Erden gedeihen kann, aber er muss sie doch begehen. Die Leidenschaft übertönt alle Einwände, sei es dass sie aus dem eigenen Herzen, sei es aus dem Munde anderer kommen. Titus lässt sich durch Paulinus, Pyrrhus durch Phönix bestimmen, bei Shakespeares Helden sind Ermahnungen und gute Reden fruchtlos, sie reizen höchstens zum Gegenteil, indem sie den Widerspruch herausfordern. Ausser dem schwachen und handlungsunfähigen Hamlet, der charakteristischerweise in Horatio einen „confident“ ganz im Stile des französischen Dramas besitzt, sonst bedürfen seine Gestalten eines solchen Begleiters nicht, um mit ihm in endloser Unterhaltung einen dürftigen Entschluss zu zeitigen; bei ihnen wird er im Sturm mit der Leidenschaft selbst geboren und rastet nicht, bevor er sich in die That umgesetzt hat. Dankbarkeit, Vaterlandsliebe, Recht und Gemeinsinn, kurz alle abgeleiteten Gefühle kommen dem Shakespeareschen Menschen kaum zum Bewusstsein, oder wenn sie

es thun, brechen sie vor der Leidenschaft zusammen wie Binsen im Sturm, bei Racine sind sie von der höchsten Bedeutung, und ihr Triumph über die Begierden ist die Bestimmung seiner wohlerzogenen Geschöpfe. Die Gestalten des englischen Dichters sind wie die Natur selbst, roh, grausam und egoistisch und gerade in ihrem Egoismus der höchsten Ergebung und Aufopferung fähig, sie sind masslos in ihrem Wünschen und Handeln und stürzen sich ohne Bedenken, ohne Besinnen auf ihr Ziel. Die des Franzosen sind Produkte einer bestimmten hohen Kulturstufe, die sich würdig und massvoll in den ihnen durch Sitte und Gesetz gezogenen Grenzen zu benehmen versuchen. Gelingt es ihnen auch nicht immer, bricht die Leidenschaft durch die Schranken hindurch, so thut sie es doch in möglichst würdiger Weise unter schweren sittlichen Bedenken und unter sorgsamer Schonung aller entgegenstehender Interessen.

So wie Shakespeare den Menschen sieht, findet er ihn in allen Lebensschichten, auf dem Throne wie in der Gosse, im Altertum wie in der Neuzeit, der Racinesche Mensch existiert nur in dem kleinen, hochgebildeten Kreis, der um Ludwig XIV. geschart, den Worten des Dichters lauschte. Selbst wenn Racine an sich die Freiheit gehabt hätte, Menschen aus dem Volke auf die Bühne zu bringen, so hätte er von ihr keinen Gebrauch machen können, da solche erhabene und heroische Gestalten, wie er braucht, aus dem Volke nicht hervorgehen. Er ist mit Notwendigkeit auf Fürsten und Könige angewiesen. Auch Shakespeare wählt seine Helden mit Vorliebe aus den höchsten Kreisen, aber nicht, weil er dort eine andere Art Menschen als bei der Masse findet, sondern weil sie in ihrer grösseren Sphäre und Bewegungsfreiheit den Leidenschaften ein weiteres Feld bieten und das durch kleinliche Rücksichten nicht geschwächte Bild des Menschen klarer zur Anschauung bringen. In dem französischen Drama fängt der Mensch erst bei dem Baron an, d. h. wenn er sich durch Stellung und Hoffähigkeit über die

Allgemeinheit emporhebt. Könige mit Hochdero Gemahlinnen und fürstlichen Geliebten, weise Minister und sehr tapfere Generäle schreiten über den geweihten Boden der höfischen Bühne, die der niedrige Fuss des Bauern und Bürgers nicht betreten darf. Sie regieren, sie halten salbungsvolle Reden, sie bekämpfen sich und schlagen die grössten Schlachten. Für wen? Das bleibt Geheimnis. Denn ein Volk, das den Staat ausmacht, gibt es nicht, von ihm wird in den königlichen Salons niemals gesprochen. Dagegen ermangelt keines von Shakespeares volkstümlichen Dramen der Beziehung auf das gewöhnliche Volk: Hinter dem Fürsten und dem Ritter erscheinen die derben Gestalten der Bürger und der Bauern, hinter dem Philosophen der Narr und der Betrüger, hinter der feinen Dame die Dirne und der Zuhälter. Seine vornehme Welt steht nicht wie bei Racine losgelöst von jedem nationalen Zusammenhang in absoluter Grösse da, sondern sie ist ein Teil der Nation, wie der König nur einer aus dem Volke, wenn auch der Erste, und der Feldherr zwar der Führer, aber auch nur einer von seinen Soldaten ist. Und wie wenig königlich sind seine Könige im Vergleich zu denen Racines, wie unheroisch, wie menschlich sind seine Helden!

Der französische Dichter zeigt seine Gestalten nur von ihrer heroischen Seite, in der Fülle ihrer Würde; alles Unheroische, d. h. allgemein Menschliche, unterdrückt er, denn es gehört nicht in die Tragödie und ist für ihre heroische Handlung ohne Bedeutung. Seine Menschen sind wie Könige, die im Glanze der Majestät vor das Volk treten und sich ihre prächtige Rolle gut eingeübt haben. Shakespeare unterlässt keine Gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass der grossartige Akteur auch nur ein Mensch ist, dass er essen, trinken und schlafen muss wie jeder andere, und gerade dadurch erreicht er die unmittelbarste Lebenswahrheit. Die Welt ist kein Theater, das Leben keine Tragödie, in der der Mensch nur in seiner edelsten Grösse auftritt, sondern neben dem Heroismus steht die Alltäglichkeit und die Kleinheit. Seine Könige schlagen

Schlachten, aber in der Siegesfreude betrinken sie sich, sie lachen über die Zoten ihrer Narren, spielen mit ihren Kindern und schimpfen im Zorne wie die Marktweiber, seine Prinzen lärmten in den Kneipen herum, seine Edelen prügeln ihre Frauen, laufen in das Bordell und wetteifern mit ihren Damen in unanständigen Witzen. In seiner tragischen Situation hat Hamlet Zeit, mit den wortgewandten Totengräbern Silben zu stechen, Desdemona in ihrer Besorgnis um Othello, über Jagos unfeine Witze zu lachen, und Julius Cäsar muss sich erst in einer intimen, häuslichen Scene mit seiner Gattin auseinandersetzen, ehe er auf das Kapitol gehen darf. Das Publikum des englischen Dichters will nicht nur staunend zu dem Theaterhelden aufblicken, sondern Leid und Lust mit ihm fühlen, und besonders will es über ihn lachen, wie man über seinen guten Nachbar Dick oder Will lacht, wenn er in einer komischen Situation sitzt. Wie im Leben so fliessen in Shakespeares Dramen Tragik und Komik, Hohes und Niedriges ineinander, ohne dass ihre Verbindung ein künstlerisches Gesetz für seine Tragödie sei. Sie ist einfach die logische Folgerung seines umfassenden Standpunktes, von dem der Dichter nicht zwischen bühnenfähigen, heroischen und bühnenunfähigen, alltäglichen Menschen unterscheidet. Wie er sie alle dramatisch behandeln kann, so giebt es überhaupt nichts im menschlichen Leben, keine That und keine Lage, die sich der Darstellung auf seiner Bühne entzieht. Er folgt dem Menschen überallhin, zu den stolzesten Höhen und in die furchtbarsten Tiefen. Seiner Allseitigkeit entspricht die Sprache des Dichters. Sie ist gross und gewaltig in den pathetischen, einfach und kunstlos in den alltäglichen Scenen, sie flammt empor bis an die Grenze des Wahnsinnes mit dem Leidenschaftlichen, sie ist zart und innig mit dem Liebenden, roh und würdelos mit dem Gemeinen und dem Wutentbrannten. Wie gleichmässig und ruhig ziehen dagegen Racines Alexandriner dahin. Seine Ausdrucksweise ist nicht charakteristisch für die sprechenden Personen, sondern nur für den Dichter und seine hochkultivierte

Gesellschaft, der gewählte Eleganz, sprachliche Reinheit und klassische Gemessenheit als das höchste Ziel des dramatischen Stiles gilt. Alle unedelen Worte müssen aus der Poesie ausscheiden, natürliche Dinge wie ein Taschentuch, das noch das Entsetzen späterer französischer Kritiker hervorgerufen hat, dürfen überhaupt nicht genannt werden. Shakespeare wagt sogar im Wintermärchen einen königlichen Prinzen mit einem Schmutznäschen auf die Bühne zu bringen. Die klassischen französischen Dichter stellten lange Untersuchungen an, ob ein Wort in der Poesie Verwendung finden dürfe. Shakespeare kennt keine solchen Rücksichten, er nennt die Dinge bei Namen, wie sie sind. Der treffendste Ausdruck ist ihm der liebste, gleichgiltig, ob er edel oder unedel ist. In der Wahrheit liegt auch die Schönheit. Wo ihm der Vers zu gewaltig erscheint, geht er ohne Bedenken zur einfachen Prosa über, um von ihr wiederum zu gereimten Massen emporzusteigen, wenn es die Grossartigkeit der Handlung und das Pathos der Rede erfordern. In seinen gereimten und ungereimten Jamben, seiner Prosa, seinem volkstümlichen Knittelvers und den vielen eingestreuten Liedern und Sonetten bringt sein Drama einen ebenso vielseitigen und abwechslungsreichen Eindruck hervor, als der des französischen Schauspiels mit seinem ununterbrochenen, gereimten Alexandrinern einförmig, stellenweise sogar langweilig ist. Es ist das Bild einer wohlangebauten, auf beiden Seiten mit Pappeln besetzten Kunststrasse im Gegensatz zu einem köstlichen Waldweg, der von Grün aller Art umwuchert wird.

Wir haben versucht, Shakespeare in seiner Stellung als Dichter gegen die Vergangenheit abzugrenzen, denn selbst Racine, obgleich zeitlich später, gehört in seiner höfischen Sonderkunst einer Entwicklungsstufe an, die durch den englischen Dichter schon überwunden war. Wenn wir ihm jetzt einen modernen Dichter gegenüberstellen, so wäre nach Goethes Vorbild Byron vielleicht der geeignetste typische Vertreter der neueren Zeit. Doch das, was wir als wesentlichstes

Merkmal des modernen Dichters erkennen, das Hervortreten der Persönlichkeit, finden wir bei ihm schon als Uebertreibung, so dass wir unsere Blicke lieber auf den Altmeister selbst richten, auf die Gefahr hin, als ein Verkleinerer des grossen Mannes betrachtet zu werden. Selbstverständlich haben wir es nur mit dem Dramatiker zu thun, Goethes lyrische Leistungen, in denen sich seine ganze Grösse offenbart, bleiben hier ausser Betracht.

Die Zeit, der der englische Dichter angehört, wird mit Recht die der Renaissance genannt, es war eine Wieder- und Neugeburt der Menschheit im weitesten Sinne. Das Alte, das bis dahin den Inhalt der Welt und des Wissens ausgemacht hatte, war von dem selbständigen strebenden Menscheng Geist zerschlagen worden oder schrumpfte gegenüber den neu aufgedeckten Gebieten zur Bedeutungslosigkeit zusammen. Die grossen Astronomen Kopernikus, Galilei und Kepler zerstörten den hochmütigen Anspruch der Erde, den Mittelpunkt des Weltalls zu bilden, und führten sie unter Millionen gleichartiger zum Range eines Sternes und noch nicht einmal eines der grössten zurück. Hinter den Wassern, die bisher den engen Gesichtskreis der Menschen umschlossen hatten, tauchte eine neue Welt auf, die durch ihr blosses Vorhandensein der Universalität der Kirche den Todesstoss versetzte. Eine neue Religion berief den Menschen zur Freiheit und Selbständigkeit des Denkens und gab ihm zum erstenmal das Gefühl der eigenen Verantwortlichkeit. In Anlehnung an die wiedergefundenen Werke und Schriften der alten Völker erwachten Künste und Wissenschaften zu ungeahnter Blüte. Durch die Buchdruckerkunst wurden die Kenntnisse, die bis dahin das ängstlich behütete Besitztum weniger waren, zum Gemeingut aller. Die schwarzen Lettern trugen die Kunde von der neuen Lehre, den neuen Entdeckungen und Erfindungen hinaus unter alles Volk, das mit Begeisterung den nie gehörten Klängen lauschte. Unter der Fülle des Neuen, das täglich auf sie einströmte, fühlten sich die Menschen wie neugeboren, wie

Kinder, die zum ersten Male zu einem selbständigen geistigen Leben erstehen; sie lernten wieder an sich und ihre irdische Bestimmung glauben. Die Geister erwachen und die Wissenschaften blühen, rief Ulrich von Hutten jubelnd aus, es ist eine Lust zu leben! Und eine Lust zu leben war es für Shakespeare. Die Unmittelbarkeit seiner Zeit, ihr frohes Erstaunen über die neu gewonnenen eigenen Kräfte, ihr Stolz auf die eigenen Fähigkeiten sind der Grundzug seines Wesens. Er ist völlig einig mit seiner Zeit. Seine Dichtungen sind die notwendigen Ausdrücke ihres gewaltigen Schaffensdranges, den sie auf allen Gebieten bethätigte. In ihm ist nichts Zögerndes, nichts Zweifelndes, er schaut nicht vor sich und nicht hinter sich in die Vergangenheit, sondern in fester Männlichkeit steht er auf dem Boden der Gegenwart, der er mit Leib und Seele zugethan ist. Wohl sind ihm die Alten bekannt, aber Griechenland ist für ihn nicht das ewig verlorene Ideal, die hellenische Kunst nicht die Kunst an sich, sondern eine einmalige Blüte, die sich ebenso herrlich in seinem geliebten England erreichen lässt.

Wie anders steht dem kräftigen Vollempfinden der moderne Mensch gegenüber! Der Euphorion der Renaissance war nach kurzem Flug aus seiner Höhe herniedergebrochen, nur sein Kleid war geblieben, um das sich ein unerfreulicher Epigonenzank erhob. So wenig wie später der Liberalismus von 1789, hatten die Renaissance und die Reformation ihre Versprechungen einlösen können. Das Luthertum hatte die Menschen nicht frei, die Kunst nicht glücklich gemacht. Das Ideal, dem man so nahe gewesen, schien unrettbar verloren. Der Misserfolg rief bitterste Enttäuschung auf allen Gebieten hervor, und aus der Enttäuschung erwuchs der Zweifel, der eine fröhliche Schaffenslust nicht aufkommen liess. An Stelle des Künstlers treten der Philosoph und der Philologe, und beginnen den Menschen über sich selbst und die Notwendigkeit seines Misserfolges aufzuklären. Die Welt war alt geworden, die Menschheit fühlte sich als greisenhafter Träger einer

alternden Kultur. Man lechzte nach Verjüngung und stimmte begeistert in den Ruf nach Freiheit und Rückkehr zur Natur ein, der aus Rousseaus gequälter Brust hervordrang. Mehr als irgend einer ist er der bestimmende Vorläufer unserer grossen Dichter; in ihm sind alle Keime ihrer Entwicklung enthalten, sowohl ihr Freiheitsdrang als ihre Wendung zur Antike, insofern Griechenland nur eine Lokalisierung des paradiesischen Urzustandes der Menschheit ist. Der Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, oder um es persönlicher auszudrücken, zwischen Herz und Welt ist das Grundthema jener ringenden Zeit, die in Goethe ihren hervorragendsten Ausdruck findet. Füllte sich Shakespeares Brust mit kräftigem Behagen, wenn er auf sein erwachendes England und seine schaffensfrohen Zeitgenossen blickte, so ist der Dichter des Werthers uneinig und zerfallen mit seiner Umgebung. Mit Rousseau möchte er aus der Welt flüchten zu Einsamkeiten, die noch keines Menschen Fuss betreten. Die Wirklichkeit lastet auf ihm, und in seinem Innern lebt die Sehnsucht nach einem Ideal, das die Gegenwart niemals erreichen kann. Das Gefühl der Einheit, ohne das ein gesundes, poetisches Schaffen unmöglich ist, das Shakespeare in der Uebereinstimmung mit seiner Zeit besitzt, findet Goethe erst durch die Vermittelung der Idee in seinem Herzen, in sich selbst. Seine Person erhält für ihn eine ganz andere Bedeutung als für Shakespeare, sie wird zum Mass aller Dinge, zu dem einzigen festen Punkt in der Flucht der Erscheinungen. In seinen Werken tritt das persönliche Moment in den Vordergrund, das sachliche zurück, so dass er als der moderne Dichter der Subjektivität der Objektivität seines grossen älteren Rivalen gegenübertritt.

Die Neigung zum Subjektivismus liegt in dem innersten Wesen des modernen Menschen. Ueber alles hat er nachgedacht, über sich selbst und die Welt, über Freiheit und Unfreiheit, über den Staat und die Religion; alles hat er theoretisch abgeschätzt und in Systeme gebracht, als deren

Mittelpunkt er immer wieder sein geliebtes Ich postuliert. Der Renaissancemensch hat das Glück, von dieser philosophischen Erkenntnis frei zu sein, sein Wissen besteht aus Thatsachen, die er mit dem neugierigen Erstaunen und der naiven Hochachtung des Kindes vor allem Geschehenen in sich aufnimmt. Für den modernen Menschen ist die Thatsache als solche nichts, sie gewinnt erst Bedeutung durch die Reflexion, durch die Idee, die hinter ihr auftaucht und die er mit ihr verbindet. Er sieht die Welt nicht unbefangen, wie sie ist, sondern reflektiv, wie sie sich in seinem Innern nach seinen eigenen Ideen und den Anschauungen seiner Zeit wiederspiegelt; der moderne Dichter schildert sie in den Farben, die sie nach Brechung durch das Prisma seines eigenen Geistes angenommen hat. Statt des objektiven Weltbildes giebt er sein eigenes Ideal und subjektive Bestrebungen seiner Zeit. Goethe bringt diesen Standpunkt klar zum Ausdruck, wenn er an Jakobi schreibt: „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, das ist die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt“. Also Darstellung des Objektes, wie es im Subjekt unter der Herrschaft der Idee erscheint. Shakespeares poetisches Schaffen ist ein Heraustreten aus sich selbst, Goethes ein Sammeln der Aussenwelt in sich, während der eine sich zur Welt erweitert, verengt sich bei dem andern die Welt zum Subjekt, zu seinem eigenen Ich, für das alles Aeussere zu einem Ausdrucksmittel herabsinkt. Wie für die einzelnen Werke, so ist das Verhältnis der beiden Dichter auch für ihre Auffassung der Kunst von entscheidender Bedeutung. Für Shakespeare ist sie eine Thatsache, und ihr Zweck geht, wenn wir den Ausdruck nicht in dem banalen, gesellschaftlichen Sinne nehmen, über die Unterhaltung nicht hinaus; für Goethe ist sie das Ideal, in dem die Versöhnung des Widerspruches zwischen Herz und Welt vollzogen wird. Es ist im wesentlichen der Unterschied, den Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung macht, von denen die eine im Besitz der Natur, die andere in be-

ständiger Suche nach ihr ist, nur haben wir hier mehr die persönliche Seite des Dichters im Auge, wie aus seiner Objektivität das unbewusste, aus seiner Subjektivität das reflektive, bewusste Schaffen folgt.

Aus Shakespeares unbewusster Ganzheit erklärt sich die ausserordentliche Sicherheit seiner Produktion. In seinen Manuskripten war kaum ein Wort ausgestrichen oder verbessert, denn alles ergab sich so, wie es aus seiner Feder floss, als notwendiger Ausdruck seiner Gedanken. Nachdem er sich selbst gefunden hat, weicht er niemals von seiner Gestaltungsart ab, denn sein Stil ist keine Sache der Uebersetzung, sondern die einzig mögliche Form seiner Dichtung. Alle die unzähligen, kunstphilosophischen Fragen, die sich seit Johnson und Lessing an seine Werke knüpfen, existierten für ihn nicht. Die Verbindung des Tragischen mit dem Komischen, das Mass der Individualisierung im Verhältnis zur Handlung, der meisterhafte Aufbau seiner Dramen, selbst ihre Sittlichkeit in Bemessung von Gut und Böse waren für ihn keine Fragen, über die er theoretisch zu Gericht sass, sondern Notwendigkeiten, die aus dem Wesen seiner Kunst unmittelbar flossen. Unter einem immanenten Zwang schuf er und zwar gerade in dieser Weise. Goethe dagegen, der moderne Dichter, hat etwas Tastendes, Zweifelndes in seinem poetischen Schaffen. Der Aesthetiker trifft in ihm mit dem Dichter zusammen. Seine Produktion ist der Ausfluss der Theorie, sein Stil nicht das Erzeugnis des richtigen Instinktes, sondern in früheren Jahren der Tendenz, später das Werk der feinsten und scharfsinnigsten Untersuchung, die nicht immer zu dem richtigen Resultat führt. Je tiefer er auf dem Wege der Erkenntnis in das Wesen der Kunst einzudringen glaubt, desto schwieriger fällt ihm das Produzieren. An Iphigenie arbeitete er acht Jahre, die Vollendung des Tasso macht ihm unsägliche Mühe, wie wir aus seinen Briefen aus Italien ersehen. Er gehört einer Zeit an, die alles kennt, alles gelesen hat und sich unter dem Gelesenen ein Vorbild für die eigene

Arbeit sucht. Je grösser die Belesenheit war, um so stärker die Konfusion. Gottsched hatte an die französischen Klassiker angeknüpft, Klopstock an Milton, Herder an die Griechen, Wieland an mittelalterliche Muster, Lessing seiner Behauptung nach an Shakespeare, in Wirklichkeit an zeitgenössische Franzosen und Engländer. Ihnen schliesst sich Goethe an, der zuerst in den Spuren Shakespeares, dann der Griechen wandelt, um geringere Einflüsse wie die Hans Sachsens, der orientalischen Poesie und Voss' beiseite zu lassen. Und die Anknüpfung war keine rein künstlerische, sondern eine subjektive, tendenziöse. Zuerst galt es die Gebundenheit der Franzosen zu zerstören, und da erschien ihm Shakespeare in seiner Regellosigkeit als der geeignete Befreier. Ueber diese Beurteilung des Stiles der englischen Dramen ist Goethe niemals hinausgekommen, und nur so konnte es geschehen, dass er sich ebenso energisch, wie er sich ihnen zugewandt hatte, von ihnen abkehrte, und zum zweitenmal in der Nachahmung fremder Muster, der Alten, das Heil der Kunst fand. Galt es früher, die auftretenden Gestalten möglichst zu individualisieren, so sollten sie jetzt nur wie klassische Masken und Typen erscheinen; wurde in der ersten Epoche die Handlung in volkstümlicher Breite entwickelt, so schrumpfte sie jetzt zu klassischer Einfachheit zusammen; war früher die Scene eine grosse, bewegte Masse gewesen, so wurde jetzt die Zahl der zu gleicher Zeit auftretenden Personen auf die drei Schauspieler des Sophokles beschränkt, ein gewaltsamer Wechsel, der sich nur daraus erklärt, dass weder das romantische noch das klassische Prinzip mit Goethes Kunst notwendig verbunden, sondern beide willkürlich von ihm gewählt waren.

Noch deutlicher kommt aber die bewusste Subjektivität Goethes bei der Wahl seiner Stoffe zum Durchbruch. Während die Handlung bei Shakespeare in Uebereinstimmung mit Aristoteles die Hauptsache im Drama ist, so hat sie für Goethe an sich gar keinen Wert, sondern erhält ihn erst durch

die Idee, die er mit den scenischen Vorgängen verbindet. Ein Stoff lockt ihn nicht um seiner selbst willen, sondern weil er in ihm eine Unterlage für seine Tendenzen und Anschauungen erblickt. Bei keinem Dichter finden wir deshalb so viel Fragmente und Entwürfe wie bei ihm. Ein Stoff musste seinen Wert für ihn verlieren, wenn sich bei der Ausarbeitung ergab, dass er der hineingelegten Idee nicht entsprach oder wenn der Verfasser im Verlaufe der Arbeit über seine Idee hinausgeschritten war. Die Fabeln von dem ewigen Juden und Prometheus sagten Goethe an sich nichts, sie bekamen nur einen Wert, wenn sie sich zur Darstellung seines religiösen Rationalismus eigneten. Als er diesen überwunden hatte, mussten sie liegen bleiben, und ein späterer Versuch, den ewigen Juden im spinozistischen Sinne zu vollenden, konnte einen Erfolg nicht haben, da der Stoff der neuen Idee nicht anzupassen war. Mit den ausgeführten Werken ist es genau so, die Bedeutung der Handlung liegt nur darin, dass sie Bestrebungen und Ideen des Dichter verkörpert. Götz ist das Freiheitstreben der Stürmer und Dränger, Werther die Sehnsucht nach dem glücklichen Naturzustand aus der Enge der Kultur. In den beiden Jugendwerken fällt die Idee noch mit der Handlung und den auftretenden Personen zusammen, in Egmont steht sie schon losgelöst neben ihnen. Der Held soll ein Freiheitskämpfer sein, und er ist es auch, allerdings kein niederländischer und kein politischer, sondern ein socialer. Er selbst thut zwar nichts, um den Ruhm zu verdienen, aber der Dichter beging eine That gegen die Konvention der drückenden, socialen Formen, indem er die aussereheliche Verbindung Egmonts mit Klärchen verherrlichte und dadurch gegen die Ehe selbst zu Felde zog. Dieselbe Tendenz liegt dem Clavigo und der ersten Fassung von Stella zu Grunde, es sind Angriffe gegen die monogame, dauernde Verbindung, die sämtlichen Genies jener Epoche ein Dorn im Auge war.

Schiller dachte zeitweilig allen Ernstes an ein gemein-

sames Zusammenleben mit den beiden Schwestern Lengefeld, wie es in Bürgers unglücklicher Häuslichkeit zur Ausführung gekommen ist. Die Bedeutung, die den Goetheschen Gestalten über ihre Person hinaus zukommt, überschreitet den Rahmen der Handlung und wird ihnen nicht durch das Drama selbst beigelegt, sondern durch die Reflexion, mit der der Dichter in das Stück hineingreift. Nur durch sie wird Iphigenie zu der Verkörperung der reinen Weiblichkeit, der höchsten Form der Menschlichkeit, wie nur durch sie in der Person des Tasso die unveräusserlichen Rechte des Genies Gestalt annehmen und sich die Erkenntnistragödie Fausts zur Lebens- und Menschheitstragödie entwickelt. Diese Art, die Persönlichkeit reflexiv zu erweitern, musste auf die Dauer zur Allegorie und Symbolik führen, eine notwendige Konsequenz, der Goethe in der natürlichen Tochter, Pandora und Faust II. nicht entgangen ist. Hier haben die Menschen gar keinen Wert mehr, sie sind hinter ihrer Bedeutung vollständig verschwunden und zu Trägern von Ideen herabgesunken. Eugenie ist die unter den Schrecken der Revolution leidende Nation, Pandora das in die Welt gesandte Ideal der Schönheit, Faust endlich das Menschengeschlecht selbst. Das Drama hat nur noch symbolische Bedeutung, neben der Handlung steht eine andere, eine grössere und umfassendere, die durch die scenischen Vorgänge symbolisch bezeichnet wird. Die eigentliche sichtbare Handlung ist gleichgiltig, ja sogar unverständlich, wenn sie nicht durch die Reflexion geklärt und erläutert wird.

Ganz anders ist das Verhältnis Shakespeares zu seinen Stoffen. Er wird objektiv durch sie angezogen, sei es, dass ihn das Ereignis, sei es die Gestalt des Helden zur Behandlung lockt. Er sucht nichts in ihnen und trägt nichts in sie hinein, was nicht in ihnen liegt. Er erweitert sich zu seinem Stoffe und wird mit ihm eins, während Goethe ihn in sich aufnimmt und ihn zum Spiegelbild seines augenblicklichen Geisteszustandes macht. Nichts lag Shakespeare ferner, als eine philosophische Idee mit seinen Dramen zu verbinden

oder in ihnen eine allgemeine Wahrheit zu predigen, die nicht mit Notwendigkeit aus der Handlung und den Charakteren selbst hervorgeht. Es war Gervinus und Ulrici vorbehalten, Grundideen in seine Dramen hineinzutragen, die, ihrer prunkenden Worthülle entkleidet, meistens auf solche Naivitäten wie: der Mensch soll seinen Eltern gehorchen oder er soll sich nicht überheben, hinauslaufen. Ob der Dichter um dieser billigen Weisheit willen sich veranlasst sah, den König Lear zu schreiben, erscheint allerdings mehr als zweifelhaft. Seine Dramen sind frei von jeder persönlichen Reflexion; er schildert nicht die Vorgänge, wie sie sich in seinen Ansichten wieder spiegeln, sondern wie sie sind. Sein persönliches Ich geht im schaffenden Künstler verloren, neben Homer ist er der unphilosophischste aller Dichter, aber dadurch gerade ganz Dichter. Er giebt nur Menschen und Handlungen, wie sie sich mit Notwendigkeit auseinander entwickeln, Goethe Ideen, in denen er die bewegenden Kräfte und Bestrebungen seiner Zeit zusammenfasst.

Selbstverständlich steht auch Shakespeare auf dem Standpunkt seiner Zeit, auch er kann sich — und wir haben in den voraufgehenden Aufsätzen mehrfach darauf hingewiesen — dem Einfluss, den Wünsche und Ziele seiner Zeit auf ihn ausüben, nicht entziehen, aber der Unterschied zu Goethe ist ein doppelter. Dadurch, dass die zeitlichen Momente mit zwingender Gewalt aus dem Charakter der handelnden Personen hervorgehen, nehmen sie einen allgemein menschlichen Inhalt an, und das war wieder nur möglich, weil er Ideen und Verhältnisse seiner Zeit nur dann verwertete, wenn sie für ihn abgeschlossen waren, und er als Ringender keinen Anteil mehr an ihnen hatte. Dass in Mass für Mass in der Gestalt des Angelo das Puritanertum gemeint ist, unterliegt wohl kaum einem Zweifel, aber indem der Dichter die Bestrebungen jener religiösen Partei ihres speziellen Charakters entkleidete, wird aus dem Puritaner ein allgemein menschlicher Heuchler, der allen möglichen An-

griffen ausgesetzt ist, nur nicht persönlichen von seiten des Verfassers. Weder tritt er in der Gestalt des schwachen Herzogs, noch des leichtsinnigen Claudio, noch gar des Wüstlings Lucio gegen ihn auf. Bei Goethe bewahren die zeitlichen Bestrebungen ihren subjektiven Gehalt, es sind Ideen des 18. Jahrhunderts, die ihn auf das innigste berühren, mag er ihnen nun als Verteidiger oder Angreifer gegenüberreten. In Götz ruft er zum Kampf für die Freiheit auf, in Werther sehnt er sich aus der Enge des Lebens hinaus, in Stella und Egmont bekämpft er die Konvention der Ehe und im Faust ringt er nach Erkenntnis. So kann es kommen, dass dieselbe Idee in seinen Werken von den entgegengesetzten Seiten betrachtet wird, je nachdem er noch unter ihrer Herrschaft steht oder sie schon in fortschreitender Entwicklung durchlebt hat. Die politische Freiheit, die Götz und teilweise auch Egmont erstreben, wird in den Aufgeregten und dem Bürgergeneral verspottet, der glückliche Naturzustand, der Werthers Sehnen ist, ist im Satyros lächerlich gemacht. Die monogame Ehe, die in der ersten Fassung von Stella gegenüber dem Rechte des Herzens verworfen wird, wird in der späteren als sittlich begründet anerkannt. Im Tasso sind sogar Ansicht und Gegenansicht in ein Werk zusammengedrängt. Während die ersten beiden Akte das Genie in seiner Ueberlegenheit und Freiheit von konventionellen Beschränkungen darstellen, wird im dritten Akt der Spiess umgekehrt und dem genialen Menschen bedeutet, dass auch er sich den allgemein giltigen Gesetzen der Gesellschaft einfügen muss. In den zehn Jahren, in denen der Dichter am Tasso arbeitete, hatte sich seine Meinung geändert und damit auch der Grundgedanke des Dramas. Aus Tasso war ein Antonio geworden.

Die Einwirkung der reflexiven, persönlichen Momente musste entscheidend und verändernd für den Charakter des ganzen Dramas sein. Ist die Darstellung der persönlichen Meinung des Dichters, die in dem Werke enthalten ist, die Hauptsache, so tritt die eigentliche Handlung gegen sie in

den Hintergrund. Mit der fortschreitenden Entwicklung Goethes in dieser Richtung wird sie immer knapper und dürftiger, während die Reflexion an Breite des Raumes gewinnt. In Götz haben wir eine beinahe Shakespearesche Handlungsfülle, doch schon im Egmont und Clavigo schrumpft sie zusammen. Die Scenen mit Clärchen auf der einen, mit der Regentin auf der anderen Seite haben mit der Handlung nichts zu thun, sie dienen entsprechend dem Gespräch mit Bruder Martin im Götz nur zur richtigen Beleuchtung der Freiheitsidee, wie auch im Clavigo das Ehepaar Guilbert und selbst Carlos nur äusserlich in das Drama, nicht in die Handlung verflochten sind, um die Idee klar zum Ausdruck zu bringen. In Iphigenie und Tasso ist die Handlung auf das denkbar geringste Mass reduziert, statt ihrer haben wir lange Monologe und Zwiegespräche, die nur die reflexive Darlegung der Tendenz zum Zweck haben. Die Handlung tritt hinter die Empfindungen und den gegenseitigen Gedankenaustausch zurück, in denen sich das eigentliche Grundthema der Tragödie findet. Es kommt ja auch nicht darauf an, was diese Leute thun, denn die Handlung kann nur ein ungenügendes Bild von der Idee geben, sondern auf das, was sie denken, oder was sie als Gedanken des Dichters aussprechen. Daraus folgt die Unthätigkeit des Helden, die sämtlichen Goetheschen Dramen eigentümlich ist. Götz hat sich zwar fünf Akte hindurch mit einer stattlichen Zahl von Feinden herumzuschlagen, aber ein planmässiges Handeln ist auch bei ihm nicht vorhanden, Egmont thut nichts, sondern wartet, bis ihm der Kopf abgeschnitten wird, und Iphigenie entschönt den schuldigen Bruder nicht durch ihre Thaten, sondern durch ihre Gegenwart, durch das blosse Vorhandensein ihrer Persönlichkeit. Von dieser Art des Verhaltens ist Hamlets Unthätigkeit scharf zu unterscheiden, sein Nichthandeln ist ein pflichtwidriges Unterlassen, das virtuell dieselbe Bedeutung wie eine That besitzt, die Goetheschen Charaktere dagegen befinden sich in der glücklichen Lage, dass sie nichts zu

thun brauchen, um tragische Helden zu werden. Ihre dramatische That besteht ja nicht in dem, was sie leisten oder nicht leisten, sondern in der Verkörperung einer Idee, dass sie so, wie sie sind, überhaupt existieren. Es genügt, dass in der Zeit der allgemeinen Verlogenheit ein ehrlicher Mann wie Götz, in der allgemeinen Knechtung ein Freiheitskämpfer wie Egmont, in der allgemeinen Philisterhaftigkeit ein Mensch von Fausts hohem Erkenntnisstreben und in der allgemeinen Roheit ein menschliches Wesen wie Iphigenie vorhanden ist, um das Drama in seiner Notwendigkeit zu begründen. Thaten ihrerseits bedarf es nicht mehr, sondern nur der Darlegung ihrer Grundsätze. Macbeth, Lear, Othello und Romeo sind Menschen, die mit ihresgleichen leben, die an der Stelle, die sie innehaben, wohl am Platze und an sich keine Störung ihrer Kreise sind. Erst die Leidenschaft reisst sie zu Thaten hin, die sie mit der Aussenwelt entzweien und deren Reaktion herausfordern. Götz, Faust, Egmont und Tasso dagegen stehen von Anfang an, allein auf sich selbst oder eine geringe Minderheit von Angehörigen angewiesen, einer durchaus anders gearteten und gesinnten Welt gegenüber, sie sind von ihrer Umgebung durch die ganze Kluft der Idee getrennt. Ob sie dieser Idee nun durch Thaten oder durch Worte Ausdruck geben, ist gleichgiltig, denn durch sie sind sie schon zur Tragik verdammt. So richtet sich die Reaktion der Aussenwelt auch nicht gegen das, was sie gethan haben, wie in Richard III., Macbeth und Romeo, sondern gegen ihre Existenz an sich. Eine Welt von Knechten kann keinen Götz unter sich dulden, eine Gesellschaft von konventionellen Geschöpfen keinen Tasso, weil die Idee der Freiheit mit ihrer Existenz in jeder Form und unter allen Umständen unverträglich ist. Es ist eine Uebertreibung, das Meditationsdrama, das, der äusseren Handlung bar, sich nur im Innern der auftretenden Personen abspielt, schlechtweg zu verwerfen, wie es von Vischer und seinen Anhängern geschieht. Auch es hat seine Berechtigung, aber die höchste Art des Dramatischen

ist es nicht, denn zum Schluss liegt das innerste Wesen der Tragödie nicht darin, dass sich die Menschen durch das gesprochene Wort zur Darstellung bringen, sondern durch ihre Thaten, durch die äussere sichtbare Handlung.¹⁰⁷ Ein Vergleich von Faust und Hamlet dürfte in dieser Beziehung von Bedeutung sein. Bei beiden liegt die Tragödie in dem Innenleben des Helden. In dem deutschen Drama bleibt sie jedoch auf das Aussprechen der Empfindungen beschränkt, in dem englischen findet sie ihren fortschreitenden Ausdruck in den äusseren Vorgängen. Gerade in dieser Tragödie zeigt sich Shakespeares Kunst auf das wunderbarste, wie er jede, selbst die geringste Schwankung seines nervösen Helden durch objektive Veränderungen darzustellen weiss.

Leider ist es uns nicht gestattet, der Abschweifung nachzugehen, kehren wir zu der Entwicklung der Goetheschen Tragödie zurück. Gewinnen seine Dramen durch die breite Darstellung der Ideen, wie sie als bewegende Kräfte seiner Zeit auftreten, ihre eigenartige, subjektive Färbung, so wird sie noch verstärkt durch das Verhalten des Dichters zu diesen Ideen. Sie sind für ihn noch nicht abgeschlossen, sondern als Ringender, als Mitkämpfer steht er noch unter ihrem Einfluss, er wird Partei. Auf der einen Seite steht der Dichter, auf der anderen die ihm feindlich gesinnte Welt, der bestehende Zustand, der sich der Einwirkung der Idee entzieht. Mit Götz ist er gegen die Bamberger, mit Clavigo, Ferdinand und Egmont gegen den Zwang der konventionellen Ehe, mit Faust gegen die Beschränktheit der Wagner und Genossen und mit Tasso gegen den höfischen Kunstdilettantismus. So kommt es, dass er Licht und Schatten zwischen Spiel und Gegenspiel nicht so gerecht und gleichmässig verteilen kann wie Shakespeare. Die eine Seite ist seine Partei, in ihren Vertretern findet er sich selbst wieder, die andere ist ihm abgeneigt, und ihre Abneigung wird von ihm erwidert. Nicht dass er sie deshalb zu elenden Schurken und Verbrechern stempelt, aber ihre Lebensanschauung ist immer der des

Helden unterlegen, das dramatische Recht immer auf seiner Seite, wie sich aus der Gegenüberstellung von Götz und Weislingen, Faust und Mephisto, Iphigenie und Thoas und Pylades ergibt. Auch im Tasso stehen sich der Held und Antonio nur scheinbar gleichberechtigt gegenüber, eine Täuschung, die durch den schon erwähnten Gesinnungswechsel des Dichters hervorgerufen wird. In der Idee sind seine Helden der Gegenseite immer überlegen, und so müssten die Goetheschen Dramen mit Notwendigkeit zu einem glücklichen Ausgang führen, wenn sich, wie in Iphigenie, die Idee in ihrer ganzen Reinheit durchsetzen könnte. Dass sie das nicht kann, dass somit das Stück zu einer Tragödie wird, liegt entweder darin, dass der Vertreter der Idee, als ein Mensch seiner Zeit, mangelhaft ist und sich nicht zu der Höhe seiner eigenen Anschauung emporschwingen kann, oder dass die Zeit, ein ausserhalb des Charakters liegendes Moment, für die Durchsetzung der Idee noch nicht reif ist. Fernando hat die im Drama als richtig anerkannte Meinung, dass der Zwang der Ehe mit dem Gefühlsleben unvereinbar ist, aber er kann die Konsequenzen nicht ertragen, wie auch Clavigo zusammenbricht, nachdem er Marie aufgeopfert hat. Die zweite Richtung wird durch Götz, Egmont, Tasso und die natürliche Tochter bezeichnet. Das Jahrhundert, wie es am Schlusse des Götz charakteristischerweise heisst, stösst sie von sich, weil es für ihre hohe Persönlichkeit, für die von ihnen verkörperte Idee keine Stätte hat. In beiden Fällen — und das ist das entscheidende in der Art der Goetheschen Tragik — ist der Untergang des Helden keine objektive Notwendigkeit, sondern er wird durch zufällige, äussere Umstände herbeigeführt, die seiner Zeit anhaften. Die Gegenmächte sind niemals zur Höhe der objektiven Notwendigkeit erhoben, sondern sie stellen dem überlegenen Helden gegenüber die Willkür dar, die zufälligerweise die Macht in den Händen hat und deshalb in der Lage ist, ihn zu vernichten. Die Goetheschen Helden fallen nicht, weil sie sich ihren Untergang selbst

bereitet haben, weil sie untergehen müssen, sondern sie scheitern an dem augenblicklichen Zustand ihrer Gesellschaft. Diese Art der Tragödie ist nicht untragisch, aber sie ermangelt der Allgemeingültigkeit, sie bewahrt einen ausschliesslich zeitlichen Charakter. Wie Goethe nur seine eigenen Lebensinteressen und die bewegenden Kräfte seines Zeitalters darstellt, so sind seine Dramen durchaus an das achtzehnte Jahrhundert gebunden, seine Probleme nur in diesem möglich und seine Tragödien nur in diesem tragisch. Es ist die notwendige Folge der Subjektivität des Dichters, die eigene Erkenntnis der Unmöglichkeit, in seinem Jahrhundert seine Ideale zu erreichen, die in seinen Dramen tragisch in Erscheinung tritt.

Die gewaltigen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, deren Widerklang wir in den Goetheschen Dramen hören, stehen uns noch so nahe und sind noch von so lebendiger Bedeutung für uns, dass es schwer fällt, den zeitlichen Charakter der Dichtungen zu erkennen. Aber je weiter wir uns von jener Epoche entfernen und andere Kräfte und Ideale in unserem Leben auftauchen, desto klarer wird ihr Charakter als Zeitfragen. Es ist dem Dichter unbenommen, auch solche dramatisch zu behandeln, aber um etwas Allgemeingültiges zu schaffen, muss er auch den ewigen, den rein menschlichen Kern aus ihnen herausschälen. Der Gretchentragödie sieht es keiner mehr an, dass in dem Kindesmorde eine Tagesfrage behandelt ist, die damals das gesamte Publikum in lebhaftester Weise beschäftigte. Hier ist es dem Dichter in echt Shakespearescher Weise gelungen, das Individuelle zum Allgemeinen, das Zeitliche zum Ewigmenschlichen zu erheben. Anders dagegen in der Mehrzahl der übrigen Dramen. Das Bedürfnis, seine Person voll auszuleben und schrankenlos durchzusetzen, wie es als Streben nach Freiheit und Unbeschränktheit den Grundzug aller Goetheschen Dramen bildet, ist ein Spezifikum des achtzehnten Jahrhunderts, für das weder der Staat noch die Religion von Bedeutung waren; der Zwie-

spalt zwischen Gemüt und Welt, zwischen Ideal und Wirklichkeit, die die Unterlage seiner Tragik bildet, ist zwar für uns noch vorhanden, aber wir arbeiten an seiner Ueberwindung. Und zwar suchen wir den Ausgleich in ganz anderer Weise als das achtzehnte Jahrhundert, weder in der Auflösung der monogamen Ehe wie in Stella, noch in der einseitigen Hingabe an die Kunst wie Tasso, noch in dem schönen Menschentum Iphigeniens. Dies Ziel, so verlockend und paradiesisch es Goethe auch geschildert hat, ist zum Schluss nur eine Konvention seiner Zeit, die ideale Krönung seiner poetisierenden und ästhetisierenden Gesellschaft. Man hat Goethes Dichtungen Bildungsschriften genannt. Sie verdienen den Namen mit vollem Recht. Aber in dieser Beziehung liegt für die Dramen neben ihrer Bedeutung für ihre Zeit auch die Beschränkung auf ihre Zeit. Sie sind der gewaltige Ausdruck des ringenden Werdens des deutschen und des modernen Geistes, aber wie sie für den Werdenden alles bedeuten, so werden sie für den Gewordenen nur die Niederschrift einer Periode sein, die er durchlaufen hat. Was aber die Dramen durch diese Untersuchung im einzelnen verlieren, gewinnen sie doppelt, wenn wir sie im Zusammenhang mit Goethes Persönlichkeit betrachten, zu der sie notwendigerweise gehören, wie die Glieder zu ihrem Haupte. Sie sind nur Teile jener grossen dramatischen Dichtung, die das Leben des Mannes darstellt, und diese ist, weil sie ganz menschlich ist, von ewiger Geltung für alle Zeiten.

Der Gegensatz von Shakespeare zu der Goetheschen Art des subjektiven, persönlichen Schaffens bedarf kaum einer weiteren Erklärung. Seine Dramen finden ihre Kraft und Herrlichkeit in der Handlung; nicht in der Gesinnung des Menschen, sondern in den Thaten, zu denen sich die Gesinnung gestaltet, liegt sein Schicksal. Die Handlung spricht für sich allein, der Dichter in Person hat ihr nichts hinzuzufügen und braucht sie durch keine reflektierende Erläuterung in das rechte Licht zu setzen. In absoluter Un-

persönlichkeit steht Shakespeare hinter seinem Werke. Bei keinem Dichter toben die Leidenschaften wilder und platzen die Geister heftiger aufeinander als bei ihm, aber er selbst bleibt im höchsten Jubel und in der tiefsten Not unbewegt in seiner überlegenen Ruhe. Mit sicherem künstlerischen Takt weiss er die Stimmen hervorzurufen, zu dämpfen und zum Schweigen zu bringen, dass sie sich zum allgemeinen Einklang vereinigen. Er selbst nimmt niemals Partei in seinen Werken. Man hat am Prinzen Heinz persönliche Züge des Dichters finden wollen, mit gleichem Recht liesse es sich von Falstaff behaupten; Hamlet soll er nach seinem Bilde geschaffen haben, denselben Anspruch könnte man für Horatio geltend machen. Zwischen Spiel und Gegenspiel, zwischen dem Helden und den ihm feindlichen Gewalten verteilt er seine Gaben gleichmässig. Dem einen weist er nicht die ausschliessliche Berechtigung und die höhere sittliche Anschauung zu und dem anderen die krasse, gewalthätige, äussere Macht, sondern beide Teile sind in gleicher Weise berechtigt und begründet. Beiden sieht er gleich tief in die Herzen hinein. In dem Charakter des Menschen findet er in seiner durchdringenden Objektivität den Urgrund zu allem Handeln. Während die Thaten der Goetheschen Personen von Besonderheiten, Zufälligkeiten und Rücksichten abhängen, die durch den Grad ihrer Kultur und Geistesbildung bedingt werden, dringt Shakespeare immer durch diese äusseren Umstände zum Allgemeinen hindurch, zu dem Menschen selbst. Seine Stoffe sind in den Lustspielen oft schlecht und selbst in den Trauerspielen nicht immer frei von störendem Beiwerk, das sich aus der Hochachtung des Renaissancemenschen für das gedruckte Wort erklärt, aber gerade in solchen Fällen zeigt sich die Meisterschaft des Dichters im hellsten Licht; mit welcher zwingender Notwendigkeit er selbst die thörichtesten Ereignisse, die er in den Quellen vorfand, aus dem Charakter der handelnden Personen abzuleiten weiss. Dazu war es aber notwendig, dass er den Menschen nicht auf einer be-

stimmt Kulturhöhe, sei es als moderner Engländer, sei es als antiker Römer, sah, sondern in seinem unverkünstelten und unverbildeten Naturzustand. Von den verschiedenen Erklärern sind seine historischen Dramen ihres geschichtlichen Gehaltes wegen gelobt oder als unhistorisch verworfen worden, in gleicher Weise hat man in seinen Römern bald echt antike Menschen, bald eingefleischte Engländer gesehen. Beides ist richtig und beides ist falsch, denn in erster Linie sind sie Menschen, und als solche sind sie ebensogut in Rom wie in London, nach Christus oder vor Christus zu Hause. Bewunderte die deutsche Aesthetik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts besonders den historischen Dichter in Shakespeare, so möchten wir ihn gerade um des Gegenteiles willen am höchsten schätzen, dass er durch und durch unhistorisch ist. Denn das Geschichtliche ist im Vergleich mit dem Allgemein Menschlichen nur etwas Zufälliges, etwas Vorübergehendes und Aeusserliches, das auf eine bestimmte Kultur-epoche beschränkt ist. Die historische Anschauung selbst ist einem beständigen Wechsel unterworfen. Den Zeitgenossen des Dichters, die unter dem Eindrucke der Reformation standen, war im Leben Königs Johann seine Erniedrigung vor dem Papst das wichtigste Ereignis, für uns ist es die Gewährung der Magna Charta. In „abermals fünfhundert Jahren“, wenn eine neue grosse Idee den Konstitutionalismus abgelöst hat, wird man wieder anderer Meinung sein. Das, was aber ewig die gleiche Bedeutung behalten wird, ist der Charakter des schwachen Königs, wie ihn Shakespeare gezeichnet hat. Selbst in den sogenannten Historien ist Shakespeare unhistorisch. König Johann stellt ebensowenig das Verhältnis von Kirche und Staat im zwölften Jahrhundert dar, wie Coriolan das zwischen Familie und Politik im dritten Jahrhundert a. u. c., sondern zwei Männer, von denen der eine infolge seiner Schwäche Krone und Reich verliert, der andere durch seine masslose Ueberhebung zu Grunde geht. In dieser Fassung und nur in dieser Fassung haben die Dramen einen

alle Zeiten überdauernden Wert, als historische Ausarbeitung wäre ihr künstlerisches Interesse um so notwendiger auf ihre Zeit beschränkt, je genauer und treffender sie die damalige geschichtliche Anschauung wiedergäben. Alles Historische, ein Begriff, unter den wir im weitesten Sinne das gesamte Verhalten des Menschen zum Staate, zur Religion, Sitte und Gesellschaft zusammenfassen können, ist beständigem Schwanken und Wechsel unterworfen, die höchsten Probleme einer Generation sind schon für die nächste belanglos und unverständlich; dauernd ist nur der Mensch selber in seinem ursprünglichen und ewiggleichen Wollen und Begehren, in seinen Leidenschaften. In dieser Form bildet er das Thema der Shakespeareschen Dramen. Man hat es dem Dichter zum Vorwurf gemacht, dass er den Menschen nur in seinem materiellen Streben darstelle, dass bei ihm alle Charaktere fehlen, die um Bildung, Wissen und Wahrheit ringen, die von allgemeinen Ideen und philosophischen Prinzipien bewegt werden. In der Armut liegt sein Reichtum. Selbst dem grössten Meister wäre es versagt, ein Drama von Jesus Christus zu schaffen, dem ein lebendiges Interesse auch nur ein Jahrhundert hindurch treu bliebe, denn jede Generation findet in den Lehren und dem Wirken des Göttlichen einen neuen, einen anderen Ideengehalt als die vorhergegangene. Sie, und darüber kann der Dichter nicht hinauskommen, sieht in ihm nur ihr eigenes, zeitiges, augenblickliches Ideal, das sich weder mit dem der Zukunft noch der Vergangenheit deckt. Wenn sich unsere modernen Dichter mit Vorliebe an die Behandlung des Bauernkrieges wagen, so legen sie Florian Geyer und Genossen unsere augenblicklichen sozialistischen Ideen in den Mund. Mit dem Moment, wo diese umwälzende Bewegung ihr aktuelles Interesse verliert, wie sie es in England schon eingebüsst hat, sind ihre Stücke nur noch historische Reminiscenzen, wenn es ihnen nicht gelungen ist, die Fülle der Ideen auf ihren letzten Urgrund zurückzuführen, die menschliche Leidenschaft, Liebe und Hass, Ehrgeiz und Herrschsucht,

Trotz und Verachtung, Ergebung und Opfermut sind zu allen Zeiten und unter jedem Himmelsstriche die gleichen. Ihr Walten im Guten und im Bösen mit vollendeter Meisterschaft erschöpfend dargestellt zu haben, ist das höchste Verdienst Shakespeares. Wollen wir ihn in dieser Beziehung vergleichen, so kann es nur mit dem römischen Recht geschehen, dem grössten Werk, das das Altertum erzeugt hat. Es ist beinahe ganz ausser Geltung, aber in jeder neuen Gesetzgebung erlebt es, was den persönlichen Teil anbetrifft, eine Auferstehung. Die Absichten, das Wollen des Menschen, wie er als Käufer, Pächter oder Pfandleiher auftritt, sind in ihm für alle Zeiten erschöpfend klargelegt, so dass wir Neueren weder etwas hinzuzufügen, noch hinwegzunehmen haben. Unsere Lebensverhältnisse haben sich unendlich kompliziert, aber noch immer genügt die einfache Formel für sie, die der Prätor vor zweitausend Jahren ersonnen hat. So ist es auch mit Shakespeare. Seine Menschen haben in der Gewalt des Affektes und der ausschliesslichen Hingabe an eine Leidenschaft gegenüber dem vielseitigen, durch Bedenken und Erwägungen auf Schritt und Tritt behinderten Kulturmenschen etwas Einfaches; nicht mit Unrecht kann man sie die Urformel des Menschen nennen, aber gerade dadurch sind sie lebenswahr und bleibend für alle Zeiten. Seine Werke sind eine Kodifikation der menschlichen Leidenschaften. Wenn der Dichter, der das Wesen des Menschen am schärfsten erfasst hat und die genaueste Kenntnis von seinem Herzen besitzt, der grösste ist, so ist es Shakespeare.

Alle seine Eigenschaften, die wir in der kurzen Skizze erkannt haben, seine Realität, seine Freiheit, Volkstümlichkeit und Objektivität laufen in dem einen Punkte zusammen, seiner unübertroffenen Kunst der Menschendarstellung.

Wenn wir zum Schlusse einen Rückblick auf unsere Betrachtung werfen, so sind es nur wenige positive Züge, die wir für ein Bild des grossen Dichters gewonnen haben, meistens haben wir nur die Mängel anderer erkannt, die er

vermieden hat. Gerade darin zeigt sich seine Grösse. Es ist leicht, die künstlerische Persönlichkeit eines Racine oder Schiller zu erfassen, beinahe unmöglich die Shakespeares oder Homers.

Wenn wir die griechischen Epen durchlesen, so werden wir der wunderbaren Kunst ihres Schöpfers kaum gewahr, es ist in ihnen alles so natürlich, so selbstverständlich, wir haben das Gefühl, dass es nur so und gar nicht anders sein kann. Erst wenn wir Vergil, Tasso und das Nibelungenlied gelesen haben, geht uns durch den Gegensatz ein Begriff von der Ueberlegenheit Homers auf. Was er für das Epos ist, ist Shakespeare für das Drama, der unerreichte und unerreichbare Dichter für alle Zeiten, der grösste formende Künstler, ohne Aesthetiker zu sein, der tiefste Menschenkenner und doch kein Psychologe, der höchste Weltweise ohne eine Ahnung von Philosophie.

Das Licht der Sonne am Tage nehmen wir als etwas Selbstverständliches hin, während wir den hellen Glanz des Mondes, der Sterne oder gar der elektrischen Lampe bei Nacht mit Bewunderung bemerken. Die Leuchtkraft der kleineren Lichter können wir in Worten fassen und in allgemein verständlichen Begriffen zur Darstellung bringen, bei der Sonne muss es uns genügen, dass sie glänzender ist, als alle Gestirne, die neben ihr kreisen.
