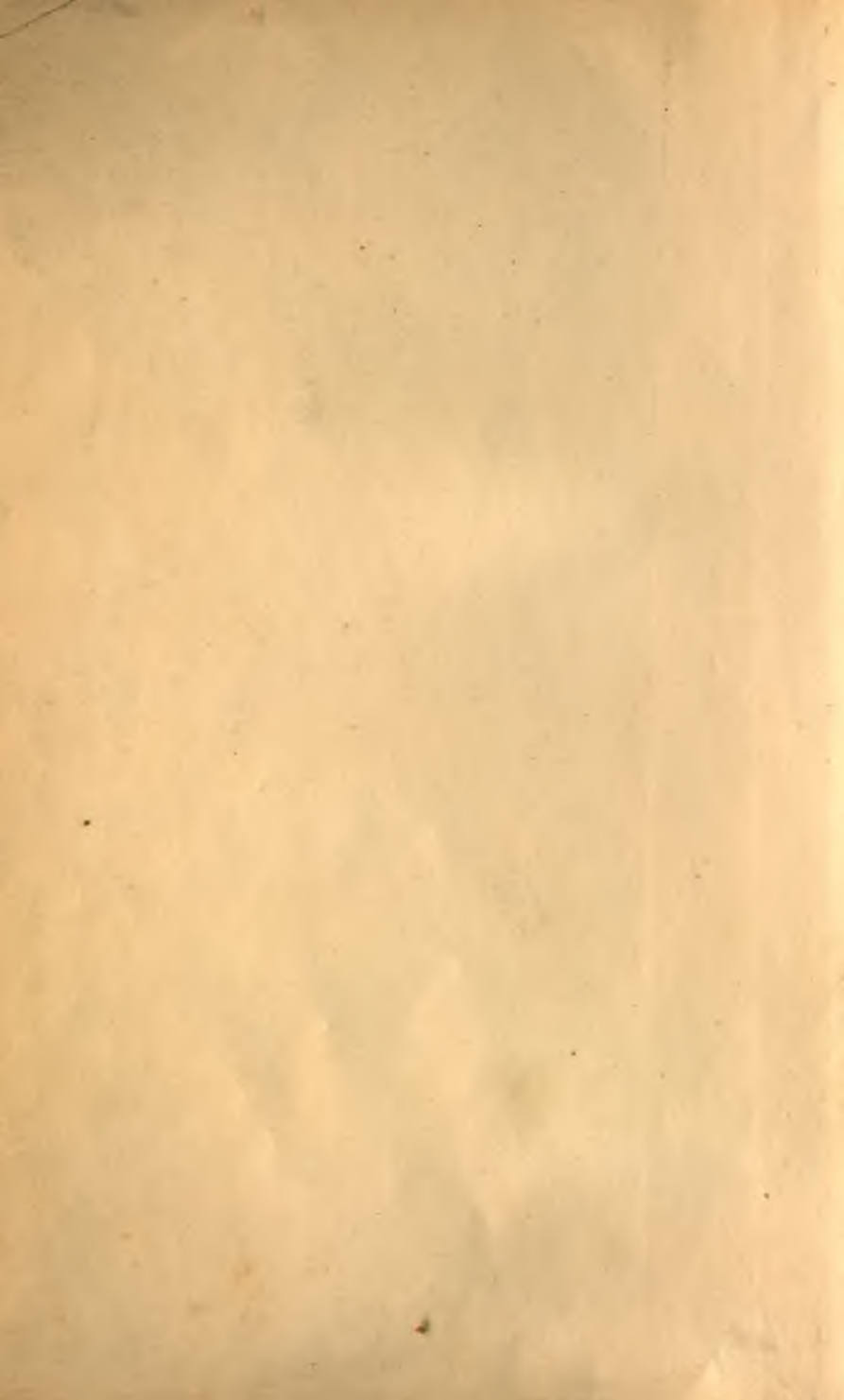


8 n E 4690

54

624577 *u*

9, VII - 15.



William Shakespeare

923



George Brandes.

Georg Brandes

William Shakespeare



8 n E 4690, 54

Paris, Leipzig, München
Verlag von Albert Langen
1896

321752



180913



Erster Teil



In demselben Jahre, in welchem Michel Angelo in Rom starb, wurde William Shakespeare in Stratford upon Avon geboren. Der grösste Künstler der italienischen Renaissance, er, der die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle schuf, wurde gleichsam ersetzt durch den grössten Künstler der englischen Renaissance, den Schöpfer König Lear's.

Shakespeare wurde in seiner Vaterstadt an demselben Tage vom Tode ereilt, an welchem Cervantes in Madrid starb. Die beiden grössten Menschen-Bildner der spanischen und englischen Renaissance, die Schöpfer Don Quixotes und Hamlets, Sancho Panzas und Falstaffs, wurden an einem Tage dahingerafft.

Michel Angelo hat mächtige und leidende Helden und Heldinnen in einsamer Gewalt dargestellt. Kein Italiener kommt ihm gleich an schwermütiger Lyrik und tragischer Grösse.

Cervantes' vorzüglichste Gestalten stehen da als Denkmäler eines so hohen Humors, dass er in der Weltliteratur Epoche gemacht hat. Kein Spanier hat es ihm gleich gethan an typenbildender, komischer Kraft.

Shakespeare hat Michel Angelo an Pathos und Cervantes an Humor erreicht. Schon das liefert eine Art von Massstab für die Grösse und den Umfang seines Genies.

Dreihundert Jahre sind nun verflossen, seitdem dieser geniale Geist in seiner vollen Ursprünglichkeit hervorbrach, und doch beschäftigt er Europa noch immer wie ein Zeitgenosse. Überall, so weit die Civilisation reicht, werden seine Dramen gespielt und gelesen.

Am stärksten fesselt er doch vielleicht denjenigen, den die Natur so veranlagte, dass er sich zuvörderst von dem Menschenwesen, welches in dem Werke eines grossen Künstlers sich verbirgt und offenbart, anlocken und ergreifen lässt. „Ich lasse dich nicht, bis du mir das Geheimnis deines Wesens verraten hast,“ ist das Wort, welches einem solchen Leser Shakespeares auf die Lippen kommt. Er fühlt sich gegenüber den Werken in ihrer wahrscheinlichen Reihenfolge und gegenüber dem Lebenswerke in seiner Gesamtheit gezwungen, sich eine Vorstellung von dem Seelenleben zu formen, welches darin seinen Ausdruck gefunden hat.

I.

Wenn man von den Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts zu Shakespeare kommt, so lassen einen alle die gewöhnlichen kritischen Methoden im Stiche. Über die schöpferischen Geister der Gegenwart, des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts, wissen wir in der Regel zuverlässig Bescheid. Wir kennen den Lebenslauf der Schriftsteller und Dichter aus ihren eigenen Mittheilungen oder aus solchen von Zeitgenossen, wir besitzen nicht selten ihre Briefe, und wir haben nicht nur Werke, die ihnen zugeschrieben werden, sondern auch Werke, deren Herausgabe sie selbst besorgt haben. Wir haben nicht nur bestimmte Kenntniss davon, zu welchen Arbeiten sie sich bekannt haben, sondern sind dessen versichert, dass die uns vorliegende Form ihren Beifall gefunden hat. Sind störende Fehler in ihren Schriften, so sind das nur Druckfehler, die sie selbst oder andere übersahen. Sie lassen sich ohne besondere Schwierigkeit berichtigen, selbst wenn sie zuweilen schlimm genug sein können. Der Philologe M. Bernays hat Goethe von nicht wenigen gereinigt.

Anders verhält es sich mit Shakespeare und mit seinen gleichzeitigen Berufsgenossen aus dem England der Elisa-

beth. Er stirbt 1616, und der erste Lebenslauf von einigen wenigen Seiten, der über ihn niedergeschrieben wird, ist vom Jahre 1709. Das ist gerade so, als wenn die erste, biographische Schilderung über Goethe im Jahre 1925 niedergeschrieben würde. Briefe von Shakespeare haben wir gar nicht, und nur einen einzigen an ihn gerichteten Geschäftsbrief. Es existiert keine Zeile Manuskript von seinen Arbeiten. Geschrieben von seiner eigenen Hand haben wir nur fünf bis sechs Namenszüge, drei in seinem Testamente, zwei unter Verträgen und eine nicht zweifellos echte in dem Exemplar von Florios Übersetzung von Montaigne, das im British Museum vorgezeigt wird. Wir wissen nicht genau, in welchem Umfange mehrere der Shakespeare zugeschriebenen Werke wirklich von ihm herühren. Arbeiten wie Titus Andronicus, wie die Trilogie Heinrich VI., wie Perikles und Heinrich VIII. bieten in dieser Beziehung grosse und verschiedenartige Schwierigkeiten. In seiner Jugend hat er die Schauspiele anderer umarbeiten oder retouchieren müssen, in seinen älteren Jahren hat er mit jüngeren Männern, denen er seine Hilfe lieb, zusammengearbeitet. Aber was schlimmer ist: mit Ausnahme von zwei kleinen, erzählenden Dichtungen, die Shakespeare selbst zum Druck befördert hat, besitzen wir kein einziges Werk seines Geistes, von dem wir wissen, dass es von ihm herausgegeben ist. Er scheint den Text nicht bestätigt zu haben, er hat keine einzige Korrektur gelesen. Und selbst wenn es in der Folio-Ausgabe seiner Schauspiele vom Jahre 1623, welche zwei seiner Freunde unter den Schauspielern nach seinem Tode veröffentlichten, heisst, dass diese Ausgabe nach den ursprünglichen Handschriften veranstaltet sei, so ist diese Behauptung in zahlreichen kontrollierbaren Fällen beweislich unwahr; sie ist unwahr da, wo die Ausgabe ganz einfach, und oft sogar mit neuen Fehlern, die alten Pirat-Ausgaben abdruckt, die entweder auf stenographischem Wege durch zu diesem Zwecke ausgesandte Zuhörer oder durch unredliche Auslieferung der Rollenbücher des Theaters ermöglicht sein können.

Es ist mit einem gewissen Rechte Brauch geworden, zu sagen, dass wir beinahe nichts über Shakespeares Leben wissen. Wir wissen nicht mit Bestimmtheit, wann Shakespeare Stratford verliess, und ebensowenig, wann er von London fortzog. Wir wissen nicht sicher, ob er jemals im Auslande gewesen ist, ob er jemals Italien gesehen hat. Wir kennen nicht den Namen von irgend einer Frau, die er in London geliebt hat. Wir wissen nicht, an wen er seine Sonette gerichtet hat. Wir können wahrnehmen, dass die allgemeine Stimmung seines Lebens düsterer wird, aber wir kennen den Grund nicht. Wir verspüren, dass sein Sinn heller wird, aber wir wissen nicht, weshalb. Tastend müssen wir erraten, in welcher Reihenfolge seine Werke geschaffen wurden, und können nur schwierig das Datum derselben bestimmen. Wir wissen nicht, aus welchem Grunde er so gleichgültig gegen seinen Ruf war, wie es den Anschein hat. Wir sehen nur, dass er seine dramatischen Arbeiten nicht selbst herausgab und sie nicht einmal in seinem Testament erwähnt.

Auf der anderen Seite aber hat die leidenschaftliche Ausdauer, mit welcher man geforscht hat, nach und nach eine grosse Anzahl zuverlässiger Thatsachen ans Licht gebracht, welche Ausgangspunkte oder Anhaltspunkte zu dem Grundriss von einem Lebenslauf des Dichters abgeben. Wir haben Urkunden, Kaufverträge, Prozess-Aktenstücke; wir haben Äusserungen von Zeitgenossen, Anspielungen auf Shakespeares Werke und auf einzelne Stellen derselben, Citate, leidenschaftliche Angriffe, Ausbrüche von Zorn und Hass, rührende Äusserungen über den Wert des Mannes, über die Liebenswürdigkeit seines Wesens, über sein früh anerkanntes Talent als Schauspieler, über sein Ansehen als erzählender Dichter und die Beliebtheit des Dramatikers beim Volke. Wir haben ferner einige von Zeitgenossen geführte Tagebücher und unter anderem das Notizbuch eines alten Theaterbesitzers und Pfandverleihers, der den Schauspielern Geld vorstreckte oder Anzüge lieh, und der die Auführungs-Daten vieler Stücke genau angemerkt hat.

Zu diesen Zeugnissen der Zeitgenossen kommt nun die Überlieferung. Wir begegnen derselben in einigen Aufzeichnungen, die der Prediger zu Oxford, Vikar zu Stratford, John Ward, im Jahre 1662 an Ort und Stelle nach Aussagen von den Bewohnern der Gegend notierte, ferner in einigen anderen Aufzeichnungen, die ein Mr. Dowdall im Jahre 1693 nach den Auslassungen des achtzigjährigen Küsters und Kirchendieners an der Kirche zu Stratford niederschrieb. In hervorragender Weise wird die Überlieferung herangezogen bei Rowe, dem ersten, späten Biographen Shakespeares. Er beruft sich besonders auf drei Gewährsmänner. Der älteste derselben ist Sir William Davenant, ein Poeta laureatus, der, wie es scheint, nichts gegen das Gerücht gehabt hat, das ihn zu einem unehelichen Sohn von Shakespeare machte. Dieser konnte jedoch nur als Quelle zweiter Hand gelten, da er vor der Geburt Rowes gestorben war. Was auf Grundlage seiner Aussagen erzählt wird, hat sich denn auch meist als unzuverlässig erwiesen. Rowes zweiter Gewährsmann ist Aubrey, ein Altertumsforscher im Stile jener Zeit, der ungefähr fünfzig Jahre nach Shakespeares Tod auf einer seiner Reisen Stratford zu Pferde besuchte. Er hat zahlreiche kleine Biographien verfasst, die alle hie und da nachweisbare und grobe Fehler enthalten, und seine unbedeutenden Anekdoten über Shakespeare, die in seiner Handschrift vom Jahre 1680 aufbewahrt sind, können denn auch kein unbedingtes Vertrauen beanspruchen. Rowes wichtigste Quelle ist indessen der Schauspieler Betterton, der ungefähr um das Jahr 1690 in Warwickshire eine Reise unternahm, die den ausgesprochenen Zweck hatte, etwaige noch vorhandene, mündliche Überlieferungen über Shakespeare zu sammeln. Durch seine Mitteilungen haben Rowes Aufzeichnungen ihre Bedeutung erhalten; später gefundene, alte Aktenstücke haben in mehreren Fällen merkwürdigerweise die Richtigkeit dessen nachgewiesen, was er, gestützt auf die mündliche Überlieferung, erzählt hat.

Wir verdanken es also einer kleinen Gruppe ehrbarer,

aber völlig geistloser Männer, wenn die Konturen von Shakespeares Lebenslauf sich niederzeichnen lassen. Deshalb sind uns Anekdoten aufbewahrt worden, die nur einen geringen Wert besitzen, selbst wenn sie wahr sind, während uns die Kenntnis von wichtigen Daten des äusseren Lebens und von beinahe allem fehlt, was uns über den Gang der inneren Lebensführung Shakespeares aufklären könnte.

Allerdings besitzen wir in Shakespeares Sonetten eine Gruppe von Schöpfungen, durch die wir in ein näheres Verhältnis zu seiner Persönlichkeit kommen als durch seine übrigen Werke. Doch um den Wert der Sonette als selbstbiographisches Material bestimmen zu können, sind nicht nur litterarhistorische Kenntnisse, sondern auch kritischer Sinn und Takt von nöten, da ja keineswegs im vorhinein angenommen werden darf, dass der Dichter hier, buchstäblich genommen, im eigenen Namen spricht.

II.

William Shakespeare war ein Landkind. Er wurde geboren in Stratford upon Avon, einem Städtchen von vierzehn bis fünfzehnhundert Einwohner, gelegen in einer freundlichen Landschaft mit wellenförmigem Erdboden und reich an grünen Wiesen, an üppigen Büschen und Bäumen, — in einer Landschaft, deren Natur Shakespeare bei den Landschaftsschilderungen im „Sommernachtstraum“, in „Wie es euch gefällt“ und im „Winterabenteuer“ vorgeschwebt haben mag. Er hat seine ersten und tiefsten Eindrücke von dieser Natur erhalten, und in ihr seine frühesten, poetischen Eindrücke von den Volksliedern, welche die Landbevölkerung sang, und die bei Shakespeare so oft besprochen und wiedergeboren werden. Die Stadt Stratford liegt an einer uralten Landstrasse, die von London nach Irland führt und hier den Avonfluss überschreitet, welchem

Umstände sie ihren Namen verdankt (Landstrassen-Furt). Über den Fluss war eine schöne Brücke gebaut. Die malerischen Häuser mit ihren Giebeldächern waren von Holz oder Fachwerk aufgeführt. Es gab dort zwei schöne, öffentliche Gebäude, die noch vorhanden sind, die mächtige, alte Kirche nahe beim Avon und das Rathaus (the Guildhall) mit seiner Kapelle, der noch wohl erhaltenen Guild-Chapel, die derselben Heiligen-Kreuz-Gilde gehörte, welche auch die daneben gelegene Lateinschule besass. Die Kapelle mit ihrem schönen Glockenspiele war mit Wandgemälden geschmückt, wahrscheinlich die ersten und lange die einzigen Werke der Malerkunst, die Shakespeare zu sehen bekam.

Übrigens war Stratford upon Avon ein ungesunder Aufenthaltsort. Es gab dort keinerlei Art von unterirdischen Ablaufsrinnen, und weder Strassenfeger noch Kehrichtkärner. Das Spülwasser floss aus den Häusern in schlecht unterhaltene Gossen, die Strassen waren voll von stinkenden Pfützen, in denen sich Schweine und Gänse frei umhertummelten, und der Düngerhaufen dehnte sich über die Landstrasse aus. Das erste, was wir über Shakespeares Vater erfahren, ist, dass er im April 1552 wegen Ansammlung eines grossen Misthaufens vor seinem Hause in der Henley-Street zu einer Geldstrafe von 12 Pence verurteilt wurde, ein Umstand, der theils auf seine Viehzucht hindeutet, theils seinen geringen Sinn für Reinlichkeit beweist, da der öffentliche Misthaufen nur einen Steinwurf weit von seinem Hause entfernt war. Auf dem Gipfel seines Wohlstandes angelangt, wird er im Jahre 1558 zugleich mit mehreren anderen Bürgern wegen desselben Verschens zu einer Geldstrafe von 4 Pence verurteilt.

Es ist das deshalb von Interesse, weil diese sanitären Verhältnisse in Stratford aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeares frühen Tod verursacht haben.

Sowohl von väterlicher, als auch von mütterlicher Seite stammt der Dichter aus Landmannsfamilien in Warwickshire. Sein Grossvater, Richard Shakespeare, wohnte in Snitterfield, wo er ein kleines Gehöft gepachtet hatte.

Der zweite Sohn desselben, John Shakespeare, zog um das Jahr 1551 nach Stratford und ernährte sich in der Henley-Strasse als Gerber und Handschuhmacher. Im Jahre 1557 verbesserten sich seine Verhältnisse wesentlich durch seine Heirat mit Mary Arden, der jüngsten Tochter eines wohlhabenden Landmanns in der Nachbarschaft, der wenige Monate vorher gestorben war. Von ihrem Vater, Robert Arden, hatte sie dann gerade sein Gut Asbies in Wilmeccote geerbt, ausserdem hatte sie alle Aussicht, als zukünftiger Erbe einen Anteil an einem grösseren Hofe in Snitterfield zu erhalten. Asbies wurde zu einem Werte von 224 Pfund veranschlagt, mit einem jährlichen Einkommen von 28 Pfund, was nach dem jetzigen Geldwerte 140 Pfund (2800 Mark) ausmachen würde. Das Testament gewährt übrigens durch das beigefügte Inventarium einen guten Einblick in die Lebensweise einer reichen Landbewohnerfamilie aus jener Zeit: ein einfaches Bett mit zwei Matratzen, fünf Tischtücher, drei Handtücher u. s. w. Kleidungsstücke von Leinwand scheint man nicht gehabt zu haben. Die Essgeräte waren wertlos: Holzlöffel und Holznapfe. Und das Vaterhaus der Mutter Shakespeares war doch nach den Verhältnissen der damaligen Zeit sehr wohlhabend.

Nach seiner Heirat war John Shakespeare in den Stand gesetzt, seine Wirksamkeit auszudehnen. Er machte grosse Geschäfte in Wolle, handelte aber auch gelegentlich mit Korn und anderem. Aubreys Mitteilung, dass er Schlächter gewesen sei, scheint nur besagen zu wollen, dass er die Tiere züchten und schlachten liess, für deren Felle er Verwendung hatte, doch waren überhaupt in jenen Tagen in einer so kleinen englischen Provinzstadt die verschiedenen Gewerbe nicht streng getrennt; derselbe Mann, welcher den Rohstoff lieferte, verarbeitete ihn auch.

John Shakespeare schwang sich allmählich zu einer einflussreichen Stellung in der kleinen Stadt empor, in die er eingewandert war. Zuerst (1557) wurde er einer von den Beamten, denen es oblag, das Brot und das Bier zu prüfen und zu kosten; im folgenden Jahre wurde er einer

der vier Polizeimeister der Stadt, 1561 Kämmerer, 1565 Ratsherr, endlich 1568 der oberste Bürgermeister (high bailiff).

William Shakespeare war das dritte Kind seiner Eltern. Zwei Schwestern, die in der Kindheit starben, waren älter als er. Er wurde am 26. April 1564 getauft, sein Geburtstag ist uns nicht genau bekannt. Nach der Überlieferung war es der 23. April, wahrscheinlich war es aber der 22. (im neuen Stil der 4. Mai), da sonst wohl in Shakespeares Grabschrift der Umstand erwähnt wäre, dass sein Todestag und sein Geburtstag zusammen fielen, und nicht die Worte „in seinem 53. Jahre“ gebraucht sein würden.

Shakespeares Eltern besaßen keinerlei Schulkenntnisse; sie haben dem Anscheine nach nicht einmal ihren eigenen Namen schreiben können. Sie wollten indessen, dass ihrem ältesten Sohne die Bildung nicht fehlen sollte, die sie selbst entbehrten, und sandten den Jungen in Stratfords Freischule oder Grammar-School, wo die Kinder im Alter von sieben Jahren aufgenommen wurden; sie wurden in der lateinischen Grammatik unterrichtet, lernten aus dem Schulbuche *Sententiae Pueriles* übersetzen und lasen später Ovid, Vergil und Cicero. Die Schulzeit nahm Winter und Sommer den ganzen Tag in Anspruch, doch mit den nötigen Unterbrechungen für Mahlzeiten und Spiele. Eine deutliche Erinnerung aus der Schulzeit Shakespeares ist uns in der ersten Scene des vierten Actes aus *Die lustigen Weiber von Windsor* aufbewahrt worden, wo der Lehrer, Sir Hugh Evans, den kleinen William in *hic, haec, hoc* examiniert und sich vergewissert, ob er auch gelernt habe, dass schön *pulcher* heisst, und dass *lapis* ein Stein ist. Es scheint sogar, dass sein Lehrer in Wirklichkeit ein Irländer gewesen ist.

Die Gegend, in welcher das Kind heranwuchs, war reich an historischen Erinnerungen und Denkmälern. In der Nähe lag Warwick mit seinem Schloss, berühmt durch die Kämpfe der weissen und roten Rose. Hier lebte u. a. der Graf von Warwick, der sich in der Schlacht von Shrewsbury gegen die beiden Percy auszeichnete und bei der

Heirat Heinrichs V. den Unterhändler spielte. Bei den Kämpfen zwischen York und Lancaster war der Landstrich übrigens nicht einig. Warwick stand eine zeitlang auf Yorks Seite, Coventry ergriff Lancasters Partei. Nach dem nahegelegenen Coventry muss Shakespeare ebenfalls als Knabe gekommen sein. Auch diese Stadt war reich an Erinnerungen aus dem Zeitalter, welches er später wiedererwecken sollte. In Coventry stiessen die beiden Gegner, welche in seinem Richard II. auftreten, Heinrich Bolingbroke und der Herzog von Norfolk aufeinander. Aber Coventry war auch in einer anderen Beziehung eine Stadt, die für den Knaben eine grosse Anziehungskraft haben musste. Hier fanden die regelmässigen Theatervorstellungen statt, die anfangs von der Kirche veranstaltet wurden, später aber an die Gilden übergingen. Wahrscheinlich hat er die halb mittelalterlichen, religiösen Schauspiele gesehen, auf welche in seinen Werken zuweilen angespielt wird, Stücke, die ihren Zuschauern Herodes und den Kindermord zu Bethlehem zeigen, oder Seelen, die in der Hölle verzehrt werden, oder ähnliche, grelle Dinge.*) (Heinrich VI., II 3, III 3.)

Auch von königlicher und fürstlicher Pracht hat Shakespeare wahrscheinlich schon als kleines Kind einen Schimmer gesehen. Als er acht Jahre alt war, verweilte Elisabeth einige Zeit in unmittelbarer Nähe von Stratford, und zwar zum Besuch bei dem Sir Thomas Lucy auf Charlcote, der auf Shakespeares Lebensgang einen so durchgreifenden Einfluss erlangen sollte. In jedem Falle aber hat er als Knabe das nahe gelegene Schloss Kenilworth gesehen und muss Zeuge der grossartigen Festlichkeiten gewesen sein, welche dort im Jahre 1575 vom Leicester zu Ehren Elisabeths während ihres Besuches auf dem Schlosse veranstaltet wurden. Die Familie Shakespeare hatte dort nämlich einen nahen und einflussreichen Verwandten, Leicesters hoch-

*) Reminiscenzen daher sind: Hamlets Ausdruck über den schlechten Schauspieler *he out-herods Herod* und der Vergleich zwischen der Fliege auf Bardolphs flammender Nase und einer schwarzen Seele, die im Höllenfeuer brennt.

betrauten Mann Eduard Arden, der bald darauf, anscheinend infolge der nach dem Feste eingetretenen Spannung zwischen der Königin und Leicester, das Misstrauen oder das Missfallen seines Herrn erregte und später auf Befehl desselben hingerichtet wurde.

Es waren aber nicht allein mittelalterliche Mysterien, die der spätere Schauspieldichter in seiner Jugend zu sehen Gelegenheit hatte. Die Stadt Stratford hatte eine gewisse Vorliebe für eigentliche Theatervorstellungen. In demselben Jahre, wo Shakespeares Vater Bürgermeister war, kamen zum ersten Male umherziehende Schauspieler nach Stratford, und von 1569—1587 hatte die Stadt von nicht weniger als 24 umherreisenden Truppen Besuch. Die Truppe der Königin, die Diener der Lords Worcester, Leicester und Warwick gaben wiederholt Gastspiele in Stratford. Es war Sitte, dass diese zuerst dem Bürgermeister ihre Aufwartung machten, ihm mitteilten, bei welchen vornehmen Herren sie in Dienst ständen, und zum ersten mal nur vor ihm und dem Rate der Stadt spielten. Wir haben von einem Schriftsteller, Namens Willis, der in demselben Jahre geboren wurde wie Shakespeare, eine Schilderung, wie er in dem nahe gelegenen Gloucester, zwischen den Knien seines Vaters stehend, einer solchen Vorstellung beiwohnte, und sind so in der Lage, uns ein Bild davon zu machen, wie sich dem Dichter als Kind zum erstenmal die Herrlichkeit eines Theaters offenbarte.

Er hat also in seinen Knaben- und Jünglings-Jahren Gelegenheit gehabt, den grössten Teil des älteren, englischen Repertoires kennen zu lernen, worunter bisweilen Stücke sich finden, die er später verspottet — wie *The Life of Cambyses*, über dessen Pathos Falstaff sich aufhält — bisweilen andere, die später die Grundlage für seine eigenen Schauspiele bildeten, wie *The Supposes*, das in *Taming of the shrew* benutzt wurde, oder das alte Stück über König Johann oder *Famous Victories of Henrik V.*, welches einige Grundzüge zu seinem *Heinrich IV.* enthält.

Wahrscheinlich hat sich Shakespeare als Knabe und

Jüngling nicht damit begnügt, den Theatervorstellungen beizuwohnen, sondern er hat wohl die Schauspieler in den verschiedenen, von ihnen bewohnten Wirtshäusern, dem Schwan, der Krone oder dem Bären, aufgesucht.

Im allgemeinen war der Schulbesuch mit dem 14. Jahre beendigt. Als Shakespeare in diesem Alter stand, soll sein Vater ihn aus der Schule genommen haben, weil er in seinem Geschäfte Verwendung für ihn hatte. Damals hatten die Vermögensverhältnisse seines Vaters sich zu verschlechtern angefangen.

Im Jahre 1578 verpfändete John Shakespeare das Eigentum seiner Frau, Asbies, für eine Summe von 40 Pfund, zu deren Rückzahlung innerhalb zweier Jahre er sich verpflichtet zu haben scheint, was er selbst übrigens in Abrede stellt. In demselben Jahre beschloss die Gemeinde, ihm sowohl die Steuer zur Ausrüstung von Soldaten, als auch die von ihm als Alderman zu entrichtende Armensteuer zu erlassen. Im folgenden Jahre ist er wiederum ausser stande, die Kriegssteuer zu bezahlen. Als er im Jahre 1580 ein Stück Land verkaufte, das ihm nach dem Tode seiner Schwiegermutter zufiel, um das auf Asbies ruhende Pfand einlösen zu können, und als der Pfandhaber, ein gewisser John Lambert, ein Sohn von Eduard Lambert, dem das Pfand ursprünglich übertragen war, sich weigerte, das Geld anzunehmen, mit der Begründung oder unter dem Vorwande, dass er die Summe nicht zu rechter Zeit zurück erhalten habe, und dass John Shakespeare auch noch anderweitig in seiner Schuld sei, da nennt dieser sich in dem darauf folgenden Prozesse „eine Person in kleinen Verhältnissen und mit wenigen Freunden und Beschützern in der Grafschaft“. Welchen Ausgang der Prozess nahm, ist uns unbekannt, aber es scheint, dass der Vater und nach ihm der Sohn sich die Sache sehr zu Herzen nahmen und der Meinung waren, dass ihnen grosses Unrecht geschehen sei. In *Taming of the Shrews* Vorspiel nennt Christoph Schlaw sich einen Sohn des alten Schlaw von Buxton on the Heath. Aber Buxton on the Heath war eben der Ort, wo

Lamberts, der Vater und der Sohn, ansässig waren. Und es ist sehr bezeichnend, dass diese Äusserung der Hauptperson im Vorspiel eine der wenigen ist, die Shakespeare bei der Umarbeitung des alten Stückes den Vorspiels-Repliken hinzugefügt hat.

Von nun an wird John Shakespeares Lage immer schlechter. Im Jahre 1586, als sein Sohn wahrscheinlich schon in London war, wird er ausgepfändet, und nicht weniger als drei Arrest-Befehle werden gegen ihn ausgestellt; eine Zeitlang scheint er Schulden halber im Gefängnis gesessen zu haben. Er wurde von seiner Stellung als Rathsherr abgesetzt, weil er sich lange Zeit nicht mehr bei den Sitzungen auf dem Rathhause eingefunden hatte. Wahrscheinlich wagte er nicht, dahinzugehen, aus Furcht, von seinen Gläubigern festgenommen zu werden. Er scheint durch Bürgschaftleisten für seinen Bruder Henry viel Geld verloren zu haben. Ausserdem befand sich Stratford damals in einer Handelskrise. Die Anfertigung von Tuch und Garn, von der die Bürger lebten, war weit weniger einträglich geworden als früher.

Wie peinlich John Shakespeares Lage später im Jahre 1592 war, bezeugt uns Sir Thomas Lucys Bericht über die Einwohner von Stratford, die Ihrer Majestät Gesetzesvorschrift, einmal des Monats in die Kirche zu gehen, nicht befolgten. Unter diesen wird er als einer genannt, „der sich aus Furcht vor einem Schuldenprozesse nicht dorthin wage“.

Es ist wahrscheinlich, dass der junge William, als sein Vater ihn aus der Freischule nahm, diesem in seinem Gewerbe und in seinem Geschäfte an die Hand ging; unmöglich ist es auch nicht, was die übrigens zweifelhafte Andeutung eines Zeitgenossen auszusprechen scheint, dass er eine Zeitlang Schreiber im Bureau eines Advokaten gewesen ist. Sehr früh sind aller Wahrscheinlichkeit nach seine grossen Fähigkeiten zu tage getreten, früh muss er begonnen haben, Verse zu schreiben, und er ist, wie Genies in der Regel, in allen Verhältnissen frühzeitig reif gewesen.

III.

Erst achtzehn Jahre alt, im Dezember 1582, verheiratete William Shakespeare sich mit einem 26jährigen Mädchen, Anna Hathaway, der Tochter eines eben verstorbenen, wohlhabenden Hofbesitzers aus dem Nachbardorfe, aber aus demselben Kirchspiel. Die Ehe, die schon an und für sich übereilt scheint, bei einem nur 18jährigen Jüngling, dessen Vater in drückenden Verhältnissen lebte, und der als Gehilfe wohl nur einen geringen Lohn bezog, kam obendrein etwas schneller zu stande, als das in der Regel geschah. In einer Urkunde vom 28. November 1582 verbürgen sich zwei Freunde der Familie Hathaway, in dem Bischofssitze Worcester mit einer nach damaligen Verhältnissen bedeutenden Summe dafür, dass der Eheschliessung nach einem einmaligen Aufgebot — anstatt des gesetzlich befohlenen dreimaligen — nichts im Wege stehe. Soweit man es beurteilen kann, ist die Familie der Braut eifrig bestrebt gewesen, die Hochzeit zu stande zu bringen, während die Familie des Bräutigams sich zurückgehalten, ja vielleicht nicht einmal ihre Zustimmung gegeben hat. Und dieser Hast entspricht es, dass das erste Kind, die Tochter Susanne, sich etwas schnell einfand, und zwar schon im Mai 1583, nur fünf Monate und drei Wochen nach der Heirat. Es ist indessen wahrscheinlich, dass der Hochzeit eine Verlobung vorhergegangen ist, die in der damaligen Zeit als die eigentliche Heirat betrachtet wurde.

Im Jahre 1585 bekam das Paar Zwillinge, die Tochter Judith und den Sohn Hamnet (der Name wird auch Hamlet geschrieben), der unzweifelhaft seinen Namen nach einem Bäcker in Stratford, Hamnet Sadler, einem Freunde der Familie, erhalten hat, den Shakespeare noch in seinem Testament bedachte. Dieser Sohn starb, nur 11 Jahre alt.

Wahrscheinlich ist Shakespeare kurz nach der Geburt dieser Kinder gezwungen worden, Stratford zu verlassen. Er hatte, wie es bei Rowe heisst, Unglück gehabt, in schlechte Gesellschaft zu geraten, und hatte mehrere Male

Wild in einem Parke geschossen, der dem Sir Thomas Lucy in Charlcote, nahe bei Stratford, gehörte. Da dieser ihn etwas strenge dafür bestrafen liess, so rächte Shakespeare sich, indem er eine Ballade gegen ihn schrieb, die so bitter war, dass der Gutsbesitzer seine Verfolgungen verdoppelte und den jungen Mann zwang, sein Gewerbe und seine Familie in Warwickshire für einige Zeit zu verlassen und sich nach London zu retten. Rowe nahm an, dass jene Ballade verloren gegangen sei, aber die erste Strophe ist uns, als von einem sehr alten, in der Nachbarschaft von Stratford lebenden Manne stammend, bei Oldys aufbewahrt worden, und sie kann wohl echt sein. Die Übereinstimmung zwischen ihr und einer unzweifelhaften Hindeutung auf Thomas Lucy in einem Shakespeareschen Werke macht es wahrscheinlich, dass sie einigermassen korrekt wiedergegeben ist. *) Obgleich Wilddieberei in der damaligen Zeit als eine verhältnismässig unschuldige und verzeihliche Jugendsünde angesehen wurde, der z. B. die Studenten an der Oxforder Universität manche Generationen hindurch stark verfallen waren, so hat doch Sir Thomas Lucy, der seinen Wildpark erst eben angelegt und nur wenig Wild darin gehabt zu haben scheint, der Stratforder Jugend die Wilddiebereien übel vermerkt. Er war, soweit man es beurteilen kann, in Stratford wenig beliebt; für die Geschenke, welche die Stadt ihm zufließen liess (nach Ausweis der städtischen Rechenschaftsberichte: wiederholte Sendungen von Salz und Zucker) zeigte er sich nie durch die Überlassung eines Stückes Wild erkenntlich, wie die anderen Gutsbesitzer der Umgegend. Gerichtlich strafbar war Shakespeares Vergehen in jener Zeit noch nicht,

*) A parliament member, a justice of peace
 At home a poor scare-crow, at London an asse;
 If lowsie is Lucy, as some volke miscalle it,
 Then Lucy is lowsie, whatever befall it;
 He thinkes himself greate
 Yet an asse in his state
 We allowe by his eares but with asses to mate.
 If Lucy is lowsie, as some volke miscalle it,
 Sing lowsie Lucy, whatewer befall it.

aber als Friedensrichter und grosser Grundbesitzer hatte Sir Thomas den jungen Burschen in seiner Macht, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die Überlieferung richtig ist, welche von dem im Jahre 1708 verstorbenen Erzdiakonen Davies stammt und sagt, der gestrenge Herr habe Shakespeare „oft peitschen und zu wiederholten Malen einsperren lassen“; denn sie wird durch Davies' richtige Aussage bekräftigt, dass Shakespeare sich später gerächt habe, indem er jenen zu „seinem Richter Clodpate“ (soll Richter Shallow sein) machte und durch Anbringung „von drei kriechenden Läusen“ in seinem Wappen Namen und Wappen lächerlich machte. In Wirklichkeit finden wir, dass in der Eingangsscene der „Lustigen Weiber von Windsor“ der Richter Shallow (zu deutsch Schaal), welcher den Falstaff beschuldigt, sein Wild geschossen zu haben, nach Slenders (Schmächtigs) Erklärung ein Dutzend weisse *lucers* (Hechte) in seinem Wappen hat, was in dem Munde des Walisers Evans zu einem Dutzend weisser Läuse wird — mit demselben Wortspiel wie in der Ballade. Und das Familien-Wappen der Lucys bestand eben aus drei Hechten in Silber.

Noch ungereimter erscheint es, die Überlieferung von Shakespeares Wilddiebereien bestreiten zu wollen, wenn man in Betracht zieht, dass gerade Sir Thomas Lucy 1585 im Parlamente einer Verschärfung der Jagdgesetze das Wort redete.

Indessen ist hierbei ja einzig der Umstand von Wichtigkeit, dass Shakespeare, ungefähr 21 Jahre alt, seine Vaterstadt verlässt um dauernd nicht mehr dorthin zurückzukehren, bis er seine ganze Lebensbahn durchlaufen hat. Aber selbst wenn er ihr jetzt nicht notgedrungen hätte Lebewohl sagen müssen, so würde ja der Drang, die ihm innewohnenden Fähigkeiten und Kräfte zu entfalten, ihn über kurz oder lang fortgetrieben haben. Jetzt musste er jung und unerprobt im Leben nach der Hauptstadt ziehen, um sein Glück zu suchen.

Ob er irgend welches Glück aufgab, um ein neues zu finden, ist ungewiss, aber es ist nicht sehr wahrscheinlich.

Nichts deutet darauf hin, dass Shakespeare in dem beinahe acht Jahre älteren Bauernmädchen, das er im Alter von 18 Jahren heiratete, auch nur für einige Jahre die Frau fand, die sein Leben ausfüllen konnte, und alles spricht dagegen. Sie und die Kinder blieben bei seiner Abreise in Stratford, und er sah sie nur bei seinen anfangs wahrscheinlich seltenen, späterhin alljährlichen Besuchen in der Stadt wieder. Die Überlieferung im Verein mit seiner Dichtung zeigt, dass er in London das freie Zigeunerleben des Schauspielers und Theaterdichters gelebt hat. Wir wissen ausserdem, dass er verhältnismässig früh das Geschäftsleben eines Theaterleiters und Theater-Mitbesitzers geführt hat. Aber das Weib in diesem Leben ist Anna Hathaway nicht gewesen. Dagegen kann darüber kein Zweifel herrschen, dass Shakespeare Stratford keinen Augenblick aus den Augen verlor, und sobald er anderswo festen Fuss gefasst hatte, stets mit dem Ziele vor Augen arbeitete, sich Grund und Boden in der Stadt zu erwerben, die er so arm und gedemüthigt verlassen hatte, um das gesunkene Ansehen seines Vaters und die Ehre der Familie wieder aufzurichten.

IV.

Und so ritt denn der junge Mann von Stratford nach London. Bei seiner Ankunft in Smithfield verkaufte er wahrscheinlich sein Pferd, wie es ärmere Reisende damals zu thun pflegten, und nach der sinnreichen Vermutung von Halliwell-Philips verkaufte er es an James Burbadge, der einen Mietsstall in der Nähe unterhielt. Und dieser Mann, der Vater von Shakespeares später so berühmtem Berufsgenossen Richard Burbadge, ist vielleicht derselbe gewesen, der Shakespeare die Wartung der Pferde übertrug, auf welchen seine Kunden aus der Gegend von Smithfield zum Besuch des Theaters herbeiritten. James Burbadge war nämlich der Erbauer und Besitzer des ersten, 1576 errichteten Theatergebäudes in England, das The Theatre ge-

nannt wurde; und wie bekannt, berichtet die Überlieferung, die sich bis auf Sir William Davenant zurückführen lässt, dass Shakespeare sich aus harter Notwendigkeit an der Thür des Theaters aufhielt, bereit, die Pferde zu halten, auf denen die Theaterbesucher herangeritten kamen. Die Gegend war nämlich einsam und berüchtigt, und es wimmelte da von Pferdedieben. Er wurde in dieser Stellung so beliebt, dass alle, die vom Pferde stiegen, nach ihm riefen, so dass er sich Burschen als Mithelfer mietete, die sich mit den Worten meldeten: „Ich bin Shakespeares Bursche“, eine Benennung, die, wie man behauptet, auch später an ihnen haften blieb. Was für die Wahrheit dieser verspotteten Sage spricht, ist der Umstand, dass zu der Zeit, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, auf welche jene zurückgeführt werden kann, die Sitte, nach den Theatern zu reiten, vollständig aus der Mode gegangen war. Man bediente sich der Schifffahrt auf der Themse.

Nach einer Stratford'schen Überlieferung bekam Shakespeare zuerst in einer den Schauspielern untergeordneten Stellung Zutritt zum Theater, nach einer englischen Theater-Tradition begann er als Gehilfe des Regisseurs, der den Schauspielern das Signal zum Erscheinen auf der Bühne gab. Augenscheinlich ist er jedoch sehr schnell von dem einen Posten zum anderen aufgerückt.

Jenes London, wohin Shakespeare kam, war eine Stadt von ungefähr 300,000 Einwohnern, deren Hauptstrassen erst eben Pflaster erhalten hatten, aber ohne Strassenbeleuchtung, mit Gräben, Mauern und Thoren, mit roten hochgiebeligen, zweistöckigen Holzhäusern, die durch freihängende Schilder bezeichnet und benannt waren, Gebäuden, in deren Innerem Bänke die Stelle von Stühlen, und Binsenstreu die Stelle von Teppichen vertraten, und mit starkem Verkehr — doch gab es keinen Verkehr zu Wagen, denn erst unter Elisabeth kam die erste Kutsche nach England, sondern nur zu Fuss, zu Pferde, in Tragstühlen oder in Booten auf der Themse, die trotz des schon damals starken Kohlenverbrauches in der Stadt noch klar und blank war und von Tausenden

von Fahrzeugen befahren wurde. Die Boote bahnten sich unter den immerfort gellenden Rufen der Bootsleute Eastward hoe! oder Westward hoe! ihren Weg zwischen Scharen von Schwänen hindurch, welche ab und zu ans Land stiegen, wo grüne Wiesen und schöne Gärten den Fluss einhegten.

Über die Themse führte damals nur Eine Brücke, die mächtige London Bridge, nicht weit von der jetzigen Trägerin dieses Namens gelegen. Sie war breit, mit Läden bedeckt, und hatte an den Enden schwere Thürme, auf deren Zinnen beinahe immer Köpfe von hingerichteten Männern ausgestellt waren. In ihrer Nähe lag Fastecheap, die Strasse, wo Falstaff zum Wirtshause geht.

In Londons Mittelpunkte standen damals die eben errichtete Börse und die St. Paulskirche, die nicht bloss als die Kathedrale der Stadt betrachtet wurde, sondern auch als ein Versammlungsort für die spazierende Jugend, als eine Art Klublokal, wo man die Tagesneuigkeiten hörte, als eine Art Mietsbüro, wo man die Dienstboten mietete, und als eine Freistätte für Schuldner, die dort nicht verunglimpft werden durften. In den Strassen, die noch die bunte Lebensfülle der Renaissancezeit bewahrt hatten, erschallte der Ruf der Lehrlinge, die die Käufer herbeiriefen, sowie der Hausierer, welche die Aufmerksamkeit auf ihre Waren lenkten; hier sah man zahlreiche bürgerliche, geistliche und militärische Aufzüge, Hochzeitszüge und Prozessionen, Landsknechte und Armbrustschützen in ganzen Scharen.

Dort konnte man Elisabeth in ihrem schweren Hofwagen begegnen, wenn sie es nicht vorzog, in einer prächtig geschmückten Gondel und im Gefolge von zahlreichen, zierlichen Booten auf der Themse zu fahren.

In der City selbst wurde kein Theater geduldet; die bürgerlichen Behörden betrachteten die Theater mit ungünstigen Augen und hatten sie im Verein mit den derben Belustigungen — Hahnenkämpfen und Kampfspielen zwischen Bären und Hunden — mit denen sie wetteifern mussten, nach dem Ostufer der Themse verwiesen.

Die schönen, bunten, ausschweifenden Trachten der damaligen Zeit sind bekannt. Der Männer Puffärmel, der Frauen steife Halskragen und die mit Hilfe der Krinoline phantastisch ausgestatteten Façons ihrer Kleider werden noch jetzt bei scenischen Aufführungen der Schauspiele aus jener Zeit verwendet. Die Königin und ihr Hof gaben das Beispiel eines grossen und unvernünftigen Luxus' in der Zahl und den Stoffen der Gewänder. Die Damen schminkten sich und färbten oft ihre Haare. Die Farbe der Königin „rotgelb“ war Modefarbe. Mit den Bequemlichkeiten des täglichen Lebens war es nicht weit her. Erst eben hatte man angefangen, statt der offenen Kamine Kachelöfen aufzuführen. Erst eben waren gute Betten häufiger geworden; als Shakespeares wohlhabender Grossvater Robert Arden im Jahre 1556 sein Testament macht, giebt es in seinem Hause, wo er mit seinen sieben Töchtern wohnt, nur ein Bett. Man schlief auf Strohmattmatratzen mit einem Holzklotze unter dem Kopfe und einem Felle als Decke. Der einzige Zimmerschmuck bei den Wohlhabenderen waren die Teppiche, womit man aus Mangel an Tapeten die Wände behängte und zwischen denen und den Wänden man bei Shakespeare sich so häufig verbirgt.

Man speiste zu jener Zeit schon um 11 Uhr zu Mittag, und es galt für fein, früh zu speisen. Man speiste, wenn es die Mittel gestatteten, üppig und stark, erhob sich ohne Scham vom Tisch, um sich etwas zurückzuziehen, und forderte einen der Anwesenden auf, mit nach dem Kabinett zu gehen. Man sass oft allzulange bei Tisch. Aber das Essgerät war äusserst einfach. Noch im Jahre 1592 speiste man durchgängig mit hölzernen Löffeln aus hölzernen Tellern und Schüsseln. Erst um diese Zeit begannen Zinn und Silber das Holz abzulösen. Messer waren von 1563 an allgemein in Gebrauch gewesen. Gabeln aber kannte man zu Shakespeares Zeit noch nicht, man brauchte die Finger. In der Schilderung eines fünfmonatlichen Aufenthaltes im Auslande, die der englische Reisende Coryat im Jahre 1611 herausgibt, finden wir ein Zeugnis darüber, dass er zu seiner

Verwunderung den Gebrauch der Gabel in Italien verbreitet fand: „In allen italienischen Städten, durch die ich kam, beobachtete ich eine Sitte, von der ich auf meinen Reisen in anderen Ländern niemals Zeuge gewesen bin; auch glaube ich nicht, dass dieselbe ausserhalb Italiens irgendwo in der Christenheit vorkommt. Die Italiener und selbst Fremde, die sich in Italien aufhalten, wenden nämlich bei der Mahlzeit eine kleine Gabel an, die sie bei der Zurichtung des Essens als Beihilfe benutzen, denn während sie das Fleisch mit dem Messer zerschneiden, das sie in der einen Hand halten, stechen sie die Gabel, die sie in der anderen Hand halten, in dasselbe Stück, weshalb man es als einen Verstoß gegen die Gesetze der guten Lebensart betrachtet, wenn einer die Finger in das Gericht steckt, wovon alle speisen sollen. Die Ursache hiervon ist die folgende: die Italiener haben beobachtet, dass die Finger aller Menschen nicht gleich rein sind.“ Wir sehen ferner, dass Coryat das neue Gerät in seinem Vaterlande einführt. Er erzählt, dass er es richtig gefunden habe, die italienische Manier nicht nur in Italien und Deutschland, sondern nach seiner Heimkehr „oft in England“ nachzuahmen, und er berichtet, wie ein gelehrter und lustiger Herr aus seiner Bekanntschaft deshalb mit ihm scherzte und ihn Fureifer nannte. In einem Schauspiele von Ben Jonson aus dem Jahre 1614 „The Devil is an Ass“ erwähnt Jemand des Gebrauches von Gabeln als einer, um die Servietten zu schonen, von Italien eben eingeführten Sitte. Wir müssen uns Shakespeare so ungewohnt im Gebrauch der Gabel darstellen, wie das heutzutage ein Beduine ist.

Tabak hat er sicher nicht geraucht; denn er erwähnt in seinen Werken niemals den Tabak, obgleich sich zu seiner Zeit die Bevölkerung in den Tabaksläden versammelte, wo in der neuen Kunst des Rauchens Unterricht erteilt wurde, und obgleich die vornehme Jugend sogar auf ihren Plätzen oben auf der Bühne des Theaters Tabak rauchte.

V.

Der Zeitpunkt, zu dem Shakespeare nach London kam, war ebenso bedeutungsvoll in politischer wie in religiöser Beziehung. Es ist dies der Zeitpunkt, wo England eine protestantische Grossmacht wird. Unter der blutigen Marie, deren Gemahl Philipp II. den spanischen Thron einnahm, war die Regierung spanisch-katholisch gewesen; Ketzerverfolgungen brachten die Angeklagten, darunter viele der vorzüglichsten Männer Englands, auf das Schafott, ja auf den Scheiterhaufen. Spanien benutzte England zur Bekämpfung Frankreichs und zog selbst allen Nutzen aus dem Bündnis, England aber erlitt Schaden; Calais, der letzte englische Besitz in Frankreich, ging verloren.

Mit Elisabeth kam das protestantische Prinzip als politische Macht auf den Thron. Sie schlug Philipps Werbung aus; sie wusste, wie unpopulär die Verbindung mit dem spanischen Könige ihre Schwester gemacht hatte, und im Kampfe gegen die päpstliche Macht hatte sie das Parlament auf ihrer Seite; das Parlament hatte sie sofort kraft der göttlichen und der Landes-Gesetze als Königin anerkannt, während der Papst sie bei ihrer Thronbesteigung als Thronerin für unrechtmässig erklärte. Die katholische Welt nahm Partei gegen sie, zuerst Frankreich, dann Spanien. England unterstützte das protestantische Schottland gegen dessen katholische Königin und deren schottisch-französisches Heer, und die Reformation siegte in Schottland. Späterhin, als Maria Stuart ihre Regierungszeit in Schottland zu Ende gelebt hatte und nach England flüchtete, in der Hoffnung, dort Hilfe zu finden, war es nicht mehr Frankreich, sondern Philipp II., der auf ihrer Seite stand. Er sah seine Herrschaft in den Niederlanden durch den Sieg der protestantischen Ideen in England bedroht.

Das politische Interesse bewog Elisabeths Regierung, Maria gefangen zu nehmen. Der Papst that Elisabeth in den Bann der Kirche, löste ihre Unterthanen von dem Treueid und erklärte sie für rechtlos an ihrem Reiche; wer ihren

Befehlen gehorchte, sollte gleichfalls unter dem Banne stehen, und nun folgte, zwanzig Jahre hintereinander, die eine katholische Verschwörung auf die andere, und Maria Stuart war beinahe in jedes geplante Unternehmen gegen Elisabeth verwickelt.

Im Jahre 1585 eröffnete Elisabeth den Krieg gegen Spanien, indem sie ihre Flotte mit ihrem Günstling Leicester als Befehlshaber der Hilfstruppen nach den Niederlanden sandte. Im Anfange des folgenden Jahres überrumpelte Francis Drake, der in den Jahren 1577—80 die erste Weltumsegelung vollführt hatte, St. Domingo und Carthagena. Das Schiff, mit dem er seine vorhergehende, grosse Reise ausgeführt, lag zum Gedächtnis beständig auf der Themse vor Anker, wurde häufig von Londons Bewohnern besucht und ist sicher auch von Shakespeare beschen worden.

In den jetzt folgenden Jahren erreichte das schwellende, englische Nationalgefühl seine frischeste Stärke. Man vergewärtige sich nur, welchen Eindruck Shakespeare im Jahre 1587 davon erhielt. Am 8. Februar 1587 fiel Maria Stuarts Haupt im Schlosse Fotheringhay, und damit war Englands Bruch mit der katholischen Welt in einer Weise vollzogen, dass keine Umkehr möglich war. Am 16. Februar desselben Jahres wurde der hervorragendste Edelmann Englands, die Blume der Ritterschaft, Sir Philip Sidney, der Held aus der Schlacht bei Zütphen in den Niederlanden, das Haupt der englisch-italienischen Dichterschule, in der Paulskirche mit einer Feierlichkeit beigesetzt, die der Begebenheit den Charakter eines nationalen Trauerfestes gab. Philip Sidney war das Muster eines grossen Mannes der damaligen Zeit; er besass die ganze Kultur des Humanismus, hatte Aristoteles und Plato, Geometrie und Astronomie studiert, war gereist und hatte sich umgesehen, hatte auch gelesen und gedacht und gedichtet, und er war ebenso sehr Krieger wie Gelehrter. Er hatte als Kavallerie-General bei Gravelines das englische Heer gerettet und als Mäcen und Freund den freiesten Denker jener Zeit, Giordano Bruno beschützt. Die Königin selbst

war bei seiner Beisetzung zugegen und aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeare gleichfalls.

Im folgenden Jahre rüstete Spanien seine grosse Armada gegen England und sandte sie zur See. Das war, wenn man die Grösse der Schiffe und die Stärke der Landungstruppen in Betracht zog, die grösste Flotte, die man jemals auf den europäischen Meeren gesehen hatte. Und in den Niederlanden, in Antwerpen und Dünkirchen wurden Transportschiffe für ebenso grosse Truppenmassen ausgerüstet, um England zu überwältigen. Aber England war der Gefahr gewachsen. Die Regierung Elisabeths verlangte 15 Schiffe von der Stadt London. Die Hauptstadt rüstete 30 Schiffe aus, stellte 30 000 Mann Landtruppen und gab der Regierung an baarem Gelde ein Darlehn von 52 000 Pfund.

Die spanische Flotte zählte 130 schwere Schiffe, die englische war 60 Segler stark, von einer leichteren, beweglicheren Art; die jungen englischen Edelleute wetteiferten, um sich auf dieser Flotte zum Dienste einzufinden. Die grosse Armada war nicht darauf eingerichtet, dem Wind und Wetter in dem Kanale zwischen England und Frankreich Trotz zu bieten; sie manövrierte schwerfällig und zeigte sich beim ersten Zusammenstosse den leichten Schiffen der Engländer ungefährlich. Ein paar Brander reichten hin, sie in Unordnung zu bringen, und in Sturm und Gewitter ging der grösste Teil ihrer Fahrzeuge zu Grunde.

Die Weltmacht jener Zeit hatte sich ohnmächtig erwiesen, die keimende, englische Grossmacht zu überwältigen, und die ganze Nation jubelte in Siegesfreude auf.

VI.

Zwischen den Jahren 1586 und 1592 verlieren wir Shakespeares Spur. Wir sehen nur, dass er ein thätiges Mitglied einer Schauspielergesellschaft gewesen ist. Es ist nicht bewiesen, dass er in dieser Zeit einer anderen Truppe als der von Lord Leicester angehört hat, jener, welche Blackfriars und später das Globetheater besass. Dass er theils als Schau-

spieler, teils als Bearbeiter älterer Stücke für das Theater im Alter von ungefähr 28 Jahren Namen und Ansehen gewonnen hat, und deshalb auch der Missgunst und dem Hass als Zielscheibe diente, ersehen wir aus verschiedenen Stellen in den Schriften der Zeitgenossen.

Eine Stelle in Spensers Colin Clouts Come Home Again, wo ein Dichter geschildert wird, dessen Muse gerade so wie sein richtiger Name einen heroischen Klang hat, lässt sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit, jedoch nicht sicher auf Shakespeare und den Speer-Erschütterer Klang in seinem Namen zurückführen. Hierfür spricht der Umstand, dass das Wort *gentle* (liebenswert, mit Würde mild) hier wie beständig in seinem ferneren Leben mit seiner Person verknüpft ist. Dagegen spricht der Umstand, dass das Gedicht, obgleich erst 1594 herausgegeben, schon 1591 geschrieben zu sein scheint, wo Shakespeares Muse noch kaum heroisch war, und dass vielleicht Drayton, der unter dem Pseudonym Rowland geschrieben hatte, gemeint sein kann.*)

Die älteste und ausgesprochen sichere Hindeutung auf Shakespeare ist ganz anderer Art. Diese befindet sich in der von dem Dramatiker, Robert Greene, auf seinem Sterbebette verfassten Schrift „Verstand für einen Heller, erkauf mit Reue für eine Million“ (Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance), geschrieben im August 1592 von dem vollkommen entwürdigten und verkommenen Manne, worin dieser mit Verschweigung der Namen seine Freunde Marlowe, Lodge (oder Nash) und Peele beschwört, sie möchten ihr lasterhaftes Leben, ihre Gotteslästerungen, die Achtlosigkeit, mit der sie sich Feinde schufen, und ihre niedrige Gesinnung aufgeben, indem er sich selbst als ein abschreckendes Beispiel darstellt; denn er starb nach einem wilden Leben an einer Krankheit, die er sich durch allzu

*) Die Verse lauten:

And there; though last not least, is Action
 A gentler shepheard may no where be found:
 Whose Muse, full of high thoughts invention
 Doth like himselfe heroically sound.

grosse Gefrässigkeit zugezogen haben soll, und in einem solchen Elend, dass sein Wirt, ein armer Schuhmacher, ihm Geld leihen musste, während seine Wirtin allein ihn bis zu seinem Tode pflegte. Er war damals so arm, dass er seine Kleider verkaufen musste, um etwas zu essen zu bekommen. Seiner Frau sandte er folgende Zeilen: „Doll, ich flehe Dich an bei unserer Jugendliebe und meines Seelenfriedens halber, dass Du dafür sorgen wollest, diesen Mann zu bezahlen; denn wenn er und seine Frau sich meiner nicht angenommen hätten, so wäre ich auf der Strasse gestorben.“

Dort, wo er seine Freunde und Berufsgenossen vor der Undankbarkeit der Schauspieler warnt, heisst es folgendermassen: „Ja, glaubt ihnen nicht, denn da ist nun eine emporgekommene Krähe, mit unseren Federn geziert, die mit ihrem Tigerherzen, angethan mit der Haut eines Schauspielers, sich ebensowohl im Stande glaubt, einen Blankvers auszubombasten, wie der Beste von Euch, und der, da er ein vollständiges Johannes-Factotum (Allvermögend, Hahn im Korbe) ist, in seiner eigenen Einbildung der einzige Bühnenschütterer (Shakescene) im Lande ist.“

Die Anspielung auf Shakespeares Namen ist hier unzweideutig, und die Worte von dem Tigerherzen zielen auf den Ausruf „O Tigerherz, eingehüllt in die Haut eines Weibes“, die sich an zwei Stellen vorfindet, einesteils in dem Stücke „Die wahre Tragödie über Richard, Herzog von York, und den Tod des guten Königs Heinrich VI.“, welche dem dritten Teile von Heinrich VI. zu Grunde liegt, anderenteils gleichlautend in diesem Shakespeare zugeschriebenen Stücke selbst. Nur durch vernunftwidrige Deutung kann man diese Stelle als einen Angriff auf Shakespeare in seiner Eigenschaft als Schauspieler auslegen; sie enthält unzweifelhaft eine Beschuldigung wegen litterarischen Diebstahls. Alles deutet darauf hin, dass Green und Marlowe an dem älteren Stücke zusammengearbeitet haben, und dass der erstere mit Erbitterung Zeuge des Glückes gewesen ist, das Shakespeares Bearbeitung ihres Dramas gemacht hatte.

Aber dass Shakespeare schon damals hoch angesehen war, und dass der Angriff allgemeinen Unwillen erregte, ersehen wir aus der Entschuldigung, die Henry Chettle, der Herausgeber von Greenes Pamphlet, im Dezember 1592 deswegen vorbringt. In der Vorrede zu seinem Buche „Kind-Harts Dreame“ bedauert er Shakespeare gegenüber ausdrücklich, nicht mit grösserer Diskretion vorgegangen zu sein. „Dass ich dies nicht gethan habe,“ sagt er, „thut mir so leid, als ob der ursprüngliche Fehler mein eigener wäre, da ich jetzt eingesehen habe, dass sein Betragen nicht weniger höflich ist, als er selbst vortrefflich in seinem Fache. Ausserdem haben mehrere hochstehende Männer die Rechtchaffenheit seiner Handlungsweise, welche seine Ehrenhaftigkeit beweise, und die muntere Anmut seiner Schriften hervorgehoben, die von seiner Kunst Zeugnis ablege.“

Die Truppe, bei der Shakespeare angestellt war, und bei der er schon als beginnender Dichter Ansehen gewonnen hatte, benutzte ihn also dazu, die älteren Stücke des Schauspielvorrates aufzufrischen und zu überarbeiten. Die damaligen Theater-Bekanntmachungen würden uns schon zeigen, wenn wir es nicht anders woher wüssten, dass man die älteren Schauspiele unaufhörlich umarbeitete, um ihnen neue Anziehungskraft zu geben. Es heisst zum Beispiel, das Stück solle gespielt werden, wie es zuletzt vor Ihrer Majestät oder vor diesem oder jenem vornehmen Herrn aufgeführt worden sei. Das Stück war ja ein für allemal vom Dichter an das Theater verkauft — entweder für fünf oder zehn Pfund oder gegen einen Anteil an der Spieleinnahme. Da es für das Theater wichtig war, den Druck zu verhindern, damit andere rivalisierende Bühnen sich des Buches nicht bemächtigten, so wurde nichts herausgegeben (ausser durch Diebesdruck), und die Schauspielergesellschaft war der alleinige Herr der Stücke.

Nichtsdestoweniger konnte natürlicherweise der ältere Schauspieldichter dem jüngeren diese bestellte Retouchierung übel nehmen, wie wir es hier an Greenes Ausfall sehen und wohl auch an Ben Jonsons Epigramme „On Poet-

Ape“, wenn es auch unnatürlich ist, dieses so zu deuten, als sei es auf Shakespeare gemünzt.

Nach der damaligen, künstlerischen Auffassung gehörten Theaterstücke überhaupt nicht mit zur Litteratur. Es galt für unehrenhaft, seine Arbeit erst an das Theater, dann an den Buchhändler zu verkaufen, und Thomas Heywood erklärt so spät wie 1630 (in der Vorrede zu seiner *Lucretia*), dass er sich nie dessen schuldig gemacht habe. Wir wissen auch, mit wie viel Spott Ben Jonson überhäuft wurde, da er als erster von den englischen Dichtern im Jahre 1616 seine Schauspiele in einem Foliobande herausgab.

Auf der anderen Seite sehen wir, dass nicht nur Shakespeares Genie, sondern auch seine persönliche Liebenswürdigkeit, die Hoheit und Anmut seines Wesens, selbst jene entwaffnete, die sich aus diesem oder jenem Grunde herabsetzend über seine Thätigkeit ausgesprochen hatten. Wie der Herausgeber von Greenes Angriff gleich öffentlich Abbitte that, so wurde Ben Jonson, dessen Unwillen und bissige Ausfälle Shakespeare mit Wohlthaten vergalt — er bewirkte die Aufführung seines ersten Stückes — trotz aller unüberwundenen Eifersucht sein aufrichtiger Freund und Bewunderer und hat sich nach Shakespeares Tode in Prosa mit Wärme und in Versen mit Schwärmerei über ihn ausgesprochen, in dem prachtvollen Ehrengedichte, womit er die erste Folio-Ausgabe von Shakespeares Schauspielen versah. Seine Prosa-Äusserung über Shakespeares Charakter wird durch eine kritische Bemerkung über ihn veranlasst (in *Timber or Discoveries made upon men and matter*): „Ich erinnere mich, dass Schauspieler es oft als eine Ehre für Shakespeare erwähnt haben, dass er in seinen Schriften, was er auch schrieb, nie eine Zeile ausstrich. Meine Antwort war, ich möchte wünschen, dass er tausend ausgestrichen hätte, was sie als eine unwillige Äusserung betrachteten. Ich würde der Nachwelt dies nicht mitgeteilt haben, wenn es nicht wegen der Unwissenheit derer geschähe, die den Umstand wählen um ihren Freund zu loben, worin er am meisten fehlte. Auch um meine eigene

Ehrlichkeit zu rechtfertigen, denn ich habe den Mann geliebt und sein Andenken diesseits der Vergötterung geehrt, wie nur einer. Er war nämlich rechtschaffen und von offener, freimütiger Natur, hatte eine vorzügliche Phantasie, kühne Einfälle und eine edle Ausdrucksweise, ja die Worte entströmten ihm mit einer so grossen Leichtigkeit, dass es zuweilen nötig war, ihn zurückzuhalten“.

VII.

Man könnte denken, dass es sich mit den ältesten Schauspielen, an denen Shakespeare nur mitgearbeitet hat, ebenso verhielte, wie mit jenen italienischen Gemälden aus der besten Zeit der Renaissance, wo der Kenner einen Engelkopf von Leonardo auf einer Kreuzigungsscene von Andrea del Verrochio entdeckt. Die Arbeit des Schülers tritt scharf und klar mit reinen Konturen als ein Werk im Werke hervor, steht im Widerstreit mit dessen Stil und Geist und wirkt darin wie ein Zukunftsgelöbniß. So ist das Verhältnis hier keineswegs.

Shakespeares Heinrich VI., so wie die Trilogie vorliegt, hat etwas Rätselhaftes an sich, das weder Greenes erbitterter Angriff noch Chettles Bedauern des Angriffes aufzuklären vermag.

Bezüglich seines Ursprunges bietet dieses Stück von allen Shakespeare zugeschriebenen Werken die meiste Veranlassung zum Grübeln. Dass diese drei Schauspiele in der ersten Folio-Ausgabe aufgenommen sind, beweist unzweifelhaft, dass seine gewissenhaften und kundigen Kameraden es als sein geistiges Eigentum betrachtet haben. Dass die beiden älteren Dramen, die uns aufbewahrt sind, „First part of the Contention“ und „The true Tragedie“, die dem zweiten und dritten Teile entsprechen, im ganzen genommen nicht von Shakespeare sein können, beweist sowohl der Verlag, in welchem sie anonym erschienen sind, als auch die Truppe, die sie gespielt haben soll. Denn keines von

Shakespeares ächten Stücken ist in diesem Verlage herausgekommen oder von dieser Truppe gespielt worden. Und endlich geht das recht deutlich aus inneren Gründen, aus der freien, reimlosen Versbehandlung hervor. Zu der Zeit, aus der sie stammen, benutzte Shakespeare in seinen dramatischen Werken noch mit Vorliebe den Reim.

Gleichwohl haben die weitaus meisten deutschen sowie auch einzelne englische Shakespeare-Forscher die Auffassung verteidigt, dass die älteren Stücke durchweg von Shakespeare seien, entweder sein erster Entwurf, oder, wie man öfter meint, gestohlene und nachlässig verzeichnete Texte.

Einige englische Gelehrte, wie Malone und Dyce, gehen bis zum entgegengesetzten Extrem und halten den zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. für das Erzeugnis eines fremden Dichters. Die Mehrzahl der englischen Forscher vertreten die Ansicht, dass Shakespeare diese Schauspiele durch Umarbeiten des Werkes eines anderen Mannes, oder richtiger anderer Männer, erzeugt habe.

So verwickelt ist das Verhältnis, dass keine dieser Auffassungen das Richtige trifft.

Während zweifellos in den älteren Schauspielen Partien sind, die keine Spur von Shakespeares Hand tragen und an Greene erinnern, andere, die in hohem Grade Marlowe gleichen, sowohl an Inhalt und dichterischem Stil, als auch in der Versbehandlung, so giebt es doch auch Stellen darin, die von niemand anders als von Shakespeare herrühren können. Und während die meisten Änderungen und Erweiterungen im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. deutlich den Stempel der Überlegenheit tragen, und nach Geist, Stil und Versform von Shakespeare herrühren müssen, finden wir dort andere, die durchaus nicht von Shakespeare stammen können, sondern mit ziemlicher Bestimmtheit auf Marlowe zurückzuführen sind: dieser muss also entweder bei der Umarbeitung mitgewirkt haben, oder sein Text war an diesen Stellen in den älteren Stücken so nachlässig wiedergegeben, dass er hier verbessert und nach der ursprünglichen Handschrift vervollständigt hervortritt.



Es ist unbegreiflich, dass ein so hervorragender Kritiker wie Miss Lee, die Verfasserin der grossen Arbeit über diese Schauspiele (*New Shakespeare-Society Transactions* 1875—76, S. 219—303), oder wie der Kommentator der Irving-Ausgabe alle die in dem endgültigen Texte vorgenommenen Änderungen Shakespeare zutrauen können. Von einigen derselben wage ich mit Bestimmtheit zu behaupten, dass sie nicht von ihm herrühren.

In den alten Stücken kommt keine Zeile in einer fremden Sprache vor. In Shakespeares Stücken finden wir überall lateinische Zeilen und Ausrufe hinzugefügt und auch einen französischen Satz.*) Wenn die Herausgabe der alten Schauspiele auf Grund eines Textes vorgenommen wurde, der von Zuhörern hergestellt war, so ist es leicht erklärlich, dass die fremden Redensarten als unverstanden übersprungen wurden. Bei Marlowe wie bei Kyd und den anderen älteren Dramatikern sind solche Sentenzen ausserordentlich häufig; sie kommen an passenden und unpassenden Stellen vor und stehen überall in starkem Widerstreit mit dem gesünderen Geschmacke der Gegenwart. Marlowe konnte einen Sterbenden im Augenblick des Todes sich in französische oder lateinische Sentenzen ergehen lassen, wie das hier zweimal der Fall ist (bei Cliffords und Rutlands Tod); Shakespeare, der sich fast niemals mit unenglischen Redensarten schmückt, würde solche sicherlich keinem sterbenden Menschen in den Mund legen und sie noch weniger einem älteren, rein englischen Texte hinzufügen.

Auch andere Zusätze scheinen nur die ältere Form der Schauspiele wiederhergestellt zu haben, denn sie bringen eigentlich nichts Neues, sondern führen nur einen schon deutlich bezeichneten Gedanken sogar weitschweifiger als nötig und geschmackvoll aus. Die ursprüngliche Weglassung scheint in solchen Fällen unbedingt mit Rücksicht auf die Ausführung geschehen zu sein. Ein Beispiel hiervon ist die

*) *Tantaene animis coelestibus irae! — Medice, te ipsum! — Gelidus timor occupat artus — La fin couronne les oeuvres — Di faciant! laudis summa sit ista tuae! —*

länge Replik der Königin Margarethe im zweiten Auftritt des dritten Aufzugs, die mit Ausnahme der ersten vierzehn Zeilen neu ist.

Aber es gibt noch eine andere Klasse von Zusätzen und Änderungen, die Erstaunen erregen, weil Marlowes Stil darin unverkennbar zu Tage tritt. Sind diese Zusätze wirklich von Shakespeare, so hat er da unter einer Einwirkung von Marlowe gestanden, die in hohem Grade überraschen muss.

Schon Swinburne hat darauf aufmerksam gemacht, wie sehr die Verse, die den vierten Aufzug des zweiten Theils eröffnen, in der Wahl der Worte, im Klang und in der Phantasie das Marlowesche Gepräge tragen; wie bezeichnend diese Zeilen aber auch sind:

And now loud howling wolves arouse the jades
That drag the tragic melancholy night

so sind sie doch nicht die einzigen von den hinzugefügten, die auf Marlowe hinweisen. Gerade die Zusätze bei Idens Repliken am Schlusse des vierten Aufzuges erinnern an ihn:

Setz' Glied an Glied, du bist bei weitem schwächer;
Bei meiner Faust ist deine Hand ein Finger,
Dein Bein ein Stock, mit diesem Stamm verglichen;

und besonders die Schlussreplik:

Stirb, deren Fluch, die dich gebär, Verfluchter;
Und wie mein Schwert dir deinen Leib durchstiess,
So stiess' ich gern zur Hölle deine Seele.
Ich schleife häuptlings fort dich an den Fersen
Auf einen Misthauf', wo dein Grab soll sein,
Da hau' ich ab dein frevelhaftes Haupt.

Hier herrscht Marlowesches Pathos in all seiner Wildheit und Grausamkeit, die wir mit Marlowescher Gelehrsamkeit vereinigt finden in den Zeilen des jungen Clifford im letzten Aufzuge:

Treff' ich ein Knäblein an vom Hause York,
Ich will's zerhauen in soviel kleine Stücke,
Als am Absyrtus wild Medea that;
Ich suche meinen Ruhm in Grausamkeit.

wie auch in denen, die im dritten Teile IV, 2 Warwick in den Mund gelegt sind:

Dass, wie Ulysses und Held Diomed
Zu Rhesus' Zelten schlau und mannhaft schlichen
Und Thrakiens unheilvolle Rosse raubten,
Auch wir, vom Mantel schwarzer Nacht gedeckt,
Die Wachen Eduards mögen niederhau'n
Und greifen ihn.

Wie es nun in den hinzugefügten Partien Stellen gibt, die in ihrem ganzen Stil an Marlowe erinnern oder die stärkste Einwirkung von ihm an den Tag legen, so gibt es in dem alten Text Partien, die in allem Shakespeare gleichen. Hier eine Handvoll von Beispielen:

Im zweiten Teil von Heinrich VI., III, 2 Warwicks Replik:

Wer findet tot das Rind und frisch noch blutend,
Sieht dicht dabei den Metzger mit dem Beil
Und argwöhnt nicht, dass er es abgeschlachtet?

oder Suffolks Replik an Margareta:

Ich kann nicht leben, wenn ich von dir scheide;
Und neben dir zu sterben, wär' es mehr
Als wie ein süßer Schlummer dir im Schoss?
Hier könnt' ich meine Seele von mir hauchen,
So mild und leise wie das Wiegenkind,
Mit seiner Mutter Brust im Munde sterbend.

Auch das gleicht im höchsten Grade Shakespeare, wenn im dritten Teil jeder der beiden Söhne des Herzogs York durch eine einzige Zeile charakterisiert ist, da sie die Botschaft von der Ermordung ihres Vaters erhalten:

Eduard:

O sprich nicht mehr! ich hörte schon zu viel.

Richard:

Sag', wie er starb, denn ich will alles hören.

Shakespearesche Laute klingen hindurch, wenn Margareta, nachdem ihr Sohn vor ihren Augen ermordet worden ist, in die Worte ausbricht:

Ihr habt nicht Kinder, Schlächter! der Gedanke
An sie hätt' eu'r Gewissen sonst gerührt.

Diese Stelle anticipiert gleichsam eine berühmte Replik

aus „Macbeth“. Am auffallendsten sind jedoch alle Cade- („Aufruhr“-)Scenen im zweiten Teil. Es ist mir unmöglich gewesen zu einer anderen Überzeugung zu gelangen als zu der, dass diese Scenen ursprünglich von Shakespeare herrühren. Dass sie nicht aus Marlowes Feder stammen können, ist einleuchtend. Man hat sie Greene zuschreiben wollen unter Berufung auf andere seiner Volksscenen, die einen ähnlichen Humor verraten sollten. Aber der Abstand ist ein unendlich grosser. Allerdings folgt der Text hier der Chronik ausserordentlich genau. Aber gerade die geniale Benutzung der Chronik war immer Shakespeares starke Seite. Und diese Scenen entsprechen so sehr allen anderen Volksscenen bei Shakespeare, sind so deutlich ein Ausschlag der politischen Grundanschauung, die sein ganzes Leben hindurch bei ihm vorherrschend ist und immer ausgeprägter wird, dass man unmöglich glauben kann, dass nur die unbedeutende Umarbeitung mit den wenigen Retouchen, durch die sein Text sich hier von dem ältesten unterscheidet, von ihm herrühren sollte.

Sind diese Zugeständnisse aber gemacht, so ist es überhaupt nicht schwierig, das Werk fremder Hände in den alten Texten aufzufinden und Punkt für Punkt nicht nur Shakespeares Überlegenheit geniessen zu können, sondern auch den ihm eigentümlichen Stil, wie wir ihn entstehen sehen, und seine ganze Arbeitsmethode bei dem Texte, den er endgültig zuwege bringt.

Wir lernen hier, wie sonst nur selten, den kritischen Künstler in ihm kennen. Wir sehen ihn verbessern durch eine unbedeutende Retouche, durch eine einfache Umstellung der Worte.

So zum Beispiel, wenn Gloster von seiner verurteilten Frau sagt:

Wie schwer mag sie die stein'gen Strassen dulden,
Mit zartgefühl'gem Fuss sie zu betreten.

All' sein Mitgefühl liegt in diesen Worten. In dem alten Texte sagt die Herzogin selbst diese Worte von sich.

In Yorks grossem Monologe im ersten Aufzuge, der beginnt:

Anjou und Maine gab man den Franzosen;
sind die ersten 24 Zeilen von Shakespeare, die übrigen stammen aus dem alten Texte. In den gangbaren Übersetzungen kann es scheinen, als ob der Abstand zwischen den beiden Hälften des Monologs nicht besonders gross sei, man nehme aber das Original hervor. Bei dem alten Texte ist die Versbehandlung herkömmlich und einförmig; mit jeder Zeile geht der Sinn zu Ende; nach jedem Verse ist gleichsam eine Pause; bei dem neuen Texte ist der Vers dramatisch bewegt; alles ist Leben und Feuer.

Oder man nehme Yorks Monolog im dritten Aufzuge:

Jetzt oder nie, York, stähle die Gedanken!

und vergleiche ihn in den beiden Texten, so zeigen sich diese in metrischer Beziehung so verschiedenartig, dass der erste, wie Miss Lee treffend gesagt hat, für den Kritiker ebenso deutlich einer früheren Entwicklungsstufe der dramatischen Poesie angehört, wie für den Geologen eine Erdschicht, die einfachere Formen von Geschöpfen enthält, ein früheres Stadium der Erd-Entwicklung bezeichnet als eine solche, in welcher höhere Formen von organischem Leben sich befinden. Es gibt im zweiten Teile der Trilogie Partien, von denen niemand glauben kann, dass Shakespeare ihr Urheber sei, so die altväterischen Spässe mit Simpcox, die auf Greene als ihren Dichter hindeuten. Andere giebt es, die ohne eines Shakespeares unwürdig zu sein, nicht nur in ihrem ganzen Stil auf Marlowe zurückweisen, sondern auch ab und zu einen seiner Verse variieren. So hat Margareta im ersten Aufzuge des dritten Teils die Zeile:

Der trotz'ge Faulconbridge beherrscht den Sund;
(commands the narrow sees)

die eine deutliche Analogie bildet zu folgender Zeile von Marlowe in Eduard dem zweiten:

The haughty Dane commands the narrow street.

Vielleicht am interessantesten ist jedoch Shakespeares

Verhältnis zu seinem Vorgänger bei der Anlage von Glosters Charakter. Es lässt sich nicht leugnen noch bezweifeln, dass diese Persönlichkeit, der spätere Richard III., in dem alten Texte bereits entworfen ist, so dass in Wirklichkeit selbst Shakespeares so viel spätere Tragödie Richard III. in der Grundauffassung der Hauptperson durchweg ein Marlowesches Gepräge trägt. Besonders lehrreich ist das Studium von Glosters beiden grossen Monologen im dritten Teile von Heinrich VI. Im ersten (Aufzug III, 2) ist wohl der Grundton der Leidenschaft von Marlowe angeschlagen, aber alle die vorzüglichsten Partieen sind von Shakespeare. So zum Beispiel die Stelle:

So träum' ich also nur von Oberherrschaft,
Wie, wer auf einem Vorgebirge steht
Und späht ein fernes, gern erreichtes Ufer
Und wünscht, sein Fuss käm seinem Auge gleich;
Er schilt die See, die ihn von dorten trennt,
Ausschöpfen will er sie, den Weg zu bahnen:
So wünsch' ich auch die Krone, so weit ab;
Und schelte so, was mich von ihr entfernt;
Und sag', ich will die Hindernisse tilgen,
Mir selber schmeichelnd mit Unmöglichkeiten.

Der letzte Monolog (Aufzug V, 6) ist dagegen durchweg aus dem alten Schauspiele. Hier ist gleich im Anfange eine echt Marlowesche Wendung über das Blut des ermordeten Heinrich

Seht, wie mein Schwert weint um des Königs Tod!

Und Shakespeares Thätigkeit hat sich hier gegenüber diesem mächtigen, bewundernswürdigen Texte auf das Ausscheiden einer einzigen, abschwächenden Zeile beschränkt, und zwar der ersten, überflüssigen, der die eigentümlichsten und tiefsten Verse des Stückes folgen:

I had no father, I am like no father,
I have no brother, I am like no brother
And this word love which greybeards call divine
Be resident in men like one another
And not in me. I am myself alone.

VIII.

Zwei Monate früher als Shakespeare wurde der Mann geboren, der im Drama sein erster Meister wird — ein Meister, dessen Genialität er anfangs nicht völlig begreift. Christopher (Kit) Marlowe, der Sohn eines Schusters von Canterbury, war zuerst Stipendiat in der königlichen Schule seiner Vaterstadt, wurde 1580 Student in Cambridge, erhielt 1583 den niedrigsten, akademischen Grad und im Alter von 23 Jahren, nachdem er die Universität verlassen hatte, den Magister-Grad, trat, wie man aus einer Ballade schliessen kann, auf dem Curtain-Theater in London als Schauspieler auf, hatte das Unglück, auf der Bühne sein Bein zu brechen, musste wohl aus diesem Grunde das Schauspielerfach aufgeben und scheint spätestens im Jahre 1587 seine erste dramatische Arbeit „Tamburlaine the Great“ geschrieben zu haben. Er hatte vor Shakespeare voraus eine weit schnellere Entwicklung, eine frühzeitige, relative Reife und eine umfassendere Bildung. Nicht umsonst hatte er einen klassischen Kursus durchgemacht; der Einfluss Senecas, des Dichters und Rhetors, durch den die englische Tragödie mit der antiken in Verbindung steht, ist sehr bemerkbar bei ihm wie auch bei seinen individualitätslosen Vorgängern, den Verfassern von Gorboduc und Tancred and Gismunda (das erstere ist von zwei, das andere von fünf Dichtern geschrieben worden), jedoch mit dem Unterschiede, dass im Bau dieser Stücke die Anwendung von Monologen und Chören geradezu dem Seneca nachgemacht ist, während bei dem selbständigen Marlowe nur eine sprachliche und stoffliche Einwirkung zu Tage tritt.

Bei ihm beginnen die beiden Ströme zusammenzuziessen, die einerseits den biblischen Volksschauspielen des Mittelalters und den allegorischen Volksschauspielen der späteren Zeit und andererseits den lateinischen Schauspielen des Altertums entspringen. Er entbehrt jedoch ganz der

komischen Ader, die in den ältesten, englischen Nachahmungen des Plautus und Terents nicht fehlt, welche schon um die Mitte des Jahrhunderts (Ralf Roister Doister, der grosssprecherische Soldat) oder in der Mitte der Sechziger (Mutter Gurtons Stopfnadel) von den Schülern in Eton oder den Studenten in Cambridge aufgeführt wurden.

Kit Marlowe ist der Wiedererschaffer des englischen Trauerspiels. Seine Bedeutung für die Diction ist damit gegeben, dass er zum erstenmale den ungereimten, fünffüssigen Jambus als das Organ des englischen Dramas auf einer öffentlichen Bühne anwendet. Vor ihm war wohl der englische Blankvers schon geschaffen. — Lord Surrey († 1547) hatte ihn in seiner Übersetzung der Aeneide angewandt — auch auf der Bühne hatte man ihn gehört in dem alten Schauspiele Gorboduc und anderen, die bei Hofe aufgeführt wurden. Aber Marlowe war der erste, der sich in diesem Versmasse an die grosse Bevölkerung wandte, und zwar, wie das aus dem Prologe zu Tamburlaine hervorgeht, mit ausdrücklicher Geringschätzung gegen „die Manieren der witzigen Reimschmiede“ und gegen „die Wortspiele, worauf die Plumpheit Wert legt“; er strebte nach tragischem Pathos, suchte „hochtönende, erstaunliche Ausdrücke“ für Tamburlaines Zorn.

Früher benutzte man im Drama gemeinlich sehr lange, siebenfüssige, paarweise gereimte Verse, und natürlicherweise beeinträchtigten diese regelmässigen Reime das dramatische Leben der Schauspiele. Shakespeare scheint Marlowes Reform anfangs nicht gewürdigt oder scheint nicht richtig verstanden zu haben, was dieses Verschmähen des Reimes für den dramatischen Stil bedeute. Allmählich wird es ihm aber völlig klar. In einer seiner ersten Arbeiten „die Komödie der Irrungen“ sind beinahe doppelt so viele gereimte Verse als ungereimte, im ganzen über tausend; in seinen letzten Arbeiten sind die Reime verschwunden. Im Sturm sind nur zwei Reime, im Wintermärchen ist keiner.

In Übereinstimmung hiermit fühlt Shakespeare sich in

seinen ersten Schauspielen (ungefähr wie später Victor Hugo in seinen ersten Oden) dazu verpflichtet, den Gedanken mit der Verszeile enden zu lassen; allmählich bewegt er sich immer freier. In der Komödie der Irrungen sind achtzehnmal so viel Verse, in denen der Sinn mit dem Verse endigt, als freiere Formen darin vorkommen, in Cymbeline und im Wintermärchen dagegen nur ungefähr zweimal so viel. Man hat hierin sogar ein Mittel gefunden, die zweifelhafte Entstehungszeit einiger Stücke festzustellen.

Es scheint, dass Marlowe in London ein wildes Leben geführt hat und alles bürgerlichen Gleichgewichts bar gewesen ist. Er soll sich in fortwährenden Ausschweifungen herumgetummelt haben, bald in Seide gekleidet, bald als Bettler aufgetreten sein, und in himmelstürmendem Trotz gegen Kirche und Gesellschaft gelebt haben. Sicher ist es, dass er 29 Jahre alt in einer Schlägerei getötet wurde. Er soll bei seiner Geliebten einen Nebenbuhler getroffen haben und soll ihn mit seinem Dolche haben niederstossen wollen; aber dieser, ein gewisser Francis Archer, entwandt ihm den Dolch und stiess ihm denselben durchs Auge ins Gehirn. Fernerhin wird von ihm erzählt, dass er ein überzeugter und lärmender Atheist gewesen sei, der den Moses einen Gaukler genannt und gesagt habe, dass Christus den Tod eher verdient hätte als Barrabas — und die Richtigkeit dieser Aussagen ist wahrscheinlich. Wenn nun hinzugefügt wird, dass er Bücher gegen die Dreieinigkeit geschrieben und bis zu seinem letzten Atemzuge Gotteslästerungen ausgestossen habe, so sind diese Behauptungen augenscheinlich nur ein Ausschlag des puritanischen Hasses gegen das Theater und dessen Mitglieder. Die einzige Quelle dafür ist das Buch eines Priesters, eines puritanischen Fanatikers, über Gottes Strafgerichte, das sechs Jahre nach Marlowes Tode erschien. (Beard: Theatre of Gods Judgements 1597.)

Sicher hat Marlowe ein äusserst unregelmässiges Leben geführt, aber die Berichte über seine Ausschweifungen müssen schon aus dem Grunde sehr übertrieben sein, weil er, der nicht einmal das dreissigste Lebensjahr erreicht,

eine so mächtige und umfangreiche Lebensarbeit hinterlässt. Die Erzählung, dass er seine letzten Stunden mit Gotteslästerungen zugebracht habe, steht in starkem Widerstreite zu Chapmans direkter Aussage, dass er nach dem von Marlowe auf seinem Sterbebette ausgesprochenen Wunsche dessen Übersetzung von „Hero und Leander“ fortgesetzt habe. Der leidenschaftliche, herausfordernde, überreich ausgestattete Jüngling gab sich natürlich solche Blößen, dass es dem Glaubenseifer und der Makellosigkeit ein Leichtes war, sein Andenken zu verleumden.

Es ist augenscheinlich, dass Marlowes prachtvoll gewaltiger Stil, wie er besonders in seinen ältesten Dramen hervorbricht, einen mächtigen Eindruck auf den jungen Shakespeare gemacht hat. Shakespeare hat sich seiner nach seinem Tode freundlich und wehmütig erinnert, wenn er in einem seiner Lustspiele: *Wie es euch gefällt* III, 5, Phöbe eine Zeile aus Marlowes „Hero und Leander“ anführen lässt: „Nun, toter Schäfer!“ sagt sie (mit einer Hindeutung auf Marlowes schönes Gedicht *The passionate shepherd*): „kann ich dich verstehen! Wer liebte je, und nicht beim ersten Sehen“?*)

Marlowes Einfluss ist nicht nur an dem Sprachklang und dem Vortrage, sondern auch an der bluttriefenden Handlung in dem augenscheinlich ältesten der Shakespeare zugeschriebenen Dramen: „*Titus Andronicus*“ deutlich zu erkennen.

Es sind zunächst äussere, aber wichtige und, soweit man es beurteilen kann, entscheidende Gründe, die dafür sprechen, dass Shakespeare der Verfasser dieses Greuel-Dramas ist. Meres erwähnt es 1598 unter seinen Schauspielen, und seine Freunde nahmen es in die erste Folio-Ausgabe auf. Wir wissen aus einer spöttischen Bemerkung in Ben Jonsons Einleitung zu seinem *Bartholomew Fair*, dass es sehr beliebt war; es gehört zu den in der damaligen und nächstfolgenden Zeit häufigst angeführten Stücken,

*) *Dead shepherd, now I find thy song of might:
„Who ever loved that lov'd not a first sight?“*

wird doppelt soviel erwähnt als Was ihr wollt und vier-, fünfmal häufiger als Mass für Mass oder Timon. Es schildert wilde Handlungen, die grade so plötzlich ausgeführt werden, wie die Menschen des sechzehnten Jahrhunderts ihrem inneren Antriebe gehorchten; Grausamkeiten, so herzlos geplant und ausgeführt, wie solche im Zeitalter des Macchiavelli ins Werk gesetzt wurden; kurz es enthält so viel Gefühllosigkeit und so grosse Greuel, dass es unfehlbar sogar auf harte Nerven und verhärtete Seelen Eindruck machen musste.

Diese Greuel waren zum grössten Teil nicht von Shakespeare erfunden.

Eine Notiz in ^{Shakespeares} ~~Marlowes~~ Tagebuch vom 11. April 1592 spricht zum erstenmal von einem Stücke Titus and Vespasian (tittus and vespacia), das bis zum Januar 1593 sehr häufig gespielt wurde und augenscheinlich ausserordentlich beliebt war. Dieses Schauspiel ist in England verloren gegangen; in unserem Titus Andronicus kommt kein Vespasian vor. In Deutschland wurde aber von englischen Schauspielern um das Jahr 1600 ein Drama aufgeführt, das uns unter dem Titel „Eine sehr klägliche Tragödia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden“ aufbewahrt worden ist, und in diesem Stücke kommt ganz richtig ein Vespasian vor und daneben der Mohr Aron unter dem Namen Morian, so dass wir hier augenscheinlich eine Übersetzung oder richtiger eine freie Bearbeitung des alten Schauspiels vor uns haben, das dem Shakespeareschen Stücke als Grundlage gedient hat.

Wir sehen also, dass Shakespeare selbst nur sehr wenige der Ungeheuerlichkeiten erfunden hat, welche die Grundsumme des Stückes ausmachen. Die Handlung ist bei ihm kurz die folgende: Der Feldherr Titus Andronicus, der nach einem Siege über die Goten heimkehrt, wird vom römischen Volke zum Kaiser erwählt, tritt jedoch edelmütig dem rechten Thronerben Saturninus die Krone ab. Titus will ihm sogar seine Tochter Lavinia zur Frau geben, obgleich

diese schon mit Bassianus, dem jüngeren Bruder des Kaisers, verlobt ist, den sie liebt. Als einer der Söhne des Titus dem Vater abraten will, erschlägt dieser ihn auf der Stelle.

Die gefangene Gotenkönigin Tamora ist indessen vor den jungen Kaiser geführt worden. Trotz ihrer Bitten um Gnade ermordet Titus vor ihren Augen einen ihrer Söhne als Sühnopfer für die von seinen eigenen Söhnen, die im Kriege gefallen sind; da Tamora aber dem Kaiser besser gefällt als seine Braut, die junge Lavinia, so spricht Titus ihm sogleich von seinem eben abgelegten Gelübde los, gibt ihm Tamora als Kaiserin und ist naiv genug trotz all' des Geschehenen auf ihre Dankbarkeit zu rechnen. Tamora nun war und ist noch die Geliebte des grausamen und listigen Ungeheuers, des Mohren Aron.

Nach gemeinschaftlicher Beratung mit diesem lässt sie durch ihre Söhne den Bassianus auf der Jagd ermorden, worauf diese beiden die Lavinia schänden und ihr Zunge und Hände abschneiden, damit sie weder durch Worte noch durch Schrift die Unthat verraten könne. Diese Unthat wird erst spät dadurch entdeckt, dass Lavinia mit einem Stab, den sie zwischen den Zähnen hält, eine Erzählung ihres Unglücks in den Sand schreibt. Zwei von Titus' Söhnen werden gefangen genommen, indem man sie fälschlich des Mordes an ihrem Schwager beschuldigt, und Aron lässt den Titus wissen, dass ihr Tod beschlossen sei, falls er nicht seine rechte Hand abhauen und sie dem Kaiser als Lösesumme für die beiden jungen Männer senden wolle. Titus haut seine Hand ab und erfährt dann unter Arons Hohngelächter, dass seine Söhne schon enthauptet sind; er könne wohl ihre Köpfe, nicht aber sie selbst zurückerhalten.

Nun geht er ganz in Rachegedanken auf. Er lockt, indem er wie Brutus den Irrsinnigen spielt, Tamoras Söhne zu sich, bindet ihnen die Hände auf den Rücken und ersticht sie wie Ferkel, indem Lavinia mit den verstümmelten Armen das Becken unter das rinnende Blut hält. Darauf brät er sie und setzt sie der Tamora bei einem Gastmahl,

das er für sie veranstaltet, und bei dem er als Koch verkleidet auftritt, zum Essen vor. In dem Gemetzel, das nun entsteht, werden Tamora, Titus und der Kaiser getötet. Schliesslich wird Aron, der den Versuch gemacht hat, den ihm heimlich von Tamora geborenen Bastard zu retten, dazu verurteilt, lebendig bis zum Gürtel begraben zu werden um so zu verhungern. Titus' Sohn Lucius wird zum Kaiser ausgerufen.

Wie man sieht, waten wir hier nicht nur bis an die Knöchel im Blute, sondern wir befinden uns auch ganz ausserhalb der geschichtlichen Wirklichkeit. Zu dem Vielen, das Shakespeare in dem alten Schauspiele geändert hat, gehört auch dies, dass jene Anhäufung von verschiedenartigen Scheusslichkeiten mit dem Namen des römischen Kaisers Vespasian verknüpft war. Die Rolle des Kaisers ist bei Shakespeare zwischen Titus' Bruder Marcus und dem Sohne Lucius, der den Thron erbt, verteilt. Das Weib, das der Tamora entspricht, hat in dem alten Drama denselben Charakter, ist aber Königin von Äthiopien. Übrigens finden wir von den Greueln schon in dem älteren Stücke: Lavinias Schändung und Verstümmelung, sowie die Art und Weise, wie die Verbrecher entdeckt werden, die Szenen, wo Titus vergebens seine Hand abhaut und jene, wo er als Mörder und Koch Rache nimmt.

Der alte, englische Dichter hat seinen Ovid und Seneca gekannt. Aus „den Verwandlungen“ stammt die Verstümmelung Lavinias (Proknes Geschichte), aus derselben Quelle und aus Senecas „Thyestis“ die kannibalische Mahlzeit. Die deutsche Tragödie ist indessen in einer elenden, platten und altertümlichen Prosa verfasst, während die englische in fünffüssigen, nach Marlowes Vorbild behandelten Jamben geschrieben ist.

Marlowes Beispiel in Tamburlaine ist sicher nicht ohne Einfluss gewesen auf das Blutvergiessen in dem von Shakespeare bearbeiteten Stücke, welch' letzteres in dieser Hinsicht mit zwei gleichzeitigen, von Tamburlaine beeinflussten Schauspielen auf dieselbe Stufe gestellt werden kann: Robert

Greenes Alphonsus, König von Aragon, und Georg Peeles *The Battle of Alcazar*. Letztgenanntes Trauerspiel hat auch seinen barbarischen Mohren, den Neger Muly Hamet, der ebenso wie der Mohr Aron wahrscheinlich ein Sprössling ist von Marlowes gehässigem Juden von Malta und dessen Genossen, dem sinnlichen Ithimore.

Unter den von Shakespeare hinzugedichteten Greueln verdienen zwei eine kurze Aufmerksamkeit. Zuerst Titus' plötzliche, unüberlegte Tötung des Sohnes, der sich seinem Willen zu widersetzen wagt. Ein solcher Zug, der uns jetzt abstößt, setzte damals niemanden in Erstaunen; man fand vielmehr Gefallen daran als an etwas Natürlichem. Lebensläufe, wie der des Benvenuto Cellini, beweisen, dass Zorn, Heftigkeit, Rachsucht häufig sogar bei hochgebildeten Männern in blutigen Handlungen einen augenblicklichen Ausschlag fanden. Die Männer der That waren in jenen Zeiten ebenso impulsiv wie gefühllos grausam, sobald sie von Wut ergriffen wurden.

Der zweite hinzugedichtete Zug ist die Ermordung von Tamoras Sohn vor den Augen der Mutter. Ganz dieselbe Scene spielt sich in Heinrich VI. ab, wo der junge Eduard vor den Augen der Königin Margareta gemordet wird, und Tamoras Bitten für den Sohn haben in dem Stücke auch den echt Shakespeareschen Klang.

Es kommen in *Titus Andronicus* einzelne, eigentümliche Wendungen vor, die an Peele und Marlowe*) erinnern. Aber es gibt da auch Zeilen, die Shakespeare anderswo beinahe gleichlautend hat. So stehen die Verse:

She is a woman, therefore may be woo'd
She is a woman, therefore may be won,

beinahe ebenso im ersten Teil von Heinrich VI.:

She is beautiful, and therefore to be woo'd
She is a woman, therefore to be won,

*) *Gallops the Zodiac* II. Aufzug, 1. Scene, Zeile 7 kommt zweimal bei Peele vor. Die Wendung *A thousand deaths*, ebenda selbst Zeile 79, kommt in Marlowes *Tamburlaine* vor.

nur etwas verschieden im 41. Sonette:

Gentle thou art, and therefore to be won,
Beauteous thou art, therefore to be assailed

endlich nahe verwandt in dem berühmten Monologe von Richard III.:

Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?

Obgleich man allerdings im allgemeinen sagen kann, dass dieses roh zugehauene Schauspiel mit seiner Anhäufung von äusserlichen Effekten sehr wenig enthält, das an den Geist und Ton in Shakespeares reifen Tragödien erinnert, so kommen doch überall im Trauerspiele Verse vor, wo die verschiedensten Kritiker gemeint haben, Shakespeares retouchierende Hand zu verspüren, und den Klang seiner Stimme zu vernehmen.

Wenige werden bezweifeln, dass eine Zeile wie die folgende im ersten Auftritte des Stückes:

Romans — friends, followers, favourers of my right!

von dem späteren Dichter des Julius Cäsar herrühre. Persönlich möchte ich hervorheben, dass Zeilen, die sich, ehe ich mich mit der englischen Detailkritik bekannt machte, beim Durchlesen meiner Überzeugung als unbedingt Shakespeare'sche aufdrängten, sich gerade als solche Zeilen erwiesen haben, die auch von den vorzüglichsten englischen Kritiker Shakespeare zugeschrieben werden. So etwas hat für Einen selbst Beweiskraft. Ich weise hier auf Tamores Replik hin:

Herr, denke kaiserlich doch, wie dein Name.
Verdunkeln schwirrende Mücken wohl die Sonne?
Die kleinen Vögel lässt der Adler singen,
Nicht kümmert's ihn, was auch gemeint ihr Singen.
Er weiss, er kann mit seiner Flügel Schatten,
Sobald er will, ihr Lied zum Schweigen bringen:
So kannst auch du die Schwindelköpfe Roms.

Einen unzweifelhaft Shakespeareschen Klang hat auch die ergreifende Klage des Titus, als er Lavinias Verstümmelung erfährt (Aufzug III, Scene 2), und bis ins einzelne verheissen in der folgenden Scene seine halb wahn-sinnigen Gefühls-Ausbrüche schon eine Situation aus der besten

Zeit des Dichters: die, in welcher Lear sich an Cordelia wendet, als beide gefangen sind. Titus sagt zu seiner misshandelten Tochter:

— Lavinia, geh mit mir;
Komm, in dein Kabinet; ich les' mit dir
Traur'ge Geschichten aus der alten Zeit. —

Denselben Geist atmen Lears Worte:

Wir wollen ins Gefängnis
. So woll'n wir leben;
Und beten, singen, sagen alte Märchen, . .

Ein Feind aller übertriebenen oder blinden Shakespeare-Verehrung braucht uns nicht erst zu beweisen, dass Titus Andronicus nur nach barbarischen Vorstellungen von Poesie als Trauerspiel möglich ist; aber obschon das Stück bisweilen in Übersetzungen von Shakespeares dramatischen Werken ohne weiteres ausgelassen wird, so lässt es sich doch keineswegs überspringen, wenn man an dem Werden des Shakespeareschen Genies ein wesentliches Interesse nimmt. Je tiefer der Ausgangspunkt des Genius liegt, um so bewundernswürdiger ist sein Steigen und sein Flug.

IX.

Es ist wahrscheinlich, dass Shakespeare während dieser ersten in London verlebten Jugendjahre, jeden Tag durch all' die neuen Eindrücke bereichert, die er sich mit seiner ausserordentlichen Lernbegierde aneignete — in seiner vielseitigen Wirksamkeit als häufigverwandter Schauspieler, als Theatermann, dem man es übertrug, alte Stück mit dem damaligen Geschmack für Bühnen-Effekte in Einklang zu bringen, und endlich als beginnender Dichter, in dessen Innerem alle Stimmungen Wiederhall fanden und alle Vorstellungen dramatisches Leben bekamen — die Em-

findung gehabt hat, dass er mit jedem Tage, der ihm vergönnt war, geistig wachse. Und er hat sich leicht und freigeühlt; meist vielleicht aus dem Grunde, weil er aus den Fesseln seines Heims in Stratford befreit war.

Allgemeine Menschenkenntnis sagt Einem, dass seine Verbindung mit dem acht Jahre älteren Dorf mädchen ihn nicht befriedigen noch ausfüllen konnte. Das Durchlesen seiner Werke bestärkt diesen Eindruck. Allerdings wäre es ungereimt, losgerissenen Repliken aus verschiedenartigen Schauspielen den Wert von selbstbiographischen Zeugnissen beilegen zu wollen, die er mit Absicht und Bewusstsein aufgestellt hätte, aber es gibt gleichwohl nicht wenige Stellen in seinen Dramen, die als Fingerzeig dafür dienen können, dass er diese Ehe bald als eine jugendliche Thorheit betrachtet hat.

In „Was ihr wollt“ ist z. B. ein Gespräch:

Herzog:

Von welchem Alter?

Viola:

Von Eurem etwa, gnäd'ger Herr.

Herzog:

Zu alt, beim Himmel! Wählt doch einen Ältern

Das Weib sich stets! So fügt sie sich ihm an,

So herrscht sie dauernd in des Gatten Brust.

Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,

Sind unsre Neigungen doch wankelmüt'ger,

Unsich'rer, schwanker, leichter her und hin

Als die der Frau'n. . . .

! So wähl' dir eine jüngere Geliebte,

Sonst hält unmöglich Deine Liebe stand.

Denn Mädchen sind wie Rosen: kaum entfaltet,

Ist ihre holde Blüte schon veraltet.

Und das ist die Einleitung zu dem herrlichen Liede des Narren über die Macht der Liebe, das, wie es da heisst, die Frauen beim Rocken und beim Strickzeug singen, die Mädchen, wenn sie Spitzen weben; Shakespeares schönstes, lyrisches Gedicht.

Anderswo sind Repliken, die Spuren von Wehmut zu tragen scheinen bei der Erinnerung an diese frühe Ehe und die Umstände, unter denen sie zu stande kam.

Folgende Worte Prosperos im Sturm:

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

Zwei der Lustspiele aus Shakespeares erster Periode sind, wie das zu erwarten war, Nachahmungen, teils Umarbeitungen älterer Schauspiele. Wenn man sie, wo es möglich ist, mit diesen älteren Arbeiten vergleicht, so kommt man unter anderem dahinter, welche Gedanken in dieser ersten Zeit seines Londoner Aufenthaltes Shakespeare zumeist am Herzen lagen. Und da zeigt es sich denn, dass er einen lebhaften Eindruck davon gehabt hat, wie notwendig die Herrschaft des Mannes über das Weib sei, und von dem Verdruss, den widerspenstige, unverständige oder eifersüchtige Weiber verursachen.

Seine Komödie der Irrungen hat Plautus' *Menaechmi* oder vielmehr ein englisches Stück desselben Titels zum Vorbilde, das 1580 erschien, und das ebenfalls nicht in einem direkten Verhältnis zu Plautus, sondern zu einer italienischen Bearbeitung der alten lateinischen Farce stand. Der Verwechslung zwischen den beiden Herren *Antipholus* hat Shakespeare in seinem Lustspiele nach dem Vorbilde in Plautus' *Amphitruo* die entsprechende, wenig wahrscheinliche Verwechslung zwischen ihren beiden Dienern hinzugefügt, die auch beide denselben Namen tragen und ebenfalls Zwillinge sind.

Aber es klingt gleichsam ein persönlicher Ton in das Stück hinein, wo der Gegensatz zwischen den beiden Frauengestalten, der verheirateten Schwester *Adriana* und der unverheirateten *Luciana* hervorgehoben wird. Auf Grund der Verwechslungen rast *Adriana* gegen ihren Mann und kommt

schliesslich soweit, dass sie ihn beinahe für sein ganzes Leben elend gemacht hätte.

Sie ist erbittert darüber, dass er nicht rechtzeitig nach Hause gekommen ist. Luciana antwortet:

Der Mann bleibt immer seiner Freiheit Herr:
Sein Herr die Zeit; und scheint es ihm die Zeit,
So kommt und geht er: drum sei ruhig Schwester.

Adriana:

Warum soll er denn freier sein als wir?

Luciana:

Weil sein Geschäft liegt ausserhalb der Thür.

Adriana:

Käm' ich ihm so, er trüg es nicht im stillen.

Luciana:

Bedenk', er ist der Zaum für deinen Willen.

Adriana:

Nur Esel können solchen Zügel tragen.

Luciana:

Starrköpfige Freiheit wird mit Leid geschlagen.
Schau, alles unterm Himmel, nah und fern,
In Erde, Meer und Luft, hat seinen Herrn:
Das Tier, die Fische, die beschwingten Vögel
Befolgen, was das Männchen will, als Regel;
Weit göttlicher der Mann, der Herr von allen,
Der Erde Fürst und soweit Wasser wallen,
In dem ein Geist und eine Seele lebt,
Die über Fisch und Vogel ihn erhebt,
Als Herrscher soll er auch im Hause schalten:
Drum füge du, als Weib, dich seinem Walten.

Im letzten Aufzug des Stückes verklagt Adriana bei der Äbtissin ihren Mann, dass er zu anderen Frauen Liebe hege.

Äbtissin:

Darüber hättet ihr ihn tadeln sollen.

Adriana:

Das that ich auch.

Äbtissin:

Ja, doch nicht hart genug.

Adriana:

So hart, als es die Sitte mir erlaubt.

Äbtissin:

Geheim vielleicht.

Adriana:

Und in Gesellschaft auch.

Äbtissin:

Ja, doch wohl nicht genug.

Adriana:

Es war der Inhalt unseres Gesprächs:
Im Bette liess ich ihn davor nicht schlafen;
Bei Tische liess ich ihn davor nicht essen;
Allein war dies der Stoff stets für mein Thema;
Oft spielt' ich in Gesellschaft darauf an;
Stets sagt' ich ihm, es wäre Schimpf und Schande.

Äbtissin:

Und daher kam es, dass der Mann verrückt ward.
Das gift'ge Lärmen eifersücht'ger Weiber
Ätzt schärfer ein, als tollen Hundes Zahn.
Dein Schelten, scheint es, raubt' ihm seinen Schlaf,
Und daher kommt es, dass sein Kopf verwirrt.
Du sagst, sein Essen würzte dein Gezänk;
Ein ruheloses Mahl verdaut sich schlecht.
Daher entstand des Fiebers wilde Glut; . . .

Ebenso auffallend ist die entscheidende Stelle in Shakespeares Bearbeitung des alten Schauspiels *Taming of a shrew*. Diese Arbeit scheint er auf Bestellung seiner Kollegen ausgeführt und sich nicht viel Mühe damit gegeben zu haben. Die sprachliche und metrische Behandlung ist weniger sorgfältig als in anderen Lustspielen aus seiner Jugend; vergleicht man aber das Shakespearesche Stück, in dessen Titel das widerspänstige Weib an Stelle des unbestimmten den bestimmten Artikel erhalten hat, Punkt für Punkt mit dem Original, so bekommt man hier inbetreff des Lustspieles wie früher inbetreff des Trauerspieles einen vorzüglichen Einblick in des Dichters innere Werkstätte. Wenig Beispiele sind so lehrreich wie dieses.

Mancher hat sich gewiss verwundert gefragt, was Shake-

speare beabsichtigte, als er gerade dieses Stück in den Rahmen setzte, den die Dänen aus Holbergs Jeppe vom Berge kennen. Die Antwort lautet: er hat gar nichts damit beabsichtigt. Er hat diesen Rahmen ganz einfach von seinem Vorbilde übernommen. Im übrigen hat er das alte Schauspiel, das nicht nur viel plumper und derber ist als Shakespeares Stück, sondern auch in all' seiner Plumpheit und Kindlichkeit weder Saft noch Kraft hat, durchweg verbessert und umgeformt, ja neugeschaffen.

Man fühlt indessen den Abstand am schärfsten, wenn man Katharinas entscheidende Replik für sich betrachtet, mit der sie das Stück beschliesst, indem sie, selbst geheilt, die andere widerspenstige Frau zur Vernunft zu bringen sucht.

In dem alten Stücke beginnt sie da mit einer ganzen Kosmogonie: Im Anfang war die Welt formlos, verwirrt und körperlos, bis Gott, der König der Könige, sie in sechs Tagen ordnete. Nach seinem Bilde schuf er dann Adam, den Mann, nahm darauf die Rippe und schuf aus des Mannes *woe* das Weib, *the woman*. Durch sie kam die Sünde in die Welt; ihretwegen wurde Adam zum Tode verurteilt. Aber wie Sara ihrem Manne unterthan war, so sollen auch wir unsern Männern gehorchen, sie lieben und pflegen und ihnen Nahrung geben, wenn sie in irgend einer Weise unserer Hilfe bedürfen; wir müssen unsere Hände unter ihre Füße legen, auf dass sie darauf treten, wenn das zu ihrem Behagen dienen kann — und sie gibt selbst das Beispiel, indem sie ihre Hand unter ihres Mannes Fuss legt.

Shakespeare lässt all' diese Theologie und die ganze biblische Begründung beiseite, um doch zu demselben Resultate zu gelangen:

Pfui, pfui, entrunzel' die drohend finstre Stirne,
Nicht schleudre Hohnesblicke aus den Augen,
Den, der dir König, Herr und Haupt, verwundend!

Ein Weib, erregt, ist wie ein trüber Quell:
Morastig, hässlich, schlammig ohne Reiz;

So lang er das ist, nicht der durstigste
 Trinkt einen Tropfen draus; noch rührt ihn an.
 Dein Ehmann ist dein Herr, dein Licht, dein Leben
 Dein Fürst, dein Oberhaupt; er sorgt für dich
 Und deinen Wohlstand; er giebt preis den Leib
 Mühsamer Arbeit, rings zur See, zu Land.
 Ausharrt er Nächt' im Sturm, und Tag' im Frost,
 Weil du daheim liegst warm und wohlgenut;
 Und keinen Zins verlangt er sonst von dir,
 Als Liebe, heitern Blick und Folgsamkeit:
 Zu kleine Zahlung für so grosse Schuld.
 Was schuldig ist der Unterthan dem Herrn,
 Das ist die Frau auch schuldig ihrem Manne,
 Und ist sie trotzig, launisch, düster, bitter
 Und nicht gehorsam seinem edlen Willen,
 Ist sie nicht ruchlos kämpfende Rebellin,
 Danklos und frevelnd am liebreichen Herren? — u. s. w.

In diesen bearbeiteten Schauspielen beschäftigt ihn also, wie es theils im Wesen der Quellen lag, theils in Shakespeares eigenem Wesen, das Verhältnis zwischen Mann und Frau, besonders das Verhältnis zwischen Eheleuten. Es sind dies jedoch nicht seine ersten Arbeiten. Ungefähr 25 Jahre alt hat Shakespeare mit seiner selbständigen, dramatischen Dichtung begonnen, und zwar, wie das für seine jungen Jahre und den freudigen Lebensmut seiner Jugend am natürlichsten war, mit leichten, munteren Lustspielen. Die Komödien von den Zwillingen und dem widerspenstigen Weibe sind nicht seine frühesten Arbeiten dieser Art.

Sein ältestes Lustspiel scheint aus vielen Gründen, theils metrischen — besonders die Häufigkeit der Reime — theils technischen — die dramatische Schwäche des Stückes — *Love's labour's lost* zu sein. Verschiedene Anspielungen, wie die auf das tanzende Pferd (I, 2), das 1589 zum erstenmal vorgezeigt wurde, so dann die Namen der Personen Biron, Longaville, Dumain (Duc du Maine), die den Männern entsprechen, welche von 1581—1590 in der französischen Politik auftreten, endlich der König von Navarra selbst, der am Schlusse des Stückes als der Bräutigam der Prinzessin Erbe von Frankreich wird, und mit dem sicher Heinrich

von Navarra gemeint ist, welcher eben im Jahre 1589 den Thron von Frankreich bestieg, weisen auf 1589 als den Zeitpunkt hin, in dem das Drama in seiner ursprünglichen Gestalt entstanden ist. Allerdings ist das nicht die Gestalt, in der wir es jetzt lesen; denn wir sehen, dass es bei seiner Aufführung Weihnachten 1597 vor Elisabeth, wie der Titel des gedruckten Stückes bezeugt, durchgesehen und vermehrt war. An nicht wenigen Stellen ist die Umarbeitung noch jetzt wahrnehmbar, nämlich da, wo der ursprüngliche Entwurf durch Nachlässigkeit neben dem verbesserten Texte stehengeblieben ist.

Man kann das selbst in der Übersetzung bei Birons langer Replik (IV, 3) verfolgen:

Wann hättet Ihr, mein Fürst, und Ihr und Ihr
Die Herrlichkeit der Wissenschaft ergründet,
Hätt' Euch der Frauen Schönheit nicht geführt?
Aus Frauenaugen stammt mir diese Kunde;
Sie sind der Born, das Buch, die hohe Schule,
Aus der Prometheus' echter Funke sprüht.

Diese Zeilen sind aus dem älteren Texte. Wenn später in der Replik dieselben Wendungen wiederholt werden, so haben wir die Umarbeitung vor uns:

Wann hättet Ihr, mein Fürst, und Ihr und Ihr
In bleierner Betrachtung je gefunden
So glühnde Verse, als ein flüsternd Auge
Der schönen Lehrerinnen Euch verlieh?

— — — — —
Von Frauenaugen leit' ich diese Kunde:
Sie sprühen noch Prometheus' echte Glut;
Sie sind das Buch, die Kunst, die hohe Schule,
Die zeigt und lehrt und nährt die ganze Welt;
Es wäre nichts vollkommen ohne sie.

Die beiden letzten Aufzüge, die hoch über den früheren stehen, haben augenscheinlich ganz besonders durch die Umarbeitung gewonnen, und Einzelheiten wie die Repliken der Prinzessin und Birons verraten hier ab und zu Shakespeares reiferen Stil und reifere Gefühlsweise.

Man hat ausnahmsweise für diesen ersten Versuch des Stratforder Jünglings, ein Lustspiel zu formen, keine Quelle

gefunden. Er hat hier zum ersten (und vielleicht zum letzten) Male alles allein aus sich und ohne äussere Stütze hervorbringen wollen. Das Schauspiel ist denn auch in dramatischer Beziehung das unbedeutendste geworden, das er geschrieben hat; es ist selbst in England beinahe nie aufgeführt worden und ist wohl auch beinahe nicht aufzuführen.

Es handelt von zwei Dingen. Zunächst natürlicherweise von Liebe — wovon sollte das erste Schauspiel eines 25jährigen Dichters wohl anders handeln! — aber von Liebe ohne Leidenschaft, ja beinahe ohne tieferes, persönliches Gefühl, von halbwegs erkünstelter Liebe, die mit Worten spielt. Aber demnächst handelt das Stück von dem, was notwendig der Mittelpunkt in allen Grübeleien des jungen Poeten sein musste, der unter dem Kreuzfeuer der neuen Eindrücke in der Hauptstadt sich eine Sprache und einen Stil formen sollte, nämlich von der Sprache und deren poetischem Ausdrucke.

Sobald der Leser die erste Arbeit Shakespeares aufschlägt, wird er bemerken, dass der Dichter sich hier in verschiedenen Rollen über die Lächerlichkeiten und die Unnatur in der damaligen Ausdrucksweise aufhält, vor allen Dingen aber, dass die Personen überhaupt ein gewisses, humoristisches Übermass in ihrem Pathos wie in ihrem Scherz und Witz haben. In der Regel scheinen sie zu sprechen, nicht um einander etwas zu erklären oder um einander zu überreden oder zu überzeugen, sondern um ihrer Einbildungskraft Luft zu machen, mit Worten zu spielen, sich an Worte anzuklammern, sie zu spalten und zusammenzusetzen, nach Buchstabenreimen zu ordnen, sie in beinahe gleichlautende, antithetische Sätze zu vereinen, und ebenso rücksichtslos mit den Bildern zu spielen, welche die Worte darstellen, sie durch neue, weither geholte Vergleiche zu erläutern u. s. w., so dass das Gespräch weniger eine Handlung oder eine Einleitung zu einer Handlung bildet, als vielmehr ein Ritterspiel mit Worten, die sich durch einander tummeln, während die rhythmische Musik des Verses oder

der Prosa abwechselnd Ausgelassenheit, Zärtlichkeit, Affek-
tation, Lebensfreude, Munterkeit oder Spott ausdrückt. Es
liegt hierin trotz einer gewissen Äusserlichkeit jenes Über-
strömen aller Lebensäfte, das der Renaissance eigen ist.
Wenn es heisst:

Weissständig Fräulein, sagt mir ein süss Wort.

so lautet die Antwort:

Milch, Honig, Zucker: das sind drei sofort.

und mit Recht sagt Boyet in dem Stücke:

Die seltne Schärfe böser Mädchen-Zungen,
Dem schärfsten Messer bleibt sie unerreichlich,
Dem selbst ein Haar zu spalten wär' gelungen;
Ist übersinnig sinnig; unvergleichlich
Gewandt und schneller ihres Witzes Schwinge,
Als Pfeil, Wind, Kugel, Blitz, die schnellsten Dinge.

Doch das ist nur die eine Seite der Sache, die jugend-
lich lustige Schlagfertigkeit, die man zu allen Zeiten finden
kann. Hier in dieser Sprache, die von den Hauptpersonen
gebraucht wird, und in den verschiedenen Formen von
stilistischer Überladung, die von den Nebenpersonen mit
Vorliebe angewandt werden, liegt etwas, das man nur
historisch verstehen kann.

Man gebraucht das Wort Euphuismus als gemein-
schaftliche Bezeichnung für diese Stilformen, ein Wort, das
sich von John Lyly's im Jahre 1578 erschienenen Roman
Euphues or the Anatomy of Wit herschreibt. Lyly war
ausserdem der Verfasser von neun Schauspielen, die alle
vor dem Jahre 1589 gedichtet wurden, und es herrscht kein
Zweifel darüber, dass er einen sehr bedeutenden Einfluss
auf Shakespeares dramatischen Stil ausgeübt hat.

Aber diesen ganzen Wellenschlag in der Renaissance-
Diktion der englischen Poesie kann nur die engste Be-
trachtungsweise auf ihn zurückführen.

Die Bewegung war eine allgemein europäische. Sie
entsprang der Begeisterung für die antiken Litteraturen,
mit deren Sprachton verglichen der inländische niedrig und
gemein erschien. Man suchte, um sich den lateinischen

Vorbildern zu nähern, übertreibende und vergrößernde Ausdrücke, man suchte zierliche Bezeichnungen und einen Reichtum von Bildern, auch gab man dem Ausdrucke Fülle, indem man ohne weiteres dem heimatlichen Worte die feinere, fremde Bezeichnung für denselben Gegenstand zur Seite setzte. So entstand „der hohe Stil“, „der kultivierte Stil.“ In Italien beherrschten Petrarca's Schüler mit ihren *concetti* die Poesie; zu Shakespeares Zeit trat dort Marini hervor mit seinen Antithesen und Wortspielen; in Frankreich huldigten Ronsard und seine Schule einer verwandten, antiquisierenden Richtung; in Spanien wurde der neue Stil von Guevara vertreten, unter dessen unmittelbarem Einflusse Lyly steht.

John Lyly war ungetähr zehn Jahre älter als Shakespeare. Er wurde im Jahre 1553 oder 54 in Kent von Leuten aus dem Volke geboren. Nichtsdestoweniger wurde er der damaligen, gelehrten Bildung theilhaftig, er studierte, wahrscheinlich von Lord Burghley unterstützt, in Oxford, wo er 1575 Magister wurde, kam später zur Universität in Cambridge und bald darauf, vermutlich wegen des Aufsehens, das sein „Euphues“ erregte, an den Hof der Königin Elisabeth. Zehn Jahre hindurch war er Hofdichter, was einem poeta laureatus unserer Zeit entspricht. Er hatte dadurch jedoch keine besonderen Einkünfte. Immer hoffte er zum Master of the revels (Intendant für die Hoffeste) befördert zu werden, aber vergebens, und zwei rührende Briefe von ihm an Elisabeth, der eine vom Jahre 1590 und der andere vom Jahre 1593, in denen er sich vergeblich um diese Anstellung bewirbt, beweisen, dass er sich nach zehnjähriger Thätigkeit bei Hofe als einen Schiffbrüchigen fühlte und nach Verlauf von 13 Jahren sich der Verzweiflung überliess. Man bürdete ihm alle Verpflichtungen auf, welche die ersehnte Stellung mit sich brachte, versagte ihm aber die Stellung selbst. Wie Greene und Marlowe lebte er ein unglückliches Leben und starb 1606, arm und verschuldet, seine Familie im Elende zurücklassend.

Sein Buch Euphues ist für Elisabeths Hof geschrieben.

Die Königin studierte und übersetzte selbst die antiken Schriftsteller, und es gehörte bei Hofe zum guten Tone, sich in mythologischen Vergleichen und in Anspielungen auf das Altertum zu ergehen. Lyly folgt in allen seinen Schriften demselben Hange. Er zitiert Cicero, ahmt Plautus nach, führt eine Menge Verse von Vergil und Ovid an, eignet sich in seinem Euphues beinahe wörtlich Plutarchs Buch über die Erziehung zu, und nimmt den Stoff für mehrere seiner Schauspiele aus Ovids Verwandlungen. Wenn im Sommernachtstraume Zettel in Folge seiner Verwandlung mit Eselsohren auftritt und in die Worte ausbricht: „Ich hab' ein räsonabel gutes Ohr für Musik. Spielt mir ein Stück auf der Maultrommel“, so hat das wahrscheinlich Ovids verwandelte Midas-Gestalt zum Hintergrunde, aber mit Lylys Verwandlungen als Zwischenglied.

Nicht nur das Verhältnis zwischen der damaligen Zeit und dem Altertum bestimmte in jenen Tagen den Stil, sondern ebensowohl das derzeitige Verhältnis zwischen den verschiedenen Ländern. Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst waren die Länder geistig isoliert. Mit weit grösserer Leichtigkeit als früher wurden nun neue Vorstellungen und Gedanken von einem Lande nach dem anderen hinübergeführt. Im sechzehnten Jahrhundert begannen die europäischen Völkerschaften sich ihre eigenen Übersetzungslitteraturen zu schaffen. Fremde Sitten und Gebräuche, in Rede und Kleidung, kamen in Mode und trugen das Ihrige dazu bei, den Stil ungleichartig und bunt zu machen.

Für England war es nun von der grössten Bedeutung, dass eben zu der Zeit, wo die Renaissance-Bewegung in diesem Lande poetische Früchte trieb, eine Frau auf dem Throne des Reiches sass, und obendrein eine Frau, die sich für diese Bewegung interessierte, ohne jedoch einen feinen, dichterischen Sinn oder einen geläuterten, künstlerischen Geschmack zu haben, die aber eitel und heimlich galant eine ununterbrochene Huldigung forderte und in der Regel erhielt — meist in überspannten, mythologischen Ausdrücken,

und zwar von den ersten Männern des Landes, einem Sidney, einem Spenser, einem Raleigh — und die im Grunde erwartete, dass die ganze Schönlitteratur sich um sie als Mittelpunkt drehen solle. Shakespeare ist der einzige grosse Dichter der damaligen Zeit, der sich förmlich geweigert hat, diese Forderung zu erfüllen.

Diese Stellung der Litteratur zu Elisabeth brachte es mit sich, dass sie sich überhaupt an das Weib wandte, an die Damen von Stand. Euphues ist ein für Damen geschriebenes Buch. Und der neue Stil bedeutete im Grunde zunächst die Entwicklung eines feineren Sprachgebrauches gegenüber dem schönen Geschlecht.

In einem Maskenspiele hatte Philip Sidney der damals 45jährigen Elisabeth als der „Lady of the May“ gehuldigt. Aber ein Brief, den Walter Raleigh, als er in Ungnade gefallen war, aus seinem Gefängnis an Sir Robert Cecil über Elisabeth schrieb, ist ein besonders schlagendes Beispiel des euphuistischen Stils, der vortrefflich zu der Leidenschaft passt, die der vierzigjährige Krieger gegenüber dem damals sechzigjährigen Mädchen affektierte, das Herrin seines Schicksals war:

Während sie mir noch näher war, sodass ich doch alle zwei, drei Tage etwas von ihr hören konnte, war mein Kummer weniger schwer; aber nun ist mein Herz in die Tiefen allen Elends hinabgestossen. Ich, der gewohnt war, sie reiten zu sehen wie Alexander, jagen wie Diana, gehen wie Venus, während der milde Wind durch ihr schönes Haar bliess, sodass es gegen ihre reinen Wangen schlug, wie gegen die einer Nymphe; ich, der gewohnt war, sie zuweilen im Schatten sitzen zu sehen wie eine Göttin, mitunter singend wie ein Engel, mitunter spielend wie Orpheus! So grosse Qual umfasst diese Welt. Dieser Verlust hat mir alles geraubt u. s. w. (Gosse: Raleigh Seite 57).

Der deutsche Schriftsteller Landmann, der den Euphuismus zum Gegenstand seines besonderen Studiums gemacht hat (New Shakespeare-Societys Transactions 1880—86), hat allerdings darauf aufmerksam gemacht, dass man die grössten, stilistischen Ausschweifungen und die grössten Sünden gegen den guten Geschmack zu jener Zeit immer in den Werken

findet, die für Damen, und zwar über die Reize des schönen Geschlechts und mit der Absicht geschrieben sind, durch kunstvollen Witz zu glänzen.

Das war vielleicht der Ausgangspunkt des stilistischen Strebens, aber bald ging es ohne besondere Berücksichtigung der weiblichen Leser auf die Befriedigung des Hanges bei den Renaissance-Menschen hinaus, ihr ganzes Wesen in ihre Sprache zu legen, dieser also ein Sondergepräge zu geben bis zur Manier und eine Manier bis zur dreistesten Manieriertheit, es ging auf die Befriedigung ihres Dranges, dem Gesagten ein hohes Relief zu geben, ein gefärbtes Relief, es wie Diamanten und falsche Steine im Sonnenlichte glänzen und glitzern zu lassen, es in einander klingen und singen und reimen zu machen, wie ungereimt es auch war.

Als eine zufällige aber lehrreiche Illustration beachte man eine Replik, wie sie der Page Motte hier an Armado richtet (III, 1):

Meister, wollt Ihr Eure Liebe durch einen französischen Ringeltanz gewinnen?

Armado.

Wie meinst Du? mit französischem Geringel?

Motte.

Nichts, mein vollständiger Meister, als eine Weise abzuträllern mit der Zungenspitze, dazu Kapriolen zu schneiden mit Euren Füßen, Humor zu geben durch Aufziehen Eurer Augenlider, zu seufzen eine Note und zu singen eine Note, bald durch die Kehle, als hättet Ihr Liebe verschluckt beim Singen der Liebe, bald durch die Nase, als hättet Ihr Liebe geschnupft beim Riechen der Liebe; Euer Hut hängend wie ein Wetterdach über den Schuppen Eurer Augen; die Arme gekreuzt über Eurem dünnleibigen Wams, wie ein Kaninchen an einem Spiesse; oder Eure Hände in der Tasche, wie ein Mann auf 'nem alten Bilde: und bleibt nicht zu lang in einem Ton, sondern ein Schnippchen und weg. Das sind Manieren, das sind Humore; das gewinnt ziere Dirnen, die einer auch ohne das gewinnt; und macht die zu geachteten Männern — achtet Ihr auf mich —, die am meisten dergleichen in Affektion genommen haben.

Landmann hat den erschöpfenden Nachweis geliefert, dass John Lyly's Euphues nur eine Nachahmung ist, die

sich obendrein zum Teil sehr genau an das Original hält, und zwar eine Nachahmung des 50 Jahre älteren Buches von dem Spanier Guevara, einer erdichteten Biographie von Marcus Aurelius, die im Laufe von 40 Jahren sechsmal ins Englische übersetzt worden war. Sie war so beliebt, dass eine dieser Übersetzungen nicht weniger als zwölf Auflagen erreichte. Sowohl Stil als auch Inhalt sind ganz gleich in Euphuus und in Guevaras Buch, das in Thomas Norths Bearbeitung den Titel *The Dial of Princes* führt.

Die Haupteigentümlichkeiten des Euphuismus waren die parallelen, gleichklingenden Antithesen, lange Reihen von Vergleichen mit wirklichen oder eingebildeten Natur-Erscheinungen, die meist der Naturgeschichte des Plinius entnommen waren, die Vorliebe für Bilder aus der Geschichte des Altertums oder aus der Mythologie und die Vorliebe für die Anwendung des Buchstabenreims.

Über den eigentlichen Euphuismus hat Shakespeare sich erst später lustig gemacht, nämlich an der Stelle im ersten Teil von *Heinrich IV.*, wo Falstaff, der den König spielt, seine grosse, wohlbekannte Replik hat, die so beginnt:

Still gute Bierkanne! Still Frau Schnaps! —

Hier macht sich Shakespeare geradezu über Lyly's naturwissenschaftliche Vergleiche lustig. Falstaff sagt:

Heinrich, ich wundre mich nicht bloss darüber, wie Du Deine Zeit hinbringst, sondern auch, in welcher Gesellschaft Du lebst; denn wie wohl die Kamille, je mehr sie getreten wird, um so schneller wächst, so wird doch die Jugend, je mehr man sie verschwendet, um so schneller abgenutzt.

Man vergleiche die folgende Stelle bei Lyly (Citat nach Landmann):

Allzuvielles Studieren verwirrt ihr Hirn, denn (sagen sie) obgleich Eisen blanker wird, je mehr man es braucht, so wird Silber doch ganz verzehrt durch vielen Gebrauch . . . und wiewohl es mit der Kamille so ist, dass sie sich, je mehr man darauf tritt und sie niederdrückt, um so mehr ausbreitet, so ist es doch anders mit dem Veilchen; je häufiger es befühlt und berührt wird, um so schneller welkt und schwindet es dahin.

Wenn Falstaff ferner so göttlich sagt:

Es gibt ein Ding, Heinrich, wovon Du oftmals gehört hast und das vielen in unserm Lande unter dem Namen Pech bekannt ist; dieses Pech, wie alte Schriftsteller aussagen, pflegt zu besudeln u. s. w.

So ist diese köstliche Berufung auf die alten Schriftsteller — zur Bekräftigung eines so wenig geheimnisvollen Umstandes wie die Klebrigkeit des Peches — aufs neue der reine Lyly.

Wenn Falstaff endlich gegen den Schluss seiner Replik folgende Wendungen hat, die abgesehen von den notwendigen Unvollkommenheiten einer Übersetzung unserem Ohr so merkwürdig und unnatürlich lauten:

Denn, Heinrich, jetzt rede ich nicht im Trunke zu Dir, sondern in Thränen; nicht im Scherz, sondern von Herzen; nicht bloss in Worten, sondern auch in Sorgen.

so hat das wieder den Zweck, den euphuistischen Stil zu treffen, da es in der englischen Sprache nicht weniger fade und gesucht erscheint.

Im strengsten Sinne des Wortes kann man nicht sagen, dass es der Euphuismus ist, über den Shakespeare sich in „Verlorene Liebesmüh“ aufhält. Es sind vielmehr verschiedene beigeordnete Arten von Unnatur im Ausdruck und Stil, zunächst der Bombast, der durch einen lächerlichen Spanier, Armado genannt, vertreten wird (dessen Name augenscheinlich einen Anklang an die grosse Armada hat), dann die Pedanterie, die in der Gestalt des Schulmeisters Holofernes auftritt, bei dem Shakespeare nach einer alten Überlieferung an den Sprachmeister Florio, den Übersetzer Montaignes gedacht haben soll — eine Vermutung, die dessen nahe Stellung zu Shakespeares Gönner Southhampton doch wenig glaubwürdig erscheinen lässt. Endlich ist es die ausgelassene und gesuchte Ausdrucksweise des Zeitalters, von der Shakespeare sich damals noch keineswegs ganz zu befreien vermochte; über diese erhebt er sich am Schlusse des Stückes und macht sie herunter.

Dieser gilt es, wenn Biron in seiner ersten, grossen Replik in der zweiten Scene des fünften Aufzugs sagt:

Ihr Taffetphrasen, seidnes Wortgeklinge,
Dreidrähtige Hyperbeln, Künstelei,
Pedantische Figuren, Schmetterlinge,
Ihr blähet mich mit eitler Prahlerei:
Die schwör' ich ab; bei diesem Handschuh weiss,
Gott weiss allein, wie weiss die Hand mag sein! —
Mein werbend Wort, hinfüro einzig sei's:
Ein leinern Ja und einfach zwillich Nein.

Armado wird gleich in der ersten Scene des Stückes vom König mit diesen allzu nachsichtigen Worten gezeichnet:

Ein Spanier, bildungsreich durch manche Fahrten,
Ein Mann, der neuen Art und Mode Spitze,
Das Hirn ein wahrer Schacht von Redensarten,
Einer, den Harmonien gleich entzückt
Der eignen eitlen Zunge süsse Rede.

Holofernes, der Pedant, drückt sich etwa 150 Jahre vor Holbergs Else Schulmeisters ungefähr ebenso aus wie sie:

Die posteriora des Tages, hochwohlgeborener Herr, ist passend, kongruent und angemessen für Nachmittag; das Wort ist wohl gewählt, geeignet, süss und passend, ich versichere Euch, Herr, ich versichere Euch.

Es ist wahrscheinlich, dass Armados Bombast auf eine nicht allzu übertriebene Weise den Bombast der damaligen Zeit karikiert; es ist nicht zu leugnen, dass der Schulmeister Rombus in Philip Sidneys *Lady of the May* sich in einer Sprache an die Königin wendet, die der des Holofernes nicht das Geringste nachgibt. Aber was nützt die Berechtigung der Parodie, wenn sie trotz aller Kunst und allen Fleisses, die darauf verwandt sind, gerade so ermüdend ist wie die Manier, die lächerlich gemacht werden soll! Und das ist hier leider der Fall. Shakespeare ist zu jung und zu unfrei gewesen, um sich hoch über die Lächerlichkeiten, die er treffen will, erheben und sie mit seiner Überlegenheit beiseite fegen zu können. Er vertieft sich darin, stellt umständlich ihre Ungereimtheiten zur Schau und ist noch zu unerfahren, um zu bemerken, wie er dadurch dem

Zuschauer und Leser das Kreuz der Langeweile auferlegt. Für Elisabeths Geschmack ist es recht bezeichnend, dass sie im Jahre 1598 das Stück mit Vergnügen sah. Ihr guter Kopf fand Gefallen an dieser Spiegelfechterei mit Worten. Sie mit ihrer derben Sinnlichkeit, die ihre Abstammung von Heinrich VIII. und Anna Boleyn nicht verleugnete, fand Vergnügen an der freien Sprache des Stückes ja sogar an den lustigen Obscönitäten im Gespräche zwischen Boyet und Maria. (Aufzug IV, Scene 1.)

Shakespeare ist hier, wie zu erwarten war, mehr von Vorbildern abhängig als in seinen späteren Arbeiten. Von Lyly, der, als er zu schreiben begann, der beliebteste Lustspieldichter seiner Zeit war, bekam er wahrscheinlich die Idee zu seinem Armado, der ziemlich genau dem Sir Tophas in Lyly's Endymion entspricht, einer Figur, die wiederum dem grossprahlerischen Soldaten, der alten lateinischen Komödie *Pyrgopolinices* entnommen ist. Der Prahler und der Pedant, seine beiden komischen Gestalten in diesem Stücke, sind ja auch stehende Figuren auf der italienischen Bühne, die in so vieler Beziehung das Vorbild für das keimende englische Lustspiel abgab.

Das Persönliche in diesem ersten, leichten Spiel ist indessen nicht schwer zu erfassen; das ist der lustige Protest des jungen Dichters gegen ein durch feste und künstliche Enthaltsamkeits-Regeln eingeengtes Leben, wie es der König von Navarra an seinem kleinen Hofe durchführen will, mit beständigem Studieren, mit Wachen und Fasten und Verzichtleisten auf Frauen. Gegen dieses Zwangsleben spricht das Lustspiel die Sprache der Natur, besonders durch Biron als Organ, in dessen Repliken man, wie Dowden richtig bemerkt hat, nicht selten die Stimme des jungen Shakespeare hindurchhört. In ihm und seiner Rosaline haben wir den ersten, unsicheren Entwurf zu dem meisterlichen Paar: Benedikt und Beatrice in „Viel Lärm um Nichts“. Die besten von Biron's Repliken, die in ungereimten Versen, rühren augenscheinlich von der Umarbeitung aus dem Jahre 1598 her. Aber sie sind im Geiste des ursprünglichen

Stückes geschrieben, nur dass sie klarer und besser ausdrücken, was Shakespeare mit der Komödie bezweckte, als er es von Anfang an vermochte. Noch am Schlusse des dritten Aufzugs wehrt sich Biron gegen die Macht der Liebe, so gut er es kann:

Was! ich in Lieb', ich such'! besuch' ein Weib!
Ein Weib, das wie ein deutsches Uhrwerk immer
Wird repariert und ewig schadhafte bleibt
Und nimmer richtig geht, hat man nicht acht,
Da unter acht kaum eine richtig geht!

Aber seine grosse, prachtvolle Rede im vierten Aufzug ist wie eine Hymne an den Gott der Heerscharen, der im Titel des Stückes genannt ist, und um dessen Vorpostengefichte es handelt:

Mühsel'ge Kunst nimmt oft ganz ein den Kopf
Und findet drum nur fruchtlos Übende,
Wo kaum noch Ernte gibt die schwere Müh;
Doch Liebe, die ein Frauenauge lehrt,
Lebt nicht nur eingemauert im Gehirn:
Sie fliegt im Umschwung aller Elemente
Gedankenschnell hindurch durch jede Kraft
Und gibt jedweder Kraft zwiefache Kraft
Weit höher als ihr Amt und ihr Beruf.
Sie gibt die feinste Schärfe dem Gesicht;
Das Aug' der Liebe blickt den Adler blind;
Das Ohr der Liebe hört den schwächsten Laut,
Wo taub sogar des Diebstahls lauschend Ohr.
Der Liebe Fühlen, weicher ist's und feiner
Als der behäusten Schnecke zartes Horn;

— — — — —
Kein Dichter greift zur Feder, der nicht erst
Mit Liebesseufzern seine Tinte mischte,
O, dann entzückt sein Lied des Wilden Ohr . . .

Wir müssen Biron-Shakespeare auf sein Wort glauben, dass es lebensvolle und zärtliche Gefühle waren, die von Anfang an in London seine Lippen dem Gesange öffneten.

X.

Als Gegenstück zum Lustspiele *Love's Labour's lost* schrieb Shakespeare gleich danach ein anderes: *Love's Labour's won*. Wir wissen das aus der berühmten Stelle in Francis Meres' *Palladis Tamia*, wo er die Werke aufzählt, die Shakespeare bis dahin (1598) verfasst hat. Wie bekannt, gibt es indessen in unseren Tagen keine Shakespearesche Arbeit dieses Namens. Da es undenkbar ist, dass irgend ein aufgeführtes Stück verloren gegangen wäre, so ist die Frage nur die, welches seiner Schauspiele ursprünglich diesen Titel getragen hat; in Wirklichkeit aber kann darüber kein Zweifel herrschen; *Alls well that ends well* ist gemeint, natürlicherweise nicht wie das Stück jetzt vor uns liegt in einem Stil und mit einer Haltung, die aus einem ganz reifen Zeitraume im Leben des Dichters stammen, sondern so wie es war, ehe die durchgreifende Umarbeitung stattfand, von der es Spuren trägt.

Allerdings ist es unmöglich, das Schauspiel wieder darzustellen, wie es der Einbildungskraft des jugendlichen Shakespeare entsprang. Es sind indessen Parteen darin, in denen der ältere Entwurf augenscheinlich erhalten ist, ganze gereimte Gespräche oder doch Dialogstücke, eingelegte gereimte Briefe in Sonettform, zahlreiche Einzelheiten, die ganz der Ausdrucksweise in „*Verlorene Liebesmüh*“ entsprechen.

Das Stück ist eine Dramatisierung von Boccaccios Erzählung, *Giletta von Narbonne*. Nur die komischen Parteen sind Shakespeares Erfindung; ganz aus seinem Eigenen hat er folgende Personen hinzugefügt: *Parolles*, *Lafeu*, den Narren und die Gräfin; übrigens hat er zweifellos schon in seinem ersten Entwurfe die in der Erzählung nur angedeuteten Hauptgestalten vertieft und belebt. Die Handlung des Stückes bei Shakespeare ist, wie bekannt, die Geschichte des jungen Weibes, das dem hochmütigen Ritter *Bertram* mit einer unerwiderten, verschmähten Liebe

zugethan ist, den König von Frankreich von einer gefährlichen Krankheit heilt, zum Lohn die Erlaubnis erhält, sich einen Bräutigam zu wählen, den Bertram wählt, von ihm verstoßen wird und es endlich erreicht, als seine Frau anerkannt zu werden, nachdem sie in fremdem Lande ein nächtliches Stelldichein mit ihm gehabt hat, und zwar an Stelle eines anderen Weibes, die er erwartet und umarmt zu haben glaubt.

Shakespeare hat als ganz junger Mann nicht nur seine auch später gewöhnliche Rechtgläubigkeit gegenüber dem gegebenen Stoffe gezeigt, sondern er hat diesen auch mit allen seinen Eigenheiten und Unwahrscheinlichkeiten in sein Drama hinüber genommen; sogar die seelischen Ungereimtheiten hat er roh hinuntergeschluckt, wie die, dass die feine Frau bei Nacht und Nebel den Mann aufsucht, der Heim und Vaterland nur deshalb verlassen hat, um nicht ihr Gemahl zu werden.

Shakespeare hat in Helene eine Griseldis-Gestalt gezeichnet, den Typus einer liebenden und grausam behandelten Frau, der in der deutschen Poesie in Kleists Kätchen von Heilbronn wieder auftaucht, dem Mädchen, das in unendlicher Zärtlichkeit und Demut alles duldet und an seiner Liebe festhält, bis es zu allerletzt den Gegenstand dieser Liebe gewinnt.

Nur schade, dass der unhandliche Stoff Shakespeare zwang, jene seltene Frau am Schlusse des Stückes ihre Rechte geltend machen zu lassen, nachdem der so sehr geliebte Mann seine aufgedrungene Frau nicht nur mit rücksichtsloser Rohheit behandelt, sondern sich auch als Schurken und Lügner gezeigt hat, da er versuchte, das italienische Mädchen zu verunstalten, das sich (zum Schein) auf das Ehegelöbniß berief, das Bertram selbst ihm gegeben zu haben glaubte.

Es ist sehr bezeichnend für die Derbheit der englischen Renaissance und ausserdem für Shakespeares auf ein Theater-Publikum berechnete, freie Sprache in seinen Jugendarbeiten, dass er seinen Parolles mit dieser edlen Heldin das lange, humoristische Gespräch im ersten Auf-

zuge über das Wesen der Jungfernschaft einleiten und fortführen lässt, das selbst in einer mildernden Übersetzung höchst unanständig ist, ungefähr das Unanständigste, was er je geschrieben hat. Dieser Dialog gehört sicher zu dem ursprünglichen Entwürfe.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Helene hier noch nicht das seelenvolle Weib gewesen, wozu sie in der späteren Bearbeitung wurde. In Shakespeares Jugendstil hat sie sich in unverzagten, gereimten Grübeleien über die Liebe und das Schicksal und deren gegenseitige Beziehungen ausgesprochen:

Oft ruht die Hilfe in der eignen Kraft,
Die man vom Himmel hofft: das Schicksal schafft
Uns freie Bahn und hemmt nur unsern Weg,
Wenn wir ihn selber lässig gehn und träg,
Ha, welche Macht hob meine Lieb' so hoch,
Die seh'n mich lässt und Augenweid' entzog?
Was weit das Glück getrennt, eint die Natur,
Gleich Gleichem küsst sich's, Kinder einer Flur.
Unmöglich jede kühne That erscheint
Dem, der gern jede Mühe spart und meint,
Was nicht gewesen, könne nimmer sein.
Nie rang Verdienst um Lieb' und blieb allein!

Oder er lässt Helene mit einem Strome von Worten und Bildern, die einander unaufhörlich jagen, die erotischen Gefahren schildern, die Bertram am französischen Hofe bedrohen:

Dort wird Euer Herr nun tausend Lieben haben:
'ne Mutter, eine Herrin und 'nen Freund,
'nen Phönix, einen Hauptmann und 'nen Feind,
'nen Führer, eine Göttin und 'nen Fürsten
Ratgeber und Verräterin und Liebchen;
Demüt'gen Ehrgeiz, überstolze Demut,
Und falsche Harmonie und süßen Missklang,
Und Treu und süßen Unstern und 'ne Welt
Von holden, art'gen, angenomm'nen Kindern,
Bei denen Amor zu Gevatter steht.

In diesem leichteren Tone war der erste Entwurf zu „Ende gut, alles gut“ augenscheinlich durchweg gehalten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Gestalt des Parolles hier angelegt gewesen. Sie entspricht ja so ziemlich dem Armado im vorhergehenden Stücke. Und in Parolles haben wir dann unzweifelhaft den ersten, schwachen Grundriss zu der Figur, die sieben, acht Jahre später zu dem unsterblichen Falstaff wird. Parolles ist humoristischer Lügner, Prahler und Jugendverführer, wie der dicke Freund des Prinzen Heinrich. Man beschämt ihn, genau so wie Falstaff, bei einem Überfalle, der von seinen eigenen Kameraden ins Werk gesetzt wird und nach welchem er, der seine Gegner nicht kennt, seinen Herrn vollständig verleugnet. Falstaff zerhackt sein Schwert, um tapfer zu erscheinen. Aber schon Parolles sagt: Ob ich mich wohl aus der Klemme retten könnte, wenn ich meine Kleider zerschnitt oder meine spanische Klinge entzwei bräche!

Selbstverständlich ist diese Gestalt im Vergleiche zu Falstaff geringwertig und schwach. Vergleicht man sie aber mit einer Figur wie Armado in „Verlorene Liebesmüh“, so ist sie voll sprudelnder Lustigkeit. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie bei der Umarbeitung aufgefrischt und mit neuem Witze ausgestattet worden.

Dagegen ist in den Repliken des Narren nicht wenig rein jugendlicher Übermut, besonders im ersten Aufzuge, den man wohl dem fünfundzwanzigjährigen Shakespeare zutrauen kann. Das Lied, das der Narr hier singt, scheint dem ersten Entwurfe anzugehören, und mit ihm die Repliken, die es nach sich zieht:

Gräfin.

Was eine gut von zehnen? Ihr verfälscht das Lied, Bursch.

Narr.

Ein gutes Weib unter zehnen, gnäd'ge Frau; das ist eine Verbesserung des Liedes. Ich wollte, Gott bescherte der Welt so was alle Jahre! Ich wollte, wär' ich der Pastor, mit meinem Weiberzehnten schon zufrieden sein: eine von zehnen, sagt er! würd' uns nur unter jedem Kometen oder unter jedem Erdbeben ein gut Weib geboren, unsre Lotterie wär ein gut Teil besser; jetzt kann sich einer das Herz aus dem Leibe ziehen, ehe er eine trifft.

Was jedoch den Charakter von Love's labour's won

betrifft, so kommen wir notwendigerweise nicht über das Gebiet einer verständigen Mutmassung hinaus.

Es liegen uns andere Lustspiele aus jenen Jugendtagen Shakespeares vor, in denen sein Fortschritt in dramatischer Technik und künstlerischer Reife sich verfolgen lässt.

Vor allen Dingen seine *Comedy of errors* (Die Komödie der Irrungen), die sich von dieser allerersten Zeit Shakespeares herschreiben muss, wenn das Stück auch auf die beiden Lustspiele über die Mühen der Liebe folgt. Es ist in einem sorgfältigen, dichterisch gehobenen Stile geschrieben; es hat von allen Lustspielen Shakespeares die wenigsten Prosa-zeilen; aber seine Diktion ist in hohem Grade dramatisch bewegt, die Reime hindern nicht den lebhaften Flug des Dialoges; es hat dreimal so viel ungereimte als gereimte Verszeilen.

Es muss jedoch so ziemlich zu derselben Zeit entstanden sein, wie die besprochenen Stücke; besonders einige Wendungen in den Spöttereien des Dromio von Syrakus über die fette Köchin, die ihm nachstellt (III, 2), geben uns einen Fingerzeig, der das bestätigt. Wenn er sagt, dass Spanien ganze Armaden von Lastschiffen sendet, um von den Rubinen und Karfunkeln ihrer Nase Ladung einzunehmen, so deutet dieser Scherz auf einen Zeitpunkt hin, der den Armada-Bekümmernissen nicht fern liegt. Eine genauere Hindeutung finden wir in der Antwort des Dieners auf des Herrn Frage, wo Frankreich auf dem Globus liege, an welchen die kugelrunde Köchin erinnert. Die Pointe der Replik geht in der Übersetzung zum Teil verloren: „Auf ihrer Stirn, verschantzt und im Kriege gegen ihr Haar.“ Das lautet auf englisch:

In her forehead; arm'd and reverted, making war against her hair.

Das bedeutet zugleich: Im Kriege gegen ihr Haar (hair) und (Frankreich betreffend) im Kriege mit seinem Erben. Aber eigentlich hörte Heinrich von Navarra im Jahre 1589 auf, Erbe von Frankreich zu sein, wenn auch sein Kampf um den Besitz gerade bis zu seinem 1593 stattfindenden Übergange zum Katholizismus dauert. Der Zeit-

punkt für die Entstehung des Stückes dürfte also zwischen den Jahren 1589—91 liegen.

Dieses am Rande der Farce schwebende Lustspiel beweist, mit welchen Riesenschritten Shakespeare in der Technik seiner Kunst fortschritt. Es ist Theaterblut darin; man fühlt den schon erfahrenen Schauspieler in der Sicherheit, womit die Fäden der Intrigue verwickelt und immer fester an einander geknüpft werden, bis die einfache Auflösung kommt. Während „Verlorene Liebesmüh“ sich nur mühsam über die Bretter schleppte, ist hier ein Flug und ein *brio* in allem Dramatischen, die den Künstler offenbart und den baldigen Meister verkündet. Der alten Komödie des Plautus sind nur die groben Konturen entnommen, und das Motiv selbst, die Möglichkeit ununterbrochener Verwechselungen zwischen zwei Herren und zwei Dienern ist mit einer Schlauheit und Sicherheit ausgenutzt, die bei einem Antänger überraschend sind, und zuweilen mit einem Übermut, der ansprechend und ansteckend wirkt. Allerdings liegt dem ganzen lustigen Spiele eine Haupt-Unwahrscheinlichkeit zu Grunde. Sowohl im Äusseren, als auch in der Kleidung sollen die Zwillinge in beiden Paaren einander so gleich sein, dass bei keinem einzigen Menschen, und zwar in keinem einzigen Augenblicke ein Zweifel über ihre Identität entsteht. Es gibt ja unter Zwillingenbrüdern erstaunliche Ähnlichkeiten, und ist man einmal auf diese Voraussetzung eingegangen, entfalten sich alle Folgen so natürlich, jedenfalls so behende, dass Shakespeare auf diesem, ihm später etwas fremden und gleichgültigen Gebiete kaum von den Spaniern seines und des folgenden Jahrhunderts übertroffen worden ist, die doch eine so grosse Fertigkeit an den Tag legten, Intriguen-Gespinnste in einander zu verschlingen.

Zuweilen macht die Handlung wegen eines Wortspiels zwischen Herrschaft und Dienerschaft eine Pause, aber diese ist dann meist kurz und ergötzlich; ab und zu rastet die Handlung auch ein wenig, um dem Dromio von Syrakus Gelegenheit zu geben, einige seiner übermütigen Witze anzubringen, wie z. B. in der zweiten Scene des III. Aufzugs:

Dromio.

— — und doch ist sie eine wundersam fette Partie.

Antipholus.

Wie meinst Du das, eine fette Partie?

Dromio.

Ei nun, Herr, sie ist das Küchenmensch und lauter Fett; und ich weiss nichts aus ihr zu machen, als eine Lampe, um ihr davon zu laufen bei ihrem eigenen Licht. Ich steh' Euch dafür, ihre Lumpen und all der Talg darinnen brennen einen polnischen Winter lang. Wenn sie lebt bis zum jüngsten Tag, so wird sie eine Woche länger brennen als die ganze Welt.

Im allgemeinen ist jedoch die Handlung so spannend, dass der Zuschauer neugierig dem weiteren Verlaufe der Begebenheiten entgegenseht.

An einer einzelnen Stelle erhebt sich der Stil zu einer Schönheit und Innigkeit, die es uns enthüllt, dass Shakespeare sich nur vorübergehend zu diesem leichten Intriguen-spiel herablässt, und zwar in dem zärtlich, erotisch klingenden Gespräche zwischen Luciana und Antipholus von Syrakus (III, 2):

Süsse Herrin — denn ich weiss nicht Euren Namen,
Noch durch welch' Wunder Ihr den meinen wisst, —
Doch Reiz wie Wissen wohl vom Himmel kamen;
Denn beides in Euch mehr als irdisch ist.
O, lehr' mich, holdes Wesen, denken, sprechen;
Enthülle meinem irdisch groben Blick,
Gehüllt in Irrtum, Thorheit, Fehler, Schwächen,
Was Deiner Worte Trug mir hält zurück.
Was stürmst Du meiner Seele reine Treue
Zu wandern in ein unbekanntes Land?
Bist Du ein Gott? Willst schaffen mich aufs neue?
Verwandle mich, ich bin in Deiner Hand.

Da das Stück zum ersten Male 1623 in der Folio-Ausgabe veröffentlicht wurde, so ist natürlicherweise die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Shakespeare diese schöne Stelle später durchgearbeitet haben kann. Aber die ganze Haltung der Verse mit den einander kreuzenden Reimen deutet nicht darauf hin. Hier klingen uns die ersten Töne der Musik entgegen, die bald Romeo und Julie mit ihren Melodien erfüllen wird.

Das in Shakespeares Produktion aller Wahrscheinlichkeit nach jetzt folgende Schauspiel „Die beiden Edelleute von Verona“ kündigt auch an mehreren Stellen blitzfeuerartig seine mehr vollkommenen Werke an und ist an und für sich eine nicht unbedeutende Arbeit. Es übertrifft die früheren Lustspiele in doppelter Beziehung, teils durch die Schönheit und Klarheit in der Darstellung der beiden jungen, weiblichen Gestalten, teils durch die sorglose Munterkeit, die in den Dienerrollen siegreich zum Durchbruch gelangt. Flink und Lanz (Speed og Launce) sind in der Regel, wenn auch ab und zu durch euphuistische Wortklaubereien etwas ermüdend, durchweg ergötzliche Burschen, deren Wesen 'gleichsam mit starken Fanfaren verkündigt, dass in Shakespeares Gemüt, was bei Lyly und Marlowe nicht der Fall ist, die angeborene Lustigkeit lebte, der Sinn für Komik, die sprudelnde Laune, die ihm erlaubte, ohne seiner Erfindungsgabe irgend welchen Zwang anzuthun, das Gelächter hervorbrechen und von Gallerie und Parterre über die Bühne dahinrollen zu machen. Eine besondere Gabe, seine Clownfiguren zu individualisieren, legt er noch nicht an den Tag. Gleichwohl wird man finden, dass Flink zunächst durch sein erstaunliches Maulwerk wirkt, während mit Lanz, der seinen Hund an der Leine führend auftritt, der englische Humor auf Shakespeares Bühne seinen Einzug hält.

Man genieße den Wortstrom der Beredsamkeit in Flinks Replik, worin er auseinandersetzt, woran er erkennen könne, dass sein Herr verliebt sei:

Erstens habt Ihr gelernt, Eure Arme zu verschränken, wie ein Missvergnügter; auf ein Liebeslied erpicht zu sein, wie ein Rotkehlchen; allein zu gehen, wie einer, der die Pest hat; zu seufzen, wie ein Schuljunge, der sein ABC-Buch verloren; zu weinen, wie ein junges Mädchen, das seine Grossmutter begraben; zu fasten, wie einer, der Hungerkur braucht; zu wachen, wie einer, der Einbruch fürchtet; zu winseln, wie ein Bettler auf Allerheiligen. Sonst, wenn Ihr lachtet, krähtet Ihr wie ein Hahn; wenn Ihr gingt, schrittet Ihr daher, wie einer von den Löwen; wenn Ihr fastetet, war's gleich nach Tisch; wenn Ihr betrübt saht, hattet Ihr kein Geld

Alle diese Gleichnisse sind treffend und korrekt; nur

ihre Anhäufung erregt Gelächter. Wenn Lanz aber seinen Mund aufthut, so tritt die Ausgelassenheit über die Ufer aller Korrektheit. Er kommt auf die Bühne, seinen Hund an der Leine und über den eben genommenen Abschied heulend:

Nein, in einer Stunde werd' ich nicht fertig mit Weinen; die ganze Lanzische Sippschaft hat den Fehler Ich glaube, Krab, mein Hund, ist der sauertöpfischste Hund auf der Welt; meine Mutter weinte, mein Vater schluchzte, meine Schwester schrie, unsre Magd heulte, unsre Katze rang die Hände, und unser ganzes Haus war in der grössten Verwirrung, aber dieser hartherzige Hund vergoss keine Thräne; er ist ein Stein, ein wahrer Kieselstein, und hat nicht mehr Gefühl im Leib, als ein Hund. Ein Jude hätte geweint, hätte er unsern Abschied gesehen; und seht ihr, meine Grossmutter die keine Augen hat, hat sich blind geweint bei meinem Abschied. Ich will euch 'mal zeigen, wie's herging; der Schuh da ist mein Vater; — nein, der linke Schuh ist mein Vater; — nein, nein, der linke Schuh ist meine Mutter; — nein, das geht wieder nicht; — ja doch, so ist's, so ist's; er hat die schlechteste Sohle; der Schuh da mit dem Loch drin ist meine Mutter, und der da mein Vater; — nein, der linke Schuh ist mein Vater; zum Teufel damit! so ist's

Hier herrscht allein der fröhlichste Unsinn, aber ein Unsinn von sehr dramatischer Natur. Das heisst: hier herrscht die jugendliche Ausgelassenheit, die lacht wie ein Kind, mit Anmut, selbst wo sie sich zum Kleinen und Niedrigen herablösst; eine Ausgelassenheit, wie wir sie bei dem antreffen, der glücklich ist, dass er lebt, und der das Leben durch seine Adern brausen und sieden fühlt; eine Ausgelassenheit, wie sie in geringerem Grade und Stile bei jedem wohlausgerüsteten Menschen vorkommen kann, wenn er im sorglosen Jugendalter steht; um wieviel mehr bei dem, der zugleich die Jugend der Jahre und des Genies besitzt und in einem Geschlechte lebt, das selbst jung ist, mehr als jung, ausgelassen, frank und frei, wie ein junges Füllen, das sich vom Stricke losgerissen hat und in ungebändigter Freiheit durch das hohe Gras dahineilt.

Dieses Schauspiel „Die beiden Edelleute von Verona“ das, nebenbei bemerkt, Shakespeares erste Liebeserklärung an Italien enthält, ist ein wackeres, unterhaltendes, schwach gebautes Liebes-Lustspiel — von treuer und treuloser Liebe,

von Mannesverrat und weiblicher Hingebung, von einem edlen, mit Unrecht landesverwiesenen Jüngling, der in das Leben eines Räuberhauptmanns hineingetrieben wird, und zwar im selben Sinne wie später Schiller das Leben seiner Räuber auffasst, jedoch ohne einen Funken von aufrührerischem Geiste — ein Schauspiel, dessen Lösung mit der schnellen, unbedingten Vergebung, die dem Schurken des Stückes zu teil wird, so naiv, so sinnlos versöhnlich ist, dass man gleich herausfühlt, sie müsse einem lebensfrohen, ungeprüften und unzerrissenen Gemüte entsprungen sein.

Einen Teil des Stoffes hat Shakespeare der Erzählung Diana von dem portugiesischen Dichter Montemayor (1520—62) entnommen, von welcher zwar erst im Jahre 1598 eine Übersetzung von Bartholomew Yong gedruckt wurde, die aber nach der Vorrede des Übersetzers damals schon volle sechzehn Jahre fertig dagelegen hatte, und die sicher nach der Sitte jener Zeit in Abschriften von Hand zu Hand gewandert ist. Vergleicht man die ausschlaggebende Partie des Romanes (*The sheperdess Felismena* in *Hazlitt's Shakespeare Library II*) mit der Handlung und den Einzelheiten in den beiden Edelleuten von Verona, so entdeckt man, dass die Untreue des Proteus und Julias Idee, dem fortgereisten Geliebten in Männerkleidern nachzufolgen, mit allem, was sich daraus ergibt, von Montemayor stammt. Auch in „Diana“ ist Julia, als Page verkleidet, Zeuge des Abendständchens, das Proteus der Silvia (im Roman *Celia*) bringt; auch hier begibt sie sich auf Befehl zu jener, um ihr gegenüber dem Proteus das Wort zu reden; nur dass im Roman, wie bei Shakespeare erst in „Was ihr wollt“, die schöne Dame sich in den als Pagen verummten, weiblichen Boten verliebt. Ja, in „Diana“ finden wir schon die zweite Scene des Stückes zwischen Julia und Lucetta entworfen, wo das Fräulein anstandshalber den Brief zurückweist, den sie sehnlichst zu lesen wünscht.

Dieses und jenes erinnert hier an das damals gerade von Shakespeare entworfene Stück „*Love's labour's won*: Die Reise in Männerkleidern hinter dem treulosen Geliebten.

Vieles Andere weist auf Shakespeares späteres Lebenswerk hin. Die erotische Wankelmütigkeit des Proteus wird im „Sommernachtstraum“ variiert und parodiert. Der Anfang der zweiten Scene im ersten Aufzuge, wo Julia ihr Kammermädchen um ihre Meinung über ihre verschiedenen Freier befragt, ist der erste, schwache Grundriss zu der herrlichen Scene desselben Inhaltes zwischen Portia und Nerissa im „Kaufmann von Venedig“. Das Gespräch zwischen Silvia und Julia, das den vierten Aufzug beschliesst, entspricht ganz demjenigen zwischen Olivia und Viola im ersten Aufzuge von „Was ihr wollt“. Dass endlich Valentino, nachdem er die ganze Treulosigkeit seines falschen Freundes erfahren hat, sich erbieht, seine reizende Geliebte an diesen abzutreten, damit er an diesem Opfer die Stärke seiner Freundschaft erkennen könne, nimmt, so lose und thöricht dieser Zug sich auch im Schauspiel anlässt, das demütige Verzichtleisten auf die Geliebte zu Gunsten des Freundes und der Freundschaft vorweg, das in Shakespeares Sonetten so peinlich wirkt.

Beinahe überall, wo in diesem Lustspiele die jungen Frauen sprechen, ist in dem Ausdruck Seelenadel und in der Lyrik eine gewisse vor-raphaelische Anmut. So, wenn Julia am Schlusse des zweiten Aufzuges über ihre Liebe spricht:

Das Bächlein, das mit süßem Murmeln fließt,
Du weisst, wenn man es hemmt, braust wütend auf;
Doch, wenn den stillen Lauf ihm niemand stört,
Lockt's holden Wohllaut aus den bunten Kieseln,
Giebt jedem Gräslein einen süßen Kuss,
Das es berührt auf seiner Pilgerfahrt.

— — — — —
Geduldig bin ich wie ein sanfter Strom,
Und jeder müde Schritt sei mir zur Lust,
Bis mich der letzte bringt zu meiner Liebe:
Dort will ich ruhn, wie nach der Erde Qual
Ein sel'ger Geist ruht im Elysium.

Und obgleich die männlichen Charaktere hier vor den weiblichen an Interesse zurückstehen, so gibt es doch auch in Valentino's Repliken Ausbrüche von schöner, erotischer Lyrik. So in diesen Zeilen (III, 1):

Wenn ich nicht bin bei Silvia in der Nacht,
So ist kein Wohllaut in der Nachtigall;
Wenn ich nicht sehe Silvia an dem Tag,
So ist kein Tag, auf den ich sehen kann:
Sie ist mein Ich; ich höre auf, zu sein,
Wenn nicht ihr holdes Bild mit süsser Macht
Mich stärkt, erleuchtet, labt, am Leben hält.

Ausser dem übermütigen und dem erotischen Grundtone ist in diesem leichten Theaterstücke noch ein dritter: der Naturton angeschlagen. Die freie Luft durchdringt es, ein erster Hauch des Duftes von den landschaftlichen Erinnerungen des Dorfkinde, das manches Mal mit Valentin bei sich gesagt hat:

Wie doch die Übung uns Gewohnheit zeugt!
Die schatt'ge Wildnis, dieser öde Wald,
Ist lieber mir, als reger Städte Glanz.

Hier schlägt uns an manchen Stellen zum erstenmal der frische Natursinn entgegen, der Shakespeare nie verlässt, und der in seinen Jugendjahren den maniertesten unter seinen ersten Versuchen, wie z. B. seinen kleinen, epischen Dichtungen, ihr Hauptinteresse und ihren grössten Wert verleiht.

XI.

Obgleich Shakespeare sein Gedicht Adonis und Venus erst im Frühjahr 1598, 29 Jahre alt, herausgibt, so ist es doch sicher mehrere Jahre früher empfangen und wahrscheinlich auch ausgeführt. Wenn er in dem Widmungsschreiben an den jungen, damals zwanzigjährigen Lord Southampton das Gedicht „die erste Frucht seiner Erfindungsgabe“ (the first heire of my invention) nennt, so folgt daraus keineswegs, dass es buchstäblich Shakespeares ältestes, dichterisches Werk ist; denn seine Arbeiten für das Theater wurden nicht als Erzeugnisse der freien Dichter-

gabe betrachtet. Aber der jugendlich überladene Stil verrät uns, dass es in seiner frühesten Jugend geschaffen wurde, und es findet daher seinen Platz unter Shakespeares Arbeiten aus den Jahren 1590—91.

Zu dieser Zeit hatte er, wie wir gesehen haben, auf seinem Theater als Schauspieler festen Fuss gefasst; auch hatte er als Bearbeiter älterer Stücke und als selbständiger, scenischer Verfasser es verstanden, sich nicht nur nützlich, sondern auch beliebt zu machen. Aber in litterärer Hinsicht wurden Schauspieldichter in jener Zeit gar nicht mit gerechnet. Man machte einen grossen Unterschied zwischen einem Komödienschreiber (*playwright*) und einem wirklichen Dichter. Der Stifter der berühmten Bodleyanischen Bibliothek in Oxford, Thomas Bodley, traf die Bestimmung, als er um das Jahr 1600 die alte Universitätsbibliothek erweiterte und umformte und der grossen Büchersammlung seinen Namen gab, dass ein solcher Kram (*riffe-raffes*) wie Schauspiele dort niemals zugelassen werden dürfte.

Ohne im übrigen ehrgeizig zu sein, hatte Shakespeare den höchst natürlichen Wunsch, sich einen Namen in der Litteratur zu machen. Er wollte als Standesgenosse mit zu den Poeten gerechnet werden, er wollte den jungen Edelleuten behagen, die er auf der Bühne kennen gelernt hatte. Und er wollte zeigen, dass er auch mit dem Geist des Altertums vertraut war.

Kurz vorher hatte Spenser (geb. 1553) mit den ersten Gesängen seiner berühmten, erzählenden Dichtung das grösste Aufsehen erregt. Es lag Shakespeare nahe, sich mit diesem, seinem grossen Vorgänger in einen Wettstreit einzulassen, wie er das schon mit seinem ersten, grossen Lehrmeister im Drama, dem gleichalterigen Marlowe gethan hatte.

Die kleine Dichtung Adonis und Venus sowie ihr Gegenstück, das Gedicht über Lucretia, das im folgenden Jahre erschien, hat für uns unter anderem darum so grossen Wert, weil wir nur hier einen Text vor uns haben, von dem wir wissen, dass Shakespeare ihn genau so geschrieben,

ihn selbst dem Druck überliefert und die Korrektur besorgt hat.

Italien war zu jener Zeit das grosse Kulturland. Der italienische Stil und Geschmack beherrschten denn auch die englische Lyrik und die kleinen epischen Dichtungen dieses Zeitalters. Shakespeare beginnt hier mit „Adonis und Venus“ sensuell und empfindsam im Geleise der Italiener. Er versucht, den zärtlichen und sinnenthüllenden Ton seiner südländischen Vorgänger anzuschlagen. In Übereinstimmung hiermit ist unter den Dichtern des Altertums Ovid sein Vorbild; er hat seine Dichtung mit zwei Zeilen aus Ovid's „Amores“ als Motto versehen, und die Handlung selbst ist die Erweiterung einer Scene aus den „Metamorphosen“ desselben Dichters.

Wenn man heutzutage Shakespeares Namen nennt, so hat dieser meistens einen tragischen Klang; er erinnert an Äschylos, Michel Angelo, Beethoven. Man hat vergessen, dass Shakespeare auch eine Mozartsche Ader besass, und dass seine Zeitgenossen nicht nur die Milde und Artigkeit seines Wesens, sondern auch die Süsse seiner Dichtung priesen.

In „Adonis und Venus“ erglüht die ganze, frische Sinnlichkeit der Renaissance und des jungen Shakespeare. Es ist ein durchweg erotisches Gedicht, und es lag nach dem Zeugnis der Zeitgenossen auf dem Tische eines jeden leichtfertigen Weibes in London.

Die Haltung des Gedichtes bietet eine Reihe von Veranlassungen und Vorwänden zu lüsternen Situationen und Schilderungen: Venus' fruchtlose Liebkosungen gegenüber dem keuschen und kalten Jünglinge, der in seiner reinen Jugendlichkeit so spröde ist wie ein verschämtes Mädchen. Ihre Küsse, Berührungen und Umarmungen werden ausgemalt, als hätte ein Tizian oder ein Rubens Modelle in zärtlichen Situationen angebracht und sie nun bald in der einen, bald in der anderen Stellung gemalt. Danach die üppige Scene, wo der Hengst des Adonis diesen verlässt, um der sich ihm nähernden Stute entgegzulaufen,

und die Lehre, die Venus daraus ziehen will. Nun Scenen von so dreisten Annäherungen und Angeboten, dass solche heutzutage kaum gestattet wären. (Die Strophen 40 u. 41.)

Hier wird ein Gefühls-Element eingeführt in der Ausmalung von der Angst der Venus, als Adonis von seiner Lust an der Wildschweinsjagd spricht. Aber dann folgt eine neue, glänzende Beschreibung des wilden Ebers auf seiner Flucht und eine üppige abgedämpfte Schilderung des entblösten, jungen, mit Blut besudelten Körpers. Hier treffen wir ein Feuer und eine Farbenfreude wie in einem hundert Jahre älteren Gemälde eines italienischen Meisters der Renaissance.

Sehr bezeichnend ist hier das Einschmeichelnde, Süsse, beinahe Leckere im Vortrage, was wohl veranlasst hat, dass den nächsten Zeitgenossen das Wort „Honig“ auf die Lippen kommt, wenn sie von seiner Diktion sprechen. 1795 nennt John Weewer Shakespeare den honigzüngigen, 1798 braucht Francis Meres denselben Ausdruck über ihn und fügt honigströmend hinzu (mellifluous and honytongued). Es ist wirklich viel Süssigkeit in dieser Sprache. Ab und zu äussert sich die Zärtlichkeit mit hinreissender Stärke. Als Adonis zum erstenmal in einer längeren Replik Venus mit Härte abgewiesen hat, antwortet sie ihm: „Wie! kannst Du sprechen? hast Du eine Zunge? O, dass Du keine hättest, oder ich kein Gehör! Deine Sirenenstimme fügt mir neue Qual zu. Ich litt schon vorher bei Deinem Anblick; nun leide ich doppelt. O melodischer Misslaut! o himmlische, barsch klingende Töne, o du tiefsüsse Ohrenmusik, die dem Herzen so tief peinliche Wunden schlägt!“

Aber der Stil weist auch zahlreiche Proben von der Geschmacklosigkeit der italienischen Sprachkünstler auf: „Sie wünscht, ihre Wangen möchten Blumengärten sein, damit sie von dem süssen Regen seines Atems betaut werden könnten.“ Über seine Wangengrübchen heisst es: „Diese liebenswürdigen Grübchen, diese runden, bezaubernden Brunnen öffneten ihren Mund, um die Zuneigung der Venus zu verschlingen.“ Adonis sagt: „Meine Liebe zur Liebe ist

Liebe: die Liebe zu schmähen.“ Venus bespricht, was er für alle ihre Sinne ist: „Und welch' eine Mahlzeit würdest Du nicht sein für den Geschmackssinn, die Amme und der Ernährer der vier anderen! Würden sie nicht wünschen, dass das Fest ewig dauern möge und dem Argwohn befehlen, den Schlüssel doppelt umzudrehen, damit die Eifersucht, dieser saure, unwillkommene Gast, sich nicht hineinstehlen und die Freude stören könne.“ Geschmacklosigkeiten, wie diese, sind ja auch in der Diktion von Shakespeares ersten Lustspielen nicht selten; sie entsprechen in ihrer Art dem Schwelgen in den Greueln in Titus Andronicus und zeigen die Manieriertheit einer noch unentwickelten Kunst.

Indessen ist die mächtige Sinnlichkeit hier der Vorläufer der Liebessprache in „Romeo und Julie“, und am Schlusse von „Adonis und Venus“ schwingt Shakespeare sich gleichsam symbolisch von der Schilderung der blossen Sinnenglut auf zu einer Andeutung der Liebe, worin jene nur ein Element ist, indem er Adonis sagen lässt: „Die Liebe erquickt wie Sonnenschein nach Regen, Wollust aber wirkt wie Sturm nach Sonnenschein; der Liebe mildes Frühjahr bleibt immer frisch, der Wollust Winter kommt, bevor der Sommer halb vorüber ist; Liebe übersättigt sich nicht, Wollust stirbt wie ein Prasser; Liebe ist Wahrheit, Wollust ist voll von Lügen.“

Allerdings würde es unveruünftig sein, diesen tugendhaften Antithesen in diesem untugendhaften Gedichte allzuviel Gewicht beizulegen. Wichtiger ist es, dass die Naturbeschreibungen, wie zum Beispiel die Flucht des Hasen, hier unvergleichlich sind durch die Wahrheit und Feinheit der Beobachtung, und es ist lehrreich zu sehen, wie Shakespeares Stil sich schon hier ab und zu bis zur Grösse erhebt.

Das geschieht in den Schilderungen der Pferde und des Wildschweines. Man verfolge Zug für Zug dieses Gemälde von dem Eber, seinem Rücken mit den borstigen, drohenden Stacheln, seinen feurigen Augen seinem tief grabenden Rüssel und dem kurzen, dicken Nacken:

Die er durchbricht, die Dorn- und Brombeerhecken,
Gehn vor ihm auf, als macht' er ihnen Schrecken.

Das erinnert an eine Jagdscene von Snyders, wo die Menschen durch Rubens' Pinsel dargestellt sind.

Shakespeare scheint selbst ein Gefühl davon gehabt zu haben, mit welcher Meisterschaft er den Hengst gemalt hat. Denn er gebraucht folgende Ausdrücke: Wenn ein Maler das Leben selbst übertreffen, wenn er uns das Bild eines Pferdes geben wollte, das mehr wäre durch Kunst als andere durch Natur, so würde er uns ein Pferd geben wie dieses, das sich ebensoschr auszeichnete durch Gestalt, wie durch Mut und Farbe und Gangart. Man fühlt Shakespeares Naturfreude in einer Strophe wie diese:

Leicht auf den Füßen, von gedrungnem Bau,
Kopf klein und zierlich, grosse Augen drin,
Weitauf die Nüstern, Hufhaar lang und rau,
Schweif dicht und wallend, Mähne zart und dünn:
So trabt er stolz, und nichts fehlt seiner Schöne,
Als dass sein Kreuz ein stolzer Reiter kröne.

Und meisterlich sind alle seine Bewegungen gemalt:

Oft schnaubt er fort, starrt dann auf eine Stelle,
Fährt wieder auf jetzt, wenn ein Blatt nur fällt.

Man hört den Wind singen in seiner wehenden Mähne und seinem flatternden Schweife. Das erinnert beinahe an die prachtvolle Schilderung des Pferdes aus dem Schlusse des Buches Hiob: Es springt an, verschlingt den Weg mit donnerndem Dröhnen u. s. w.

So gross ist der Umfang des Stils in diesem kleinen Shakespeareschen Jugendgedichte: von Ovid bis zum Alten Testamente, vom Ausdruck für eine bis zum Gekünstelten verfeinerten Civilisation bis zu grossartigen und einfachen Ausdrücken für die Natur.

Das Gedicht über Lucretia (The rape of Lucrece) erscheint im folgenden Jahre — und zwar ebenso wie Venus und Adonis dem Lord Southampton gewidmet, jedoch mit einem trotz aller Beachtung des Abstandes vertraulicheren Tone in der Widmung. Es ist als ein Gegenstück zu der früheren Dichtung aufzufassen. Jenes handelt

von der Keuschheit beim Manne, dieses von der Keuschheit beim Weibe. Jenes schildert die unbeherrschte Leidenschaft eines weiblichen Wesens, dieses die verbrecherische Leidenschaft eines Mannes. Aber der Gegenstand ist hier ernsthaft und moralisch behandelt; Lucretia ist eine Art Lehrgedicht über die verheerenden Wirkungen zügelloser und tierischer Begierde.

Es hatte in der damaligen Zeit nicht so viel Glück als das vorhergehende; auch jetzt gewährt es dem Leser keine grosse Befriedigung.

In metrischer Beziehung ist das Gedicht kunstvoller als Venus und Adonis. Der sechszeiligen Strophe des ersteren ist eine siebente Zeile hinzugefügt, welche den Wohlklang und die Würde der Strophe vermehrt. Das Gedicht „Lucretia“ hat seine starke Seite in der Anschaulichkeit und Pracht der Beschreibungen und in der zuweilen haarfeinen, seelischen Analyse. Im übrigen ist sein Pathos eine ausgearbeitete, gesuchte Rhetorik.

Die Klagen, welche die Heldin ausstösst, nachdem die Unthat gegen sie verübt worden ist, sind reine Deklamation, allerdings äusserst beredte Deklamation, aber doch nur ein Anklage-Akt, mit Kunst und Breite gleich einer Rede von Cicero ausgeführt, reich an Ausrufen und Antithesen. Die Trauer der Männer über ihren Tod ist in spitzfindigen und gekünstelten Repliken ausgemalt. Shakespeares Meisterschaft tritt am klarsten hervor bei den in die Erzählung hineingestreuten Erwägungen, in denen man den Menschenkenner verspürt. So treffen wir da eine tiefe und niedlich geschriebene Strophe über die Weichheit der weiblichen Gemüthsart.*)

*) For men have marble, women waxen, minds,
 And therefore are they form'd as marble will;
 The weak oppress'd, th'impression of strange kinds
 Is form'd in them by force, by fraud or skill:
 Then call them not the authors of their ill,
 No more than wax shall be accounted evil
 * Wherein is stamp'd the semblance of the devil.

Die bemerkenswerteste Partie des Gedichtes, rein technisch betrachtet, ist die lange Reihe von Strophen (Vers 1366—1568), in denen ein den Untergang von Troja darstellendes Gemälde, das Lucretia in ihrer Verzweiflung beschaut, mit einer Kraft, einer Frische und Naivetät beschrieben wird, als würde es von einem geschildert, der jetzt zum erstenmal ein Gemälde sähe: „Hier sah man die Hand eines Mannes — auf eines anderen Haupt ruhend — hier einen Mann, auf dessen Nase der Schatten von dem Ohre seines Nachbars fiel.“ So stark ist das Gedränge auf dem Bilde, so täuschend die Darstellung, dass „anstatt Achilles' Gestalt sein von einer bewaffneten Hand erfasster Speer dastand; er selbst konnte dahinter nicht gesehen werden, oder doch nur mit dem Auge der Seele; da standen eine Hand, ein Fuss, ein Angesicht, ein Bein, ein Kopf und vertraten das Ganze.“*)

Hier wie überall, wo Shakespeare über bildende Kunst spricht, bewundert und preist er die täuschende Naturwahrheit. Wie schon erwähnt, waren die Gemälde in der Gilde-Kapelle zu Stratford die ersten, die ihm vor Augen kamen. Er kann ferner während seines Stratforder Aufenthaltes im Schlosse Kenilworth und in der Marienkirche zu Warwick Kunstwerke gesehen haben. Er hat in London ohne Zweifel in dem beliebten Weinhause the steelyard zwei viel bewunderte Gemälde von Holbein gesehen, die dort hingen. Ausserdem gab es damals in London nicht nur niederländische Porträts in sehr grosser Anzahl, sondern auch einzelne italienische Bilder. So weiss man aus einem Verzeichnis, das Prinz Johann Ernst von Weimar im Jahre 1613 verfasste, dass in Whitehall ein Gemälde von Julius Caesar und ein anderes von Lucretia hing, „sehr künstlerisch gemalt“, wie es heisst. Möglicherweise hat dieses Bild Shakespeare die Idee zu seinem Gedichte gegeben. Grössere malerische Kompositionen hat er auf den damaligen gewirkten Tapeten kennen gelernt (es gab solche

*) Vers 1415—17; 1433.

mit Darstellungen aus der römischen Geschichte in Theobalds), und wahrscheinlich hat er die vortrefflichen niederländischen und italienischen Gemälde gesehen, die das gerade zu diesem Zeitpunkte in seinem grössten Glanze stehende Schloss Nonsuch schmückten. (Elze: Shakespeare S. 481.)

Das Resultat seiner Kunstbetrachtungen ist, wie erwähnt, das gewesen, dass es für den Künstler darauf ankäme, der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen und sie zu bemeistern oder zu übertreffen. Immer wieder preist er vor allem die Naturwahrheit in der Kunst. Für allegorische oder religiöse Malerei hatte er augenscheinlich gar nichts übrig; er erwähnt ihrer nie, und ebensowenig der Kirchenmusik, obschon er für Musik grosse Liebe an den Tag legt.

Die Schilderung des Gemäldes, das Trojas Fall darstellt, steht nicht ausser Zusammenhang mit der Erzählung; denn Trojas Fall symbolisiert den Fall des römischen Königshauses als Folge von Tarquinius' Schuld. Shakespeare hat die Begebenheit nicht von der privat-moralischen Seite allein betrachtet; er lässt uns fühlen, dass die Ehre und das Bestehen einer königlichen Familie durch verbrecherische Übergriffe gegen ein adeliges Haus aufs Spiel gesetzt wird. Alle Ehrenbegriffe der Ritterzeit sind auf die alt-römischen Verhältnisse übertragen. Als Lucretia ihren Verwandten das Gelübde blutiger Rache abfordert, benutzt sie (Vers 1694) die Wendung: „Ritter sind durch ihren Eid verpflichtet, armen Frauen für erlittenes Unrecht Genugthuung zu verschaffen.“

Wie Shakespeare in der Schilderung von der Einnahme Trojas dem zweiten Buche von Vergils Aeneis gefolgt ist, so hat er für seine Dichtung im ganzen die kurze, aber schöne und gefühlvolle Darstellung der Geschichte Lucretia's im zweiten Buche von Ovids Festkalender (Fasti II, 685—852) als Grundlage benutzt.

Ein Vergleich zwischen dem Stil bei Ovid und bei ihm fällt allerdings nicht zu Shakespeares Vorteil aus. Ovid steht hier wie der strengste Klassiker gegenüber einem Halbbarbaren. Shakespeares Antithesen und Geschmack-

losigkeiten springen einem in die Augen. Man stutzt bei einer Stelle wie diese (Vers 1742): „Einiges von ihrem Blute verblieb rot und rein, anderes sah schwarz aus; das war dasjenige, welches der falsche Tarquinius besudelt hatte,“ oder wie diese (Vers 1766): „Wenn unsere Kinder vor ihren Eltern sterben, so sind wir ihre Nachkommen, sie nicht unsere.“

Diese Unnatur und dieser schlechte Geschmack sind nicht nur im allgemeinen dem Zeitalter eigentümlich, sondern sie hängen auch mit den grossen Vorzügen und seltenen Eigenschaften zusammen, die Shakespeare zu diesem Zeitpunkt mit so erstaunlicher Schnelligkeit entwickelt. Dass er diesem Geschmacke hat huldigen können, beruht zum Teil auf seinem Verhältnisse zu den Standesgenossen, den Freunden, den Mitbewerbern um die Gunst des Publikums, zu dieser ganzen künstlerischen Kleinwelt, deren Atmosphäre sein Genie in ganz kurzer Zeit emportrieb.

Man spricht in der Litteratur von Schulen, und es ist keine Übertreibung in den Worten: ohne Schulen keine Blütezeiten. Aber das Wort „Schule“, das auf griechisch eine schöne Bedeutung hat, ist zu einem plumpen, seminartistischen Ausdruck geworden. Man müsste anstatt Schule Treibhaus sagen, müsste von dem klassischen und dem romantischen Treibhause und von dem der Renaissance u. s. w. sprechen. In ganz kleinen Staaten, wo der Wettstreit und das Wettrennen, welche allein die Anspannung aller Fähigkeiten hervorrufen, fehlen, ist die unbedingte Meisterschaft in der Regel unerreichbar. Da sieht man häufig die Künstler früh eine Stellung erreichen und dadurch zu Grunde gehen. Andere suchen das Treibhaus ausserhalb ihres Vaterlandes auf, wenn es innerhalb dessen Grenzen nicht zu finden ist. Holberg suchte es in Holland, England und Frankreich; Thorwaldsen suchte es in Rom, Heine in Paris. Shakespeare wurde in London direkt darin hineingeführt. Dadurch bekam die Pflanze ein so üppiges Wachstum.

Er lebte in beständiger Berührung mit lebhaft und kühn schaffenden Geistern, seinen Mitbewerbern. Der Diamant wurde mit Diamantstaub geschliffen.

Es herrschte (wie Rümelin richtig nachgewiesen hat) unter den damaligen Dichtern in England ein Trieb, einander zu überbieten. Anfangs strebt Shakespeare notwendigerweise, stärker oder klüger als die anderen zu wirken. Schliesslich denkt er wie Hamlet: „Wie tief Ihr auch grabt, ich grabe immer eine Elle tiefer,“ eines der bezeichnendsten Worte von Hamlet und Shakespeare.

Dieses Verhältnis ist eine mitwirkende Ursache bei der Bildung dieses Shakespeareschen Jugendstils in den erzählenden Dichtungen wie in seinen Schauspielen; daher diese Hast, dieses Jagen nach Scharfsinn, dieses Sichvertiefen in Spitzfindigkeiten, dieses Sichtummeln in Wortspielen, dieser Federballkampf mit Worten. Daher das Überheizte in der Leidenschaft wie das Überreizte in der Bildersprache, wo zuweilen ein Bild das andere erzeugt mit jener Üppigkeit und Schnelle, womit sich gewisse niedrig stehende Organismen vermehren.

Er besass die Fähigkeit zu diesem Spiel mit Worten und Gedanken, wie er zu allem möglichen veranlagt war; er war zu reich ausgerüstet, um in irgend einer Weise zurückstehen zu müssen. Aber hier stossen wir auf etwas, was nicht zu seinem ursprünglichen Wesen gehörte. Als er so weit gelangt, dass in seinen Schöpfungen seine innerste Persönlichkeit zum Durchbruch kommt, so offenbart sich eine weit tiefere, gefühlvollere Natur als jene, die sich in diesen fortwährenden Spitzfindigkeiten der versifizierten Erzählungen und in diesem ewig Schlagfertigen in der Lustspieldiktion Luft macht.

XII.

Trotz der Gunst und des Rufes, die Venus und Lucretia ihm verschafften, hat Shakespeare mit seiner genialen Selbsterkenntnis sicher schnell eingesehen, dass nicht die

erzählende, sondern die dramatische Poesie seinen Fähigkeiten vollen Spielraum liess.

Und wir sehen, wie er sich nunmehr zum ersten Male bis zur Meisterschaft emporschwingt. Die erreicht er im Rahmen des Schauspiels, doch, sehr bezeichnend, noch nicht durch das dramatische Element, sondern besonders durch die reiche, unübertroffene Lyrik, womit er einen dünnen, dramatischen Kanevas überstickt.

Sein erstes Meisterwerk ist ein Meisterwerk an Grazie in Lyrik und Komik — der Sommernachtstraum, ein Festspiel, eine Maske, ehe die Masken als stehende Kunstart eingeführt wurden, sicher zu der Hochzeit eines vornehmen Beschützers geschrieben, wahrscheinlich zu dem Maifeste nach Essex' stiller Hochzeit mit Philip Sidneys Witwe im Jahre 1590. Hier ist in Oberons Monolog eine bedeutungsvolle Stelle über eine reizende Vestalin auf dem Throne, an der Cupidos Angriffe abprallten, die deutlich eine schmeichelhafte Anspielung auf Elisabeth und Leicester enthält, und über die kleine Blume, die von Amors Flammeneipfeilen getroffen wurde; dies deutet in ähnlicher, allegorischer Weise wehmutsvoll auf Essex' Mutter und deren Ehe mit Leicester hin, die geschlossen worden, nachdem dieser Geliebte der Elisabeth von der Königin als Bräutigam zurückgewiesen worden war. Auch anderes deutet hier auf Essex als Bräutigam in der Gestalt des Theseus.

Wie soll man würdig vom Sommernachtstraum sprechen? Es ist kaum der Mühe wert, bei der Schwäche in den Umrissen der Charakterzeichnung zu verweilen, denn der Nachdruck liegt hier nicht auf der Charakteristik, und trotz seiner Schwächen ist die Dichtung als Ganzes eine der zartesten, der ursprünglichsten, der vollendetsten, die Shakespeare erzeugt hat.

Hier ist Spensers Feenpoesie weiter geführt, zusammengedrängt, verdichtet; hier ist Shelleys Geisterpoesie ein paar hundert Jahre vorweggenommen. Und in den luftigen Traum tritt die ausgelassene Parodie. Des Elfenlandes und des Clownlandes Grenzen fließen ineinander.

Hier ist ein vornehmes, aristokratisches Element in dem fürstlichen Paare, Theseus und Ariadne, und ihren Höflingen — hier ist ein witziges, niedrig komisches Element in der Aufführung von Pyramus und Thisbe durch die Handwerker, gutmütig überlegen behandelt mit einem göttlichen, seelenvollen Humor, und hier ist endlich das übernatürliche, poetische Element — wovon in Romeo und Julie bald darauf ein Schimmer auftaucht bei Mercutios Königin Mab — das Elfenspiel, wo Puck und Bohnenblüte, Spinnweb und Sensamen Helden und Heldinnen sind; das Elfenspiel mit seinem unerreichbaren Sang und Klang, seiner Sommernachtsstimmung, seinem Nebeltanze und Pflanzenduft und dem rötlichen Himmel der hellen Nächte — ein Spiel des kleinen Völkchen, das in Rosenknospen auf Würmer jagt, Fledermäuse neckt, Spinnen verscheucht und den Nachtigallen befiehlt — ein hingehauchtes Wunder, das für mehr als ein paar Jahrhunderte nachher die Keime zu unzähligen, romantischen Herrlichkeiten in England, Deutschland und Dänemark enthält.

Es gibt in der französischen Litteratur ein anmutiges, etwas späteres, mythologisches Festspiel, Molières Psyche, worin die herrlichen Liebesverse, die den Lippen der Heldin entströmen, alle von dem damals sechzigjährigen Corneille geschrieben sind. Das ist in seiner Art ein vortreffliches Werk. Man lese und vergleiche es mit der Naturpoesie des Sommernachtstraumes, um zu fühlen, was der grosse Engländer vor den grössten Franzosen voraus hat, in der reinen, von Rhetorik völlig freien Lyrik, in der ungebunden spielenden, streng dichterischen Poesie mit ihrem Kleeduft, ihrem Blumenhoniggeschmack und ihren leichten, wechselnden Traumerscheinungen.

Hier ist kein Pathos. Hier stürmt bei Shakespeare noch nicht der erotischen Leidenschaft Orkan. Nein, hier ist nur das schwärmerisch bilderschaffende Wesen der Liebe behandelt, der Liebesehnsucht freies Umdichten und Umformen des Gegenstandes, all die Umkleidung, Einbildung und Thorheit in der Liebe, das Element, das zum Wechsel

und zur Flüchtigkeit führt. Der Mensch ist von Natur ein Wesen ohne inneren Kompass, der von seinen Trieben und Träumereien irre geleitet wird, daher in fortwährendem Selbstbetrug lebt, und fortwährend von anderen Menschen betrogen wird. Das hat Shakespeare in diesen seinen jungen Jahren nicht allzu tragisch aufgefasst. So treten denn die Menschen hier auch in ihrer Verliebtheit und zwar besonders in ihrer Verliebtheit als höchst unvernünftige Geschöpfe auf. Die Liebenden fliehen und suchen einander, sie begehren, ohne wiedergeliebt zu werden; die Paare fühlen sich irrig kreuzweise zu einander hingezogen; der junge Mann läuft hinter der her, die ihm zu entgehen sucht; das junge Mädchen entflieht dem, der sie liebt, und die feine Ironie des Dichters lässt die Verwirrung zu ihrer Höhe und zu ihrem Symbol gelangen, als die Elfenkönigin im Rausche des Liebesträumens ihr Ideal in dem Webergesellen mit dem Eselskopfe erblickt.

Es ist die Liebe als Frucht der Einbildungskraft, die hier herrscht. Daher diese Worte des Theseus:

Verliebten und Verrückten braust das Hirn
 In bildungsreicher Träumerei, die wahrnimmt,
 Was nie die kühlere Vernunft doch annimmt.
 Wahnwitzige, Verliebte und Poeten
 Bestehn aus Einbildung

Und dann folgt die erste, selbstbewusste Stelle bei Shakespeare über das Wesen und die Kunst des Dichters. Sonst ist er von der Würde des Dichters als solchen sehr wenig erfüllt; er ist von der Selbstvergötterung späterer, romantischer Dichter, die den Dichter als den Hirten des Volkes bezeichnen, weit entfernt; wo er Dichter in seine Werke einführt (wie in Caesar und Timon) geschieht es meist, um sie eine erbärmliche Rolle spielen zu lassen. Aber hier (V. 1) treffen wir die berühmten und schönen Worte: *The poet's eye in a fine fancy rolling:*

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
 Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab;
 Und wie die schwangre Phantasie Gebilde

Von unbekanntem Dingen ausgehört,
 Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
 Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
 So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.

Er hat gefühlt, dass seine Schwingen ausgewachsen waren.

Da der Sommernachtstraum nicht vor dem Jahre 1600 veröffentlicht wurde, so ist die genaue Datierung des Textes, den wir besitzen, unmöglich. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind an dem Stücke vor dem Druck Änderungen und Hinzufügungen vorgenommen worden.

Schon früh richtete man seine Aufmerksamkeit auf die folgenden Zeilen aus Theseus' Replik im Anfang des fünften Aufzuges:

„Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod
 Des Wissens jüngst im Bettelstand verstorben.“
 Das ist 'ne strenge, beissende Satire.*)

Viele haben darin eine Hindeutung auf Spensers Tod sehen wollen, aber dieser trat erst im Jahre 1599 ein, also wahrscheinlich zu spät, als dass darauf angespielt sein kann; andere haben darin eine Hindeutung auf den im Jahre 1592 erfolgten Tod von Robert Greene gefunden. Am wahrscheinlichsten ist es jedoch, dass die Worte auf Spensers Dichtung „The tears of the muses“ hinzielen, die im Jahre 1591 veröffentlicht wurde, und die eine Klage über die Gleichgültigkeit des Adels gegen die schönen Künste ist. Wenn das Stück, und es spricht sehr vieles dafür, zu Essex' Hochzeit verfasst worden ist, so müssen diese Zeilen später eingeflochten sein, was ja an einer Stelle, wie diese, wo eine ganze Reihe verschiedener Vorwürfe für das Maskenspiel aufgezählt werden, leicht auszuführen war.

Die wichtige Stelle (II, 1), wo Oberon die von ihm gesehene Erscheinung erzählt, ist schon erwähnt. Sie folgt auf Oberons Erzählung von der Sirene, die auf dem Rücken

*) „The thrice three Muses mourning for the death
 Of learning, late deceas'd in beggary.“
 This is some satire, keen and critical.

eines Delphins sitzend so schön sang, dass Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren — was auf die Festlichkeiten und das Feuerwerk bei Elisabeths Besuch auf Kenilworth im Jahre 1575 hindeutet. Die Stelle ist unter anderem deshalb interessant, weil wir hier einige der wenigen Allegorien vor uns haben, die überhaupt bei Shakespeare vorkommen, und eine Stelle, die zur Allegorie wurde, weil die darin behandelten Verhältnisse sich nicht geradeheraus besprechen liessen. Shakespeare stützt sich hier, wie das längst sehr treffend von der englischen Kritik*) nachgewiesen ist, auf die Allegorie in Lyly's mythologischem Schauspiel Endymion. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass Cynthia (die Mondgöttin) in diesem Schauspiel die Königin Elisabeth bedeutet und Endymion: Leicester, der als in Cynthia hoffnungslos verliebt dargestellt wird. Tellus und Floscula, von denen die eine Endymions „Person“ liebt, die andere seine „Tugenden“, sind die beiden Damen, die Gräfinnen Sussex und Essex, die in Liebesverhältnissen zu Leicester standen. Das Schauspiel ist derartig abgefasst, dass es eine durchgeführte Schmeichelei für Elisabeth enthält und doch zu gleicher Zeit Leicester schmeichelt und ihn verteidigt; es stellt nämlich dem wirklichen Verhältnisse zum Trotz die Königin als ganz unempfindlich gegen die Huldigung ihres Anbeters dar und Leicesters Verhältnis zur Gräfin von Sheffield als eine blosser Maske für seine Liebe zur Königin, mit anderen Worten: es stellt diese Verhältnisse so dar, wie die Königin gegenüber ihrem Volke, Leicester gegenüber der Königin sie dargestellt zu sehen wünschte. Was die Gräfin von Essex betrifft, die eine so grosse Rolle in Leicesters Leben spielen sollte, so ist ihre Rolle im Stücke beinahe gleich Null. Ihre Liebe äussert sich nur in ein paar bescheidenen Wendungen über die Freude, die sie empfindet, den Endymion nach seinem langen (40 Jahre dauernden) Schläfe, während

*) N. J. Halpin: Oberons Vision in the Midsummer-Night's Dream, illustrated by a comparison with Lyly's Endymion. 1842.

dessen er ein Greis geworden war, durch einen einzigen Kuss der Cynthia erweckt und verjüngt zu sehen.

Sicher hat das Verhältniß zwischen Leicester und der Gräfin Lettice of Essex einen tiefen Eindruck auf Shakespeare gemacht. Auf Leicesters Veranlassung war ihr Mann lange Zeit abwesend als Befehlshaber in Ulster und später als Earl-Marshal von Irland, und als dieser Mann im Jahre 1576 starb — nach der übrigens unbewiesenen Volksannahme an Gift — schloss seine Witwe wenige Tage nachher eine heimliche Ehe mit seinem vermeintlichen Mörder. Als Leicester zwölf Jahre später von einem plötzlichen Tode ereilt wurde, nach dem Volksglauben ebenfalls durch Gift, sah man darin eine Strafe des Himmels, verhängt über einen grossen Verbrecher. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare in diesen Begebenheiten eines der Motive zu seinem „Hamlet“ gefunden. Ob Leicester wirklich zur Gräfin Lettice noch zu Lebzeiten ihres Mannes in einem Verhältniß stand, ist natürlicherweise unsicher, wenn auch wahrscheinlich; jedenfalls war die Stellung der Mutter zum Grafen Robert Essex, ihrem Sohne aus erstre Ehe, fortwährend die beste. Sie wurde indessen von der Königin mit einer Ungnade bestraft, die so weit ging, dass die Bestrafte sich nie bei Hofe zeigen durfte.

Shakespeare hat Lylys Benennungen beibehalten, indem er sie nur ins Englische übersetzte. Cynthia wurde zum Mond, Tellus zur Erde, Floscula zu der kleinen Blume, und mit diesem Kommentar an der Hand wird man die feine, schonende und poetische Weise bewundern mit der er die Familienverhältnisse des Grafen Robert Essex, des wahrscheinlichen Bräutigams, bei dieser Gelegenheit berührt:

Oberon.

Zur selben Zeit sah ich — du konntest nicht —
 Cupido zwischen Mond und Erde fliegen
 In voller Wehr; er zielte scharfen Blicks
 Nach 'ner Vestalin, hold im Westen thronend,
 Und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
 Als sollt' er hunderttausend Herzen spalten;
 Allein ich sah das feurige Geschoss
 Im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen.

Die kaiserliche Priesterin ging weiter
In sittsamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt' ich auf den Pfeil, wohin er fiel:
Er fiel gen Westen auf ein zartes Blümchen,
Sonst milchweiss, purpurn nun durch Amors Wunde.

Mit dem Saft dieser Blume macht Oberon hier jeden Mann und jedes Weib für den ersten, der ihnen vor Augen kommt, schwärmen.

Zu dieser in Shakespeares Lebenswerk so alleinstehenden Schmeichelei gegenüber Elisabeth hat der Dichter sich aller Wahrscheinlichkeit nach nur zu dem Zwecke herbeigelassen, um die Königin für die Hochzeit seines Gönners freundlich zu stimmen, mit anderen Worten, die Erbitterung abzuwehren, womit sie der Neigung ihrer Lieblinge, ja sogar ihrer Höflinge, sich nach eigenem Gutdünken zu verheiraten, zu begegnen pflegte. Besonders Essex hatte ihr ja sehr nahe gestanden; im Jahre 1587 hatte er Walter Raleigh aus ihrer Gunst verdrängt, und obgleich die nun mehr als 56jährige Königin volle 34 Jahre älter war als der Mann, der eben ihr Geliebter gewesen war, so gelang es Shakespeare doch nicht, sie für das junge Paar zu gewinnen. Die Braut erhielt den Befehl, „ganz zurückgezogen im Hause ihrer Mutter zu leben“.

Der Sommernachtstraum ist das erste, völlig fertige, lötige, ewige Kunstwerk, das Shakespeare hervorgebracht hat.

Dass die Liebespaare nur äusserst schwach individualisiert sind und keine besondere Teilnahme zu erwecken vermögen, ist ein Mangel, der in der Gesamtwirkung des Stückes verhallt. Dass jede Motivierung des Gefühls-Umschlags bei den Liebenden fehlt, ist überhaupt kein Mangel, da seine Begründung durch Oberons Zauberei ein grosses, die gaukelnde Macht der erotischen Phantasie zeigendes Symbol ist. Es ist ebensoviel Tiefsinn als Schelmerei in der Darstellung der Titania als einer bis zur Bezauberung in Zettel mit dem Eselskopfe Verliebten. Ja, es liegt in der schnell wechselnden, gegenseitigen Anziehung und Abstossung der Einzelnen eine ganze, scherzhafte Philosophie der Erotik.

Stärker als je tritt hier das ländliche und volkstümliche Element in Shakespeares Genie hervor. Der ganze Natursinn und die ganze Naturkenntnis des Landkindes liegt darin, und zwar von dichterischer Stimmung durchdrungen. Hier kommt ein Gewimmel von Pflanzen und ein Gewimmel von Insekten vor, und alles, was darüber gesagt wird, ist beobachtet, gesehen und gefühlt. In keinem Shakespeareschen Schauspiele werden so viele Arten von Blumen, Früchten und Bäumen genannt und charakterisiert. H. N. Ellacombe zählt in seiner Abhandlung über die Jahreszeiten in Shakespeares Stücken nicht weniger als 42 hier vorkommende Arten auf. Es wimmelt von Gleichnissen über Naturerscheinungen. Da Helena ihre Schulfreundschaft mit Hermia so niedlich schildert (III, 2), sagt sie z. B.:

So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich;
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins,
Zwei holde Beeren, einem Stil entwachsen.

Als Titania fordert, dass die Elfen jedem Wunsche ihres eselsartigen Anbeters entgegenkommen sollen, sagt sie (III, 1):

Gefällig seid und dienstbar diesem Herrn:
Hüpft, wo er geht, und gaukelt um ihn her;
Sucht Aprikos' ihm auf und Stachelbeer,
Maulbeeren gebt ihm, Feigen, Purpurtrauben;
Ihr müsst der Biene Honigsack ihm rauben,
Zur Kerze nehmt von ihr ein wächsern Bein
Und steckt es an bei eines Glühwurms Schein,
Zu leuchten meinem Freund Bett aus und ein;
Mit bunter Schmetterlinge Flügelein
Wehrt fächelnd ihm vom Aug' den Mondenschein.
Nun, Elfen, huldigt ihm und neigt euch fein.

Mit Shakespeares Natursinn hängt seine Volkstümlichkeit zusammen. Er ist tief in den Volksglauben hinuntergetaucht, hat die Vorstellungen getummelt, an die der Bauer glaubt, und die in den alten Balladen behandelt werden, und er hat Heinzelmännchen und Elfen mit den feinen Gestalten der Kunstdichtung zusammengestellt, mit Oberon, der französischer Abstammung ist (Auberon aus

l'aube du jour) und mit Titania, welchen Namen Ovid in seinen Metamorphosen (III, 173) der Diana als der Schwester des Titanen Sol gibt. Möglicherweise ist ein Lyly zugeschriebenes Stück „The Maid's Metamorphosis“, obgleich erst im Jahre 1600 gedruckt, älter als der Sommernachts Traum. In diesem Falle kann Shakespeare ein Motiv für seine Elfenrepliken aus dem darin vorkommenden, schönen Elfen gesang erhalten haben. Auch Einzelheiten im Dialoge haben Ähnlichkeit. An Lyly erinnert zum Beispiel folgender Replikwechsel zwischen Zettel und den Elfen:

Zettel.

Ich flehe Euer Gnaden von ganzem Herzen um Verzeihung. Ich bitte um Euer Gnaden Namen.

Spinnweb.

Spinnweb.

Zettel.

Ich wünsche näher mit Ihnen bekannt zu werden, guter Musje Spinnweb. Wenn ich mich in den Finger schneide, werde ich so frei sein, Sie zu gebrauchen. Ihr Name, ehrsam Herr?

Bohnenblüte.

Bohnenblüte.

Zettel.

Ich bitte Sie, empfehlen Sie mich Madame Hülse, Ihrer Frau Mutter, und Herrn Bohenschote, Ihrem Herrn Vater. Guter Herr Bohnenblüte, auch mit Ihnen hoffe ich näher bekannt zu werden. Ihren Namen, mein Herr, wenn ich bitten darf?

Senfsamen.

Senfsamen.

Zettel.

Lieber Musje Senfsamen, ich kenne Ihre Geduld gar wohl. Jener niederträchtige und ungeschlachte Kerl, Rindfleisch, hat schon manchen wackern Herrn von Ihrem Hause verschlungen, u. s. w. *)

*) Man vergleiche hiermit Lylys Dialog zwischen Menschen und Elfen:

— Erlaubt, wie darf ich Euch nennen?

Erster Elf: Mein Name ist Pfennig. —

— Es thut mir leid, dass ich Euch nicht in meinen Beutel stecken kann. Mit Erlaubnis, mein Herr, wie darf ich Euch nennen?

Zweiter Elf: Mein Name ist Heimchen.

— Dann möchte ich Euretwegen wünschen, ein Kaninchen zu sein.

Der Gegensatz zwischen der Prosa der plumpen Handwerker und der Poesie der Elfenwelt ist von stark humoristischem Effekt und ist im 19. Jahrhundert oft nachgemacht worden; in Deutschland von Tieck, in Dänemark von J. L. Heiberg, der drei Nachahmungen des Sommer-nachtstraumes gedichtet hat: „Die Elfen“, „Der Sieben-schläfertag“ und „Die Nussknacker“.

Die Einführung der Elfenwelt in das Schauspiel bringt nicht nur zahlreiche Liebesverwirrungen mit sich, sondern auch Gaukeleien von anderer, äusserlicher Art. Die Menschen werden von täuschenden Stimmen geneckt, werden des Nachts von ihnen im Walde in die Irre geführt und auf manche unschuldige Weise zum besten gehalten. Die Elfen bewahren von Anfang bis zum Ende ihre Anmut und Schelmerei; nur sind die einzelnen Physiognomien auf dieser Entwicklungsstufe Shakespeares noch wenig ausdrucksvoll. So ist der Kobold Puck nur ein Schatten gegen den zwanzig Jahre später geschaffenen, unsterblichen Luftgeist Ariel im „Sturme“.

Wie hoch nun indessen im Sommernachtstraum die Elfenwelt als Ganzes auch dasteht, so zeigt sich die von Shakespeare erreichte Meisterschaft doch am klarsten in den burlesken Partien des Stückes, in denen eine kleine Bande von braven Handwerkern sich herumbewegt und die Geschichte von Pyramus und Thisbe zur Hochzeit des fürstlichen Paares, Theseus' und Hippolitas aufführen will. Den strahlenden und harmlosen Humor, womit diese braven Einfältigen behandelt sind, hat Shakespeare früher nie erreicht. Sicher sind darin Jugenderinnerungen aus den Schauspielen niedergelegt, die er auf den Marktplätzen zu Coventry und anderswo hatte aufführen sehen. Auch wird hier in ausgelassener Laune auf die ältere, englische Schauspiel-Litteratur gestichelt. Wenn es z. B. in der zweiten Scene des ersten Aufzuges heisst: „Wetter, unser Stück ist ja *die höchst klägliche Komödie* (the most lamentable comedy) über den höchst grausamen Tod des Pyramus und der Thisbe“, so geht das sicher auf den langen

possierlichen Titel des alten Schauspiels „Cambyses“ hinaus:
 „A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth u. s. w.*)

Am überlegensten zeigt sich Shakespeare jedooh hier in der munteren Selbstironie, womit er seine eigene Kunst, die Schauspielerkunst, und das Theater mit dessen damals so wenigen und unvollkommenen Hilfsmitteln, auf die Illusion einzuwirken, behandelt. Symbole von einer hinreissenden Ausgelassenheit sind in dieser Beziehung: der Handwerker, der die Mauer spielt, jener, der den Mondschein agiert, und der Vortreffliche, der den Löwen macht.

Ganz im allgemeinen hat es Shakespeare augenscheinlich zu grossem Vergnügen gereicht (wie ein paar Jahrhunderte später den ihm nachahmenden, deutschen Romantikern), das Theater in das Theater einzuführen. Das ist jedoch keine Erfindung von ihm. In Kyd's „The Spanish tragedie“ (vielleicht vom Jahre 1584), einem Stücke, über dessen Pathos Shakespeare sich oft lustig macht, aus dem er aber nichtsdestoweniger Impulse zu seinem „Hamlet“ erhalten, kommt schon das Schauspiel im Schauspiel vor (als ein Mittel zur Rache an einem grossen Verbrecher). Aber von Anfang an hat dieser Zug, dem aufzuführenden Stücke durch Einführung schauspielernder Personen ein grösseres Wirklichkeitsgepräge zu geben, eine grosse Anziehung für ihn gehabt. Man vergleiche mit diesen Szenen besonders das Auftreten Schädels und seiner Kameraden als Pompeius, Hektor, Alexander, Hercules und Judas Makkabäus im fünften Aufzuge von „Verlorene Liebesmüh“. Schon hier spricht die Prinzessin mit Nachsicht über die armen Dilettanten-Schauspieler:

Der Scherz, der sich nicht kennt, gefällt gerad;
 Wo Eifer ringt nach Beifall, Beifall stirbt
 Im Eifer dessen, der ihn nicht erwirbt;

*) Die damals herrschende Leidenschaft für den Buchstabenreim wird in folgenden Zeilen des Prologes zum Schauspiel „Priamus und Thisbe“ verspottet:

Whereat, with blade, with bloody blamefulde blade,
 He bravely broached his boiling bloody breast.

Solch wirres Possenspiel dringt oft ans Ziel,
Wenn Grosses untergeht, das Ernstes will.

Gleichwohl liegt hier von seiten der Höflinge eine gewisse, jugendliche Grausamkeit in dem Spotte über die Auftretenden, während dagegen im Sommernachtstraum alles in den reinsten, leichtesten Humor sich auflöst. Was kann z. B. vollendeter sein, als die beruhigende Mitteilung des Löwen an die Damen, ehe er sein Gebrüll ausstösst, dass er kein wirklicher Löwe sei:

Ihr Fräulein, deren Herz fürchtet die kleinste Maus,
Die in monströser G'stalt thut auf dem Boden schweben,
Mögt itzo zweifelsohn' erzittern und erbeben,
Wenn Löwe, rauh von Wut, lässt sein Gebrüll heraus.
So wisset denn, dass ich Hans Schnock, der Schreiner, bin,
Kein böser Löw' fürwahr, noch eines Löwen Weib.

und wie wohlthuend wirkt, als er endlich „buh“ gebrüllt hat, die zum Sprichwort gewordene Replik des Theseus: Gut gebrüllt, Löwe!

„Der Sommernachtstraum“ ist als Ganzes eher dramatische Lyrik als ein eigentliches Schauspiel zu nennen; es ist eine leichtströmende, spielende Darstellung der Liebe als Traumleben, Sinnenüberwältigung, Sinnenbetrug, Schwärmerei, deren Kern ein Scherz mit dem irrationellen Wesen des Gefühles ist. Daher sagt Lysander, als er sich, vollständig unter der Herrschaft der Zauberwurzel, an das Weib wendet, das er in Wirklichkeit gar nicht liebt, nun aber anzubeten sich einbildet:

Der Wille wird von der Vernunft regiert;
Mir sagt Vernunft, dass Euch der Preis gebührt.

Hier steht er wie nie unter der Ironie des Dichters. Shakespeare sieht in dem Verliebtsein nicht einen Ausdruck für die Vernunft des Menschenwesens; er stellt den Menschen überhaupt nur ausnahmsweise als ein Vernunftwesen dar. Er hat früh gefühlt und geahnt, wieviel ausgedehnter das Gebiet des unbewussten Lebens ist als das des bewussten, und er hat verstanden, dass Launen wie auch Leidenschaften in dem unbewussten Leben wurzeln. Im „Sommernachts-

traum“ mit seinem leichten, erotischen Spiel keimt eine Lebensanschauung hervor.

Und nun geschieht es, dass Shakespeare an der Grenze der ersten Jugend, nachdem eben der Sommernachtstraum geschrieben ist, zum zweitenmal das mächtigste Jugendgefühl sich zum Gegenstand wählt und es nicht mehr als Einbildung behandelt, sondern als den herbsten Ernst, als glühende, beseligende, verheerende Leidenschaft, als Glück und Unglück, Lebensquelle und Todesquelle im Verein, indem er seine erste, selbständige Tragödie, Romeo und Julia, schreibt, das unvergleichliche und unvergängliche Liebes-Trauerspiel, das noch heutzutage einen der Höhepunkte bezeichnet, den die Weltliteratur erreicht hat. Wie der Sommernachtstraum der Triumph der Grazien ist, so ist Romeo und Julia die Apotheose der lautereren Liebes-Leidenschaft.

XIII.

Das Trauerspiel „Romeo und Julia“ muss in seiner ursprünglichen Gestalt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1591, also dem 27. Lebensjahre des Dichters stammen.

Der Stoff war alt und findet sich in einer 1476 herausgegebenen Novelle von Masuccio von Salerno, die wahrscheinlich von Luigi da Porta benutzt wurde, als er im Jahre 1530 seine Geschichte: „Zwei edle Liebende“ herausgab. Ihm folgte Bandello mit seiner Erzählung „La sfortunata morte di due infelicissimi amanti“, und hieraus schuf ein Engländer ein Schauspiel, Romeo und Julia, das seiner Zeit (vor 1562) viel Glück gemacht zu haben scheint, nun aber verloren gegangen ist.

Aus Bandellos Novelle nahm der englische Dichter Arthur Brooke den Stoff zu einer Dichtung *The tragicall Historie of Romeus and Juliet*, written first in Italian by

Bandell and now in Englishe by Ar. Br. Dieses Poem ist in gereimten, abwechselnd zwölf- und vierzehn-silbigen, jambischen Versen geschrieben, deren Rhythmus zwar in einem etwas langsamen Passgange dahinschreitet, aber nicht unbehaglich noch allzu eintönig ist. Der Vortrag ist in seiner Naivetät äusserst gesprächig und weitschweifig; es ist die Erzählungsweise eines begabten Kindes, das mit kleinlicher Genauigkeit beschreibt, in seiner Umständlichkeit alle Einzelheiten mitnimmt und sie alle in eine Reihe stellt.*)

Shakespeare hat diese Dichtung als Grundlage benutzt und fand schon hier die Rollen der beiden Hauptpersonen sowie die des Lorenzo, Mercutio, Tybalt, der Amme und des Apothekers in schwachen Umrissen angedeutet. Auch ist Romeos Neigung zu einem anderen Weibe gerade vor der Bekanntschaft mit Julia hier breit erzählt. Und der ganze Gang der Handlung ist hier derselbe wie in der Tragödie.

Die erste Quartausgabe von Romeo und Julia aus dem Jahre 1597 hat folgenden Titel: *An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet. As it hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the right Honorable the L. of Hunsdon his Sernants.* Lord Hunsdon starb in seinem Amte als Lord Grosskammerherr im Juli 1596; sein Nachfolger wurde erst im April 1597 ernannt; in dieser Zwischenzeit wurde seine Truppe nicht Lord Chamberlains, sondern nur Lord Hunsdons Truppe genannt, und in dieser Zeit muss das Stück also zuerst aufgeführt worden sein.

Indessen deutet vieles auf einen weit früheren Ursprung des Stückes, und zur Bestimmung des Zeitpunktes dient besonders die Hindeutung der Amme auf ein stattgehabtes Erdbeben (I, 3):

*) Hier eine Probe. Romeo sagt zu Julie:
Since, lady, that you like to honor me so much
As to accept me for your spouse, I yeld my selfe for such.
In true witness whereof, because I must depart,
Till that my deed do prove my woord, I leave in pawne my hart.
Tomorrow eke bestimes, before the sunne arise
To Fryer Lawrence will I wende, to learne his sage advise.

Elf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten.*)" und etwas später wieder:

Und seit der Zeit ist's nun elf Jahre her.

Es hatte im Jahre 1580 in England ein Erdbeben stattgefunden.

Doch wenn Shakespeare auch im Jahre 1591 mit der Ausführung begann, so ist es dennoch keinem Zweifel unterworfen, dass er zwischen diesem Zeitpunkte und dem Jahre 1599, wo es in der zweiten Quartausgabe beinahe in der heutzutage geltenden Gestalt veröffentlicht wurde, seiner Gewohnheit entsprechend das Stück vorgenommen und umgearbeitet hat. Diese zweite Ausgabe trägt auf dem Titelblatte die Worte: „vor kurzem berichtigt, vermehrt und verbessert.“ Erst die vierte Ausgabe bringt den Namen des Verfassers.

Die unter anderen von dem ausgezeichneten Shakespeare-Kenner Halliwell-Philipps ausgesprochene Ansicht, dass die Ausgabe von 1597 nur eine unvollständige Piraten-Ausgabe sein solle, wird kaum von Jemand aufrecht erhalten werden, der diese und die Ausgabe von 1599 Zeile für Zeile einer genauen Vergleichung unterworfen hat. Falls man nur auf die zahlreichen und gewichtigen Hinzufügungen zum Texte achtet, so kann man allerdings den Eindruck bekommen, dass die erste Ausgabe nach einer rücksichtslos verkürzten Handschrift veranstaltet sei; aber gegenüber solchen Stellen, (wie die sechste Scene des zweiten Aufzugs) wo ein grosses Stück Dialog als überflüssig ausgelassen ist, und wo im Folgenden der alte Text durch einen neuen, bedeutend besseren ersetzt worden, lässt sich dieser Eindruck nicht festhalten.

Wir haben hier wie auch anderswo, aber selten so unzweifelhaft und deutlich, eine Arbeit von Shakespeare auf zwei verschiedenen Entstehungsstufen vor uns.

Erstens ist in der zweiten Ausgabe alles nur Angedeutete mehr ausgeführt. Malende Scenen und Repliken,

*) Tis since the earth'quake now eleven years.

die der Handlung ihren Hintergrund und ihre Folie geben, sind hinzugefügt. Der Strassenkampf im Anfange des Stückes ist viel breiter geworden, die Scene zwischen den Dienern, die Scene mit den Musikanten sind hinzugekommen. Demnächst ist die Amme gesprächiger und viel komischer geworden, Mercutios Witz hat einzelne seiner eigentümlichsten Wendungen gewonnen, der alte Capulet hat eine lebhaftere Physiognomie erhalten, aber besonders Lorenzos Rolle ist beinahe zum Doppelten ihres früheren Umfangs herangewachsen, und man fühlt in dieser Vermehrung die nicht hier allein hervortretende Sorgsamkeit Shakespeares, in der Umarbeitung auf das vorzubereiten, was da kommen soll, es zu begründen und im voraus zu verkünden. Es ist z. B. neu, wenn Lorenzo (II, 6) gegenüber dem heftigen Freudenausbruche Romeos sagt:

So wilde Freude nimmt ein wildes Ende
Und stirbt in ihrem Rausch, wie Feu'r und Pulver
Im Kusse sich verzehrt.

Es ist neu, wenn er durch Julias leichten Gang veranlasst, die Wendung benutzt:

Die Liebe kann auf Sommerfäden schreiten,
Die tändelnd durch die lose Luft sich weben,
Und fällt doch nicht: so leicht sind Eitelkeiten.

Neu ist mit Ausnahme von dem ersten Dutzend Versen beinahe die ganze, prachtvoll beredete Replik des Lorenzo an Romeo, als dieser in der Verzweiflung das Schwert zieht um sich selbst zu töten (III, 3). Die Stelle beginnt:

Was schiltst Du auf Geburt, auf Erd' und Himmel?
Geburt, Erd', Himmel, alle drei begegnen
In Dir sich, die von Dir Du schleudern willst.
Pfui, schändest Bildung, Liebe, Witz Du so;
Hast wie ein Wucherer Überfluss an allem
Und brauchst doch nichts zu seinem echten Zweck,
Der Bildung, Liebe, Witz erst zieren sollte.

Hinzugefügt ist auch die Stelle (IV, 1), wo Lorenzo der Julia die Wirkung des Schlaftrankes sorgfältig ausmalt, und wo er schildert, wie man sie zu Grabe tragen werde; und dem entspricht die gleichfalls hinzugefügte, meister-

liche Stelle (IV, 3), wo Julia mit dem Becher in der Hand ihr Entsetzen über das Erwachen in dem schrecklichen, unterirdischen Gewölbe überwindet.

Die Hauptsache ist jedoch die, dass die Gestalten der beiden Liebenden durch die Umarbeitung an Ernst und dadurch an Schönheit gewonnen haben. Neu ist es z. B., wenn Julia (II, 2) zu Romeo sagt:

Allein ich wünsche, was ich habe, nur:
So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich.

Neu ist beinahe die ganze Schilderung von Julias Ungeduld, als sie (II, 5) die Amme mit Bescheid von Romeo erwartet, z. B. die Zeilen:

Hätt' sie ein Herz und warmes Jugendblut,
Sie würde wie ein Ball behende fliegen;
Es schnellte sie mein Wort dem Trauten zu,
Und seines mir.
Doch Alte thun, als lebten sie nicht mehr,
Träg, unbehilflich und wie Blei so schwer.

In Julias berühmtem Monologe (III, 2), wo sie mit der Mischung von Unschuld und Leidenschaft, die ihr Wesen ausmacht, zum ersten Male Romeo zur Abendzeit erwartet, gehört nichts anderes zum ursprünglichen Texte als die vier ersten mythologischen Zeilen:

Hinab, du flammenhufiges Gespann,
Zu Phöbus' Wohnung! Solch ein Wagenlenker
Wie Phaethon jagt' euch gen Westen wohl
Und brächte schnell die wolk'ge Nacht herauf.

All' das Übrige, das auf die wundervollste Weise die Liebessehnsucht des jungen Mädchens ausdrückt, hat Shakespeare erst so zu formen vermocht, wie wir es jetzt besitzen, als er die letzte Hand an das Werk legte:

Verbreite Deinen dichten Vorhang, Nacht!
Du Liebespflög'rin! Dass, der Neugier Augen
Verborgen, Romeo mein Arm umschlinge! —

— — und lehr' mir

Ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüte
Zum Pfande setzt, gewinnend zu verlieren!
Hüll', Falkenkapp der Nacht, der Wangen Blut!
Das wild dort flattert, bis erkühnt scheu Lieben
Nur Unschuld sieht in inn'ger Liebe Thun.
Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht!

Beinahe das ganze, folgende Gespräch, worin Julia von der Amme ihr Unglück, den Tod des Tybalt und Romeos Verbannung von Verona erfährt, ist gleichfalls neu. Hier treffen wir einige der stärksten und kühnsten Ausdrücke für Juliens Leidenschaft, die Shakespeare gewagt hat:

Ich hört ein schlimm'res Wort als Tybalts Tod,
Das mich erwürgte; ich vergäss' es gern:

.....
O dies „verbannt“, dies eine Wort „verbannt“
Erschlug zehntausend Tybalts — — — —

.....
Und liebt das Leid Gefährten, reiht's durchaus
An andre Leiden sich: warum denn folgte
Auf ihre Botschaft: „tot ist Tybalt“, nicht:
Dein Vater, deine Mutter, oder beide,
Das hätte sanftre Klage wohl erregt?
Allein dies Wort: „verbannt ist Romeo“,
Das im Gefolge kommt von Tybalts Tod,
Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
Und Julien um!

Zu dem ursprünglichen Entwurfe dagegen gehören nicht bloss die sehr wenig sittsamen Witze und Andeutungen, womit Mercutio die erste Scene des zweiten Aufzugs anfüllt, sondern auch die Mehrzahl der Repliken, in denen die Concetti-Seuche rast. Wie unsicher Shakespeares Geschmack noch bei der Umarbeitung gewesen ist, erhellt nicht nur daraus, dass er alle diese Repliken stehen liess, sondern auch daraus, dass er eine nicht geringe Anzahl ebenso geschmackloser Repliken hinzugefügt hat.

Er hat so wenig Anstoss daran genommen, dass Romeo in dem ursprünglichen Texte (I, 1) die Liebe mit den Worten anredet:

Schwermüt'ger Leichtsin! ernste Tändelei!
Entstelltes Chaos glänzender Gestalten!
Bleischwinge! Lichtrauch, Eisglut, krankes Wohlsein!

dass er in der Umarbeitung (III, 2) Julien diese ganz ähnlichen Ausrufe in den Mund legt:

Holdsel'ger Wüterich! engelgleicher Unhold!
Ergrimte Taube! Lamm mit Wolfesgier!
Verworfnе Art in göttlicher Gestalt! u. s. w.

Schon im ältesten Text hat Romeo (I, 2) diese traurig verschrobene Replik:

Höhnt meiner Augen frommer Glaube je
Die Wahrheit so: dann, Thränen, werdet Flammen!
Und ihr, umsonst ertränkt in manchem See,
Mag eure Lüg' als Ketzler euch verdammen.*)

Dort schon hat Romeo in seiner Verzweiflung (III, 3) die lange, barbarisch-geschmacklose Replik, wo er die Fliege beneidet, die Juliens Hand küssen darf:

Mehr Würdigkeit,
Mehr Ansehn, mehr gefäll'ge Sitte lebt
In Fliegen, als in Romeo. Sie dürfen
Das Wunderwerk der weissen Hand berühren
.
Doch Romeo darf nicht: er ist verbannt.
Dies dürfen Fliegen thun, ich muss entfliehn.

oder wie die letzte Zeile auf englisch mit einem fürchterlichen Kalauer lautet:

Flies may do this, but I from this must *fly*.

aber in der Umarbeitung fügt er diese nicht weniger affektierten Zeilen über dieselbe beneidenswerte Fliege hinzu:

Und Himmelswonne raubt sie ihren Lippen,
Die sittsam, in Vestalenunschuld, stets
Erröten, gleich als wäre Sünd' ihr Kuss.

*) Auch auf englisch schrecklich:

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fire!
And these — who, often drowned, could never die —
Transparent heretics, be burnt for liars.

Es ist sonderbar, dass dicht neben diesen Geschmacklosigkeiten, die von denen, an welchen die *Précieuses ridicules* des folgenden Jahrhunderts in Frankreich Gefallen fanden, keineswegs übertroffen werden, Ausbrüche der herrlichsten Lyrik, des strahlendsten Witzes und des reinsten Pathos stehen, die man überhaupt in der Litteratur irgend eines Landes und irgend eines Zeitalters findet.

Romeo und Julia ist vielleicht kein so untadelhaftes Kunstwerk wie der Sommernachtstraum, hat nicht dieses hingehauchte, dieses makellos Harmonische; aber es ist ein Dichterwerk von weit grösserer Bedeutung und Wichtigkeit; es ist die grosse, typische Liebestragödie unseres Erdenrundes.

Gigantisch überragt es alle späteren Versuche, ihm nahe zu kommen. Es würde bei einem Dänen mehr Patriotismus als künstlerischen Sinn verraten, wollte er ein Trauerspiel wie Oehlenschlägers Axel und Valborg mit diesem Drama zusammen nennen. Wie schön die dänische Tragödie auch ist, so lässt sie sich schon wegen der Beschaffenheit ihres Gegenstandes nicht mit Shakespeares Drama vergleichen. Sie ist ein Trauerspiel zur Verherrlichung nicht der Liebe, sondern der Treue, eine Dichtung über zärtliche Gefühle, über weiblichen Hochsinn und ritterliche Tugenden im Kampf mit Leidenschaft und Bosheit. Sie ist nicht wie „Romeo und Julia“ in der Form des Dramas ein Freuden und Trauer-Lobgesang.

Romeo und Julia ist das Schauspiel der jungen, stürmischen Liebe, die, auf den ersten Blick entstanden, so leidenschaftlich ist, dass sie, um ihr Ziel zu erreichen alle Hindernisse sprengt, so ernst, dass sie keine andere Wahl kennt als den Geliebten oder den Tod, so stark, dass sie das junge Paar beinahe augenblicklich und auf der Stelle einander in die Arme wirft, endlich so unselig, dass der Untergang mit reissender Schnelligkeit auf das Glück der Vereinigung folgt.

In das Doppelwesen der Liebe, wenn sie den Menschen ganz erfasst: eine Freude zu bringen, welche die Seele bis

zur Berausung erfüllt, und Verzweiflung herbeizuführen, wenn man die Liebenden auseinander reisst, hat Shakespeare sich nirgends so vertieft wie hier.

Während er im Sommernachtstraum die Einbildungsseite, das Willkürliche, Täuschende der Liebe behandelte, ist hier ihr Wesen als Wollust und Tod bringende Leidenschaft sein Stoff.

Die Quelle gab Shakespeare Gelegenheit, das Liebesverhältnis in einem Rahmen anzubringen, der den lichten Charakter der Neigung möglichst stark hervorheben musste, nämlich in dem Rahmen des durch Blutrache auf Blutrache gesteigerten Familienhasses zweier adeliger Geschlechter, der nach und nach die ganze Stadt angesteckt und in zwei Parteien getrennt hat. Als Kinder ihrer Eltern sollten die jungen Leute eigentlich einander hassen. Dass sie dagegen so leidenschaftlich und in gegenseitigem Entzücken zu einander hingezogen werden, deutet schon die Stärke ihres Gefühls an, da dieses damit beginnt, das Vorurteil aus ihrem Sinne auszurotten und sich im Streit mit den sie beide umgebenden Vorurteilen zu behaupten. Es ist keine ruhige Zärtlichkeit; wie ein Blitz schlägt es bei der ersten Zusammenkunft in die jungen Seelen ein und wirkt unter den unglücklichen Verhältnissen durch seine Gewaltsamkeit wie eine mörderische Macht.

Zwischen die Liebenden und die Hassenden hat Shakespeare den Mönch Lorenzo gestellt, eine jener anmutigen Vernunftgestalten, die ebenso selten in seinen Schauspielen wie im Leben vorkommen, die man aber bei ihm nicht übersehen darf, wie das z. B. Taine mit seinem etwas einseitigen Blick auf Shakespeares Grösse gethan hat. Shakespeare kennt die Leidenschaftslosigkeit und versteht sie; aber sie steht bei ihm immer in zweiter Linie. Sie ist hier sehr natürlich bei einem Manne, den Alter und Stand nötigen, als ein Zuschauer des Lebens zu leben. Lorenzo ist gut, naturfromm, ein Mönch, der Spinoza oder Goethe gefallen würde, ein konfessionsloser Grübler mit der Klugheit und dem wohlwollenden Jesuitismus eines alten Beicht-

vaters — mit der Milch und dem Brot der Lebensphilosophie, nicht mit den aufhetzenden Flüssigkeiten eines religiösen Glaubenseifers genährt.

Höchst bezeichnend für Shakespeares frühzeitigen Freisinn auf einem damals für Freisinn unzugänglichen Gebiete ist es, dass dieser Mönch mit so schonender Hand, ohne den geringsten Unwillen gegen den überwundenen Katholicismus sowie ohne die geringste Hinneigung zu den katholischen Glaubenslehren, gezeichnet ist, die freisinnige Gestaltung eines freisinnigen Dichters. Himmelhoch erhebt sich Shakespeare hier über seine Quelle, Arthur Brooke, der in seiner naiv moralisierenden „Ansprache an die Leser“ der römisch-katholischen Religion die Hauptschuld für Romeos und Juliens Unkeuschheit und das daraus entstehende Elend gibt. *)

Es soll nach dem Geiste des ganzen Stückes keineswegs dem Lorenzo zur Last fallen, dass das Mittel, das er zur Rettung des Paares angibt — Juliens Schlaftrunk — nicht nur abenteuerlich, sondern auch so unverständlich wie möglich ist. Shakespeare hat das mit seiner gewöhnlichen Gleichgültigkeit gegen äusserliche Dinge seiner Quelle entnommen.

Der Dichter hat dem Lorenzo eine sanftmütige Lebensbetrachtung in den Mund gelegt, welche dieser zuerst als etwas Allgemeingültiges ausspricht und dann auf die Liebenden anwendet. Er tritt in seine Zelle mit einem Korb voll Kräutern aus dem Garten; einige derselben haben heilende Kräfte, andere enthalten todbringenden Saft; eine Pflanze, die süßen Wohlgeruch hat, kann giftig sein; denn Gut und Böse sind zwei Seiten von derselben Sache:

*) a couple of vnfortunate louers, thralling themselves to vn honest desire, neglecting the authoritie and aduise of parents and frendes, conferring their principall counsels with dronken gossyppes and superstitious friers (the naturally fitte instruments of unchastitie) attemptyng all aduentures of peryll for thattaynyng of their wished lust, vsyng auricular confession (the key of whoredom and treason).

Zu Laster wird selbst Tugend, falsch geübt;
Wie Ausführung oft Würd' dem Laster gibt.
Die kleine Blume hier birgt gift'ge Säfte
In zarter Hüll' und milde Heilungskräfte:
Sie labet beim Geruche jeden Sinn,
Gekostet, dringt zum Herz sie tötend hin.

Und ebenso wie mit den Pflanzen geht es auch mit
den Menschen:

Zwei Herrscher lagern stets so im Gemüte
Im Kampfe sich: verderbter Will' und Güte;
Wo siegt des Schlechtern feindliche Gewalt
Die Pflanze frisst des Todes Wurm gar bald.

Als Romeo gleich nach der Trauung Kummer und Tod
herausfordert in der Replik, die beginnt:

Amen! So sei's! Doch lass den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt
'ne flüchtige Minut' in ihrem Anblick

da wendet Lorenzo seine Lebensanschauung auf ihn an; er fürchtet dieses überströmende Gefühl von Glücksfülle und verkündet seine Mittelwegsphilosophie, seine Greisen-Weisheit, die in den altklugen Satz hinausläuft: Liebe mich ein wenig und liebe mich lange! Hier bringt er die schon früher erwähnten Worte an, dass so wilde Freude ein schlechtes Ende nehme, wie Feuer und Pulver sich verzehren, wenn sie sich küssen. Und merkwürdig ist es, wie die Vorstellung von Pulver und Explosionen beständig in Shakespeares Gemüt vorherrschend gewesen ist, während er mit Romeos und Julias Schicksal beschäftigt war. In dem ursprünglichen Entwurf zu Juliens Monolog in der fünften Scene des zweiten Aufzugs heisst es: „der Liebe Boten müssten Gedanken sein, die schneller eilten als das Pulver aus dem Munde der Kanone.“ Als Romeo das Schwert zieht, um sich zu töten, sagt der Mönch:

Dein Witz, die Zier der Bildung und der Liebe,
Doch zum Gebrauche beider missgeartet,
Fängt Feuer durch dein eignes Ungeschick,
Wie Pulver in nachläss'ger Krieger Flasche;
Und was dich schirmen soll, zerstückt dein Wesen.

Endlich fordert Romeo selbst, in seiner Verzweiflung über die falsche Nachricht von Juliens Tod, vom Apotheker ein Gift so stark, dass die Brust den Odem von sich stöszt:

So ungestüm, wie schnell entzündet Pulver
Aus der Kanone furchtbarm Schlunde blitzt.

Mit anderen Worten, diese jungen Wesen haben selbst Pulver in ihren Adern, Pulver, das die Nebel des Lebens noch nicht nass gemacht haben, und Liebe ist das Feuer das hier zum Pulver kommt. Ihr Untergang ist notwendig, und Shakespeare hat ihn ausdrücklich so darstellen wollen; aber er ist nicht vom moralischen Standpunkte aus verdient, nicht Strafe für Schuld; die Tragödie liefert nicht die geringste Grundlage für die pedantisch moralisierende Auslegung, die sie bei Gervinus und anderen gefunden hat.

„Romeo und Julia“ gehört als Schauspiel noch in vielen Beziehungen zu der italienisierenden Richtung in Shakespeares Kunst. Nicht nur die gereimten Coupletformen der entscheidenden Stellen im Dialoge, nicht nur die zahlreichen Concetti sind italienisch, sondern der ganze Bau der Tragödie hat viel Romanisches. Alle romanische und alle griechische Kunst wirkt durch ihre Ordnung, die mitunter Symmetrie wird. Die rein englische hat mehr von der Freiheit des wirklichen Lebens, sie durchbricht die Symmetrie, um eine feinere, unsichtbare Harmonie zu erreichen, ungefähr wie eine vorzügliche Prosa die Symmetrie vermeidet, um zu Harmonien von einer feineren, verborgeneren Natur zu gelangen, als die, welche in regelrechten, gereimten Versen zu finden ist.

Der romanische Typus ist in den ersten Stücken Shakespeares durchweg vorherrschend. Ja, er überbietet die romanischen Vorbilder zuweilen. In „Verlorene Liebesmüh“ hat der König drei Höflinge und dementsprechend die Prinzessin drei Damen. In den beiden Edelleuten von Verona ist der treue Valentin das Gegenstück zu dem treulosen Proteus und jeder von ihnen hat seinen possierlichen oder lustigen Diener. Bei Plautus treffen wir in Menaechmi nur einen Sklaven; in der Komödie der Irrungen haben die beiden Zwillingsbrüder jeder einen Zwillingsklaven.

Im Sommernachtstraum gibt es ein heroisches Paar (Theseus und Hippolyta) und als Gegenstück dazu ein Elfenpaar (Oberon und Titania), ferner zwei einander entsprechende Paare, in denen zuerst die eine der jungen Frauen, Hermia, von zwei Männern bestürmt wird, während Helena allein und verlassen ist, dann die andere, Hermia, auf ganz gleichartige Weise allein und ohne Liebhaber dasteht, während Helena zwei um ihre Gunst werbende Männer hat; endlich ist da noch ein fünftes Paar, Pyramus und Thisbe, in der Aufführung der Handwerker, wodurch das symmetrische Ganze parodisch und spasshaft vervollständigt wird.

Die Franzosen, die in Shakespeare den Gegenpol zu dem romanischen Kunstprinzip erblicken, haben diese seine anfänglichen Neigungen übersehen. Bei sorgfältigerem Studium hätte Voltaire nicht nötig gehabt sich zu entsetzen, und wenn Taine in seiner genialen Abhandlung weniger summarisch zu Werke gegangen wäre, so würde er nicht überall bei Shakespeare eine Phantasie und eine Technik gefunden haben, die denen der lateinischen Völker direkt entgegengesetzt sind.

Ganz so symmetrisch wie in den Lustspielen, ja beinahe architektonisch ist die Komposition in Romeo und Julia. Erst werden zwei von Capulettis Dienern eingeführt, dann zwei von Montechi's; demnächst Benvolio von der letzteren Partei, Tybalt von der ersteren; dann Bürger von beiden Parteien, darnach der alte Capuletti und seine Frau, sodann der alte Montechi mit seiner Lady, und endlich als „der Schlüssel des Gewölbes“ der Fürst, diese Mittelfigur, um welche die Personen sich gruppieren und von der das Schicksal der Liebenden entschieden werden soll.

Aber nicht als Drama hat „Romeo und Julia“ die Herzen gewonnen. Obgleich es als solches himmelhoch über dem Sommernachtstraum steht, so hat doch dieses erotische Meisterwerk aus Shakespeares Jugend ganz so wie jenes andere und leichtere durch seine anmuthige Lyrik die Gemüther für sich eingenommen. Von den lyrischen Partien der Tragödie geht der romantische Zauber aus, der seinen Schimmer und Glanz über das Ganze wirft.

Die anziehendsten lyrischen Stellen sind diese: Romeos Liebeserklärung auf dem Balle, Juliens Monolog vor der Brautnacht und beider Abschied, als der Morgen dämmert.

Gervinus, der, trotz seiner Neigung, in Shakespeare den für das Deutschland seines Zeitalters eben massgebenden Moralisten zu sehen, ein so gewissenhafter und kenntnisreicher Forscher war, hat nach Halpins Vorgang nachgewiesen, dass Shakespeare sich an all diesen drei Stellen an Jahrhunderte alte lyrische Gedichtarten gehalten hat. An der ersten Stelle kommt er der Form und dem Stil des italienischen Sonetts nahe; an der zweiten Stelle nähert er sich in Form und Inhalt dem Hochzeitsgedichte, dem epithalamischen Liede; an der dritten Stelle ist das Tagelied des Mittelalters sein Vorbild. Nur hat Shakespeare sich nicht absichtlich, wie die Ausleger es glauben, an diese Formen gehalten um der Situation ein Perspektiv zu geben, sondern er hat sie unwillkürlich mit einem tiefen und fernen Hintergrund versehen, in dem er dem Gefühle den wahrsten und vollsten Ausdruck zu verleihen strebte.

Die erste Unterhaltung zwischen Romeo und Julia, die nur die künstlerisch verklärte Darstellung einer gewöhnlichen Ballgalanterie ist, endet mit der Bitte um einen Kuss, wozu nach damaliger, englischer Sitte jeder Tänzer gegenüber seiner Dame das Recht hatte, und ist in dem von Petrarca stammenden Sonettstil gehalten. Petrarcas eigener Stil war einfach und rein. Aber hier kommen gesuchte Wendungen vor, spitzfindige Erklärungen, Ausbrüche einer erotischen Bewunderung von rein geistiger Art. Die Scene beginnt unsäglich zart:

Entweihet meine Hand verwegen dich,
Die Heidin möchte Dir, Du Heil'ge, dienen.
Zwei Pilger, neigen meine Lippen sich,
Den herben Druck durch süßsen Kuss zu sühnen.

Und wenn es im Stil der späteren Italiener mit etwas gekünsteltem Ausdruck heisst:

Romeo:

Dein Mund hat meinen nun der Sünd' entbunden.

Julia.

So hat mein Mund die Sünd' zum Lohn der Gunst?

Romeo.

Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, süß erfunden.

Gib sie zurück mir.

Julia.

Ihr küßt nach der Kunst
so ist hier das italienische Liebes-Geklapper so beseelt, dass man unter seiner etwas gesuchten Grazie den Pulsschlag der erwachenden Begierde empfindet.

Juliens Monolog vor der Brautnacht fehlt nur der Reim, um ihn zu einem Brautgesang der damaligen Zeit zu machen. In allen damaligen Hymenäen sang man von Hymen und Cupido, und schilderte, wie zunächst Hymen allein auftritt, während Cupido sich verborgen hält, bis der ältere Bruder an der Schwelle der Brautkammer dem jüngeren seinen Platz überlässt.

Es ist recht bezeichnend, dass hier die ersten mythologischen Zeilen, die der ältesten Ausgabe angehören, einen deutlichen Anklang an eine Stelle in Marlowes King Edward II. *) enthalten. Der Rest des Monologs gehört, wie oben erwähnt, zu dem Schönsten, was Shakespeare gedichtet hat. Eine Stelle darin, eine der feinsten und kühnsten, kommt als Reminiscens in Miltons Comus wieder zum Vorschein und stellt durch die Art und Weise, wie sie benutzt ist, das Verhältnis zwischen den beiden grossen Dichtern der Renaissance und des Puritanismus in das schärfste Licht.

Julia wünscht, dass die Nacht, die das Werk der Liebe befördert, ihren dichten Vorhang ausbreiten möge, sodass Romeo ungesehen in ihre Arme eilen könne:

Verliebten g'nügt zu der geheimen Weihe
Der eignen Schönheit Licht; wenn Liebe blind ist,
Stimmt sie zur Nacht.

*) Bei Shakespeare heisst es:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phaebus' lodging!

Bei Marlowe:

Gallop apace, bright Phaebus, through the sky!

Milton eignet sich den Gedanken und die Wendung an; aber was Shakespeare der Schönheit beimisst, wird bei ihm der Tugend zugeschrieben. *)

Es liegt in Juliens Ausdruck für die Leidenschaft eine sie adelnde Gesundheit und Schamhaftigkeit, und es ist überflüssig zu bemerken, wie viel keuscher eben durch diese Leidenschaft Juliens Begierde ist als die, welche in den alten Hymenäen zu Worte gelangt.

Der strahlend schöne Dialog in Juliens Kammer, als der Tag graut, ist nach dem Motiv aller alten Tagelieder ausgeführt. Der Inhalt ist immer folgender: Zwei Liebende, die heimlich die Nacht mit einander verbracht haben, streiten in ihrem Widerstreben gegen die Trennung und ihrer Furcht, entdeckt zu werden, bei Tagesanbruch mit einander, ob das Licht, das sie schimmern sehen, vom Mond oder von der Sonne herrühre, und ob es der Gesang der Nachtigall oder der Lerche sei, den sie hören.

Wie reizend ist dieses Motiv hier benutzt, und welche Tiefe erhält es, da das Leben des bei Todesstrafe verbannten Romeo auf dem Spiele steht, falls er bis zum Tage verweilt:

Willst Du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern:
Es war die Nachtigall, und nicht die Lerche,
Die eben jetzt Dein banges Ohr durchdrang;
Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort.
Glaub', Lieber, mir, es war die Nachtigall.

Romeo.

Die Lerche war's, die Tagverkünderin,
Nicht Philomele; sieh den neid'schen Streif,
Der dort im Ost der Frühe Wolken säumt

.

*) Bei Shakespeare heisst es:

Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties.

Bei Milton:

Virtue could see to do what virtue would
By her own radiant light.

Romeo ist ein vornehmer, von Natur reich ausgestatteter Jüngling, ein verschlossener Schwärmer. Im Anfange des Stückes sehen wir ihn gleichgültig gegen den Familienstreit, voll hoffnungsloser Liebe zu einer Dame des feindlichen Hauses, zu Capulets schöner Nichte, Rosalinde, die Mercutio als ein blässliches Mädchen mit schwarzen Augen schildert.

Da auch Rosalinde in „Verlorene Liebesmüh“ von Biron (am Schlusse des dritten Aufzugs) bezeichnet wird als:

Ein blässlich Ding mit samtnen Augenbrauen,
Pechkugelchen statt Augen im Gesicht,

so ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass beide Ein Modell gehabt haben.

Shakespeare hat diese erste, flüchtige Verliebtheit Romeos, die seine Quelle ihm mittheilte, beibehalten, weil er wusste, dass das Herz nie aufgelegter ist, von einer neuen Liebe ergriffen zu werden, als wenn es aus einer alten Wunde blutet, und weil schon dieses erste Gefühl den Romeo gleich geneigt zur Vergötterung wie zur Selbstopferung zeigt. Der junge Italiener ist schon, ehe er das Weib gesehen hat, das sein Schicksal wird, wortkarg und schwermütig, erfüllt von zärtlicher Sehnsucht und bösen Ahnungen. So wird er bei dem ersten Anblick von Rosalindes vierzehnjähriger Verwandten von einem übermächtigen Entzücken ergriffen.

Romeos Charakter ist weniger entschlossen als Juliens; die Leidenschaft zehrt stärker an ihm; er hat als Jüngling weniger Herrschaft über sich als sie als junges Mädchen. Aber sein ganzes Wesen wird dennoch durch sein Verhältnis zu ihr gehoben und verschönert. Er findet ganz andere Ausdrücke für seine Liebe zu Julia als für die zu Rosalinde. Allerdings kommen in der Balkonszene einige Ausbrüche des Gallimathias aller jugendlichen Liebespoesie vor: Der Mond ist blass vor Neid, weil Julia schöner ist; zwei der schönsten Sterne werden ausgesandt und bitten ihre Augen für sie zu funkeln, bis sie zurückkämen. Aber

diesem verliebten Unsinn zur Seite: ewige Worte, die herrlichsten Liebesworte, die je geschrieben wurden:

Der Liebe leichte Schwingen trugen mich,
Kein steinern Bollwerk kann der Liebe wehren

oder:

Mein Leben ist's, das meinen Namen ruft
Wie silbersüss tönt nächtlich-liebe Stimme
Gleich sanfterer Musik dem Ohr des Lauschers!

Alles das in ununterbrochener sinnlich-geistiger Ekstase.

Julia ist in einem unruhigen, wenig behaglichen Heim aufgewachsen bei einem zänkischen, schwierigen Vater, der zwar nicht ohne Gutmütigkeit, aber doch so roh ist, dass er ihr mit Schlägen und mit Verstossen aus dem Vaterhause droht, falls sie sich seinen Plänen nicht fügt, und bei einer kaltherzigen Mutter, deren erster Gedanke, als sie gegen Romeo aufgebracht wird, der ist, ihn durch Gift aus dem Wege bringen zu lassen. So war sie allein auf die drollige, derbe Amme angewiesen (eine von Shakespeares meisterlichsten Gestalten, die darauf hindeutet, dass er in einigen Jahren Falstaff schaffen werde), deren Geschichten ihr Gemüt nur auf die derbsten Formen von Liebe vorbereitet haben.

Ogleich an Jahren ein Kind, besitzt Julia die Meisterschaft einer jungen Italienerin in der Verstellung; als die Mutter die Absicht äussert, Romeo vergiften zu lassen, geht sie ohne eine Miene zu verziehen darauf ein und schafft sich so die Gewissheit, dass niemand anders als sie das Gift zubereiten dürfe. Ihre Schönheit muss blendend gedacht werden — eines Tags sah ich sie mit ihren vierzehn Jahren auf der Strasse in Rom; mein Begleiter und ich sahen einander an und sagten gleichzeitig: Julia. Gleich als Romeo sie sieht, bezeichnet er mit den Worten:

So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
Der Nacht; zu hoch, zu himmlisch dem Verlangen!

diesen Eindruck von Adel, geistiger Überlegenheit, unverdorbener Reinheit und der frischesten Sinnlichkeit. In wenigen Tagen reift sie vom Kind zur Heldin.

Wir lernen sie auf einem Balle in Capulets Palast kennen und in der mond hellen Nacht im Garten, wo Nachtigallengesang vom Granatbaume herniedertönt — eine Scenerie, die so sicher mit dem Geist und Ton des ganzen Stückes übereinstimmt, wie die beissend scharfe Luft der Winternacht auf der Terrasse von Kronborg, wohin der Lärm von dem Zechgelage des Königs auf dem Schlosse herüberdringt, dem Geist und Ton in „Hamlet“ entspricht. Aber Julia ist keine Mondscheinheldin. Sie ist praktisch. Romeo verliert sich in den Lobgesängen hochschweifendster Begeisterung, sie schlägt ihm gleich eine heimliche Heirat vor, verspricht augenblicklich, ihm behufs näherer Absprache die Amme zu senden. Nach der Erschlagung ihres Verwandten verzweifelt Romeo, sie dagegen nimmt den Kampf auf und wagt alles, um der Ehe mit Paris zu entgehen. Mit fester Hand und festem Willen leert sie den Becher mit dem Schlaftrunke und waffnet sich mit ihrem Dolche, um unter allen Umständen die Herrschaft über ihre Person zu wahren.

Was ist es für eine Liebe, die ihr dazu Stärke verleiht?

Moderne Schriftsteller in Deutschland und Schweden sind einig darüber, dass es eine rein sinnliche, wenig wertvolle, ja in ihrem Wesen verwerfliche Leidenschaft sei. Sie machen geltend, dass es nicht mit der Schamhaftigkeit eines jungen Mädchens übereinstimme, so zu fühlen, zu denken, zu sprechen und zu handeln, wie Julia es thut. Sie kennt ja Romeo gar nicht, sagt man, was ist diese schamlose Liebe denn anders als die Anziehung, die ein schöner Körper auf sie ausübt?*)

*) Eduard von Hartmann hat von einem sittlich-germanischen Standpunkt aus eine wahre Schmähschrift gegen Julia verfasst. Er hebt hervor, wie himmelhoch das junge deutsche Mädchen, im Leben wie bei Deutschlands Dichtern, über ihr stehe. — Schillers Thekla hat unstreitig weniger warmes Blut.

Der schwedische Professor Henrik Schück sagt in seinem tüchtigen Werke über Shakespeare in betreff Juliens: Betrachtet man die Art der Liebe, die ihr diese Kraft einzugeben vermag, so

Als ob man so unterscheiden und teilen könnte! Als ob Leib und Seele in diesem Falle zweierlei wären! Als ob eine Liebe, die — von Anfang an — von beiden als Herrscherin über Leben und Tod empfunden wird, vor der Liebe zurückstehen müsse, die sich auf gegenseitiger Achtung gründet — einer Abart, die, wie es heisst, die Zeit nunmehr fordert!

Ach nein, die tugendhaften Philosophen und ehrbaren Professoren vermögen die Renaissance nicht zu würdigen, sie stehen ihrem Gefühlsleben allzu fern. Renaissance will unter anderem sagen: Wiedergeburt des warmen Lebensblutes und der heidnischen Unschuld der Einbildungskraft.

Es ist keine Liebe des Kopfes, die Julie zu Romeo hegt, keine Bewunderungsliebe, in die sie sich hineinräsontiert; auch ist es keine sentimentale Liebe, keine Gefühlsschwelgerei ohne Natur; aber sie ist durchaus ebenso wenig ein blosser Sinnenaufbruch — diese Liebe wurzelt in dem Instinkt, in dem unfehlbaren Instinkt des Naturkindes, und sie ist bei ihr, wie bei ihm, das ganze in sehnsuchtsvolles und verlangendes Zittern versetzte Menschenwesen, dessen Saiten, von den höchsten bis zu den tiefsten, in Schwingungen beben, in so starkem Zittern und Schwingen, dass weder der junge Mann noch das junge Weib mehr wissen, was in ihnen Körper und was Seele ist.

Romeo und Julia beherrschen die Tragödie als Hauptfiguren, stehen aber an künstlerischem Wert nicht über

muss der vorurteilsfreie Leser einräumen, dass diese ausschliesslich eine rein sensuelle Leidenschaft ist. . . Einige Worte von dem jungen, körperlich schönen Manne sind hinreichend, um das schlummernde Verlangen in volle Leidenschaft aufflammen zu machen. Aber diese Liebe besitzt keine psychische Unterlage, ist nicht auf einer Übereinstimmung der Seelen basiert. Sie kennen einander kaum . . . kann diese Liebe wohl anders als rein sinnlich sein, eine Leidenschaft, die durch den Anblick eines schönen, männlichen Körpers entzündet ist? . . . Das weiss ich, dass das Weib, das, ohne Sehnsucht nach dem Geistigen im Wesen der Liebe, in dieser ersten Zusammenkunft nur eine Sinnenlust sieht . . . nicht von der Liebe durchdrungen ist, die unsere Zeit fordert.

den beiden wundervollen Nebenfiguren Mercurio und der Amme. In diesem Drama, wo Shakespeare zum erstenmal die Höhe seines Pathos erreicht, ist er gleichwohl so vielseitig und sein Stil so umfangreich, dass er Mercurios Witz und der Amme Derbheiten umspannt. Titus Andronicus war noch einförmig, ernsthaft wie eine Tragödie von Marlowe. „Romeo und Julie“ ist ein Stern, der die beiden Halbkugeln des Tragischen und des Komischen umfasst. Der Märchen-Ton der Erzählung über Königin Mab vereint sich hier mit dem Tone des höheren Lustspieles in Mercurios überlegenen, cynischen, humorsprühenden Ausrufen, mit der Farce übermütigen Flötentönen in den Anekdoten der Amme, mit den schwärmerischsten Accorden der Liebesdichtung in Romeos und Juliens Wechselgesang und mit dem Orgelklang in Lorenzos Monologen und Repliken zu einer Symphonie ohne gleichen.

Wie leben Romeo und Julia in diesen Umgebungen! Man höre den sie umgebenden munteren und drohenden Lärm von Gelächter und Lust, von Streit und Schwertschlag in Veronas Strassen! Man horche auf das geräuschvolle Lachen der Amme, das Scherzen und Schelten des alten Capulet, die gedämpfte Stimme des Mönchs, das Knittern von Mercurios genialen Einfällen. Man empfinde die ganze Atmosphäre von brausender Jugend um sie her, einer Jugend, die in Leidenschaft, in Geistesadel, in Liebe, in Verzweiflung, unter einem Himmel mit südländischem Sonnenlichte und warmen, dufterfüllten Mondscheinnächten lebt und stirbt.

Und man fühlt, dass Shakespeare hier die erste Station des Triumphes auf seiner Bahn erreicht hat.

XIV.

In einem seiner Sonette sagt Robert Browning, dass Shakespeares Name ebenso wie der hebräische Name für Gott nie leichtsinnig ausgesprochen werden dürfe. Das

war in unseren Tagen ein Wort zu rechter Zeit, da dieser grosse Name durch amerikanische und europäische Thorheit besudelt worden ist.

Bekanntlich hat in der neueren Zeit eine Schar kaum halbgebildeter Menschen die Lehre verfochten, dass William Shakespeare den Namen zu einer dichterischen Produktion hergegeben habe, mit der er nichts zu schaffen hätte, und die er weder hätte hervorbringen noch verstehen können. Die litterarische Kritik ist nun einmal ein Instrument, das wie alle feinen Werkzeuge vorsichtig gehandhabt werden muss und nur von denen gehandhabt werden kann, die dazu berufen sind. Hier ist sie in die Hände roher Amerikaner und fanatischer Frauen gefallen. Die Frauenkritik auf der einen Seite mit ihrem Mangel an künstlerischem Nerv, und der Amerikanismus auf der anderen Seite mit seinem Mangel an geistiger Feinheit haben einen wahren Sturmlauf gegen Shakespeares Persönlichkeit unternommen und in wenigen Jahren einen sehr zahlreichen Anhang gewonnen. Wer dessen bedürfte, würde hierin einen der vielen Beweise finden, dass das Urteil der Mehrzahl in künstlerischen Angelegenheiten nichts bedeutet.*)

Vor der Mitte dieses Jahrhunderts hatte kein Mensch Shakespeares Autorschaft zu den Werken, die ihm zugeschrieben werden, bezweifelt. Es war den letzten vierzig Jahren vorbehalten, einen immer stärkeren Strom von Hohn- und Schimpf-Worten auf den bis dahin am meisten gefeierten Namen der neueren Litteratur hingeleitet zu sehen.

*) Zuzolge W. H. Wymans bibliographischer Aufzählung vom Anfang des Jahres 1882 (*Bibliography of the Bacon-Shakespeare Controversion, Cincinnati*) waren bis dahin 255 Bücher, Hefte und Essays über Shakespeares Autorschaft zu seinen Werken geschrieben. In Amerika waren an grösseren Schriften darüber 161 erschienen, in England 69; von diesen sprachen sich 73 entschieden gegen Shakespeare als den Dichter der Dramen aus, während 65 die Frage unentschieden liessen. Mit anderen Worten von 161 Bänden waren nur 23 für Shakespeare. Und seitdem ist das Verhältnis wohl daselbe geblieben.

Anfangs gingen die Angriffe auf Shakespeares Andenken unbestimmter zu Werke. Zuerst sprach ein Amerikaner, ein gewisser Hart, im Jahre 1848 einen allgemeinen Zweifel über den Ursprung der Dramen aus. Im August 1852 erschien demnächst in Chambers Edinburgh-Journal ein namenloser Artikel, dessen Verfasser es für seine Überzeugung erklärte, dass William Shakespeare, ungebildet wie er gewesen, sich einen Dichter gehalten habe, irgend einen armen, ausgezehnten Chatterton, der willig war, ihm sein Genie zu verkaufen, und dass er sich also die Ehre für die Werke eines Anderen erhandelt habe. Denn, sagt der Artikel, seine Dramen werden immer besser, je weiter die Reihe fortschreitet. Plötzlich verlässt er London mit einem Vermögen, und die Dramen hören auf. Ist das bei einem so gewaltig aufwärts strebenden Genius auf andere Weise erklärlich, als dadurch, dass der Dichter gestorben ist, während der Brotherr ihn überlebte?

So war zum ersten Male der Einfall ausgesprochen, dass Shakespeare ein blosser Strohhalm sei, der sich der Verdienste eines unsterblichen Unbekannten bemächtigt habe.

Im Jahre 1856 gab ein Herr William Smith einen als Manuskript gedruckten Brief an Lord Ellesmere heraus, in welchem er die Meinung äussert, dass William Shakespeare durch Geburt, Erziehung und Mangel an Bildung ausser Stand gewesen sei, die ihm zugeschriebenen Schauspiele zu verfassen; dazu gehöre ein durch Studien, Reisen, Bücher- und Menschen-Kenntnis hochgebildeter Mann wie Francis Bacon, der grösste Engländer jener Zeit. Dieser habe seine Autorschaft verschwiegen, weil er sonst seine Stellung sowohl im Gericht als auch im Parlamente unmöglich gemacht hätte; er hätte aber durch diese Dramen seine ökonomischen Verhältnisse verbessern wollen und sich daher den Schauspieler Shakespeare als Strohhalm gehalten. Smith behauptet, dass Bacon, nachdem er im Jahre 1621 in Ungnade gefallen war, 1623 die erste Folioausgabe veranstaltet habe.

Wenn sich gar nichts Anderes gegen diese aus der

Luft gegriffene Behauptung einwenden liesse, so ist die Bemerkung doch nahe liegend, dass Bacon wie kein zweiter sorgfältig mit der Herausgabe seiner Werke verfuhr, sie immer wieder umschrieb und dermassen korrigierte, dass man in seinen Büchern beinahe keine Druckfehler findet. Er sollte von den 36 Dramen eine Ausgabe, wie diese, besorgt haben, die von Missverständnissen wimmelt und ungefähr zwanzigtausend Druckfehler enthält!

Doch würde der Humbug erst in grösserem Stil betrieben, als ein Fräulein Bacon in demselben Jahre in amerikanischen Zeitschriften dieselbe Behauptung aufstellte: Bacon, ihr Namensvetter, und nicht Shakespeare sei der Urheber der berühmten Schauspiele. Im folgenden Jahre gab sie darüber ein unlesbares Packet von sechshundert Seiten heraus. Und gleich nach ihr folgte ihr Schüler, der Richter Nathaniel Holmes, ebenfalls Amerikaner, mit einem Buche von nicht weniger als 696 Seiten, voll von Entrüstung, dass der unwissende Vagabund, William Shakespeare, der kaum seinen Namen hätte schreiben können und keinen anderen Ehrgeiz besessen habe, als Geld zusammenzucharren, sich der Hälfte des dem grossen Bacon zukommenden Rufes bemächtigt habe.

Die Voraussetzung ist immer dieselbe: Shakespeare, der in einer kleinen Stadt geboren wurde als Kind von Eltern, die nichts gelernt hatten, als Sohn eines Vaters, der unter anderem das Metzger-Handwerk trieb, sei ein unwissender Bauer, eine rohe Person, ein „Metzgerbursche“ gewesen, wie er öfters von den Angreifern genannt wird. Für Bacons Autorschaft zu den Shakespeareschen Werken ist bei Holmes wie bei den späteren die Beweismethode die juristische, nämlich Stellen zu finden, wo bei Bacon und bei Shakespeare etwas Verwandtes gesagt wird, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, die Form und den Geist, worin es gesagt ist.

Fräulein Delia Bacon weihte buchstäblich ihr Leben der Verfolgung Shakespeares. Sie fand in seinen Werken nicht Poesie, sondern ein grosses, philosophisch-politisches System

und behauptete, der Beweis für die Richtigkeit ihrer Lehre müsse in Shakespeares Grab niedergelegt sein. Sie wollte in Bacons Briefen den Schlüssel zu einer ganzen Zifferschrift gefunden haben, wurde aber leider geisteskrank, ehe sie der Welt diesen Schlüssel mitteilen konnte. *) Sie reiste nach Stratford, erlangte die Erlaubnis, das Grab öffnen zu lassen, umkreiste es Tag und Nacht, liess es aber zuletzt in Ruhe, da es ihr nicht geräumig genug vorkam, um die „Archive des Elisabeth-Klubs“ enthalten zu können. Die Original-Handschriften von Shakespeares Dramen erwartete sie jedoch nicht im Grabe zu finden. „Nein,“ ruft sie in ihrem Artikel „William Shakespeare und sein Schauspiel“ (Putnam's Magazine, Januar 1856) aus: Lord Leicesters Stallknecht hat sich natürlich nicht im geringsten um diese bekümmert, sondern nur um den Gewinn, den er aus ihnen zog. Was sollte ihn davon abhalten, seinen Kessel mit ihnen zu heizen, nachdem er sie ausgenutzt hatte? Er besass jene Handschriften, den ursprünglichen Hamlet in seiner hohen Vollkommenheit, den ursprünglichen Lear in seinem eigentümlich schönen Stil . . . wie sie von der Götter Hand kamen — und er hat uns unsere Jugend verzehren und unser Leben damit zubringen lassen, über die alten entstellten Theater-Abschriften zu grübeln und zu versuchen, sie aufs neue zu berichtigen . . . Was hast du mit den Handschriften gethan? Du hast lange genug feig unterlassen, Antwort zu geben; du wirst dafür zur Rechenschaft gezogen werden! Die kommenden Jahrhunderte werden dich

*) Einer ihrer vielen Nachfolger, ein amerikanischer Jurist, Ignatius Donnelly, früher Mitglied des Kongresses und Senator für Minnesota, behauptet, den Schlüssel gefunden zu haben. Sein wahn-sinniges Buch heisst: *The Great Cryptogram: Francis Bacons Cipher in the so called Shakespeare Plays*. Es führt aus, dass Bacon in der ersten Folioausgabe der Dramen in Zifferschrift eine heimliche Erklärung seine Autorschaft betreffend niedergelegt habe. Ganz abgesehen von der Verrücktheit dieser Behauptung, müsste Bacon also die Herausgeber Heminge und Condell bei seinem sinnlosen Betrüge als Mitschuldige gehabt, ja Ben Jonson bewogen haben, denselben durch sein begeistertes Einleitungsgedicht zu bekräftigen.

auf die Anklagebank setzen und du wirst sie nicht verlassen dürfen, bis du diese Frage beantwortet hast: Was machtest du mit den Handschriften?“

Es ist hart, das vorzüglichste dramatische Genie der Erde zu sein und dann dritthalbhundert Jahre nach seinem Tode in diesem Tone wegen des Verschwindens seiner Handschriften zur Rechenschaft gezogen zu werden.

Was die rein äusseren Zeugnisse angeht, so ist es von Interesse, dass einer der grössten Kenner von Bacons Werken, ihr Herausgeber und der Verfasser von Bacons Lebenslauf, James Spedding, gegenüber Holmes, der sich sein Urteil ausbat, eine Erklärung abgab, die beginnt: „Von mir den Glauben zu verlangen, Bacon sei der Verfasser dieser Dramen, ist dasselbe, als mir den Glauben beibringen zu wollen, dass Lord Brougham die Werke von Dickens, Thackeray und Tennyson geschrieben habe.“ Und er schliesst mit der Wendung: „Wäre aber irgend ein Grund zu der Annahme vorhanden, dass der wahre Autor ein anderer sei, so glaube ich in der Lage zu sein, behaupten zu können: Wer es auch immer sei, Francis Bacon ist es nicht.“

Für einen kritisch veranlagten Leser liegt das Erstaunliche bei den Baconianischen Frechheiten besonders darin, dass der stets variierte Beweis für die Unmöglichkeit von Shakespeares Autorschaft, aus der ausserordentlichen Allseitigkeit an Kenntnis und Einsicht hergeleitet wird, welche diese Werke offenbaren, und die ein Mann mit Shakespeares mangelhafter Schulbildung nicht hätte erwerben können. Alles, was in diesen Schmähschriften zu Shakespeares Schande angeführt wird, wendet sich ihm zur Ehre und dient nur dazu, den Reichtum seiner Genialität in das vollste Licht zu stellen.

Was dagegen als Stütze für die Lehre von Bacons Autorschaft angeführt wird, ist so einfältig, dass es nicht einmal zum Gegenstand der Kritik gemacht werden kann. Die Gegner dieser Lehre haben Einzelheiten hervorgehoben wie Bacons philiströse Auslassungen in den kleinen Abhandlungen über Liebe und Ehe (Of love; Of marriage and

single life) um derartige Äusserungen in Gegensatz zu der Tiefe und dem Witze in Shakespeareschen Repliken über diese Gegenstände zu stellen, oder sie haben einige Zeilen aus den armen Übersetzungen von sieben hebräischen Psalmen, die Bacon in seinen letzten Lebensjahren ausarbeitete, mit einigen Versen aus Richard III. und aus Hamlet verglichen, in denen Shakespeare genau dieselben Gedanken behandelt hat (über die Ernte, die eine Saat von Thränen bringt — über verborgene Missethaten, die an den Tag kommen) um auf den ausserordentlichen Abstand aufmerksam zu machen. Aber es ist Zeitvergeudung, hier bei irgend einer Einzelheit zu verweilen. Wer überhaupt jemals nur eine Handvoll Essays von Bacon gelesen hat, nur ein paar Strophen von den wenigen versifizierten Übersetzungen, die er geschrieben hat, und wer darin den Stil von Shakespeares Prosa und Versen wiederfinden kann, der darf so wenig über derartige Fragen mitreden wie ein Torfbauer über Seewesen.

Doch selbst ganz abgesehen von der Mutmassung in betreff Bacons, so ist schon die blossе Vermutung von Shakespeares Nicht-Autorschaft ein Wahnsinn ohnegleichen. Man denke sich: nicht nur die Zeitgenossen im allgemeinen, sondern Shakespeares tägliche Umgebung — die Schauspieler, denen er die Dramen zur Aufführung übergab, die sich mit ihm darüber berieten, die seine Handschriften sahen und uns beschrieben haben (Einleitung zur Folio-Ausgabe), die Schauspieldichter, mit denen er regelmässig zusammentraf, seine Nebenbuhler und späteren Kameraden wie Drayton und Ben Jonson, die Personen, die sich auf dem Theater mit ihm über seine Werke in ein Gespräch einliessen, und die, welche des Abends beim Glase mit ihm einen Wortstreit über seine Kunst ausfochten, die jungen Edelleute endlich, die sich durch sein Genie angezogen fühlten, und die seine Beschützer und bald seine Freunde wurden, — sie alle sollten nicht gemerkt haben, nicht ein einziges Mal auf den Gedanken gekommen sein, Shakespeare sei der nicht, für den er sich ausbebe, er verstehe nicht einmal die Werke, die

er betrügerisch erklärte, verfasst zu haben; keiner aus dieser intelligenten und sachkundigen Schar sollte je den gähnenden Schlund entdeckt haben, der seine alltägliche Haltung und Sprache von der Haltung und dem Stile seiner vorgeblichen Werke schied!

Und nun obendrein als einziges Argument, das gegen Shakespeare ins Feld geführt wird: seine Werke offenbaren eine allzu vielseitige Kenntniss und Einsicht!

Die Kenntniss des englischen Rechtswesens, die Shakespeare an den Tag legt, ist so überraschend, dass man zu der Annahme gekommen, er sei in seiner Jugend einige Zeit Schreiber bei einem Advokaten gewesen, eine Annahme, in der man sich durch die übrigens unrichtige Meinung bestärkt gefunden, dass ein Ausfall des Satirikers Thomas Nash gegen ehemalige Juristen und nachmalige Poeten auf ihn gemünzt sei.*)

Shakespeare hat eine ganz aussergewöhnliche Vorliebe für den Gebrauch von juristischen Ausdrücken. Er kennt genau die Ausdrucksweise der Advokaten, die Redewendungen der Richter. Während die zeitgenössischen englischen Erzähler in Ehe-, Erbschafts- und Testaments-Fragen zahlreiche Verstösse machen, haben die modernen englischen Rechtsgelehrten keinen einzigen Fehler oder Mangel juri-

*) Die Stelle lautet: Es ist heutzutage Praxis bei einer Art von unbeständigen Burschen, die alle Gewerbe durchlaufen und in keinem vorwärts kommen, dass sie das Noverint-Handwerk aufgeben (die Formel: *universi noverint*), wozu sie geboren sind, und sich mit Kunstbestrebungen abgeben, obgleich sie kaum einen Psalmenvers auf Lateinisch übersetzen können; doch der englische Seneca, bei einem Talglichte gelesen, gibt manche gute Sentenzen . . . und spricht man an einem kalten Morgen eingehend mit solch' einem Burschen, so wird er mit ganzen Dörfern (*hamlets*), ich sollte sagen mit ganzen Händen voll von tragischen Redensarten herausrücken.

So sehr die Stelle Shakespeare auch ärgern zu sollen scheint, so hat sie doch keine Beziehung auf ihn, da *An Epistle to the Gentlemen Students of both Universities* by Thomas Nash, obgleich erst 1589 gedruckt, nachweislich schon 1587 geschrieben war, also viele Jahre früher, als Shakespeare an Hamlet dachte.

stischer Art bei ihm nachweisen können. Campbell, ein Lord-Oberrichter hat ein Buch darüber geschrieben.*) Und diese Kenntniss gewinnt Shakespeare nicht etwa erst durch die Prozesse, die er in seinen reiferen Jahren führt. Sie zeigt sich schon in seinen ersten Arbeiten, an einer im Munde einer Göttin etwas merkwürdigen Stelle in Venus und Adonis (Strophe 86 u. f.), und macht sich im 46sten Sonett breit, das etwas geschmacklos und spitzfindig einen förmlichen Prozess zwischen Auge und Herz ausmalt. Recht bezeichnend: auf fremde Gesetzgebung erstreckt sich diese Kenntniss nicht. Sonst würde in „Mass für Mass“ nicht ein so unmöglicher Rechtszustand vorausgesetzt werden, wie er in diesem Schauspiele als in Wien vorhanden dargestellt wird. Nur das, was Shakespeare Gelegenheit gehabt hat, selbst zu beobachten, hat er vollständig gekannt.

Er erscheint auf allen Gebieten des Menschlichen in gleichem Masse bewandert. Wollte man aus seiner Kenntniss des Rechtswesens den Schluss ziehen, dass er Jurist gewesen sei, so müsste man aus seiner Kenntniss des Bücherwesens schliessen, er sei Buchdruckerlehrling gewesen. Ein englischer Buchdrucker mit Namen Blades hat ein lehrreiches Buch geschrieben „Shakespeare and Typography“, eigens um zu zeigen, dass der Dichter die unzähligen Einzelheiten dieses Handwerks und die ihnen entsprechenden Kunstausdrücke nicht besser gekannt haben könnte, wenn er sein Leben in einer Buchdruckerei zugebracht hätte. Bischof Charles Wordsworth hat ein höchst angesehenes, sehr frommes, leider unlesbares Werk verfasst „Shakespeares knowledge and use of the Bible“, worin er den Dichter als ganz und gar vom biblischen Geiste durchdrungen und, wie kein zweiter, mit der biblischen Ausdrucksweise vertraut darstellt.

Shakespeares Naturkenntniss ist keineswegs nur eine solche, wie man sie durch ein Leben im Freien und auf dem Lande in der Kindheit und Jugend erwerben kann.

*) Lord Campbell: Shakespeares Legal Acquirements.

Aber schon diese Art von Naturkenntnis ist bei ihm bewundernswert. Allein über sein Wissen vom Leben der Insekten hat man ganze Bücher schreiben können (R. Paterson: *The Natural History of the Insects mentioned by Shakespeare*, London 1841). Und sein Wissen von den Eigentümlichkeiten der grösseren Tiere und der Vögel erscheint unerschöpflich. Appleton Morgan, der behauptet, Bacon sei der Urheber seiner Werke gewesen, führt in „*The Shakespearean Myth*“ eine ganze Reihe von Beispielen an.

In „Viel Lärm um Nichts“ sagt Benedikt zu Margarete: „Dein Witz ist so flink, wie eines Windhundes Schnauze; er schnappt zu im Fluge.“ Von allen Hunden kann sich nämlich nur der Windhund im Laufe in das Wild festbeissen.

In „Wie es euch gefällt“ sagt Celia:

Da kommt Monsieur Le Beau.

Rosalinde.

Seinen Mund voll von Neuigkeiten.

Celia.

Die er in uns stopfen wird, wie Tauben ihre Jungen füttern.

Die Tauben stopfen nämlich den Jungen die Nahrung in den Hals, wie es kein anderer Vogel thut.

In „Was ihr wollt“ (III, 1) sagt der Narr zu Viola: „Narren verhalten sich zu Ehemännern, wie Pilchards zu Heringen: der Ehemann ist der grösste von beiden.“ Pilchard ist ein dem Hering ähnlicher Fisch, jedoch dicker und mit grösseren Schuppen, der im Kanal gefangen wird.

Eben daselbst sagt Maria über Malvolio: „Dort kommt die Forelle, die mit Kitzeln gefangen werden muss.“ Wenn die Forelle an der Seite oder unter dem Bauche gekitzelt wird, so wird sie so matt, dass sie sich mit den Händen fangen lässt.

In „Viel Lärm um Nichts“ sagt Hero (III, 1):

Sieh, Beatrice; wie ein Kiebitz schlüpft
Sie dicht am Boden hin, uns zu belauschen.

Der Kibitz, der sehr schnell läuft, beugt im Laufe den Kopf zur Erde, um nicht bemerkt zu werden.

In „König Lear“ sagt der Narr (I, 4):

„Die Grasmücke pflegte den Kuckuck so gut,
Bis ihr den Kopf abbiss die eigne Brut.“

Die Grasmücke ist in England der Vogel, in dessen Nest der Kuckuck am liebsten seine Eier legt.

In „Ende gut, Alles gut“ sagt Lafeu (II, 5): Ich hielt diese Lerche für 'ne Ammer.*) Die englische Ammer gleicht an Aussehen und Farbe der Lerche, singt aber weniger gut.

Es würde ein leichtes sein, Shakespeares ebenso genaue Kenntnis von den Eigentümlichkeiten der Pflanzen nachzuweisen. Wunderlich genug hat man diese Naturkenntnis bei einem grossen Dichter so unwahrscheinlich gefunden, dass man zu einem Naturforscher als Urheber seiner Werke seine Zuflucht genommen hat, um sie zu erklären.

Besser begreift sich das Erstaunen über Shakespeares Einsicht in andere, der unmittelbaren Beobachtung ferner liegende Naturgebiete. Seine medizinischen Kenntnisse haben früh Aufmerksamkeit erregt. Schon im Jahre 1860 schrieb ein Arzt, Dr. Bucknill, ein ganzes Buch darüber, worin er so weit geht, dass er dem Dichter das hervorragendste Wissen unserer Zeit, d. h. der sechziger Jahre, auf diesem Gebiete zuerkennt.**) Shakespeares Darstellungen von Geistesstörungen übertreffen alle anderen dichterischen Darstellungen dieser Krankheit. Die Irrenärzte sind voll von Bewunderung über das Zutreffende des Krankheitsbildes bei Lear und Ophelia; ja selbst die verständige Behandlungsweise von Gemütskranken im Gegensatze zu der Rohheit seiner und weit späterer Zeiten hat Shakespeare geahnt. Er hat sogar eine Vorstellung von dem gehabt, was wir in unseren Tagen Rechtsmedizin nennen; er war mit den Kennzeichen eines gewaltsamen im Gegensatze zu denen eines natürlichen Todes vertraut. Warwick sagt im zweiten Teile von Heinrich VI. (III, 2):

*) Die deutsche Übersetzung hat: Spatz.

***) J. C. Bucknill: Medical Knowledge of Shakespeare.
Shakespeare.

Seht, wie sein Blut sich ins Gesicht gedrängt!
Oft sah ich schon natürlich Abgeschiedne,
Aschfarb von Ansehn, mager, bleich und blutlos,
Weil alles Blut ans Herz hinab sich drängte.

Diese Zeilen finden sich schon in dem ältesten Texte.
In dem späteren, unzweifelhaft Shakespeareschen Zusatze
heisst es:

Doch sein Gesicht ist schwarz und voller Blut,
Die Augen mehr heraus, als da er lebte,
Entsetzlich starrend, dem Erwürgten gleich;
Das Haar gestäubt, die Nüstern weit vom Ringen,
Die Hände ausgespreizt, wie wer nach Leben
Noch zuckt' und griff und überwältigt ward.
Schaut auf die Laken, seht sein Haar da kleben,
Sein wohlgestalter Bart verworr'n und rau,
So wie vom Sturm gelagert Sommerkorn,
Es kann nicht anders sein, er ward ermordet;
Das kleinste dieser Zeichen wär' beweisend.

Shakespeare scheint aber in verschiedenen Fällen
nicht bloss auf der Höhe der damaligen Naturkenntnis zu
stehen, sondern ihr voraus zu sein. Man hat seine Zuflucht
zu Bacons Namen genommen um den überraschenden Um-
stand zu begreifen, dass Shakespeare, der bekanntlich schon
1616 stirbt, an manchen Stellen in seinen Schauspielen auf
den Blutumlauf hinweist, obgleich Harvey, der allgemein
als dessen Entdecker bezeichnet wird, erst 1619 seine Ent-
deckung mitteilt, und seine Arbeit darüber erst 1628 er-
scheint. So sagt z. B. in Julius Caesar (II, 1) Brutus
zu Portia:

Ihr seid mein echtes, ehrenwertes Weib,
So teuer mir als wie die Purpurtropfen,
Die um mein trauernd Herz sich drängen.

und so sagt in Coriolan (I, 1) Menenius, wo der Magen
von der Kost spricht:

Ich sende sie durch eures Bluts Kanäle
Grad an den Hof, das Herz, den Sitz des Hirns;
Und durch des Menschen Gäng' und Windungen
Erhalten dann von mir die stärksten Nerven
Und schwächern Adern jene frische Kraft,
Wodurch sie leben.

Doch abgesehen davon, dass der geniale und unglückliche Servet, den Calvin verbrennen liess, schon zwischen 1530 und 40 jene Entdeckung gemacht und Vorträge darüber gehalten hatte, so wussten die Gebildeten in England auch vor Harveys Zeit sehr wohl, dass das Blut läuft, auch dass es einen Kreislauf beschreibt, besonders auch, dass es vom Herzen nach den verschiedenen Körperteilen und Organen geführt wird; nur ging die allgemeine Annahme darauf hinaus, das Blut fliesse vom Herzen durch die Venen und nicht, wie es in Wirklichkeit der Fall ist, durch die Pulsadern. Aber an den ungefähr siebenzig Stellen, wo Shakespeare den Blutumlauf berührt, finden wir keine einzige Andeutung davon, dass er diese höhere Einsicht besessen habe, wenn auch seine allgemeine Orientiertheit in diesen Fragen seine hohe Kultur verrät.

Ein anderer Punkt, weshalb man gemeint hat, notwendigerweise auf Bacon zurückgreifen zu müssen, lässt sich so formulieren: Obgleich das Gesetz der Schwere bekanntlich erst von Newton entdeckt ist, der 1642, also volle 26 Jahre nach Shakespeares Tod, geboren wurde, und obgleich man überhaupt von der Gravitation nach dem Mittelpunkte der Erde keine Vorstellung hatte vor Kepler, der sein drittes Gesetz über die Mechanik der Himmelskörper erst zwei Jahre nach Shakespeares Tode findet, so drückt sich nichtsdestoweniger in Troilus und Cressida die Heldin so aus (IV, 2):

Zeit, Tod, Gewalt, thut diesem Leib nur Ärgstes:
 's bleibt meiner Liebe starker Grund und Bau
 Der Erde Centrum gleich, das alle Dinge
 An sich heranzieht. Ich will gehn und weinen.

So leicht wirft Shakespeare eine so ausserordentliche Ahnung hin. Und wenn sein Name so dem Newtons gegenüber gestellt wird, so dürfte das in gewissem Sinne noch bewundernswerter sein, als Goethes botanische und osteologische Entdeckungen; denn Goethe hatte eine ganz andere Erziehung erhalten und genoss alle wünschenswerte Musse für seine wissenschaftlichen Forschungen. Man kann aber

eigentlich nicht sagen, dass Newton das Gesetz der Schwere entdeckt habe, da er es nur auf die Bewegungen der Himmelskörper übertragen und seine kosmische Gültigkeit festgestellt hat. Schon Aristoteles hat die Schwere als „das Streben schwerer Körper nach dem Mittelpunkte der Erde“ definiert. Und bei den klassisch Gebildeten in England war zu Shakespeares Zeit das Bewusstsein populär, dass der Mittelpunkt der Erde alles an sich ziehe. Die angeführte Stelle beweist nur aufs neue, dass einige der Männer, mit denen Shakespeare verkehrte, zu den ersten Geistern der damaligen Zeit gehörten. Dass er selbst übrigens in astronomischer Hinsicht nicht über seinem Zeitalter stand, verrät der Ausdruck *The glorious planet Sol in Troilus und Cressida* (I, 3). Er ist bei dem Ptolemäischen System stehen geblieben.

Eine weitere Stütze für den Glauben, dass Shakespeares Dramen von Lord Bacon verfasst sein müssten, hat man darin gefunden, dass der Dichter augenscheinlich einen Begriff von Geologie gehabt hat. Aber den Grund zur Geologie legte bekanntlich Niels Steno, der 1638, also 22 Jahre nach Shakespeares Tode, geboren wurde. Im zweiten Teile von *Heinrich IV.* (III, 1) sagt König Heinrich:

O Himmel! könnte man im Buche des Schicksals
Doch lesen und der Zeiten Umwälzung
Die Berge ebnen und das feste Land,
Der Dichte überdrüssig, in die See
Wegschmelzen sehn! und sehn des Ozeans
Umgürtend Ufer für Neptunus' Hüften
Ein andermal zu weit! Wie Zufall spielt

Der König will nur die Gewalt der Veränderungen in der Natur wie im Menschenleben hervorheben; allerdings geht aber der Dichter davon aus, dass man die Geschichte der Erde in der Erde selbst lesen könne, dass die Veränderungen durch Steigungen und Senkungen geschehen, und es entsteht der Schein einer Vorwegnahme der Lehre vom Neptunismus.

Dennoch hat man auch hier die Dinge auf die Spitze

gestellt, um künstlich den Eindruck zu verstärken, den die geniale Ahnung des Dichters macht. Steno brachte zuerst Ordnung in die Begriffe, aber er war keineswegs der erste, der lehrte, dass die Erde nach und nach entstanden sei, und dass man daher in den verschiedenen geologischen Verhältnissen Zeugnisse über die Entwicklungsgeschichte der Erde finden könne. Es war sein Hauptverdienst, dass er die Aufmerksamkeit auf die Schichtenbildung der Erde als das vornehmste Beweismaterial zur Frage nach ihrer Entstehungsweise hinlenkte.

Zwar ist es ein Zeichen von Shakespeares allseitiger Genialität, dass er auch hier die wissenschaftliche Kenntnis späterer Zeiten ahnend vorwegnimmt, aber es liegt nichts darin, was das Wissen eines naturwissenschaftlichen Fachmannes voraussetzt. Es ist ein Zug von derselben Ordnung und Art wie der folgende: Wo Gott auf Michel Angelos „Adams Erschaffung“ durch die Berührung seines Fingers mit Adams Fingerspitze diesen zum Leben erweckt, scheint der Künstler eine deutliche Ahnung von der Natur des elektrischen Funkens gehabt zu haben. Dennoch kannte erst das achtzehnte Jahrhundert die Berührungs-Elektrizität, und Michel Angelo konnte keine wissenschaftliche Vorstellung von ihrem Wesen besitzen.

Shakespeares Wissen war nicht wissenschaftlicher Art. Er hat von Menschen wie aus Büchern mit der Schnelligkeit des Genies gelernt. Sicherlich nicht ohne energische Arbeit, denn für nichts bekommt man nichts. Aber seine Zeit gehörte dem Theater, ungebildeten und geringgeschätzten Schauspielern, Zerstreungen und dem Wirtshause. Die Arbeit selbst ist ihm leicht gefallen; seine Werke lassen sein Schaffen nirgends als Anstrengung empfinden. Zum langsamen Forschen liess ihm sein Leben keine Musse. Er hat an sich gedacht, sollte man glauben, wenn er in der Einleitungsscene zu Heinrich V. den Erzbischof seinen Helden, den jungen König also schildern lässt:

Hört ihn nur über Gottsgelahrtheit reden,
Und, ganz Bewundrung, werdet Ihr den Wunsch

Im Innern thun, der König wär' Prälat;
 Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
 So glaubt Ihr, dass er einzig das studiert;
 Horcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
 Vernehmt Ihr vorgetragen in Musik;
 Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
 Er wird desselben gord'schen Knoten lösen
 Vertraulich wie sein Knieband, dass, wenn er spricht,
 Die Luft, der ungebundne Wüstling, schweigt
 Und stumm Erstaunen lauscht in aller Ohren,
 Die honigsüssen Sprüche zu erhaschen,

.....
 Ein Wunder, wie sie seine Hoheit auflas,
 Da doch sein Hang nach eitlen Wandel war,
 Sein Umgang ungelehrt und roh und seicht,
 Die Stunden hingebacht in Saus und Braus,
 Und nie man ernsten Fleiss an ihm bemerkt,
 Auch kein Zurückziehn, keine Sonderung
 Vom freien Zulauf und vom Volksgewühl.

Hierauf antwortet der Bischof sehr weise: „Es wächst die Erdbeer unter Nesseln auf“; aber nicht minder nahe liegt uns die Vorstellung, dass Shakespeares Genius durch liebevolle Fügung des Schicksals in der höchsten Kultur der damaligen Zeit gerade die Nahrung fand, deren er bedurfte.

XV.

Die Theater lagen an der Themse auf einem morastigen Grunde, Theater, von denen die grössten nur halbwegs mit Schilf bedeckte, grosse Holzschuppen waren, umgeben von einem Graben und mit einer Fahnenstange auf dem Dache. Von der Mitte der Siebziger, als das erste gebaut wurde, schossen sie lebhaft empor, und vom Ende des Jahrhunderts an nahm der Bau von Theatern einen solchen Aufschwung,

dass (wie wir aus Prynnes *Histrio-Mastix* wissen) um das Jahr 1633 nicht weniger als 19 feste Theater in London waren, eine Anzahl, die keine moderne Stadt von 300 000 Einwohnern aufweisen kann. Die Zahl verrät, wie lebhaft und verbreitet das Interesse für das Schauspiel war.

Mehr als hundert Jahre, ehe das erste Theater gebaut wurde, hatte es in England Schauspieler von Fach gegeben. Ihr Stand hatte sich aus dem der umherreisenden Gaukler entwickelt, die abwechselnd Akrobaten-Vorstellungen gaben und Spiele (Schauspiele) aufführten. Die Kirche hatte die ältesten scenischen Aufführungen veranstaltet, die Gilden hatten sie von ihr als Erbe überkommen. Priester und Chorknaben waren die ersten Schauspieler des Mittelalters, auf sie folgten die Vertreter der Gilden: keine von diesen Gruppen aber spielte ausser bei periodischen Festlichkeiten, keine von ihnen besass Schauspieler von Profession. Doch schon zur Zeit Heinrichs VI. hatten Mitglieder des hohen Adels angefangen, sich Schauspielertruppen zu halten, und unter Heinrich VII. und VIII. hatten die Könige schon eigene Hofschauspieler. Ein *Master of the revels* bekam das Amt, die musikalischen und dramatischen Vergnügungen bei Hofe zu leiten. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an beginnt das Parlament die Theatervorstellungen unter Aufsicht zu halten. Es wurde verboten, etwas darzustellen, was gegen die Lehren der Kirche stritt, und *Miracle plays* zu geben, jedoch nicht Gesänge oder Schauspiele aufzuführen, die das Laster zu verfolgen und die Tugend zu preisen bezweckten, mit anderen Worten: die dramatische Kunst entgeht der Missbilligung, wenn sie ausgeprägt moralisch ist, und sie kann am leichtesten gedeihen, wenn sie sich auf rein weltlichem Gebiete hält.

Unter Mary kam das kirchliche Schauspiel wieder zu Ehren. Elisabeth erliess anfangs ein strenges Verbot gegen alle Schauspielaufführungen, erlaubte sie jedoch wieder im Jahre 1560 unter Einführung der Censur. Politische Gründe waren hierbei ebenso massgebend wie religiöse. Gleichwohl muss die Censur mit einer gewissen Milde geübt worden

sein, da eine Verordnung aus dem Jahre 1572 bestimmte, dass alle Schauspieler, die nicht bei einem Adeligen in Diensten ständen, als gewöhnliche Landstreicher behandelt werden sollten, also aus ihrem Aufenthaltsorte hinausgepeitscht werden konnten. Eine solche Bestimmung zwang selbstverständlich die Schauspieler, in den Dienst irgend eines grossen Herrn zu treten, und wir sehen, dass der hohe Adel sich verpflichtet fühlte, ihre Kunst zu beschützen. Von den vornehmsten Männern des Reiches hatte unter Elisabeths Regierung jeder seine Truppe. Der Schauspieler erhielt von dem Lord, dessen Diener (servant) er war, einen Mantel mit dem betreffenden adeligen Wappen; Lohn dagegen nur die einzelnen Male, wenn die Gesellschaft vor ihrem Herrn spielte. Wir müssen uns also Shakespeare bis ungefähr zu seinem vierzigsten Jahre mit Lord Leicesters und nach dessen Tode mit des Lord Oberkammerherrn Wappen auf seinem Mantel vorstellen; von 1604 an, da die Gesellschaft, der er angehörte, von James zu „Seiner Majestät des Königs Dienern“ befördert wurde, vertauschte er dieses Wappen auf dem Mantel mit dem königlichen; man fühlt sich versucht zu sagen: Die Livree mit der Uniform.

Im Jahre 1574 hatte Elisabeth Lord Leicesters Schauspielertruppe das Recht gegeben, scenische Vorstellungen irgend welcher Art zu ihrem und ihrer lieben Unterthanen Vergnügen sowohl in London als auch an jedem anderen Orte in England zu veranstalten. Aber weder in London noch in anderen Städten wurde dieses Patent von den Ortsbehörden anerkannt, und in London zwang die feindliche Haltung der City-Behörde die Schauspieler ihre Theater ausserhalb des Rechtsgebietes dieser Obrigkeit aufführen zu lassen. Denn spielten sie in der City, und, wie es anfangs Sitte war, entweder in den grossen Gildensälen oder in den offenen Höfen der Wirtshäuser, so mussten sie eines theils für jede einzelne Vorstellung die Erlaubnis des Lord-Mayors nachsuchen, anderenteils die Hälfte ihrer Einnahme der Stadtkasse überlassen.

Die ruhigen Bewohner Londons sahen keineswegs mit

Befriedigung, dass ein Theater in der Nähe ihrer Wohnungen errichtet wurde. Das Theater zog eine lärmende, lose, leichtsinnige und leichtfertige Bevölkerung zu sich und nach sich. Es herrschte in seiner Nähe, wenn gespielt werden sollte, ein Gedränge, das in den damaligen engen Strassen allen Verkehr stocken machte, dem Ladenhandel schadete, Processionen und Begräbnisse behinderte, und stets zu Klagen Veranlassung gab. Wo ein Theater lag, wurden ausserdem immer in der Nachbarschaft unzüchtige Häuser eingerichtet. Und dann war ja, trotzdem man am Tage spielte, mit allen Theatern, besonders aber bei den Holzgebäuden mit ihren Strohdächern, eine grosse Feuergefahr verbunden.

Doch der Hauptwiderstand gegen die Theater rührte nicht von der Spiessbürgerlichkeit bei dem betriebsamen Mittelstande Londons her, sondern von dem nun auftretenden, fanatischen Puritanismus. Die Puritaner sind es, die das alte, lustige England tot geschlagen, seine Maispiele, seine volkstümlichen Tänze, seine zahlreichen, ländlichen Volksbelustigungen abgeschafft haben; und sie konnten auch nicht mit Gemütsruhe zusehen, dass das Schauspiel, einstmals eine geistliche Institution, nun zum Tummelplatze der reinen Weltlichkeit wurde.

Was sie gegen die dramatischen Dichter geltend machten, war hauptsächlich der Umstand, dass sie lügen. Für diese Hirne gab es keinen Unterschied zwischen einer Erdichtung und einer Lüge. Gegen die Schauspieler richteten sie die Anklage, dass diese, wenn sie Frauenrollen spielten, in Weiberkleidern aufträten, was in der Bibel (5. Mos. 22, 5) ausdrücklich verboten sei als ein Gräuel vor dem Herrn. In diesem Umtauschen des Geschlechtsgepräges sahen sie ein Kennzeichen von unnatürlichen und entwürdigenden Gelüsten, und ausserdem beschuldigten sie die Schauspieler, die sie als Gaukler geringschätzten und als Leute, die mit der bürgerlichen Welt auf einem gespannten Fusse standen, verabscheuten, dass sie sich ausserhalb der Bühne allen den Lastern hingäben, die sie öfters auf den Brettern darstellten.

Darüber kann kein Zweifel herrschen, dass der Puritanismus bald seinen Einfluss auf die Haltung der City-Behörde geltend machte.

Unter diesen Umständen ist es leicht zu verstehen, dass die junge Theaterwelt sich dieser Obrigkeit zu entziehen bestrebte und Plätze ausserhalb der City, jedoch so nahe wie möglich bei der Stadt, aufsuchte. Südlich von der Themse lag ein Stück Land, das nicht zur Stadt gehörte, sondern unter dem Bischof von Winchester stand, welcher geistliche Herr sich das Terrain so einträglich wie möglich zu machen suchte ohne viele Skrupel über dessen Benutzung. Hier lag der Bärenhof, und hier wurden also verschiedene Theater gebaut: The Hope, The Swan, The Rose u. s. w. Als James Burbadges Erben im Jahre 1598 sich nach einem Prozesse genötigt sahen, das Gebäude The Theatre niederzureissen, führten auch sie auf diesem Freihafengebiete der Kunst aus dem vorhandenen Materiale das berühmte Globe-Theater auf, das 1599 eingeweiht wurde.

Die Theater waren von zweierlei Art, die sogenannten privaten und die sogenannten öffentlichen Theater, deren Gegensatz lange nicht ganz klar gewesen ist, da der Unterschied nicht darin liegt, dass man nur durch Einladung zu den Privat-Theatern Zutritt erhielt, zu den öffentlichen gegen Bezahlung. Jedes Theater, ob es nun privat oder öffentlich genannt wurde, konnte ein vornehmer Herr mieten, um die Truppe vor seinen eingeladenen Gästen ein Schauspiel aufführen zu lassen. Der Gegensatz war der, dass die Privattheater nach dem Typus der Gilden- oder Rathaus-säle eingerichtet waren, in denen man, ehe eigene Theatergebäude vorhanden waren, zuweilen gespielt hatte, wogegen die öffentlichen Theater den Typus der Wirtshaushöfe zum Vorbilde hatten. Folglich waren die Privattheater vollständig überdacht und hatten als die vornehmeren lauter Sitzplätze, auch im Parterre, das hier *pit* genannt wurde. In diesen konnte man also nicht nur bei Tage, sondern auch bei künstlicher Beleuchtung spielen. In den öffentlichen Theatern war dagegen, wie in dem alten Griechenland und

noch heutzutage in Tirol, nur die Bühne bedeckt, der Zuschauerraum lag unter offenem Himmel, und hier konnte man also nur bei Tageslicht spielen. Aber in Griechenland war die Luft rein und das Klima mild; in Tirol wird nur an ein paar Sommertagen gespielt. Hier spielte man, während Regen und Schnee auf die Zuschauer herabfiel, der Nebel sie einhüllte und der Wind ihre Kleider erfasste. Da diese Theater nach dem Vorbilde der alten Wirtshaushöfe eingerichtet waren, wo die Zuschauer theils Stehplätze im Hofe einnahmen, theils auf den an den Etagen des Hauses vorbeilaufenden, offenen Galerien Platz nahmen, so wurde das Parterre, das hier *yard* hiess, von dem ärmsten und derbsten Publikum, das den Vorstellungen beiwohnte, benutzt, während die Galerien (*scaffolds*), die in zwei oder drei Etagen an den Wänden vorbeiliefen, für die Wohlhabenderen beiderlei Geschlechts Sitzplätze abgaben.

Wenn in diesen Theatern gespielt wurde, so verkündete man das durch Aufziehen der Fahne an der auf dem Dache angebrachten Fahnenstange. Man begann pünktlich drei Uhr und spielte ohne Unterbrechung von Zwischenakten nach der festgesetzten Ordnung in der Regel nur zwei oder drittehalb Stunden.

In der Nähe des Globetheaters lag das Bärenhaus, das sich durch seinen scharfen Geruch bemerkbar machte, ehe man es sah. Der berühmte Bär Sackerson, der in den lustigen Weibern von Windsor erwähnt wird, riss sich zuweilen von seiner Kette los und machte Weiber und Kinder, die sich zum Theater begaben, laut aufschreien.

Billets kannte man nicht, man bezahlte am Eingange einen Penny und erhielt dann Zutritt zu den Stehplätzen; im Theater legte man seine weitere Abgabe in die dargebrachte Büchse je nach dem Preise für den Platz, den man wünschte; dieser variierte von einem Penny bis zu drittehalb Shilling. Berücksichtigt man, dass das Geld damals den fünffachen Wert gegen den jetzigen hatte, so war der Preis für die besseren Plätze ziemlich hoch. Die Wohlhabenderen zahlten also für ihren Platz in den zu beiden Seiten der

Bühne gelegenen Prosceniumslogen über zwölf Mark. In der oberen Prosceniumsloge rechts sass im Globetheater das Orchester, zehn Mann stark, das grösste in London, Lautenspieler, Hoboisten, Trompeter und Paukenschläger, ausgezeichnete Leute in ihrem Fache.

Die feinsten Plätze, zu denen man durch das Ankleidehaus der Schauspieler, nicht durch den allgemeinen Eingang gelangte, waren auf der Bühne selbst angebracht. Dort sassen die Amateurs, die vornehmen Beschützer des Theaters, ein Essex, ein Southampton, ein Pembroke, ein Rutland; dort nahmen Snobs, Wichtigthuer und Stutzer auf Stühlen oder Taburettten Platz; waren nicht Sitze genug da, so streckte man sich auf seinem Mantel aus (wie Bracchiano in Websters Vittoria Corombona) auf dem Boden der mit Tannenzweigen bestreuten Bühne. Dort sassen auch die Nebenbuhler des Verfassers, die dramatischen Dichter, welche Freiplätze hatten, dort sassen endlich die schlimmen, von den Buchhändlern ausgesandten Stenographen, die unter dem Vorwande, kritische Notizen zu machen, im Geheimen den Dialog aufzeichneten, diese Männer, die den Schauspielern eine Pest und den Dichtern in der Regel ein Kummer waren, denen es aber die Nachwelt wahrscheinlich verdankt, dass manches nun erhaltene Schauspiel nicht verloren ging.

Alle diese Notabilitäten auf der Bühne sprechen halblaut miteinander und lassen sich von den Theaterdienern Getränke und Feuer für ihre Pfeifen bringen, während die Schauspieler Mühe haben, zwischen ihnen hindurch zu manövrieren, was ja der Illusion wenig frommt, sie aber doch nicht sonderlich beeinträchtigt.

Denn man lässt sich nicht stören und verlangt kein vom Maschinenmeister zuwege gebrachtes Blendwerk. Bewegliche Kulissen kannte man nicht vor dem Jahre 1600. Die Wände der Bühne waren entweder ganz nackt, so dass man im Hintergrunde deutlich die zum Hause der Schauspieler führenden Holzthüren sah, und dann wurde — falls die Scene ein freies Feld darstellte — ein einzelner Mann oder ein ganzes römisches Heer vom siegreichen Feinde

einfach zur Thür hinausgedrängt — oder die Wände waren mit freihängenden Tapeten bedeckt; wenn ein Trauerspiel aufgeführt wurde, war die Decke in der Regel schwarz überzogen, blau dagegen bei Lustspielen.

Die Bühne hatte wie das antike Theater einige grobe Maschinen um die Personen zu heben und zu senken, ferner eine Fallthür im Fussboden, und hie und da eine Luke, die sich zur Decke des Theaters emporheben liess. Kurz vor Shakespeares Zeit wandte man gröbere Effektmittel an. In religiösen und allegorischen Dramen stellte man z. B. den Schlund der Hölle als eine ungeheure auf Kanevas gemalte Fratze dar, mit funkelnden Augen und einer mächtigen, roten Nase, mit beweglichen Kinnbacken und grossen Zähnen; wenn diese sich aufthaten, so sah man Flammen darin, vermutlich weil man Pechfackeln dahinter hielt. Zur Theatergarderobe gehörte damals zum Gebrauch bei der Aufführung des Schöpfungs-Mysteriums eine rotgefärbte Rippe (a rybbe colleryd red). Jetzt benutzte man fast nichts der Art. Erst Inigo Jones verfertigte für die Hoffestlichkeiten Kulissen und Dekorationen. Die volkstümlichen Theater besaßen gewiss während all der Zeit, wo Shakespeare mit der Bühne zu thun hatte, keine derartigen Hilfsmittel.

Man hatte sie nicht nötig um die Illusion hervorzurufen; augenblicklich war man bei der Sache. Man sah das, was man nach dem Willen des Dichters sehen sollte — wie ein Kind das sieht, was man es sehen machen will, wie mit Puppen spielende Kinder einander dahin bringen, Auftritte aus dem Menschenleben zu sehen. Denn die Zuschauer waren Kinder an Frischheit, Kinder an Einbildungskraft. War auf einer der Bühnenthüren ein Zettel angebracht, worauf mit grossen Buchstaben Paris oder Venedig stand, so fühlten die Zuschauer sich nach dieser fremden Stelle versetzt. Oder Prologus teilte ihnen mit, wo man sich befände. Die klassisch Gebildeten, die an der Ortseinheit eines Schauspiele festhielten, nahmen Ärgernis an dem beständigen Szenenwechsel und an der ganzen, kümmerlichen Ausstattung. Philip Sidney verspottet in seiner

„Apology for Poetry“ um das Jahr 1583 die Schauspiele, „wo man auf der einen Seite Asien, auf der anderen Afrika hat, und wo der Schauspieler bei seinem Erscheinen immer damit beginnen muss, zu sagen, wo er sich befindet, da man sonst das Stück nicht verstehen würde.“

Und doch war das bereitwillige Entgegenkommen des volkstümlichen Publikums unbedingt ein Glück für das junge, englische Theater. Machte jemand eine Bewegung, als ob er Blumen pflückte, so war die Bühne ein Garten — wie z. B. in Heinrich VI., wo der Ursprung der beiden Parteien, der weisen und der roten Rose, dargestellt wird. Sprach jemand, als stände er bei Sturm und gewaltigem Seegang auf einem Schiffe, so war die Bühne ein Verdeck — wie in der berühmten Scene in Perikles (III, 2). Shakespeare, der es also verstand, sich diese Genügsamkeit des Publikums zu Nutzen zu machen und täuschende, scenische Ausstattung zu entbehren, scherzte nichtsdestoweniger, wie wir gesehen haben, im Sommernachtstraume über die Ärmlichkeit des Apparats (besonders wohl bei den Provinzbühnen), und im Prologe zu seinem Heinrich V. bedauert und entschuldigt er die Enge des Platzes und die Kargheit der Mittel:

Doch verzeiht, ihr Teuren,
Den schwunglos seichten Geistern, die 's gewagt.
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch grossen Vorwurf. Diese Hahnengrube,
Fasst sie die Eben Frankreichs? stopft man wohl
In dieses O von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt!
O, so verzeiht! weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und lasst uns, Nullen dieser grossen Summe,
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.
Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
Zwei mächt'ge Monarchieen eingeschlossen . . .

Diese Reiche waren also eingefasst in einem Rahmen von jungen Aristokraten, Kunstkennern und theaterverrückten Modejunkern, die mit den in Weiberkleidern auftretenden Jünglingen scherzten, die Stickereien der Kostüme befühlten, aus ihren Lehm Pfeifen rauchten und zusahen.

Ein Vorhang, der nicht in die Höhe ging, sondern nach beiden Seiten zurückgezogen wurde, trennte die Bühne vom Zuschauerplatze.

Vor einigen Jahren fand K. Gaedertz die einzige, bis jetzt bekannte Zeichnung von dem Inneren eines Elisabeth'schen Theaters in der Universitätsbibliothek zu Utrecht, eine Skizze vom Swan-Theater, die im Jahre 1596 von einem gelehrten Holländer Jan de Witt entworfen wurde. Die Bühne, die auf starken Balken ruht, hat kein anderes Zubehör als eine Bank, auf der einer der Schauspieler sitzt. Den Hintergrund bildet das Ankleidehaus, in das zwei Thüren führen, und das oben einen offenen aber überdachten Balkon hat, der bald von den Schauspielern, bald von den Zuschauern benutzt werden konnte. Auf dem Dache des Ankleidungshauses erhebt sich eine Boden-Etage, auf deren Zinne eine Fahne mit einem gestickten Schwane im Winde flattert, und in deren geöffneter Thür ein Trompeter steht, der irgend ein Signal gibt. Die Form des Theaters ist länglich und drei Etagen mit Sitzplätzen umgeben dasselbe, während das Parterre nur Stehplätze abgibt.

Der Balkon am Ankleidegebäude entspricht hier dem, was in anderen, besser eingerichteten Theatern die innere Bühne war. Denn hier befand sich eine kleine, innere Bühne, die von grossem Nutzen war und bis zu einem gewissen Grade den grossen Ausstattungs-Apparat späterer Zeiten überflüssig machte. Tieck, der in seinem Unwillen gegen die moderne Bühneneinrichtung und in seiner Begeisterung für die primitive Anordnungsweise der Shakespeareschen Zeit wohl weiter gegangen ist als irgend ein anderer Theater-Kundiger, hat in seiner Novelle „Der junge Tischlermeister“ letztere sorgfältig zu rekonstruieren versucht.

Mitten auf der tiefen Bühne erhoben sich seiner Ansicht nach zwei zehn Fuss hohe Säulen, die einen Altan trugen. Diese Säulen standen auf drei breiten Treppenstufen, die vom Proscaenium in den inneren Bühnenraum führten, der zuweilen mit einem Vorhang zugedeckt, zuweilen auch offen war. Je nach den Umständen stellte dieser eine Höhle, ein Zimmer, eine

Laube, ein Grabgewölbe u. s. w. dar. Hier ist im Macbeth die Tafel, wo Banquos Geist sich zeigt. Hier wird Desdemona in ihrem Bette erwürgt. Hier wird im Hamlet die Tragödie gespielt. Hier werden dem Gloster die Augen ausgerissen. Oben auf dem Altan stand Julia, wenn sie Romeo erwartete, und Schlauf, wenn er dem Schauspiel „Der Widerspenstigen Zähmung“ zusah. Und wenn man die Belagerung einer Stadt aufführte, so erschienen die Verteidiger auf diesem Altane, um mit den Feinden zu parlamentieren, die dann den Vordergrund einnahmen.

Wahrscheinlich führten zu beiden Seiten ziemlich breite Stufen zum Altan hinauf. Hier sassen die Ratsversammlungen und Höfe, und mit wenigen Gestalten war die Bühne einigermassen angefüllt, weil der Raum nach allen Seiten so begrenzt war. Diese Treppen erstieg Macbeth und in den lustigen Weibern Falstaff. An die Säulen lehnten sich die Schwermütigen oder Grübelnden. Überhaupt war da eine Möglichkeit zu wirkungsvoller Gruppierung der Personen ungefährr wie auf Raphaels „Die Schule von Athen.“ Keiner der Auftretenden deckte den andern, und rechts und links auf dem Proscenium konnten Gruppen stehen, ohne dass es als unwahrscheinlich auffiel, wenn sie einander nicht bemerkten.

Das einzigste, worauf man bei der Ausstattung der Bühne Geld verwandte, waren die Anzüge der Schauspieler. Hierfür wurden so grosse Summen ausgegeben, dass die Puritaner diese Verschwendung dem Theater ganz besonders zur Last legten. Henslowe erwähnt in seinem Tagebuche eine Ausgabe von 4 Pfund 14 Shilling für ein paar Beinkleider, von 16 Pfund für einen Samtmantel; ja man weiss, dass ein berühmter Schauspieler einmal 20 Pfund 10 Shilling für einen Mantel bezahlte. In einem Inventarium über die Habseligkeiten der Truppe des Lord Admirals aus dem Jahre 1599 finden wir eine Menge von prachtvollen Anzügen aufgezählt: z. B. „ein paar fleischfarbige, goldgestickte Beinkleider von venetianischer Seide“ und „einen Rock von orangenfarbiger Seide mit Goldstickerei.“ Die Summen, die

für diese Kostüme ausgegeben wurden, stehen in einem schreienden Missverhältnis zu dem spärlichen Honorar für den Dichter. Dieser bekam vor dem Jahre 1600 in der Regel nicht mehr als 5—6 Pfund für sein Schauspiel, also nicht viel mehr, als was für die Beinkleider des Schauspielers bezahlt wurde, der einen Prinzen oder einen König zu spielen hatte.

In den Logen sassen die feineren Leute, Offiziere und City-Kaufleute, die zuweilen ihre Frauen mitnahmen, doch trugen diese dann stets Seiden- oder Samt-Masken vor dem Gesichte, teils zum Schutze gegen die Sonne und die Luft, teils um ungesehen erröten oder nicht erröten zu können bei den dreisten, oft leichtfertigen Dingen, die auf der Bühne gesagt wurden. Masken wurden damals vom schönen Geschlechte ebenso häufig benutzt wie heutzutage der Schleier. In den ersten Reihen des heutigen ersten Ranges sassen die Schönheiten, die sich keineswegs zu verbergen wünschten, oder doch höchstens um hinter der Maske zu kokettieren, wie in späteren Zeiten hinter dem Fächer. Das waren die unterhaltenen Freundinnen vornehmer Herren und andere geputzte Dämchen, die um Bekanntschaften zu machen, das Theater besuchten. Hinter ihnen sassen die ordentlichen Bürgersleute. Auf der Galerie aber über ihnen hatte ein gewöhnlicheres Publikum seinen Platz: Matrosen, Handwerker, Soldaten und berüchtigte Frauenzimmer der niedrigsten Klasse.

Auf der Bühne traten niemals Frauen auf.

Das Publikum des Parterres mit seiner Rohheit war der Schrecken des Theaters. Hier mussten alle stehen und hier standen Kohlenträger und Handlanger, Werftarbeiter, Dienstleute und Müssige. Sie hatten sich bei umherwandernden Verkäufern von Speisen und Getränken mit Würsten und Bier, Äpfeln und Nüssen versehen; sie assen und tranken, zogen Bierflaschen auf, rauchten Tabak, prügeln sich und, wenn sie unzufrieden waren, warfen sie nicht selten den Schauspielern Speisereste, ja selbst Steine an den Kopf; zuweilen fingn sie sogar Händel und Schlägereien mit den feinen Herren auf der Bühne an, so dass die Vorstellung unter-

brochen und das Gebäude geschlossen werden musste. Hinten im Parterre stand der grosse, offene Behälter, welcher der allgemeinen Notdurft diente, und dessen Entfernung den leitenden Schauspielern trotz wiederholter Versuche nicht gelingen wollte. Wenn der Gestank zu arg wurde, so brannte man Genever um ihn zu bewältigen.

Übrigens übte das Publikum selbst im Theater die Justiz aus. Es gab dort keine Polizei. Von Zeit zu Zeit wurde im Gedränge ein Taschendieb ertappt und an einen Pfahl gebunden, der in einer Ecke des Prosceniums an dem die Bühne von dem Zuschauerraum trennenden Geländer stand.

Der Beginn der Vorstellung wurde durch drei Trompetenstösse angekündigt. Der Schauspieler, der den Prolog sprach, trug einen langen Mantel und einen Lorbeerkranz auf dem Kopfe, wahrscheinlich weil ursprünglich der Dichter selbst den Prolog herzusagen pflegte. Nach dem Schauspiel tanzte der Clown einen *Jig*, d. h. einen hüpfenden Tanz, bei dem er einige lustige Reime sang, die er mit Handtrommel und Flöte begleitete. Der Epilog bestand aus einem Gebet für die Königin oder er endete mit einem Gebet für die Königin, das alle Schauspieler knieend anhörten.

Elisabeth selbst und ihr Hof besuchten diese Theater nicht. Es gab dort keine königliche Loge, und das Publikum war zu gemischt. Dagegen konnte die Königin ohne sich etwas zu vergeben die Schauspieler zu sich kommen lassen, und wir wissen, dass die Truppe des Lord Kammerhern, der Shakespeare angehörte, häufig Schauspiele vor ihr aufzuführen musste, und zwar meist an Festtagen: Weihnachten, Heilige drei Könige u. s. w. Sicher ist es, dass Shakespeare in zwei Komödien mitspielte, die um Weihnachten 1594 in Greenwich Palace vor Elisabeth aufgeführt wurden. Er wird hier mit den vorzüglichsten Schauspielern Burbadge und Kemp zusammen genannt.

Für solche Vorstellungen zahlte Elisabeth 20 Nobel an Honorar und ausserdem 10 Nobel als Gratiale, also im ganzen 10 Pfund.

Da die Königin sich indessen nicht damit begnügen wollte, nur dann und wann bei einem Schauspiele zugegen zu sein, so schaffte sie sich ihre eigenen Truppen, die sogenannten Kinder-Truppen an, die aus den Chorknaben der königlichen Kapellen gebildet wurden, deren Gesangschulen sich zu einer Art von dramatischen Vorbildungsschulen entwickelten. Diese halberwachsenen Knaben, die ja unter anderem zur Ausführung von Frauenrollen sehr wohl geeignet waren, standen sowohl bei Hofe als auch bei dem grossen Publikum in sehr hoher Gunst, und wir wissen, dass eine dieser Gesellschaften, die aus der Chorschule der St. Pauls Kirche hervorgegangen war, eine Zeitlang auf dem Blackfriars-Theater Shakespeares Truppe eine sehr ernstliche Konkurrenz machte, da ja der Dichter in „Hamlet“ so bitter und schmerzlich über sie klagt.

Hamlet.

Geniessen die Schauspieler noch dieselbe Achtung wie damals, da ich in der Stadt war? Besucht man sie eben so sehr?

Rosenkranz.

Nein, freilich nicht.

Hamlet.

Wie kommt das? Werden sie rostig?

Rosenkranz.

Nein, ihre Bemühungen halten den gewohnten Schritt; aber es hat sich da eine Brut von Kindern aufgefunden, kleine Nestlinge, Herr, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater, so nennen sie die anderen.

Hamlet.

Trugen die Kinder den Sieg davon?

Rosenkranz.

Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und seine Last obendrein.*)

Die Anzahl der Schauspieler bei einer Truppe war nicht gross; die meisten Truppen hatten acht oder zehn, wohl keine mehr als zwölf Mitglieder. Die Schau-

*) Auf dem Dache des Globe-Theaters stand ein Herkules mit einem Globus auf der Schulter.

spieler gehörten verschiedenen Klassen an. Die niedrigste bestand aus den sogenannten *hirelings*, gemieteten Kräften, die von den anderen Schauspielern, denen sie eine Art von Dienern waren, ihren Lohn erhielten; sie traten als Statisten oder in kleineren Rollen auf, hatten aber mit der Leitung des Theaters nichts zu schaffen. Die eigentlichen Schauspieler waren ferner verschieden gestellt, je nachdem sie nur in ihrer Eigenschaft als Schauspieler oder ausserdem als Mitinhaber des Theaters an den Einnahmen des Abends Anteil hatten. Es gab keinen Direktor. Die Schauspieler bestimmten selbst, welche Stücke aufgeführt werden sollten, sie verteilten die Rollen und auch die Einnahmen unter den dazu berechtigten nach den im voraus festgestellten Regeln. Natürlicherweise standen sie sich am besten, wenn sie zugleich Aktionäre waren. Denn die Hälfte der ganzen Einnahme kam den Aktionären zu, die ja auch das Geld für die Kostüme und die Honorare zuwebringen mussten.

Dass Shakespeare verhältnismässig zeitig zu einem gewissen Wohlstand gelangte, lässt sich nur dadurch erklären, dass er zugleich Schauspieler und Dichter war und wohl auch schon nach kurzer Zeit Aktionär wurde, sodass er also in dieser dreifachen Eigenschaft aus den Einnahmen des Theaters seinen Anteil erhielt.

Als Schauspieler stand er nicht in der allerersten Reihe. Und das ist ein Glück, da er sonst wohl zum Schreiben nur wenig Zeit gehabt hätte. Die Rollen, die er ausgeführt hat, scheinen würdige, ernsthafte Rollen zweiten Ranges gewesen zu sein; er war nicht berufen, als komischer Schauspieler aufzutreten. Wir wissen, dass er in seinem Hamlet die Rolle des Geistes spielte, die zwar nicht umfangreich ist, deren gute Ausführung aber eine ausserordentliche Bedeutung hat. Er scheint den alten Diener Adam in „Wie es euch gefällt“ gespielt zu haben, und in Ben Jonsons „Every man in his humour“ hat er ziemlich sicher die Rolle des alten Knowell ausgeführt, in dessen Kostüm er vielleicht auf Droeshout's bekanntem Porträt in der ersten Folio-Ausgabe abgebildet ist. Nach einer Überlieferung

soll er seinen Heinrich IV. bei Hofe gespielt haben. Als die Königin bei dieser Gelegenheit über die Bühne ging, und als Zeichen ihrer Gunst einen Handschuh fallen liess, soll er ihr diesen mit den Worten überreicht haben:

Wir halten ein in unserm hohen Streben
Um aufzuheben unsrer Nichte Handschuh.

In allen Verzeichnissen über die Schauspieler, die zu seiner Truppe gehörten, wird er mit den ersten und angesehensten zusammen genannt.

Zu all dem Wunderbaren, was uns bei Shakespeares Genie in Erstaunen setzt, gehört auch der Umstand, dass er, der vormittags Proben und in der Regel von drei Uhr an Theaterdienst hatte, der fernerhin zahlreiche Theaterstücke durchsah, korrigierte, annahm und verwarf, und öfters seine Abende im Mermaid-Klub oder im Wirtshause verbrachte — trotzdem Zeit gefunden hat, achtzehn Jahre hintereinander jährlich ein paar Dramen zu schreiben, und zwar Dramen wie die seinigen.

Das kann man überhaupt nur verstehen, wenn man bedenkt, dass die Jahre von 1557 bis 1616 den Zeitpunkt bezeichnen, an dem in England ein ungeheurer Strom von litterarischer Produktion in die dramatische Kunst hineinflutete, trotzdem es damals auch 40 bedeutende und 233 mittel-mässige, englische Dichter gab, die Sammlungen von lyrischen oder epischen Gedichten veröffentlichten. Ein begabter Engländer war zu Elisabeths Zeit im stande, ein leidliches Schauspiel zu schreiben, wie jeder zweite Grieche zu Perikles' Zeit im stande war, eine leidliche Statue zu formen, oder wie jeder moderne Europäer heutzutage im stande ist, einen leidlichen Zeitungsartikel zu schreiben. Die damaligen Engländer waren geborene Dramatiker, wie die Griechen geborene Bildhauer und die bedauernswerten Menschen der Gegenwart geborene Journalisten. Der Grieche hatte den angeborenen Formensinn, die beständige Gelegenheit zur Beobachtung des nackten, menschlichen Körpers und die Begeisterung für dessen Schönheit. Sah er einen Mann auf dem Felde pflügen, so bekam er hunderterlei Eindrücke und

ebensoviele Eintälle über das Muskelspiel beim nackten Beine. Der moderne Europäer hat ein wenig Herrschaft über die Sprache, er hat die Gewohnheit zu räsonnieren, die Fähigkeit, Gedanken und Begebenheiten verständlich zu machen, endlich eine ausserordentliche Zeitungsbelesenheit, und alles das erzeugt wieder neue Zeitungsartikel. Der damalige Engländer hatte ein offenes Auge für menschliche Schicksale und für die Leidenschaften, die nach dem Sturze des Katholizismus und vor dem Siege des Puritanismus mit der kurz dauernden Freiheit der Renaissance sich herumtummelten. Er war gewohnt zu sehen, wie die Menschen ihren Instinkten bis zum Äussersten gehorchten, wie sie nur ihrem eigenen Kopfe folgten und nicht selten ihren Kopf dafür verloren. Die hohe Kultur des Zeitalters schloss die Wildheit nicht aus, und diese Wildheit veranlasste dramatische Umschläge der Schicksale. Der Weg vom Herrschersitze bis zum Schafotte war kurz. (Man bedenke das Los der Frauen von Heinrich VIII., Maria Stuarts Schicksal, den Henkertod einiger von Elisabeths grossen Liebhabern, eines Essex, eines Raleigh.) Bilder vom höchsten Lebensgenuss und Bilder von Untergang und gewaltsamem Tod hatte der damalige Engländer stets vor Augen. Das Leben selbst war dramatisch, wie in Griechenland plastisch und heutzutage journalistisch, tagesphotographisch: vergeblich danachstrebend, konturlose Tagesbegebenheiten und Tagesgedanken festzuhalten.

Ein dramatischer Dichter musste zu jener Zeit, gerade wie heute ein Journalist, viel Rücksicht auf sein Publikum nehmen. Alle damaligen, geistigen Kämpfe wurden sechzig Jahre hindurch auf dem Theater wie heutzutage in der Presse ausgefochten. Und in dramatischer Form entfalteten die Dichter unter einander leidenschaftliche Kontroverse. (Rosenkranz sagt hierüber zu Hamlet: Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stücke zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten.) Die Blütezeit des Theaters in England dauerte wie die der Malerkunst in Holland nur kurze

Zeit. Aber das Schauspiel war, so lange diese Blüte dauerte, die herrschende, britische Geistes- und Kunst-Form, und wurde folglich von einem grossen Publikum getragen.

Shakespeare hat niemals ein Lese-Drama geschrieben, oder auch nur daran denken können so etwas zu schreiben; er hatte als Schauspieler und Theaterdichter, wenn er schrieb, stets die Bühne vor Augen, und was er dichtete, brauchte auch nie auf die Aufführung zu warten, sondern nahm unmittelbar scenische Form an. Wenn er denn auch, wie alle schöpferischen Geister, vor allen Dingen darauf ausging, sich selbst durch seine Werke zu befriedigen, so musste er doch notwendigerweise stets die, an welche das Schauspiel gerichtet war, vor Augen halten. Er war geradezu genötigt, auf den gemeinen Mann Rücksicht zu nehmen. Dieser war damals zwar kein schlechtes Publikum, aber ein Publikum, das amüsiert werden wollte und den strengen Ernst und hohen Flug nicht allzulange hintereinander ertragen konnte. Zu Gunsten des schlichten Mannes wechseln daher in den Schauspielen die feierlichen oder feinen Szenen mit den burlesken ab. Zu Gunsten des gemeinen Mannes tritt der Clown beinahe wie jetzt im Cirkus in den Pausen der Handlung auf, ja die Ruhepunkte, die heute durch das Herunterlassen des Vorhanges zwischen den Aufzügen bezeichnet werden, wurden in jener Zeit durch ein Gespräch angedeutet, wie jenes zwischen Peter und den Musikanten in Romeo und Julia, das nichts sagen will, als dass der Aufzug nun zu Ende sei.

Übrigens hat Shakespeare nicht für den gemeinen Mann geschrieben. Er hatte keine Achtung vor dem Urteile der Menge. Hamlet sagt zu dem Schauspieler:

Ich hörte dich einmal mir eine Rede vortragen — aber sie ist niemals aufgeführt oder, wenn es geschah, nicht mehr als einmal, denn ich erinnere mich, das Stück gefiel der Million nicht, es war Kaviar für das Volk. Aber es war, wie ich es nahm und andre, deren Urteil in solchen Dingen den Rang über dem meinigen behauptete, ein vortreffliches Stück

Der ganze Shakespeare liegt in dem Worte: es gefiel der Million nicht.

So wie Shakespeare das englische Schauspiel ausformte, wandte es sich also in erster Reihe an die Besten. Die Besten aber waren seine und des Theaters junge, vornehme Gönner, denen er persönlich einen grossen Teil seiner Bildung, beinahe sein ganzes Ansehen und ausserdem den Einblick verdankte, den er in das Gemüt vornehm denkender Menschen bekommen hatte.

Ein junger englischer Lord der damaligen Zeit war eines der edelsten Produkte der Menschheit, ein Mittelding zwischen einem Apollo von Belvedere und einem preisgekrönten Hengste in Menschengestalt; er fühlte sich ebenso sehr als Mann der Handlung wie als Künstler.

Wir sahen, wie früh Shakespeare Essex, den Mächtigsten der Mächtigen vor seinem Falle, gekannt haben muss. Er hat den Sommernachtstraum zu seiner Hochzeit geschrieben. Und wir sehen, dass der Prolog zum fünften Aufzuge von Heinrich V. eine Artigkeit gegen ihn enthält. Es heisst hier, dass England den siegreichen König empfängt:

Wie, sei's ein kleinres, doch ein liebend Gleichnis,
Wenn jetzt der Feldherr unsrer gnäd'gen Königin,
Wie bald geschehen mag, von Irland käme
Und brächt' Empörung auf dem Schwert gespiesst.

Auch haben wir gesehen, wie früh er mit dem jungen Grafen Southampton, dem er die beiden einzigen von ihm selbst herausgegebenen Bücher widmete, innig verbunden war.

Von jungen Aristokraten, wie diesen, hat Shakespeare sich seinen aristokratischen Blick auf den Gang der Geschichte geholt. Und wie hätte dem anders sein können. Ein grosser Teil des Bürgerstandes war ihm feindlich gesinnt, verschloss sich vor ihm und verachtete seinen Stand; die Geistlichkeit verdammt und verfolgte ihn; der gemeine Mann war in seinen Augen ohne Urteilkraft. Er fand überhaupt keinen Gefallen an seinen bürgerlichen Zeitgenossen. Wir sehen, wie er im Gegensatze zu zahlreichen, damaligen Dichtern sich der Wiedergabe des damaligen

bürgerlichen Lebens vollständig entschlägt. Diese Art von Wirklichkeitstreue ist ihm fremd, ja so fremd, dass ihm Schaden daraus erwächst. In seinen letzten, künstlerisch wirksamen Jahren wird er der zeitgenössischen Ansicht nach von den Realisten jener Zeit überflügelt.

Seine Helden sind Fürsten und Edelleute, Englands Könige und Barone; bei ihm sind diese immer die Schöpfer der Geschichte, von der er überhaupt eine heroisch-naive Vorstellung gehabt hat. In den Kriegen, die er darstellt, gibt immer der einzelne Heerführer und Held den Ausschlag. Heinrich V. ist es, der bei Azincourt siegt, gerade so wie bei Homer Achilles vor Troja der Sieger ist. Und doch kam es in jenen Kriegen allein auf das Fussvolk an; die englischen Bogenschützen waren es, die 14000 an der Zahl bei Azincourt gegen 50000 Franzosen siegten; sie verloren 1600 Mann, die Franzosen 10000. Shakespeare hat sicher kein Verständnis dafür gehabt, dass unter Elisabeths Regierung die Erhebung und der Unternehmungsgeist des Bürgerstandes die Machtstellung Englands verursachten. Er betrachtete seine Zeitgenossen mit dem Blicke, der bei dem entstehen musste, welcher in jungen, reich ausgestatteten, fürstlichen Edelleuten die vorzüglichsten Menschen, die Schutzgeister alles höheren Strebens, die Urheber aller grossen Thaten sah. Und er sah mit seiner den Umständen entsprechenden, geringen historischen Bildung Roms wie Englands alte Zeiten in demselben Lichte wie seine eigene Zeit.

Das verspürt man schon im zweiten Teile von Heinrich VI. Man beachte die Schilderung von Cades Aufbruch (IV, 2). Hier finden sich ein paar unvergessliche Seiten:

Cade.

Seid also brav, denn euer Anführer ist brav und gelobt euch Abstellung der Missbräuche. Sieben Sechserbrote sollen künftig in England für einen Groschen verkauft werden; die dreireifige Kanne soll zehn Reifen halten, und ich will es für Hochverrat erklären, Dünnbier zu trinken. Das ganze Reich sollen alle ingemein haben;

in Cheapside geht auch mein Klepper auf die Weide. Und wenn ich König bin, wie ich denn bald König sein werde —

Alle.

Gott erhalte Eure Majestät!

Cade.

Ich danke euch, liebe Leute! — so soll es kein Geld mehr geben; alle sollen auf meine Rechnung essen und trinken, ich will sie alle in eine Livree kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn ehren.

Märten.

Das erste, was wir thun müssen, ist, dass wir alle Rechtsgelehrte umbringen.

Cade.

Ja, das gedenk' ich auch zu thun. Ist es nicht ein erbarmungswürdig Ding, dass aus der Haut eines unschuldigen Lammes Pergament gemacht wird? Dass Pergament, wenn es bekritzelt ist, einen Menschen zu Grunde richten kann?

.....
(es kommen Leute, die den Schreiber von Chatham vorführen).

Nun was gibt's? Wen habt ihr da?

Smith.

Den Schreiber von Chatham: er kann lesen und schreiben und rechnen.

Cade.

O abscheulich!

Smith.

Wir ertappten ihn dabei, dass er den Jungen ihre Exempel durchsah.

Cade.

Das ist mir ein Bösewicht!

Smith.

Er hat ein Buch in der Tasche, da sind rote Buchstaben drin.

Cade.

Dann ist er gewiss ein Beschwörer.

Märten.

Ja, er kann auch Verschreibungen machen und Kanzleischrift schreiben.

Cade.

Es thut mir leid: der Mann ist, bei meiner Ehre, ein hübscher Mann; wenn ich ihn nicht schuldig finde, so soll er nicht sterben. — Komm her, Bursch, ich muss dich verhören. Wie ist dein Name?

Schreiber.

Emanuel.

Märten.

Das pflegen sie an die Spitze der offenen Sendschreiben zu setzen. 's wird Euch schlimm ergehen.

Cade.

Lasst mich allein machen. Pflegst du deinen Namen auszu-schreiben, oder hast du ein Zeichen dafür, wie ein ehrlicher, schlichter Mann?

Schreiber.

Gott sei Dank, Herr, ich bin so gut erzogen, dass ich meinen Namen schreiben kann.

Alle.

Er hat bekannt: fort mit ihm! Er ist ein Schelm und ein Verräter.

Cade.

Fort mit ihm sage ich! Hängt ihn mit seiner Feder und Tinten-fass um den Hals.

Das Merkwürdige und Lehrreiche bei diesen glänzenden Szenen ist der Umstand, dass Shakespeare hier, ganz gegen seine Gewohnheit, von seiner Quelle abweicht. Bei Holinshed treten Jack Cade und seine Leute durchaus nicht als diese verrückten Calibane auf, wie sie es in Shakespeares Drama sind. Sie klagen thatsächlich darüber, dass der König seine Einnahmen verschenke und von den Steuern lebe, ferner beschwerten sie sich über mancherlei Missbräuche bei der Handhabung der Gesetze und bei der Einforderung der Abgaben. Einen besonders auffallenden Gegensatz zu ihrem Auftreten im Drama bildet Artikel III ihrer Klageschrift, der geltend macht, dass Lords von königlichem Blute (vermutlich ist York gemeint) aus dem täglichen Kreise des Königs entfernt werden, während man Männer von gemeiner Herkunft befördere, die die Ohren des Königs den Klagen des Landes verschliessen und die Begünstigungen nicht nach dem Gesetze, sondern gegen Geschenke und Gaben austeilen. Ausserdem klagen sie über Einschränkungen in der Wahlfreiheit, benehmen sich mit anderen Worten ganz verfassungstreu und gemässigt. Endlich geht durch die ganze Klageschrift ein rein national-englischer Unwille über den Verlust von der Normandie, Gascogne, Aquitanien, Anjou und Maine.

Aber einen Jack Cade an der Spitze einer derartigen Volksbewegung zu malen, das würde Shakespeare gelangweilt haben. Für derartiges, wie überhaupt für konstitutionelle und parlamentarische Fragen, interessiert er sich nicht. Um für die Bewegung, die er schildert, Farben zu bekommen, sucht er in Stows' St. Albans-Chronik die Darstellung von den Aufständen Wat Tylers und Jack Straws unter Richard II. zwei durch religiösen Fanatismus verstärkten Ausbrüchen wilder, kommunistischer Leidenschaft auf. Dieser Chronik entnimmt er, grösstenteils wörtlich, die Repliken der Rebellen. Denn unter diesen Aufständen wurden wirklich alle Juristen und Geschworenen, deren man habhaft wurde, geköpft und alle Register und Aktenstücke verbrannt, damit die Gutsbesitzer in Zukunft keine Mittel in Händen hätten, ihre Rechte geltend zu machen.

Weil nun in Shakespeare von Anfang an diese Verachtung gegen die Urteilkraft des grossen Haufens, diese antidemokratische Leidenschaft vorhanden ist, so sucht er unwillkürlich stets neue Beweise für ihre Berechtigung, stets neue Zeugnisse für ihre Wahrheit; und deshalb formt er die Thatsachen um, wo sie ihm nicht passen, und zwar nach dem Muster von anderen Thatsachen, die mit dieser seiner Grundanschauung sich in Übereinstimmung befinden.

XVI.

Vom Herbste 1592 bis zum Sommer 1593 waren alle Theater in London geschlossen. Die Pest, diese fürchterliche Geissel, von der England so lange verschont geblieben war, raste in London. Es konnten nicht einmal Gerichtssitzungen in der Hauptstadt abgehalten werden. Um Weihnachten 1592 leistete die Königin Verzicht darauf, bei Hofe Schauspiele aufführen zu lassen, und der Staatsrat hatte schon früher ein Verbot gegen alle öffentlichen

Theateraufführungen erlassen, weil, wie es sehr vernünftig heisst — „angesteckte Personen nach längerer Abgeschlossenheit und noch, ehe sie sich vollständig erholt haben, sich nach Vergnügungen sehnen und solche Versammlungen zu besuchen pflegen, wo sie dann bei der Hitze und dem Gedränge die Ansteckung auf viele gesunde Menschen übertragen“.

Die Sache hat aus dem Grunde ein besonderes Interesse für Shakespeares Lebenslauf, weil er, wenn er überhaupt eine Reise ausserhalb Englands unternommen hat, das zu dieser Zeit, während das Theater geschlossen war, gethan haben muss.

Hierüber kann kaum ein Zweifel herrschen. Dagegen ist natürlich die Frage viel schwieriger zu beantworten, ob Shakespeare überhaupt im Auslande gewesen ist.

Schon in seinen ältesten Schauspielen haben wir beobachtet, welche Anziehung Italien auf ihn ausübte. Die beiden Edelleute von Verona und Romeo und Julia legen Zeugnis davon ab. Aber es kam in diesen Dramen noch nichts vor, was die bestimmte Vermutung hervorrufen konnte, dass der Dichter das Land, wohin er seine Handlung verlegte, mit eigenen Augen gesehen habe. Anders verhält es sich mit den auf italienischem Boden spielenden Dramen, die Shakespeare um das Jahr 1596 hervorbringt; mit der Umarbeitung der alten Widerspenstigen und dem Kaufmanne von Venedig; anders auch mit dem viel späteren Othello. Hier finden sich eine so sichere Lokalfarbe und eine solche Fülle von Einzelheiten, die auf eigene Anschauung hindeuten, dass sie sich nicht anders als durch die Annahme erklären lassen, dass Shakespeare Städte wie Verona, Venedig, Pisa gesehen haben müsse.

An und für sich ist es wahrscheinlich, dass Shakespeare sobald er nur konnte, Italien hat sehen wollen. Italien war das Ziel der Sehnsucht für die Engländer der damaligen Zeit. Es war das grosse Kulturland, dessen Litteratur man studierte und dessen Dichtkunst man nachahmte. Es war die schöne Heimat der Lebensfreude; besonders übte Venedig eine Anziehung aus, dass sogar Paris

davor zurückstehen musste. Man brauchte nicht vermögend zu sein um dahin reisen und sich daselbst aufhalten zu können. Man reiste billig, ging zu Fuss wie Coryat, der dort die Gabel antraf, und übernachtete in billigen Wirtshäusern. Die hervorragenden Männer jener Zeit, deren Lebenslauf wir — übrigens meist zufällig — genauer kennen, haben in grosser Anzahl Italien besucht, Männer der Wissenschaft, wie Bacon und später Harvey, Schriftsteller und Dichter wie Lyly, Munday, Nash, Greene und Daniel, deren Sonette in ihrer Art und Form einen entscheidenden Einfluss auf Shakespeare ausübten. Von Künstlern aus dem Zeitalter Shakespeares hatte sich der bereiste Inigo Jones daselbst aufgehalten. Diese Männer haben meistens selbst von ihren Reisen erzählt; da wir von Shakespeare kein Wort über sein Leben besitzen, so ist unser Mangel an Nachrichten über eine solche Reise von geringer Bedeutung, wenn sonst wuchtige Thatfachen dafür sprechen.

Und das ist der Fall.

Es gab zu Shakespeares Zeit weder Reisebücher noch Führer durch fremde Städte. Was er von fremden Gegenden und deren Gebräuchen kennt, kann er also nicht aus solchen Quellen geschöpft haben. Über Venedig, das Shakespeare so lebendig geschildert hat, ist von Engländern keine Beschreibung herausgegeben worden, ehe er seinen „Kaufmann“ schrieb. Lewkenors übrigens nur auf die Referate von anderen gestützte Beschreibung der Stadt stammt aus dem Jahre 1598, Coryats aus dem Jahre 1611 und Morysons aus dem Jahre 1617.

In der Zählung der Widerspenstigen erregen nicht nur die richtigen italienischen Namen, sondern auch die treffende Art und Weise, mit der gleich in der Einleitung des Stückes verschiedene italienische Städte und Gegenden durch eine einzelne Bestimmung bezeichnet sind, Erstaunen und Wohlgefallen. Elze hat folgende Züge hervorgehoben: Die Lombardei ist „der schöne Garten des grossen Italien“; Pisa ist „berühmt wegen seines würdigen Bürgerstandes“; und bemerkenswert ist hier das Wort „würdig“, da es nach vielen überein-

stimmenden Zeugnissen besonders bezeichnend für die Einwohner von Pisa war. A. Brown hat in „Shakespeares Autobiographical Poems“ auf die überraschende Weise aufmerksam gemacht, auf welche Petrucchios und Katharinas Verlobung vollzogen wird, dass nämlich Katharinas Vater in Gegenwart von zwei Zeugen beider Hände ineinander legt; dieses Verfahren soll nicht englisch, sondern durchaus italienisch sein. Im älteren Stück, das ja ausserdem auch in Athen vor sich geht, findet sich dieser Zug nicht.

Besonders hat man seit langer Zeit seine Aufmerksamkeit auf die kurz darauf folgende Replik am Schlusse des zweiten Aufzugs gerichtet, wo Gremio alle die Kostbarkeiten und das Hausgerät aufzählt, womit sein Heim ausgestattet ist:

Fürs erste in der Stadt mein Haus, Ihr wisst es,
Ist reich verseh'n mit Silber und mit Gold,
Kannen und Becken für die zarte Hand.
Tapeten rings von tyrischem Gewirk;
Von Elfenbein die Kästchen sind voll Kronen;
In Cederkisten Teppich und Gedeck,
Damast und Prachtgerät und Baldachin,
Batiste, türksche Polster, reichbepert,
Venedigs Spitzen voll Goldstickerei,
Messing und Zinn und alles, was gehört
Zu Haus und Haushalt.

Schon Lady Morgan bemerkte seiner Zeit, dass sie buchstäblich alle diese Luxusgegenstände in den Palästen von Venedig, Genua und Florenz gesehen habe. Fräulein Martineau, die bekannte historische Schriftstellerin, hat sich, ohne Browns Anschauungen oder Lady Morgans Beobachtungen zu kennen, gegenüber Shakespeares Biographen, Charles Knight zu dem bestimmten Eindruck bekannt, dass die rein örtlichen Aufschlüsse, die in der Widerspenstigen und dem Kaufmanne vorkommen, eine so intime Bekanntschaft nicht allein mit den Sitten und Gebräuchen in Italien, sondern auch mit den geringsten Einzelheiten des häuslichen Lebens verraten, wie man sie weder aus Büchern, noch

durch gelegentliche Gespräche mit irgend einem, der in einer Gondel gefahren sei, erwerben könne.

Auf einem solchen Gebiete ist der bestimmte Eindruck mehrerer Frauen schwerwiegend.

Brown hat einige Züge als eigentümlich italienisch hervorgehoben, wie z. B., dass Cassio in „Othello“ von Jago durch die höhnischen Worte „ein grosser Arithmetikus“, „ein Rechnungsführer“ als Florentiner bezeichnet wird, da die Florentiner eben grosse Rechenmeister und Buchführer waren, oder, dass Gobbo im „Kaufmanne“ dem Herrn seines Sohnes gerade ein Gericht Tauben bringt.

Karl Elze, der mit vielem Nachdruck die Wahrscheinlichkeit betont hat, dass Shakespeare um das Jahr 1593 eine Reise nach Italien unternommen habe, hebt unter anderem hervor, wie genau Shakespeare in Venedig orientiert gewesen sei. Der Name Gobbo ist ein echt venetianischer Name und erinnert ausserdem an die knieende Steinfigur, il Gobbo di Rialto, welche knieend die Granitsäule stützt, an der ehemals die Republik ihre Verfügungen veröffentlichte. Shakespeare hat gewusst, dass die Börse auf der Insel Rialto abgehalten wurde. Und was besonders schwer ins Gewicht fällt, ist der Umstand, dass er in England, wo die Juden nach ihrer Vertreibung im Jahre 1290 sich nicht aufhalten durften, und wo erst zu Cromwells Zeit einzelnen erlaubt wurde zurückzukehren, nicht das Studium des jüdischen Naturells, wovon sein Shylock Zeugnis ablegt, gemacht haben kann, wogegen es damals in Venedig mehr als 1100 Juden (nach Coryats Angabe sogar 5.—6000) gab.

Eine der überzeugendsten Einzelheiten im „Kaufmanne“ ist jedoch folgende: Portia sendet ihren Diener Balthasar mit einem wichtigen Auftrage nach Padua und befiehlt ihm nach einem schellen Ritte wieder mit ihr zusammenzutreffen bei „der gemeinen Fähre, die nach Venedig schiff“.

Portias schönes Lustschloss Belmont hat Shakespeare sich als eine der mit Kunstwerken reich ausgestatteten Sommerwohnungen gedacht, wie sie die Kaufmannsfürsten

von Venedig damals an der Brenta besaßen. Von Dolo an der Brenta sind zwanzig Meilen bis Venedig, und Portia gibt diesen Abstand als den an, den sie zurückzulegen habe, um zur Stadt zu gelangen. Denkt man sich Belmont in der Nähe von Dolo, so ist es dem Diener gerade möglich, bei schnellem Ritte Padua zu erreichen und auf dem Rückwege die langsam reisende Portia an der Fähre einzuholen. Denn diese war damals bei Fusina an der Mündung der Brenta, und wie genau Shakespeare das gewusst hat, und wie ungewöhnlich diese Kenntniss damals war, das geht theils aus dem Ausdrucke hervor, den er darüber gebraucht, und theils aus dem Unverständniss, womit die Herausgeber und Setzer diesem zu jener Zeit begegneten. In der Übersetzung lautet diese Stelle:

Sieh zu, was er dir für Papiere gibt,
Und Kleider; bringe die in höchster Eil'
Zur Überfahrt an die gemeine Fähre,
Die nach Venedig schiff.

Auf Englisch jedoch, wie es in sämtlichen Quart- und Folio-Ausgaben gedruckt ist:

bring them, I pray thee, with imagined speed
unto the *tranect*, to the common ferry,
which trades to Venice.

Tranect, das nichts bedeutet, hat man natürlich fälschlich gelesen statt traject, welchen ungewöhnlichen Ausdruck man zu jener Zeit nicht verstand. Es ist dies, wie Elze bemerkt, einfach der venetianische Ausdruck *traghetto* (italienisch: tragitto). Woher sollte Shakespeare das Wort und die Sache kennen, wenn er nicht an Ort und Stelle gewesen wäre?

Andere Einzelheiten in dem zweiten von diesen gleich nach der vermutlichen Rückkehr verfassten Schauspielen bestätigen diesen Eindruck. In der Einleitung zur „Widerspenstigen“ heisst es, wo der Lord dem Schlau vorschlägt ihm Gemälde zu zeigen:

Wir zeigen Jo dir wie sie noch Jungfrau,
Und wie sie ward getäuscht und überrascht;
Gemalt so lebhaft, wie die That geschah.

Diese Zeilen machen, wie Elze mit Recht gesagt hat, den Eindruck, dass Shakespeare Correggios berühmtes Gemälde „Jupiter und Io“ gesehen hat. Das ist auch sehr wohl möglich, falls er zu der angegebenen Zeit Norditalien besucht hat, denn von 1585 bis 1600 befand sich dieses Gemälde in dem Palaste des Bildhauers Leoni zu Milano und wurde von den Reisenden zu dieser Zeit stets aufgesucht. Bedenkt man ferner, dass Shakespeares zahlreiche Schilderungen von Seereisen, Stürmen auf dem Meere, den Qualen der Seekrankheit u. s. w., seine Gleichnisse und Wendungen über den Proviant und die Trachten zur See*) auf eine von ihm selbst unternommene, längere Seereise hindeuten, so ist unstreitig eine überwiegende Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass er Italien nicht bloss aus mündlichen Mitteilungen und aus Büchern gekannt hat.

Sicher ist die Sache gleichwohl durchaus nicht. In seinen italienischen Bildern fehlen zuweilen auf eine auffallende Weise Züge, die ein Kenner schwerlich übergehen würde. So erwähnt er in seiner Schilderung von Venedig niemals Gondeln, sondern lässt die Personen von Strassen und Spaziergängen sprechen wie in jeder anderen Stadt. Und es entsteht natürlicherweise beim Leser eine gewisse Unsicherheit, wenn er sieht, wie die Gelehrten jede scheinbare Unwissenheit bei Shakespeare zu einem Beweis für seine rein ausserordentlichen Kenntnisse gemacht haben.

Kraft dieses Willens, überall bei Shakespeare einen Vorzug zu finden, wo er sich eine Blösse zu geben scheint, würde man beweisen können, dass er in Italien gewesen wäre, ehe er überhaupt begann, Schauspiele zu schreiben. In den beiden Edelleuten von Verona heisst es, Valentin solle sich in Verona einschiffen, um nach Milano zu fahren. Das scheint einen Mangel an Kenntniss der Geographie Italiens zu verraten. Karl Elze hat indessen gefunden, dass Verona und Milano im sechzehnten Jahrhunderte wirklich

*) Perikles, der Sturm, Cymbeline (I, 7). Wie es euch gefällt (II, 7). Hamlet (V, 2).

durch einen Kanal mit einander verbunden waren. In Romeo und Julia fragt die Heldin den Lorenzo, ob sie zur „Abendmesse“*) wiederkommen solle. Das klingt sonderbar, da die katholische Kirche keine Abendmessen kennt, was Shakespeare doch wohl wissen musste.

R. Simpson hat indessen entdeckt, dass es zu jener Zeit wirklich Abendmessen gab, und dass diese besonders in Verona gebräuchlich waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare eben so wenig diese Verhältnisse gekannt, wie den Umstand, dass Böhmen um das Jahr 1270 Provinzen besass, die am adriatischen Meere lagen, so dass er im Wintermärchen unbeschadet seines geographischen Gewissens die Seereise nach der böhmischen Küste von Greene übernehmen konnte.

Man ist allzu eifrig gewesen, jede Einzelheit in Shakespeares Angaben über italienische Verhältnisse bestätigt zu finden. Man hat, wie Knight, unkritisch behauptet, *the Sagittary*, wohin Othello die entführte Desdemona bringt, sei die Amtswohnung des venetianischen Oberbefehlshabers im Arsenal zu Venedig gewesen, in der die Figur eines Bogenschützen als Zierde gestanden habe — bis es klar gestellt wurde, dass der Oberbefehlshaber niemals eine Wohnung im Arsenal besessen und dass dort ebensowenig jemals eine Schützenfigur existiert hat. Man hat sich, wie Elze, unkritisch in Entzücken über Shakespeares vermeintlich wunderbar treffende Charakteristik von Giulio Romano verloreu (Wintermärchen V, 2): „Der treffliche italienische Meister Giulio Romano, der, wenn er Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen ist er ihr Affe“; denn Shakespeare hat hier einfach einen Künstler, dessen berühmten Namen er kannte, mit den Eigenschaften ausgestattet, die ihm, wie wir schon früher gesehen haben, in der bildenden Kunst als die höchsten erschienen. Giulio Romano mit seiner Rohheit und mit seiner Äusserlichkeit

*) or shall I come again at evening mass?

hätte unmöglich seine Bewunderung erregen können, wenn er ihm bekannt gewesen wäre; dass er ihn aber nicht gekannt hat, ergibt sich ganz augenscheinlich daraus, dass Shakespeare ihn zu einem Bildhauer gemacht und als solchen, nicht als Maler, gepriesen hat.

Wenn Elze gegenüber dieser Thatsache zu einer bei Vasari angeführten, lateinischen Grabschrift über Romano seine Zuflucht nimmt, die von „gemeisselten und gemalten Gestalten“ (*corpora sculpta pictaque*) spricht, und darin wieder ein Zeugnis für Shakespeares Allwissenheit findet, da er also auch um Romanos Bildhauerarbeiten gewusst habe, von denen sonst niemand etwas gesehen oder gehört hat, so beweist das nur aufs neue, dass die kritische Leidenschaft für die Grösse eines Verstorbenen ebenso irreleitend wirken kann wie der unkritische Unwille gegen ihn.

XVII.

Mit dem dreissigsten Lebensjahre pflegt sich, auch bei den Persönlichkeiten, die zur Selbstvertiefung veranlagt sind, der Blick des Mannes nach aussen zu wenden. Als Shakespeare sich diesem Alter nähert, beginnt er sich ernstlich mit Geschichte zu beschäftigen, Chroniken zu lesen und eine ganze Reihe von historischen Schauspielen zu entwerfen und auszuarbeiten. Es waren nun einige Jahre verflossen, seitdem er die alten Dramen über Heinrich VI. aufgefrischt und verbessert hatte; diese Beschäftigung hatte sein Interesse für historische Menschen und historische Nemesis erregt und befördert. Nachdem er der guten Laune, der Lyrik und Erotik seiner Jugend in lyrischen und dramatischen Schöpfungen einen bunt wechselnden Ausdruck gegeben hatte, richtete sich sein Blick wieder auf die Geschichte Englands. Er folgt hier nicht nur seinem Rufe als Dichter, sondern auch als Patriot.

Wir besitzen im ganzen zehn Schauspiele von Shake-

speare über englische Geschichte, und zwar vier über das Haus Lancaster (Richard II., Heinrich IV., erster und zweiter Teil, und Heinrich V.), vier über das Haus York (Heinrich VI. in drei Teilen und Richard III.) und zwei, die ausser der Reihe stehen, König Johann, der dieser Zeitfolge vorangeht, und Heinrich VIII., der den Schluss bildet.

Die Reihenfolge, in der diese Arbeiten entstehen, hat indessen nichts mit der historischen Ordnung zu thun, die daher auch kein Interesse für uns hat. Merkwürdig ist es indessen, dass diese Schauspiele (mit alleiniger Ausnahme des weit späteren Heinrich VIII.) sämtlich im Laufe von zehn Jahren geschaffen wurden, und zwar in jenem Jahrzehnt, wo Englands Nationalgefühl zum Durchbruch gelangte und englischer Stolz seinen Höhepunkt erreichte. Diese englischen „Historien“ sind übrigens von höchst verschiedenem Werte und können keineswegs zusammen behandelt werden.

Heinrich VI. war eine Anfängerarbeit und eine Bearbeitung gewesen. Nun um das Jahr 1594 macht sich Shakespeare an Richard II., und wir sehen in diesem, seinem ersten selbständigen, historischen Dichterwerke seine Originalität noch im Kampfe mit seinem Nachahmungsdrange.

Es existierten ältere Schauspiele über Richard II., aber Shakespeare scheint aus diesen nichts haben lernen zu können. Das Vorbild, das er vor Augen gehabt hat, ist Marlowes beste Tragödie: Eduard II. Shakespeares Drama ist jedoch mehr als eine geistreiche Studie nach Marlowe; es hat nicht bloss eine mehr abgeschlossene Handlung, eine bessere Komposition, sondern es übertrifft jenes in hohem Grade durch das saftige, üppige Leben des Stils; Marlowes Stil ermüdet durch seine ernsthafte Trockenheit. Swinburne hat Shakespeare keine Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn er die Charakterzeichnung bei Marlowe höher stellt als die in Richard II.

Die krankhafte, naturwidrige Leidenschaft des Königs für seinen Liebling Gavestone nimmt in Marlowes Drama die ganze erste Hälfte ein; jede Replik, die Eduard hat,

drückt entweder seine Trauer über Gavestones Verbannung und seinen Wunsch aus, dass er zurückkehren möge, oder sie besteht aus glühenden Freudenausbrüchen über das erste und zweite Wiedersehen. Die Leidenschaft für Gavestone bringt Eduard dahin, dass er Unwillen gegen die Königin hegt, die Lords verabscheut, die aus aristokratischem Hochmut seinen ursprünglich aus geringem Stand entsprossenen Liebling hassen, und lieber alles aufs Spiel setzt als sich von dem ihm so Teuren und seiner Umgebung so Verhassten zu trennen. Die halb erotische Farbe, die diese Leidenschaft hat, macht dem Zuschauer die Person des Königs unschmackhaft und beraubt ihn der Teilnahme, die der Dichter am Schlusse des Stückes zu erwecken wünscht.

Denn im vierten und fünften Aufzuge des Dramas hat Eduard, so schwach und veränderlich er auch ist, ganz und gar Marlowes Sympathie. Es liegt hier auch etwas Rührendes in seiner Verlassenheit, seiner Trauer und seinem selbstquälerischen Grübeln. Die Kränkung, sagt er, die der gemeine Mann erleidet, ist bald geheilt; anders aber ist es mit der des Königs: Wenn der Hirsch getroffen ist, so sucht er eine Pflanze, die die Wunde schliessen kann; wenn der königliche Löwe blutet, so reisst er mit rasender Tatze die Wunde noch mehr auf. — Das Gleichnis ist nicht treffend wahr wie die Gleichnisse Shakespeares, aber es bezeichnet das, was Marlowes König ausgedrückt haben will. Hie und da erinnert er an Heinrich VI. Das Verhältnis seiner Königin zu Mortimer gleicht dem Verhältnis zwischen Margarethe und Suffolk. Die Thronentsagungsscene, wo der König sich zuerst auf das Bestimmteste weigert, die Krone niederzulegen, und dann notgedrungen seine Einwilligung gibt, ist das Muster, wonach Shakespeare die entsprechende Scene in seinem Richard II. gebildet hat. In der Mordscene dagegen treffen wir bei Marlowe einen rücksichtslosen Naturalismus im Ausmalen und in der Darstellung der Tortur, die man den König durchmachen lässt, einen unerschrockenen Effekt in der Schilderung der Gegensätze zwischen dem Hochsinn, der Angst und der Dankbarkeit des Königs auf der einen Seite

und der Heuchelei und Grausamkeit der Mörder auf der anderen Seite, den Shakespeare mit seinem milderen Naturell und seinem beinahe modernen Takt verschmäh't hat. Zwar hat Shakespeare noch häufig rohe Züge, dass z. B. der abgehauene Kopf einer Person, die eben die Bühne verlassen hat, hereingebracht wird. Aber niemals würde er vor unseren Augen einen Mord so geschehen lassen, dass man, wie hier, den König auf ein Kissen wirft, einen Tisch über ihn wälzt und darauf trampelt, bis er zerquetscht ist.

Marlowes härtere Natur offenbart sich in solchen Einzelheiten, wie denn auch etwas von seinem eigenen wilden und leidenschaftlichen Wesen auf die mit sicherer Hand gezeichneten Nebenpersonen des Stückes, die gewalthätigen Barone mit dem jüngeren Mortimer an ihrer Spitze, übergegangen ist. Die Zeit lag ja noch nicht fern, da der Mord bei einem Drama durchaus verlangt wurde. Bei Wilson (einem von Lord Leicesters Schauspielern) wurde im Jahre 1581 ein Stück bestellt, das nicht nur originell und ergötzlich sein, sondern auch allerlei Mord, Unsittlichkeit und Räuberei enthalten sollte (all sorts of murders, immorality and robberies).

Shakespeares Richard II. gehört zwar zu denen von seinen Schauspielen, die auf der Bühne niemals recht festen Fuss gefasst haben; der rein politische Inhalt und der Mangel an weiblichen Charakteren tragen die Hauptschuld daran; aber es ist als sein erster Versuch in selbstständiger, historischer Dichtung von grossem Interesse und steht hoch über dem Drama, das dabei als Vorbild gedient hat.

Das Stück hält sich ziemlich genau an die Geschichte, wie sie dem Dichter in Holinsheds Chronik überliefert war. Abweichend von dem Historischen ist die Einleitungsscene, die — anstatt die wirkliche Ursache des Streits zwischen den beiden mächtigen Edelleuten anzugeben — einen erdichteten, ungeschickt gewählten Grund enthält, und es unbegreiflich macht, dass man, um die Wahrheit ans Licht

zu bringen, zum Zweikampfe als zu einem Gottesgerichte seine Zuflucht nimmt. Ungeschichtlich ist ferner die Person der Königin, die Shakespeare augenscheinlich deshalb hinzugedichtet hat, um eine weibliche Gestalt im Drama zu haben, um durch die Anhänglichkeit, die eine Frau Richard entgegenbringt, die Gemüter für ihn zu stimmen und um durch ihre Trennung von ihm, als er ins Gefängnis geführt wird, die Herzen zu rühren. Isabella von Frankreich, die Braut Richards, war 1398, da das Stück beginnt, nur zwölf Jahre alt und wurde nie seine Frau; seine Absetzung und sein Tod erfolgten sehr bald. Unhistorisch ist endlich der Zug, dass der König als ein tapferer Mann mit dem Schwerte in der Hand stirbt: man liess ihn im Gefängnisse verhungern, um seine Leiche ausstellen und zeigen zu können, dass diese unbeschädigt sei.

Shakespeare hat keinen Fingerzeig gegeben, um dem Zuschauer das Verständniss der Charaktere zu erleichtern. Ihre Handlungsweise überrascht oft. Aber Swinburne hat Shakespeare grosses Unrecht gethan, wenn er aus diesem Grunde Marlowe auf Kosten Shakespeares lobt, indem er in den Nebenpersonen des Marloweschen Dramas Männer aus Einem Stücke sieht, während er dagegen eine Persönlichkeit wie Shakespeares York zu den unklaren Figuren rechnet. Mag auch in der Einleitungsscene etwas Unklares an Norfolks Gestalt haften, damit aber hört die Unklarheit bei Shakespeare auf. York ist haltungslos, wankelmütig, sich selbst widersprechend, zusammengesetzt und unzusammenhängend, aber keineswegs unklar. Erst tadelt York den König wegen seiner Fehler, dann nimmt er einen sehr grossen Vertrauensposten von ihm an, dann täuscht er das Vertrauen des Königs, während er gleichzeitig den Empörer Bolingbroke mit Vorwürfen überhäuft, dann bewundert er die Grösse des Königs in seinem Falle, worauf er die Thronentsagung desselben Königs erzwingt, um schliesslich in tugendhaftem Zorn über die Pläne seines Sohnes gegen den neuen Herrscher zu letzterem hinzustürzen, ihm seine Treue zu bezeugen und das Blut seines eigenen Sohnes

von ihm zu verlangen. Es liegt eine tiefe, politische Bitterkeit und frühzeitig gewonnene, politische Erfahrung in dieser Schilderung. Shakespeare muss den ihm zunächst liegenden Teil der Geschichte Englands, die Umschläge und Umwälzungen unter Marys und Elisabeths Regierungen mit grosser Aufmerksamkeit studiert haben, um einen so lebhaften Eindruck von dem Jammer der politischen Wandelbarkeit bekommen zu haben, wie er ihn hier dramatisch dargestellt hat.

Die königstreue, aber noch mehr patriotische Persönlichkeit des alten Gaunt gibt Shakespeare die erste Veranlassung, seine Freude über England und seinen Stolz, dass er ein Engländer ist, an den Tag zu legen. Der sterbende Gaunt erhebt sich in seinem Schmerze zu der reinsten Lyrik in den Ausbrüchen seines patriotisch liebevollen Kummers über Richards Schalten und Walten mit dem Lande. Und jeder Vergleich mit Marlowe fällt fort, wo hier Shakespeares eigener Ton zum Durchbruch gelangt, wo das Ohr deutlich vernimmt, wie sich dieses Pathos, das selbstbeherrschte Gewalt, Gleichgewicht unter Unruhe, aber doch Gleichgewicht ist, über Marlowes wilden, hochtrabenden Stil emporschwingt. Die donnernde Rede des alten Gaunt an den König, weil dieser englisches Land verpfändet hat, durchklingt all' das patriotische Selbstgefühl des jungen England zu Elisabeths Zeit:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies;
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen;
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefasst,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus verteidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Die Amm' und schwangre Schoss erhabner Fürsten
Furchtbar durch ihr Geschlecht, hoch von Geburt,
.

Dies teure, teure Land so teurer Seelen
Durch seinen Ruf in aller Welt so teuer:
Ist nun in Pacht, — ich sterbe, da ich's sage, —
Gleich einem Landgut oder Meierhof.
Ja, England, ins glorreiche Meer gefasst,
Des Felsstrand schlägt zurück neidsche Belagerung
Des wässrigen Neptun, umgibt nun Schmach
Durch Tintenklecks' und faule Pergamente.
England, das andere obzusiegen pflegte,
Hat schmähhlich über sich nun Sieg erlangt.
O, wich das Ärgernis mit meinem Leben,
Wie glücklich wäre dann mein naher Tod!

Das ist wahrlich das Gebrüll des jungen Löwen, Shakespeares eigener Ton in seinem Pathos.

Doch auf die Ausführung der Hauptperson hat der Dichter seine gesammelte Kraft verwandt, und es ist ihm gelungen, ein reiches, vielseitiges Bild von dem entarteten, aber interessanten Sohne des schwarzen Prinzen zu geben. Als Hauptperson in einer Tragödie hat Richard indessen denselben Grundfehler, wie Marlowes Eduard. Er zeigt sich dem Zuschauer in der ersten Hälfte des Stückes so abstossend, dass er diesen Eindruck durch seine spätere Haltung nicht auszulöschen vermag. Richard hat nicht nur, ehe die Handlung des Schauspiels beginnt, so gedankenlose und politisch unverantwortliche Dinge begangen, dass ihm dadurch der Stempel der Unfähigkeit aufgedrückt ist, die Macht, die er inne hat, auszuüben, sondern er tritt auch dem sterbenden Gaunt gegenüber mit einer Rohheit und nach seinem Hinscheiden mit einer Raubbegierde von so niedriger und verächtlicher Art auf, dass er sich nicht mehr, wie er es thut, auf das Recht berufen kann. Freilich ist das Recht, als dessen Vertreter er sich fühlt, ein anderes als das gewöhnliche, irdische, dem er Hohn spricht. Er ist von seiner Unverletzlichkeit als König von Gottes Gnaden dogmatisch, religiös überzeugt. Da aber diese Überzeugung in seinen glücklichen Tagen niemals irgend eine Vorstellung von den Pflichten gegen die Krone, die er trägt, bei ihm erzeugt hat, so hat sie

nicht die Fähigkeit, den Leser so zu ergreifen, wie es für die Gesamtwirkung des Stückes wünschenswert wäre.

Man verspürt den Anfänger in der Art und Weise, wie Shakespeare hier die Begebenheiten und Personen für sich sprechen lässt, ohne den Versuch zu machen, sie unter einen Haupt Gesichtspunkt zu bringen. Er verbirgt sich allzusehr hinter seinem Werke. Wie kein Schimmer von Humor in dem Stücke zu entdecken ist, so auch kein über dem Ganzen schwebender, leitender, stilistischer Wille.

Erst von dem Augenblicke an, als Richards Macht im Rückschritte begriffen ist, wird er als seelische Erscheinung interessant. Er ist, wie so viele schwache Menschen, abwechselnd verzagt und übermütig. Höchst bezeichnend antwortet er an einer Stelle auf die Aufforderung, die Krone niederzulegen: Ja — Nein, Nein — Ja. Gerade das ist sein Wesen. Aber im Unglücke thut sich bei seiner stark dichterischen Veranlagung eine grübelnde Ader in ihm auf. Er zeigt sich zuweilen tiefsinnig bis zur Spitzfindigkeit, zuweilen phantastisch überspannt bis zum krankhaften Aberglauben (in der zweiten Scene des dritten Aufzugs). Bald grübelt er melancholisch, wie später Hamlet:

Von Troste rede niemand
Von Gräbern spricht, von Würmern, Leichensteinen;
Macht zum Papier den Staub und auf den Busen
Der Erde schreib' ein regnicht Auge Jammer.
Vollzieher wählt und spricht von Testamenten
.
Ums Himmelswillen, lasst uns niedersitzen
Zu Trauermären von der Kön'ge Tod:
Wie die entsetzt sind, die im Krieg erschlagen,
Die von Entthronter Geistern heimgesucht,
Im Schlaf erwürgt, von ihren Frau'n vergiftet,
Ermordet alle: denn im hohlen Zirkel,
Der eines Königs sterblich Haupt umgibt,
Hält seinen Hof der Tod; da sitzt der Schalksnarr,
Höhnt seinen Staat und grinst zu seinem Pomp,
Lässt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt
Den Herrscher spielen

Während dieser niedergeschlagenen Stimmungen, wo Richard geistreich wird, wo er seinen Witz spielen lässt, weiss er sehr wohl, dass ein König nur ein Mensch ist wie jeder andere:

Ihr irret euch die ganze Zeit in mir:
Wie ihr, leb' ich von Brot, ich fühle Mangel,
Ich schmecke Kummer und bedarf der Freude.
So unterworfen, kann ich König sein?

Aber zu anderen Zeiten, wenn der Grössenwahn und die monarchische Überzeugung ihn beherrschen, redet er eine ganz andere Sprache (III, 2):

Nicht alle Flut im wüsten Meere kann
Den Balsam vom gesalbten König waschen:
Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen:
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepresst,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold

So spricht der König auch (III, 3) bei der ersten Zusammenkunft mit dem siegreichen Heinrich von Hereford, dem er sich kurz darauf unterwirft:

So wisst doch, der allmächt'ge Gott, mein Herr,
Hält in den Wolken Musterung von Scharen
Der Pestilenz, uns beizustehn; die werden
Noch ungeborne Kinder derer treffen
Die an mein Haupt Vasallenhänd' erheben
Und meiner Krone Herrlichkeit bedrohn.

Ein König, wie Friedrich Wilhelm IV. von Preussen, hat einige hundert Jahre nach Richard dieselbe Mischung von Geist, Religiösität, Verzagttheit, monarchischem Selbstgefühl und deklamatorischer Neigung an den Tag gelegt.

Im vierten und fünften Aufzuge erheben Richard und die Kunst des Dichters sich zu der grössten Höhe. Die Scene, wo der allein treu gebliebene Stallknecht den gefallenen König im Gefängnis besucht, ist von ergreifender Schönheit. Nichts kann stärker wirken, als die Schilderung, wie eben dasselbe arabische Pferd, das Richards Lieb-

lingspferd war, nun Heinrich von Lancaster bei seinem Einzuge in London getragen habe und so stolz auf seinen neuen Reiter einhergeschritten sei, „als wär' die Erd' ihm zu gering“. Der Berberschimmel bildet hier das grosse, einfache Symbol für die Haltung aller derjenigen, die der gestürzte König in seinem Solde hatte.

Die Thronentsagungsscene ist bewunderungswürdig durch das Zartgefühl und die Phantasie, die Richard hier an den Tag legt. Als Heinrich und Richard beide zugleich die Krone festhalten, hat Richard eine der schönsten Repliken, die Shakespeare geschrieben hat:

Nun ist die goldne Kron' ein tiefer Brunn
Mit zweien Eimern, die einander füllen
Der leere immer tanzend in der Luft,
Der andre unten, ungesehn, voll Wasser:
Der Eimer unten, thränenvoll, bin ich,
Mein Leiden trink' ich, und erhöhe dich.

Diese Scene ist, wie schon angedeutet, geradezu eine Nachahmung der Thronentsagungsscene bei Marlowe. Als einer der Barone bei Shakespeare den entthronten König mit dem Worte: Herr! anredet, antwortet dieser: Nicht dein Herr (No lord of thine!). Bei Marlowe lautet die Replik beinahe ebenso: Nenn' mich nicht Herr! (Call me not lord). Diese Scene von Shakespeare hat übrigens ihre Geschichte. Die Elisabethsche Censur verbot sie zu drucken, und sie findet sich erst in der vierten Quartausgabe des Stückes vom Jahre 1608.*) Dieses Verbot fand seine Begründung darin, dass Elisabeth, so wunderlich das auch sein mag, oft mit Richard II. verglichen wurde. Das Verbot spricht auch dafür, dass die Tragödie, die nach Ausweis der Gerichtsverhandlungen gegen Essex im Jahre 1601 am

*) Der Titel lautet hier: The Tragedie of King Richard the Second: with new additions of the Parliament Sceane, and the deposing of King Richard. As it hath been lately acted by the Kinges Maiesties Seruantes, at the Globe. By William Shakespeare. At London. Printed by W. W. For Mathew Law, and are to be sold at his shop in Paules Church-yard, at the Signe of the Foxe. 1608.

Vorabende des Aufruhrs auf Veranlassung der Anführer von der Truppe des Lord Kammerherrn im Globe-Theater aufgeführt wurde, Shakespeares Richard II. gewesen ist (und nicht, wie andere vermutet haben, eines der früheren Schauspiele über diesen König). Der Umstand, dass die Schauspieler es bei dieser Gelegenheit ein altes Stück nennen, das schön „ausser Gebrauch gekommen sei“, bedeutet nichts, da nach den damaligen Vorstellungen ein Drama von 1593—94 bis 1601 schon alt wurde; auch das hat nichts zu bedeuten, dass der König am Schlusse des Schauspiels mit Sympathie behandelt ist. Sein Unrecht auf dem Gebiete, wo er mit Elisabeth verglichen werden konnte, ist keinem Zweifel unterworfen; Heinrich von Hereford erscheint schliesslich als der Träger von Englands Zukunft, und das war für die wenig empfindsamen Nerven der damaligen Zeit genug. Er, der bald eine der Hauptpersonen in den kommenden Shakespeareschen Dramen werden sollte, ist hier ausgerüstet mit allen Usurpator- und Herrscher-Eigenschaften: Scharfsinn und Klarheit, Verstellungskunst und Fähigkeit, die Volksgunst zu gewinnen und entschlossen zu handeln.

In einer einzelnen Replik (V, 3) entwickelt der spätere Heinrich IV. hier schon ein Bild von seinem wilden Sohne, dem Shakespeareschen Helden: er verbringe seine Zeit in Londons Trinkstuben mit zügellosen Zechbrüdern, die hie und da sogar auf den Landstrassen die Reisenden ausplündern, gebe aber trotz seiner Verwegenheit und Frechheit doch noch einen Schimmer von Hoffnung für eine edlere Zukunft.

XVIII.

Um das Jahr 1594—95 wendet Shakespeare zu dem Stoff zurück, den er bei seiner Bearbeitung des zweiten und dritten Teils von Heinrich VI. unter Händen gehabt hatte,

er verweilt aufs neue bei Richard von Yorks da so sicher angelegtem Charakter, und wie er bei Richard II. der Spur Marlowes folgte, so vertieft er sich nun ganz in eine Marlowesche Gestalt, doch nur, um sie mit seiner eigenen Energie auszuführen und über ihr die erste, historische Tragödie seiner Feder mit abgerundet dramatischer Handlung aufzubauen. Die früheren, historischen Schauspiele waren noch zur Hälfte epische Geschichte. Dieses ist ein reines Drama; es gehörte bald zu den beliebtesten und wirkungsvollsten Stücken des Theaters und hat sich der Erinnerung aller Menschen durch den monumentalen Charakter der Hauptperson eingeprägt.

Die Veranlassung, dass Shakespeare gerade jetzt diesen Gegenstand vornahm, war wahrscheinlich die, dass im Jahre 1594 ein älteres, wertloses Schauspiel „The True Tragedy of Richard III.“ im Drucke erschienen war und zwar wahrscheinlich wegen des durch die Aufführung von Heinrich VI. für den Helden dieses Stückes aufs neue hervorgerufenen Interesses.

Es ist unmöglich, Shakespeares Stück ganz genau zu datieren. Wie die älteste Quart-Ausgabe von Richard II. erst am 29. August 1597 in das Register der Buchhändler eingeschrieben wurde, so geschah das mit der ältesten Ausgabe von Richard III. erst am 20. Oktober desselben Jahres. Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, dass es in seiner ersten Gestalt viel älter ist; die Ungleichartigkeit seines Stils deutet darauf hin, dass Shakespeare es schon vor der ersten Drucklegung umgearbeitet hat, und zwischen der Quartausgabe und der ersten Folioausgabe hat eine durchgreifende Umarbeitung stattgefunden. John Weever meint augenscheinlich dieses Drama, wenn er (schon im Jahre 1595) in dem Gedichte *Ad Gulielmum Shakespeare* als letzte der Shakespeareschen Gestalten, die er rühmt, Richard namhaft macht.*)

*) Die Zeile lautet mit dem Fehler Romea statt Romeo: Romea-Richard; more, whose names I know not.

Dem alten Drama über Richard III. entnahm Shakespeare nichts oder genauer vielleicht die Hälfte von drei oder vier Versen in der ersten Scene des zweiten Aufzugs. Er folgte überall der Chronik von Holinshed, die dieser wörtlich von Hall abgeschrieben hat, der wiederum nur die Geschichte Richards III. von Thomas More übersetzte. Wir können sogar erkennen, welche Ausgabe von Holinshed Shakespeare benutzt hat; denn er hat einen Schreib- oder Druckfehler dieser Ausgabe kopiert. Aufzug V, Scene III, Zeile 324 steht:

Long kept in Bretagne at our *mothers* cost
anstatt *brothers*. Sogar in der deutschen Übersetzung ist der Fehler beibehalten:

Wer führt sie als ein kahler Bursch', seit lange
Von unsrer *Mutter* in Bretagn' ernährt?

Der Text von Richard III. verursacht Shakespeares Herausgebern keine geringen Schwierigkeiten. Denn weder die erste Quartausgabe noch die bedeutend verbesserte Folioausgabe sind frei von groben und verwirrenden Fehlern. Die Veranstalter der sogenannten Cambridge-Ausgabe haben versucht, beide Shakespearesche Texte von schlechten Abschriften der originalen Manuskripte herzuleiten. Darin würde insofern nichts Auffälliges liegen, als die eigenen Handschriften des Dichters durch die beständige Benutzung seitens des Souffleurs und des Regisseurs schnell so verschlissen waren, dass bald das eine, bald das andere Blatt durch eine neue Abschrift ersetzt werden musste. Übrigens haben diese Herausgeber gewiss den vermehrten und verbesserten Text der ersten Folioausgabe unterschätzt. In einer vortrefflichen Abhandlung hat James Spedding nachgewiesen, dass die Veränderungen, die hier als zufällig und willkürlich, also nicht vom Dichter selbst bewerkstelligt erscheinen, sich bald durch sein Streben, die Versform zu verbessern, bald durch seine Sorgfalt, eine Wiederholung derselben Worte zu vermeiden, bald durch seinen Eifer, veraltete Ausdrücke und Wendungen zu entfernen, erklären lassen. (*The new Shakespeare-Society's Transactions 1875—76, 1—119*).

Wohl jeder, der in seiner ersten Jugend Shakespeare liest, hat stutzend bei Richard, diesem Teufel in Menschengestalt, verweilt, hat staunend die Ausbrüche seiner wilden Kraft verfolgt, wenn er von Mord zu Mord schreitet, wenn er durch Lügen und Heuchelei zu neuen Missethaten wadet, wenn er Königsmörder, Brudermörder, Tyrann, Mörder seiner Frau und seiner Verbündeten wird, bis er — obgleich mit Blut und Lügen besudelt — mit unbeugsamer Grösse das unsterbliche Wort: Ein Pferd! Ein Pferd! . . . ausruft.

Als J. L. Heiberg sich weigerte, Richard III. auf dem königlichen Theater in Kopenhagen aufführen zu lassen, sprach er seinen Zweifel darüber aus, ob „wir uns jemals daran gewöhnen könnten, Melpomenes Dolch in ein Schlachtmesser verwandelt zu sehen“, und er, wie viele vor und nach ihm, nahm Anstoss an Richards Wort in seinem ersten Monologe, dass er beschlossen habe, ein Schurke zu sein.*) Er bezweifelte, dass diese Wendung psychologisch richtig sei — und darin hatte er recht — aber der Monolog ist ja schon eine nicht wirklichkeitstreue Entwicklung stiller Gedanken durch Worte, und mit einem Nuancenunterschied im Ausdrücke liess dieser Gedanke sich wohl verteidigen. Richard will ja nicht sagen, dass er beschlossen habe das zu sein, was in seinen eigenen Augen nicht berechtigt ist, er macht nur mit bitterer Ironie geltend: da er nicht als Liebhaber der schönen, beredten Zeit, in der er lebe, seine Menschenrolle spielen könne, so wolle er als Schurke auftreten und seinem Hasse gegen ihre leeren Freuden freien Lauf lassen.

Es liegt in dieser Äusserung eine programmartige Offenherzigkeit, die überrascht; Richard steht hier naiv als Prologus da, der den Inhalt der Tragödie vorherverkündigt. Es scheint beinahe, als ob Shakespeare sich hier von vornherein gegen die Beschuldigung der Unklarheit hätte sichern wollen, die wahrscheinlich gegen seinen Richard II. erhoben

*) I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.

wurde. Man muss aber wohl bedenken, dass gewaltlüsterne Menschen zu seiner Zeit weniger zusammengesetzt waren als heutzutage, und dass er obendrein hier keineswegs einen seiner Zeitgenossen schildern wollte, sondern eine Persönlichkeit, die seiner Phantasie als ein historisches Monstrum vorschwebte, von dem sein Zeitalter durch mehr als ein Jahrhundert getrennt war. Sein Richard ist wie ein altes Porträt aus der Zeit, da in den Köpfen gefährlicher wie auch edler Menschen ein einfacherer Stil vorherrschend war, und da es bei bedeutenden Männern noch so kräftige Nacken gab, wie man sie späterhin nur bei wilden Häuptlingen in fernen Weltteilen würde antreffen können.

Gestalten wie dieser Richard werden von denen angegriffen, die in Shakespeare keinen Psychologen von Rang erblicken. Aber Shakespeare war kein Detailmaler. Ein psychologisches Detailgemälde, wie wir es in unseren Tagen bei Dostojewski haben entstehen sehen, war nicht seine Sache, wenngleich er es verstand, das seelisch Mannigfaltige darzustellen; das hat er im Hamlet bewiesen. Nur schafft er diese Mannigfaltigkeit nicht durch Ausfaserung, sondern indem er den Eindruck einer inneren Unendlichkeit des Individuums hervorruft. Er hat augenscheinlich in seinem Zeitalter nur ausnahmsweise erfahren, wie Umstände, Erlebnisse, wechselnde Lebensverhältnisse die Persönlichkeiten so zuschleifen, dass sie in Facetten spielen. Wenn man Hamlet, der in gewissen Beziehungen einzig ist, ausnimmt, so haben seine Männergestalten zwar Ecken, aber keine Facetten.

Man betrachte diesen Richard. Shakespeare baut ihn aus wenigen, einfachen Grundeigenschaften auf: Missgestalt, dem mächtigen Bewusstsein geistiger Überlegenheit und Herrschsucht. Sein ganzes Wesen lässt sich auf diese einfachen Elemente zurückführen.

Er ist tapfer aus Selbstgefühl, zum Schein verliebt aus Machtbrunst, listig und verlogen, Komödiant und Bluthund, so grausam wie heuchlerisch — und das alles, um zu der Alleinherrschaft, die er sich als Ziel gesetzt hat, zu gelangen.

Shakespeare fand in Holinsheds Chronik gewisse Grundzüge: Richard war mit Zähnen geboren; er konnte beissen, ehe er zu lächeln vermochte. Er war hässlich; die eine seiner Schultern war höher als die andere. Er war boshaft und witzig; er war ein tapferer, freigebiger Heerführer; er war geheimnisvoll; er war falsch und heuchlerisch aus Ehrgeiz, grausam aus Politik.

Shakespeare vereinfacht und übertreibt — wie jeder Künstler es thut. Delacroix hat das feine Wort gesprochen: *L'art, c'est l'exagération à propos.*

Der Richard der Tragödie ist ein Krüppel; er ist klein und schief, er ist bucklig und hat einen verdorrten Arm.

Er täuscht sich nicht über sein Aussehen wie andere Krüppel, hält sich nicht für schön, wird auch von Eva-töchtern nicht geliebt, was doch bei manchen anderen Krüppeln vorkommt, denen gegenüber das Weib durch seinen Mitleids-Instinkt zur Liebe getrieben wird.

Nein, Richard fühlt sich als den von Natur misshandelten, der von Geburt an Unrecht erlitten hat und trotz seines starken und strebsamen Geistes als ein Auswurf aufgewachsen ist. Er hat von Anfang an die Liebe seiner Mutter entbehren und den Spott seiner Feinde erdulden müssen. Man hat lachend auf seinen Schatten hingewiesen. Die Hunde haben ihn angebellt, wenn er in seiner lahmen und unförmlichen Gestalt vorüberging. In diesem Äusseren wohnt eine gewaltlüsterne Seele. Zur Freude und zum Genuss sind ihm die Wege verschlossen. Aber er will herrschen; dazu ist er geschaffen. Die Macht ist ihm alles, ist seine fixe Idee; Macht allein kann ihn an den Menschen rächen, die er hasst oder verachtet oder sowohl hasst als verachtet. Er will, dass der Glanz der Krone das Haupt umstrahle, das auf diesem unförmlichen Körper sitzt. Er sieht ihren Goldglanz in der Ferne leuchten; viele, viele Leben stehen zwischen ihm und dem Ziele. Aber er weicht vor keiner Lüge, keinem Mord, keiner Falschheit, keiner Verrätere zurück, wenn er dem Ziel dadurch näher rückt.

In diesen Charakter verwandelt Shakespeare sich in seinem stillen Sinne. Der dramatische Dichter muss ja stets aus seiner eigenen Haut und in die eines anderen hinüberschlüpfen können. Aber in der späteren Zeit sind mehrere von den Grössten vor dem rein Kriminellen als ihnen zu fern liegend zurückgeschauert. So Goethe. Seine unrecht handelnden Personen sind nur schwach wie Weislingen oder Clavigo; selbst sein Mephisto ist durchaus nicht böse. Shakespeare hat versucht, wie Richard zu fühlen. Wie ist er dabei zu Werke gegangen? Genau wie wir, wenn wir streben, eine andere Persönlichkeit z. B. Shakespeare selbst zu verstehen. Er dichtet sich in ihn hinein; das heisst, er schlägt ein Loch in die Gestalt, wodurch er hineinkriecht, und dann ist und lebt er in ihr. Die Frage, die jeder Dichter sich stellt, ist ja immer die: wie würde ich fühlen und handeln, falls ich Prinz, Weib, siegreich, verlassen u. s. w. wäre?

Shakespeare nimmt das Naturgebreehen als Ausgangspunkt; Richard ist der von der Natur Beeinträchtigte. Wie empfindet Shakespeare das, er, der im Besitze seiner gesunden Glieder und von der Natur über alle Massen begünstigt war? Auch er war lange gedemütigt worden und hatte in elenden Verhältnissen gelebt, die seinen Anlagen und seinem Willen nicht entsprachen. Armut ist auch ein Gebreehen, und der Schauspielerstand war eine Schmach, ein Höcker. Er war also leicht imstande zu empfinden, was ein von der Natur Beeinträchtigter leidet. Allen durch zugefügte Demütigungen in ihm hervorgerufenen Stimmungen lässt er jetzt freien Spielraum, lässt sie anschwellen und über die Ufer steigen.

Demnächst findet sich bei Richard das Überlegenheitsgefühl und die daraus entspringende Macht- und Herrschbegierde. Das Bewusstsein seiner persönlichen Überlegenheit kann Shakespeare nicht gefehlt haben, und zur Herrschsucht trug er den Keim wenigstens als rudimentäres Organ in sich, wie das bei jedem Genie der Fall ist: Ehrgeizig muss er selbstverständlich gewesen sein, wenn auch nicht

auf dieselbe Weise wie die Schauspieler und Dramatiker unseres Zeitalters, deren blosser Gaukelei als Kunst betrachtet wird, während seine Kunst von der grossen Mehrzahl als Gaukelei betrachtet wurde; sein Künstlerselbstgefühl ist im Wachstum gehemmt worden; aber doch war Ehrgeiz in der Leidenschaft, die ihn in wenigen Jahren vom Schauspieler-Gehülfen zum Theaterleiter emportrieb und ihn die grösste schöpferische Fähigkeit seines Landes entfalten liess, bis er alle Nebenbuhler in seinem Fache überstrahlte, und von den vornehmsten und kunstverständigsten Männern hochgeschätzt wurde. Die Gesinnung, die ihn erfüllte, überträgt er auf den Lebenskreis der äusseren Herrschaft und der seiner Seele innewohnende Trieb, der sich niemals aufhalten oder unterbrechen liess, sondern ihn von einer geistigen Grossthat zur anderen führte, sodass er ohne Ruh und Rast das eine Werk nach dem anderen fertig hinter sich werfen musste — dieser wütende Trieb mit seinem unvermeidlichen Egoismus, der ihn anspornte, als Jüngling seine Familie zu verlassen, als reifer Mann sich ohne empfindsames Mitleiden mit seinen Schuldnern ein Vermögen zu sammeln und (per fas et nefas) seinen bescheidenen Adelsbrief zu erringen — lässt ihn einen Trieb zur Herrschermacht, der allen Rücksichten Trotz bietet und sie zu Boden schlägt, verstehen und empfinden. Und alle die anderen Eigenschaften (z. B. die Heuchelei, die in der Chronik die Haupteigenschaft war) macht er zu blossen Mitteln im Dienste der Herrschsucht.

Man achte darauf, wie er diese zu individualisieren versteht; sie ist angeerbt. Im zweiten Teil von Heinrich VI. (III, 1) sagt Richards Vater, York:

Lass bleiche Furcht bei niedern Menschen hausen,
 Nicht einer königlichen Brust sich nahn.
 Wie Frühlingsschauer strömen die Gedanken,
 Und kein Gedanke, der nicht Würde denkt.

.....
 Gut, Edle, gut, ihr thut politisch klug dran,
 Mit einem Heer mich auf die Seit' zu schicken.
 Ich sorg', Ihr wärmt nur die erstarrte Schlange,
 Die euch, gehegt am Busen, stechen wird.

Im dritten Teil von Heinrich VI. zeigt Richard sich als echten Sohn seines Vaters. Sein Bruder jagt nach Weibergunst; er selbst träumt nur von Königswürde. Wenn es keine Krone gäbe, die er erringen könnte, so hätte die Welt ihm keine Freuden zu bieten. Er sagt (III, 2):

Schwor Liebe mich doch ab im Mutterschoss:
Und, dass ihr sanft Gesetz für mich nicht gälte,
Bestach sie die gebrechliche Natur,
Den Arm wie dürren Strauch mir zu verschrumpfen,
Dem Rücken einen neid'schen Berg zu türmen.
Wo Hässlichkeit, den Körper höhrend, sitzt;
Die Beine von ungleichem Mass zu formen;
An jedem Teil mich ungestalt zu schaffen,
Gleich wie ein Chaos oder Bärenjunges,
Das, ungeleckt, der Mutter Spur nicht trägt.
Und bin ich also wohl ein Mann zum Lieben?
O schnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!
Weil dann die Erde keine Lust mir beut,
Als herrschen, meistern, andre unterjochen,
Die besser von Gestalt sind wie ich selbst,
So sei's mein Himmel, von der Krone träumen.

Die Herrschsucht ist bei ihm ein inneres Leiden. Er gleicht, wie er sagt, einem im dorn'gen Wald Verirrten, der von den Dornen gerissen wird und diese wieder auseinanderreisst, der keinen Ausweg zur freien Luft erblickt, wenn er sich nicht mit blutiger Axt eine Bahn brechen kann. Darum will er, wie es im Monologe heisst, wie eine Nixe die Schiffer in den Abgrund locken, verschmitzter täuschen als Ulysses, die Farben wechseln wie ein Chamäleon und dahin gelangen, dass selbst Macchiavelli von ihm lernen könne. (Dieser letzte Zug ist ein Anachronismus; denn Richard war schon seit 50 Jahren tot, als „der Fürst“ herauskam.)

Wenn man mit solchen Gedanken ein Schurke ist, so ist er einer. Und Shakespeare hat der künstlerischen Wirkung wegen weit mehr Verbrechen auf Richards Haupt aufgetürmt, als er, geschichtlich nachweisbar, begangen hat. Das beruht darauf, dass der Dichter, als er bei Holinshed von Richards Missethaten las, sich von dem Vorhandensein

solcher Menschen überzeugt fühlte, wie seine Phantasie nun einen schuf. Er hat an das Dasein von Schurken geglaubt — ein Glaube, der heutzutage in der Regel einem Unglauben Platz gemacht hat, der allen Schurken ihre Arbeit in hohem Grade erleichtert — er hat mehr als Einen geschildert: Edmund in „Lear“, dessen uneheliche Geburt eine ähnliche Bedeutung für ihn hat wie die Missgestalt für Richard, und den Grossmeister der Bosheit, Jago in „Othello“.

Doch, lassen wir es fallen, dieses leere Schimpfwort „Schurke“, das Richard sich selbst gibt. Shakespeare hat wahrscheinlich theoretisch an den freien Willen geglaubt, der sich zu dem Verschiedensten, also auch zur Schurkerei entschliessen könne; praktisch motiviert er dennoch alles.

Drei Scenen des Stückes sind für Shakespeare augenscheinlich die Hauptsache gewesen, und diese drei Stellen bewahrt man in der Erinnerung, wenn man das Drama nur Ein Mal aufmerksam gelesen hat.

Die erste dieser Scenen ist die, wo Richard Anna gewinnt, die Witwe des von ihm und seinen Brüdern ermordeten Prinzen Eduard, des Thronerben von Heinrich VI., den er gleichfalls erschlagen hat. Shakespeare hat hier alles auf die Spitze gestellt. Als Anna den offenen Sarg mit der Leiche des von Richard ermordeten Heinrich VI. begleitet, tritt Richard ihr entgegen, befiehlt den Leichenträgern mit gezogenem Degen zu halten, erträgt ruhig die Ausbrüche des Hasses, des Abscheus und der Verachtung, womit Anna ihn überhäuft, und bringt, nachdem er ihre höhnenen Worte von sich abgeschüttelt hat, seine Werbung vor, spielt seine Komödie als Verliebter und wendet augenblicklich ihren Sinn, sodass sie ihm gleich Hoffnung gibt, ja sogar seinen Ring annimmt.

Die Scene ist historisch unmöglich, da die Königin Margarethe auf ihrer Flucht nach der Schlacht bei Tewksbury Anna mit sich nahm, und Clarence sie bis zwei Jahre nach dem Tode Heinrichs VI. verborgen hielt, da Richard sie in London entdeckte. Ausserdem wirkt diese Scene, wenn

man sie zum ersten Male liest, erstaunend oder richtiger verblüffend und macht den Eindruck, als ob sie infolge einer Wette oder, um einen Vorgänger zu überbieten, geschrieben sei. Nichtsdestoweniger ist sie keineswegs unnatürlich. Was man mit Recht einwenden kann, ist nur der Umstand, dass sie nicht vorbereitet ist. Es ist ein Fehler, dass wir Anna erst in dieser Scene kennen lernen, also keine begründete Meinung darüber haben können, ob das, was sie thut, mit ihrem Charakter übereinstimmt oder nicht. Die dramatische Kunst besteht ja beinahe gänzlich in der Kunst vorzubereiten, und trotz der Vorbereitung, kraft der Vorbereitung, zu überraschen. Überraschung ohne Vorbereitung ist nur von halber Wirkung.

Doch ist das nur ein technischer Mangel, dem ein Meister von so hohem Range in einem reiferen Alter leicht abgeholfen hätte. Das Entscheidende bei der Scene ist ihre ungeheure Kühnheit und Kraft, oder psychologisch gesprochen: der Abgrund von früh entwickelter Weiberverachtung, worin sie uns hinabschauen lässt. Denn gerade weil der Dichter diese Frau gar nicht besonders gekennzeichnet hat, scheint er sagen zu wollen: So ist die Frauennatur. Er ist in seinen jüngeren Jahren augenscheinlich nicht so von den Vorzügen der weiblichen Natur berührt gewesen, wie er es in einem späteren Zeitraume seines Lebens wird. Er schildert mit Vorliebe unliebenswürdige Frauen wie Adriana in der Komödie der Irrungen, gewalthätige und verdorbene Weiber wie Tamora in Andronicus und Margarethe in Heinrich VI., oder zänkische wie Katharina in der Widerspenstigen. Hier zeichnet er ein Bild von der eigentümlich weiblichen Schwäche und verkörpert seine eigene Geringschätzung dafür in Richards Weiberverachtung.

Diese Verachtung sagt: Erzürne eine Frau, thue ihr alles Üble, was in deiner Macht steht, töte ihren Mann, beraube sie dadurch der Aussicht auf eine Krone, erfülle ihr Inneres mit Hass und Verwünschungen — kannst du ihr dann nur einbilden, alles das habest du einzig und allein aus glühender Leidenschaft für sie verbrochen, um ihr nahe

zu kommen und womöglich ihre Hand zu erlangen — so hast du gewonnenes Spiel, und früher oder später ergibt sie sich; ihre Eitelkeit kann nicht widerstehen. Ist sie nicht durch zehn Mass Huldigung zu überwinden, so wende hundert Mass an, und wenn das nicht genügt, so biete ihr mehr — jede hat ihren Preis, und es kommt nur darauf an, zu wagen und zu bieten. Und Shakespeare lässt den missgestalteten Mörder ohne Blinzeln Annas Speichel von seinem Gesichte abwischen und ihr seine Liebeserklärung ins Gesicht schleudern — es macht ihn in ihren Augen weniger hässlich, dass er ihretwegen Verbrechen begangen hat. Shakespeare lässt ihn ihr sein gezogenes Schwert darreichen, damit sie ihn niederstosse, wenn sie wolle; er ist vollkommen 'sicher, dass sie es nicht thut. Sie kann die Willensstärke in seinem Blick nicht aushalten; er hypnotisirt ihren Hass; die Überlegenheit, die seine Machtbegierde ihm gibt, verwirrt sie, und es macht ihn in ihren Augen beinahe schön, dass er ihrer Rache seine Brust entblösst. Sie fällt ihm unter einer Anziehung anheim, die aus einer Mischung von Schwindel, Entsetzen und der Wollust des Perversen besteht. Seine Hässlichkeit wird zu einem neuen Reize. Es liegt gleichsam ein beängstigtes Girren in der folgenden Stichomythie (Wortwechsel in einzelnen Versen) im Stile der antiken Tragödie, die so beginnt:

Anna.

Ich wollt', ich kennt' dein Herz!

Richard.

Auf meiner Zunge wohnt's.

Anna.

Vielleicht sind beide falsch.

Richard.

Dann meint' es niemand treu.

In ihm aber kocht der Triumph:

Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?

der Triumph, dass er, die Missgeburt, das Ungeheuer, sich nur zu zeigen und seine geschliffene Zunge zu benutzen

brauchte, um den Fluch auf ihren Lippen aufzuhalten, die Thränen aus ihren Augen zu trocknen und die Begierde in ihrer Seele zu erwecken. Durch diese Werbung hat er sich das schwindelnde Gefühl der Unwiderstehlichkeit verschafft.

Shakespeare ist bei der genialen Behandlung dieser Eheschliessung, die er in der Chronik vorfand, seinem poetischen Triebe gefolgt, Richard gross und dadurch als tragischen Helden möglich zu machen. In Wirklichkeit war er durchaus nicht so dämonisch angelegt. Die Ursache, weshalb er Anna zu gewinnen suchte, war die reine Geldgier. Sowohl Clarence als auch Gloster schmiedeten Pläne zur Erlangung des von dem verstorbenen Grafen Warwick hinterlassenen Vermögens, obgleich die Gräfin noch lebte und gesetzmässig ein Anrecht an den grössten Teil dieses Vermögens hatte. Clarence, der die ältere Tochter geheiratet hatte, war seines Erbteils sicher, aber Richard meinte, dass er durch die Heirat mit der jüngeren Tochter, der Witwe des Prinzen Eduard, in den Besitz des halben Vermögens kommen würde. Die Sache wurde durch einen Parlamentsakt so geordnet, dass beide Brüder ihren Beuteanteil erhielten. Diese niedrige Raubbegierde ersetzt Shakespeare durch das Triumphator-Gefühl des Krüppels bei seiner glücklichen Werbung.

Dennoch hat er Richard nicht so darstellen wollen, als ob dieser aller Weiberklugheit überlegen gewesen wäre. Denn jene erste Scene hat in der Tragödie ihr Gegenstück und zwar an der Stelle (IV, 4), wo der König, nachdem er die auf diese Weise gewonnene Frau vergiftet hat, sich bei Elisabeth, der Witwe Eduard des IV., um die Hand ihrer Tochter bewirbt.

Das Motiv wirkt wie eine Wiederholung. Richard hat die beiden Söhne Eduards aus dem Wege schaffen lassen, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Auch hier bewirbt sich der Mörder um die nächste Verwandte der Ermordeten und zwar obendrein durch deren Mutter. Shakespeare hat an dieser Stelle seine ganze Kunst aufgeboten.

Auch Elisabeth gibt ihrem Abscheu den lebhaftesten Ausdruck. Richard antwortet, er wolle, da er ihre Söhne des Reiches beraubt habe, nun ihre Tochter zu seiner Königin machen. Auch hier gleitet der Replikwechsel in Stichomythie hinüber, was zur Genüge andeutet, dass diese Parteen zu den ältesten des Stückes gehören:

Richard.

Zeig' Englands Frieden ihr in diesem Bündnis.

Elisabeth.

Den sie erkaufen wird mit stetem Krieg.

Richard.

Sag' ihr, der König, sonst gebietend, bitte —

Elisabeth.

Das von ihr, was der Kön'ge Herr verbeut.

Richard versichert sie der Reinheit und Stärke seiner Gefühle und behauptet, dass er nur durch diese Ehe abgehalten werden könne, Elend und Untergang über sehr viele Häupter des Landes hereinbrechen zu lassen. Elisabeth gibt dann zum Scheine nach, und Richard ruft, ganz wie im ersten Aufzuge, aus:

Nachgieb'ge Thörin! Wankelmütig Weib!

Aber hier ist er selbst überlistet worden; Elisabeth ist ihm nur zum Scheine entgegengekommen, um gleich darauf seinem Todfeinde ihre Tochter anzubieten.

Die zweite unvergessliche Scene ist diese:

Richard hat alle Hindernisse zwischen sich und dem Throne hinweggeräumt. Sein älterer Bruder Clarence ist schon ermordet und in einem Fass mit Wein ertränkt, Eduards junge Söhne sollen eben im Gefängnis erstickt werden, Hastings ist vor kurzem ohne gerichtliches Verfahren zur Richtstelle geschleppt worden — nun gilt es, den Schein zu bewahren, dass er an allen diesen Missethaten unbeteiligt und mit Rücksicht auf Macht von der strengsten Uneigennützigkeit beseelt sei. Zu dem Ende lässt er durch seinen Vertrauten, den Schurken Buckingham, den gutmütigen und eingeschüchertten Bürgermeister von London

dazu bewegen, dass er mit den angesehensten Bürgern der Stadt ihn — den Widerstrebenden — anflehe, den Thron zu besteigen. Buckingham bereitet Richard auf ihre Ankunft vor (III, 7):

Stellt Euch besorgt,
Lasst Euch nicht sprechen als auf dringend Bitten;
Und nehmt mir ein Gebetbuch in die Hand
Und habt, Mylord, zwei Geistliche zur Seite,
Denn daraus zieh' ich heil'ge Nutzenwendung.
Lass das Gesuch so leicht nicht Eingang finden;
Thut mädchenhaft, sagt immer nein und nehmt.

Dann kommen die Bürger. Catesby bittet sie, einzutreten: Seine Gnaden habe sich mit zwei ehrwürdigen Vätern eingeschlossen; er sei andächtig mit heiligen Gedanken beschäftigt und wolle sich durch weltliche Dinge nicht von seinen Andachtsübungen abziehen lassen. Nun wenden sie sich noch dringlicher an den Boten und bitten flehentlich, in höchst wichtigen Angelegenheiten mit Seiner Gnaden sprechen zu dürfen.

Dann endlich zeigt Gloster sich oben auf dem Altan zwischen zwei Bischöfen.

Als Disraeli, der übrigens gewiss kein Richard war, im Jahre 1868 bei den Wahlen, wo es sich um die Stellung der irischen Kirche handelte, sich gleichmässig auf die Prälaten der englischen und der irischen Kirche stützte, da beide Kirchen ihm ihre volle Unterstützung zugesagt hatten, so zeichnete der englische Punch ihn in der Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts, ein Gebetbuch in den Händen, mit einem unsäglich piffig-demütigen Gesicht auf einem Altan stehend, während zwei Bischöfe, welche die englische und die irische Kirche darstellten, ihn zu beiden Seiten stützten. Das war eine Illustration zu den Worten des Bürgermeisters:

Seht, Seine Gnaden mit zwei frommen Priestern!

Und Buckingham fügt erklärend hinzu:

Zwei Tugendpfeilern für ein christlich Haupt,
Ihn vor dem Fall der Eitelkeit zu stützen:

Und, seht nur, ein Gebetbuch in der Hand,
Die wahre Zier, woran man Fromme kennt. —

Mit Strenge wird die Deputation nun abgewiesen, bis Richard endlich Gnade für Recht ergehen lässt und die Bürger zurückruft.

Die dritte, entscheidende Scene spielt in Richards Zelt bei Bosworth (V, 3). Sein bisher unerschütterliches Vertrauen scheint einen Stoss bekommen zu haben; er fühlt sich schwach; er will nicht zu Nacht essen: Nun, ist mein Sturmhut leichter, als er war? — Füllt einen Becher Weins! — Dass meine Schäfte fest und nicht zu schwer sind! Wiederum: Gib mir einen Becher Weins. Er fühlt nicht mehr die Rüstigkeit des Geistes, den frischen Mut, der ihn früher nie im Stiche liess.

Dann offenbaren sich ihm in einer Traumerscheinung, während er in voller Rüstung und den Schwertgriff mit der Hand umklammernd auf einem Ruhebette schläft, die Geister der von ihm oder auf seinen Befehl Gemordeten. Er erwacht in Entsetzen. Tausend Zungen erheben sich in seinem Gewissen, und jede verurteilt ihn als Meineidigen und Mörder:

Ich muss verzweifeln. Kein Geschöpfe liebt mich;
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen. . . .

Derartige Gewissensqualen befielen zuweilen die Stärksten und Härtesten in jenen Zeiten, wo Glaube und Aberglaube Mächte waren, wo selbst die, welche mit der Religion ihren Spott trieben und sie ausnutzten, sich in ihrem Inneren unsicher fühlten; es liegt aber ausserdem ein rein menschliches Gefühl von Verlassenheit und Liebesbedürfnis darin, das für alle Zeiten Gültigkeit hat.

Bewundernswert ist die Art und Weise, wie Richard sich ermannt und seiner Umgebung Mut einflösst. So spricht ein Mann, der die Verzweiflung aus seiner Seele verjagt:

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht

und in seiner Rede ist ein unwiderstehlicher Klang von wilder und aufhetzender Kriegsmusik; ihr Bau gleicht dem

Bau der Strophen der Marseillaise: „Bedenkt, mit wem ihr euch zu messen habt: Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabunden!“ (*Que veut cette horde d'esclaves?*) — „Ihr seid mit Land, mit schönen Frauen gesegnet, Sie wollen das Land einziehen, die Frauen schänden“ (*Egorger vos fils, vos compagnes*). — „Peitscht dies Gesindel übers Meer zurück!“

Und dann ist doch eine Wildheit, ein Hohn, eine volkstümliche Beredsamkeit in Richards Worten, wogegen das Pathos der Marseillaise deklamatorisch, ja akademisch erscheint.

Geradezu bewunderungswürdig sind seine letzten Repliken:

Die Bettler, hungrig, ihres Lebens müde
Die Land uns nehmen? unsre Frau'n beschlafen?
Notzücht'gen unsre Töchter?

(Trommeln in der Ferne)

Horcht! sie trommeln.

Kämpft, Englands Edle! kämpft, beherzte Sassen!
Zieht, Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
Sport eure stolzen Ross' und sprengt durch Blut!
Erschreckt das Firmament mit Lanzensplittern!

Es tritt ein Bote auf.

Was sagt Lord Stanley? bringt er seine Schar?

Bote.

Mein Fürst, er weigert sich, zu kommen.

Richard.

Herunter mit dem Kopfe seines Sohns!

Norfolk.

Mein Fürst, der Feind ist schon das Moor herüber:
Erst nach dem Treffen lasst George Stanley sterben.

Richard.

Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen:
Voran die Banner! setzet an den Feind!
Und unser altes Wort des Muts, Sankt George,
Beseel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!
Ein auf sie! Unsre Helme krönt der Sieg.

Dann erlegt er hintereinander fünf Offiziere in Richards Rüstung. Sein Pferd ist getötet, zum sechsten Male sucht er Richmond zu Fuss auf:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Catesby.

Herr, weicht zurück; ich helf' Euch an ein Pferd.

Richard.

Ich setzt' auf einen Wurf mein Leben, Knecht,

Und will der Würfel Ungefähr bestehn.

Ich denk', es sind sechs Richmonds hier im Felde;

Fünf schlug ich schon an seiner Stelle tot.

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Wohl kein anderes Shakespearesches Schauspiel wird in dem Grad von der Hauptperson beherrscht. Er verschlingt beinahe alles Interesse, und es beweist die grosse Kunst Shakespeares, dass wir ihm trotzdem mit Teilnahme folgen. Das beruht zum Teil darauf, dass mehrere seiner Opfer so wertlos sind; ihr Schicksal scheint verdient zu sein. Annas Schwäche beraubt sie unseres Mitgeföhls, und Richards Blutthat verliert für uns ausserdem an Entsetzen, wenn wir sehen, wie leicht sie ihm von dem Wesen vergeben wird, dem sie am meisten zu Herzen gehen müsste. Trotz aller seiner Laster sprechen sein Witz und sein Mut für ihn, ein Witz, der sich zuweilen zu einem mephistophelischen Humor erhebt, ein Mut, der sich nicht einmal im Augenblicke des Unterganges verleugnet, sondern seinen Fall mit einem Glanz umgibt, den der Triumph seines korrekten Gegners entbehrt. So falsch und heuchlerisch er auch andern gegenüber ist, so heuchelt er doch nie sich selbst etwas vor; er ist chemisch rein von Selbst-Beschönigung und gibt sich sogar zuweilen selbst die beschimpfendsten Namen. Diese Wahrhaftigkeit in der Tiefe seines Wesens wirkt anziehend. Auch das spricht für ihn, dass Drohungen und Verwünschungen an ihm abprallen, dass weder Hass noch Waffen noch Übermacht ihm Schrecken einjagen; Charakterstärke ist eine so seltene Sache, dass sie selbst für einen Verbrecher Teilnahme erregt. Vielleicht hätte Richard, wenn ihm eine längere Regierungszeit vergönnt gewesen wäre, wie ein König vom Typus Ludwig des XI. in der Geschichte dagestanden: ränkevoll, immer von der Religion gedeckt, aber klug und fest. Nun verbrachte er in der Wirklichkeit wie im Drama seine ganze Zeit mit Be-

strebungen, den Platz zu behaupten, den er sich wie ein blutdürstiges Raubtier erkämpft hatte. Seine Gestalt prägt sich unserer Erinnerung ein, wie seine Zeitgenossen sie geschildert haben: klein und kräftig, die rechte Schulter in die Höhe gezogen, das schöne, braune Haar lang herabwallend um die Missgestaltung der Schultern zu verbergen, sich in die Unterlippe beissend, stets unruhig, stets mit der Hand seinen Dolch in der Scheide auf- und abstossend, aber ihn während eines Gesprächs nie ganz herausziehend — Shakespeare hat es verstanden, diese Hyäne in menschlicher Gestalt mit dem Glorienschein der Poesie zu umgeben.

Den stärksten Kontrast zu Richard bilden die beiden Kindergestalten, die Söhne Eduards. Der ältere Knabe trägt sich schon mit grossen Gedanken, ist schon königlich gesinnt mit tiefem Verständnis für die Bedeutung historischer Thaten: Dass Julius Cäsar den Tower erbaut habe, das müsse, selbst wenn es nur Überlieferung sei, von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt werden. Er ist ganz davon erfüllt, dass Cäsars Thaten seinem Genius Stoff gegeben und sein Genius seinen Werken Leben verliehen habe, und mit Begeisterung ruft er aus: „Der Tod besiegte diesen Sieger nicht.“ — Der jüngere Bruder ist jugendlich witzig, voller Einfälle, voll von knabenhaftem Spott über die hässliche Gestalt des Onkels und voll von kindlicher Freude über Dolch und Schwert. Shakespeare hat diese jungen Brüder durch wenige Striche mit der höchsten Anmut ausgestattet. Die Mörder weinen wie Kinder, als sie über ihren Tod Bericht abstatten: sie lagen Arm in Arm:

Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.

Die ganze Tragödie über Richards Leben und Tod ist gleichsam in einem Rahmen von Weibertrauer eingefasst und von Weiberklagen durchdrungen. Sie hat in ihrer inneren Form eine nicht geringe Ähnlichkeit mit einer griechischen Tragödie, wie sie ja auch thatsächlich das letzte Glied einer Tetralogie ist.

Nirgendwo steht Shakespeare der klassischen Richtung

näher, die sich in England nach Senecas Muster entwickelt hatte.

Alles entspringt hier dem Fluche, den York im dritten Teile von Heinrich VI (I, 4) über Margarete von Anjou ausspricht. Sie hat ihren gefangenen Feind verhöhnt, seinem Sohne, dem jungen Rutland den Dolch ins Herz gestossen und dem Vater ein mit seinem Blute durchtränktes Tuch überreicht.

Deshalb verliert sie ihren Mann und ihre Krone, ihren Sohn, den Prinzen von Wales, ihren Geliebten Suffolk, kurz alles, was ihr das Leben wert macht.

Aber nun ist es an ihr, Rache zu üben.

Der Dichter hat in ihr die antike Nemesis verkörpern wollen, hat ihr übernatürliche Grösse gegeben und sie ausserhalb der Bedingungen des wirklichen Lebens gestellt. Sie, die Verbannte, kehrt unangefochten nach England zurück, geht in Eduard des IV. Schloss umher und lässt ihrem Hass und ihrer Wut in seiner, seiner Verwandten und Höflinge Gegenwart freien Lauf. Auch unter Richard III. tritt sie nur auf, um ihren Feinden zu fluchen — und selbst Richard kann sich bei diesen Verwünschungen eines abergläubischen Schauderns nicht erwehren.

Nie hat Shakespeare sich später soweit von dem Möglichen entfernt, um eine Bühnenwirkung zu erzielen. Und doch ist es zweifelhaft, ob eine solche überhaupt erzielt wird. Wenn man das Stück liest, so wirken diese Verwünschungen allerdings mit ungewöhnlicher Gewalt, auf der Bühne jedoch kann Margarete nur ermüden, da sie die Handlung stört und aufhält, ohne jemals einzugreifen.

Im übrigen ist sie allerdings wirksam genug. Alle, die sie verflucht, sind des Todes: der König und seine beiden Söhne, Rivers und Dorset und Lord Hastings u. s. w.

Sie trifft die Herzogin von York, die Mutter Eduard des IV., und Königin Elisabeth, seine Witwe, schliesslich auch Anna, die so tollkühn gewonnene und bald wieder verstossene Gemahlin Richards. Und alle diese Frauen lassen nun wie in einem griechischen Chorgesang immer

wieder ihre in einem mächtigen, lyrischen Stil gehaltenen, in gereimten Versen ausgesprochenen Klagen und Verwünschungen erschallen. An zwei Hauptstellen stimmen sie (II, 2 und IV, 1) förmliche Chorgesänge in Replikenform an.

Folgende Zeilen mögen als Beispiel für den lyrischen Ton der Diktion dienen:

Herzogin (zu Dorset).

Geh Du zu Richmond: Glück geleite Dich! —
(zu Anna).

Geh Du zu Richard: Engel schirmen Dich! —
(zu Elisabeth).

Geh Du zur Freistatt: Trost erfülle Dich! —

Ich in mein Grab, wo Ruh befriede mich!

Mir wurden achtzig Leidensjahr gehäuft

Und Stunden Lust in Wochen Grams ersäuft.

So ist diese Jugendarbeit, wo alles fest, reich und sicher ist, wenn auch von sehr ungleicher Güte. Alles ist hier bis zur Oberfläche ausgearbeitet; die Personen sagen selbst, wie sie sind, und ob sie nun wild oder sanft sind — durchsichtig, allzu selbstbewusst sind sie alle. Jeder erklärt sich selbst in Monologen und jeder wird in einer Art von Chorgesang beurteilt. Die Zeit ist noch nicht gekommen, wo es Shakespeare nicht mehr einfällt, durch die einzelnen Persönlichkeiten den Zuschauern den Schlüssel zu ihrem Verständnis feierlich überreichen zu lassen, wo er im Gegenteil diesen Schlüssel so tief im innersten der Persönlichkeit verbirgt, wie er es mit seinem Sinn für die Geheimnisse und die inneren Widersprüche des Seelenlebens vermag.

XIX.

In dem Gemeindeprotokoll von Stratford-upon-Avon, und zwar im Begräbnisregister für das Jahr 1596 steht mit schöner und deutlicher Schrift folgende Aufzeichnung:*)

*) Facsimile in Knights: William Shakespeare. A. Biography, S. 373.

August XI., Hamnet filius William Shakespeare.

Shakespeares einziger Sohn war am 2. Februar 1585 geboren; er wurde also nur 11¹/₂ Jahre alt.

Dass dieser Todesfall einem Vater, der ein so tiefes Gefühl hatte wie Shakespeare, sehr zu Herzen ging, ist selbstverständlich, und das umso mehr, weil er immerfort bemüht, das gesunkene Ansehen seiner Familie wieder aufzurichten, nun den Erben seines Namens verloren hatte.

Spuren von dem, was sein Vaterherz gelitten hat, finden sich in seiner nächsten Arbeit „König Johann“, die in den Jahren 1596—97 ausgeführt zu sein scheint.

Eines der Grundmotive dieses Dramas ist das Verhältnis zwischen Johann ohne Land, der den englischen Thron an sich gerissen hat, und dem rechten Erben, dem jungen Arthur, dem Sohne von Johanns älterem Bruder, der zu der Zeit, wo das Stück spielt, ungefähr vierzehn Jahre alt war, den Shakespeare aber im Interesse seiner Dichtung und vielleicht auch als Folge der ihn während der Ausarbeitung beherrschenden Gedanken und Gefühle viel jünger und dadurch rührender und kindlich feiner gemacht hat.

Der König hat den Knaben in seine Gewalt bekommen. Die berühmteste Stelle des Dramas ist wohl die (IV, 1), wo der Kammerherr des Königs, Hubert de Burgh, der den Befehl erhalten hat, den kleinen Gefangenen mit glühenden Eisen zu blenden, mit zwei Dienern zu Arthur eintritt, die als Henkersgehilfen den Knaben an einen Stuhl binden und ihn festhalten sollen, während die Unthat ausgeführt wird. Der kleine Prinz, der gegen Hubert keinen Verdacht hegt und nur im allgemeinen die Ränke seines Oheims fürchtet, ahnt noch keine Gefahr, sondern ist voll Teilnahme und kindlicher Zärtlichkeit. Die Anmut dieser Scene ist ausserordentlich:

Arthur.

Ihr seid traurig.

Hubert.

Fürwahr, ich war schon lust'ger.

Arthur.

Liebe Zeit!

Mich dünkt, kein Mensch kann traurig sein, als ich:

.
. und, Hubert, wollte Gott,
Ich wär' Eur' Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

Hubert (beiseite).

Red' ich mit ihm, so wird sein schuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erstorben liegt:
Drum will ich rasch sein und ein Ende machen.

Arthur.

Seid Ihr krank Hubert? Ihr seht heute blass:
Im Ernst, ich wollt', Ihr wär't ein wenig krank.
Dass ich die Nacht aufbliebe, bei Euch wachte.
Gewiss, ich lieb' Euch mehr, als Ihr mich liebt. —

Hubert lässt ihn nun den königlichen Befehl lesen:

Könnt Ihr's nicht lesen? Ist's nicht gut geschrieben?

Arthur.

Zu gut zu solcher schlimmen Absicht, Hubert.
Müsst Ihr mit heissem Stahl das Aug' mir ausglühn?

Hubert.

Junge, ich muss.

Arthur.

Und wollt Ihr?

Hubert.

Und ich will.

Arthur.

Habt Ihr das Herz? Als Euch der Kopf nur schmerzte,
So band ich Euch mein Schnupftuch um die Stirne,
Mein bestes, eine Fürstin stickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's Euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf Euch mitternachts.

Hubert ruft die Knechte, und das Kind verspricht stille zu sitzen und alles mit sich geschehen zu lassen, wenn er nur die blutdürstigen Männer wegzagen wolle. Der eine Diener sagt beim Herausgehen ein mitleidiges Wort, und Arthur verzweifelt, dass er seinen einzigen Freund hinweggescholten habe. Nun beginnt er, Hubert in rührenden Ausdrücken anzuflehen, bis die Eisen während ihres

Gespräches kalt geworden sind — und Hubert hat nicht das Herz, sie aufs neue glühen zu machen.

Diese flehentlichen Bitten Arthurs an den barschen Hubert, dass er seine Augen schonen möge, das sind in Shakespeares Gedanken die Gebete des kleinen Hamnet gewesen, dass er auch fernerhin das Licht des Tages möge schauen dürfen, oder vielmehr die flehentlichen Bitten Shakespeares, dass der Tod das Leben des Kindes schonen möge, — Bitten und Gebete, denen die Erfüllung versagt blieb.

Am deutlichsten fühlt man jedoch das Jammern des Vaterherzens in Constances mütterlichen Klagen als der kleine Arthur in die Gefangenschaft geführt wird (III, 4):

Pandulpho.

Fürstin, Ihr redet Tollheit und nicht Gram.

Constanze.

.
Ich bin nicht toll: mein Haar zerrauft ich nur;

.
Ja, wär' ich toll, vergäss' ich meinen Sohn,
Säh' ihn wohl gar in einer Lumpenpuppe.

Ich bin nicht toll: zu wohl, zu wohl nur fühl' ich
Von jedem Unglück die verschiedne Qual.

In ihrer Angst und Bekümmernis schildert sie die Leiden, die ihren Liebling im Gefängnis bedrohen:

Nun aber nagt der Sorgen Wurm mein Knöspchen
Und scheucht den frischen Reiz von seinen Wangen,
Und er wird hohl aussehen, wie ein Geist,
So bleich und mager, wie ein Fieberschauer,
Und wird so sterben;

Pandulpho.

Ihr übertreibt des Grames Bitterkeit.

Constanze.

Der spricht zu mir, der keinen Sohn je hatte.

König Philipp.

Ihr liebt den Gram so sehr als Euer Kind.

Constanze.

Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes,
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,
Zeigt seinen lieben Blick, spricht seine Worte

Erinnert mich all seiner holden Gaben,
's füllt seine Bildung aus die leeren Kleider.

Shakespeares grosses Herz scheint für seine Klagen einen Ablauf gefunden zu haben, indem er seine Trauer in Constanzens Gemüt niederlegt.

Als Grundlage für „König Johann“ hat Shakespeare ein im Jahre 1591 herausgegebenes altes Stück über denselben Gegenstand benutzt.*) Dieses Stück ist naiv und ganz geistlos, aber es enthält die ganze Handlung, skizziert alle Personen und legt beinahe alle wichtigen Scenen an. Der Dichter hat auf die Erfindung der äusseren Züge keine Kraft zu vergeuden brauchen; er hat seine ganze Fähigkeit darauf verwenden können, alles zu beleben, zu vergeistigen und zu vertiefen, und so ist es denn geschehen, dass dieses Drama, das nie zu seinen populären Schauspielen gehört hat, das zu seiner Lebenszeit wohl nur selten aufgeführt wurde und erst nach seinem Tode in der Folio-Ausgabe im Druck erscheint — gleichwohl einige seiner herrlichsten Menschenschilderungen und eine Menge reizend geformter, tiefsinniger und phantasiereicher Repliken enthält.

Das alte Stück war ein rein protestantisches Tendenzdrama gegen katholische Übergriffe und voll von dem derben Hohn und dem groben Hass der Reformationszeit gegen Mönche und Nonnen. Shakespeare hat mit seinem gewöhnlichen Takt die religiöse Polemik entfernt und nur die national politische gegen den römischen Katholicismus beibehalten, weshalb das Schauspiel zu Elisabeths Zeiten eine grosse Aktualität besass. Ausserdem aber hat er den Schwerpunkt des Stückes verlegt. Bei Shakespeare dreht sich alles um Johans mangelhaftes Recht auf den Thron;

*) Sein voller Titel lautet: *The Troublesome Raigne of John, King of England, with the discouerie of King Richard Cordelions Base sonne (vulgarly named The Bastard Fawconbridge): also the death of King John at Swinstead Abbey. As it was (sundry times) publikely acted by the Queenes Maiesties Players, in the honorable Citie of London.*

hierauf beruht die Unthat, die er ins Werk setzt und (obgleich diese nicht seinem Wunsche gemäss ausgeführt wird) der Abfall der Barone.

Als „Historie“ leidet das Stück, trotz seiner grossen, dramatischen Vorzüge vor Richard II., unter demselben Grundfehler wie dieses und zwar in noch höherem Grade; die Gestalt des Königs ist für die Hauptperson eines Dramas zu wenig ansprechend; seine abscheuliche Wankelmütigkeit, dass er knieend seine Krone von demselben päpstlichen Legaten empfängt, den er kurz vorher mit prahlenden Worten abgewiesen hat, sein verächtlicher Mordplan gegen ein unschuldiges Kind und seine Reue über diesen Plan, als er sieht, dass dessen vermeintliche Ausführung die Stützen seines Thrones von ihm entfernt — all' dieses Hässliche und Niedrige, das durch keine einzige höhere Eigenschaft beschönigt wird, macht den Zuschauer die Nebenpersonen als die eigentlichen Hauptpersonen betrachten und zerstreut seine Aufmerksamkeit. Die Einheit der Handlung fehlt, weil der König sie nicht zusammenzuhalten vermag.

Er selbst ist für alle Zeiten gezeichnet in der meisterlichen Scene (III, 3) wo er Hubert ohne direkte Aufforderung dahin bringen will, dass dieser seinen Wunsch, Arthur ermordet zu sehen, verstehe und erfülle:

Wenn Du mich könntest ohne Augen sehn,
Mich hören ohne Ohren und erwidern
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken bloss,
Ohn' Auge, Ohr und läst'gen Schall der Worte:
Dann wollt' ich, trotz dem lauernd wachen Tag,
In deinen Busen schütten, was ich denke.

Hubert versichert ihn seiner Treue und Ergebenheit. Wenn auch der Tod an seine That geknüpft wäre, so wolle er sie dennoch um des Königs willen ausführen. Nun wird Johann herzlich, beinahe innig, „Mein Hubert, Hubert, Hubert!“ strömt es über seine Lippen. Er zeigt auf Arthur, und dann folgt ein bewundernswerter Replikwechsel:

hör' mein Freund,
Er ist 'ne rechte Schlang' in meinem Weg;

Und wo mein Fuss nur irgend niedertritt,
Da liegt er vor mir: Du verstehst mich doch?
Du bist sein Hüter.

Hubert.

Und will so ihn hüten,
Dass Eure Majestät gesichert.

König Johann.

Tod!

Hubert.

Mein Fürst?

König Johann.

Ein Grab.

Hubert.

Er soll nicht leben.

König Johann.

Gut.

Nun könnt' ich lustig sein. Hubert ich lieb' dich;
Ich will nicht sagen, was ich Dir bestimme:
Gedenke dran! — Lebt wohl denn, gnäd'ge Mutter,
Ich sende Eurer Majestät die Truppen.

Eleonore.

Mein Segen sei mit Dir.

Die Gestalt, die das Stück als Theaterarbeit glücklich über die Bretter führen sollte, ist der Bastard, Philip Faulconbridge, ein unehelicher Sohn von Richard Löwenherz. Er ist der reine John Bull als mittelalterlicher Ritter, mit einer Kraft und einem derben englischen Humor ausgerüstet, der nicht wie bei Mercutio der italienisierende Witz eines jungen, biedereren Kavaliere ist, sondern der überströmende Ausbruch von gesundem Übermuth und gesunder Aufrichtigkeit bei einem nationalen Hercules. Die Scene im ersten Aufzuge, in der er zugleich mit seinem Bruder auftritt, der ihm als dem vermeintlich unehelich geborenen das Erbe des alten Faulconbridge rauben will, und die folgende Scene mit der Mutter, die er eindringlich um die Wahrheit befragt, waren schon in dem alten Drama vorhanden, aber dort ist alles, was der Bastard sagt, voller Ernst: die witzige Ausführung ist Shakespeares Werk. Er ist es, der dem Bastard Wendungen in den Mund legt wie die folgende:

Ich bin Sir Roberts Sohn, des alten, nicht;
Sir Robert konnte seinen Teil an mir
Karfreitags essen und doch Fasten halten.

Und in Shakespeares Geist tröstet der Sohn die Mutter
nach dem Geständnis mit den Worten:

Beim Sonnenlicht! sollt' ich zur Welt erst kommen,
So wünscht' ich keinen bessern Vater mir.
Es gibt auf Erden losgesprochne Sünden,
Und Eure ist's

Während Shakespeare zu einem späteren Zeitpunkte seines Lebens, wo sein Blick auf alle menschlichen Lebensverhältnisse düster wird, in König Lear Edmunds Schurkerei und seine Stellung ausserhalb des normal Menschlichen durch seine unregelmässige Geburt motiviert, hat er hier in dem Bastard eben ein Bild von der Gesundheit, Natürlichkeit, Frische und Stärke zeichnen wollen, die der Volksglaube den Kindern der Liebe zuschreibt.

Den Gegenpol zu diesem Nationalhelden bildet „Lymoges, Herzog von Österreich“ eine Figur, in der Shakespeare nach dem Vorbilde des alten Stückes zwei ganz verschiedene Persönlichkeiten vermischt hat, nämlich Vidomar, Vicomte von Limoges, vor dessen Schloss Richard Löwenherz im Jahre 1199 als Belagerer fiel, und Leopold V., Erzherzog von Österreich, der Richard Löwenherz in Gefangenschaft gehalten hatte; dieser starb aber fünf Jahre früher als Richard, war also an dem Tode des Königs ganz unschuldig und lebte folglich nicht mehr zu der Zeit, wo die Handlung des Stückes vor sich geht. Hier gilt er für den feigen Mörder des heldenmütigen Königs, trägt zum Andenken an seine Unthat ein Löwenfell über den Schultern und muss deshalb Constanzens entrüstete Worte und des Bastards witzigen Hohn über sich ergehen lassen:

Constanze.

Du in der Haut des Löwen! Weg damit,
Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder!

Österreich.

O dass ein Mann zu mir die Worte spräche!

Bastard.

Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder!

Österreich.

Ja, untersteh Dich, das zu sagen, Schurke.

Bastard.

Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder!

Jedesmal, wenn der Herzog später mitsprechen und seine ermahnende oder ratende Stimme erheben will, so schleudert der Bastard ihm diese grobe Spottrede ins Gesicht.

Anfangs ist er jugendlich übermütig, ein echter mittelalterlicher Edelmann, der den Bürgerstand als solchen verachtet. Als die Bewohner von Angiers die Pforten ihrer befestigten Stadt weder dem Könige Johann noch dem Könige Philipp von Frankreich öffnen wollen, ist der Bastard über diese friedliebende Vorsicht so empört, dass er den Königen rät, nun gemeinsam ihre Waffen gegen diese arme Stadt zu richten und erst, wenn die Festung dem Erdboden gleichgemacht sei, ihre eigene Fehde wieder aufzunehmen. Aber im Laufe der Handlung reift er immer mehr heran und legt stets grössere und wertvollere Eigenschaften an den Tag: Menschlichkeit, Rechtlichkeit und eine Treue gegen den König, die eine edle, freie Sprache gegen denselben nicht ausschliesst.

Stets ist seine Ausdrucksweise voll Phantasie und zwar noch voller als die der anderen männlichen Personen des Stückes. Selbst dem abstraktesten Begriffe verleiht er in seiner Rede Körpergestalt. So sagt er (III, 1):

Der alte Glöckner Zeit, der kahle Küster.

In dem älteren Stücke wird die Vollziehung des ihm gegebenen Auftrages, die englischen Klöster zu besuchen und die übervollen Geldbeutel der Äbte zu schütteln, in weitläufigen Scenen dargestellt. Shakespeare hat diese Ausbrüche einer antipapistischen Leidenschaft, die er nicht theilte, entfernt. Dagegen hat er den Bastard allmählich mit einer wahrhaft moralischen Überlegenheit ausgestattet. Anfangs ist er nur der freudige, naturfrische Kraftmensch, der die socialen Gebräuche, die Redensarten und die Ziererei

durchbricht und auch bis zuletzt etwas von dem Unwillen gegen die „Seidenstutzer“ beibehält, den Shakespeare später in so grossem Stil bei Heinrich Percy hervortreten lässt; aber es liegt wirkliche Hoheit in seinem Wesen, wenn er am Schlusse des Stückes diese männliche Aufforderung an seinen schwachen Bruder richtet (V, 1):

Lasst nicht die Welt von Furcht und trübem Misstrau'n
Beherrscht ein königliches Auge sehen.
Seid rührig wie die Zeit, Feu'r gegen Feuer,
Bedroht den Droher, übertrötzt des Schreckens
Prahlfhafte Stirn: so werden niedre Augen,
Die ihr Betragen von den Grossen leihn,
Durch Euer Vorbild gross, und sie erfüllt
Der kühne Geist der Unerschrockenheit.

Der Bastard ist im Drama der Vertreter der vaterländischen Stimmung. Wie sehr es aber dem Dichter am Herzen gelegen hat, die Saiten dieser Stimmung klingen zu machen, beweist der Umstand, dass er dem Feinde Englands, der den Löwenherz erschlagen, dem Herzog von Oesterreich, die erste Lobpreisung über England in den Mund legt (II, 1):

Ich will zur Heimat nimmer kehren,
.....
Bis jener bleiche Strand, dess weisses Antlitz,
Zurück des Weltmeers wilde Fluten stösst
Und trennt sein Inselvolk von andern Ländern:
Bis jenes England von der See umzäumt,
Dies wellenfeste Bollwerk, sicher stets
Und unbesorgt vor fremdem Unternehmen.
Ja bis der westlich fernste Winkel Dich
Als König grüsst

Wie geringfügig ist der Unterschied des patriotischen Stils bei den beiden Todfeinden, da der Bastard, der den Herzog erschlagen hat, das Stück mit der nach dem älteren Texte nur leicht umgearbeiteten Replik beschliesst:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füssen liegen,
.....
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Not und Reu,
Bleibt England nur sich selber immer treu.

Nächst dem Bastard ist Constanze der Charakter, der das Trauerspiel trägt, und die Schwäche des Stückes beruht grösstenteils darauf, dass Shakespeare sie schon am Schlusse des dritten Aufzugs totgeschlagen hat. Ja so nachlässig ist ihr Tod behandelt, dass wir ihn nur beiläufig durch einen Boten erfahren. Sie tritt gar nicht mehr auf, nachdem ihr Sohn Arthur aus dem Wege geräumt ist, wahrscheinlich weil Shakespeare eine Wiederholung der Schilderungen von trauernden und entrüsteten Müttern fürchtete, die er in seinen früheren, geschichtlichen Dramen schon gegeben hatte.

Er hat diese Gestalt mit einer ganz besonderen Vorliebe behandelt, die er in der Regel den Charakteren erzeigt, die auf die eine oder andere Weise jedem Vergleich mit der schlappen Weltlichkeit und dem schönthuenden Herkommen kräftig widerstreben. Er hat sie nicht nur mit leidenschaftlicher und schwärmerischer Mutterliebe ausgestattet, sondern auch mit einem Reichtum an Gefühl und Einbildungskraft, der ihren Worten eine gewisse poetische Grossartigkeit verleiht. Sie wünscht, dass „ihre Zunge im Munde des Donners wäre“; dann wolle sie die Welt durch ihre Leidenschaft erschüttern. Sie ist erhaben in ihrer Trauer über den verlorenen Sohn:

Ich will mein Leiden lehren stolz zu sein;
Denn Gram ist stolz und hält den Eigner fest.
Um mich und meines grossen Grames Staat
Lasst Kön'ge sich versammeln

(Sie setzt sich auf den Boden)

den Thron will ich besteigen,
Ich und mein Leid; hier lasst sich Kön'ge neigen.

und doch bereitet uns Shakespeare durch die Überspanntheit der Ausdrücke schon hier darauf vor, dass sie im Wahnsinn sterben wird.

Arthur ist die dritte Gestalt, die des Lesers Aufmerksamkeit fesselt. Alle Scenen, in denen das Kind auftritt, finden wir schon in dem älteren Stücke desselben Namens, auch die erste im zweiten Aufzuge, und es ist daher unbe-

greiflich, mit welchem Recht Fleay seine Vermutung ausspricht, dass die ersten 200 Verse dieses Aufzuges in aller Eile eingeflochten seien, nachdem Shakespeare seinen Sohn verloren habe. Aber beinahe alles, was anmutig und rührend an der Gestalt ist, verdanken wir dennoch dem grossen Bearbeiter. Am besten ist der alte Text wohl in der Scene, wo Arthur durch den Sprung von der Burgmauer seinen Tod findet. Shakespeare hat sich hier im wesentlichen auf eine starke Verkürzung der Replik beschränkt; in dem alten „König Johann“ richtet Arthur, da er zerschmettert am Boden liegt, lange Klagen an seine abwesende Mutter und lange Gebete an den „süssen Jesus“. Bei Shakespeare spricht er nach seinem Falle nur zwei Zeilen.

Hier wie beinahe überall in Shakespeares Arbeiten aus seinen jüngeren Jahren erregt es immer wieder das Erstaunen des Lesers, dass die in dichterischer und rhetorischer Beziehung hervorragendsten Partien gerade neben den ärgsten euphuistischen Geschmacklosigkeiten stehen. Und man hat keineswegs den Ausweg, dass diese letzteren aus dem älteren Drama als Erbe mit herübergenommen seien. Im Gegenteil, dort gibt es nichts derartiges; sie sind augenscheinlich von Shakespeare mit der ausdrücklichen Absicht hinzugefügt, Feinheit und Tiefsinn an den Tag legen zu wollen. In den Scenen vor Angiers' Mauern hat er sich im ganzen genau an den Gang und den Sinn jeder wichtigeren Replik in dem alten Drama gehalten. So zum Beispiel bringt auch dort ein Bürger auf der Stadtmauer die Ehe zwischen Blanca und dem Dauphin in Vorschlag. Shakespeare umschreibt die Replik und führt folgende herrlichen Zeilen ein (II, 1):

Wenn muntre Liebe nach der Schönheit geht:
 Wo fände sie sie holder, als in Blanca?
 Wenn fromme Liebe nach der Tugend strebt:
 Wo fände sie sie reiner, als in Blanca?
 Fragt ehrbegier'ge Liebe nach Geburt:
 Wes Blut strömt edler, als Prinzessin Blancas.

Erstaunlich aber ist es, dass dieselbe Hand, die eben diese Verse niedergeschrieben hat, sich unmittelbar nachher in einem Brei von Geschmacklosigkeit verliert, wie diese:

Wie sie, an Schönheit, Tugend und Geburt,
Ist auch der Dauphin jedes Wegs vollkommen,
Wo nicht vollkommen, sagt, er ist nicht *sie*;
Und ihr fehlt wieder nichts, wenn dies für Mangel
Nicht etwa gelten soll, sie sei nicht *er*.

und dieser tiefe Gedanke wird dann mit einem wahren Luxus von Gleichnissen weiter ausgesponnen. Braucht man sich da zu wundern, dass Voltaire und die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts an einem solchen Stile Ärgernis nahmen, und dass dieser ihren Blick für die überströmende Genialität an anderen Stellen trübte?

Selbst die ergreifende Scene zwischen Arthur und Hubert hat Shakespeare mit derartigen falschen Geistreichheiten verunziert. Der kleine Knabe, der knieend um das Licht seiner Augen bittet, hat mitten unter den rührendsten Worten so affektierte, gesuchte und verschrobene Wendungen, wie diese:

Das Eisen selbst, obschon in roter Glut,
Genahet den Augen, tränke meine Thränen
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugnis meiner Unschuld selbst;
Ja, es verzehrte sich nachher in Rost,
Blos weil sein Feuer mir das Aug' bedrohte.

oder diese, ebenfalls über das Eisen:

Wenn Ihr das thut, macht Ihr sie nur erröten
Und über Eu'r Verfahren glühn vor Scham.

Der Geschmack der damaligen Zeit muss stark auf Shakespeares Geist eingewirkt haben, wenn er selbst nicht empfunden hat, wie unmöglich derartige Geistreichheiten auf den Lippen eines Kindes sind, das um das Licht seiner Augen fleht.

Was die moralische Grundanschauung betrifft, so ist zwischen Shakespeares und dem alten Drama über König Johann kein wesentlicher Unterschied vorhanden. Die Niederlage und der qualvolle Tod des Königs sind in beiden

Dramen als die Strafe für seine Schuld aufgefasst. Es hat nur, wie schon erwähnt, ein Verrücken des Schwerpunktes stattgefunden. In dem alten Drama sagt der sterbende Johann mit stammelnder Zunge ausdrücklich, dass er von dem Augenblicke an, wo er sich dem römischen Priester übergab, auf Erden keinen Segen mehr gehabt habe; denn der Fluch des Papstes sei Segen, sein Segen aber Fluch. Bei Shakespeare ist der Nachdruck nicht auf die Schwäche des Königs im religiös-politischen Kampfe gelegt, sondern auf sein Unrecht gegen Arthur. Der Bastard spricht den Grundgedanken des Stückes aus, wenn er sagt (IV, 3):

Aus diesem Stückchen toten Königtums
Floh dieses Reiches Leben, Recht und Treu
Zum Himmel auf.

Auch in politischer Beziehung steht Shakespeare auf demselben Grunde wie der Verfasser des alten Stückes und, man kann hinzufügen, alle damaligen Schriftsteller.

Die wichtigsten Gegensätze und Begebenheiten des Zeitalters, das er darstellen will, existieren für ihn nicht. Die ersten Herrscher des Hauses Plantagenet und überhaupt die normannischen Fürsten fasst er naiv als englische Nationalhelden auf; er hat augenscheinlich keine Ahnung von der tiefen Kluft zwischen Normannen und Angelsachsen, welche jene Zeit bezeichnet und die erst unter Johann zu verschwinden begann, indem die beiden feindlichen Stämme, der Tyrannei des Königs überdrüssig, zu Einem Volke zusammenschmolzen. Shakespeare hätte nur wissen sollen, dass die Lieblingsformel seines Richard Löwenherz', wenn er etwas leugnen wollte, die folgende war: „Haltet Ihr mich für einen Engländer?“ und sein, wie seiner Normannen Lieblingsfluch: „Mag ich zum Engländer werden, wenn . . .“ (Kreyssig: Vorles. über Shakespeare I, 131).

Nicht in einem Satze, nicht mit einer Silbe berührt er in seinem Drama die Begebenheit, die allen späteren Zeiten das Hauptereignis unter Johann ist: die Erzwingung der Magna Charta. Dies beruht zunächst augenschein-

lich darauf, dass Shakespeare sich an seine Quelle, das ältere Drama hielt, und ferner darauf, dass er die Begebenheit nicht in ihrer wirklichen Bedeutung erkannt hat; es fehlte ihm an Verständnis dafür, dass durch die Magna Charta die bürgerliche Freiheit mächtig emporsprosste, indem sich eine Mittelklasse bildete, die sogar zu einer kräftigen Stütze für das Haus Tudor in seinem Kampfe gegen gewaltlüsterne, grosse Herren wurde; doch die Hauptursache, dass er der Magna Charta gar nicht erwähnt, ist sicherlich die, dass Elisabeth es nicht liebte, an diesen alten Freibrief erinnert zu werden. Sie konnte es nicht ertragen, von Einschränkungen ihres königlichen Machtgebietes reden zu hören, und liebte es nicht, an die Niederlagen ihrer Vorgänger im Kampfe mit streitbaren und unabhängig gesinnten Vasallen erinnert zu werden. Und die Bevölkerung kam diesem ihrem Wunsche entgegen. Man hatte ihrer Regierung einen so grossen nationalen Aufschwung zu verdanken, dass man die Gerechtsame des Volkes ihr gegenüber nie allzu scharf geltend machte und auch keine Befriedigung darin fand, deren Erwerbung geschildert zu sehen. Erst weit später unter den Stuarts begann das englische Volk, seiner Verfassung mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die damaligen Chronikenschreiber gleiten alle mit einem Hasenfüss über den Sieg der Barone hin, den sie im Kampf um die Magna Charta über Johann davontrugen. Shakespeare folgte also hier in der Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten ebenso sehr dem Strome seines Zeitalters wie seiner persönlichen Neigung.

XX.

Die beiden ersten Schauspiele, in denen man die Nachwirkungen einer italienischen Reise zu spüren vermeint, sind die Zähmung der Widerspenstigen und der Kaufmann von Venedig; das erstere Stück ist spätestens im Jahre 1596

geschrieben und das zweite sicher in diesem oder dem folgenden Jahre.

Taming of the shrew ist schon genügend besprochen worden. Es ist das nur der rasche und kecke Umbau von einem alten Stück Bühnen-Architektur, das Shakespeare niederriss, um aus dessen Material eine helle und luftige Halle aufzuführen. Schon das alte Schauspiel war als Theaterstück äusserst beliebt gewesen; unter Shakespeares Händen gelangte es zu einem neuen und besseren Leben. Sein eigenes Lustspiel ist nicht viel mehr als eine Farce, die jedoch Schwung und Feuer besitzt, und in der die männliche Hauptperson, der etwas derb mannhafte Petruchio in einem ergötzlichen und unvergesslichen Gegensatze steht zu dem verwöhnten, eigensinnigen und leidenschaftlichen kleinen Weibsbilde, das er bezwingt.

Der Kaufmann von Venedig, Shakespeares erste bedeutende Komödie, ist ein Schauspiel von ganz anderem Rang und hat ihn auch ganz anders beschäftigt; es liegt weit mehr von seinem innersten Wesen darin als in jenem leichten Lustspiel.

Einen ersten, rein litterarischen Ansporn zum „Kaufmanne“ hat er sicher durch Marlowe's „Juden von Malta“ erhalten, das durch die Hauptperson Barabas eröffnet wird, wie er in seinem Comptoir sitzt und die vor ihm liegenden Goldhaufen betrachtend in dem Gedanken an Schätze schwelgt, deren Aufzählung in seinem Monologe einige Seiten anfüllt: Perlen wie Rollsteine, Opale, Saphire, Ametyste, Hyacinten, Topase, grasgrüne Smaragde, schöne Rubinen, blitzende Diamanten. Zu Anfang des Stückes ist er im Besitze all des Reichtumes, den der Geist der Lampe dem Aladdin verschafft, und wovon alle armen Dichter einmal geträumt haben.

Barabas ist Jude und Wucherer wie Shylock, hat wie Shylock eine Tochter, die in einen armen Christen verliebt ist, und ist rachsüchtig wie dieser. Aber er ist ein Ungeheuer, kein Mensch. Als er von den Christen übervorteilt und seines ganzen Vermögens beraubt worden ist, wird

er ein Verbrecher im Märchen- oder Tollhaus-Stil; er benutzt seine eigne Tochter als Werkzeug für seine Rache und vergiftet sie dann mit allen Nonnen, zu deren Kloster sie geflohen ist. Es hat Shakespeare gefallen, einen wirklichen Menschen und einen wirklichen Juden aus diesem langweiligen Teufel in der Haut eines Juden zu machen.

Aber diese leichte Anreizung würde an Shakespeares Gemüt abgeprallt sein, wenn es zu dieser Zeit von Gedanken und Bildern erfüllt gewesen wäre, deren verschiedenartiger Charakter sie unwirksam machten. Die Anreizung erhielt Bedeutung, weil Shakespeares Seelenleben damals von Vorstellungen beherrscht war, die sich alle um Erwerb, Eigentum, Vermögen und Reichtum drehten. Nur dass er nicht wie der Jude, dem es in allen Ländern untersagt war, Landbesitz zu erwerben, von Geld und Edelsteinen träumte, sondern als Landkind und echter Engländer Haus und Hof, Felder und Gärten und gut angelegte, zinstragende Gelder begehrte, endlich eine Standeserhöhung, die dem allem entspräche.

Wir haben gesehen, mit welcher Gleichgültigkeit er seine Schauspiele behandelte, wie wenig er darauf ausging, durch deren Herausgabe seinen Ruf zu verbreiten; alle Ausgaben von seinen Werken, die zu seinen Lebzeiten erschienen, wurden ohne seine Mitwirkung und vermutlich gegen seinen Willen veranstaltet, da der Bücherverkauf ihm nicht das geringste einbrachte, sondern im Gegenteil durch Einschränkung des Theaterbesuches, von dem er leben sollte, seine Einnahmen verminderte. Wenn man fernerhin aus seinen Sonetten ersieht, wie unglücklich er über seine Stellung als Schauspieler war, wie entehrt er sich durch die Geringschätzung fühlte, die seinem Stande entgegengebracht wurde, so kann man nicht daran zweifeln, dass er diese Lebensstellung, zu der er als armer Jüngling seine Zuflucht genommen hatte, im wesentlichen unter dem Gesichtspunkte des Broterwerbes betrachtete. Allerdings waren Männer wie Burbadge und er in gewissen Kreisen beliebt und geachtet als Leute, die sich über ihren Stand

emporgeschwungen hatten; aber sie waren Freigelassene, nicht Bürger und nicht Gentlemen. In einigen Versen des Dichters John Davis von Hereford, die beginnen: Schauspieler ich liebe Euch! und wozu eine Anmerkung als Beispiele W. S. R. B. (William Shakespeare, Richard Burbadge) auführt, werden sie dennoch als Ausnahmen betrachtet. Denn hier heisst es „Obgleich die Bühne reines und vornehmes Blut befleckt, so sind sie doch edel an Sinn und Gemüt.“*)

Aber der Schauspielerstand war einträglich. Die meisten besseren Schauspieler wurden wohlhabend, und wir treffen in der damaligen Litteratur nicht wenige Zeugnisse, dass sie unter anderem auch deswegen übel gelitten waren. In *The return from Pernassus* vom Jahre 1606 gibt Kemp zweien Studenten von Cambridge, die von ihm und Burbadge Unterricht verlangen, den Trost, dass es in der ganzen Welt mit Bezug auf Geldverdienen keinen besseren Beruf gäbe als den Schauspielerberuf. In einem Pamphlet aus demselben Jahr „*Ratsey's Ghost*“ gibt der gehängte Dieb mit satirischer Hindeutung auf Shakespeare dem unwandernden Schauspieler den Rat, sich Ländereien zu kaufen, wenn er es müde sei, Komödie zu spielen, dann würde er zu Ehren kommen. In einem Epigramm „*Theatrum licentia*“ aus dem Buche „*Laquei Ridiculi*“ vom Jahre 1616 wird vom Schauspielerstande gesagt, dass er seinen Ausübem einen rein verdammungswürdig übertriebenen Gewinn bringe.**)

Der Gegenstand für Shakespeares Verlangen war in erster Reihe weder Dichterruf noch Ansehen als Schauspieler, sondern Wohlstand und zwar hauptsächlich als Mittel zu socialer Beförderung. Der Rückgang seines Vaters an Vermögen und bürgerlicher Achtung war ihm sehr zu Herzen gegangen; von seinen Jünglingsjahren an hatte er

*) And though the stage doth staine pure gentle bloud,
Yet generous yee are in minde and moode.

***) For here's the spring (saith he) whence pleasures flow,
And brings them damnable excessive gains.

leidenschaftlich das Ziel vor Augen behalten, den Namen und das Ansehen seiner Familie wieder aufzurichten. Nun hatte er, nur 32 Jahre alt, sich schon ein kleines Vermögen erworben, und er suchte es auf die vorteilhafteste und zweckentsprechendste Weise anzulegen, indem er stets als Ziel im Auge behielt, sich über seinen Stand zu erheben.

Sein Vater hatte nicht gewagt über die Strasse zu gehen, weil er befürchtete, Schulden halber verhaftet zu werden. Er selbst war als Jüngling auf Befehl des Gutsbesizers gepeitscht und in's Loch geworfen worden. Die kleine Stadt, die Zeuge dieser Demütigungen gewesen war, sollte Zeuge seiner Ehrenrettung sein. Wo man von ihm als dem zweifelhaft bekannten Schauspieler und Schauspiel-dichter hatte sprechen hören, da sollte man ihn als geachteten Haus- und Grundbesitzer wiedersehen. Und dort und anderswo sollten die Leute, die ihn zum Proletariat gerechnet hatten, ihn als Gentleman, dass heisst als Mitglied des niederen Adels (the gentry) kennen lernen. Nach einer Überlieferung, für die Rowe sich auf Sir William Davenant beruft, sollte Lord Southampton durch eine Gabe von tausend Pfund den Grund zu Shakespeares Wohlstand gelegt haben. Diese Sage klingt wegen der Grösse der Summe nicht glaublich, obwohl Bacon von Essex mehr zum Geschenk erhielt. Tausend Pfund entsprechen einer Summe von 100—110 000 Mark nach dem heutigen Geldwerte. Sicher hat der junge Lord dem Dichter für die Widmung der beiden erzählenden Gedichte eine Belohnung gegeben; die Dichter lebten ja nicht von Honoraren, sondern von Widmungen. Da indessen die allgemeine Belohnung für eine Zueignung fünf Pfund betrug, so würden fünfzig Pfund schon eine ansehnliche Gabe gewesen sein.

Sicherlich ist es Shakespeare schon früh gelungen, Mitinhaber des Theaters zu werden, und augenscheinlich hat er eine besondere Gabe gehabt, seinen Verdienst fruchtbringend anzulegen. Der hartnäckige Wille, sich emporzukämpfen, unterstützt von dem praktischen Sinn des Engländer, hat ihn zu einem ausgezeichneten Geschäftsmanne

gemacht, und bald entwickelt er ein ausgesprochenes Talent für Geldgeschäfte wie von späteren grossen nationalen Schriftstellern vielleicht nur Holberg und Voltaire.

Vom Jahre 1596 an können wir seinen Wohlstand verspüren. In diesem Jahre reicht sein Vater, augenscheinlich auf seine Veranlassung und durch seine Unterstützung, bei Heralds College ein Gesuch um Erteilung eines Wappenschildes ein, wovon uns eine Skizze, datiert: Oktober 1596, aufbewahrt ist. Die Erteilung des Wappens bedeutete die feierliche Aufnahme in *The gentry*. Nur dadurch war der Sohn (wie der Vater) berechtigt, seinem Namen das Wort *gentleman* (armiger) beizufügen, wie wir ihn in einzelnen der späteren Aktenstücke und in seinem Testamente bezeichnet finden. Aber Shakespeare selbst konnte nicht um die Erteilung eines adeligen Wappens ansuchen. Ein Schauspieler war ein allzu gering geschätztes Wesen, um dabei in Betracht zu kommen. Er ergriff daher den verständigen Ausweg, seinen Vater mit den nötigen Mitteln zu versehen, damit dieser für sich darum einkommen konnte.

Ein wirkliches Recht auf den Adelstitel hatte nach den damaligen Begriffen und Bestimmungen der alte Shakespeare allerdings auch nicht. Aber der Wappenkönig Sir William Dethick war ein äusserst willfähriger Herr, wahrscheinlich klingenden Argumenten nicht unzugänglich, deshalb auch in jenen Tagen heftig angegriffen, und schliesslich sogar abgesetzt wurde, weil er sich allzuleicht zur Erteilung von Wappen bewegen liess. Seine Verteidigung bezüglich der Bewilligung des Shakespeareschen Gesuches besitzen wir noch heute. Allerlei kleine Unwahrheiten wurden geltend gemacht, so z. B. dass John Shakespeare schon vor zwanzig Jahren von dem Wappenkönige Cooke eine Skizze zu seinem Adelschilde erhalten habe, und dass er Friedensrichter mit königlicher Ernennung gewesen sei, während sein Amt in Wirklichkeit nur ein kommunales war. Gleichwohl muss die Sache auf Schwierigkeiten gestossen sein, denn noch im Jahre 1597 wird John Shakespeare *yeoman* genannt, und erst im Jahre 1599 hat die endgültige Erteilung des adeligen

Wappens stattgefunden und zwar mit der (übrigens vom Sohne nicht benutzten) Erlaubnis, dieses Shakespearesche Wappen mit dem der Familie Arden zu verbinden. In dem Schilde liegt schräg mit der Spitze abwärts nach rechts der Speer, den der Name enthält. Er ist von Gold mit einer eisernen Spitze. Als Helmschmuck sitzt über dem Schilde ein silberner Falke, der einen zweiten goldenen Speer in seinen Klauen hält. Der Wahlspruch des Wappens lautet (etwas ironisch) *Non sans droict*. Doch an welchen Adelsbrief hatte *er* nicht Anrecht!

Im Frühjahr 1597 kaufte William Shakespeare das Haus New Place, das grösste und früher schönste Haus in Stratford. Da es jetzt etwas verfallen aussah, war die Kaufsumme verhältnismässig gering: 60 Pfund. Er liess es ausbessern, zwei Gärten dabei anlegen und vermehrte das Grundstück durch neue Ankäufe, darunter auch Ländereien; denn bei dem im Winter 1598 herrschenden Kornmangel wird er im Register als der Besitzer von zehn quarters Korn und Malz bezeichnet, d. h. als der Eigentümer des drittgrössten Vorrates in der Stadt. Das Haus lag gerade gegenüber der Gildenkapelle, deren Glocken ihm schon als Kind in die Ohren tönnten.

Gleichzeitig gibt er seinem Vater Geld, um den Prozess gegen John Lambert wegen des neunzehn Jahre vorher verpfändeten Eigentums Asbies wieder aufzunehmen, jenen Prozess, dessen ungünstigen Ausgang der Sohn, wie wir gesehen haben, sich so sehr zu Herzen nahm, dass er im Vorspiele zu seinem eben beendigten Schauspiele: Die Zähmung der Widerspenstigen einen Ausfall gegen die Familie Lambert eingeflochten hatte.

Ein unterm 24. Januar 1597 d. h. 1598 von einem gewissen Abraham Sturley in Stratford an seinen Schwager Richard Quiney (dessen Sohn später Shakespeares jüngste Tochter heiratete), gerichteter Brief beweist, dass der Dichter schon damals für einen bedeutenden Geldmann galt, da ein aus derselben Stadt Gebürtiger darin die Aufforderung an ihn richten lässt, er möge, anstatt sich in dem nahe ge-

legenen Shottery Ländereien zu kaufen, lieber das Zehnten-Recht in Stratford erwerben; das würde sowohl für ihn wie für die Bewohner vorteilhaft sein — es war nämlich in der Regel ein sehr gutes Geschäft, sein Kapital auf diese Weise anzulegen, und es war der Stadt nicht gleichgültig, von wem dieses Recht übernommen wurde, da die Gemeinde an den Einkünften einen Anteil hatte.*)

Wahrscheinlich hat Shakespeare damals die Kaufsumme zu hoch gefunden, denn erst sieben Jahre nachher, im Jahre 1605, erwirbt er für die bedeutende Summe von 440 Pfund die Hälfte der Zehnten von Stratford, Old Stratford, Bishopston und Welcombe. Diese Zehnten hatten zuerst der Kirche angehört, dann seit dem Jahre 1554 der Gemeinde und schliesslich seit dem Jahre 1580 Privatleuten. Die Übernahme derselben verwickelte Shakespeare, wie es zu erwarten war, in nicht wenige Prozesse.

In einem Briefe vom Jahre 1598 schreibt Richard Quiney, der die Interessen der Bewohner seines Geburtsortes in der Hauptstadt vertrat, an einen Verwandten: „Wenn Ihr mit William Shakespeare einen Handel schliesst oder Geld dafür bekommt, so nehmt das Geld mit nach Hause.“ Derselbe Quiney hat auch den einzigen an Shakespeare gerichteten Brief geschrieben, der noch existiert (also vermutlich nicht abgesandt wurde), in welchem er mit beweglichen und frommen Worten seinen „liebenden Landsmann“ um ein Darlehn von dreissig Pfund gegen Bürgschaft und Zinsen ersucht. In einem anderen Briefe vom 4. November desselben Jahres drückt Sturley seine Zufriedenheit darüber aus, dass Shakespeare versprochen habe, der Strat-

*) Sturley schreibt: „Mr. Shaksper is willinge to disburse some monie upon some od yarde land or other at Shotterie or near about us“ und fordert Quiney auf, ihn statt dessen zu bewegen „to deal in the matter of our tithes.“ Er fährt fort: „By the instructions you can give him thereof and by the friends he can make therefore, we think it a fair mark for him to shoot at and not impossible to hit. It obtained, would advance him indeed, and would do us much good.“

forder Bürgerschaft Geld zu leihen, und erkundigt sich nach den näheren Bedingungen.

Alle diese Briefschaften beweisen mit genügender Deutlichkeit, dass Shakespeare nicht den Abscheu teilte, Zinsen zu nehmen, der bei seinen Zeitgenossen officiell war, und zu dem sein Antonio im Kaufmanne von Venedig sich im Gegensatze zu Shylock so lebhaft bekennt. Zinsen zu nehmen, war nach damaliger Auffassung den Christen verboten; es geschah aber nichtsdestoweniger in den meisten Fällen, und Shakespeare nahm, wie man es damals in der Regel that, zehn Prozent.

In den folgenden Jahren fährt er fort, Grund und Boden zu erwerben. Im Jahre 1602 kauft er in Stratford für nicht weniger als 320 Pfund Ackerland, ein Haus und ausserdem einen Grund für 60 Pfund. Im Jahre 1610 vergrössert er seinen Grundbesitz mit 20 acres Land. 1612 kauft er im Verein mit drei anderen für 140 Pfund in London ein Haus mit Garten.

Und Shakespeare ist ein strenger Geschäftsmann gewesen. Wir sehen, wie er von London aus einen Prozess anstrengt gegen einen armen Teufel, einen gewissen Philipp Rogers in Stratford, der in den Jahren 1603—4 in kleinen Partien Malz von ihm gekauft hatte, im ganzen für 1 Pfund, 19 Shilling 10 Pence, und der ausserdem die Summe von zwei Shilling von ihm geliehen hatte. Sechs Shilling waren zurückbezahlt worden. Für die restierenden 1 Pfund, 15 Shilling 10 Pence setzt also Shakespeare das Gericht in Bewegung. — Im Jahre 1609 wird er wieder wegen einer Schulforderung gegen einen Stratforder Bürger klagbar. Dieses Mal handelt es sich um 6 Pfund 24 Shilling, und da der Schuldner sich aus dem Staube gemacht hat, so verklagt Shakespeare seinen Bürger.

Alle diese Einzelheiten beweisen erstens, wie nahe Shakespeare sich auch während seines Londoner Aufenthaltes mit Stratford verbunden fühlte. Im Jahre 1596 hat er es dahin gebracht, dass das Ansehen seiner Familie wiederhergestellt ist; er hat seinen armen, verschuldeten

Vater zum Gentleman mit Wappenschild gemacht und ist selbst einer der grössten und reichsten Grundbesitzer seiner Vaterstadt geworden. Beständig fährt er fort, sein Kapital und seine Ländereien daselbst zu vermehren, und es ist augenscheinlich nur eine Konsequenz aller dieser Bestrebungen, wenn er noch in seinem kräftigen Alter London, das Theater und die Litteratur verlässt, um nach Stratford zu übersiedeln und seine letzten Lebensjahre als wohlhabender Gutsbesitzer zu verbringen.

Wir sehen ferner, wie eifrig Shakespeare bestrebt war, sich über seinen Stand als Schauspieler zu erheben. Im Jahre 1599 erhält er die Genugthuung, dass er sich in Zukunft *Wm. Shakespeare of Stratford-upon-Avon, in the county of Warwick, gentleman* unterzeichnen kann. Darunter ist selbstverständlich keineswegs zu verstehen, dass er nun Männern von dem eigentlichen Adel gleichgestellt gewesen wäre. Davon war so wenig die Rede, dass die beiden Schauspieler, die als gute Kameraden seine Werke herausgeben, ihn noch in der Widmung zur Folio-Ausgabe vom Jahre 1623 als den *Diener* der Grafen von Pembroke und Montgommery bezeichnen und seine Werke *Kleinigkeiten* nennen, die nicht würdig seien, von Männern wie Ihren Hoheiten gelesen zu werden; sie widmen den beiden vornehmen Brüdern diese Arbeiten aus Dankbarkeit, weil sie dem verstorbenen Dichter so viel Nachsicht und Gunst erzeugt hätten.

Das Studium dieser alten Kaufverträge- und Geschäftsbriefe ist jedoch für uns hauptsächlich deshalb von Wichtigkeit, weil sie uns in ein Gebiet von Shakespeares Seelenleben einen Einblick thun lassen, dessen Vorhandensein wir ohne sie nicht hätten ahnen können. — Wenn er seinen Hamlet (V, 1) an dem offenen Grabe Ophelias sagen lässt: „Dieser Geselle war vielleicht zu seiner Zeit ein grosser Käufer von Ländereien, mit seinen Hypotheken, seinen Besitztiteln, seinen Grundzinsen, seinen Kaufbriefen, seinen Gewährsmännern, seinen gerichtlichen Wiedererstattungen. Ist dies der letzte Grund seiner Grundzinsen?“ so kann er dabei recht gut an sich gedacht haben.

Und — um zu unserem Ausgangspunkte zurückzu-
kehren — es ist einleuchtend, dass Shakespeare, wenn er
im Kaufmanne von Venedig die verschiedene Stellung der
Menschen zu Eigentum, Besitz, Vermögen und Reichtum
zum Pole der Handlung macht, diesem Probleme mit leb-
haftem, persönlichem Interesse entgegengetreten ist.

XXI.

Aus Ben Jonsons Volpone (IV, 1) ersieht man, dass
der Reisende, der nach Venedig kam, sich Zimmer mietete
und sie von irgend einem Juden möblieren liess. War der
Reisende ein Dichter, so hatte er also eine in England nicht
existierende Gelegenheit, den Charakter und die Ausdrucks-
weise der Juden zu studieren. Shakespeare hat diese Ge-
legenheit benutzt. Die Namen der im „Kaufmanne“ vor-
kommenden Juden und Jüdinnen hat er dem alten Testa-
mente entnommen. Im ersten Buche Mose 10, 24 kommt
der Name Selah (hebräisch Schelach; damals als Name eines
Maroniten vom Libanon: Scialac) vor, woraus er Shylock
gemacht hat, und im ersten Buche Mose 11, 29 treffen wir
den Namen Jiska (die herauschauende, die spähende), der
in den beiden englischen Bibelübersetzungen von 1549 und
1551 Jesca geschrieben ist, und den er in Jessica verwandelt.
Shylock sagt ja auch von der Jessica, dass sie eine grosse
Neigung habe, den Kopf zum Fenster hinauszustecken um
das Schauspiel auf den Strassen zu geniessen.

Die Sage von dem Juden, der für die unbezahlte
Schuld hartnäckig das ihm als Pfand versprochene Pfund
Fleisch von seinem christlichen Schuldner fordert und
schliesslich mit Schimpf und Schande vom Gerichtshofe ab-
gewiesen, ja ausserdem gezwungen wird, ein Christ zu
werden, war Shakespeares Theaterpublikum auf verschiedenen

Wegen zugeflossen. Man hat diese Geschichte (sowie die über die Wahl zwischen den drei Kästchen) in buddhistischen Legenden wiedergefunden, und manche meinen, dass sie von Indien nach Europa gelangt sei. Sie kann indessen ebensogut den entgegengesetzten Weg genommen haben. Jedenfalls finden wir, was sogar die eine von Shakespeares Quellen geltend macht, das Recht, sich in dem Fleische eines insolventen Schuldners bezahlt zu machen, schon in den Gesetzen der zwölf Tafeln des alten Rom. Dieser Zug ist nämlich im Altertum international gewesen und Shakespeare hat ihn nur von alten, halb barbarischen Zuständen nach dem Venedig seiner Zeit verlegt.

Die Erzählung stellt den Übergang von der unbedingten Handhabung des strengen Rechtes zu dem jüngeren Rechtsprinzip der Billigkeit dar. So lieferte sie also einen Anknüpfungspunkt für Portias beredte Auseinandersetzung von dem Gegensatze zwischen Gerechtigkeit und Gnade, die sich für die Zuhörer zu einer Darstellung der Überlegenheit der christlichen Moral über das jüdische Festhalten am Gesetze und seinem Buchstaben verwandelte.

Eine der Quellen, die Shakespeare zu Shylocks Gestalt, besonders zu seinen Reden vor dem Richter, benutzt hat, ist *The orator* von Alex. Silvayn. Die fünfundneunzigste Deklamation in diesem Werke hat den Titel: Über einen Juden, der für seine Schuldforderung von einem Christen ein Pfund Fleisch haben wollte. Da Silvayns Buch in englischer Übersetzung von Antony Munday im Jahre 1596 herauskam, und der Kaufmann von Venedig 1598 bei Meres als Schauspiel von Shakespeare erwähnt wird, so kann es kaum einem Zweifel unterworfen sein, dass das Stück in der Zwischenzeit entstanden ist.

In *The Orator* hält sowohl der Kaufmann als auch der Jude Reden, und die Anklage gegen den Juden ist insofern interessant, als sie ein lebhaftes Bild von den Beschuldigungen jener Zeit gegen die israelitische Rasse entwirft: Ihre Hartnäckigkeit und Grausamkeit entstammten ihrem Vorsatze, den von ihr gekreuzigten Gott der Christen

zu verhöhnen. Die Juden seien schon im Altertume ein gottloses Volk gewesen, was ihre eigene Bibel zur Genüge lehre, da sie von ihren Empörungen gegen Richter und Priester erzähle. Ja was hätten nicht ihre gepriesenen Patriarchen gethan? Sie hätten ihren Bruder verkauft. *)

Doch Shakespeares Hauptquelle für das ganze Stück ist augenscheinlich die Erzählung: *Die Abenteuer Gianettos* aus der Sammlung *Il Pecorone* von Ser Giovanni Fiorentino, die 1558 in Milano erschien.

Ein junger Kaufmann mit Namen Gianetto kommt mit seinem reich beladenen Schiff in einen Hafen beim Schlosse Belmonte, das von einer wunderschönen, jungen Witwe bewohnt wird, die sehr umworben und auch bereit ist, ihre Hand und ihr Vermögen einem Manne zu schenken, aber nur unter einer Bedingung, die bisher niemand hat erfüllen können, und die mit mittelalterlicher Derbheit und Naivetät dargestellt ist. Bei Anbruch der Nacht fordert sie den Betreffenden auf, ihr Lager zu teilen und sie sich zu eigen zu machen. Ein Schlaftrunk, den sie ihm vorher reichen lässt, macht ihn indessen von dem Augenblicke, da er sich auf dem Lager ausstreckt, zu einer Beute des Schlafes, und wenn der Morgen anbricht, so hat er Schiff und Ladung an die schöne Dame verloren und muss mit Schande und Verlust abziehen. **)

*) But it is no marvaile, if this race be so obstinat and cruell against us for they doe it of set purpose to offend our God whom they have crucified: and wherefore? Because he was holie, as he is yet so reputed of this worthy Turkish nation: but what shall I say? Their own bible is full of their rebellion against God, against their Priests, Judges, and leaders. What dit not the verie Patriarks themselves, from whom they have their beginning? They sold their brother . . .

**) Der Stil ist folgender: Ora venendo la sera, la donna lo prese per mano e menollo in camera e disse: E' mi pare ora d' andarsi a letto. Rispose Gianetto: Madonna io sono a voi, e subito vennero due damigelle l' una con vino e l' altra con confetti. — E come egli giunse nel letto così fu addormentato. La donna si coricò a lato a costui, che mai non risenti infino alla matina, ch' era passata terza.

Gianetto hat Unglück, steht aber so sehr unter der Herrschaft seiner Leidenschaft, dass er nach Belmonte zurückkehrt, sobald sein liebevoller Pflegevater Ansaldo ihm zum zweiten Male ein Schiff ausgerüstet hat. Aber auch dieser Besuch endet resultatlos, und um ihm eine dritte Reise zu ermöglichen, ist der Pflegevater genötigt, unter der uns bekannten Bedingung 10 000 Dukaten von einem Juden zu leihen. Durch den guten Rat einer wohlwollenden Dienerin entgeht der junge Mann diesmal der Gefahr, wird glücklicher Bräutigam und vergisst in seiner Freude Ansaldos Verschreibung an den Juden. Als er sich dieser erst am Verfalltage erinnert, so fordert seine Frau ihn auf, sofort nach Venedig zu reisen, und gibt ihm hunderttausend Dukaten mit. Als Advokat verkleidet, reist sie kurz darauf hinter ihm her und tritt in Venedig als ein junger, angesehenener Rechtsgelehrter von Bologna auf. Der Jude weist indessen jeden Vorschlag ab, der auf Ansaldos Rettung ausgeht, sogar die hunderttausend Dukaten. Dann geht die Gerichtsscene gerade wie bei Shakespeare vor sich; Gianettos junge Frau fällt das Urteil gerade wie Portia; der Jude bekommt keinen Heller und wagt es nicht, einen Tropfen von Ansaldos Blut zu vergiessen. Als Gianetto dem Advokaten aus Dankbarkeit die ganzen hunderttausend Dukaten anbietet, so begehrt dieser nur den Ring, den er von seiner Frau erhalten hat, und die Erzählung endet mit derselben leichten Auflösung der scherzhaften Verwicklung, die Shakespeare sich angeeignet hat.

Da der Dichter die von der schönen Dame auf Belmonte gestellte Bedingung zur Erlangung ihrer Hand nicht gebrauchen konnte, so hat er eine andere gesucht und sie in einer Erzählung der *Gesta Romanorum* gefunden. Hier soll ein junges Mädchen unter drei Kästchen: von Gold, Silber und Blei wählen, um womöglich den Sohn des Kaisers zu gewinnen. Die Inschrift des goldenen Kästchens verspricht dem, der es wählt: was er verdiene. Das junge Mädchen verwirft es aus Demut, und mit Recht, denn es zeigt sich, dass es mit Totengebeinen angefüllt ist. Die

Inscription des silbernen Kästchens verspricht jedem: was seine Natur begehrt. Das junge Mädchen verwirft auch dieses; denn, sagt sie naiv, meine Natur begehrt fleischliche Lust. Das bleierne Kästchen endlich verspricht dem, der es wählt: was Gott ihm bestimmt hat, und siehe, es ist voll von Edelsteinen.

Bei Shakespeare lässt Portia nach dem letzten Willen ihres Vaters ihre Freier unter drei Kästchen wählen, die hier andere Inschriften haben, und von denen das unansehnlichste ihr Bild enthält.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass Shakespeare etwas aus einem älteren, verloren gegangenen Stücke benutzt hat, das, wie Stephen Gosson in seiner *Schoole of Abuse* (1579) sagt, „die Habsucht weltlicher Freier und den Blutdurst der Wucherer“ darstellte.

Der hohe Wert des Kaufmanns von Venedig beruht auf dem Ernst und der Genialität, womit Shakespeare die Skizzen der Charaktere vertieft hat, die er den alten Fabeln entnahm, und auf der hinreissenden Mondschein-Lyrik, worin er sein Drama münden lässt.

In diesem Antonio, dem königlichen Kaufmanne, der bei all seinem Glück und seiner Herrlichkeit von Schwermut ergriffen wird und sich unter der Ahnung kommender Unglücke und Qualen in Spleen versinken lässt, hat Shakespeare gewiss einen Teil seines eigenen Wesens niedergelegt. Antonios Schwermut ist verwandt mit der, die wir in den folgenden Jahren hervorbrechen sehen bei Jacques in „Wie es euch gefällt“, bei dem Herzog in „Was ihr wollt“ und bei Hamlet. Sie bildet gleichsam die wehmütige Unterströmung unter der Lebensfreude in dem Zeitraum von Shakespeares Leben, wo diese bei ihm noch vorherrschend ist. Sie bewirkt, dass nach Verlauf einiger Zeit träumerische und grübelnde Hauptpersonen eine Weile den Platz einnehmen, der in der blühenden Jugend des Dichters noch den entschlossenen und thatkräftigen Helden anheimfällt. Übrigens ist Antonio trotz der fürstlichen Hoheit seines Wesens nicht untadelhaft. Er hat Shylock seines Glaubens

und seiner Abstammung wegen auf die roheste Weise verhöhnt und schnöde behandelt; wie stark und wild das mittelalterliche Vorurteil gegen die Juden ist, das wird dem Zuschauer klar, wenn er sieht, wie ein so hochsinniger Mann wie Antonio dessen uneingeschränkter Herrschaft unterworfen ist. Und wenn dieser Mann, immerhin mit etwas mehr Berechtigung, den Shylock seiner Geldgeschäfte wegen mit Abscheu und Verachtung behandelt, so vergisst er auf eine für uns auffallende Weise, dass man dem Juden jeden andern Erwerbsweg versperrt hatte, und dass man ihn regelmässig nur deshalb sein Geld zusammenscharren liess, um im gegebenen Falle immer Jemand bei der Hand zu haben, den man ausplündern könnte. Shakespeare selbst kann Shylock unmöglich mit Antonios Augen betrachtet haben. Shylock begreift den Antonio nicht und bezeichnet ihn (III, 3) mit dem Worte:

Dies ist der Narr, der Geld umsonst auslieh.*)

Aber Shakespeare selbst gehörte nicht zu dieser Art von Narren. Er hat dem Antonio eine Idealität beigelegt, die seine eigene Fähigkeit überstieg, und die ihn nicht zur Nachahmung verlockte. Das Benehmen eines solchen Mannes Shylock gegenüber erklärt also den Hass und den Rachedurst des Ausgestossenen.

Mit besonderer Sorgfalt und Liebe hat Shakespeare Portias Gestalt ausgeführt. In den ihr anfangs gestellten Bedingungen liegt wie in dem von Shylock hervorgerufenen Konflikte ein Märchen-Element. Beide Teile der Handlung entsprechen einander insofern sehr gut. Etwas zu kindlich-märchenhaft wirkt heutzutage allerdings die Unwahrscheinlichkeit, dass Portia durch das Testament des Vaters, dem sie sich gehorsam unterwirft, gezwungen wird, jeden beliebigen Mann zu heiraten, der ein Rebus rät — dessen Auflösung auf die einfache Wahrheit hinausläuft: Es ist nicht alles Gold, was glänzt. Shakespeare ist so zufrieden damit gewesen, dass er die alte Fabel von den drei Kästchen dazu be-

*) This is the fool, that lent out money gratis.

nutzen konnte seinen Abscheu vor allem Scheinwesen auszudrücken und einzuprägen, dass er von dem barock Unwahrscheinlichen, sich auf diese Weise zu verheiraten, absieht.

Er hat sagen wollen: Portia ist nicht nur vornehm, sie ist echt; und sie kann nur von dem gewonnen werden, der den Schein verwirft. In Bassanios langer Replik vor der Wahl (III, 2) ist das angedeutet. Gibt es etwas, das Shakespeare gehasst hat, und zwar mit einem im Verhältnis zur Geringfügigkeit des Gegenstandes unglaublich lebhaften Hasse, der während seines ganzen Lebens überall zum Durchbruche gelangt, so ist es der Gebrauch von Schminke und falschen Haaren. Deshalb hebt er hervor, dass Portias Schönheit der Kunst nichts verdanke; bei anderen Schönheiten liege die Sache anders:

Blickt auf Schönheit,
Ihr werdet sehn, man kauft sie nach Gewicht,
.
So diese schlänglicht krausen goldnen Locken,
.
. kennt man sie gleich oft

Als eines zweiten Kopfes Ausstattung:
Der Schädel, der sie trug, liegt in der Gruft.

Und er zieht daraus die Lehre:

So ist denn Zier die trügerische Küste
Von einer schlimmen See. . . .

Vor der Wahl will Portia ihre Gefühle für Bassanio nicht geradezu verraten und thut es doch auf die anmutigste Weise durch schelmische Sprechversehen:

O der Augen

Die mir es angethan und mich geteilt!
Halb bin ich Eu'r, die andre Hälfte — Euer,
Mein, wollt' ich sagen; doch wenn mein, dann Euer,
Und so ganz Euer

Als Bassanio in seiner Antwort hierauf den Wunsch ausspricht, gleich unter den Kästchen zu wählen, weil er sich wie auf der Folterbank fühle, ehe sein Schicksal entschieden sei, so hat Portia einige Repliken, die auf die im Jahre 1594 an Elisabeths spanischem Arzte, Don Roderigo Lopez, barbarisch vollzogene Hinrichtung hinzudeuten scheinen,

nachdem zwei Schlingel auf der Folterbank Bekenntnisse abgelegt hatten, welche die wahrscheinlich grundlose Anklage gegen ihn stützten. Portia scherzt:

Ja; doch ich sorg', Ihr redet auf der Folter,
Wo sie, gezwungen, sagen, was man will.

und Bassanio antwortet:

Verheisst mir Leben, so bekenn' ich Wahrheit.

Als die Wahl ihrem Wunsche und ihrer Hoffnung entsprechend ausfällt, ist ihre Haltung so, wie sie augenscheinlich dem Frauen-Ideal Shakespeares zu diesem Zeitpunkte entspricht; nicht Julias stürmisches Selbstaufgeben, sondern das vollständige Aufgehen einer verständigen und feinen Frau in Zärtlichkeit. Ihretwegen wünscht sie sich nicht besser, als sie ist, aber seinetwegen möchte sie dreifach zwanzigmal besser sein. Sie sagt:

. doch meine volle Summe
Macht etwas nur, kurz, macht ein Mädchen aus,
Unpraktisch, unerzogen, ungelehrt,
Darin beglückt, dass sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, dass sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren;
Am glücklichsten, weil sie ihr weich Gemüt
Dem Euren überlässt, dass Ihr sie lenkt
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.

So demütig liebt sie den schwachen Verschwender, ihren Bräutigam, der obendrein von Anfang an nur deshalb zu ihr nach Belmont gekommen ist, um seine leichtsinnig gestifteten Schulden bezahlen zu können. Es trifft sich nämlich so merkwürdig, dass das Einzige, was ihr Vater durch sein wunderliches Testament verhindern zu können meinte, dass Portia nicht von einem Manne gewonnen würde, der sie nur ihres Geldes wegen begehrte, hier geschieht — allerdings so, dass ihn ihre Vorzüge seine ursprünglichen Beweggründe, sich ihr zu nähern, vergessen machen.

Trotz Portias weiblichen Aufgehens in ihre Erotik liegt doch etwas Selbständiges, Männliches in ihrem Charakter. Sie besitzt die Gewohnheit und die Fähigkeit elternloser

Erben, selbst zu verfügen, anderen zu gebieten und auf eigene Hand zu handeln, ohne um Rat zu fragen oder sich nach dem Herkommen zu richten. Ihr Dichter hat die Züge der italienischen Novelle benutzt, um sie ebenso entschlossen wie edelmütig zu machen. Wieviel Geld schuldet Antonio? fragt sie. Drei Tausend Dukaten? Gib dem Juden 6000 und zerreisse die Verschreibung!

Shakespeare hat sie mit dem hellen, siegreichen Temperamente ausgestattet, das er von nun an eine Zeit lang allen jungen Heldinnen seiner Lustspiele verleiht. Eine von diesen jungen Mädchen wird angeredet: „Ihr seid ohne Zweifel in einer lustigen Stunde geboren worden.“ Sie antwortet: „Nein, im Gegenteil, meine Mutter jammerte. Aber es stand allerdings ein Stern am Himmel, der tanzte, und unter diesem bin ich geboren.“ Alle diese jungen Frauen sind unter einem Stern geboren, der tanzte. Selbst aus den stillsten bricht der Lebensjubiläum hervor.

Portias Wesen ist Gesundheit, dessen Äusserung: Freude, und das helle Glück ist ihr Lebenselement. Sie entstammt dem Glücke, ist im Glücke aufgewachsen, sie ist von allen Bedingungen und Attributen des Glücks umgeben, und sie teilt mit beiden Händen Glück aus. Sie ist edel bis aufs Blut; sie ist kein im Entenhof geborener Schwan, sondern sie steht im Einklang mit sich wie mit der Umgebung.

Shylocks Vermögen besteht aus Gold und Edelsteinen, die man verbergen und auf eiliger Flucht mitnehmen kann, die aber auch gestohlen und geraubt werden können. Antonios Vermögen besteht aus schwimmenden Schiffladungen, die auf allen Meeren von Wind und Wetter und Piraten bedroht sind. Portias Eigentum ist ein von ihren Vorfahren ererbter, sicherer Besitz und besteht aus Grund und Boden und Prachtgebäuden. Es bedurfte vielleicht eines Jahrhunderts der Vorbereitung, der Wartung und Pflege, um ein Wesen hervorzubringen, wie sie es ist. Menschenalter hindurch mussten ihre adeligen Vorfahren ein sorgenfreies und unbeflecktes Leben führen, die Gunst des Schicksals geniessen und vom Glücke bevorzugt werden,

um den Reichtum anzuhäufen, der ihr Fussstück ist, um das Ansehen zu gewinnen, das ihr Thron ist, um den Hausstand zu schaffen, der ihr Gefolge ausmacht, um das prächtige Schloss auszustatten, in welchem sie als Fürstin herrscht, und um ihren Geist mit der überlegenen Bildung und Kenntnis einer regierenden Fürstin auszurüsten. Sie ist gesund, obgleich sie fein ist; sie ist froh, obgleich sie geistig alle ihre Umgebungen um Kopfeslänge überragt, und sie ist jung, obgleich sie weise ist. Sie entstammt einem frischeren Geschlecht als dem nervösen der Gegenwart. Stets wird sie getragen von der nie gebeugten oder unart berührten Freudigkeit und Gesundheit ihrer Natur; und diese Natur äussert sich als Heiterkeit bei einem durch Ungewissheit peinlichen Schicksale; als Selbstbeherrschung bei überwältigender Freude; als Thatendrang in unvorhergesehenen und verhängnisvollen Fällen. Sie hat unerschöpfliche Quellen und Hilfsquellen in ihrer Seele, Überfluss an Plänen wie an Einfällen, Überfluss an Witz wie an Geld und Gut. Im Gegensatze zu ihrem Geliebten braucht und verschwendet sie nur von ihrem Überflusse; daher ihr Gleichgewicht und ihre königliche Ruhe. Wenn man diese gesunde Lebensfreude ihres innersten Wesens nicht zu schätzen versteht, dann muss allerdings, schon von der ersten Scene mit Nerissa an, ihr Scherz gezwungen und ihre Geistreichheit gesucht erscheinen, und der Einwand liegt dann nahe, dass nur ein armer Geist mit seiner Rede Kunststücke macht und mit seinen Worten spielt. Hat man aber ein offenes Auge für diesen Gesundheitsborn, so begreift man, dass ihre Gedanken mit derselben Freiheit und Notwendigkeit spielend hervorsprudeln, wie die, mit welcher Wasserstrahlen eines Springbrunnens blitzelnd emporsteigen; dass sie Gleichnis auf Gleichnis ergreift und wieder fallen lässt, wie man Blumen pflückt und hinwirft, wenn man einen ganzen Blumengarten voll vor seinen Füßen hat, und dass sie ihre Worte wendet und windet wie ihre Locken.

Es stimmt mit ihrem Wesen überein, wenn sie sagt (I, 2): „Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen; aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift

hinaus: solch ein Hase ist Tollheit, der junge Mensch, dass er weghüpft über das Netz des Krüppels, guter Rat.“ Solche Wendungen muss man sich von der Lust des Scherzes wegen zu scherzen und zu lächeln in Flug und Schwung gesetzt denken; sonst würden sie steif und schwerfällig erscheinen. So bedarf auch eine Replik wie diese:

Das wüsst' Eu'r Weib gewiss Euch wenig Dank,
Wär' sie dabei und hört' Eu'r Anerbieten.

der siegessicheren Munterkeit als Voraussetzung, um nicht Anstoss zu erregen, wenn sie mitten unter die scheinbar hoffnungslose Angst um Antonios Leben hinein geschleudert wird. Portias Seele lebt in angeborener Harmonie, aber diese Harmonie ist volltönend und reich und vereinigt starke Gegensätze in sich, so dass ein wenig Phantasie erforderlich ist, um sich ein richtiges Bild von ihr zu machen. Es liegt in ihrer so kompliziert harmonischen Physiognomie etwas, das an Leonardos Frauenköpfe erinnert. Würde und Zärtlichkeit, Überlegenheit und Unterwerfung, Klugheit, wie sie bei Höfen gedeiht, und einfache Weiblichkeit, Ernst bis zur Festigkeit und Schalkhaftigkeit bis zur Spottlust sind hier geheimnisvoll vermischt und vereinigt.

Wie Shakespeare sie aufgefasst wünscht, das geht aus der Bewunderung ihres Wesens hervor, der Jessica ihrem Geliebten gegenüber Ausdruck verleiht (III, 5). Wenn das eine junge Weib sich über das andere in so starken Lobsprüchen ergeht, so müssen die Vorzüge der letzteren unangreiflich sein. Bassanio, sagt sie, müsse nun ein ausgezeichnetes Leben führen, denn da er in seiner Frau einen solchen Segen bekommen habe, so habe er ja des Himmels Freuden schon auf Erden, und wenn er sich dessen nicht hier auf Erden verdient mache, so geschähe ihm recht, wenn er den Weg zum Himmel niemals fände:

Spielten zwei Götter eine Himmelswette
Zwei ird'scher Weiber halb, Portia wär' eine,
Not thät' es mit der anderen zu setzen
Sonst was aufs Spiel; die arme rohe Welt
Hat ihres gleichen nicht.

Doch die Hauptgestalt des Schauspiels ist selbstverständlich für die heutigen Leser und Zuhörer: Shylock, obgleich es keinem Zweifel unterworfen sein kann, dass er in jenen Zeiten als eine komische Figur und keineswegs als die Hauptfigur betrachtet wurde, da er ja vor Schluss des Stückes den Schauplatz verlässt. Nach der menschenfreundlicheren Auffassung späterer Zeiten ist Shylock eine halbwegs pathetische Gestalt, ein Sündenbock, ein Opfer; damals bildete er mit seiner Habsucht, seinem Geize, seinem Wucher und seinem Eifer, einem anderen die Grube zu graben, in die er selbst hineinfällt, eine unvermischte komische Lustspielfigur. Er jagte den Zuschauern nicht einmal Unruhe ein wegen Antonios Leben, da alle das Ergebnis im voraus kannten. Er war die Zielscheibe des Gelächters, wenn er zu Bassanios Fest eilte: „Doch will ich geh'n aus Hass, auf den Verschwender von Christen zehren“; ferner wenn er in der Scene mit Tubal zwischen der Freude über Antonios Unglück und der Wut über die Verschwendung der geflüchteten Tochter schwankte, und er war odios, wenn er ausrief: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren!“ Er war überhaupt als Jude ein verachtetes Geschöpf; er gehörte dem Stamme an, der Christus gekreuzigt hatte, und ausserdem war er auch als Wucherer verachtet. Das englische Theaterpublikum kannte übrigens — wie das norwegische Publikum noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts — die Juden nur aus Büchern und Theateraufführungen. Von 1290 bis 1660 waren die Juden vollständig von England vertrieben. Ihre wirklichen Tugenden und Laster waren unbekannt; jedes Vorurteil gegen sie konnte ungehindert gedeihen.

Hat Shakespeare bis zu einem gewissen Grade diese religiösen Vorurteile geteilt, wie das mit dem nationalen Vorurteil gegen die Jungfrau von Orleans der Fall gewesen zu sein scheint, falls die Scenen aus Heinrich VI., wo sie als Hexe auftritt, wirklich von ihm sind? Sicherlich nur in sehr geringem Grade. Hätte er eine ausgeprägtere Sympathie für Shylocks Standpunkt an den Tag gelegt, so würde eines

Teils die Censur eingegriffen, anderen Teils sein Publikum ihn nicht verstanden und sich von ihm abgewandt haben. Es entspricht durchaus dem Zeitgeiste, dass Shylock die ihm zuerkannte Strafe erleidet. Als Wiedervergeltung für seine halsstarrige Rachsucht verliert er zunächst die Summe, die er dem Antonio geliehen hat, dann die Hälfte seines Vermögens, und endlich wird er, gleichwie der Jude von Malta bei Marlowe, gezwungen, seine Religion zu wechseln. Letzteres erregt bei dem modernen Leser Anstoss. Aber die Ehrfurcht vor der persönlichen Überzeugung in ihrem Unterschiede von der rechten Überzeugung war zu Shakespeares Zeiten nicht vorhanden. Der Zeitpunkt lag ja nicht so fern, wo man den Juden die Wahl gelassen hatte, das Kruzifix zu küssen oder den Scheiterhaufen zu besteigen. Und im Jahre 1349 hatten in Strassburg 900 das letztere gewählt. Sonderbar ist auch der Gedanke, dass eben zur selben Zeit als der südländische Jude auf den englischen Bühnen seine Tochter vergiftete und das Messer gegen seinen Schuldner wetzte, in Spanien und Portugal Tausende von heldenmütig begeisterten Juden und Jüdinnen, die nach der Vertreibung der 300000 beim Wechsel des Jahrhunderts heimlich dem Judentum treu geblieben waren, sich lieber von der Inquisition martern, zerfleischen und verbrennen liessen, als dass sie ihre ererbte Religion abgeschworen hätten.

Der hochsinnige Antonio ist es, der den Vorschlag macht, man möge Shylock zwingen ein Christ zu werden. Man hat dabei sein Wohl im Auge; denn durch die Taufe wird ihm die Möglichkeit zu einem seligen Leben nach dem Tode eröffnet, und seine christlichen Gegner, die ihn durch kindliche Sophismen zum Verluste seines Vermögens verurteilt und ihn gezwungen haben, seinen Gott zu verleugnen, können obendrein darauf pochen, dass sie ihm gegenüber, der auf dem jüdischen Boden des formellen Rechtes steht, das christliche Prinzip der Gnade vertreten.

Dass Shakespeare indessen persönlich geistig ganz freigestanden hat gegenüber dem Glauben des Fanatismus,

dass der Jude, der sich nicht zur christlichen Religion bekehre, in Ewigkeit verdammt sei, das hat er dem modernen Leser gegenüber in der Scene zwischen Lancelot und Jessica (III, 5) unzweideutig an den Tag gelegt. Lancelot spricht humoristisch seine Überzeugung aus, dass Jessica verdammt sei. Es gäbe nur eine Hoffnung, die ihr helfen könnte, und zwar die, dass ihr Vater nicht ihr Vater sei.

Jessica.

Das wäre in der That eine Art von Bastard-Hoffnung; dann würden die Sünden meiner Mutter an mir heimgesucht werden.

Lancelot.

Wahrhaftig, dann fürchte ich, Ihr seid von Vaters und von Mutters wegen verdammt. Wenn ich die Scylla, Euren Vater, vermeide, so falle ich in die Charybdis, Eu're Mutter: gut, Ihr seid auf eine und die andre Art verloren.

Jessica.

Ich werde durch meinen Mann selig werden; er hat mich zu einer Christin gemacht.

Lancelot.

Wahrhaftig, da ist er sehr zu tadeln. Es gab unser vorher schon Christen genug; grade so viele, als nebeneinander gut bestehen konnten. Dies Christenmachen wird den Preis der Schweine steigern; wenn wir alle Schweinefleisch-Esser werden, so ist in kurzem kein Schnittchen'Speck in der Pfanne für Geld mehr zu haben.

Und Jessica wiederholt Lancelots Wendung ihrem Manne gegenüber:

Er sagt mir grade heraus, im Himmel sei keine Gnade für mich, weil ich eines Juden Tochter bin; und er behauptet, dass Ihr kein gutes Mitglied des gemeinen Wesens seid, denn dadurch, dass Ihr Juden zum Christentum bekehrt, steigert Ihr den Preis des Schweinefleisches.

In diesem Tone hätte ein Gläubiger nicht mit vermeintlich so ernsthaften Dingen gescherzt.

Erstaunlich ist es fernerhin, welches Recht im Unrecht, welche Menschlichkeit in der Unmenschlichkeit Shakespeare dem Shylock mitzuteilen verstanden hat. Der Zuschauer sieht ein, dass er bei der Behandlung, die er erlitten, so werden musste. Shakespeare verschmäht das Motiv des

atheistisch gesinnten Marlowe, dass der Jude das Christentum hasse und die Christen verachte, weil sie schlimmere Geldwucherer seien als er. Mit seiner ruhigen Humanität lässt er Shylocks Härte und Grausamkeit seinem leidenschaftlichen Naturell sowie seiner Ausnahmestellung entspringen, so dass er trotz allem einer späteren Zeit wie eine Art von tragischem Symbol für die Erniedrigung und den Rachedurst eines unterdrückten Stammes erscheint.

Niemals hat Shakespeare eine grössere Probe von schneidender und unwiderlegbarer Beredtsamkeit gegeben als in Shylocks berühmter Hauptreplik (III, 1):

Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmassen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Genährt mit derselben Speise, verletzt mit denselben Waffen, unterworfen denselben Krankheiten, geheilt mit denselben Mitteln, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? . . . Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Menschenliebe? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muss seine Geduld sein nach christlichem Vorbilde? Nu, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben; und es muss schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthun.

Aber das Überraschendste ist wohl die Genialität, womit Shakespeare das Rassegepräge aufgefasst und wiedergegeben und das eigentümlich Jüdische in Shylocks Kultur zur Erscheinung gebracht hat. Während Barabas bei Marlowe sich in mythologischen Gleichnissen ergeht, lässt Shakespeare Shylocks Bildung ganz und gar auf dem alten Testamente beruhen und den Handel den einzigen Weg sein, auf dem er mit der Kultur späterer Zeiten in Verbindung steht. Alle seine Gleichnisse nimmt er von den Patriarchen und den Propheten, seine Rede ist salbungsvoll, wenn er sich mit Jakobs Beispiel rechtfertigt. Sein eigener Stamm ist ihm noch immer „der heilige Stamm“, er hat „nie den Fluch gefühlt“, der sein Volk betroffen hat, bis jetzt, da seine Tochter mit seinen Schätzen geflüchtet ist. — Marlowes Barabas hat dagegen die unmögliche Replik:

I am a Jew, and therefore am I lost.

Jüdisch ist auch sein Respekt vor dem Gesetz und dessen Buchstaben und sein hartnäckiges Festhalten daran, sein Pochen auf das formelle Recht, das ja sein eigenes, einziges Recht in der menschlichen Gesellschaft ist, und die teils natürliche, teils absichtlich trotzige Einschränkung seiner sittlichen Begriffe auf das Wiedervergeltungsprinzip. Er ist kein wildes Tier; er ist kein Heide, der seinen natürlichen Trieben freien Lauf lässt; sein Hass ist nicht unbeherrscht; er hält ihn in seinem gesetzlichen Rechte eingesperrt wie einen Tiger in einem Käfig. Ihm fehlt vollständig das Freie und Helle, das Leichtlebige, Sorglose und Rücksichtslose, das die herrschende Kaste in ihren Tugenden und Lastern, in ihrer Wohlthätigkeit und ihrer gedankenlosen Verschwendung bezeichnet; aber er hat keinen Augenblick ein schlechtes Gewissen über irgend eine seiner Thaten; seine Handlungen stimmen mit seinen Begriffen überein.

Losgerissen von dem Boden, von der Gemeinschaft und der Sprache, wo sein Geist heimisch ist, hat er doch seinen morgenländischen Charakter beibehalten. Der Kern seines Wesens ist Leidenschaft. Seine Leidenschaft ist es, die ihn reich gemacht hat; er ist leidenschaftlich in seinen Handlungen, seinen Berechnungen, seinen Unternehmungen, seinem Hass und seiner Rache, kurz in allem. Er ist in viel höherem Grade rachsüchtig als habgierig. Geld bedeutet ihm nichts im Vergleich mit Rache, so geldgeizig er auch ist. Erst in der Erbitterung über die Flucht und den Diebstahl der Tochter schreitet er so hartherzig gegen Antonio ein, indem er sich weigert, den dreifachen Betrag der geliehenen Summe anzunehmen. Seine Ehre ist für Geld nicht käuflich, wie unritterlich seine Vorstellung von Ehre auch ist. Er hasst den Antonio mit weit grösserer Gewaltsamkeit, als er seine Juwelen liebt, und eben dieser leidenschaftliche Hass, nicht seine Geldgier, macht ihn zu einem Unmenschen.

Aus dieser hebräischen Leidenschaftlichkeit, die sich

bis in die Einzelheiten der Diktion verfolgen lässt, entspringt unter anderem sein lebhafter Hass gegen Trägheit und Müssiggang, ein Zug, von dessen ursprünglich jüdischem Charakter man sich überzeugen kann, wenn man die Sprüche der Bibel durchblättert. Er verabschiedet den Lancelot mit den Worten: „In meinem Stock bau'n keine Drohen.“ Das allgemein Morgenländische im Ausdruck dieser Leidenschaft ist durch die Art der Gleichnisse angedeutet, indem diese sich meist der Parabelform nähern (man beachte z. B. die Berufung auf Jakobs Schlaueheit, oder die Verteidigungsrede, die beginnt: „Viel habt ihr unter euch gekaufter Sklaven . . .“). Das besonders Jüdische liegt darin, dass jene trockene, brennende Leidenschaft immer Bilder und Gleichnisse anwendet, die einer eigentümlich nüchternen Klugheit entspringen; so bleibt die scharfe, beissende Logik, die jede Beschuldigung mit Zinsen zurückgibt, stets die herrschende Macht. Diese nüchterne Logik hat ferner immer einen dramatischen Schwung. Shylocks Gedankengang bewegt sich immerfort in Frage und Antwort, ein untergeordneter, aber bezeichnender Zug, den man im Stile des alten Testaments verspüren und noch heute in den Schilderungen primitiver Juden wiederfinden kann. Man fühlt den Worten an, dass seine Stimme singend ist, dass seine Bewegungen schnell und seine Gesten gross sind. Von seinem innersten bis zu seinem äussersten Wesen ist er ein Typus seines Stammes in der Erniedrigung.

Am Ende des vierten Aufzugs verschwindet Shylock aus dem Schauspiel, damit er mit seiner Disharmonie den harmonischen Ausgang nicht störe. Shakespeare verwischt das Peinliche und Ernsthafte des Gesamteindruckes durch seinen fünften Aufzug.

Dieser Aufzug ist eine von Musik durchzogene Mondscheinlandschaft. Der ganze Aufzug ist lauter Musik und Mondschein. Er ist ein Bild von Shakespeares Seele zu diesem Zeitpunkte. Alles ist hier versöhnt, besänftigt, versilbert und gehoben von einer tragenden Musik.

Die Repliken greifen ineinander, wie die verschiedenen Stimmen im Gesange:

Lorenzo.

Der Mond scheint hell: in solcher Nacht wie diese,
Da linde Luft die Bäume schmeichelnd küsste
Und sie nicht rauschen liess, in solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Die Seele zu den Griechenzelten seufzend,
Wo Kressida die Nacht lag.

Jessica.

In solcher Nacht
War's, als über'm Taue Thisbe furchtsam schlüpfte

Lorenzo.

In solcher Nacht

Stand Dido, eine Weid' in ihrer Hand,

und nun folgen noch vier Repliken, die den Eindruck machen, als sei die Poesie des Mondscheins für verschiedene Stimmen in Musik gesetzt.

Mit dem Abschluss des Kaufmanns von Venedig gelangen wir zu einem Zeitabschnitt in Shakespeares Leben, der potenzierte Freudigkeit und Keckheit bedeutet. In diesem, lichtesten Zeitraume verherrlicht er feurige Kraft und Klugheit beim Manne, Geist und Witz bei der Frau; und dieser geistreichste Abschnitt seines Lebens ist zugleich durch musikalisches Gefühl eigentümlich. Sein Leben und seine Dichtung lösen sich mit all ihrer hohen Energie in Musik, in Harmonien auf.

Früh ist er mit der Tonkunst vertraut gewesen und früh muss er viel Musik gehört haben.*) Schon in seinen ersten Schauspielen trifft man eine bedeutende Einsicht in die Technik der Musik, wie es das Gespräch zwischen Julia und Lucetta in den beiden Edelleuten von Verona offenbart (I, 2). Er hat die Kapelle der Königin gehört sowie die Kapellen verschiedener adeliger Herren und Damen; Portia hat ja auch eine Kapelle auf ihrem Schlosse. Sicher-

*) Förster: Shakespeare und die Tonkunst. Shakespeare-Jahrbuch II, 155. — Karl Elze: William Shakespeare 474. — Henrik Schück: William Shaksper 313.

lich hat er ferner viel Musik von Privatleuten gehört. Die Engländer waren zu seiner Zeit, was sie später nie gewesen sind, ein musikalisches Volk. Die Puritaner waren es, welche die Musik aus dem täglichen Leben der Engländer vertrieben. Das Spinett war das Lieblingsinstrument jener Zeit. In den Barbierstuben hatte man Spinette, die von den wartenden Kunden benutzt wurden. Elisabeth selbst spielte Spinett und Laute. Und Shakespeare hat in seinem 128. Sonett, wo er sich an die junge Frau wendet, die er mit dem Kosenamen *my music* anredet, sich selbst geschildert, wie er neben der Geliebten am Spinett steht und die Tasten beneidet, die ihre Finger küssen dürften. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er John Dowland, den vorzüglichsten englischen Musiker jener Zeit, persönlich gekannt, obgleich das Gedicht aus der unter Shakespeares Namen herausgegebenen Sammlung *The passionate Pilgrim*, worin er genannt wird, von Richard Barnfield ist und nicht von ihm.

Gerade ehe er den Kaufmann von Venedig schrieb, hatte er in der Zählung der Widerspenstigen seine Kenntniss von der Gesangkunst und dem Lautenspiel aufs neue zu einer scherzhaften Scene benutzt und Lucentio einige tief empfundene Worte über den Zweck der Musik in den Mund gelegt:

Soll sie nicht sein des Menschen Herzerquickung,
Nach seinen Studien und der Tagesmühe?

Die Wirkung der Musik auf Gemütskranke hat Shakespeare sehr wohl gekannt, wie wir das aus König Lear und dem Sturme ersehen. Aber hier im Kaufmanne, wo die Musik sich mit dem Mondscheine paart, nimmt seine Lobpreisung einen höheren Flug:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen: sanfte Still' und Nacht
Stimmt zu den Klängen süßser Harmonie.

Und Shakespeare, der die Kirchenmusik, von deren Tendenz seine Seele anscheinend nicht berührt wurde, nie

erwähnt, lässt hier seinen sonst wenig schwärmerischen Lorenzo sich in echte Renaissance-Schwärmereien über die Musik der Sphären ergehen:

Komm Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim,
So voller Harmonie sind ew'ge Geister;
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Sphärenharmonie und Seelenharmonie, nicht Glockenklang und Kirchengesang sind für ihn die höchste Musik.

Shakespeares Liebe zur Musik, für die er am Schlusse des Kaufmanns einen so reichen Ausdruck findet, bricht im Schauspiel überall hervor. So sagt Portia, als Bassanio unter den Kästchen wählen soll (III, 2):

Lasst nun Musik ertönen, weil er wählt;
So, wenn er fehltrifft, end' er schwanengleich,
Hinsterbend in Musik

Er kann gewinnen,

Und was ist dann Musik? Dann ist Musik
Wie Paukenklang, wenn sich ein treues Volk
Dem neugekrönten Fürsten neigt

Es ist, als ob Shakespeare hier im Kaufmanne zum ersten Male die durch und durch musische Natur seines Wesens so recht hat offenbaren wollen.

Die leichtsinnige Jessica lässt er diese tief sinnigen Worte sagen:

Nie macht die liebliche Musik mich lustig.

und er lässt den Lorenzo erklärend antworten, das rühre von dem Lauschen der Seele her; der Ton der Trompete beherrsche eine Schar unzugereiteter Pferde; Orpheus habe, wie die Sage erzähle, Bäume, Felsen und Fluten gelenkt:

Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst
Den nicht die Eintracht süsser Töne rührt,

Taugt zum Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebos:
Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!

Buchstäblich ist das ja vom Dichter nicht gemeint. Man achte jedoch darauf, wer bei Shakespeare unmusikalisch ist. Hier Shylock, der „das Gequäk der quergehalsten Sackpfeife“ verabscheut, demnächst Hotspur, der allzu heroisch-uncivilisiert ist, ferner der allzu störrische Benedict, der allzu fanatisch politische Cassius, der allzu afrikanisch barbarische Othello und endlich Wesen wie Caliban, der indessen wie durch Zauberei von der Musik überwältigt wird.

Musikalisch sind dagegen alle die weicheren Wesen. Im ersten Teil von Heinrich IV. Mortimer und seine Walliserin, die ja gegenseitig ihre Sprache nicht verstehen können (III, 1):

Doch bis ich, Liebe, deine Sprach' erlernt
Will ich nie müssig gehn; denn deine Zunge
Macht Welsch so süß, wie hoher Lieder Weisen,
Die eine schöne Königin entzückend
Zu ihrer Laut' in Sommerlauben singt.

Musikalisch sind die rührenden jungen Frauen Ophelia und Desdemona und ferner Gestalten wie Jacques in *Wie es euch gefällt* und wie der Herzog und Viola in *Was ihr wollt*. Dieses letztere Schauspiel ist sogar ganz und gar von Musik durchzogen. Die Leidenschaft für die Sprache der Töne schlägt in der ersten Replik des Stückes ihren ersten Akkord an:

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! Gebt mir Übermass davon,
Dass, übersatt, die Lust erkrank' und sterbe.
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt! —

Hier kommt auch Shakespeares Liebe für die Töne der Volkslieder zum Ausbruch, wenn er den Herzog sagen lässt (II, 4):

Nun denn, Cesario, jenes Stückchen nur,
Das alte, schlichte Lied von gestern Abend!
Mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr,
Mehr als gesuchte Wort' und luft'ge Weisen
Aus dieser raschen, wirbelfüss'gen Zeit.

So voll von Bedürfnis nach Musik und Neigung zur Musik wie hier der Herzog oder wie Lorenzo am Schlusse des Kaufmanns von Venedig ist Shakespeare in dem kurzen, glücklichen Zeitraum gewesen, wo er unbesiegt von der Schwermut, die in ihm wie in allen tieferen Naturen als Möglichkeit verborgen lag, es noch fühlte, wie seine Fähigkeiten sich kräftigten und entfalteten, wie sein Leben mit jedem Tage an Bedeutung und Fülle zunahm, und wie schöpfungskräftig und durch und durch harmonisch sein Inneres sich gestaltete. Die grosse Schlussharmonie im Kaufmann von Venedig ist gleichsam ein Sinnbild von dem Gefühle inneren Reichtums und von dem Gleichgewicht, das er nun erungen hatte.

XXII.

Aus dem Jahre 1596 liegt ein Drama vor: „The Raigne of King Edward the third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London,“ das von verschiedenen englischen Kritikern und Kennern (darunter Halliwell-Philips) teilweise Shakespeare zugeschrieben wird; wenigstens seien die besten Partieen stark von ihm retouchiert. Es liegen gute Gründe vor, dieser Meinung beizutreten. Ob schon das Drama Shakespeares Werken nicht mehr als zahlreiche andere Schauspiele aus Elisabeths Zeit ähnlich sieht, und obwohl Swinburne es für ausgemacht hält, dass das Stück von einem Nachahmer Marlowes geschrieben sei, spricht grosse Wahrscheinlichkeit dafür, dass Shakespeare

an Edward III. mitgearbeitet habe. Bemerkenswert sind folgende Zeilen aus einer Replik von Warwick:

A spacious field of reasons could I urge
Between his glory, daughter, and thy shame:
That poison shows worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies that fester smell far worse than weeds
And every glory that inclines to sin,
The shame is treble by the opposite.

Die mit Cursiv gedruckte Zeile:

Lilien, die faulen, stinken mehr als Unkraut.

ist nämlich die Schlusszeile in Shakespeares 94. Sonett.

Es ist völlig unwahrscheinlich, dass dieses Sonett, welches, wie später gezeigt werden wird, auf erst mehrere Jahre später vorkommende Verhältnisse in Shakespeares Leben anspielt, schon damals geschrieben gewesen sei. Vermutlich hat Shakespeare in dem Sonett eine von ihm selbst hinzugedichtete Zeile des Schauspiels verwendet.

Der fremde Forscher weicht davor zurück, sein Urteil gegen das der Eingeborenen aufzustellen, wo von englischer Sprache und englisch dichterischem Stil die Rede ist. Nichtsdestoweniger fühlt er sich zuweilen dazu gezwungen, gegenüber den vielen Schauspielen aus jener Zeit, die bald von diesem und bald von jenem Kritiker ganz oder teilweise unserem Dichter zugeschrieben werden. Ein solches Drama ist z. B. Arden of Feversham, wahrlich eines der bewundernswertesten Schauspiele jener reichen Zeit, dessen Wert Einem auffallend ist, selbst wenn man es zum ersten Male in dem unkritischen Alter der frühen Jugend liest. Swinburne sagt: „Ich finde es nicht nur zulässig, sondern geradezu logisch zu sagen: Dieses Werk, zweifellos das Werk eines jungen Mannes, kann unmöglich von irgend einer anderen jugendlichen Hand als von der Shakespeares stammen.“

Wie gering auch das Vertrauen ist, das ich in dieser Frage im Vergleich mit Swinburne verdiene, so ist es mir doch unmöglich, seine Anschauung zu teilen. Ich kann, so hoch ich Arden of Feversham auch schätze, nicht glauben,

dass Shakespeare eine einzige Zeile davon geschrieben hat. Die Wahl des Stoffes ist ihm nicht ähnlich, noch weniger die Art der Behandlung. Es ist eine bürgerliche Tragödie über eine Frau, die einen dreifachen Mordversuch gegen ihren guten und feinen Mann unternimmt, um sich freier mit ihrem elenden Geliebten vereinigen zu können — eine Dramatisierung einer wirklichen Kriminalsache, die sich genau an die Akten hält, diese aber mit einem vorzüglichen Seelenstudium durchdrungen hat. Shakespeare nährte Unwillen gegen diese Art von Stoffen und hat sie später nie behandelt; aber warum sollte er sie gescheut haben, wenn er sie so gut zu behandeln verstand! Doch die Hauptsache ist die, dass wir im Stil und in der Diktion nur an einzelnen Stellen der Monologe das treffen, was Shakespeares Eigentümlichkeit ausmacht: die Phantasie im Ausdruck, die überreiche Lyrik, welche die Replik wie mit einem Sonnenstrahle vergoldet. In *Arden of Feversham* ist es Werkeltag.

Aber das grosse, Shakespeare bezeichnende Merkmal ist das Schwungbrett, das er unter die Worte, unter die Repliken legt. Einen Schritt machen wir auf der Erde, und beim nächsten fliegen wir. Der Vers gewinnt bei ihm sehr schnell eine reiche, schwere Melodie, wird nie flach oder gewöhnlich. In den Schauspielen aus Englands Geschichte schlägt die Diktion zuweilen in den Balladen- oder Romanzenstil um. Eine Unterströmung von Pathos oder Schwärmerei oder von übermütiger Laune reisst uns immer mit sich. Wir befinden uns stets ausserhalb des alltäglichen Grau in Grau. Denn Werkeltag bedeutet Phantasielosigkeit, und alle Shakespeares Personen, mit alleiniger Ausnahme der durch ihre Dummheit lächerlichen, besitzen eine farbenreiche Phantasie.

Um sich zu überzeugen, in welchem Grade dieses der Fall ist, so achte man auf die Diktion im ersten Teil von *Heinrich IV.*, dem grossen Werke, das er unmittelbar nach dem Kaufmann von Venedig ausführt.

Auf der einen Seite *Glendower*, der immer auf dem *Kothurne* ist, Gesichte sieht, an Vorbedeutungen glaubt,

über Geister gebietet u. s. w., auf der anderen Seite Heinrich Percy, der nüchterne und verständige Mann, der sich immer an die Erde hält und nur an das glaubt, was seine Sinne erfassen und seine Vernunft anerkennt. Gleichwohl ist aber auch in ihm eine Feder, die nur berührt zu werden braucht, und er schwingt sich auf zu der Poesie, die der Ode angehört. Der König hat den Mortimer treulos genannt. Percy thut Einspruch dagegen (I, 3): Mortimer habe keinen Scheinkrieg gegen Glendower geführt:

dies zu beweisen,

G'nügt eine Zunge für den offenen Mund
So vieler Wunden, die er kühn empfing,
Als an des schönen Severn kies'gem Ufer
Im einzelnen Gefecht Arm gegen Arm
Er einer Stunde bestes Teil verbrachte,
Trotz wechselnd mit dem grossen Glendower.
Dreimal verschnauften sie und tranken dreimal
Nach Übereinkunft aus des Severn Flut,
Der, bang vor ihren blutbegier'gen Blicken,
Unter sein bebend Schilf erschrocken lief
Und barg sein krauses Haupt im hohlen Ufer
Befleckt mit dieser tapfern Streiter Blut.

So spricht Homer vom Skamandros.

Worcester sagt, er wolle dem Percy ein Wagestück zeigen, so voll Gefahr: als über einen tobend brüllenden Strom auf eines Speeres schwankendem Schafte zu schreiten. Er antwortet:

Schickt nur Gefahr von Osten bis zum West,
Wenn Ehre sie von Nord nach Süden kreuzt,
Und lasst sie ringen: o, das Blut wallt mehr
Beim Löwenhetzen als beim Hasenjagen!

Als Northumberland sagt, die Einbildung von grossen Thaten (imagination of some great exploit) reisse ihn über die Schranken der Geduld, ruft er aus:

Bei Gott! Mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung
Vom blassen Mond die lichte Ehre reissen,
Oder zu tauchen in der Tiefe Grund,
Wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte
Und die ertränkte Ehre bei den Locken
Heraufzieh'n

Welch eine Anhäufung von bildlichen Ausdrücken bei diesem Feinde von Pathos und Musik! Von den Wunden, die mit offenem Munde sprechen — eine verhältnismässig schwache Metapher — bis zur reinen Mythenbildung! Der Fluss erschrickt vor den blutbegierigen Blicken der beiden Kämpfenden, er verbirgt sein krauses Haupt, seinen Lockenkopf im Schilf — das ist klassische Götter-Sagen-Formation. Die Gefahr kommt von der einen Himmelsecke, die Ehre von der anderen um einen Kampf auszufechten — das ist eine Walkyrenbildung altnordischer Art. Der Ehre Kranz hängt an dem Horn des Mondes — das ist ein im Märchenstil vergrössertes Turnierbild. Die versunkene Ehre wird an den Locken aus der Tiefe gezogen — das ist ein Taucherbild, worin die Ehre phantasiereich in ein Weib verwandelt wird, das ins Meer gestürzt ist und gerettet werden soll. Und das alles in drei kurzen Repliken.

Wo diese Reizbarkeit der Phantasie mangelt, wie in Arden of Feversham, da fehlt auch das Shakespearesche Merkmal. Selbst wo sein Stil verständig und nüchtern erscheint, ist er verschwenderisch reich an gebundener Phantasie, wie man von gebundener Elektrizität spricht, und bei der geringsten Veranlassung entladet diese sich, explodiert, zaubert vor unserem Auge die Figuren eines Feuerwerks hervor, und wirkt auf das Ohr wie die Melodie eines brausenden, stürzenden Wasserfalls.*)

Im Jahre 1598 erschien in Quartformat ein Drama mit folgendem Titel:

The History of Henrie the Fovrth; With the battell at Shrewsburie, betweene the King and Lord Henry Percy, surnamed Henrie Hotspur of the North. With the humorous conceits of Sir John Falstaffe. At London. Printed by P. S. for Andrew Wise, dwelling in Paules Churchyard, at the signe of the Angell. 1598.

*) Dieser Shakespearesche Stil, wie er sich in den Werken dieses Zeitraumes entwickelt, hat Goethe und seine Jugendgefährten Lenz und Klinger begeistert, in Dänemark Hauch und Bredahl ergriffen und die Diktion ihrer tragischen Dramen geschaffen. Björnson ist in Maria Stuart und Sigurd Slembe davon beeinflusst.

Das war der erste Teil von Shakespeares Heinrich IV., der im Jahre 1597 geschrieben sein muss, jenes Drama, worin Shakespeare seine grosse, überwältigende Selbständigkeit erreicht hat. Dreiunddreissig Jahre alt steht er zum erstenmal auf der Höhe seiner Künstlergrösse. Der Reichtum dieses Schauspiels an Charakteren, an Witz, an Genie ist niemals übertroffen worden. Als Drama betrachtet, ist es etwas lose gebaut — noch loser und technisch schwach gebaut ist der zweite Teil, der gegen den ersten nicht aufkommen kann — aber nur als Dichterwerk geschätzt ist es eines der allervorzüglichsten Werke der Weltliteratur, heroisch und burlesk, ergreifend und niedrig komisch zu gleicher Zeit.

Und die Gegensätze sind nicht antithetisch einander gegenübergestellt, wie später in Victor Hugos Studien nach diesem Stil, sondern sie bewegen sich mit des Lebens vollster Freiheit.

Als das Drama geschrieben wurde, neigte sich das sechzehnte Jahrhundert, dieses in der Geschichte des Menschengeistes so grosse Jahrhundert, seinem Ende zu. Aber niemand hatte damals den schlaffen Gedanken, den Ausgang eines Jahrhunderts zu einer Art von Sinnbild für das Sinken des Lebensmutes und der Energie zu gestalten. Niemals waren in der englischen Gesellschaft und in Shakespeares Gemüt die Wogen des gesunden Selbstgefühls und der erzeugenden Kraft so hoch gestiegen. Es geht ein Dur-Ton durch Heinrich IV. und den sich daranschliessenden Heinrich V., den wir vorher nicht bei Shakespeare angetroffen haben und den wir später bei ihm nicht mehr finden werden.

Shakespeare nahm den Stoff zu diesen Dramen aus Holinshed's Chronikenbuch und aus einem alten, ganz kindlichen Schauspiel *The Famous Victories of Henry the fifth, Containing the Honorable Battel of Agin-court*. Hier fand er König Heinrich als jungen Prinzen in schlechter Gesellschaft mit Zechbrüdern und Strassenräubern. Wahrscheinlich hat Shakespeare dadurch die Idee und den Mut zu einem Schritt bekommen, den er noch nicht gewagt oder versucht hatte, nämlich in historischer Verkleidung das

Leben seiner Zeitgenossen, seine eigenen Erfahrungen aus dem täglichen Leben und dem Wirtshause, direkt in die dramatisierte Geschichte von einem ehemaligen Fürsten einzuführen, der ihm als Englands Nationalheld vor Augen stand. Dadurch erhielt das Bild eine Frische ohnegleichen.

Aus dem alten, geistlosen Stücke, das in den Jahren 1580—88 aufgeführt wurde, hat Shakespeare übrigens beinahe nichts gebrauchen können; er entnahm demselben nur die Anekdote von der Ohrfeige, die Harry als Prinz dem Lord Obrichter gibt und ein paar Namen: das Wirtshaus in Eastcheap, Gadshill, Ned und den Namen, nicht die Gestalt, Sir John Oldcastle, welchen Namen Falstaff ursprünglich trug.

Zu der Hauptperson, dem jungen Prinzen, fühlte Shakespeare sich durch einige der am tiefsten in seinem Wesen begründeten Sympathieen hingezogen. Wir haben gesehen, wie lebhaft und nachhaltig ihn der Gegensatz zwischen dem Schein und dem Wesen beschäftigte, und zwar zuletzt im Kaufmanne von Venedig. So irritiert und gereizt er sich durch die Menschen fühlte, die für mehr gelten wollten, als sie waren, durch die Affektierten und Aufgeblasenen, ja sogar durch die Frauen, die schöner scheinen wollten, als sie es waren, und sich mit falschen Farben und falschen Haaren schmückten, so warm schlug sein Herz für jeden, der den Schein gegen sich hatte und grosse Eigenschaften hinter einem unansehnlichen Auftreten und verkannten Betragen verbarg. Während seines ganzen Lebens litt er ja unter dem Gegensatze, dass er, der die grössten Werte, reiche Menschlichkeit und eine unerschöpfliche Genialität in seiner Seele fühlte, äusserlich nichts anderes war als ein Gaukler, der mit scheinbarem Leichtsinn darauf ausging, durch Spässe und Erdichtungen die Menge zu ergötzen, um auf ihre Unkosten seinen Beutel zu füllen. Hie und da konnte dieses Urteil der Aussenwelt, wie die Sonette zeigen, verwirrend auf ihn einwirken, so dass er nahe daran war, sich über seine Stellung hier im Leben und über die Welt des Scheines zu schämen, in der seine Tage dahin-

gingen, und es verlangte ihn dann doppelt, klar zu stellen, wie gross der Abstand sein kann zwischen dem, was ein Mann scheinbar ist, und dem, was seinen wirklichen Wert ausmacht.

Hierzu kam, dass der Stoff, so aufgefasst, ihm Veranlassung gab, ehe er den heroischen Strang auf seiner Leier anspannte, für das Recht kecker und hochbegabter Jugend „auszurasen“ eine Lanze einzulegen und gegen spiessbürgerliche und allzu rasche Verdammungsurtheile der Moralisten und der Puritaner Einsprache zu erheben. Er würde sich hier zeigen, dass grosse Vorsätze und heldenmütige Energie unversehrt aus den Gefahren sogar recht bedenklicher Zerstreungen hervorgehen könnten. Dieser Prinz von Wales war ja das lustige England und das eroberungsdurstige England (*merry England* und *martial England*) in einer Person.

Für die jungen, vornehmen Zuschauer konnte demnächst nichts mehr ansprechend sein, als den grossen König sich als jungen Prinzen an solchen Stellen, die sie selbst recht häufig besuchten, herumtummeln und doch — wie die besten unter ihnen — das Bewusstsein seiner hohen Würde bewahren zu sehen. Sie beobachteten mit Befriedigung, wie er die Hoffnung auf eine grosse Zukunft, den Willen, durch grosse Thaten Ehre zu gewinnen, trotz seines Verhältnisses zu Falstaff und Bardolph, zu Frau Hurtig und Dortchen Lakenreisser, festhielt.

Diese jungen, englischen Aristokraten jener Zeit, die bei Shakespeare Mercutio und Benedikt, Gratiano und Lorenzo heissen, suchten sich ja ihren ganzen Londoner-Tag hindurch zu ergötzen. In Seide oder aschfarbigem Samt gekleidet, einen mit Goldschnüren besetzten Mantel über den Schultern, begann der junge Mann den Tag mit einem Ritte nach der St. Pauls Kirche, in deren Mittelgang er ein dutzendmal auf und ab spazierte und den jungen Bürgertöchtern euphuistisch den Hof machte; er blieb vor den Läden der Buchhändler stehen, um in der neuesten Broschüre gegen den Tabak oder in dem letzten Theaterstück zu blättern.

Dann ritt er nach der Taverne, wo er mit seinen Freunden zu Mittag speisen wollte, sprach von Drakes Reisen nach Portugal, von Essex' Thaten bei Cadiz oder von der Lanze, die er gestern mit dem grossen Raleigh auf dem Turnierplatze gebrochen habe, mischte italienische und spanische Brocken in sein Englisch und liess sich nach Tisch überreden, ein Sonett vorzulesen, das er gedichtet hatte. Um drei Uhr ging er ins Theater, sah Burbadge als Richard III., hörte Kemp seinen *Jig* singen, verbrachte eine Stunde im Bärengarten, wo er zusah, wie sich die Bären gegen die auf sie gehetzten Hunde verteidigten, und liess sich beim Barbier zu dem Feste zustutzen, das er am Abend der Verabredung gemäss mit seinen Freunden und Bekannten in irgend einem Wirtshause feiern sollte. Solche Wirtshäuser waren: The Mitre, The Falcon, The Apollo, The Steelyard, The Boars Head, The Devil oder The Mermaid, der berühmteste Versammlungsort, wo der litterarische Klub die Sirene, den kein geringerer als Sir Walter Raleigh gestiftet hatte, seine Zusammenkünfte hielt.*) An diesen Orten traf der junge Aristokrat die besten Schauspieler wie Burbadge und Kemp, und die hervorragendsten Schöngeister wie Lyly, George Chapman, John Florio, Michael Drayton, Samuel Daniel, John Marston, Thomas Nash, Ben Jonson, William Shakespeare.

Thornbury hat das treffende Wort gesprochen, das Sondergepräge für das Leben in Elisabeths Zeitalter sei die Geselligkeit gewesen. Stets war man in Gesellschaft: in der Paulskirche, im Theater und im Wirtshause. Familienverkehr kannte man zu jener Zeit nicht; die Frauen hatten wie in dem alten Griechenland für den gesellschaftlichen Umgang keine Bedeutung. Die Männer kamen in den Wirtshaus-Klubs zusammen, um zu trinken, zu festen und mit einander zu sprechen. Es wurde tapfer getrunken, fast stärker als in Dänemark, das doch als das verheissene Land der Trinkgelage angesehen wurde. (Man vergleiche die

*) Thornbury: Shakespeares England I, S. 104.

bezüglichen Äusserungen in Hamlet I, 4 mit denen in Othello II, 3). Die Wirtshäuser waren ausserdem beliebte Orte für Stelldichein bei den häufigen Liebesverhältnissen zwischen adeligen Kavalieren und Bürgerfrauen. Hierhin nahmen die leichtsinnigen jungen Leute ihre Geliebte mit. Und hier wurde nach beendigter Abendmahlzeit um Kronthaler Karten gespielt und gewürfelt.

Schriftsteller und Dichter begegneten sich hier und führten Wortkriege mit einander, Witzkämpfe, bei denen die übermütige Laune Funken sprühte. Es waren Ballspiele mit Worten, bei denen es galt, den Gegner matt zu machen; es waren Treffen, bei denen man einander mit Einfällen bombardierte. Beaumont hat diese Zusammenkünfte in einigen Versen an Ben Jonson verherrlicht, der nicht nur als grosser Liebhaber von Getränken, sondern auch als unterhaltender *magister bibendi* sehr gefeiert und bewundert wurde. Darin heisst es: Welche Dinge haben wir nicht gesehen im Mermaid! Welche Worte gehört, so heiter, so voll von feinen Flammen, als ob jeder Einzelne seinen Witz in einen Scherz hätte niederlegen wollen, um den ganzen Rest seines Lebens als ein Dummkopf zu verleben.*)

In seinem Schauspiele *Every man out of his humour* hat Ben Jonson Marston unter dem Namen Carlo Buffone eingeführt. Er wartet im Wirtshause *The Mitre* auf seine Freunde, und als der Kellner George ihm den verlangten Wein gebracht hat, sagt er folgende Worte:

Carlo (trinkt) Ja, in Wahrheit, Sir, das ist das reine Wesen. O George! Ich könnte ihm die Nase abbeissen, süsser Schlingel, aus lauter Zärtlichkeit, denn er hat mir Nektar gebracht, die Seele der Traube selbst! Ich will meine Schläfen ein wenig damit waschen

*) What things have we seen
 Done at the Mermaid! heard words that have been
 So nimble, and so full of subtile flame,
 As if that every one from whence they came
 Had meant to put his whole wit in a jest
 And hat resolv'd to live a fool the rest
 Of his dull life.

und gleich ein Dutzend Schlücke trinken, das wird mein Hirn wärmen, meiner Einbildungskraft Feuer verleihen. Ich werde nichts anderes reden als Raketen und Feuerwerk den ganzen Abend. — So, Sir! und seid so gut dort stehen zu bleiben, Sir! und ich hier. So. (Er stellt die beiden Becher, die er verlangt hat, aus einander, trinkt aus dem einen und stösst mit dem anderen an, spricht bald im Namen des einen Bechers, bald in dem des anderen und trinkt abwechselnd daraus.)

Bekannt und oft angeführt ist die Stelle aus Fullers „Worthies“ über die vielen Wortkämpfe, die zwischen Shakespeare und dem gelehrten Ben ausgefochten wurden. Letzteren vergleicht er mit einer grossen spanischen Galeone, wogegen Shakespeare an ein englisches Kriegsschiff erinnere: „Master Jonson war höher gebaut an Gelehrsamkeit; solide, aber langsam in seinen Wendungen. Shakespeare war wie der englische Man-of-war weniger massiv, segelte aber leichter, konnte sich nach jeder Strömung drehen, über Stag wenden und aus jeder Windrichtung Nutzen ziehen wegen der Schnelligkeit seines Witzes und seiner Erfindungsgabe.“ Obgleich Fuller nicht Ohrenzeuge dieser Gespräche gewesen ist, so trägt sein Referat doch das Gepräge voller Zuverlässigkeit.

Unter den Männern, die zu dem Kreis gehörten, den Shakespeare in seiner Jugend aufsuchte, sind natürlicherweise Typen jeder Art gewesen vom Genie bis zur Karikatur, und bei einigen zeigte sich etwas Geniales und etwas Karikiertes, etwas Amüsantes und etwas Lächerliches in humoristischem Gemisch. Wie jedes ansehnliche Haus damals seinen *Jester* (Spassmacher oder Narr) hatte, so hatte jeder lustige Kreis seinen Spassvogel und Hanswurst. Der *Jester* war der Schrecken der Küche — denn er stahl einen Pudding, sobald der Koch den Rücken wandte — und die Freude der Mittagsmahlzeit, denn er konnte Stimmen nachmachen, drollige Sachen vorbringen, Possen treiben und die schlechte Laune der Herrschaft wegblasen. Die komische Person des Wirtshauskreises war der, welcher immerfort Witze riss, und über den immerfort Witze gerissen wurden. Er diente stets zum Gelächter, war aber doch stets frisch

und unverzagt in dem Streben, sich an der Gesellschaft zum Ritter zu schlagen, die mit ihm scherzte.

Zu Shakespeares Kreis hat sicher auch jener Chettle gehört, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Greenes „Witz für einen Heller“ herausgab und sich später wegen der groben Ausfälle der Broschüre gegen Shakespeare entschuldigte. Diesen führt Dekker in „A Knights Conjuring“ aus dem Jahre 1607 bei der Schilderung der Dichtergesellschaft in Elysium mit den Worten ein: „Herein tritt Chettle, schwitzend und schnaubend wegen seiner Fettigkeit: um ihn als guten, alten Bekannten willkommen zu heissen, erheben sich alle Dichter und fallen auf einmal aufs Knie, um in dieser Stellung auf das Wohl aller Liebhaber des Helikon zu trinken.“ Elze hat die vielleicht richtige Vermutung ausgesprochen, dass wir in diesem alten, braven, schwitzenden und schnaubenden Dicksack, der von der ganzen, munteren, jungen Versammlung so humoristisch mit einem Kniefall begrüsst wird, eben das Modell vor uns haben, nach dem Shakespeare seinen Halbgott geformt hat, den unsterblichen *John Falstaff*, ohne Frage die lustigste, kompakteste und komischeste Komödienfigur, die es gibt.

Falstaff übertrifft durch seine dicke und solide Ergötzlichkeit, durch die Unendlichkeit des in seiner Person angehäuften Gelächterstoffes alles, was das Altertum und das Mittelalter an komischen Figuren hervorgebracht hat, und alles, was die Schauspiele späterer Zeiten aufzuweisen haben.

In seinem Wesen ähnelt er teils dem Silen des alten Griechenlands und teils dem *Vidushakas* des alten indischen Schauspiels; halb ist er Hofnarr, halb Freund und Zechgenosse des Helden. Er umfasst die beiden komischen Typen der alten römischen Komödie, Artotrogus und Pyrgopolinices, den Schmarotzer und den grosssprecherischen Soldaten. Wie ein römischer Scurra lässt er seinen Patron die Rechnung bezahlen und ergötzt ihn dafür durch seine witzigen Einfälle, und wie ein *Miles gloriosus* ist er der Prahlhans aller Prahlhänse, der Lügner aller Lügner und

in geschlechtlicher Beziehung schwach. Und doch ist er allein reicher und amüsanter als alle antiken Silene und Hofnarren und Prahlhänse und Schmarotzer.

In dem auf seine Entstehung folgenden Jahrhundert erhält sowohl Spanien als auch Frankreich ein Theater; in Frankreich hat nur eine einzige drollige und lustige Person, Moron in Molières *La Princesse d'Élide*, einige schwache Züge seines Wesens; in Spanien, wo Sancho Pansas ergötzliche und grossartige Gestalt die ganze Reihe von komischen Figuren aus Calderons Theater inspiriert hat, steht der Gracioso stets im Gegensatz zum Helden und erinnert hie und da ein wenig an Falstaff, jedoch immer nur als eine Abstraktion irgend einer Seite seines Naturells, oder weil er sich in einer Situation befindet, die an eine Falstaffsche anklingt. In *La dama duende* trinkt er und ist feig; in *La gran Zenobia* prahlt er aufs unglaublichste und verwickelt sich in seine Lügen wie Falstaff. In *La puente de Mantible* wird er sogar (wie das für Falstaffs Person in den Scenen mit dem Obergericht und Coleville angedeutet ist) wegen seines kriegerischen Mutes berühmt und gefürchtet. Und doch ist es ihm gerade wie Falstaff sehr übel zu Mute bei kriegerischen Zusammenstössen; oft verkriecht und verbirgt er sich hinter einem Busch oder einem Baum. In *La hija del ayre* und *El principe constante* gebraucht er ganz dasselbe Mittel wie Falstaff und gewisse niedrigere Tiere, indem er sich auf den Boden wirft und sich tot anstellt. Falstaffs berühmte Äusserungen über die Ehre, die auch von Molières Moron gestreift werden, sind in *Los empeños de un acaso* dem Hernando in den Mund gelegt; Falstaffs Beschützermiene und seine selbstzufriedene Väterlichkeit finden wir bei Fabio in *El secreto à voces*. Es sind also einzelne Eigenschaften, losgerissene Seiten von Falstaffs Charakter, die hier als ganze Personen auftreten. Calderon blickt im allgemeinen mit wohlwollenden Vateraugen auf seinen Gracioso. Doch zuweilen wird er gleichsam empört über die epikuräische, unchristliche, unritterliche Lebensanschauung seines Spassmachers. So lässt er in *La vida es sueño* den

armen Clarin, der sich während der Schlacht hinter einem Busche verkrochen hat, von einer Kugel getroffen werden, um zu zeigen, dass der Feige der Gefahr nicht entgeht; er hält ihm eine äusserst feierliche Leichenrede, die ebenso moralisch ist, wie König Heinrichs V. Abschiedsworte an Falstaff.

Ebensowenig jedoch, wie Calderon und Molière Shakespeares Falstaff gekannt haben, ebensowenig ist er seinerseits bei der Schöpfung seines dicken Ritters von irgend einem Vorgänger in der komischen Kunst merkbar beeinflusst worden.

Dennoch muss unter diesen Vorgängern ein einzelner grosser Schriftsteller, einer der grössten, an dieser Stelle mit Shakespeare verglichen werden, und das ist Rabelais, der grosse Meister der Frührenaissance in Frankreich, der zu den wenigen Schriftstellern gehört, von denen wir sicher wissen, dass Shakespeare sie studiert hat. Er deutet an einer Stelle auf ihn hin; in Wie es euch gefällt, sagt Celia (III, 2), als Rosalinde ein Dutzend Fragen an sie richtet und mit Einem Worte Antwort verlangt: „Da müsst Ihr mir erst Gargantuas Mund leihen: es wäre ein zu grosses Wort für irgend einen Mund, wie sie heutzutage sind.“

Vergleicht man in seinen Gedanken Falstaff mit Panurge in Pantagruels Geschichte, so wird man sehen, dass Rabelais sich zu Shakespeare verhält wie ein Titan zu einem olympischen Gott. Rabelais ist der Titan, riesengross, unverhältnismässig, mächtig, aber unförmlich. Shakespeare ist der Gott, kleiner und nicht so unermesslich, ärmer an Ideen, wenn auch reicher an Einfällen, aber mit äusserster Festigkeit durchgeformt.

Rabelais stirbt im Alter von 70 Jahren, ungefähr zehn Jahre vor Shakespeares Geburt; der ganze Unterschied der Früh-Renaissance und der Hoch-Renaissance entfernt die beiden. Er ist Dichter, Philosoph, Polemiker, Reformator im grössten Stil, bis zum Scheiterhaufen exclusive, aber stets vom Scheiterhaufen bedroht. Shakespeares Derbheiten sind im Vergleiche mit den seinigen, was ein Mistbeet im Ver-

gleich mit der cloaca maxima ist; stromweise fließen die burlesken Unflätigkeiten aus seiner Feder.

Sein Panurge ist so viel grösser als Falstaff wie Utgarde-loke grösser ist als Asaloke. Auch Panurge ist redselig, witzig, ränkevoll und rücksichtslos in seinem Betragen, ein Spottvogel, der durch seine lustige Unverschämtheit allen den Mund stopft. Im Kriege kämpft Panurge ebensowenig wie Falstaff, er sticht vielmehr wie Falstaff die Feinde tot, die schon ins Gras gebissen haben. Er ist abergläubisch, aber nichtsdestoweniger ein Hanswurst, dem nichts heilig ist und der die Opferstöcke bestiehlt. Er ist grundegoistisch, sinnlich und Faullenzer, schamlos und rachsüchtig und langfingerig, und wird mit der Zeit immer mehr Memme und Prahler.

Pantagruel ist der edle Riese, Königssohn wie Prinz Heinrich. Er hat wie der Prinz die eine Schwäche, dass er die Gesellschaft von Leuten, die weit unter ihm stehen, nicht entbehren kann. Da Panurge witzig ist, so kann Pantagruel sich das Vergnügen, über seine lungenerschütternden Einfälle zu lachen, nicht versagen.

Aber Panurge ist im Gegensatze zu Falstaff eine Satire im grössten Stil. Wenn Panurge ein bedeutender Kenner des Finanz- und Steuerwesens ist, wenn er 63 Arten kennt, um das Geld herbeizuschaffen, aber 214 Arten, um es auszugeben, und im übrigen Schulden macht — was er den Kredit stiften nennt — so ist er ein Typus des damaligen, französischen Hofes. Wenn Panurge 6 Billionen, 789 Millionen, 406 000 Königsthaler Steuern aus seinem Lehn erhebt und ausserdem noch von den Maikäfern und Seeschnecken eine Einnahme von 2 435 768 Lämmerthalern mit schwerer Wolle hat — so ist das die reine Satire über die Gelderpressungen, denen die damaligen, französischen Lehns Herren sich nach Herzenslust hingaben.

Shakespeare wagt sich nicht so weit hinaus. Er ist nur Dichter und in seiner Eigenschaft als Dichter nur defensiv; die einzige Macht, von der man sagen kann, dass er sie angegriffen hat, ist der Puritanismus (Was ihr wollt, Mass

für Mass u. s. w.), und auch das nur zur Selbstverteidigung. Äusserst zahm sind ausserdem diese Angriffe im Vergleich mit den Angriffen der Dramatiker vor dem Siege des Puritanismus und der dichtenden Kavaliere nach der Wiedereröffnung der Theater. Aber Shakespeare war, was Rabelais nicht war, Künstler, und als Künstler ein wahrer Prometheus in seiner Fähigkeit, Menschen zu formen.

Als Künstler hat er denn auch das überströmend Reiche und Üppige, das wir bei Rabelais finden, ja er übertrifft ihn in gewisser Beziehung. Schon Max Müller hat den Reichtum seines Wortvorrats beobachtet. Er scheint hierin alle anderen Schriftsteller zu übertreffen. Das Libretto einer italienischen Oper enthält selten mehr als 6—700 Wörter. Ein wohlgezogener, moderner Engländer gebraucht, sagt man, in seiner Umgangssprache selten mehr als 3—4000 Wörter. Man hat ausgerechnet, dass scharfe Denker und grosse Redner in England es bis zu einer Herrschaft über 10 000 Wörter bringen. Das alte Testament ist ganz und gar mit 5642 Wörtern geschrieben. Shakespeare hat in seinen Gedichten und Schauspielen über 15 000 Wörter angewandt. Und in wenigen dieser Schauspiele wird man eine so sprudelnde Fülle finden wie in Heinrich IV.

Falstaffs ursprünglicher Name im Schauspiele war, wie schon erwähnt, Sir John Oldcastle. In der zweiten Scene des ersten Aufzugs (erster Teil) stossen wir auf ein daher rührendes Überbleibsel: der Prinz nennt den fetten Ritter „my old lad of the castle“; das Wortspiel mit jenem Namen liegt hier an der Oberfläche. In der zweiten Scene des zweiten Aufzugs ist der Vers:

Away, good Ned, Falstaff sweats to death

nur deshalb so unvollkommen geworden, weil der zweisilbige Name in aller Eile an Stelle des längeren eingeschoben wurde. In der ältesten Quartausgabe des zweiten Teils ist die Abkürzung *Old*. vor einer Replik stehen geblieben, und in der zweiten Scene des dritten Aufzugs heisst es über Falstaff, er sei bei Thomas Mowbray, dem Herzog von Norfolk, Page gewesen, was bei dem historischen Oldcastle that-

sächlich zutrifft. Dieser Mann ist indessen durchaus nicht der Schwiemeler gewesen, den Shakespeare geschildert hat; als Anhänger von Wiclefs reformatorischer Lehre wurde er auf Veranlassung Heinrichs V. dem Kirchengenichte übergeben und am Weihnachtsmorgen des Jahres 1417 ausserhalb Londons über einem langsamen Feuer geröstet. Da die Familie gegen die Herabwürdigung protestierte, die der Name des Stammvaters im Schauspiele erfuhr, so wurde der dicke Ritter umgetauft. Daher heisst es im Epiloge zum zweiten Teil, der Verfasser gedenke die Geschichte fortzusetzen, und zwar mit Sir John darin, der sich zu Tode schwitzen solle. *Denn Oldcastle starb als Märtyrer und ist nicht der Mann.*

Unter dem Namen Falstaff wurde er nach Verlauf von 50 Jahren Shakespeares populärste Gestalt; sein Name wird zwischen 1642 und 1694 häufiger genannt als der Name irgend einer anderen Person oder irgend eines anderen Werkes von unserm Dichter; sehr bezeichnend aber ist es, dass er von den Zeitgenossen trotz seiner Beliebtheit bei weitem nicht so viel besprochen wird wie Hamlet, dessen Namen wir bis 1642 45 mal antreffen, Falstaffs Name wird nur 20 mal genannt; ja Venus und Adonis, Romeo und Julia werden weit häufiger angeführt als er, und Lucretia ebenso oft. *) Das niedrig Komische in der Gestalt machte diese nach der damaligen Auffassung weniger distinguiert, und man stand Falstaff zu nahe, um ihn völlig würdigen zu können.

Er ist gleichsam der Weingott des fröhlichen England beim Wechsel des Jahrhunderts gewesen. Niemals weder vorher noch nachher hat man in England so viele Getränke gekannt. Man hatte Ale und alle anderen Sorten starken und schwachen Bieres und Äpfelwein und Honigtrank und Erdbeertrank und drei Sorten Met (meath, metheglin, hydromel), und jeder Trank duftete nach Blumen und war mit Pflanzengeschmack gewürzt. Allein in weissen Met mischte man: Rosmarin, Thymian, wilde Rosen, Minze, Lorbeer, Kresse,

*) Fresh Allusions to Shakespeare. S. 372.

Odermennig, Althea, Studentenblume, Haarmoos, Betonie, Augentrost, Glockenblume, Eschenblätter, Stechpalmenwurzel, Engelwurzel, Wermut, Tamariske, Steinbrech und ausserdem häufig Erdbeeren und Veilchenblätter. In Sherry und *Sack* that man Gewürz-Syrup.*)

Man hatte 56 französische Weinsorten und 36 spanische und italienische ausser den vielen einheimischen. Aber unter den fremden Weinen war keiner, der sich eines so grossen Rufes erfreute wie Falstaffs Lieblingswein *Sack*. Es war ein erst trockener, dann süsser Wein, der seinen Namen einer Verdrehung von *sec* verdankte; er kam von Xeres in Spanien, glich aber, süss wie er war, nicht dem Weine, der jetzt diesen Namen trägt. Er war der vorzüglichste seiner Art und hatte ein weit besseres Bouquet als die *Sack*-Weine von Malaga und den Kanarischen Inseln, obgleich diese stärker und süsser waren. Aber so süss er auch war, so mischte man nach damaligem Gebrauche doch Zucker hinein. Englische Sinne sind ja nie fein gewesen. Und Falstaff thut immer Zucker in seinen Wein. Daher seine Worte in der Scene (II, 4), wo er den Prinzen spielt und der Prinz den König: „Wenn Sekt und Zucker ein Fehler ist, so helfe Gott den Lasterhaften!“ Er thut nicht nur Zucker, sondern auch geröstetes Brot in den Wein: „Geh, hol’ mir ein Quart Sekt; thu ein Stück geröstet Brot hinein.“ (Die lustigen Weiber III, 5.) Dagegen kann er Eier in Wein nicht leiden, was andere gern hatten: „Nein, einfachen Sekt, ich will kein Hühnergesäme in meinem Gebräu.“ Und ebensowenig will er Kalk in seinen Wein haben, eine Ingrediens, durch die man sich damals der Haltbarkeit und Stärke des Weins versicherte: „Du Schurke, in dem Glase Sekt ist auch Kalk. . . . Aber eine Memme ist doch noch ärger als ein Glas Sekt mit Kalk drin“ (I. Heinrich IV, II, 4). Falstaff ist Weinkenner und Weinliebhaber trotz Silen. Aber wie unendlich viel mehr ist er!

*) Thornbury: Shakespeares England I, 227 Sweets and Liquids.
— Nathan Drake: Shakespeare and his times II, 131.

Er ist einer der hellsten und witzigsten Köpfe, die England jemals hervorgebracht hat. Er ist eine Persönlichkeit in so grossem Stil, wie sie das Hirn eines Dichters jemals empfangen hat; es liegt etwas Schlingelhaftes und viel Geniales, aber nicht das geringste Mittelmässige in seiner Natur. Er ist immer der Überlegene, stets gefasst, stets geistreich, nie unsicher, stets, selbst bei der grössten Beschämung, durch seine erfinderische Frechheit der Situation gewachsen. Er ist unter seinen Stand hinabgesunken; er lebt in der schlechtesten (allerdings auch in der besten) Gesellschaft, er hat weder Seele noch Ehre noch Moral; aber er sündigt, plündert, lügt und prahlt mit einer solchen Ausgelassenheit, in dem Grad erhaben über jeden ernsthaften Versuch zu täuschen, dass er immer liebenswürdig erscheint, was er auch unternimmt. Deshalb sind alle von ihm eingenommen, obgleich er allen als Zielscheibe ihres Witzes dient. Er überrascht einen stets durch den Reichtum seines Wesens. Er ist alt und jugendlich, verdorben und unschädlich, feig und keck, „ein Schlingel ohne Bosheit, ein Lügner ohne Betrug, ein Ritter, ein Gentleman und ein Krieger ohne Würde, Schicklichkeit und Ehre.*) Der junge Prinz zeigt einen guten Geschmack, wenn er trotz alledem stets wieder seine Gesellschaft aufsucht.

Wie witzig ist nicht Falstaff in der genialen Scene, wo Shakespeare es wagt, ihn Prinz Heinrichs Zusammenkunft mit dem erzürnten Vater parodieren zu lassen, ehe wir sie erleben, und wie schelmisch ist nicht Shakespeare selbst, wenn er ihn Lyly und Greene und das alte Stück über König Kambyses parodieren lässt! Wie köstlich ist er, wenn er mit unerschrockener Selbstironie (II, 2) den erbärmlichen Kaufleuten, die er ausplündert, zuruft:

Ei, das unnütze Pack von Hurensöhnen, *die Speck fressenden Scharken!* Sie hassen *uns junges Volk*. Nieder mit ihnen; rupft sie! . . . An den Galgen, *ihr dickbäuchigen Schufte!* Seid ihr ruiniert? Nein,

*) Maurice Morgann: An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff.

ihr fetten Schnauzen! Hättet ihr nur das Eurige bei euch! Was, ihr Hundsvötter! *Junge Leute müssen auch leben . . .*

Und welch ein Humor lebt in seiner Replik, so oft er unter wehmütigem Mitleid mit seiner Jugend sich als *verführt* schildert: „Ich will für keinen Königssohn in der Christenheit zur Hölle fahren“ (I, 2). „Ich habe seine Gesellschaft diese 22 Jahre hindurch stündlich geschworen, und doch bin ich mit des Schuftes seiner Gesellschaft behext“ (II, 2). „Schlechte Gesellschaft hat mich verdorben.“

Aber ist er auch nicht verführt, so ist er doch ebenso wenig „der abscheuliche Verführer der Jugend“, den Prinz Heinrich in seiner Rolle als König ihn nennt. Denn, um zu verführen, muss man eine Absicht haben, und diese Absicht ist bei Falstaff nicht zu finden. Doch ist es augenscheinlich, dass Shakespeare, der im ersten Teil von Heinrich IV. Falstaff nur als komische Figur behandelt und das Niedrige und Schmutzige, das seiner Natur anklebt, im Äther des Gelächters verflüchtigt, je länger er mit dieser Gestalt herumtummelt und je mehr es ihm darauf ankommt, die moralische Kraft des Prinzen im Gegensatz zu der Unwürdigkeit seiner früheren, schlechten Umgebung hervorzuheben, Falstaff immer mehr sinken lässt. Im zweiten Teil wird sein Witz plumper, sein Betragen unverantwortlicher, sein Cynismus weniger genial, sein Verhältnis zur Wirtin, die er foppt und plündert, recht unwürdig. Er, der im ersten Teil des Schauspiels sich über sich selbst, sein Wohlbefinden, seine Lustigkeit, seine Strassenräubereien und Lügen fast ohne Nebenabsichten freute, wird allmählich immer mehr darauf bedacht, aus dem Prinzen Vorteil zu ziehen, wie er denn auch in immer schlechterer Gesellschaft auftritt. Es soll nämlich nach dem ganzen Plane der Augenblick kommen, wo der Prinz, der den Thron geerbt hat und sich seiner Verantwortung bewusst ist, ein ernsthaftes Gesicht aufsetzt und den Donner der Züchtigung heranrollen lässt.

Aber hier im ersten Teil ist Falstaff noch ein Halb-gott an Geistesüberlegenheit und reiner Komik. Mit dieser

Gestalt gewann die volkstümliche Schauspieldichtung, die Shakespeare vertrat, ihren ersten entscheidenden Sieg über die gelehrte, der Spur Senecas folgende Richtung. Man hört förmlich den Jubel des Parterre und der Galerie seine Repliken umbrausen wie hochgehende Seen ein Boot. Der alte Entwurf zu Parolles in *Love's labour's won* (sich oben S. 68) hat hier einen Überfluss von Fleisch und Blut angenommen. Hier war vieles für den gemeinen Mann, so dick wie Falstaff ist — er kann sich nicht erinnern, wie lange es her ist, dass er seine Kniee gesehen hat — so dick und doch so rührig; und so alt, wie Falstaff ist, so alt und doch so jugendlich in allen seinen Lüsten und Lastern; aber weit mehr war hier zu genießen für den feiner gebildeten Zuschauer in dieser Parier- und Schlagfertigkeit, die immer einen Ausweg findet, nie verstummt oder den Mut verliert. Ja hier war etwas für jeden Zuschauer, in diesem Fleischberge, der von Witz strotzt, in diesem Heros ohne Gewissen und Scham, in diesem Räuber, Feigling und Lügner, dessen Erfindungsgabe geradezu dichterisch, Münchhausen'sch ist, in diesem Cyniker mit einer eisernen Stirne und einer Zunge, so geschmeidig wie eine Toledoklinge — seine Rede ist wie später Bellmans Gesang:

Ein Göttertanz getanzt auf Götterbergen
Mit Faun und Gratie und Muse auf einmal.

Den Menschen der Renaissancezeit hat sein Witz einen ähnlichen Genuss bereitet, wie denen des Mittelalters die Volksdichtung über die Verschlagenheit des Reineke Fuchs.

Falstaff gipfelt im ersten Teil von *Heinrich IV.* ebenso witzig wie komisch in dem entscheidenden Monologe über die Ehre, den er auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury (V, 1) hat, diesem Monolog, der beinahe kategorisch sein ganzes Wesen im Gegensatz zu dem der anderen Hauptpersonen in sich begreift. Denn alle Personen stehen hier in einem Verhältnis zur Ehren-Idee: der König, der sie in der Würde findet, Hotspur, der sie im Glanze des Ruhmes erblickt, der Prinz, der sie im Gegensatze zum Scheine liebt, und Falstaff, der in seiner leidenschaftlichen Begierde

nach den materiellen Gütern des Lebens sich ganz über sie hinwegsetzt und ihre Nichtigkeit betont:

Ehre beseelt mich, vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt? Wie dann? Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Worte Ehre? Was ist diese Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! Wer hat sie? Er, der Mittwochs starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung gibt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus.

Falstaff will kein Sklave der Ehre sein; lieber sie ganz entbehren; er zeigt, wie man ohne sie lebt, und man vermisst sie nicht bei ihm, da er vollständig in seiner Art ist.

XXIII.

Ihm gegenüber hat Shakespeare den Mann gestellt, der König der Ehre ist, ja der von seinem Bundesgenossen Douglas ausdrücklich mit den Worten definiert wird:

Thou art the king of honour.

eine Gestalt, so ganz aus einem Gusse und so gross wie der Achilles der Griechen und Donatello's italienischer St. Georg, „der Heisssporn des Nordens“, ein englischer Nationalheld so gut wie der junge Prinz.

Die Chronik und die Ballade über Douglas und Percy lieferten Shakespeare nur einen Namen und ein paar Jahreszahlen von Schlachten. Shakespeare griff den Namen Harry Percy auf, und da dessen Träger in der Geschichte nicht mit Prinz Heinrich, sondern mit dem König, seinem Vater, gleichalterig war, so machte er ihn zur Erreichung seiner dichterischen Absicht 20 Jahre jünger, um so dem Helden des Schauspiels einen ebenbürtigen und eine Zeit-

lang scheinbar überlegenen Helden an die Seite stellen zu können.

Percy ist ehrstüchtig wie kein zweiter; er ist es ja, dem es ein Leichtes dünkt, die Ehre vom blassen Mond herab- und aus der Tiefe Grund heraufzuziehen; aber er ist offen, vertrauensvoll, einfach in seinem Wesen, ohne jegliche Anlage zum Diplomaten. Er ist schnell und hitzig; seine Sporen werden erst kalt, als er stirbt. Seiner Frau gegenüber, der er sich unbedingt hätte anvertrauen können, da sie ihn anbetet und ihn „den Herrlichen, das Wunderwerk unter den Männern“ nennt, ist er vorsichtig, weil er, übrigens mit Unrecht, meint dass Weiber nicht schweigen können. Dagegen lässt er sich durch den hässlichen Argwohn des Königs zu unklugem Aufruhr treiben, und er ist so naiv, dass er seinem Vater und seinem Onkel Worcester glaubt, die ihn im Stiche lassen, als es gilt.

In diese Gestalt hat Shakespeare sich mit einer solchen Leidenschaft vertieft, dass er Hotspurs Äusseres förmlich gemalt und ihm einen besonderen Gang und eine besondere Redeweise verliehen hat, und er hat diesen Helden mit einer Verliebtheit dargestellt, die ihn in seiner Männlichkeit unwiderstehlich einnehmend erscheinen und zu einem Vorbilde für die Jugend des ganzen Landes werden lässt.

Heinrich Percy tritt mit einem Briefe in der Hand auf, den er liest (II, 3):

„Allein was mich selbst betrifft, Herr, ich könnte es wohl zufrieden sein, mich dabei zu finden, in Betracht der Liebe, die ich zu Eurem Hause trage.“ Er könnte es zufrieden sein; warum kommt er denn nicht? In Betracht der Liebe, die er zu unserm Hause trägt, — er zeigt dadurch, dass er seine eigne Scheuer lieber hat als unser Haus. Lasst mich weiter sehn. „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich.“ — Ja, das ist gewiss: 's ist gefährlich, den Schnupfen zu kriegen, zu schlafen, zu trinken; aber ich sage Euch, Mylord Narr, aus der Nessel Gefahr pflücken wir die Blume Sicherheit. „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich; die Freunde, die Ihr genannt, ungewiss, die Zeit selbst schlecht gewählt und Euer ganzer Anschlag zu leicht für das Gegengewicht eines so grossen Widerstandes.“ Meint Ihr? Meint Ihr? *So meine ich wiederum, Ihr seid ein einfältiger, feiger Knecht und Ihr lügt.* Welch ein Ein-

faltspinsel ist dies! Bei Gott, unser Anschlag ist so gut, als je ein Anschlag gemacht ward; unsre Freunde treu und standhaft; ein guter Anschlag, gute Freunde und die beste Erwartung; ein trefflicher Anschlag, sehr gute Freunde! O, ich könnte mich zerteilen und mir Mauschellen geben, dass ich einen solchen Topf von Milchbrei zu einer so ehrenvollen Unternehmung habe bewegen wollen! Zum Henker mit ihm! Er mag's dem Könige sagen; wir sind gerüstet. Ich will noch diese Nacht aufbrechen.

Man sieht ihn vor sich und hört seine Stimme. Er geht im Zimmer auf und ab, während er liest, und man kann es seiner Rede anhören, dass er einen eigentümlichen Gang hat. Heinrich Percy heisst nicht umsonst Heisssporn; ob er nun reitet oder geht, seine Bewegungen sind stets ungestüm. Deshalb sagt seine Frau nach seinem Tode (zweiter Teil II, 3):

. ja, er war der Spiegel,
Wovor die edle Jugend stets sich schmückte
Wer seinen Gang nicht annahm, war wie lahm.

Alles steht hier im Zusammenhang, die Bewegungen des Körpers und die Betonung der Rede. Man hört in Hotspurs Monolog, wie die Sätze übereinander stolpern, wie er, ohne sich Zeit zu nehmen, die Worte ganz auszusprechen, vor lauter Ungeduld stammelt und nicht eine einzige Silbe sagt, die nicht den Stempel des cholerischen Temperaments trägt:

Und hastig sprechen, von Natur sein Fehler,
Ward der Accent der Tapfern nun durch ihn.
Denn die, so leis' und ruhig sprechen konnten,
Verkehrten ihren Vorzug in Gebrechen,
Ihm gleich zu sein: so dass in Sprach', in Gang,
In Lebensart, in Neigungen der Lust,
In Kriegskunst und in Launen des Geblüts
Er Ziel und Spiegel, Buch und Vorschrift war,
Der andre formte.

Shakespeare fand diese äusseren Züge keineswegs in der Chronik; nein, er hat sich Hotspurs Eigenartigkeit mit solcher Stärke vorgestellt, dass sich alles, sogar sein äusseres danach formt. Hotspur spricht vor Heftigkeit in Ausrufen, und ist vor lauter Leidenschaft zerstreut und vergesslich.

Seine durchgängige Unbesonnenheit zeigt sich in einem so kleinen Zuge wie der, dass er sich der Namen nicht erinnern kann, die er anführen will. Als die Verschworenen das Land teilen wollen, fährt er plötzlich mit einem Fluche empor, weil er seine Karte vergessen hat. Will er erzählen, so ist er von seinem Gegenstande so erfüllt und fliegt diesem mit einer solchen Leidenschaft entgegen, dass er alles Dazwischenliegende vergisst (I, 3):

Ja seht, mich peitscht's mit Ruten, brennt's wie Nesseln
Und sticht's wie Ameishaufen, hör ich nur'
Von diesem schnöden Staatsmann Bolingbroke.
Zu Richards Zeit, — *wie nennt Ihr doch den Ort?*
Der Teufel hol's! — er liegt in Glostershire,
Wo der verrückte Herzog lag, sein Oheim,
Sein Oheim York; wo ich zuerst mein Knie
Dem Fürst des Lächelns bog, dem Bolingbroke,
Gotts Blut! —

Spricht ein anderer mit ihm, so gibt er im Anfang wohl Acht, aber bald nehmen seine Gedanken ihren eigenen Flug; er vergisst, wo er sich befindet, was gesagt wird; er ist nicht bei der Sache, und als Lady Percy ihre lange, rührende Aufforderung (II, 3) mit den Worten beendigt hat:

Ein schwer Geschäft hat mein Gemahl in Händen,
Und wissen muss ich's, wenn er noch mich liebt.

so erhält sie keine andere Antwort als:

Heda! Ist William fort mit dem Paket?

Bedienter.

Ja, gnäd'ger Herr, vor einer Stunde.

Percy.

Ist Butler mit den Pferden da vom Sheriff?

und endlich, da er sie noch immer ohne Antwort lässt, bricht sie in diese zärtliche und vertrauliche Schelmerei aus, die uns das ganze Verhältnis zwischen den beiden liebenden Eheleuten plastisch wiedergibt:

Ich breche dir den kleinen Finger, Heinrich.
Wenn du mir nicht die ganze Wahrheit sagst.

Und diese seine Zerstreutheit ist so wenig zufällig oder

alleinstehend, dass Prinz Heinrich ihn eben dadurch charakterisiert (II, 4):

Ich bin noch nicht so gesinnt wie Percy, der Heisssporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: „Pfui, über dies stille Leben! Ich muss zu thun haben.“ — „O, mein Herzens-Heinrich,“ sagt sie, „wie viele hast du heute umgebracht?“ — „Gebt meinem Rappen zu saufen,“ sagt er, und eine halbe Stunde darauf antwortet er: „Ein Stücker vierzehn; Bagatell, Bagatell!“

Shakespeare hat alle seine Kraft aufgeboden, um Percys Rede und seinen Schilderungen die vollste Anschaulichkeit zu verleihen, die er als Dichter zu geben vermag, und eine Natürlichkeit, welche die Derbheit des Bastardes Faulconbridge in eine höhere Sphäre hinaufführt. Hotspur beschreibt (I, 3), wie es zugeht, dass er die Auslieferung der Gefangenen verweigerte und beginnt seine Verteidigung mit der Schilderung des Höflings, der sie ihm abforderte:

Kam ein gewisser Herr, nett, schön geputzt,
Frisch wie ein Bräut'gam; sein geputztes Kinn
Sah Stoppelfeldern nach der Ernte gleich;
Er war bebalsamt wie ein Modekrämer.

Aber er begnügt sich nicht mit der allgemeinen Schilderung, beschränkt sich nicht darauf, anzuführen, was der Mann in betreff der Gefangenen sagte, sondern er gibt eine Probe von seinem Geschwätz:

— mich macht' es toll,
Dass er so blank aussah und noch so süß,
Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
Von Trommeln schwatzt' und Wunden — bessr' es Gott! —
*Und sagte mir, für innere Schüden komme
Nichts auf der Welt dem Spermaceti bei,*
Und grosser Jammer sei es, ja fürwahr,
Dass aus der guten Mutter Erde Schoss
Man grüb' den bübischen Salpeter, der
Den Garaus macht' manch wackerm hübschen Kerl.

Weshalb dieses „Spermacet?“ Weshalb diese Ausführlichkeit bei der Anführung einer so unbedeutenden und so lächerlichen Einzelheit? Weil dieses Einzelne die Wirklich-

keit ist und die Illusion hervorruft. Gerade weil man nicht gleich einen Grund einsieht, weshalb Percy eines so gleichgültigen Umstandes erwähnt, scheint dieser unmöglich erdichtet sein zu können. Und an dieses elende Wort ketten sich alle die anderen Vorstellungen an. Ist dies wirklich, so ist auch alles andere wirklich, und wir sehen Heinrich Percy, wie er staubig und blutig auf dem Felde von Holmedon steht; wir sehen, wie der Kavalier an seiner Seite sich die Nase zuhält, als die Leichen vorbeigetragen werden, und wir hören ihn dem jungen Feldherrn seine ärztlichen Ratschläge erteilen, während dieser bis zum Tollwerden gereizt wird.

In diesem Grade eindringlich, mit einer solchen Vertiefung in Eigenheiten, Gebrechen, Grillen, Launen und Gewohnheiten, die alle vom Temperament, vom schnellen Kreislaufe des Blutes, vom Bau des Körpers, vom Leben auf dem Pferderücken und im Kriege abgeleitet sind, hat Shakespeare diesen heroischen Charakter ausgeführt. Unruhigen Gang, hastige Rede, Vergesslichkeit, Zerstreutsein, nichts hat er als zu geringfügig übersehen. Hotspur schildert sich selbst in jedem Satze, den er spricht, ohne jemals ein Wort von sich zu sagen, und durch die äusseren, oberflächlichen Eigenschaften schimmern die tieferen, bedeutungsvolleren hindurch, die jene verursachen. Auch diese sind innerlich mit einander verknüpft, auch diese offenbaren sich in hingeworfenen Worten. Denselben Helden, dem Stolz, Ehrgefühl, Unabhängigkeitstrieb und Mut erhabene Äusserungen auf die Lippen legen, hören wir scherzen und plaudern, ja faseln. Auch Faselei und Scherz gehören mit zu einem wirklichen Menschen, auch in ihnen offenbart sich eine Seite des Wesens (III, 1):

Percy.

Kommt, Käthchen, Ihr müsst mir auch ein Lied singen.

Lady Percy.

Ich nicht, gewiss und wahrhaftig.

Percy.

Ihr nicht, gewiss und wahrhaftig! Herzchen, Ihr schwört ja

wie eine Konditorsfrau. „Ihr nicht, gewiss und wahrhaftig!“ und: „So wahr ich lebe!“ und: „Wo mir Gott gnädig sei!“ und: „So gewiss der Tag scheint!“

.....
 Nimm als 'ne Dame, Käthchen, deinen Mund
 Mit derben Schwüren voll und lass „Fürwahr“
 Und solche Pfeffernuss-Beteurungen
 Den Sammetborten und den Sonntagsbürgern.

In einer klassischen, französischen, deutschen oder dänischen Tragödie ist der Held zu feierlich um zu faseln, und zu leblos um zu scherzen.

Trotz seiner hochfliegenden Energie und seines Ehrgeizes ist Hotspur nüchtern, rationalistisch, ungläubig gegenüber Glendowers Geisterglauben und seinem Prahlen, Geister beschwören zu können, eine durch und durch aufrichtige Natur (III, 1):

Glendower.

Ich rufe Geister aus der wüsten Tiefe.

Percy.

Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder;
 Doch kommen sie, wenn Ihr nach ihnen ruft?

Glendower.

Ich kann Euch lehren, Vetter, selbst den Teufel
 Zu meistern.

Percy.

Und ich, Freund, kann Euch lehren, sein zu spotten
 Durch Wahrheit; redet wahr und lacht des Teufels!

Es liegt ein streitbarer Vernunftglaube in diesen Worten, der zu Shakespeares Zeiten selten, sehr selten war, geschweige denn zu den Zeiten Heissporns.

Hotspur hat allerdings auch die unliebenswürdigen Eigenschaften, die Folgen seiner Tugenden sind. Er ist zanksüchtig, fängt Händel an bloss um zu widersprechen oder wegen der Beute, ehe diese gewonnen ist, und gibt dann seinen Anteil auf, bloss für ein gutes Wort. Er ist eifersüchtig aus Ehrgeiz, kann es nicht ertragen, einen anderen gelobt zu hören, möchte Heinrich Monmouth mit einem Krüge Bier vergiften, so leid ist er es, über ihn sprechen zu hören. Er urteilt rasch, nach dem Schein; er

verachtet den Königssohn auf das tiefste wegen seines leichtsinnigen Lebens und ahnt nicht, was in ihm wohnt. Selbstverständlich fehlen ihm alle ästhetischen Eigenschaften: er ist ein schlechter Redner und der Schwärmerei ebenso fremd wie der Beredtsamkeit; er zieht das Heulen seines Hundes der Musik vor und erklärt, dass Messingleuchter, die gegen einander geschrappt werden, ihm nicht so in die Zähne kreischen als das Vers-Gehacke der Reimschmiede und Vers-Balladen-Krämer.

Doch so wie er ist, steht er da als die grösste Gestalt der damaligen Zeit. Selbst der König, sein Feind, wird Dichter, wenn er von ihm spricht (III, 2):

Dreimal schlug Heisssporn, dieser Mars in Windeln,
Dies Heldenkind in seinen Unternehmen
Den grossen Douglas; nahm einmal ihn gefangen,
Gab dann ihn los und macht' ihn sich zum Freund.

Der König wünscht täglich, dass er seinen Sohn gegen ihn austauschen könne, denn Percy verdiene eher Thronerbe zu sein als Prinz Heinrich.

Vom Anfang bis zum Ende, vom Scheitel bis zur Sohle ist Hotspur also der Held der Feudalzeit, gleichgültig gegen Bildung und Politur, so treu gegen seinen Waffenbruder, dass er seinetwegen alles aufs Spiel setzt, weder an die Arbeit noch an den Staat noch an den König gebunden, Empörer nicht des Gemeinwohls wegen, sondern weil ihm die Unabhängigkeit über alles geht, ein stolzer, selbständiger, rücksichtsloser Vasall, der, selbst eine Art von Unterkönig, einen König abgesetzt hat und den absetzen will, den er selbst einsetzte, weil dieser seine Versprechungen nicht gehalten habe. Mit Ruhm bedeckt, immer unersättlicher nach Krieger-Ehre, ist er stolz auf seine Unabhängigkeit und wahrheitsliebend aus Stolz. Die Gestalt ist wundervoll, wie Shakespeare sie gezeichnet hat, stammelnd, zerstreut, unbedachtsam, witzig, bald schlicht, bald grosssprecherisch. Der Panzer unrasselt ihn, Sporen klirren an seinen Füßen, Witz sprudelt von seinen Lippen, während er in der goldenen Wolke seines Rufes einherschreitet.

Shakespeare wollte in ihm den nationalen Typus darstellen, so individuell er auch ist. Vom Scheitel bis zur Sohle ist Hotspur Engländer. Er vereint in sich die nationale Heftigkeit und Derbheit mit gesundem Verstand; er ist englisch in seinem ungalanten, aber herzlichen Verhältnis zu seiner Frau, in der Form seiner Ritterlichkeit, die nordisch, nicht romanisch ist, in seiner wikingerartigen Lust zum Kampfe um des Kampfes und der Ehre willen ohne schwärmerische Nebenrücksicht auf den Beifall irgend einer Dame.

Doch vor allem hat Shakespeare in ihm einen Haupttypus von Männlichkeit darstellen wollen. Er ist so tief, so ganz ein Mann, dass er in der neueren Poesie das einzige Gegenstück ist zu dem Achilles der griechischen Dichtung. Achilles ist der Held des Altertums, Heinrich Percy der des Mittelalters. Beider Ehrgeiz ist rein persönlich und rücksichtslos gegenüber dem Gemeinwohl. Im übrigen ist der eine so herrlich und heldenmütig wie der andere. Das Einzige, was dem Hotspur im Vergleich mit dem griechischen Halbgott fehlt, ist die freie Natürlichkeit. Seine Seele ist eingengt und verhärtet worden, indem sie in den Harnisch der Feudalzeit eingezwängt wurde. Er ist ein Heros, doch zugleich ein Soldat, verpflichtet und gewohnt allzu mutig zu sein, gezwungen und darauf beschränkt, in Fehden und Kriegsdienst aufzugehen. Er kann nicht wie Achilles weinen, und er würde sich schämen, wenn er es könnte. Er kann nicht die Leier spielen wie Achilles, und er würde sich selbst nicht wiederkennen, falls er zu dem Eingeständnisse gezwungen würde, dass die Musik sein Ohr doch angenehmer berühre als Hundegebell und Katzengeschrei. *) Aufgewogen

*) Aber Achilleus
Weinend setzte sich schnell, abwärts von den Freunden gesondert,
Hin an des Meeres Gestad' . . .

Ilias I, 348.

Als sie die Zelt' und Schiffe der Myrmidomen erreichten
Fanden sie ihn, ergötzend sein Herz mit der klingenden Leier.

.....
Hiermit erfreut er sein Herz, und sang Siegsthaten der Männer.

Ilias IX, 185.

werden diese seine Fehler durch die unbeugsame, rastlose Energie seines Charakters, durch die Unternehmungslust seiner männlichen Seele, durch seinen kerngesunden, vollberechtigten Stolz. Das sind die Eigenschaften, welche bewirken, dass er, ohne sich des Vergleichs zu schämen, mit einem Halbgott in die Schranken treten kann.

So tiefe Wurzeln hat Hotspurs Charakter. Seltsam in seinem Auftreten ist er typisch in seinem Wesen. Der Lehnzeit unbändiger und gewaltsamer Adelsgeist, die rücksichtslose und unternehmende Handlungskraft des englischen Stammes, die männliche Natur selbst in ihrer strengen Echtheit, alle diese ungeheuren, tief zu Grunde liegenden, eine ganze Zeit, ein ganzes Volk und die halbe Menschennatur bestimmenden unendlichen Kräfte regen sich in diesem Charakter. Ausgeformt bis in das unendlich Kleine, das die sinnliche Wahrnehmung nur zusammen fassen kann, enthält er das unendlich Grosse, worin der Gedanke mündet, wenn er die Ursachen und das Ideal einer historischen Epoche sucht.

Bei alledem ist Heinrich Percy keineswegs der Held des Dramas. Seine Persönlichkeit ist ja nur als Kontrast aufgestellt gegenüber dem anspruchslosen Wesen, dem freien Spielen mit seiner Würde, der sorglosen Geringschätzung aller äusseren Ehre, alles Prahlens und allen Scheins von seiten des Helden, des jungen Prinzen. Jedes Blatt der Ehre, heisst es bezeichnend, das um Hotspurs Helm grünt, pflückt Heinrich von Wales zu einem Kranze um sein Haupt. Auf Heinrich Percys Frage, wo der tolle Prinz von Wales und seine Bande sei, zeigt es sich, welche Farben Shakespeare zur Schilderung seines wahren Helden zurückgehalten hat. Sogar ein Feind des Prinzen malt seinen Kriegszug mit wahrer Begeisterung aus (IV, 1):

So griechisch-musikalisch ist der Mann, der dem sterbenden Hektor antwortet:

Nicht beschwöre mich, Hund, bei meinen Knien und den Eltern!
Dass doch Zorn und Wut mich erbitterte, roh zu verschlingen
Dein zerschnittenes Fleisch, für das Unheil, das du mir brachtest!

Ilias XXII, 345.

Ganz rüstig, ganz in Waffen,
Ganz flügge, wie vom Wind getriebne Strausse,
Gespreizt gleich Adlern, die vom Baden kommen;
Mit Goldstoff angethan wie Heil'genbilder;
So voller Leben wie der Monat Mai
Und herrlich wie die Sonn' in Sommers Mitte;
Wie Geissen munter, wild wie junge Stiere.
Ich sah den jungen Heinrich, Sturmhut auf,
Die Schienen an den Schenkeln, stolz gewaffnet,
Wie der beflügelte Merkur vom Boden
So leicht gewandt sich in den Sattel schwingen,
Als schwebt' ein Engel nieder aus den Wolken,
Den Pegasus zu tummeln und die Welt
Mit edlen Reiterkünsten zu bezaubern.

XXIV.

Heinrich V. lebte in den Seelen der Engländer als Nationalheld. Er war der Mann, der durch mächtige Siege das halbe Frankreich dem britischen Banner unterworfen hatte. Sein Name hatte einen Klang wie der Name Waldemar in Dänemark, er bedeutete die Erinnerung an eine Zeit, da das Reich sich über Länder erstreckte, die durch die Schwäche seiner Nachfolger verloren gegangen waren. Historisch war er beinahe von seinen Knabenjahren an Krieger gewesen, hatte als junger Offizier von seinem sechzehnten bis zu seinem einundzwanzigsten Jahre an der walisischen Grenze gelegen und seitdem das volle Vertrauen seines Vaters und des Parlamentes besessen. Es fand sich jedoch in der alten Chronik eine Andeutung, dass er in seinen jungen Tagen in schlechter Gesellschaft ein wildes Leben geführt habe, welches seine künftige Grösse nicht ahnen liess. Diese Andeutung war in dem alten, talentlosen Stücke *The famous Victories* ausgeführt worden, und dieser Wink genügte, um Shakespeares Phantasie in starke Bewegung zu setzen und sie produktiv zu machen. Es würde ein Fest für ihn sein, den

jungen Prinzen von Wales, umgeben von Zechbrüdern und Weibern darzustellen, um ihn später desto klarer und grösser sich zum untadelhaften Regenten emporschwingen zu lassen, zum grössten Heerführer unter Englands Königen, der als Sieger bei Azincourt Frankreich demütigte.

Sicherlich hat Shakespeare hier einen persönlichen Anknüpfungspunkt gehabt. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er als junger Schauspieler und Poet in London ein Zigeunerleben geführt, schwerlich ein Leben in Leichtfertigkeit, aber in Leidenschaften und den Ausschreitungen, wozu sein kräftiges Temperament, seine überströmende Lebenskraft und seine Stellung ausserhalb der geordneten, bürgerlichen Gesellschaft ihn auffordern mussten. Die Sonette, die so laut von einzelnen starken und verhängnisvollen Gefühlen bei ihm reden, liefern auch eine Vorstellung von den Versuchungen, denen er erlegen ist. Bald heisst es (Sonett 119): Wie viele Sirenthränen habe ich getrunken, destilliert in Kolben, die so hässlich waren wie die Hölle selbst! . . . Welche elenden Irrtümer hat mein Herz begangen, während es sich für gesegnet hielt auf immer! Wie traten meine Augen beinahe aus ihren Höhlen in dieser Fieberwut! — Bald schildert er (Sonett 129) die Verschwendung aller Lebensgeister in der Wollust, die über alle Vernunft begehrt wird und, kaum erlangt, wieder über alle Vernunft verabscheut wird wie eine Lockspeise, die mit dem Angelhaken verschluckt, den, der sie genießt, toll macht — und doch, so schliesst er, doch gibt es keinen, der diesen Himmel, der uns zur Hölle führt, zu vermeiden vermag.

Derartiges ist nach dem Rausche, am folgenden Tage geschrieben. Aber Shakespeare hat gewiss auch seine sorglosen und leichtsinnigen Stunden gehabt, wo ihm diese moralisierenden Betrachtungen fern lagen. Darauf deuten einige uns aufbewahrte Anekdoten hin. In dem Tagebuche des Juristen John Manningham findet sich unter dem 13. März 1602 folgende Notiz: „Eines Tages, als Burbadge Richard III. spielte, ging eine Bürgersfrau in ihrer Liebe

zu ihm so weit, dass sie, ehe sie das Theater verliess, für die Nacht ein Stelldichein mit ihm verabredete, dass er sie unter dem Namen Richard III. besuchen sollte. Shakespeare, der ihre Verabredung hörte, kam zuerst, erhielt Einlass und hatte sein Vergnügen, ehe Burbadge sich einfand. Dann wurde gemeldet, Richard III. sei an der Thür. Shakespeare sorgte dafür, dass geantwortet wurde, William der Eroberer sei Richard III. vorangegangen. Shakespeares Vorname: William.“

Von Aubrey, dessen Mittheilungen jedoch erst im Jahre 1680 niedergeschrieben sind, und mehreren anderen (Pope, Oldys) stammt das Gerücht, dass Shakespeare auf seinen jährlichen Ritten von London über das schöne Woodstock und das prächtige Oxford nach Stratford-upon-Avon und zurück bei dem Wirtshausbesitzer Davenant in Oxford einzukehren pflegte und dort zu der Wirtin, der schönen und muntern Mrs. Davenant, die „viel Gefallen an Shakespeares Gesellschaft fand“, in einem Liebesverhältnis gestanden habe. Nach der Überlieferung galt der junge William Davenant, der später bekannte Dichter, in Oxford allgemein für Shakespeares Sohn und soll eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm gehabt haben. Sir William selbst liebte es übrigens auch, für mehr zu gelten „als für ein bloss poetisches Kind von Shakespeare.“*)

Aber wie dem auch sei, so hatte Shakespeare die persönlichen Voraussetzungen, um vollständig mit diesem fürstlichen Jüngling zu sympathisieren, der, trotzdem er sich seiner hohen Ziele bewusst war, seine Freiheit geniesst, vor

*) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Tradition richtig, und diese Wahrscheinlichkeit wird dadurch nicht vermindert, dass eine damit verknüpfte Anekdote, wie Halliwell Philips bewiesen hat, ziemlich sicher nur eine alte Vademecums-Geschichte ist. Diese läuft darauf hinaus, dass ein humoristischer Bürger von Oxford, der eines Tags den kleinen William in grösster Eile nach Hause laufen sah, ihn gefragt habe, warum er so liefe. Der Knabe antwortete: „Um meinen *godfather* (Gevatter) Shakespeare zu sehen,“ worauf der Bürger sagte: „Du bist ein guter Junge; aber gib Acht, dass du den Namen Gottes nicht missbrauchst.“

dem Hofleben und dem Zeremoniell, das seiner wartet, zurückschaudert, seine Würde beiseite wirft, sich mutwillig und ausgelassen herumtummelt, den Lord Oberrichter auf offener Strasse hinter die Ohren schlägt, aber gleichwohl Selbstbeherrschung genug hat, sich ohne Widerstand arretieren zu lassen, an einem Turnier teilnimmt mit dem Handschuh einer öffentlichen Dirne an seinem Hute — kurz alles das betreibt, was am meisten gegen die Schicklichkeitsbegriffe seines Volkes und die vorsichtigen Lehren seines Vaters streiten muss; es aber ohne Roheit, mit einer gewissen Unschuld und ohne sich jemals eine wirkliche Selbsterniedrigung vorwerfen zu müssen thut. Der junge Prinz wird ebensowohl von dem König verkannt, wie Friedrich der Grosse von seinem königlichen Vater.

Wir sehen ihn in Gesellschaft mit Zechbrüdern, Wirtinnen und Kellnern die jugendlichsten und gedankenlosesten Possen treiben, wir sehen ihn aber auch hochsinnig und erfüllt von tiefer Bewunderung für Harry Percy, der Bewunderung für den Gegner, zu der Percy nicht imstande war. Und bald beobachten wir, wie er sich von dieser Welt der Geringfügigkeit und des Scheines zur vollen Höhe seines Wesens emporschwingt. Sein starkes Selbstbewusstsein, sein unentwegtes Selbstgefühl verrät sich früh in kleinen Zügen. Als Falstaff ihn fragt, ob es ihm nicht kalt über den Rücken laufe bei dem Gedanken an das Bündnis zwischen drei so fürchterlichen Männern wie Percy, Douglas und Glendower, so weist er den Gedanken an Furcht mit einem Lächeln ab. Später spielt er auf seinem Feldherrenstabe wie auf einer Flöte. Er besitzt die grosse Sorglosigkeit des grossen Menschen; er wird nicht einmal davon geheilt, als er sich mit Unrecht verdächtigt fühlt, und im Grunde ist er ein guter Bruder, ein guter Sohn, ein grosser Patriot und wie zum Herrscher geschaffen. Er ist nicht so optimistisch wie Hotspur (der sogar in dem Ausbleiben seines Vaters etwas Gutes erblickt), besitzt auch nicht dessen unbesonnene Kampflust, und doch ist in ihm angedeutet der dreiste, typisch englische Eroberer, Wagehals und

Politiker, der, rücksichtslos, unter gewissen Umständen grausam, und unerschrocken einer zehnfachen Anzahl Feinde gegenüber, das Urbild der Männer ist, die hundertundfünfzig Jahre nach Shakespeares Tod die Eroberung Indiens bewerkstelligten.

Unstreitig ist es ein Mangel, dass Shakespeare kein anderes Mittel gehabt hat, seine Überlegenheit als Heerführer über Percy zu zeigen, als dass er ihn besser fechten und so den Heissporn im Zweikampfe erlegen lässt. Das bedeutet ein Zurückgehen zu den Vorstellungen des homerischen Zeitalters von Kriegergrösse. Derartige Züge sind es, die Napoleon von Shakespeare zurückstiessen. So etwas musste ihm kindlich vorkommen. Er fand mehr Politik bei Corneille.

Mit vollendeter Seelenhoheit überlässt Prinz Heinrich Falstaff die Ehre, Hotspur erlegt zu haben, diese Ehre, um deren wahres Wesen das ganze Stück sich wie um seine Idee dreht, ohne dass diese Idee in irgend einer Replik als das Centrale hervorgehoben wird. Merkwürdigerweise lässt Shakespeare ihn übrigens nach Heinrich Percys Tod zuweilen förmlich in die Haut des gefallenen Gegners kriechen. Er sagt z. B.: „Ist es Sünde, nach Ehre zu dürsten, so bin ich der grösste Sünder der Welt.“ Er erklärt, dass er weder von Reimen noch von Versmassen etwas verstehe. Er bewirbt sich um seine Braut ebenso unkavaliermässig, wie Heissporn mit seinem Käthchen spricht, und er beantwortet die Herausforderung der Franzosen mit einer Grosssprecherei, die Heisssporns Prahlereien übertrifft. In „Heinrich V.“ schlägt Shakespeare einen Ton an, der rein panegyrisch ist. Das Stück ist ein Nationalgesang in fünf Aufzügen geworden.

Das beruht darauf, dass Shakespeare sich dieser Gestalt gegenüber von Anfang an nicht ganz frei gefühlt hat. Es liegt etwas von der Religion des Nationalgefühls, eine gewisse Ehrfurcht im Tone, selbst wenn er den jungen Heinrich übermütige Possen treiben lässt; am Schlusse des zweiten Theils von Heinrich IV. ist der Prinz durch das Gefühl seiner

Verantwortlichkeit wie verwandelt, und als Heinrich V. entwickelt er eine aufrichtige, persönlicher Demut und dem Bewusstsein von der unrechtmässigen Thronbesteigung seines Vaters entspringende Religiosität, — die niemand bei dem leichtsinnigen „Prinzen Hal“ geahnt haben sollte.

Doch diese späteren Schauspiele können sich ja mit dem ersten Teil von Heinrich IV. nicht messen, der seiner Zeit einen so stürmischen und wohlverdienten Erfolg hatte. Es war das Leben selbst mit all' seinem Reichtum und seiner Fülle; es waren grosse Mustergestalten und saftige Wirklichkeitsbilder, die sich, ohne symmetrisch in einem Gegensatz- oder Parallel-Verhältnisse zu einander zu stehen, frei über diese Bretter bewegten, wo sich eine unvergessliche Geschichte abspielte. Hier herrschte kein Grundgedanke tyrannisch; nicht jedes Wort, was gesagt ward, stand in einem direkten Verhältnisse zum Ganzen. Nichts war abstrakt: Als die Verschwörung auf dem königlichen Schlosse angestiftet ist, wird der zweite Aufzug mit einer Scene in einem Wirtshaus hofe an der Landstrasse eröffnet. Der Tag dämmert schon; einige Kärner gehen mit ihren Laternen über den Hof nach dem Stall, um ihre Pferde aufzuzäumen; sie rufen und schwatzen und erzählen einander, wie es ihnen in der Nacht ergangen ist. Sie sprechen kein Wort von Prinz Heinrich und Falstaff; sie sprechen über die Haferpreise und sagen, „das Haus sei um und um gekehrt, seit der alte Stallmeister Robin gestorben.“ Ihre Repliken gehen die Handlung nicht direkt an; sie schildern das Lokal, wo diese vor sich geht, schaffen Stimmung und sind nur vorbereitender Natur; aber selten wurde in der Poesie so Viel in so Wenigem gegeben. Den Nachthimmel mit dem Karls-Wagen, (Charles' wain) „der schon droben über dem neuen Schornstein steht“, den unsicheren Schimmer der Laternen in dem schmutzigen Hofraume, die Frische der ersten Morgendämmerung, die nebelige Luft, den Geruch von feuchten Erbsen und Bohnen, von Speckseiten und Ingwer — das alles empfinden wir. Die Situation überwältigt Einen mit der ganzen unabweisbaren Macht der Wirklichkeit.

Shakespeare muss dieses Drama unter dem Gefühl von beinahe unfehlbarer Genialität mit einer siegreichen Leichtigkeit geschrieben haben. Beim Durchlesen versteht man die Äusserung der Zeitgenossen über seine Manuskripte: Er strich keine Zeile aus.

Die Grundlage war in der Situation des Reiches gegeben, wie diese sich entwickelt, nachdem der Thron Richards II. unrechtmässig von Heinrich IV. bestiegen war.

Der König, halbwegs so gestellt wie Louis Philippe, halbwegs wie Napoleon III., thut alles, um seinen Machtraub in Vergessenheit zu bringen. Aber es gelingt ihm nicht. Warum nicht? Shakespeare hat eine doppelte Antwort. Der erste Grund ist der natürliche menschliche: die Konstellation der Charaktere und Verhältnisse. Der König ist durch „die bösen Künste“ seiner Freunde gestiegen; er fürchtet durch ihre Macht gestürzt zu werden. Er ist durch seine Lage zum Argwohn gezwungen, und er stösst durch sein Misstrauen alle von sich, zuerst Mortimer, dann Percy, dann bei einem hängenden Haare seinen eigenen Sohn. Demnächst der vorgeschriebene, religiöse Grund, dass Unrecht sich räche, dass auf Schuld Strafe folge — was man die poetische Gerechtigkeit genannt hat. Dieser musste Shakespeare schon mit Rücksicht auf die Censur und die Polizei huldigen. Schlimm genug war es, dass die Theater überhaupt existieren durften; gäben sie sich obendrein damit ab, das Laster als straffrei und die Tugend als unbelohnt darzustellen, so hätten die Schauspieldichter gezüchtigt werden müssen.

Der Charakter des Königs ist ein Meisterwerk. Er ist der kluge, misstrauische, vorsichtige Regent, der sich unter Händedrücken auf den Thron hinauf gelächelt hat, alle Pfiffe anwandte, um Eindruck zu machen, sich erst durch Holdseligkeit die Volksgunst erwarb und dann mit seiner Person sehr sparsam war. Daher die folgende Replik, die einen so starken Eindruck auf Sören Kierkegaard machte, der das darin ausgesprochene Prinzip verachtete und sich genau im entgegengesetzten Sinne betrug:

Hätt' ich so meine Gegenwart vergeudet,
 So mich den Augen aller ausgeboten,
 So dem gemeinen Umgang gäng und feil:
 So wär' die Meinung, die zum Thron mir half,
 Stets dem Besitze unterthan geblieben
 Und hätte mich im dunkeln Bann gelassen
 Als einen, der nichts gilt und nichts verspricht.
 Doch selten nur gesehn, ging ich nun aus
 So ward ich angestaunt wie ein Komet.

Als alter, gewiegter Diplomat setzt er hier auseinander, wie sehr es seinem Sohne schade, dass er sich in so schlechter Gesellschaft zeige.

Und doch ist der Sohn dem Vater nicht so unähnlich, wie dieser meint. Shakespeare lässt ihn auf seine Weise eine kaum weniger diplomatische Taktik verfolgen, indem er die unrichtige Meinung über sich hervorruft, dass er flüchtig und ausschweifend sei, um später bei gegebener Gelegenheit durch Kraft und Sicherheit um so stärker zu wirken und um so mächtiger zu imponieren. Gleich in seinem ersten Monologe (I, 2) entwickelt er diese Absicht mit einer Klarheit, deren Psychologie schwach ist:

Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
 Das wilde Wesen eures eitlen Treibens:
 Doch darin thu' ich es der Sonne nach,
 Die niederm schädlichem Gewölk erlaubt,
 Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
 Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
 Weil sie vermisst ward, man sie mehr bewundre.

Aber dieses Bewusstsein beim Prinzen war Shakespeare teilweise vorgeschrieben. Ganz ohne dieses Bewusstsein war es kaum thunlich einen Königssohn, der Nationalheld geworden war, in dieser Gesellschaft auf die Bühne zu bringen. Doch hätte der Prinz bewusst und ausgeprägt die Absicht gehabt, die er sich auf diese Weise selbst zuschreibt, so wäre er unstreitig ein Charlatan in grossem Stil gewesen. Aber man muss hier wie früher, wo Richard III. sich so unpsychologisch selbst einen Schurken nennt, Shakespeares Benutzung des Monologs berücksichtigen. Er betrachtet diesen nicht selten als eine Theaternotwendigkeit,

die weniger das Innere des Redenden entschleiert, als dem Zuschauer einen Gesichtspunkt und eine Mitteilung liefert, deren er bedarf. Demnächst muss ein solcher Monolog mit einem guten Teil von Selbstbeschönigung und Sophisterei von seiten des Prinzen vorgetragen werden. Endlich ist er als ein erster Pinselstrich zu betrachten — allerdings unstreitig von etwas zu grober Natur — den Shakespeare gemacht hat, um die Ungereimtheit der Chronik zu vermeiden, dass der junge Prinz sich mit Einem Schlage, durch einen wie ein Mirakel wirkenden Entschluss bekehrt. Der Monolog steht hier, um den Zusammenhang seines Wesens zu sichern, damit der Zuschauer nicht glauben solle, dass die Umkehr des Prinzen zu einer ganz anderen Existenz bloss äusserlich angeheftet und ohne Wurzeln in seinem Wesen sei. Und gerade diese Umkehr zu schildern ist für Shakespeare ein Hauptvergnügen gewesen. Sicherlich hat es ihn ergötzt, vor unseren Augen das lustige, gedankenlose Leben zu entrollen, das mit aller nur herkömmlichen Moral im Streit steht; aber eine wohl noch so grosse Freude hat er als reifer Mann daran gefunden, *die* Moral, die freiwillige Selbstreform und jene Herrschaft über das eigene Wesen ist, die allein Sammlung und planvolle Arbeit möglich macht, in ihrer entscheidenden Bedeutung für das Menschenleben hervortreten zu lassen, wie er dieses nun kennt und versteht. Wenn Heinrich als neugekrönter König Falstaff nicht mehr anerkennen will, wenn er ihn mit den Worten von sich stösst:

Wie schlecht steht einem Schalksnarr'n weisses Haar! . . .

Erwidre nicht mit einem Narrenspass:

Denk' nicht, ich sei das Ding noch, das ich war . . .

so ist das Shakespeare aus der Seele gesprochen. Hinter den Worten glüht ein neuerstandener, zurückgedrängter, nicht flammender Zorn. Das ruhige, ernste, englische Rechtsgefühl des Inselkönigs drückt sich ohne Zögern in innerlichem Eifer aus. Er bewilligt dem Falstaff seinen Lebensunterhalt und verweist ihn aus seiner Nähe. Shakespeares Held repräsentiert hier den Ernst und das Verantwortlich-

keitsgefühl, das für den Dichter, dem einer seiner grössten und vorzüglichsten Bewunderer, der Franzose Taine, den Sinn und das Interesse für das Moralische abgesprochen hat, die alle grossen Thaten bedingende Moral enthielt.

XXV.

Der zweite Teil von Heinrich IV., der im Jahre 1598 geschrieben sein muss — da der Friedensrichter Silence (Stille) schon in Ben Jonsons 1599 gespielten „Every man out of his humour“ erwähnt ist, — zeugt von derselben reichen, dichterischen Kraft wie der erste Teil, ist aber nur eine dramatisierte Chronik, kein Drama. Das Stück hält sich in seinen ernstesten Partieen näher an die Geschichte als der erste Teil, und es ist nicht Shakespeares Schuld, dass die ernsthaften Personen hier nicht dasselbe Interesse darboten; in den lustigen Abschnitten, die sich sehr breit machen, hat Shakespeare das Kunststück gemacht, Falstaff aufs neue auftreten zu lassen ohne nur in der geringsten Weise weniger unterhaltend zu sein als im ersten Teil. Er ist ebenso bewundernswert gegenüber dem Lord Obrichter wie gegenüber den Wirtshausweibern, ebenso grossartig als Aushebungschef wie als Gast bei dem Friedensrichter Shallow (Schaal) auf dem Lande. Und als neue Kameraden für ihn und scharfe Gegensätze zu ihm hat Shakespeare die beiden elenden Provinzrichter Schaal und Stille geschaffen, von denen Schaal ein Meisterwerk ist, eine Gestalt, die nur aus Dummheit, Narrheit, Prunksucht, Schlingelhaftigkeit und dem kindischen Blödsinn eines Greises besteht, der aber dennoch im Vergleich mit dem unvergleichlichen Stille ein Genie zu sein scheint; augenscheinlich haben hier wie im ersten Teil komische Typen aus des Dichters eigener Zeit als Modelle gedient. Eine andere sehr ergötzliche, neue Figur, die, gerade wie Falstaff,

augenblicklich von den geringeren Dramatikern der damaligen Zeit stark nachgeahmt wurde, ist Falstaff's Fähnrich, der Prahlhans Pistol, der stets den Mund voll von hochtrabenden Citaten hat. Er ist durch seine halbnärrische Affektation eine höchst possierliche Erscheinung. Auch hat es Shakespeare amüsiert, durch seine Citate den pathetischen Stil früherer Tragiker, der ihm ein Greuel war, geißeln zu können. Shakespeare parodiert Marlowes „Tamburlaine“, wenn er Pistol ausrufen lässt:

Soll'n Packpferde

Und hohl gestopfte Mähren Asiens, (and hollow pamper'd jades of Asia)
Die dreissig Meilen nur des Tages laufen
Mit Cäsars und mit Kannibals sich messen? [Hannibals]

In Tamburlaine heisst es:

Holla, ye pamper'd jades of Asia
Wath? can yee draw but twenty miles a day?

Er macht sich lustig über Peele in „The Turkish Mahomet and Hyren the fair Greek“, wenn Pistol mit Bezug auf sein Schwert wiederholt sagt:

Have we not Hiren (iron) here?

(*Hiren* ist eine verdrehte Aussprache von Irene und *iron* ist Eisen). Wiederum gilt der Spott George Peele, wenn Pistol zur Wirtin sagt:

So iss und sei fett, schönste Calipolis!
Kommt, gebt uns Sekt!

In The battle of Alcazar (sieh oben S. 44) bringt Muley Mahomet seiner Frau ein Stück Fleisch auf der Spitze seines Schwertes und sagt:

Hold thee, Calipolis, feed and faint no more!

Aber Falstaff behält in den lustigen Scenen doch die Haupt-Anziehungskraft. Der dicke Ritter ist nie witziger gewesen, als wenn er dem Lord Oberrichter, der ihm zu verstehen gibt, dass seine Gestalt die Zeichen des Alters trage, antwortet:

Gnädiger Herr, ich wurde um drei Uhr nachmittags geboren, mit einem weissen Kopf und einem gleichsam runden Bauch. Was meine Stimme betrifft, die habe ich mit lautem Chorsingen ver-

dorben. Meine Jugend ferner darthun, das will ich nicht; die Wahrheit ist, dass ich bloss an Urtheil und Verstand alt bin; und wer mit mir fünftausend Mark um die Wette Kapriolen schneiden will, der mag mir das Geld leihn und sich vorsehn.

Das Stück löst sich in Einzelheiten auf, aber jede dieser Einzelheiten ist vortrefflich. Ein grosses Beispiel ist König Heinrichs Monolog, der den dritten Aufzug eröffnet, die dichterische und tiefsinnige Anrufung des Schlafes. Hierin kommen folgende Zeilen vor:

O blöder Gott, was liegst du bei den Niedern
 Auf eklem Bett und lässt des Königs Lager
 Ein Schilderhaus und Sturmesglocke sein?
 Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
 Des Schifferjungen Aug' und wiegst sein Hirn
 In rauher ungestümer Wellen Wiege
 Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
 Die tollen Wogen packen, krausen ihnen
 Das ungeheure Haupt und hängen sie
 Mit tobendem Geschrei ins glatte Tauwerk,
 Dass vom Getümmel selbst der Tod erwacht?
 Gibst du, o Schlaf, partiisch deine Ruh
 Dem Schifferjungen in so rauher Stunde,
 Und weigerst in der ruhig stillen Nacht
 Bei jeder Förderung sie einem König?

Der König ist überhaupt hier im zweiten Teil, von Kümernissen bestürmt und von der Nähe des Todes bedroht, sinnreicher und gedankenreicher als je. Was er sagt und was zu ihm gesagt wird, scheint der Dichter auf Grund seiner eigenen, ernsthaftesten Lebenserfahrungen geschrieben zu haben und zwar für Männer, die ähnliches erfahren und gedacht hatten. Alles, was in jener ersten Scene des dritten Aufzugs gesagt wird, ist im höchsten Grade wertvoll und bewunderungswürdig. Hier wendet der König sein geologisches Gleichnis an (siehe oben S. 132), das die historische Wandelbarkeit aller Dinge veranschaulicht. Als er wehmütig hervorhebt, dass der von ihm gestürzte Richard II. ihm seiner Zeit eine Wiedervergeltung seitens derjenigen geweissagt habe, die ihm zum Throne verhalfen, und dass diese Wiedervergeltung sich jetzt eingefunden habe, so antwortet

Warwick mit dem tiefsinnigen für jene Zeit überraschenden Gedanken, dass die Geschichte scheinbar bestimmten Gesetzen gehorche: In der Geschichte jedes Einzelnen spiegeln verschwundene Zeiten sich ab, und verstände man so recht, unter welchen Bedingungen eine Begebenheit einträte, so würde man weissagen können. Hierauf antwortet der König nicht weniger überraschend philosophisch:

Sind dies Notwendigkeiten?

Bestehn wir auch sie wie Notwendigkeiten!

Doch am Schlusse des vierten Aufzugs, wo die Botschaft von der Unterdrückung des Aufstandes bei dem todkranken Könige eintrifft, hat er vielleicht seine tiefsinnigste, pessimistische Replik, wo er klagt, das Glück komme nie mit beiden Händen voll, es schreibe seine schönsten Worte mit garstigen Zügen; das Leben sei in Wirklichkeit gleich einem Gastmahl, wo entweder das Essen oder der Appetit [oder die Gäste] fehlen.

Von dem Augenblicke an, wo er gestorben ist, richtet Shakespeare seine ganze dichterische Begabung der Aufgabe zu, in seinem grossen Sohne den englischen Muster- und Ideal-König darzustellen. In all seinen früheren historischen Dramen hatte der König seine grossen Mängel gehabt; mit starker und direkt ausgesprochener Begeisterung ging Shakespeare daran, das Bild eines makellosen Königs auszuführen.

Sein „Heinrich V.“ ist eine patriotische Verherrlichung dieses nationalen Ideals, ist in den fünf Chören, die die fünf Aufzüge einleiten, ein Lobgesang, der Shakespeares schönste heroische Lyrik enthält, ist im übrigen ein Epos in Dialogform, ohne irgend welchen dramatischen Bau, ohne dramatische Entwicklung und ohne dramatischen Konflikt. Das Glück ist ein englisches *Egkomion*, eine dramatisierte Ehren-Erinnerung, wie es „die Perser“ von Aeschylus für das alte Athen waren. Als Dichterwerk lässt es sich mit den beiden vorhergehenden Schauspielen, deren Ergänzung es ausmacht, nicht vergleichen. Es ist über und für englische Vaterlandsliebe geschrieben, aber keineswegs in demselben Grad für die Welt.

Aus der Hindeutung auf Essex's Aufenthalt in Irland im Prolog des fünften Aufzugs lässt sich der Zeitpunkt für die erste Aufführung des Stückes mit Sicherheit bestimmen. Denn Essex war in Irland vom 15. April 1599 bis zum 28. September des folgenden Jahres. Da sich schon im Jahre 1600 bei anderen Dichtern Hindeutungen auf das Stück finden, so muss 1599 aller Wahrscheinlichkeit nach das Jahr seiner Entstehung sein.

Wie stark Shakespeare von der Grösse seines Gegenstandes ergriffen gewesen ist, das beweisen die stets wiederkehrenden Ausbrüche von Demut. Er beginnt wie die Verfasser der antiken Heldengedichte mit einer Anrufung der Musen; er bittet um Entschuldigung nicht bloss wegen der Unvollkommenheit seiner scenischen Mittel, sondern auch wegen „des flachen Werkeltagsgeistes“ (the flat unraised spirits), in welchem er einen so mächtigen Gegenstand behandelte, und kehrt im Prolog zum vierten Aufzug aufs neue zurück zu seiner Unwürdigkeit und dem Unvermögen des Schauplatzes, solch grosse Begebenheiten würdig wiederzugeben. Und er hat überhaupt in den Chören sein Äusserstes gethan um durch lyrischen Schwung und Prunk und durch das anschauliche Leben der Bilder das zu ersetzen, was der Handlung wegen ihrer geschichtlichen Treue an Einheit und Festigkeit mangelte. Die Naivetät von jenem Kursus in salischem Recht, womit der Erzbischof das Stück eröffnet um Heinrichs Recht an Frankreich zu beweisen, hat Shakespeare augenscheinlich nicht empfunden; er hat es für nötig gehalten, diese prosaische Auseinandersetzung mitzunehmen.

Denn er bestrebt sich, Heinrich zu einem Inbegriff aller Tugenden zu machen, die er selbst am höchsten schätzt. Schon am Schlusse des zweiten Theils von Heinrich IV. hatte er ihm Züge von untadelhaft königlichem Hochsinn verliehen: Heinrich bestätigt den Obergericht, der ihn als Prinz pflichtgemäss arretiert hatte, in seinem Amte, redet ihn mit der tiefsten Achtung an, ja er gibt ihm sogar den Namen Vater. In Wirklichkeit wurde dieser Richter

bei der Thronbesteigung des Königs abgesetzt. Hier nun ist die Verwandlung des König-Schmetterlings aus dem früheren Larven- und Puppen-Zustande vollendet, Heinrich ist hier der Herrscher, der immer königlich denkt und nie seinen Stolz als Vertreter des englischen Volks vergisst, der Mann ohne Prunk und Hochmut, der einfach auftritt, bescheiden spricht, energisch handelt und fromm empfindet, der Soldat, der sich wie der Geringste allen Entbehrungen unterwirft. Er ist derb in seinen Scherzen und in seinem Werben, wacht mit rücksichtsloser Strenge und ohne Ansehung der Person über die Disziplin sogar seinen alten Genossen gegenüber, und ist endlich der Bürger, der sich leutselig mit hoch und niedrig einlässt, und bei dem sich die frühere jugendliche Lustigkeit in die Freude des grossen Mannes bei einem Scherze verwandelt hat wie z. B. bei der Posse mit Williams und Fluellen. Shakespeare hat ihn mit der Lust eines kriegerischen Harun-al-Rashid ausgestattet, persönlich in den Gedankengang seiner Untergebenen einzudringen, und er deutet — ganz gegen seine Gewohnheit — nicht die geringste Missbilligung an, wenn der König so tief unter das dem Dichter vorschwebende Ideal herabsinkt, dass er grausam die Ermordung aller bei Azincourt in Gefangenschaft geratenen Franzosen anordnet. Shakespeare schmückt diese Handlung als eine Art von Notwehr.

Das geschieht, weil hier überhaupt nicht der Geist reiner Vaterlandsliebe herrscht, sondern an manchen Punkten der Geist der Vaterländerei. König Heinrichs beide Schlachtenreden vor den Mauern von Harfleur (III. 1 und 3) sind chauvinistisch geschraubt, wild und drohend bis zum Phrasenhaften, und in dem Gegensatz-Verhältnis, worin die Franzosen und die Engländer hier einander gegenübergestellt sind, kommen die Franzosen, ob sie sich auch damals als kriegsuntüchtig erwiesen, allzusehr zu kurz. Selbstverständlich hat Shakespeare mit seinem scharfen Blick für persönliche wie für nationale Eigentümlichkeiten gewisse französische Schwächen aufs Korn genommen, aber was er hier gezeichnet hat, ist doch mehr eine auf die Galerie be-

rechnete Karikatur. Recht kindlich ist auch das hier angewandte Mittel, die Franzosen französische Brocken in ihre Rede mischen zu lassen. Aber es hängt überhaupt mit der nationalen und volkstümlichen Bestimmung dieses Schauspiels zusammen, dass ein nicht geringer Teil ausschliesslich auf das breite, naive Publikum berechnet zu sein scheint. So die Scene, wo der elende Schwadronneur Pistol einen französischen Edelmann erschreckt und gefangen nimmt, und die Scene, wo die junge Prinzessin Katharina von Frankreich sich von ihrer Hofdame im Englischen unterrichten lässt. Diese Scene (III, 4) mit ihren derben, beinahe obscönen Spässen sowie die Scene (V, 2), wo König Heinrich um die Prinzessin wirbt, haben ein Neben-Interesse für uns, insofern sie uns einen Einblick in Shakespeares französische Sprachkenntnisse gewähren. Sicherlich hat er Französisch lesen können; aber er hat es nur sehr unvollkommen gesprochen. Vielleicht ist er ohne Schuld an Ausdrücken wie: *le possession, à les anges*. Dagegen ist man doch wohl seiner Handschrift gefolgt, wo er die Prinzessin, als Heinrich ihr die Hand geküsst hat, so drollige und unmögliche Wendungen gebrauchen lässt wie diese: *je ne veux point que vous abaissiez votre grandeur en baisant la main d'une de votre seigneurie indigne serviteur* oder diese: *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leur noces il n'est pas coutume de France*.

Seiner Gewohnheit gemäss und, um den Zusammenhang mit den vorhergehenden Schauspielen nicht aufzugeben, hat Shakespeare auch Heinrich V. mit komischen Figuren und Scenen durchzogen. Falstaff selbst tritt nicht auf, sein Tod wird im Anfange des Stückes mitgeteilt; aber sein Gefolge wandelt umher als lebendige und possierliche Erinnerungen an ihn, bis sie, der eine nach dem anderen, am Galgen verschwinden, so dass keine Erinnerung an das leichtsinnige Jugendleben des grossen Königs übrig bleibt. Dagegen wird hier ein neuer Kreis von humoristischen Gestalten eingeführt: Soldatentypen, Offiziere aus den verschiedenen englischredenden Ländern, die das heutige Grossbritannien

ausmachen. Jeder spricht in seiner Mundart, und für ein englisches Ohr hängt von der genauen Wiedergabe dieser Dialekte für die komische Wirkung des Stückes vieles ab. Es finden sich da ein Walliser, ein Schotte und ein Irländer. Der Walliser ist grundbrav, phlegmatisch, etwas pedantisch, aber Feuer und Flamme für Mannszucht und Rechtlichkeit; der Schotte ist in unveränderlichem Gleichgewicht, schlicht, breit und zuverlässig; der Irländer ist ein richtiger Kelte, hitzig und feurig, zu Missverständnissen geneigt und streitsüchtig. Von diesen ist Fluellen, der Walliser, in seinem komischen Phlegma und seiner männlichen Strenge am meisten ausgeführt.

Doch Shakespeare hat eine andere und tiefere Absicht gehabt, als sein Publikum durch eine bunte Probe von Mundarten zu ergötzen, da er diese Vertreter der verschiedenen englischredenden Stämme in sein Stück einführte. So oft die Engländer zu jener Zeit Krieg führten, waren ihnen die Schotten als Erbfeinde in den Rücken gefallen, und die Irländer befanden sich gerade damals in offenem Aufruhr. Shakespeare hat augenscheinlich von *Greater-England* geträumt (wie man heutzutage von *Greater-Britain* spricht). Als er sein Drama schrieb, bewarb König James von Schottland sich unverdrossen um das Wohlwollen der Engländer, und die Frage wegen der Thronfolge nach dem Tode der alten Königin war noch nicht endgültig beantwortet. Shakespeare hat augenscheinlich gewünscht, dass der alte Nationalhass zwischen Schotten und Engländern mit der Thronbesteigung von James ein Ende erreichen möchte. — Gleichzeitig stand Essex in Irland und führte dort jene Politik, die seinen Untergang herbeiführen sollte, nämlich durch Milde und durch Übereinkünfte mit dem Häuptling der katholischen Empörer die Missstimmung auszugleichen. Southampton war mit ihm dort als Oberbefehlshaber der Kavallerie, und man kann nicht daran zweifeln, dass Shakespeare mit seinem Herzen im Lager war. Sicherlich hat Bates hier im Stücke Shakespeares politische Grundansicht ausgesprochen, wenn er (IV, 1) sagt:

Seid Freunde, ihr englischen Narren, seid Freunde: wir haben französische [spanische] Händel genug, wenn ihr nur zu rechnen wüsstet.

Heinrich V. gehört nicht zu Shakespeares besten Schauspielen, aber es ist eines seiner liebenswürdigsten. Er zeigt sich hier nicht als das beinahe überirdische Genie, sondern als den englischen Patrioten, dessen Begeisterung ebenso schön wie naiv ist und dessen Vorurteile nicht unkleidbar sind. Das Stück weist nicht nur auf Englands grösste Vorzeit zurück, sondern auch in die Zukunft auf James I., der als protestantischer Sohn der katholischen Maria Stuart die Religionsverfolgung beschliessen konnte, und der als Schotte und als Anhänger von Essex's irischer Politik der Welt zum ersten Male nicht nur ein kräftiges England, sondern auch ein mächtiges Grossbritannien zu zeigen vermochte.

XXVI.

Unmittelbar nach Heinrich V. hat Shakespeare die lustigen Weiber von Windsor geschrieben, wahrscheinlich um Weihnachten 1599; denn Sir Thomas Lucy, an dem der Dichter sich hier rächt, starb im Juli 1600, und es ist unwahrscheinlich, dass er nach dessen Tode mit ihm hätte Spott treiben wollen. Er schrieb das Stück sicher nicht aus eigenem Antriebe, sondern auf Verlangen einer Persönlichkeit, deren Wunsch ein Gebot war. Die stärksten inneren Gründe sprechen dafür, dass die Überlieferung, das Stück sei auf Befehl der Königin Elisabeth entstanden, der Wahrscheinlichkeit gemäss ist. Die älteste Quartausgabe vom Jahre 1602 trägt auf dem Titelblatt die Worte: „Wie es zu wiederholten Malen aufgeführt wurde von des höchst ehrenwerten Lord Kämmerers Truppe. Sowohl vor Ihrer Majestät als anderswo.“ Ein Jahrhundert später (1702) schreibt John Dennis, der eine

Umarbeitung des Stückes herausgab: Ich weiss sehr wohl, dass es den Beifall einer der grössten Königinnen, die je in der Welt gewesen, geerntet hat. Diese Komödie wurde auf ihren Befehl und unter ihrer Leitung geschrieben, und sie war so begierig, sie aufgeführt zu sehen, dass sie befahl, innerhalb vierzehn Tagen müsse sie fertig sein.“ Wenige Jahre später (1709) schreibt Rowe: Sie hatte sich an dem bewundernswerten Charakter Falstaffs in den beiden ersten Teilen von Heinrich IV. so sehr ergötzt, dass sie Shakespeare befahl, ihn in noch einem Stücke weiterzuführen und ihn verliebt zu schildern. Dies, so wird erzählt, war die Veranlassung zur Abfassung der lustigen Weiber von Windsor. Wie gut er diesem Befehle nachkam, dafür ist das Stück ein bewundernswürdiger Beweis.“

Eine grosse Kunstkennerin war die alte Königin *Bess* unzweifelhaft nicht; sonst würde sie nicht den unmöglichen Einfall gehabt haben, zu verlangen Falstaff verliebt zu sehen; sie würde verstanden haben, dass die Verliebtheit ihm unmöglich war. Es würde ihr auch einleuchtend gewesen sein, dass seine Gestalt nun ein für allemal vollendet war, und dass dieselbe sich nicht wiederholen liess. Allerdings war im Epiloge zu Heinrich IV. (der jedoch wohl nicht von Shakespeare ist) eine Fortsetzung der Geschichte versprochen, worin Falstaff vorkommen und an einer Schwitzkur sterben würde; sie kam aber nicht in Heinrich V., augenscheinlich weil Shakespeare fühlte, dass Falstaff seine Rolle ausgespielt hatte, und sie kam auch hier nicht, denn Falstaff stirbt nicht hier, und das Stück ist auch keine Fortsetzung der Geschichte; es schildert vielmehr eine frühere Episode, die übrigens ganz aus dem historischen Rahmen herausgenommen und in die Zeit des Dichters versetzt worden ist, und zwar so unzweideutig, dass im fünften Aufzuge sogar direkt von „unserer strahlenden Königin“ (our radiant queen) auf dem Schlosse von Windsor gesprochen wird.

Widerstrebend hat der Dichter sich dem barbarischen Wunsche der „strahlenden Königin“ gefügt und das Best-

Mögliche daraus zu machen gesucht. Er wurde gezwungen, seine geniale Falstaff-Figur ganz und gar zu verderben, und den dicken Ritter zu einem gewöhnlichen, alten, geldgierigen, Wein und Weib liebenden Gecken zu erniedrigen. Er liess mit ihm seine ganze lustige Compagnie, die alle eines unheimlichen Todes gestorben waren, Bardolph, Pistol, Nym und Frau Hurtig, von den Toten auferstehen, liess die Männer sich variieren und wiederholen, liess Pistol mit einer herrlichen Wendung die Welt für eine Auster erklären, die er mit dem Schwerte öffnen will, liess Frau Hurtig in einer gemilderten, mehr bürgerlichen Gestalt auftreten, und zog aus dem zweiten Teil von Heinrich IV. Schaal wieder ans Tageslicht, stellte ihn in ein weniger freundschaftliches Verhältnis zu Falstaff als früher und versah ihn mit dem hochkomischen Neffen Schmächtig, der in seinem Dünkel und seiner Erbärmlichkeit gleichsam ein erster Entwurf zu Andreas von Bleichenwang in „Was ihr wollt“ ist.

Hier galt es einer Königin und einem Hof „mit ihrem Hass gegen Ideen, ihrer Gefühllosigkeit für Schönheit, ihrem harten und praktischen Wesen und ihrer Lust, derbe Worte zu hören,“ eine Unterhaltung zu bereiten.*) Wie die schlichten Bürger Londons ihre Lust daran hatten, Fürsten auf der Bühne zu sehen, so ergötzte es die Königin und ihren Hof, einen Einblick in das ihnen so fern liegende tägliche Leben der bürgerlichen Kreise zu gewinnen, in ihre Stuben hineinzugucken, ihre Gespräche mit Ärzten und Pfarrern zu belauschen, ein Bild von dem Wohlstande und der Zufriedenheit zu erhalten, wie sie in Windsor, gerade unter den Fenstern der königlichen Sommerresidenz keimten und sprossen, und Zeuge zu sein von der vierschrötigen Ehrbarkeit und den ausgelassenen Spässen rotwangiger, gesunder Bürgerfrauen. Dadurch wurde der Grundton des Stückes bestimmt. Dieser wurde prosaischer und bürgerlicher als in irgend einem Schauspiel von Shake-

*) Ausdrücke von Dowden. Shakespeare, his Mind and Art. S. 370.

speares Hand. Die lustigen Weiber sind in Wirklichkeit die einzige, beinahe ganz in Prosa geschriebene Arbeit des Dichters und das einzige Lustspiel von ihm, das ausschliesslich in England vor sich geht und worin er sich mit dem Leben des damaligen, englischen Mittelstandes beschäftigt. Nur hier hat er etwas geschrieben, das mit den possenartigen unter Molières Lustspielen Ähnlichkeit hat, die ja auch zur Belustigung eines Souveräns und eines Hofes ausgeführt wurden. Da ist es denn nun sehr bezeichnend, dass er sich auch hier nicht ganz an die Erde halten konnte, sondern am Schlusse wie im Sommernachtstraum Elfentanz und Elfengesang einführt, allerdings in der Weise, dass die Elfen nur verkleidete Kinder und junge Mädchen sind, aber was sie sagen und singen ist genau in dem Stil und Ton der wirklichen Elfen gehalten.

Shakespeare hatte eben in Heinrich V. seine Hand geübt, ein durch wallisische Mundart und durch französische Sprachfehler humoristisch verdorbenes Englisch zu schreiben; er wusste, dass der Hof, wo man auf die reinste Aussprache Gewicht legte, ein äusserst günstiges Publikum für die auf diesem Wege entstandene Komik abgab, und so benutzte er denn bei dieser überhasteten Gelegenheits-Arbeit die eben erworbene Fertigkeit um zwei gutmütig possierliche Figuren zu schaffen, den wallisischen Pfarrer Hugh Evans, in welchem er vielleicht einen Schullehrer seiner Kindheit aus Stratford verewigte, und den französischen Arzt Dr. Cajus, eine richtige Farcegestalt von einem Sonderling, der alles verkehrt ausspricht.

Die Eile, womit die Arbeit zu stande kam, hat einige Verwirrung bei der Tages- und Zeit-Bestimmung im Stücke verursacht. In der vierten Scene des dritten Aufzugs wird Frau Hurtig am Nachmittag des zweiten Tages zu Falstaff geschickt, um ihn zum zweiten Mal zu einem Stelldichein einzuladen; in der folgenden Scene, als sie bei ihm ankommt, ist es der Morgen des dritten Tages. Diese Eile hat aber auch dem Stücke einen ausserordentlich dramatischen Flug und Schwung verliehen; es kommen darin keine von den

Episoden vor, bei denen der Dichter sonst nicht selten ziemlich lange verweilt.

Nichtsdestoweniger hat Shakespeare hier drei von einander unabhängige Handlungen ineinander verflochten. Falstaffs Annäherungsversuche bei den beiden munteren Bürgerfrauen, Frau Flut (Mrs. Ford) und Frau Blatt (Mrs. Page), und alle die Ereignisse, die dem misslungenen Stelldichein entspringen; der Wettstreit zwischen dem närrischen Doktor, dem elenden Schmächtig und dem jungen Fenton um die Hand der anmutigen Anna Blatt und endlich die burleske Duellgeschichte zwischen dem wallisischen Pfarrer und dem französischen Doktor, die von dem jovialen Gasthauswirt zu Windsor ausgeklügelt und ins Werk gesetzt wird.

Weit mehr als sonst hat Shakespeare hier von der verwickelten Intrigue selbst erfunden. Doch hat er die Idee, Falstaff in einen Korb mit feuchter Wäsche anzubringen, aus Fiorentinos *Il Pecorone* erhalten, wo ein junges Weib ihren Geliebten auf ähnliche Weise verbirgt (er hatte dieses Buch ja schon zu seinem „Kaufmann von Venedig“ benutzt); und den Einfall, dass Falstaff unaufhörlich dem ihm unbekanntem Ehemann der betreffenden Frau seine Absichten und seine Stelldichein im voraus anvertraut, hat er einer anderen, italienischen Geschichte von Straparola entnommen, die zehn Jahre vorher unter dem Titel „Two Lovers of Pisa“ in Tarltons „News of Purgatory“ erschienen war.

Die Erfindung ist nicht überall gleich glücklich. So ist es ein recht hässlicher und wenig wahrscheinlicher Zug, dass Flut (als Herr Bach) Falstaff durch Geld zu dem Versprechen veranlasst, ihm zum Besitz der Dame (seiner eigenen Frau), die er zu begehren vorgibt und der Falstaff selbst nachstellt, zu verhelfen. Sodann ist Fluts Eifersucht allzu dumm und roh und zu plump in ihren Wirkungen. Besonders aber hat die Beschaffenheit der Intrigue und die moralische Tendenz, die das Stück haben sollte, den früher so klugen und feinen Falstaff in dem Grad thöricht gemacht, dass der Triumph über seine fortwährenden Niederlagen ausserordentlich geringfügig wird.

Er weiss nichts von dem, was er unbedingt wissen müsste, und fortwährend begeht er aufs neue dieselben unwahrscheinlichen Thorheiten. Es ist schon allzu dumm von ihm, in einer ganz kleinen Stadt zwei gleichlautende Liebesbriefe an zwei Frauen zu schreiben, von denen er wissen musste, dass sie nahe Freundinnen sind. Es ist unglaublich dumm, dass er dreimal hintereinander in dieselbe plump gestellte Falle geht; um das thun zu können, muss er ein solches Ungeheuer von Eitelkeit mit Bezug auf seine Gestalt sein, dass wir auch darin den schelmischen Falstaff der historischen Schauspiele nicht wiedererkennen. Es ist unsäglich einfältig von ihm, dass in seinem Gemüt nie der geringste Verdacht gegen den Herrn Bach auftaucht, der als sein einziger Vertrauter der Einzige ist, der ihn dem Ehemanne verraten haben kann, und endlich ist es nicht nur kindisch von ihm, sondern es streitet auch in hohem Grade gegen den klaren Verstand des uns früher bekannten Falstaff, dass er an die Elfenartigkeit der Wesen glaubt, die ihn des Nachts im Parke kneifen und mit Lichtern brennen.

Andererseits flammt ab und zu die alte Ausgelassenheit und der alte Witz in ihm auf, er hat vier oder fünf äusserst amüsante Repliken an Schaal, an Pistol, an Bardolph u. s. w. Es klingt drollig, wenn er, nachdem man ihn mit der schmutzigen Wäsche ins Wasser geworfen hat, sagt, dass Ertrinken ein Tod sei, den er verabscheue, denn: „das Wasser schwellt den Menschen auf; und was für ein Ding wäre ich geworden, ich noch aufgeschwellt!“ Und es ist äusserst humoristisch, wenn er zuletzt (V, 5) ausruft: „Ich glaube, der Teufel will mich nicht verdammt sehn, weil sonst das Öl, das in mir ist, ihm seine Hölle in Brand stecken würde.“ Was aber will das sagen im Vergleiche mit dem Born von Einfällen, die der wirkliche Falstaff hatte!

Das Stück ist durchweg mehr burlesk als irgend ein früheres Lustspiel von Shakespeare, selbst wenn man die Zähmung der Widerspenstigen mitrechnet. Der schönen und poetischen Partien sind nicht viele. Zunächst das Ehepaar Blatt, wackere englische Mittelstandsgestalten, und

ferner das junge Paar, Fenton und Anna Blatt, die zwar nur in einer kurzen Scene auftreten, darin aber einnehmende Eigenschaften an den Tag legen. Anna Blatt ist eine liebenswürdige junge Bürgertochter aus Shakespeares Zeit, eine der gesunden und natürlichen jungen Frauen, die Wordsworth im neunzehnten Jahrhundert verherrlicht hat. Fenton, der unglaublich als ein früherer Kamerad von Prinz Heinrich und Poinc bezeichnet wird, hegt aufrichtige Liebe zu ihr, aber sehr bezeichnend hat Shakespeare, der den Wert des Geldes sehr wohl kannte, Nachsicht damit, dass Fenton, wie er ehrlich eingesteht, sich ursprünglich des Geldes wegen um Anna beworben hat. Denselben Zug haben wir bei dem wenige Jahre vorher gedichteten Freier Gratiano bemerkt.

Wirklich poetisch ist endlich das kurze Elfenspiel im letzten Aufzuge, in welchem Shakespeare sich für die Prosa, in die man ihn hinabgezwungen hatte, schadlos hält. Hier verspüren wir den würzigen Waldduft, der zur Nachtzeit dem grossen Tiergarten von Windsor entströmte. Das Vorzüglichste in „Den lustigen Weibern“ ist überhaupt der starke Duft von englischem Grund und Boden, den das Stück atmet. Es gefällt trotz der Mängel, die ihm als einer auf Bestellung ausgeführten Arbeit anhaften, weil der Dichter hier ausnahmsweise in seinem eigenen Zeitalter und in seinem eigenen Lande verblieben ist und uns von dem damaligen Bürgerstand in seiner Gesundheit und ehrlichen Tüchtigkeit einen Eindruck verschafft hat, den die vielen Possenspässe nicht zu verwischen imstande sind.

XXVII.

Shakespeare gleitet nun in den Zeitraum seines Lebens hinein, wo er geistreich, durch und durch spirituell ist wie noch nie. Es ist, als hätte in diesen Jahren Sonnenschein

seinen Lebensweg hell gemacht. Kampfjahre sind es jedenfalls nicht gewesen; Jahre der Trauer auch nicht. Es ist in seiner Existenz zwischen den Regenschauern schönes Wetter gewesen, sein Schiff hat einen stillen Gürtel auf den aufgerührten Wassern des Lebens durchschwommen, und er hat eine kurze Weile wehmütig glücklich in seinem eigenen Genie geschwelgt, sich einen leichten Rausch in seiner Genialität getrunken. Er hat die Nachtigallen seines eigenen heiligen Haines singen hören. Alles stand in ihm in Blüte.

Der republikanische Kalender hatte einen Monat *Floréal*. Es gibt in der Regel einen solchen Blumenmonat in einem Menschenleben. In dem seinigen ist es dieser Zeitraum.

Er ist sicherlich während dieser Jahre verliebt gewesen — wie er es überhaupt während seines ganzen Lebens war — aber nicht mit der Leidenschaft Romeos, auch nicht mit dem halbverzweifelten Gefühl von der Unwürdigkeit des Gegenstandes, das er in seinen Sonetten schildert, auch nicht mit jener leichten Schwärmerei in jugendlichen Einbildungen, die in dem Sommernachtstraum dargestellt wurde. Nein, auf eine glückliche Weise, mit einer Liebe, die seinen Kopf wie sein Herz erfüllt hat und die er als frohe Bewunderung empfand gegenüber dem Geist und der Keckheit der Geliebten, gegenüber der vornehmen, überlegenen Dame in ihr, deren Koketterie heiter, deren Herz vortrefflich und deren Kopf so hell ist, dass sie förmlich der Witz in Frauen-gestalt ist.

Er hatte in seiner frühesten Jugend nicht wenige unliebenswürdige, mannhafte Frauen in seinen Lustspielen geschildert und nicht wenige herrschsüchtige, blutdürstige oder verdorbene Frauen in seinen ernsthaften Dramen; auf der einen Seite Gestalten wie Adriana und die widerspenstige Katharina, auf der anderen Seite Gestalten wie Tamora und Margaretha von Anjou, die alle einen hartnäckigen Willen und eine gewisse Gewaltsamkeit in ihrem Betragen haben. In den mehr vorgerückten Jahren seines reifen Mannesalters wird er mit Vorliebe junge Frauen formen, die lauter Seele

und lauter Zärtlichkeit sind, schweigsame Naturen ohne Geist und Witz, Gestalten wie Ophelia, Desdemona, Cordelia.

Mitten zwischen diesen scharf getrennten Gruppen steht eine Gruppe von schönen, jungen Frauen, die alle das Herz an rechten Flecke haben, die aber besonders dadurch eigentümlich sind, dass sie vor Genialität förmlich sprühen. Sie sind nicht selten liebenswürdig wie die treueste Freundin und witzig wie Heinrich Heine selbst, wenn auch mit einer anderen Art von Witz begabt. Man fühlt es, dass Shakespeare die Modelle zu diesen Gestalten von ganzem Herzen und mit dem Entzücken eines ausserordentlich guten Kopfes über einen anderen ausserordentlich guten Kopf bewundert hat. Und diese Typen spiritueller und aristokratischer Weiblichkeit können unmöglich plebejische Modelle gehabt haben.

In den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts hat Shakespeare als geringes Mitglied einer Theatertruppe keine Gelegenheit gehabt, andere Frauen kennen zu lernen als die, welche ihm für seine Frau Hurtig und ihr Dortchen als Vorbilder dienten, ferner die, welche, leidenschaftlich und dreist, den Schauspielern und Poeten gegenüber den ersten Schritt thaten, und endlich die, welche Urbilder der lustigen Weiber von Windsor mit ihrem bürgerlich gesunden Sinne und mit ihrer etwas derben Lustigkeit gewesen sind. Aber die damalige schlichte junge Bürgerfrau oder Bürgertochter bot dem Dichter, wenn er sie kannte, keinerlei geistige Nahrung. Shakespeares jüngste Tochter konnte ja nicht einmal ihren Namen schreiben.

Aber dann wurde er von Männern wie Southampton und Pembroke entdeckt, mit Wohlwollen in ihren feinen und durch und durch gebildeten Kreisen aufgenommen und aller Wahrscheinlichkeit nach den Damen dieser vornehmen Familien vorgestellt. Einer bestimmten Dame des Hofes hat er jedenfalls sehr nahe gestanden. Augenscheinlich hat der Umgangston der aristokratischen Damen ihn bezaubert; die Überlegenheit und Eleganz ihres Wesens hat ihn entzückt; ihre freie Sprache hat ihn ergötzt und er hat sie nachzuahmen und zu idealisieren gesucht.

Die Damen des hohen Adels waren sehr kenntnisreich, sie hatten dieselbe Erziehung erhalten wie die Männer, sprachen fließend italienisch, französisch und spanisch und verstanden nicht selten Lateinisch und Griechisch. Lady Pembroke, Sidneys Schwester, die Mutter von Shakespeares Gönner, galt für die entwickeltste Frau ihres Zeitalters und war ebenso berühmt als Schriftstellerin wie als Beschützerin der Schriftsteller. Und diese Frauen waren nicht schulmeisterlich durch ihr Wissen oder gesucht in ihrer Ausdrucksweise, sondern natürlich, reich an Einfällen wie an Kenntnissen, frei in ihrem Witz wie oft in ihren Sitten. Es ist daher leicht zu verstehen, dass eine kühne, aristokratische, weibliche Intelligenz für eine Reihe von Jahren Shakespeares Lieblingsgegenstand wird. Dieser Geistesüberlegenheit setzt er noch Unabhängigkeitstrieb, Herzengüte, Stolz, Demut, Lebensfreude, Hingebung in verschiedenem Masse zu, so dass aus dieser Mischung fächerförmig ein Halbkreis von verschiedenen Persönlichkeiten herausstrahlt. Von derartigen Frauen hatte er damals geträumt, als er seine Rosalinde in „Verlorene Liebesmüh“ entwarf. Nunmehr kannte er sie und hatte das schon bei seiner Portia im „Kaufmanne“, der ersten ihrer Art, bewiesen.

In den historischen Schauspielen kommen sie nicht vor, nicht einmal in Lustspielen, die so viel Ernst und Spannung enthalten wie das Lustspiel über Shylock. Trotz seiner latenten Schwermut ist er jetzt reich begnadet und glücklich, dieser 35jährige Mann; die Sonne seines Lebens steht im Zeichen des Löwen; er fühlt sich stark genug, mit den Mächten des Lebens zu spielen, und er schreibt nichts als Lustspiele. Er erfindet sie nicht, wendet vielmehr seine alte Methode an, indem er irgend eine mittelmässige, märchenhafte Novelle zu einem Schauspiel zurecht schneidet; er bearbeitet alte, schlechte Theaterstücke und verfährt dabei in der Regel folgendermassen: Er behält ohne weiteres die phantastischen, die unwahrscheinlichen, ja sogar die für eine feinere Bildung abstossenden Züge der Fabel bei; darauf legt er stets erstaunlich geringes Gewicht; ohne Rück-

sicht auf die psychologische Wahrscheinlichkeit nimmt er mitunter allzuviel von dem Gegebenen auf; aber er setzt seinen Finger auf einen einzelnen Hauptpunkt der Novelle oder auf einen einzelnen Charakter des früheren Stückes, und diesen Punkt, diesen Charakter oder solche Charaktere, welche die gegebene Situation ihm Gelegenheit gibt frei hinzuzudichten, durchdringt er so mit dem ganzen Feuer seiner Seele, dass die Repliken wie in Feuerschrift auflodern und die Funken des Geistes und der Leidenschaft umherwirbeln.

So behält er in „Viel Lärm um Nichts“ eine Fabel bei, die einer befriedigenden dichterischen Behandlung beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellt, und bringt nichtsdestoweniger, halbwegs nebenbei, poetische Werte von erstem Range hervor.

Das Stück wurde am 4. August 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen und erschien in demselben Jahre unter dem Titel: *Much Adoe about Nothing*. As it hath been sundrie times publikely acted by the Right Honourable the Lord Chamberlaine his Servants. Written by William Shakespeare. Es muss also 1599—1600 geschrieben sein. Es finden sich ausserdem im Beginne des Lustspiels Andeutungen, die auf diese Jahre passen. So ist es anzunehmen, dass Leonatos Replik in der ersten Scene: „Ein Sieg ist doppelt, wenn der Sieger seine volle Zahl heimbringt,“ und Beatrices Replik ebendasselbst: „Ihr hattet muffigen Proviant,“ auf Essex's Feldzug in Irland anspielen.

Shakespeare hat die Einzelheiten der Fabel verschiedenen italienischen Quellen entnommen. Aus dem fünften Buche von Ariosts *Orlando furioso* (die Geschichte von Ariodante und Genevra), das 1591 übersetzt war und ausserdem schon einem 1582 vor der Königin aufgeführten Schauspiel als Grundlage gedient hatte, nahm er das Motiv: Ein übelgesinnter Edelmann berichtet einem vornehmen Jünglinge, dass seine Dame ihm untreu sei, und lässt eine als die Dame verkleidete Dienerin vermittelt einer Leiter, die an das Fenster ihrer Herrschaft gestellt ist, nächtlichen

Besuch empfangen, um dem Bräutigam, der aus der Ferne Zeuge dieser Scene ist, einen scheinbaren Beweis für die Verleumdung zu liefern, die die Hochzeit scheitern macht. Einer Novelle von Bandello, der Geschichte über Timbreo aus Cordona, entnahm er alle die anderen Einzelheiten. Timbreo ist Claudio; dieser wirbt durch einen Zwischenhändler um die Tochter des Leonato, eines Edelmanns von Messina. Die Intrigue, die das junge Paar trennt, wird von Girondo (bei Shakespeare Don Juan) geschmiedet gerade wie im Stücke, jedoch mit dem gewichtigeren Beweggrunde, dass Girondo selbst in die junge Dame verliebt ist. Als man sie anklagt, wird sie ohnmächtig, wird für tot ausgegeben und zum Schein begraben wie im Schauspiel. Nur tritt hier der Umstand hinzu, für den Shakespeare keinen Gebrauch hatte, dass die ganze Gesellschaft in Messina für ihre Unschuld Partei nimmt, während im Lustspiel nur Beatrice ihrer jungen Verwandten treu bleibt. Man kommt der Wahrheit auf die Spur und die Verbindung wird wieder angeknüpft gerade wie im Schauspiele.

Diese Handlung kann nur bei einer viel gröberem Betrachtungsweise als derjenigen, welche die besseren und feineren Menschen heutzutage anlegen, als Motiv für ein Lustspiel dienen. Schon der Titel deutet einen Gesichtspunkt an, der in seiner rohen Naivetät uns ganz fremd ist. Dieser besagt: Da Hero unschuldig und die Anklage also loses Gerede war; da sie gar nicht gestorben und die Trauer über ihren Tod also überflüssig war; da ferner sie und Claudio schliesslich Braut und Bräutigam werden, was sie gleich hätten sein können — so ist das Ganze Viel Lärm um Nichts gewesen und löst sich in gute Harmonie auf, ohne irgend einen Missklang zu hinterlassen.

Der moderne Leser hat ein anderes Gehör. Er sieht zwar ein, dass Shakespeare sich viel Mühe gegeben hat, diese Fabel dramatisch annehmbar zu machen. Er weiss es zu würdigen, dass der Dichter wieder hier in der Person des Bastards die reine Bosheit gezeichnet und es nicht für nötig gehalten hat, die einzelne niedrige Handlung durch

erlittene Kränkung oder verschmähte Liebe zu motivieren. Juan ist die saure, neidische Natur, die aus allen Verhältnissen Gift saugt, weil er immer das Gefühl hat, übersehen und geringgeschätzt zu werden. Für den Augenblick ist er durch die ihm von seinem siegreichen Bruder erwiesene Gnade gebunden, aber „hätte er sein Maul frei, so bisse er.“ Und er beisst als der Köter und Feigling, der er ist, und macht sich aus dem Staube, da sein Bubenstück an den Tag zu kommen droht. Er ist ein missvergügter, niedriger, langweiliger Schurke, und ihm fehlen, obgleich er ehrlich und redlich das Böse um des Bösen willen thut, alle die trotzig und unheimlich glänzenden Eigenschaften, die später bei Jago und bei Edmund in „Lear“ zum Durchbruch gelangen. An Juans abschreckender Niederträchtigkeit ist wenig auszusetzen, wenn man davon absehen will, dass sie in einem Lustspiele eine wunderliche Triebfeder ist. Aber mit Claudio kann man sich unmöglich versöhnen. Er lässt sich durch den plumpsten Streich davon überzeugen, dass seine junge Braut, welche die Reinheit selbst und so zart wie eine Blume ist, ein treuloses Ding sei, die ihn am Tage vor der Hochzeit mit einem anderen betrogen habe. Anstatt dann schweigend zurückzutreten, zieht er es vor, stockdumm, wie er ist, sie in der Kirche, vor dem Altare, in Gegenwart aller mit groben Worten und gemeinen Beschuldigungen zu beschämen; er weiss seinen Beschützer, den alten Prinzen Pedro, ja den Vater des Mädchens, Leonato, auf seine Seite zu bringen, so dass auch diese die unglückliche Braut mit ihren blödsinnigen Anklagen überhäufen. Als ihre Verwandten sie dann auf den Rat des Mönchs für tot ausgegeben haben, und der alte, ehrenhafte Leonato auf eine für den Leser unerträgliche Weise über ihr unglückliches Ende das Blaue vom Himmel heruntergelogen hat, wird Claudio, der den Betrug nun zu spät erfährt, sofort wieder zu Gnaden aufgenommen. Leonato fordert — nach der mittelalterlichen Fabel — nur von ihm, dass er sich bereit erklären soll, jedes beliebige Weib zu ehelichen, das er ihm

bestimmen werde. Er verspricht das, ohne ein Wort von Hero zu sprechen oder an sie zu denken — dann wird sie ihm in die Arme gelegt. Die ursprünglichen Zuschauer haben gewiss diese Lösung befriedigend gefunden; der moderne Zuschauer wird darüber empört, ungefähr wie Ibsens Nora, als sie merkt, dass Helmer nach Beseitigung der Gefahr alles das, was seelisch vorgegangen ist, als nicht geschehen betrachtet, bloss weil der Himmel sich aufgeklärt hat. Ist irgend jemand Hero's unwürdig, so ist es Claudio. Ist irgend eine Ehe anstössig und unsicher, so ist es diese. Die Erdichtung der alten Novelle ist selbst für Shakespeares Kunst zu massiv gewesen.

Indessen denkt der moderne Mensch ja gar nicht an diese Handlung, wenn er Viel Lärm um Nichts in seine Erinnerung zurückruft, sondern an das junge Paar Benedikt und Beatrice und die Intrigue, worin sie eingesponnen werden. Der Glanz, der von diesen beiden Gestalten, besonders von Beatrice ausstrahlt, leuchtet über dem ganzen Stücke, und wir begreifen, dass Shakespeare gezwungen war, Claudio so erbärmlich zu machen, weil nur dadurch die entzückende Persönlichkeit Beatrices in ihrem vollen Lichte zur Erscheinung gelangen konnte.

Beatrice ist die grosse Dame der Renaissancezeit als junges Mädchen, überströmend von Lebenskraft und munter vor Lebenskraft, streitbar und keck in ihrer schroffen Jungfräulichkeit, necksüchtig und herausfordernd in ihrem Reichtum an kühnen Einfällen, derb, freisprächig bis zu dem für moderne Begriffe im höchsten Grad Anstössigen, weil sie wie die damaligen vornehmen Damen (und wie etwas später Leonora Christina und Elisabeth Charlotte) eine Erziehung erhalten hat, die eine freie Sprache erlaubt. Gegenüber Benedikt, den sie unwillkürlich stets necken und verspotten muss, ist sie ebenso unbezwinglich und unzähmbar wie Katharina in der Widerspenstigen ihrem Petruccio gegenüber.

Ihre Diktion ist wunderbar funkelnd vor übermütiger Phantasie. Sie hat z. B. (II, 1) ihrem Oheim gesagt,

sie flehe jeden Morgen auf den Knien zu Gott, dass er sie vor einem Manne bewahren möge; einen Mann mit einem Bart im Gesichte könne sie nicht ausstehen, sie wolle lieber ihr Haupt auf einen Wollsack legen; und für einen Mann ohne Bart taue sie nicht:

Drum will ich eben nur vom Bärenführer sechs Batzen Handgeld nehmen und seine Affen zur Hölle führen.

Leonato.

Nun gut, Ihr kommt also in die Hölle?

Beatrice.

Nein, nur ans Thor; und dort wird der Teufel, wie ein alter Hahnrei, mit Hörnern auf dem Kopfe, mir entgegenkommen und sagen: „Schert Euch zum Himmel, Beatrice, schert Euch zum Himmel; hier ist kein Platz für Euch Jungfern.“ Dann liefre ich meine Affen ab, und fort zu Sankt Peter in den Himmel; der zeigt mir, wo die Junggesellen sitzen, und dann leben wir vergnüglich den lieben langen Tag.

Sie weiss, dass Freien, Heiraten und Bereuen wie ein schottischer Jig, ein Menuett und ein Cinquepas ist; das Freien geht hitzig und rasch wie ein schottischer Jig, das Heiraten gesetzt und ehrbar wie ein Menuett; und dann kommt die Reue und humpelt mit ihren lahmen Beinen im Cinquepas, bis sie ins Grab sinkt. Daher ruft sie mit schelmischer Ironie (II, 2) aus: „Guter Gott, schon wieder ein Paar! — So kommt alle Welt an den Mann, nur ich nicht; und ich bin sonnenverbrannt und kann im Winkel sitzen und rufen: Ach Gott! wer schafft mir einen Mann?“ Bei ihren Streitigkeiten mit Benedikt überbietet sie ihn mit burlesken und stilvollen Einfällen. Shakespeare hat in diesem Dialog augenscheinlich noch einmal Lyly als Vorbild gehabt und versucht, von ihm das Ausgearbeitete, das Facettierte in der Replik zu übernehmen, indem er ihre Unnatur entfernte und ihr neues Leben einbliess. Und Beatrice verfolgt ihren Sieg über Benedikt in jedem Gespräche mit den anderen Personen bis zu einer Ausgelassenheit, die heutzutage im Munde eines jungen Mädchens undenkbar wäre.

Don Pedro.

Ihr habt ihn zu Fall gebracht, Fräulein, Ihr habt ihn zu Fall gebracht.

Beatrice.

Ich möchte nicht, dass er mir das thät, ich möchte sonst Narrenmutter werden.

Aber diese Ausgelassenheit verbirgt die thatkräftigsten Tugenden eines festen und edlen Charakters. Als ihre arme Cousine falschlich beschuldigt und so schändlich beschämt wird; als die, welche ihre natürlichen Verteidiger sein sollten, abfallen und selbst die Unbetheiligten wie Benedikt schwanken und sich den Anklägern zuneigen, so ist Beatrice die Einzige, die, ohne sich einen Augenblick durch die Anklage beirren zu lassen, mit Leidenschaft und Entrüstung für die Angegriffene Partei nimmt und sich treu, hochsinnig, recht denkend, scharfsichtig, allen überlegen, kurz als eine Perle von einem Mädchen erweist.

Ihr hat Shakespeare den Benedikt, einen *Mercutio redivivus*, gegenübergestellt; einen Jüngling, der nichts weniger als Weiberfreund ist, gegenüber einer Jungfrau, die nichts weniger als zärtlich ist. Er hat ebenso grosse Scheu vor Verloben und Heiraten als sie und ist als Mann ebenso reich an Spott über alle Empfindsamkeit, wie sie es als Weib ist. Zudem stehen sie und er auf Kriegsfuss miteinander. Kraft einer tiefen und ausgezeichneten psychologischen Beobachtung lässt Shakespeare nun diese beiden sich beinahe mit Einem Schlage ineinander verlieben, und zwar durch das einfache Mittel, dass einige Freunde dem Benedikt einbilden, Beatrice werde heimlich von Liebe zu ihm verzehrt, und der Beatrice, dass Benedikt sterblich in sie verliebt sei, indem die Freunde sich gleichzeitig in grosse Lobeserhebungen über beide ergehen. Sie waren schon vorher voneinander erfüllt; nun bricht bei beiden die erotische Phantasie in Flammen aus, und das umso stärker, weil sie so lange unter der Asche geglommen hat. Und mit grosser Feinheit hat Shakespeare hier auf diesem Gebiete, wo er selbst alles erfand und sich mit voller Freiheit bewegen konnte, die Vereinigung des Paares nicht durch leere Worte vor sich gehen lassen, sondern dadurch, dass beide derselben Sache dienen. Beatrices erste Annäherung an Benedikt

findet nämlich so statt, dass sie ein ritterliches Auftreten zu gunsten ihrer unschuldigen Verwandten von ihm verlangt.

Die Veränderung, die das gegenseitige Verhältnis zwischen Benedikt und Beatrice erfährt, ist auch aus dem Grunde höchst interessant, dass diese die erste mehr durchgeführte Charakterentwicklung in einem Shakespeareschen Schauspieler sein dürfte. In den älteren Lustspielen gab es nichts Derartiges und die Chroniken-Dramen gaben keinen Anlass zu einer Charakterverwandlung. Die Personen und die vorgeschriebenen historischen Begebenheiten mussten miteinander in Übereinstimmung gebracht werden, und Shakespeare führte den Charakter, wie er einmal angelegt war, mit Festigkeit durch. Weder „Richard III.“ noch „Heinrich V.“ erzählt irgend eine Seelengeschichte; beide Könige sind in den nach ihnen benannten Dramen von der ersten Replik bis zur letzten dieselben. Der Umschlag König Heinrichs gegenüber Falstaff ist schon genügend besprochen, nur mag hier noch bemerkt werden, dass das alte Stück *The famous Victories* Shakespeare auf diesem Punkt deutlich den Weg zeigte.*) Aber das Auftauen alles Harthen und Erstarren in Benedikts und Beatrices Wesen, das hier stattfindet, hat in keiner früheren Arbeit ein Seitenstück und ist augenscheinlich *con amore* ausgeführt. In Wirklichkeit ist ja auch das Verhältnis zwischen diesen beiden von Shakespeare frei erfundenen Personen und nicht die Fabel, worauf der Titel anspielt, der wahre Hauptinhalt des Lustspiels.

*) Der König sagt hier:

Ah, Tom, your former life grieves me,
 And makes me to abandon and abolish your company for ever
 And therefore not upon pain of death to approach my presence
 By ten miles space, then if I heare well of you,
 It may be I wil do somewhat for you.

Bei Shakespeare:

Till then I banish thee, on pain of death,
 As I have done the rest of my misleaders,
 Not to come near our person by ten mile.
 For competence of life I will allow you.

Noch einige Gestalten hat Shakespeare hinzugedichtet, und diese gehören zu den besten seiner niedrig komischen Figuren, den Konstabel Holzapfel (Dogberry) und seine Untergebenen. Holzapfel ist der Provinz-Polizist, naiv wie ein Kind und eitel wie ein Pfauhahn, grundbrav, furchtsam, rechtschaffen und gutmütig dumm. Zum Beweis dafür, dass derartige Polizisten damals in Wirklichkeit nicht viel weniger unschuldig waren als im Lustspiel, hat Heinrich Schück einen Brief von Elisabeths erstem Minister Lord Burghley herangezogen, in welchem dieser berichtet, wie er im Jahre 1586 auf einer Reise draussen im Lande an jedem Stadtthor zehn oder zwölf mit langen Stöcken bewaffnete Personen stehen sah. Auf seine Frage erfuhr er, sie ständen da, um drei junge Männer nach ihrem Signalement zu ergreifen. Auf die Frage, wie das Signalement laute, bekam er die Antwort, einer der Missethäter solle eine krumme Nase haben. „Und Ihr habt kein anderes Kennzeichen?“ — „Nein“, antworteten sie. Zudem standen sie überall so offen vor aller Augen in einem Haufen, dass jede verdächtige Person sich vor ihnen in acht genommen hätte.

Holzapfel ist noch ungefährlicher als diese Geheimpolizisten, denn er gibt seinen Wächtern folgende kluge und vorsichtige Winke:

Wenn ihr einen Dieb trefft, so könnt ihr, kraft eures Amtes, ihn in Verdacht haben, dass er kein ehrlicher Mann ist; und je weniger ihr euch mit dergleichen Leuten bemengt oder befasst, desto besser für eure Ehrlichkeit.

Zweiter Wächter.

Wenn wir aber wissen, dass er ein Dieb ist, sollen wir da nicht Hand anlegen?

Holzapfel.

Freilich, kraft eures Amtes könnt ihr das; aber ich denke, wer Pech angreift, besudelt sich: der allerfriedfertigste Weg, wenn ihr einen Dieb gefangen habt, ist drum für euch, ihn zeigen zu lassen, wer er ist, und sich aus eurer Gesellschaft wegzustehlen.

XXVIII.

Nie hat Shakespeare so schnell und so leicht geschaffen als in diesem hellen, glücklichen, nur einige Jahre dauernden Zeitraume. Es ist geradezu erstaunlich, was er alles zu stande gebracht hat um das Jahr 1600, wo er nicht gerade auf dem Gipfel seiner dichterischen Kraft, denn diese verlässt ihn nie, aber auf dem Gipfel seiner dichterischen Freudigkeit stand. Unter den ausgesuchten Lustspielen, die er nun schreibt, ist „Wie es euch gefällt“ eines der köstlichsten.

Das Stück wurde gleichzeitig mit „Viel Lärm um Nichts“ am 4. August 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen und muss aller Wahrscheinlichkeit nach in demselben Jahre verfasst sein. Denn Meres hat es nicht in seinem aus dem Jahre 1598 herrührenden Verzeichnisse über Shakespeares Schauspiele; es enthält (wie schon S. 40 erwähnt) ein Citat aus Marlowes 1598 erschienenem Stücke Hero und Leander:

Who ever loved that loved not at first sight?

ein Citat, das, nebenbei bemerkt, eben das besagt, worüber das Stück handelt, und es liegt in Celias Worten (I, 2): „Denn seit das bisschen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist,“ eine Hindeutung auf die öffentliche und gerichtliche Verbrennung satirischer Bücher, die am 1. Juni 1599 stattfand. Da das Jahr 1599 nicht für mehr Arbeiten von Shakespeare Raum zu haben scheint, als wir schon dahin verwiesen haben, so muss „Wie es euch gefällt“ aus der ersten Hälfte des folgenden Jahres stammen.

Shakespeare nahm seiner Gewohnheit gemäss den ganzen Stoff zu dieser hinreissenden Arbeit von einem anderen Dichter. Sein Zeitgenosse Thomas Lodge (der nach einem Aufenthalte in Oxford zuerst Schauspieler und dramatischer Schriftsteller in London wurde, dann Jurist, darauf Arzt und arzneiwissenschaftlicher Schriftsteller, bis er im Jahre

1625 an der Pest starb) hatte 1590 einen Hirtenroman mit vielen eingelegten Gedichten herausgegeben unter dem Titel: *Euphues golden Legacie, found after his death in his Cell at Silixedra* (abgedruckt in *Colliers Shakespeares Library I*, S. 60—130), den er auf einer Reise nach den kanarischen Inseln niedergeschrieben hatte, um sich an Bord die Zeit zu vertreiben, während der Sturm heulte und die Wellen das Schiff schaukelten (siehe seine Widmungsschrift an Lord Hunsdon). Der Stil ist schleppend und äusserst weitläufig, ein richtiger Hirtenstil, aber Lodge hatte die mehr äusserliche Erfindungsgabe, an der es Shakespeare trotz seiner grossen Fähigkeiten so sehr fehlte. Alle die Schicksale, welche das Stück berührt oder enthält, finden sich schon bei Lodge und ebenfalls alle Personen mit alleiniger Ausnahme von Jacques, dem Narren Touchestone (Probstein) und dem Bauernmädchen Audrey (Käthchen). Auffallend für den aufmerksamen Leser ist stets die Passivität gegenüber dem in den Quellen Gegebenen und aus diesen kritiklos Übernommenen, die bei Shakespeare mit der kernigsten Geistesthätigkeit an den Punkten, wo er seine Kraft einsetzt, vereinigt ist.

In „Wie es euch gefällt“ treffen wir nach Lodges Vorbild einen bösen Herzog, der seinen guten Bruder, den gesetzmässigen Regenten, aus seinem Lande vertrieben hat. Dieser ist mit seinen Anhängern in den Ardenner Wald geflohen, wo sie ein so freies Leben führen wie Robin Hood und seine Leute, und wo sie später aufgesucht werden von Rosalinde, der bezaubernden Tochter des guten Herzogs, und ihrer Cousine Celia, der Tochter des Gewalträubers, die ihre vertriebene Freundin nicht allein auswandern lassen will. Unter den diesen fürstlichen Kreis umgebenden Edelleuten finden wir noch einen bösen Bruder Olivier, der seinem guten Bruder nach dem Leben trachtet. Dieser jüngere Bruder, Orlando, ist ein Held, ebenso anspruchslos und liebenswürdig wie tapfer; er und Rosalinde lieben sich auf den ersten Blick, und sie, die er in ihren Männerkleidern nicht erkennt, hat ihn während des ganzen Schauspiels zum

besten. Das Stück würde gewinnen, wenn das Spiel durchblicken liesse, dass er sie halbwegs erkenne. Schliesslich wird alles gut. Der böse Herzog stirbt zu einem äusserst gelegenen Zeitpunkte; der böse Bruder bekehrt sich (ganz sinnlos) plötzlich, als Orlando, den er verfolgt, einen Löwen tötet — einen Löwen in den Ardennen! — der, während er schläft, sein Leben bedroht. Und der Elende wird (nicht weniger sinnlos) für seine Schlechtigkeit oder für seine Bekehrung mit der Hand der lieblichen Celia belohnt.

Alles das ist insofern gleichgültig, d. h. es war Shakespeare augenscheinlich recht gleichgültig. Denn das Stück versucht nicht, die Wirklichkeit wiederzugeben; es ist vom Anfang bis zum Ende ein Fest der Laune und des Witzes, des seelisch bewegten und in Gefühlen vibrierenden Witzes.

Es bedeutet zuvörderst, dass Shakespeare, dieser grosse Mensch, sich fortseht von dem naturlosen Stadtleben, fort von den unwahren, geschäftseifrigen, habsüchtigen, undankbaren Stadtmenschen, fort von Schmeichelei und Falschheit und Betrug, auf das Land hinaus, wo noch einfache Sitten herrschen, wo es sich leichter von voller Freiheit träumen lässt, und wo der Wald so gut duftet. Dort rieseln die Bäche mit einer süsseren Beredtsamkeit, als man sie in den Städten trifft; dort reden die Bäume, ja die Steine mehr zum Herzen des Wanderers als die Häuser und Strassen der Hauptstadt; „dort findet man etwas Gutes in allen Dingen.“

Die freie Wanderlust ist aufs neue in seiner Brust erwacht, die ihn seiner Zeit dazu trieb, Feld und Wald des Gutsherrn mit der Büchse zu durchstreifen; und draussen im Schoss der Natur, aber in einer ferneren und reicheren Natur als der ihm bekannten erträumt er sich ein Zusammenleben zwischen den besten und geistvollsten Männern und den schönsten und feinsten jungen Frauen in ideal phantastischen Umgebungen, die von dem hässlichen Lärm des öffentlichen Lebens und den schweren Sorgen des arbeit-samen Lebens unberührt bleiben — ein Leben mit Jagd und Gesang und leichten Mahlzeiten im Freien und geistvollen

Gesprächen, und zugleich ein Leben, das bis zum Rande mit dem schwärmerischen Glücke der Liebe gefüllt ist. Er bevölkert einen phantastischen Ardennenwald mit diesem Leben, das seine Landstreicherstimmung, sein Hang zu munterer Ausgelassenheit und seine Natursehnsucht erschaffen.

Doch damit begnügt er sich nicht. Er träumt den Traum zu Ende und fühlt, dass selbst ein so ideales und ungebundenes Leben seinen innersten Kern nicht befriedigen könnte, nicht diesen wunderlich eigenen Patron in seinem Inneren, der die Gabe hat, über alles Mögliche wehmütig und satirisch zu werden. Und er erschafft Jacques' Gestalt aus der Rippe, die er aus seinem Inneren löst, führt diese Gestalt, die der Roman nicht kannte, in sein Pastoralspiel ein und lässt ihn einsam darin umherwandern, nur von sich erfüllt, menschenfleh und menschenfeindlich aus allzu grosser Zärtlichkeit, Misanthrop wegen seines gefühlvollen und phantasiereichen Temperaments.

Jacques ist gleichsam der erste geniale und leichte Bleistiftentwurf zu Hamlet. Taine und andere nach ihm haben eine Parallele ziehen wollen zwischen Jacques und Molières Alceste, jener Gestalt, in der Molière unzweifelhaft am meisten von seinem eigenen Wesen niedergelegt hat. Aber in Wirklichkeit ist diese Parallele nicht möglich. Bei Jacques spielt alles in den Farben der Phantasie und des Witzes, bei Alceste ist alles bitterer Ernst. Alceste ist menschenfeindlich aus Entrüstung. Ihm ekelt vor der ihm umgebenden Falschheit, er ist darüber empört, dass der Schlingel, mit dem er Prozess führt, obgleich von allen verachtet, doch überall gut empfangen und aufgenommen wird. Er will nicht in schlechter Gesellschaft sein, nicht einmal im Herzen seiner Freunde; deshalb trennt er sich von ihnen. Er verabscheut zwei Klassen von Menschen:

Les uns parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres pour être aux méchants complaisants.

Das sind die alten Worte des Timon von Athen: „Ich hasse die Schlechten, und die andern, weil sie die Schlechten nicht hassen.“ Deshalb kann man Alceste als erläutern-

den Kontrast nur mit Shakespeares viele Jahre später geschriebenen Timon parallelisieren. Alcestes Wesen ist die scharfe Verstandeslogik, ist klassisch französisch, der reine Stolz ohne alle Ornamente, Wahrheitsliebe ohne Sentimentalität und ohne Wehmut.

Jacques' Schwermut ist poetische Träumerei. Er wird in dem Stücke besprochen, ehe wir ihn sehen (II, 1). Der gute Herzog hat gerade das Missgeschick gesegnet, das ihn in den grünen Wald getrieben und ihn von den drohenden Gefahren des neidischen Hofes befreit habe; er steht im Begriff auf die Jagd zu gehen, da wir erfahren, dass der schwermütige Jacques sich darüber grämt und darauf schwört, dass der Herzog auf diesem Wege mehr Unrecht übe als sein Bruder, der ihn aus dem Herzogtume verbannte. Zwei Edelleute haben ihn am Fusse einer Eiche hingestreckt gefunden, wo er in Mitleid mit einem armen, verwundeten Hirsch zerfloss, der in seiner Nähe am Bache stand und solche Seufzer ausstieß, „dass jedesmal sein ledernes Kleid sich fast zum Bersten dehnte, und dicke, runde Thränen kläglich längs der unschuldigen Nase liefen.“ Jacques verlor sich in zahlreichen Gleichnissen über das Los des Hirsches, wie z. B.:

— Dann, weil er allein

Und von den samtnen Freunden war verlassen:
 „Recht!“ sagt er; „so verteilt das Elend stets
 Des Umgangs Flut.“ — Als bald ein Rudel Hirsche,
 Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,
 Und keiner stand zum Grusse. „Ja,“ rief Jacques,
 „Streift hin, ihr fetten, wohlgenährten Städter;
 So ist die Sitte eben; warum schaut ihr
 Nach dem bankrotten armen Schelme da?“

Seine Bitterkeit entspringt einem allzu zärtlichen Gefühlsleben, wie wir es vor ihm bei Buddha treffen, der Schonung gegen die Tiere in seine Religion einführte, und nach ihm bei Shelley, der in seinem Pantheismus die Verwandtschaft zwischen den Seelen der Tiere und seiner eigenen empfand.

So sind wir auf sein Kommen vorbereitet. Er führt

sich (II, 7) mit einer Verherrlichung der Narrenjacke in den Kreis des Herzogs ein. Er hat den Hofnarren Probststein im Walde gefunden und ist entzückt über ihn. Der bunte Narr lag und wärmte sich in der Sonne, und als Jacques ihn anredet: „Guten Morgen Narr!“ antwortet dieser: „Nein, Herr, nennt mich nicht Narr, bis mich das Glück gesegnet.“ Dann zieht dieser verständige Narr seine Uhr aus der Tasche:

„Zehn ist's an der Uhr,
Da sehen wir nun,“ sagt er, „wie die Welt läuft:
's ist nur 'ne Stunde her, da war es Neun,
Und nach 'ner Stunde noch wird's Elfe sein;
Und so von Stund' zu Stund' ein Reifen und Reifen
Und so von Stund' zu Stund' ein Faulen und Faulen
Für uns; dran hängt ein Märlein.“

Enthusiastisch ruft Jacques aus: Wackrer Narr! ein würd'ger Narr! Nichts über die bunte Jacke!

In wehmütig humoristischen Augenblicken kam es Shakespeare vor, als ob er selbst einer jener *Jesters* wäre, die bei den Grossen und auf der Bühne die Wahrheit sagen durften, wenn sie nur nicht direkt, sondern in der Verkleidung der Gaukelei gesagt wurde. In einer ähnlichen Stimmung hat Heinrich Heine die Worte an das deutsche Volk gerichtet: „Ich bin dein Kunz von der Rosen, dein Narr.“

Deshalb lässt Shakespeare seinen Jacques ausrufen:

O, wär' ich doch ein Narr!
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.

Und als der Herzog antwortet: „Du sollst sie haben,“ erklärt er, das sei sein einziger Wunsch; die anderen müssten dann die Einbildung aus ihrem Gemüt ausrotten, dass er vernünftig wäre. Darauf sagt er:

Dann muss ich Freiheit haben,
So ausgedehnte Vollmacht wie der Wind,
— So ziemt es Narrn, — auf wen ich will, zu blasen . . .
Steckt mich in meine Jacke, gebt mir frei,
Zu reden, wie mir's dünkt; und durch und durch
Will ich die angesteckte Welt schon säubern,
Wenn sie geduldig nur mein Mittel nehmen.

Es ist Shakespeares eigenes Gefühl, das man hier verspürt. Die Stimme ist die seinige Die Worte sind allzugross für Jacques; er ist hier nur ein Sprachrohr für den Dichter. Oder man kann sagen: seine Umrisse erweitern sich an Stellen wie diese, und ein Hamlet *avant la lettre* schimmert durch.

Als der Herzog auf diese Äusserungen hin dem Jacques das Recht verweigert, andere zu tadeln und zu schelten, da er selbst ein wüster Mensch gewesen sei, „so sinnlich wie nur je des Tieres Trieb“, so verteidigt der Dichter augenscheinlich sich selbst durch die Replik, die er dem schwermütigen, jungen Manne in den Mund legt:

Wie! Wer schreit gegen Stolz,
 Und klagt damit den einzelnen nur an?
 Schwillt seine Flut nicht mächtig wie die See,
 Bis dass die letzten letzend Mittel ebbent?
 Welch eine Bürgerfrau nenn ich mit Namen,
 Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau
 Der Fürsten Aufwand auf unwürd'gen Schultern?
 Darf eine sagen, dass ich sie gemeint,
 Wenn so wie sie die Nachbarin auch ist?

Das nimmt förmlich Holbergs Selbstverteidigung in „Dem glücklichen Schiffbruch“ vorweg; der Dichter widerlegt augenscheinlich ein allgemeines Vorurteil gegen seinen Beruf. Und wie er Jacques als Fürsprecher für die Freiheit benutzt, welche die Dichtkunst fordern muss, so lässt er ihn auch als Verteidiger für den verkannten Stand der Schauspieler auftreten, indem er ihm die bedeutende Replik über die sieben Menschenalter auf die Lippen legt, die im Anschluss an die unter dem Herkules mit der Weltkugel am Globe-Theater angebrachte Inschrift: *Totus mundus agit histrionem* mit den Worten beginnt:

Die ganze Welt ist Bühne.
 Und alle Frau und Männer blosse Spieler:
 Sie treten auf und gehen wieder ab,
 Sein Leben lang spielt einer manche Rollen,
 Durch sieben Akte hin. . .

Ben Jonson soll in einem Epigramm gegen die In-

schrift des Globe-Theaters bemerkt haben, wenn alle nur Schauspieler seien, woher kämen dann die Zuschauer? Es wird Shakespeare ein Epigramm mit der einfachen Antwort zugeschrieben, dass alle zugleich Schauspieler und Zuschauer seien. Der Überblick des Jacques über das Leben des Mannes ist bewundernswürdig treffend und kurz:

Zuerst das Kind,
Das in der Wärtrin Armen greint und sprudelt.
Der weinerliche Bube, der mit Bündel
Und glattem Morgenantlitz wie die Schnecke
Ungern zur Schule kriecht. Dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied
Auf seiner Liebsten Brau'n. Dann der Soldat,
Voll toller Flüch' und wie ein Pardel bärtig,
Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone suchend
Die Seifenblase Ruhm. Und dann der Richter
In rundem Bauche, mit Kapaun gestopft,
Mit strengem Blick und regelrechtem Bart,
Voll weiser Sprüch' und Allerweltsentenzen,
Spielt seine Rolle so. Das sechste Alter
Macht den besockten hagnern Pantalon,
Brill' auf der Nas' und Beutel an der Seite,
In wohl geschonter Jugendhos', zu weit
Verschrumpften Beinen; und sein Männerbass
Pfeift neu und quäkt als kindischer Diskant
In seinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wechselnde Geschichte schliesst,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen
Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und alles.

Die letzte Zeile:

sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing.

ist mit dem halbfranzösischen Ausdruck für *ohne* einer Stelle aus der *Henriade* des französischen Dichters Garnier nachgebildet, die nicht übersetzt war und die Shakespeare also im Original gelesen haben muss.

Derselbe Jacques, der einen so grossen Überblick über das Menschenleben besitzt, ist, wie erwähnt, im täglichen Leben vor Nervösität menschenscheu und auf eine abfertigende Weise witzig. Höflichkeit ekelt ihn an, er sucht

die Einsamkeit und sagt einem liebenswürdigen Gefährten mit den Worten Lebewohl: „Ich danke Euch für Eure Gesellschaft, aber wäre, offen gesagt, ebenso gern allein gewesen.“ Doch wenn er schliesslich zu einer verlassenen Höhle seine Zuflucht nimmt, so ist das nicht allzu ernstlich gemeint. Seine Melancholie ist eine Lustspiel-Melancholie, sein Unwille gegen die Menschen ist nur der Drang des Humoristen, seinen satirischen Einfällen freien Lauf zu lassen.

Und dann enthält, wie schon angedeutet, dieser Jacques doch nur einen gewissen Kern von Shakespeares damaligem Wesen, einen Zukunfts-Shakespeare, einen Hamlet in seinem ersten Keime, aber nicht den Shakespeare, der sich jetzt im Sonnenlichte badet und in ununterbrochenem Erfolge lebt, umgeben von steigender Volksgunst und emporgetragen von der Bewunderung und dem Wohlwollen der Besten. Diesen muss man in den eingelegten Liedern, in den Spässen des Narren, in der Sehnsucht der Verliebten, in dem bezaubernden Dialog der Frauen suchen; er ist wie Gott überall und nirgends.

Wenn Celia sagt: „Lass uns sitzen und die ehrliche Hausmutter Fortuna von ihrem Rade wegspotten, damit ihre Gaben künftig gleicher ausgeteilt werden mögen,“ so ist damit wie mit einer Stimmgabel die Tonart angeschlagen, worin hier gespielt wird, und die Schleuse geöffnet dem Born von lustigem, mit allen Regenbogenfarben der Phantasie geschmückten Witze, der nun siedend zu steigen und zu fallen beginnt.

Der Narr gehört auch hierhin; denn die Dummheit des Narren ist der Schleifstein des Witzes, und der Witz des Narren ist der Probestein der Charaktere. Daher sein Name.

Es ist nicht vergessen, wie sich die Welt in Wirklichkeit gestaltet, dass die Besten schon wegen ihrer Vorzüge Feinde bekommen, und es klingt etwas schwermütig, wenn der alte Diener Adam (Shakespeares Rolle) zu seinem Herrn, dem jungen Orlando (II, 3) sagt:

Euer Ruhm kam allzusehnlich vor Euch nach Haus.
Wisst Ihr nicht, Junker, dass gewissen Leuten
All ihre Gaben nur als Feinde dienen?
So, bester Herr, sind Eure Tugenden
An Euch geweihte heilige Verräter.
O, welche Welt ist dies, wenn das, was herrlich,
Den, der es hat, vergiftet!

Aber bald erschliesst sich unserem Auge eine trostreichere Lebensphilosophie, die mit einer unzweideutigen Geringschätzung gegen die Schulphilosophie verbunden ist. Es scheint eine spöttische Hindeutung auf ein Buch aus jener Zeit zu sein, das von faden Äusserungen berühmter Philosophen überströmte, wenn Probststein (V, 1) zu Williams sagt: „Wenn der heidnische Philosoph Verlangen trug, Weinbeeren zu essen, so öffnete er die Lippen, indem er sie in den Mund steckte; damit wollte er sagen, Weinbeeren wären zum Essen gemacht und Lippen zum Öffnen;“ aber es liegt sicher auch ein gewisser Mangel an Respekt vor der berühmten, überkommenen Weisheit selbst darin. Die Relativität aller Dinge, ein damals neuer Gedanke, wird mit überlegenem Humor von Narren in seiner Antwort auf die Frage verkündet, wie ihm dieses Schäferleben gefalle (III, 2):

Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet, ist es ein gutes Leben; aber in Betracht, dass es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, dass es einsam ist, mag ich es sehr wohl leiden; aber in Betracht, dass es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, dass es auf dem Lande ist, steht es mir an; aber in Betracht, dass es nicht am Hofe ist, ist es langweilig. Insofern es ein mässiges Leben ist, seht Ihr, ist es nach meinem Sinn; aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung. Verstehst Philosophie, Schäfer?

Die Antwort des Schäfers macht sich geradezu über die Philosophie lustig und zwar im Stil mit Molières Scherz, wenn er die betäubende Wirkung des Opiums so erklären lässt, dass dem Opium eine gewisse „einschläfernde Kraft“ innewohne.

Mehr nicht, als dass ich weiss, dass einer sich desto schlimmer befindet, je kränker er ist; und wem's an Geld, Gut und Genügen

gebracht, dass dem drei gute Freunde fehlen; dass des Regens Eigenschaft ist, zu nässen, und des Feuers, zu brennen; dass gute Weide fette Schafe macht, und die Nacht hauptsächlich vom Mangel an Sonne kommt . . .

Probstein.

So einer ist ein natürlicher Philosoph.

Diese Art von Philosophie bildet gleichsam eine Einleitung zu Rosalindens allerliebster Ausgelassenheit und himmlischer Geistesverschwendung.

Die beiden Basen Rosalinde und Celia scheinen auf den ersten Blick Varianten von den beiden Basen Beatrice und Hero aus dem von Shakespeare eben vollendeten Schauspiele zu sein. Namentlich sind Rosalinde und Beatrice durch ihren siegreichen Witz miteinander verwandt. Und doch ist der Unterschied zwischen ihnen ungemein gross; Shakespeare wiederholt sich nicht. Beatrices Witz ist herausfordernd und zanksüchtig; es blitzt gleichsam der Schimmer einer Klinge darin. Rosalindens Witz ist Ausgelassenheit ohne Stachel; es schimmert „der süsse Strahl“ hindurch, den Oehlenschläger der Freia zuschreibt; ihr lachlustiges Wesen dient ihrer tiefen Verliebtheit als Deckmantel. Beatrice kann von Liebe bezwungen werden, weil sie ein Weib ist und in keiner Beziehung ausserhalb ihres Geschlechtes steht; aber sie ist nicht erotisch angelegt; Rosalinde wird auf den ersten Blick von Leidenschaft für Orlando ergriffen. Von dem Augenblick an, da Beatrice vor den Zuschauern auftritt, ist sie schlagfertig und kampfbereit und in ausgezeichnetem Humor. Rosalinde lernen wir als das arme Vögelein kennen, das den Schnabel hängen lässt; ihr Vater ist vertrieben, ihres Eigentums hat man sie beraubt; sie selbst wird eine Zeitlang als Gesellschafterin für die Tochter des Herrschers geduldet, ist aber in dem Palaste, wo sie vor kurzem Prinzessin war, halbwegs eine Gefangene. Erst als sie in Männerkleidern in der Gestalt eines Pagen auftritt und sich selbständig in der frischen Luft und im grünen Walde herumtummelt, findet sie ihre strahlende Laune wieder, und Scherz und Schelmerei gleiten wie Vogelgezwitscher über ihre Lippen.

Auch ist der Mann, den sie liebt, nicht wie Benedikt ein übermütiger Gesell mit scharfer Zunge und dreistem Auftreten. Es ist ein Jüngling, der, wenn auch mutig wie ein Held und stark wie ein Athlet, doch unerfahren wie ein Kind ist. Der gegenüber, die ihm gleich das Herrlichste zu sein dünkt, das seine Augen je gesehen, ist er so blöde, dass sie ihm erst Teilnahme erzeigen, ja ihre Kette um seinen Hals hängen muss, um ihn zu der Hoffnung zu vermögen, dass er geliebt sei. Und dann verbringt er alle seine Zeit damit, Gedichte für sie an die Bäume zu hängen und den Namen Rosalinde in die Baumrinde einzuschneiden. Es macht ihr Vergnügen, sich in ihren Pagenkleidern zu seiner Vertrauten zu machen und den Scherz mit ihm zu treiben, dass er sie suchen soll, als wäre sie seine Rosalinde. Sie kann sich nicht überwinden, ihre Leidenschaft einzugestehen, obgleich sie immer an ihn denkt und mit ihrer Base von ihm spricht, und obgleich sie schon vor Ungeduld ausser sich gerät, als er zu einem Stelldichein einige Minuten zu spät kommt. Sie ist ebenso empfänglich für Eindrücke wie intelligent und insofern Portia unähnlich, mit der sie sonst einige Ähnlichkeit hat; es fehlt ihr die Advokaten-Beredtsamkeit der Portia, aber sie ist zärtlicher und mädchenhafter als jene. Sie fällt in Ohnmacht, als Olivier ihr das Tuch mit Orlandos Blut bringt, um dessen Ausbleiben zu entschuldigen, hat aber doch so viel Herrschaft über sich, dass sie, sobald sie wieder zu sich kommt, lächelnd sagt: Wie gut ich mich verstellt habe! Sie bewegt sich frei in ihren Männerkleidern, wie Viola und Imogen nach ihr. Selbstverständlich hat der Umstand, dass alle Weiberrollen von jungen Männern gespielt wurden, zu diesen häufigen Verkleidungen das Seinige beigetragen.

Hier möge eine Probe ihres Witzes folgen (III, 2). Orlando hat die Frage des jungen Pagen, was die Uhr sei, abgewiesen; denn im Walde gäbe es keine Glocke.

Rosalinde.

So gibts auch keinen rechten Liebhaber im Walde, sonst würde jede Minute ein Seufzen und jede Stunde ein Ächzen den trägen Fuss der Zeit so gut anzeigen wie eine Glocke.

Orlando.

Und warum nicht den schnellen Fuss der Zeit? Wäre das nicht eben so passend gewesen?

Rosalinde.

Mit nichten, Herr. Die Zeit reiset in verschiedenem Schritt mit verschiedenen Personen. Ich will Euch sagen, mit wem die Zeit den Pass geht, mit wem sie trabt, mit wem sie galoppiert und mit wem sie still steht.

Orlando.

Ich bitte Dich, mit wem trabt sie?

Rosalinde.

Ei, sie trabt hart mit einem jungen Mädchen zwischen der Verlobung und dem Hochzeittage. Wenn auch nur acht Tage dazwischen hingehn, so ist der Trab der Zeit so hart, dass es ihr so lang wie sieben Jahre vorkommt.

Orlando.

Mit wem geht die Zeit den Pass?

Rosalinde.

Mit einem Priester, dem es an Latein gebricht, und einem reichen Manne, der das Podagra nicht hat. Denn der eine schläft ruhig, weil er nicht studieren kann, und der andere lebt lustig, weil er keinen Schmerz fühlt

Orlando.

Mit wem galoppiert sie?

Rosalinde.

Mit dem Diebe zum Galgen; denn ginge er auch noch so sehr Schritt vor Schritt, so denkt er doch, dass er zu früh ankommt.

Orlando.

Mit wem steht sie still?

Rosalinde.

Mit Advokaten in den Gerichtsferien; denn sie schlafen von Session zu Session und werden also nicht gewahr, wie die Zeit fortgeht.

Niemand ist so lebhaft wie sie und niemand so erfinderisch. In jeder Antwort erfindet sie das Pulver aufs neue, und sie versteht das Pulver zu gebrauchen. Sie erklärt, dass sie einen alten Oheim gehabt habe, der über die Liebe und die Weiber gepredigt hätte, und dann sagt sie in ihrer Pagenverkleidung:

Ich danke Gott, dass ich kein Weib bin und keinen Teil an allen den Verkehrtheiten habe, die er ihrem ganzen Geschlecht zur Last legte.

Orlando.

Könnt Ihr Euch nicht einiger von den vornehmsten Untugenden erinnern, die er den Weibern aufbürdete?

Rosalinde.

Es gab keine vornehmsten darunter: sie sahen sich alle gleich, wie Pfennige; jeder einzelne Fehler schien ungeheuer, bis sein Miffehler sich neben ihn stellte.

Orlando.

Ich bitte Dich, sage mir einige davon.

Rosalinde.

Nein, ich will meine Arznei nicht wegwerfen, ausser an jene, die krank sind. Es spukt hier ein junger Mensch im Walde herum, der unsere junge Baumzucht missbraucht, den Namen *Rosalinde* in die Rinden zu graben, der Oden an Weissdornen hängt und Elegieen an Brombeersträuche; alle, denkt doch, um den Namen Rosalinde zu vergöttern. Könnte ich diesen Herzenskrämer antreffen, so gäbe ich ihm einen guten Rat, denn er scheint mit Quotidian-Liebesfieber behaftet.

Orlando gesteht, dass er es sei, und der tägliche Verkehr zwischen ihnen wird eingeleitet. Sie bringt es dahin, dass er sich im Scherze um sie bewirbt, als ob sie Rosalinde wäre, und sie antwortet (IV, 1): Gut, in ihrer Person sage ich: ich will Euch nicht haben.

Orlando.

So sterbe ich in meiner eigenen Person.

Rosalinde.

Mit nichten, verrichtet es durch einen Anwalt. Die arme Welt ist fast sechstausend Jahr alt, und die ganze Zeit über ist noch kein Mensch in eigener Person gestorben, nämlich in einer Liebessache Leander, der hätte noch manches schöne Jahr gelebt, wäre Hero gleich Nonne geworden, wenn eine heisse Sommernacht es nicht gethan hätte; denn der arme Junge, er ging nur hin, um sich im Hellespont zu baden, bekam den Krampf und ertrank, und die albernem Chronikenschreiber seiner Zeit befanden, es sei die Schuld der Hero von Sestos. Doch das sind lauter Lügen: die Menschen sind von Zeit zu Zeit gestorben, und die Würmer haben sie verzehrt; aber sie starben nicht aus Liebe.

Es gilt von Rosalinde, was sie von der Frau im allgemeinen sagt: Ihr werdet sie nie ohne Antwort ertappen, Ihr müsset sie denn ohne Zunge antreffen. Und es liegt immer eine helle und heitere Phantasie in ihrer Antwort. Sie strahlt förmlich vor Jugend, vor Einbildungskraft und vor Freude darüber, dass sie so feurig geliebt wird und so feurig wiederliebt. Und ihr Witz ist bewundernswert feminin. Allzuvielen, von Männern geschilderte, geistig begabte Frauen besitzen die Intelligenz des Mannes. Rosalindens Witz ist durch Gefühl gemildert.

Sie ist aber nicht die einzige witzige in dem Arkadien, das der Ardenner Wald bildet. Alle sind witzig in diesem Schauspiele, selbst die sogenannten Dummen. Denn das Stück ist das Fest des Witzes. Shakespeare scheint während der Ausarbeitung nur das Prinzip befolgt zu haben: Sobald Einer etwas Amüsantes sagt, so überbietet ein anderer ihn mit etwas noch Amüsanterem. (Man beachte z. B. die Gespräche zwischen Probestein und dem einfältigen Bauernmädchen, das er zu umgarnen sucht.) Die Folge davon ist, dass gleichsam ein Sonnenschein-Humor über dem Stücke weilt. In die girrenden und glücklichen Liebes-Duette der vielen jungen Paare, in die launischen und geistreichen Wort-Duelle zwischen den vielen scherzhaften Männern und den jungen Frauen schleudert nun der Dichter das tief-sinnig wehmütige Solospiel seines Jacques. „Ich habe,“ sagt dieser, „weder des Gelehrten Melancholie, die Nacheiferung ist; noch des Musikers, die phantastisch ist; noch des Hofmanns, die hoffärtig ist; noch des Soldaten, die ehrgeizig ist; noch des Juristen, die politisch ist; noch der Dame, die zimperlich ist; noch des Liebhabers, die alles das zusammen ist; sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzien bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen“ (IV, 1). Das ist die Melancholie, die wir bei dem Denker und dem grossen künstlerischen Schöpfer treffen, die aber damals noch mit Leichtigkeit in die einnehmendste und reizendste Lustigkeit umschlug.

XXIX.

Falls der Leser sich eine Vorstellung davon machen will, wie Shakespeare sich in dem kurzen Zeitraume um die Jahrhundertwende zu Mute fühlte, so möge er sich eines Tages erinnern, wo er mit der Empfindung vollster Frische und Gesundheit erwachte, wo er nicht nur von keinem Unwohlsein noch von irgend einem bestimmten oder unbestimmten Schmerze geplagt wurde, sondern wo er das Gefühl hatte, dass alle Organe seines Körpers in glücklicher Wirksamkeit waren; das Atmen ging leicht von statten, der Kopf war klar und frei, das Herz klopfte ruhig; es war eine Lust zu leben; die Seele träumte von genussreichen Augenblicken in der Vergangenheit und lebte in der Erwartung neuer Freuden. Man denke sich das Lebensgefühl, wie man es kennt, hundertmal so kräftig, man stelle sich sein Gedächtnis, seine Einbildungskraft, seine Beobachtungsgabe, seinen Scharfsinn, sein Darstellungsvermögen hundertfach vermehrt vor, so ahnt man Shakespeares Grundstimmung zu dieser Zeit, wo die lichtereren, froheren Seiten seines Wesens sich erschlossen haben.

Es gibt ja Tage, wo die Sonne in ihrer Pracht festlich zu strahlen scheint, wo die Luft unsere Wangen liebkost und der Mondschein uns schwärmerisch und süß vorkommt; Tage, wo die Männer Einem männlicher und geistreicher und die Frauen schöner und feiner als sonst erscheinen, und wo die Menschen, die Einem zuwider oder sogar verhasst sind, nicht gefährlich, sondern komisch wirken — so dass man sich über sein Leben emporgehoben, glücklich und frei fühlt. Solche Tage hat Shakespeare nun verlebt.

Es ist dies auch der Zeitpunkt, wo er seine Gegner, die Puritaner, ohne Bitterkeit, mit herrlichem Humor zum besten hat. Schon in „Wie es euch gefällt“ findet sich eine kleine Hindeutung auf diese Leute, wo Rosalinde (III, 2) sagt: O grundgütiger Jupiter! — Mit welcher langweiligen Liebespredigt habt Ihr da Eure Gemeinde müde gemacht und nicht

einmal gerufen: „Habt Geduld, gute Leute!“ — In „Was ihr wollt“ kielholt er in Malvolios moralisierender und würdiger Don Quixote-Gestalt, die in ein Gewoge von burlesken Situationen gestürzt wird, den typischen, feierlichen und selbstzufriedenen Puritaner. Natürlicherweise hat er dabei die grösste Vorsicht angewandt. Tobias hat gewünscht, etwas über Malvolio zu erfahren. Maria antwortet (II, 3):

Nun, Herr, er ist manchmal eine Art von Puritaner.

Junker Andreas.

O, wenn ich das wüsste, so wollte ich ihn hundemässig prügeln.

Junker Tobias.

Was, weil er ein Puritaner ist? Deine wohlerwognen Gründe, Herzensjunker!

.....

Maria.

Den Teufel mag er ein Puritaner, oder sonst etwas anders auf die Dauer sein, als einer, der den Mantel nach dem Winde hängt. Ein gezielter Esel, der vornehme Redensarten auswendig lernt und sie bei grossen Brocken wieder von sich gibt

So wird auch bei Molière ausdrücklich hervorgehoben, dass Tartuffe kein Geistlicher, und bei Holberg, dass Jakob von Tyboe kein Offizier sei.

Man spielt dem Malvolio einen fingierten Brief von seiner vornehmen Herrscherin in die Hände, in welchem sie ihn um Liebe anfleht und ihn ersucht, als Zeichen seines Wohlwollens für sie stets zu lächeln, gelbe Strümpfe anzuziehen und die Strumpfbänder kreuzweise gebunden zu tragen.

„Er lächelt mehr Linien in sein Gesicht hinein, als auf der neuen Weltkarte [von 1598] stehn, wo die beiden Indien [c.: Amerika] hinzugekommen sind;“ er trägt seine unmöglichen Strumpfbänder auf die unmöglichste Weise; man gibt sich den Anschein, als halte man ihn für verrückt und behandelt ihn dementsprechend, holt zum Schein einen Pfarrer, und als der Narr den Pfarrer-Mantel anzieht, so sagt er (IV, 2) folgende Worte, die nicht rein in den Wind hineingesprochen sind: „Gut, ich will ihn anziehn und mich darin verstellen; und ich wollte, ich wäre der erste, der sich in solch einem Mantel verstellt hätte!“

An Malvolio richtet auch der lustige Zechbruder und

Bonvivant Sir Tobias unter dem Applaus des Narren seine Replik (II, 3):

Vermeinst du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?

Narr.

Das soll's, bei Sankt Annen! und der Ingwer soll Euch noch im Munde brennen.

Diese Worte wurden einige hundert Jahre später als Motto vor Byrons Don Juan gestellt, und es liegt in ihnen eine mutige und heitere Selbstbehauptung.

Twelfth Night or What you will muss im Jahre 1601 verfasst worden sein; denn in dem Tagebuche des früher erwähnten Juristen, John Manningham findet sich unterm 2. Februar 1602 folgende Notiz: „Zu unserm Feste (Lichtmesse in Middle Temple Hall) hatten wir ein Stück, Dreikönigsabend oder Was ihr wollt genannt, das viel Ähnlichkeit hat mit *The commedy of errors* oder mit *Menaechmi* von Plautus, jedoch mit dem auf italienisch *Inganni* geheissenen Stücke am meisten verwandt ist. Ein guter Piff darin: den Haushofmeister glauben zu machen, dass seine Herrin, eine Witwe, in ihn verliebt sei u. s. w.“ Dass *Twelfth Night* nicht viel früher entstanden sein kann, lässt sich beweisen; denn das Lied „Farewell, dear heart, since I must needs be gone“, das von Tobias und dem Clown (II, 3) gesungen wird, erschien zum erstenmal in einem 1601 von Robert Jones in London herausgegebenen Liederbuche (*The Booke of Ayres*). Shakespeare hat nur wenig an dem Liede geändert. Aller Wahrscheinlichkeit nach war *Twelfth Night* eines von den vier Stücken, die um die Jahreswende von 1601—2 von der Truppe des Lord Kammerherrn in Whitehall vor dem Hofe aufgeführt wurden, und ist dann zum erstenmal an dem Abend gespielt worden, dessen Namen es erhalten hat.

Unter den verschiedenen italienischen Schauspielen, die den Namen *GI*nganni tragen, befindet sich eines von Curzio Gonzaga, das 1592 in Venedig erschien, in welchem die Schwester sich als Mann verkleidet und sich Cesare nennt

— bei Shakespeare Cesario; ein anderes ist 1537 in Venedig herausgegeben, dessen Handlung im allgemeinen mit der im Dreikönigsabend Ähnlichkeit hat. Der in diesem Stücke erwähnte Name Malevolti kann zu dem Namen Malvolio bei Shakespeare die Veranlassung gegeben haben.

Der Stoff findet sich in einer Novelle von Bandello und übersetzt bei Belleforest (Histoires Tragiques); ausserdem in der 1581 von Barnabe Rich herausgegebenen Übersetzung von Cinthios Novellensammlung Hecatmitti, die Shakespeare benutzt zu haben scheint. Die ganze komische Partie der Handlung, die Gestalten des Malvolio, des Ritter Tobias, des Junker Andreas von Bleichenwang und des Narren hat Shakespeare erfunden und hinzugedichtet.

In Ben Jonsons Every man out of his humour steht eine Replik, die stark den Anschein hat, eine Hindeutung auf „Was ihr wollt“ zu enthalten; da Jonsons Stück von früherem Datum ist, so muss die Replik, wenn dieser Eindruck richtig ist, später eingeflochten worden sein.*)

Was ihr wollt ist, wie anzunehmen war, ausserordentlich beliebt gewesen. Der gelehrte Leonard Digges, der Übersetzer Claudians, nennt in seinem Gedicht Upon Master William Shakespeare aus dem Jahre 1640 unter den populärsten Gestalten des Dichters nur Figuren aus zweien der Lustspiele und zwar aus *All's well* und aus *Twelfth Night*. Er sagt: Lasst bloss Beatrice und Benedikt sich zeigen; und siehe! im Handumdrehen füllen sich Parterre, Galerie und Logen, um Malvolio, den Thoren mit den kreuzweise gebundenen Strumpfbändern zu hören.**)

*) Es ist (ironisch) die Rede von einem Einwand, den man gegen einen gewissen Schauspielerverfasser machen könnte. Auf die Frage welchen? lautet die Antwort: That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting-maid; some such cross wooing, with a clown to their servingman . . .

Let but Beatrice
 And Benedicke be seen, loe in a trice
 The Cockpit Galleries, Boxes, all are full
 To hear Malvoglio, that crosse garter'd Gull.

Was ihr wollt ist vielleicht das anmutigste und am meisten harmonische Lustspiel, das Shakespeare geschrieben hat; es ist wohl dasjenige, in welchem die darin angeschlagenen Töne des Ernstes und des Scherzes, der Schwärmerei, der Zärtlichkeit und des Gelächters am besten und am vollsten zusammen klingen. Es ist wie eine Symphonie, wo keine Stimme fehlen dürfte, und wie ein Gemälde, über dem eine goldene Patina liegt, in welcher alle Farben aufgehen. Das Schauspiel strömt nicht so von Witz und Lustigkeit über wie das vorhergehende; man fühlt es, dass die Lebensfreude nun bei Shakespeare den Höhepunkt erreicht hat, wo sie im Begriff steht, in Wehmut überzugehen; aber es bildet in weit höherem Grade als *Wie es euch gefällt* eine Einheit, und es ist vielfach dramatischer.

Schon A. W. Schlegel machte seiner Zeit sinnreich darauf aufmerksam, wie Shakespeare in dem Monologe, der das Stück eröffnet, daran erinnert, dass in der damaligen englischen Sprache Phantasie und Liebe durch dasselbe Wort (*fancy*) bezeichnet wurden, und er setzte nicht ohne Feinheit auseinander, dass die Liebe, mehr als eine Angelegenheit der Einbildungskraft als des Herzens aufgefasst, das Grundthema sei, das hier variiert werde. Andere haben später nachzuweisen gesucht, wie das phantastisch Launenvolle der Grundzug bei allen Physiognomien des Stückes sei. Tieck hat es mit einem grossen, vielfarbigen Schmetterlinge verglichen, der durch eine reine, blaue Luft flattert und in seinem goldenen Glanz von den bunten Blumen in das Sonnenlicht emporsteigt.

Am Dreikönigsabend fanden bei den höheren Klassen die Weihnachtsfestlichkeiten ihren Abschluss; bei den gewöhnlicheren Leuten dauerten diese oft bis Lichtmess. An diesem Abend wurden allerlei Spiele ausgeführt. Wen der Zufall eine in einen Kuchen eingebackene Bohne finden liess, der wurde Bohnenkönig, wählte sich eine Bohnenkönigin aus, führte das freie Regiment der Laune ein und erteilte ausgelassene Befehle, die pünktlich befolgt werden

mussten.*) Ulrici hat hierin einen Wink erblicken wollen, dass das Stück ein Glücksspiel darstelle, worin Sebastian, der Herzog und Maria durch einen Zufall das grosse Los gewannen. Das Los, den stark dem Trunke ergebenen Junker Tobias zum Manne zu bekommen, ist doch kaum als besonders glücklich für Maria anzusehen, und der Doppeltitel „Dreikönigsabend oder *Was ihr wollt*“ deutet darauf hin, dass Shakespeare nur wenig Gewicht darauf legte, unter welchem Namen das Stück aufgeführt wurde.

Einzelne Fäden verbinden dieses Lustspiel mit Wie es euch gefällt. Die Leidenschaft, die Viola in Männerkleidern bei Olivia erweckt, erinnert an die, welche Rosalinde als Page bei Phöbe hervorruft. Aber das Motiv ist ganz verschieden behandelt. Während Rosalinde Phöbes heisse Liebe übermütig und ausgelassen abweist, ist Viola voll zärtlichen Mitgefühls mit der Frau, die durch ihre Verkleidung irre geleitet wird. Bei der mehrere Male wiederkehrenden, so vorzüglich benutzten Verwechslung zwischen Viola und ihrem Zwillingsbruder Sebastian ist ein Effekt aus der Komödie der Irrungen wieder aufgenommen, aber durch die Verschiedenheit der Verhältnisse und der Behandlungsweise ist auch dieses Motiv ein neues geworden.

Mit sorgfältiger, beinahe liebkosender Hand hat Shakespeare jede einzelne der zahlreichen Personen des Lustspiels ausgeführt.

Der liebenswürdige und feine Herzog schmachtet empfindsam und phantasiekrank in hoffnungsloser Verliebtheit. Er liebt die schöne Gräfin Olivia, die nichts von ihm wissen will, die er aber nichtsdestoweniger mit seinen erotischen

*) Eine Strophe in dem Liede Twelfth-Night or King and Queen von Shakespeares Zeitgenossen Herrick lautet:

Begin then to chuse
This night as ye use,
Who shall for the present delight here
Be a king by the lot
And who shall not
Be Twelfe-day Queene for the night here.

Gefühlen plagt. Da er musikalisch ist, so sucht er Trost in der Musik, und unter den Liedern, die er sich vom Narren und anderen vorsingen lässt, ist auch ein kleines gefühlvolles Gedicht von wundervoller rhythmischer Schönheit, die keine Übersetzung wiedergeben kann.*) Es drückt genau die weiche, schmelzende Stimmung aus, worin seine Tage unter einer gewissen schlaffen Schwermut verstreichen. Aber von der darin liegenden Melodie gelten die schönen Worte, die Viola über die Melodie sagt, die vor dem Gesange gespielt wird:

Sie gibt ein rechtes Echo jenem Sitz,
Wo Liebe thront.

In seiner unfruchtbaren Leidenschaft wird der Herzog nervös und aufgereggt und zu starkem Selbstwiderspruch geneigt. In ein und derselben Scene (II, 4) sagt er zuerst, die Liebe des Mannes sei leichter und flüchtiger, wankelmütiger und gefallsüchtiger als die des Weibes, und ein paar Seiten weiter sagt er von seiner eigenen Liebe:

Keines Weibes Herz
Umfasst so viel; sie können's nicht bewahren.
Ach, deren Liebe kann Gelüst nur heissen . . .

Dem Herzog entspricht als Pendantfigur die Gräfin; sie ist schwermütig entbehrend wie er. Mit übertriebener, ihre Gefühle zur Schau stellender Schwesterliebe hat sie beschlossen, sieben volle Jahre wie eine Nonne verschleiert zu verbringen, ihr Leben nur der Trauer um den verstorbenen Bruder zu weihen. Nichtsdestoweniger verspürt

*) Die erste Strophe lautet:

Come away, come away, death
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

man in ihren Äusserungen nichts von dieser verzehrenden Trauer, sie scherzt mit ihren Hausgenossen und zeigt sich als eine verständige und ehrbare Herrscherin in ihrem Hause, bis der erste Anblick der verkleideten Viola sie in Leidenschaft entbrennen macht und sie ohne Rücksicht auf die ihrem Geschlechte auferlegte Zurückhaltung dreiste Schritte thun lässt, um den vermeintlichen Jüngling zu gewinnen. Sie ist als ein Wesen ohne Gleichgewicht aufgefasst, das von allzu grossem Hass gegen alle Weltlichkeit plötzlich zum vollständigsten Vergessen der Trauer übergeht, der sie sich weihen wollte. Sie ist jedoch nicht komisch wie Phöbe, als diese sich in die verkleidete junge Prinzessin verliebt; denn Shakespeare hat angedeutet, dass die verkleidete Viola sie den Sebastian-Typus ahnen lässt, dem sie nicht widerstehen kann, und Sebastian vergilt denn auch auf der Stelle die Liebe, die seine Schwester hatte abweisen müssen. Der Ausdruck, den sie ihrer Leidenschaft gibt, ist ausserdem immer dichterisch schön.

Solange sie aber vergebens für Viola seufzt, erscheint sie notwendigerweise gleichwohl wie von einer leichten, erotischen Verrücktheit ergriffen, die ganz der des Herzogs entspricht, und beider Thorheit wird auch auf eine höchst spirituelle und unterhaltende Weise durch Malvolios rein komisches Verliebtsein in seine Herrin und durch seinen dückelhaften Glauben an ihre Gegenliebe parodiert. Olivia fühlt und sagt das selbst, wenn sie ausruft (III, 4):

Geh, ruf ihn her! — Ich bin gleich toll vielleicht,
Wenn ernste Tollheit heitrer Tollheit gleicht.

Malvolios Gestalt ist mit wenigen Strichen, aber mit unvergleichlicher Sicherheit gezeichnet. Er ist unvergesslich in seiner kalekutschen Grandezza, und selbst der grausame Scherz, den man mit ihm treibt, wird zu einer Fundgrube von Komik. Der köstliche Liebesbrief, den Maria, die genau die Handschrift des Fräuleins nachschreiben kann, ihm sendet, wirkt auf ihn, „wie Branntwein auf eine Hebamme“, bringt all den verborgen in ihm lauernden Dückel ans Licht und

lässt seine Selbstgefälligkeit, die auch früher unverkennbar war, die schnurrigsten Formen annehmen. Die Scene, wo er sich Olivia nähert und ihr triumphierend die Ausdrücke des Briefes „Gelbe Strümpfe“ und „kreuzweise gebundene Strumpfbänder“ ins Gedächtnis zurückrufen will, während sich bei ihr immer mehr die Überzeugung befestigt, dass er verrückt sei, gehört mit den unausbleiblich entstehenden Missverständnissen zu den auf der Bühne komisch wirksamsten Scenen. Noch ausgelassener ist die Scene (IV, 2), wo Malvolio als verrückt in ein dunkles Zimmer eingesperrt ist und der Narr von aussen bald mit der Stimme des Pfarrers den Teufel aus ihm zu vertreiben sucht, bald mit seiner eigenen Stimme sich mit dem Pfarrer unterhält, Lieder singt und dem Malvolio verspricht, seinen Auftrag auszuführen. Das ist ein komisches *jeu de théâtre* ersten Ranges.

Der Narr ist dem Grundtone des Stückes entsprechend weniger witzig und mehr musikalisch als Probstein in Wie es euch gefällt. Er ist von seinem Narren-Beruf erfüllt: „Narrheit, Herr, geht rund um die Welt wie die Sonne; sie scheint allenthalben.“ Er sagt ab und zu etwas ausserordentlich Amüsantes, z. B. die Replik: „Gut gehängt ist oft besser als schlecht verheiratet“, oder folgenden Beweis für den Satz „je mehr Feinde, desto besser; je mehr Freunde, desto schlimmer“ (V, 1):

Ei, Herr, meine Freunde loben mich und machen einen Esel aus mir; meine Feinde hingegen sagen mir grade heraus, dass ich ein Esel bin: also nehme ich durch meine Feinde in der Selbsterkenntnis zu, und durch meine Freunde werde ich hintergangen. Also, Schlüsse wie Küsse betrachtet, wenn vier Verneinungen zwei Bejahungen ausmachen: je mehr Freunde, desto schlimmer, und je mehr Feinde, desto besser.

Ausnahmsweise hat Shakespeare auch hier, als ob er eine Verkennung seitens des Publikums befürchtete, Viola (III, 1) ganz dogmatisch auseinandersetzen lassen, dass es einigen Witz erfordert, den Narren zu spielen; der Narr muss die Launen derer beobachten, mit denen er scherzt, muss den rechten Ort und die rechte Zeit wahrnehmen und

nicht wie der wilde Falk auf jede Feder herabschiessen, die er erspäht. Das ist ein Handwerk, das eben so schwierig ist wie die Kunst des Weisen.

Der Narr bildet eine Art von Bindeglied zwischen den ernsthaften Gestalten des Stückes und dem bloss gelächter-erregenden, frei von Shakespeare erfundenen Ritterpaare, dem Junker Tobias von Rülp und dem Junker Andreas von Bleichenwang. Diese sind Kontraste, Junker Tobias ist blutreich, rotwangig, dick, ein Schalk, der beständig zu tief ins Glas guckt, eine Bellmansche Figur; Junker Andreas ist bleich, als hätte er das Wechselfieber (Aguecheck), und mit dünnen, glatten, hellen Haaren, ein Schwächling und ein Bedauernswürdiger, der in Tanz- und Fechtkunst seine Ehre setzt; er ist zänkisch und feig zugleich, grotesk in allen seinen Bewegungen, grosssprecherisch und furchtsam, ein Echo und ein Schatten der von ihm Bewunderten, zum Amusement für seine Freunde geschaffen, eine Gliederpuppe in ihrer Hand und eine Zielscheibe für ihre Einfälle, so gehirnlos, dass er es für möglich hält, die Liebe der schönen Olivia erringen zu können, aber doch mit einer heimlichen, erfrischend wirkenden Ahnung von seiner Dummheit: „Mir ist, als hätt' ich manchmal nicht mehr Witz, als ein Christensohn oder ein gewöhnlicher Mensch hat. Aber ich bin ein grosser Rindfleischesser, und ich glaube, das thut meinem Witz Schaden.“ Den einfachsten Satz kann er nicht verstehen, nicht einmal was Malvolio mit „ihren C's, ihren U's und ihren T's“ (im Briefe) meint; er ist ein solcher Nachbeter und Jabrunder, dass „ich auch“ die Losung seines Lebens ist. Und er ist von Shakespeare in der unsterblichen Replik verewigt, in die er ausbricht, als Tobias behauptet, Maria bete ihn an (II, 3):

Ich wurde auch einmal angebetet.

Tobias hat eine erschöpfende Charakteristik und ein Signalement von ihm gegeben, indem er sagt: „Wenn der geöffnet würde, und Ihr fändet so viel Blut in seiner Leber, als eine Mücke auf dem Schwanze davon tragen kann, so wollt' ich das übrige Gerippe aufzehren.“

Die Hauptperson in „Was ihr wollt“ ist Viola. Ihr Bruder, der glaubt, dass sie beim Schiffbruche ertrunken sei, sagt nicht zuviel von ihr, wenn er ausruft: „Ihr Gemüt war so geartet, dass der Neid selbst es schön nennen musste.“

Ihre Stellung im Lustspiel ist diese: als sie sich aus dem Schiffbruche an die Küste Illyriens gerettet hat, wünscht sie zuerst in den Dienst der jungen Gräfin zu treten; da sie aber erfährt, dass diese Niemanden sehen will, beschliesst sie in Pagenkleidern (als Eunuch) sich an den jungen, unverheirateten Herzog zu wenden, von dem ihr Vater, wie sie sich erinnert, mit Wärme gesprochen hat. Dieser macht gleich den tiefsten Eindruck auf ihr Herz, aber unbekannt mit ihrem Geschlecht ahnt er nicht, was in ihr vorgeht, und sie befindet sich in der qualvollen Lage immer wieder als Liebesbote ihres Geliebten an eine andere gesandt zu werden. Auf eine geheimnisvolle und rührende Weise spricht sie zu ihm über ihre Liebe (II, 4):

Mein Vater hatt' eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürst,
Euch lieben würd'.

Herzog.

Was war ihr Lebenslauf?

Viola.

Ein leeres Blatt. Nie sagt' sie ihre Liebe
Und liess Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen;
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermut
Sass sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?

Aber das warme Gefühl, von dem sie erfüllt ist, macht sie zu einem beredteren Liebesboten, als sie es ahnt. Auf Olivias Frage: was würdet Ihr thun, wenn Ihr mich liebtet wie Euer Herr? antwortet sie (I, 5):

Ich baut' an Eurer Thür ein Weidenhüttchen
Und rief' meiner Seel' im Hause zu;
Schrieb' fromme Lieder der verschmähten Liebe
Und sänge laut sie durch die stille Nacht;
Liess' Euren Namen an die Hügel hallen,
Dass die vertraute Schwätzerin der Luft

„Olivia“ schree! O, Ihr solltet mir
Nicht Ruh' geniessen zwischen Erd und Himmel,
Bevor Ihr Euch erbarmt!

Kurz sie würde als Mann alle die Energie entfalten, die dem Herzog fehlt. Kein Wunder, dass sie unfreiwillig Gegenliebe erweckt. Als Weib ist sie zur Passivität gezwungen; ihre Liebe ist wortlos, tief, stumm und geduldig. Trotz ihres gesunden Verstandes ist sie Gefühlsmensch. In der Scene (III, 4), wo Antonio, der sie für Sebastian hält, in seiner verzweifelten Lage sie an die erwiesenen Dienste erinnert, hat sie sehr bezeichnend den Ausruf, sie hasse Undank mehr an einem Menschen als Lüge, Betrug, Hoffart und Trunkenheit. Sie ist durch und durch seelenvoll, so klug sie auch ist. Ihr Inkognito, dass ihr keine Freude bereitet (wie Rosalinde), sondern nur Kummer und Beschwerden, verbirgt die feinführendste Weiblichkeit. Nie entschlüpft ihr, wie Rosalinde oder Beatrice, ein derbes und ausgelassenes Wort. An Stelle der wilden Frische und des zündenden Humors bei den früheren Heldinnen hat sie ihre herzwinnende Anmut. Sie ist gesund und schön wie diese ihre ein wenig älteren Schwestern, sie, von der ihr Bruder in seiner Bescheidenheit sagt, sie wäre von manchen für eine Schönheit gehalten worden, ob sie ihm gleich ähnlich gesehen habe; sie besitzt auch die humoristische Beredsamkeit der andern, das zeigt sie in ihrer ersten Scene mit Olivia; aber doch schwebt über ihrer anmutigen Gestalt ein Schimmer von Wehmut. Sie ist gleichsam eine Verkörperung des „Lebewohl an den Scherz“, das ein geistreicher englischer Kritiker in diesem letzten Lustspiel aus Shakespeares lichtesten Jahren gefunden hat.*)

*) It is in some sort a farewell to mirth, and the mirth is of the finest quality, an incomparable ending. Shakespeare has done greater things, but he has never done anything more delightfull.

Arthur Symons.

XXX.

Dennjetzt nähert sie sich, die Zeit, da die Lustigkeit, ja selbst die Lebensfreude in seinem Gemüte erlischt. Schwere Wolken haben sich über seinem Horizont gelagert, wir wissen nicht genau, woher sie kamen. Nagender Kummer und Täuschungen haben sich in seinem Innern angesammelt. Wir sehen seine Schwermut wachsen und sich ausdehnen; wir können die wechselnden Wirkungen dieser Schwermut beobachten, ohne ihre Ursachen bestimmt zu erkennen. Nur dies empfinden wir, dass der Schauplatz, den er mit dem Auge seiner Seele sieht, nun schwarz ausgeschlagen ist, gerade wie der äussere Schauplatz, den er benutzt. Über beide hat sich ein Trauerschleier herabgesenkt.

Er schreibt keine Lustspiele mehr, sondern lässt einen Schwarm von schwarzen Tragödien auf die Bühne herabfahren, die noch vor kurzem von dem Gelächter seiner Rosalinden und Beatricen wiederhallte.

Alle seine Eindrücke vom Leben und von den Menschen werden von nun an immer schmerzlicher. Man kann in seinen Sonetten verspüren, wie auch in seinen früheren, glücklichen Jahren eine rastlose Leidenschaftlichkeit stets mit der Freudigkeit in seinem Gemüte gekämpft hatte, und man kann beobachten, wie er um diese Zeit von der Unruhe heftig stürmender und miteinander streitender Gefühle hin und her geworfen wurde. Man kann demnächst aus seinen dramatischen Werken herauslesen, dass nicht allein was er öffentlich erlebte, sondern auch seine Privaterlebnisse ihm theils Mitleid mit den Menschen, ein brennendes Mitgefühl, eingeflösst haben, theils ein Grauen vor den Menschen als vor wilden, schädlichen Tieren, theils endlich einen Abscheu vor den Menschen als dumm, niedrig und falsch. Diese Gefühle steigern sich nach und nach zu einer tiefen, in grossem Stil gehaltenen Menschenverachtung — bis nach Verlauf von acht langen Jahren ein Umschlag in seiner Grundstimmung eintritt. Die erloschene Sonne ist

wieder hell, der schwarze Himmel wieder blau geworden, und das milde Interesse für alles Menschliche ist zurückgekehrt. Alles beruhigt sich schliesslich in einer erhabenen, wehmütigen Klarheit. Lichte Stimmungen, leichte Träumereien aus seiner Jugend kehren zurück, und wenn auch nicht das Lachen, so doch das Lächeln. Die ausgelassene Lustigkeit ist ein für alle mal verschwunden; aber seine Phantasie, die sich weniger an die Wirklichkeitsgesetze gebunden fühlt als früher, tummelt sich frei und leicht herum, obgleich jetzt viel Ernst und viel Lebenserfahrung hinter diesem leichten Spiel der Einbildungskraft verborgen liegt.

Doch diese innere Befreiung von der Last des Erdenlebens tritt wie gesagt erst ungefähr acht Jahre nach dem Zeitpunkte ein, wo wir hier Halt machen.

Noch eine kurze Weile herrscht in seinem Gemüte die kräftige, geniale Lebensfreude des Dreissigjährigen. Dann beginnt sein Sinn sich zu verfinstern, und nach einer Dämmerung so kurz wie die des Südens, wird es Nacht in seinem ganzen Seelenleben und in allen seinen Werken.

In dem Trauerspiele Julius Cäsar herrscht nur noch männlicher Ernst. Der Gegenstand hatte ihn wegen der Analogie angezogen, welche die Verschwörung gegen Cäsar mit der Verschwörung gegen Elisabeth darbot. Da die Hauptpersonen, Männer wie Essex und sein Genosse Southampton, trotz der Kopflosigkeit des Unternehmens Shakespeares volle persönliche Sympathie besaßen, so übertrug er einen Teil dieser Sympathie auf Brutus und Cassius. Er dichtete den Brutus unter dem tiefen Eindrucke, dass unpraktischer Hochsinn, wie der seiner adeligen Freunde, zu einem Eingreifen in den Gang der Geschichte nicht hinreicht und dass praktische Fehlgriffe sich gerade so hart rächen wie moralische.

Im Hamlet herrschen Shakespeares wachsende Schwermut und steigende Bitterkeit. Die lichte Lebensanschauung der Jugend ist bei dem Helden wie bei Shakespeare zusammengestürzt. Hamlets Glaube an die Menschen und sein Ver-

trauen zu ihnen ist gesprengt. Unter der Form scheinbaren Wahnsinns ist hier so geistreich, wie in dem nördlichen Europa bisher nicht gedacht noch gesprochen worden war, die sorgenschwere Lebensweisheit ausgedrückt, die Shakespeare sich um sein vierzigstes Lebensjahr erworben hatte.

Eine der Nebenursachen von Shakespeares Melancholie, die uns zu diesem Zeitpunkte begegnet, ist das immer schärfere Missverhältnis, worin er als Schauspieler und Theaterdichter zu der steigenden freikirchlichen Bewegung des Zeitalters, dem Puritanismus, geriet, die ihm nur als Beschränktheit und Heuchelei erschien. Die Puritaner waren die Todfeinde seines Standes, sie setzten schon zu seinen Lebzeiten in den Provinzen, nach seinem Tode auch in der Hauptstadt, ein Verbot gegen alle Schauspielaufführungen durch. Von „Was ihr wollt“ an zieht sich ein dauernder Streit gegen den als heuchlerisch aufgefassten Puritanismus durch Hamlet, durch die Umarbeitung von „Ende gut, alles gut“ bis zu „Mass für Mass“ hin, wo dieser Zorn sich zu einem Sturm erhebt und eine Gestalt erschafft, zu der erst Molières Tartuffe ein Seitenstück bildet.

Was während dieser Jahre einen so niederschlagenden Eindruck auf ihn gemacht hat, das ist das Elend des Erdenlebens, das Unglück, nicht als eine Schickung der Vorsehung, sondern als Wirkung von Dummheit und Bosheit im Verein.

Besonders die Bosheit als Macht hat sich ihm nun in ihrer ganzen Gewalt offenbart. Man sieht das schon im Hamlet an dem Erstaunen darüber, dass man lächeln und doch ein Schurke sein könne. Noch stärker ist der Gedanke in „Mass für Mass“ ausgedrückt:

Halt nicht unmöglich,
Das, was unglaublich scheint: 's ist nicht unmöglich,
Dass ein verruchtester Grundbösewicht
So keusch, so ernst, so brav, so trefflich scheint,
Wie Angelo. . . .

Diese Linie ist es, die zur Schöpfung des Jago, der Goneril und Regan und zu den wilden Ausbrüchen in Timon von Athen führt.

Macbeth ist Shakespeares erster Versuch nach Hamlet, die Tragödie des Lebens als ein Erzeugnis von Brutalität und Bosheit zu erklären, d. h. von Brutalität, potenziert und multipliziert durch Bosheit. Lady Macbeth vergiftet das Gemüt ihres Eheherrn. Die Bosheit giesst einige Gifttropfen in die Brutalität, die ihrem innersten Wesen nach verschiedenartige Schwäche, brave Roheit, Dummheit von mannigfaltiger Art sein kann. Und diese Brutalität beginnt dann zu wüthen, wird fürchterlich für sich und andere.

Genau dasselbe sehen wir in dem Verhältnis zwischen Othello und Jago.

Othello war eine Monographie. Lear ist ein Weltbild. Shakespeare wendet sich von Othello zu Lear kraft des künstlerischen Dranges, sich selbst zu ergänzen, auf jedes Werk dessen Kontrast folgen zu lassen.

Lear ist die grösste Aufgabe, die Shakespeare sich bisher gestellt hat: die Qualen und die Schrecken der ganzen Welt in fünf nicht lange Akte geformt. Der Eindruck des Lear ist der: ein Weltuntergang. Shakespeare ist jetzt nicht dazu gestimmt, etwas anderes zu schildern. Was in seinen Ohren klingt, was sein Gemüt erfüllt, das ist das Krachen einer Welt, die in Trümmer stürzt.

Dieser Umstand erklärt sein nächstes Werk, Antonius und Kleopatra. Er fand in diesem Stoffe einen neuen Text zu der in seinem Inneren tönenden Musik. In Marcus Antonius' Lebenslauf empfand er den tiefen Fall der alten Weltrepublik. Die Römergewalt, die strenge und barsche, zerbrach beim Zusammenstoss mit der Wollust des Morgenlandes.

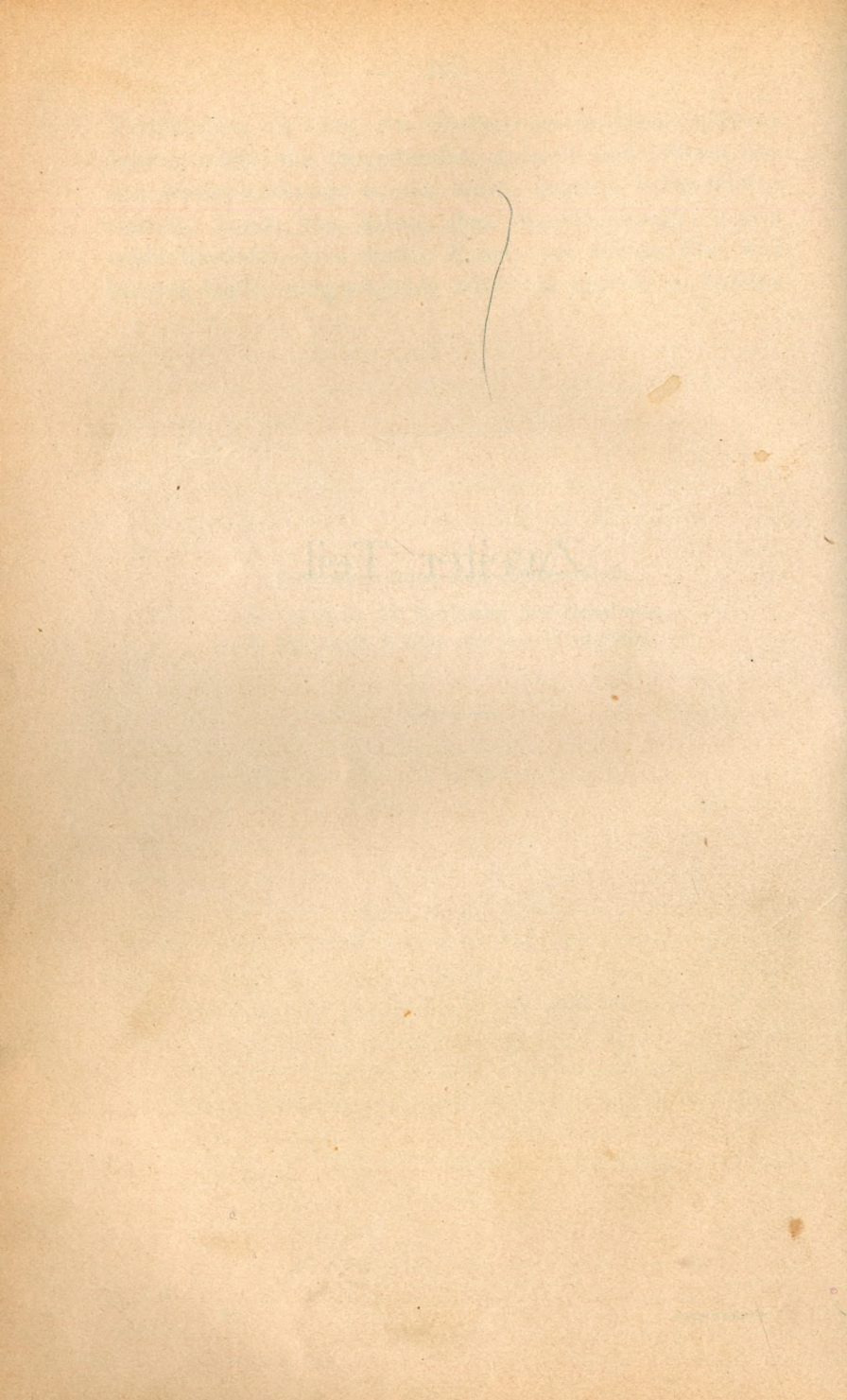
Um die Zeit, da Shakespeare Antonius und Kleopatra dichtete, ist seine Melancholie bis zum Pessimismus gestiegen. Verachtung wird die beständige Stimmung bei ihm, eine Menschenverachtung im grössten Stil, die mit dem Blute durch seine Adern rollt, aber eine fruchtbare, mächtige Verachtung, die sich in Blitz auf Blitz entladet. Werke wie Troilus und Cressida oder Coriolanus treffen bald das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, bald die politischen

Verhältnisse, bis alles, was Shakespeare in diesen späteren Jahren erlebt und ausgestanden, gedacht und erlitten hat, sich zusammendrängt zu der einen, grossen, verzweifelten Gestalt, Timon von Athen, dem Menschenhasser, dessen wilde Rhetorik, eine dunkle Essenz von dickem Blut und bitterer Galle, ausgeschieden wird um Qualen zu lindern.

Verbesserungen zum Ersten Teil.

- S. 41 Zeile 13 Marlowes, lies Henslowes
S. 146 Zeile 6 Genever, lies Wacholder.
-

Zweiter Teil



I.

Alles hatte in dem England Elisabeths in Blüte gestanden, als Shakespeare jung war. Das Gefühl, einem Volke anzugehören, das durch grosse Erinnerungen und Thaten gekräftigt nun seinen entscheidenden und unwiderstehlichen Aufschwung nahm, und das Bewusstsein, in einer Zeit zu leben, wo die bewunderte Kultur des Altertums wieder geboren wurde und wo grosse Persönlichkeiten auf allen praktischen und geistigen Gebieten England überlegen machten und mit Selbstvertrauen erfüllten, vereinigte sich mit den Frühlingsgefühlen der Jugend in seiner Brust. Er sah den Stern seines Vaterlandes und seinen eigenen zugleich im Steigen begriffen.

Es war ihm, als hätten Männer und Frauen damals reichere Gaben, kühneren Sinn und volleres Glück als in früheren Zeiten. Ihr Blut war feuriger, ihr Begehren uersättlicher, ihre Abenteuerlust grösser als bei den Menschenkindern der Vorzeit. Sie verstanden mit Mut und Klugheit zu herrschen wie die Königin und Lord Burghley, ihr Leben ehrenvoll zu gestalten, mit Glanz zu kämpfen, mit Leidenschaft zu lieben und mit Schwärmerei zu dichten wie der Jugend schöner Heros, Philip Sidney, der den frühen Tod eines Achilles fand. Sie wollten das Dasein mit allen Sinnen geniessen, mit allen Organen erfassen; sie wollten schwelgen in Reichtum und Pracht, in Schönheit und Witz, oder die Welt umsegeln, ihre Wunder schauen, ihre Schätze gewinnen, neuen Ländern ihren Namen geben und auf unbekanntem Meeren Englands Flagge zeigen.

Staatsmännische Eigenschaften und Feldherren-Eigen-

schaften legten die unter ihnen an den Tag, die während dieser Jahre Spanien gedemütigt, Holland wieder aufgerichtet und Schottland im Zaume gehalten hatten. Sie waren gesunde, starke Naturen. Obgleich sie alle den litterarischen Hang der Renaissance hatten, so waren sie doch vor allen Dingen praktische Männer, scharfe Beobachter der Zeichen der Zeit, wachsam und fest im Unglück, mässig und verständig bei siegreichem Fortschritt.

Shakespeare sah Walter Raleigh, nächst ihm und Francis Bacon damals den genialsten und interessantesten Engländer, Spensers getreuen Freund, der sich mit seinem Soldatenmuth Ehre eingelegt und als Wiking und Entdecker Ruhm erworben hatte, als Hofmann Elisabeths Gunst und als Held und Dichter die Bewunderung des Volkes erringen. Shakespeare hat sich ohne Zweifel folgende Zeilen aus Raleighs Elegie über Sidney gemerkt:

England doth hold thy limbs, that bred the same;
 Flanders thy valour, where it last was tried;
 The camp thy sorrow, where thy body died,
 Thy friends thy want; the world thy virtues' fame.

Denn auch Raleigh war Dichter, wie er Redner und Geschichtsforscher war. „Wir stellen uns ihn vor,“ sagt Macaulay treffend, „bald die Garde der Königin musternd, bald auf der Jagd nach einer spanischen Galeone, bald den Mitgliedern der Landpartei im Unterhause antwortend, bald einer von den Ehrendamen Ihrer Gnaden eines seiner süßen Liebeslieder allzu nahe ins Ohr flüsternd, und bald darauf über den Talmud grübelnd oder eine Stelle bei Polybius mit einer Stelle aus Livius' Geschichte vergleichend.“*)

Und Shakespeare hatte gesehen, wie der junge Robert Devereux, Graf von Essex, der 1577 nur zehn Jahre alt bei Hofe Aufsehen erregt hatte, weil er in Gegenwart der Königin den Hut aufbehielt und ihre Bitte um einen Kuss

*) Macaulay: Essays. Burleigh and his Times.

abschlägig beantwortete, achtzehn Jahre alt sich unter Leicester in den Niederlanden als Kavallerie-General bekannt machte und zwanzig Jahre alt Raleigh aus Elisabeths höchster Gunst verdrängte. Er spielte Karten oder andere Spiele mit ihr „bis des Morgens die Vögel ihren Gesang anstimmten.“ Sie schloss sich des Tags mit ihm ein, während der venezianische und der französische Gesandte, die schon zu Zeiten Leicesters, des Stiefvaters, vor einer verschlossenen Thür hatten warten müssen, im Vorzimmer darüber spasteten, ob ein derartiges Warten am richtigsten mit *tener la mula* oder *tenir la chandelle* zu bezeichnen sei. Und Essex verlangte, Raleigh sollte seiner jungen Ergebenheit zum Opfer gebracht werden. Als Häuptling der Garde musste Raleigh in seiner gelbbraun- und orangefarbigem Uniform mit gezogenem Säbel an der Thür stehen, während der schöne Jüngling der 54jährigen Königin Dinge zuflüsterte, bei denen ihr das Herz höher schlug. Er machte Raleigh schlecht, wo er nur konnte. Sie antwortete ihm, er habe keinen Grund, auf einen solchen Mann herabzusehen. Aber Essex fragte sie, wie er selbst schreibt, „ob es ihm eine Freude sein könnte, sich dem Dienste einer Herrscherin zu widmen, die in beständiger Furcht vor einem solchen Manne lebe“ und, fügt er hinzu, „ich glaube, dass er, der an der Thüre stand, meine schlimmsten Äusserungen sehr wohl hören konnte.“

So übereilt handelte Essex auch fernerhin; aber schnell entfaltete er die grossen Tugenden, die sein erstes Auftreten nicht ahnen liess, und als ihn Shakespeare vermutlich im Jahre 1590 kennen lernte, war er ein im höchsten Grade herzugewinnender Herr. Selbst Poet verstand er den Sommernachtstranm und dessen Dichter zu würdigen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare schon damals in dem 23jährigen Lord einen Beschützer gefunden und später durch ihn die Bekanntheit seines sechs Jahre jüngeren Verwandten Southampton gemacht. Essex hatte sich schon damals als Krieger ausgezeichnet. Im Mai 1589 war er allen Engländern voran

an der portugiesischen Küste ans Land gewatet, und vor Lissabon hatte er von der spanischen Garnison wen auch immer seiner Herrscherin zu Ehren zum Zweikampf herausfordern lassen. Im Juli 1591 führte er Heinrich von Navarra ein Hilfskorps von 4000 Mann zu; er theilte alle Strapazen mit dem Heere, forderte bei der Belagerung von Rouen den Anführer des feindlichen Heeres zum Zweikampf heraus, und verscherzte dann durch seine Unfähigkeit alle Früchte des Feldzuges. Sein Heer schmolz beinahe zu nichts zusammen.

In den nun folgenden Jahren, die er daheim verbrachte, ist Shakespeare ihm wahrscheinlich näher getreten und hat von seinem ritterlichen Wesen, seinem Mut und seinen Fähigkeiten, seinem Sinn für Dichtkunst und Wissenschaft, seiner Beschützerhaltung gegenüber geistreichen Männern wie Francis Bacon und anderen einen tiefen Eindruck erhalten. Mit grösserem Interesse als dem allgemein patriotischen mag er denn auch 1596 den Zug der englischen Flotte nach Cadiz, wo die beiden alten Gegner Raleigh und Essex Schulter an Schulter kämpfen sollten, verfolgt haben. Raleigh gewann hier den glänzenden Seesieg über die Riesenschiffe der spanischen Flotte, die bis auf zwei, welche erobert wurden, in Flammen aufgingen, während Essex den folgenden Tag, da Raleigh wegen einer tiefen Wunde am Beine kampfunfähig war, an der Spitze der Truppen die Stadt Cadiz stürmte, eroberte und plünderte. In seinem Berichte an Elisabeth pries Raleigh den Essex wegen dieser That, sein Name war als der volkstümlichste Name des Landes auf aller Lippen, ja in der St. Pauls-Kirche wurden von der Kanzel herab Lobreden über ihn gehalten.

Eine grosse Zeit war es. Englands Weltmacht wurde auf Kosten des geschlagenen und gedemüthigten Spanien begründet; Englands Welthandel und Industrie blühten plötzlich empor. Vor Elisabeths Thronbesteigung war Antwerpen der Mittelpunkt des Handels gewesen; unter ihrer Regierung eroberte London den Vorrang. 1571 wurde die Börse Londons eröffnet; zwanzig Jahre später hatten die

Kaufleute Englands sich über der ganzen Erde den Handel erkämpft, der früher ein Vorrecht der Hansestädte gewesen war. Die kleinen Londoner Burschen lagen an der Themse und lauschten den Erzählungen der Seeleute, die um das Vorgebirge der guten Hoffnung nach Hindostan gesegelt waren. Und in den Wirtshäusern sassen braune, narbige, bärtige Männer, die das Weltmeer befahren, auf den Bermudas-Inseln gewohnt und Neger und rote Indianer und grosse Affen mit nach Hause gebracht hatten, und sie erzählten von dem Goldlande Eldorado, von wirklichen und phantastischen Gefahren in fernen Weltteilen.

Der friedliche Aufschwung von Handel und Werkfleiss hatte völlig gleichzeitig mit dem nationalen und kriegerischen Aufschwung stattgefunden. Und ganz in demselben Fluge stieg Englands wissenschaftliche und dichterische Kultur. Während die Schiffsführer von den Küsten unbekannter Länder Nachrichten heimbrachten, hatten die Gelehrten griechische und römische Schriftsteller entdeckt, von denen bisher niemand etwas gehört hatte; und während sie diese priesen und übersetzten, hatten Schöngeister italienische und spanische Dichter, Vorbilder an Erfindungsgabe und Feinheit, ans Licht gezogen und gedeutet. Die vorher kleine Welt war plötzlich gross geworden; der vor kurzem enge Horizont hatte sich auf einmal erweitert, und alle Gemüther waren von der Hoffnung auf kommende Zeiten erfüllt.

Eine Frühlingszeit war es gewesen, und eine Frühlingsstimmung hatte sich in den Liedern der vielen Dichter Luft gemacht. In unseren Tagen, wo die englische Sprache von hundert Millionen Menschen gelesen wird, sind Englands Dichter schnell gezählt. Damals hatte das Land ungefähr dreihundert lyrische und dramatische Dichter, die mit starkem Schaffenstrieb für ein lesendes Publikum schrieben, das nicht grösser war, als heutzutage das dänische; denn von den fünf Millionen der Bevölkerung konnten die vier nicht lesen. Aber die Fähigkeit, Verse zu schreiben, war bei den damaligen englischen Männern ebenso verbreitet wie bei den heutigen deutschen Damen die Fähig-

keit Klavier zu spielen. Thatkraft und Dichterberuf schlossen einander nicht aus.

Doch die Zeit der Blüte war kurz, wie alle Blütezeiten es sind.

II.

Schon jetzt um das Jahr 1600 war die öffentliche Stimmung eine andere.

Auch Elisabeth war nicht mehr dieselbe. Starke Schattenseiten hatte ihr Wesen immer gehabt, doch waren sie nicht so offenbar geworden unter dem Glanze, den die Fortschritte des Reiches, ausgezeichnete Männer ihrer Umgebung, bedeutungsvolle Handlungen und glückliche Begebenheiten um ihre Person verbreiteten. Jetzt war es anders.

Eitel bis aufs äusserste war sie stets gewesen; aber ihre Koketterie mit ihrer Jugend und Schönheit erreichte nach ihrem 60. Jahre einen Höhepunkt. Wir haben gesehen, dass Raleigh, als sie 60 Jahre alt war, aus seinem Gefängnis einen für ihre Augen bestimmten Brief an Sir Robert Cecil sandte, in welchem er, um ihre Gnade wieder zu gewinnen, sie mit Venus und Diana verglich. Als sie 67 Jahre war, schrieb die Schwester des Essex in einer Bittschrift um das Leben ihres Bruders von dessen Liebe und Verehrung für „ihre Reize“, die eine so harte Strafe nicht verdiene, und von ihren „vorzüglichen Reizen und Vollkommenheiten“, die mehr Mitleid fühlen müssten. In demselben Jahre tanzte die Königin maskiert auf Lord Herberts Hochzeit, und sie erwartete stets die Aufmerksamkeit, dass man über ihr jugendliches Aussehen in Erstaunen geriet.

Als sie 68 Jahre alt war, schrieb Lord Montjoy an sie über ihre schönen Augen und erbat sich die Erlaubnis, „seine Blicke mit dem einzigen teuren Gegenstande zu sättigen, nach dem sie Verlangen trügen.“ Wer irgend welche Aussicht haben wollte, ihre Gnade zu erwerben,

wiederzuerlangen oder zu bewahren, der musste sich dieser Sprache befleissigen. 1601 schrieb der 21jährige Lord Pembroke, um die Erlaubnis zu erhalten, sich der Königin wieder nähern zu dürfen, an Cecil (d. h. an die 68jährige Elisabeth) von der, deren „Unvergleichliche Schönheit die einzige Sonne seiner kleinen Welt sei.“

Wenn in diesen Jahren Sir Roger Aston Briefe des Königs James von Schottland an Elisabeth zu überbringen hatte, so wurde ihm nicht gestattet, diese gleich zu überreichen; er wurde vielmehr in einen Vorsaal geführt, von wo er durch die zurückgezogenen Portièren die Königin zur Musik einer kleinen Geige allein tanzen sah — damit er seinem Herrn erzählen könne, wie jugendlich sie noch sei und wie wenig Aussicht er habe, bald in den Besitz der Krone zu gelangen.*) Es nimmt daher kein Wunder, dass sie vor Entrüstung in Wut geriet, als Bischof Rudd schon im Jahre 1596 Kohélets Verse von den Widerwärtigkeiten des Alters mit einer unzweifelhaften Hindeutung auf sie in einer Predigt anwandte.

Sie verlangte unablässige Schmeicheleien und unverzügliches Gehorsam. Sie kannte in ihrer Herrschsucht keine grössere Freude, als einen ihrer Günstlinge, der irgend einen Plan ihr gegenüber verteidigt hatte, zu ihrer Meinung übergehen zu sehen. Leicester hatte dieses Mittel angewandt, um sich in ihrer Gunst zu befestigen, und hinterliess es seinen Nachfolgern als Erbe. In ihrer eitlen Lust, tagtäglich ihre Allmacht zu empfinden, säte sie Uneinigkeit unter ihre Höflinge, begünstigte bald die eine, bald die andere Gruppe, sah mit innerer Befriedigung, dass diese sich in Parteien teilten. Während ihrer späteren Lebensjahre war ihr Hof einer der verderbtesten der Welt. Die Mittel, sich geltend zu machen, waren, wie es in Roger Aschams Versen heisst, Betrug, Lüge, Schmeichelei und Heuchelei:

Cog, lie, flatter and face
Four ways in Court to win men grace.

*) Arthur Weldon: The Court and Character of King James, 1650, S. 5.

Die Anhänger von Cecil und von Essex bildeten zwei feindliche Parteien. Wurde ein Mann von einem dieser beiden grossen Herren beschützt, so wurde er, mochten seine Verdienste noch so gross sein, von der andern Partei mit allen Mitteln bekämpft.

In gewissen Richtungen hatte Elisabeth in ihrem späteren Lebensalter als Königin doch Fortschritte gemacht. Sie war in ihrem Glauben an ihr Land und dessen Streitkraft so schwach gewesen, dass sie in ihrem Geize den Krieg gegen Spanien gar nicht vorbereitet, sondern ihre tapferen Seeleute ohne geziemende Ausrüstung gelassen hatte; nach dem Siege über die spanische Armada verwandte sie ohne zu geizen ihre Schatzkammer für den Krieg, der sie überleben und dessen Ende erst das nächste Jahrhundert erblicken sollte. Aber der Krieg hatte Elisabeth gezwungen, in dem inneren Religionsstreite Partei zu ergreifen; sie war das Haupt der Kirche; sie betrachtete die kirchlichen Angelegenheiten als ihrem persönlichen Ermessen untergeben und duldete, soweit es an ihr war, niemals eine Religionsdebatte im Unterhause. Sie und ihr Zeitgenosse Heinrich IV. von Frankreich waren innerlich ganz gleichgültig in religiöser Beziehung, sie hatten einen gewissen, allgemeinen Gottesglauben und hielten alle Dogmen für Hirngespinnste, jeden Ritus für gleich gut und gleich schlecht. Sie betrachteten den Religionsunterschied ausschliesslich vom politischen Standpunkte. Er wurde schliesslich Katholik und sicherte seinen früheren Kampfgenossen Glaubensfreiheit; sie war notgedrungen Protestantin; aber in England war Glaubensfreiheit eine unbekannte Lehre; es war gesetzlich bestimmt, dass jeder Unterthan sich zur Staatsreligion bekennen sollte.

Mündig, wie Elisabeth es ihrem innersten Wesen nach war, hatte sie einen starken Hang zum Katholizismus. Die Situation ihres Lebens hatte sie in einen Gegensatz zur päpstlichen Gewalt gebracht; aber sie liebte es, sich den Gesandten fremder Länder gegenüber in allen Punkten als Katholikin zu bezeichnen, ausgenommen in der Unterwerfung

unter den Papst. Sie machte keinen Hehl aus ihrer Geringschätzung gegen den Protestantismus, dessen Haupt sie war, und dessen Beistand sie keinen Augenblick entraten konnte. Sie empfand es als eine Demütigung für eine Gesinnungsgenossin französischer, schottischer oder niederländischer Ketzler zu gelten. Sie sah auf die anglikanischen Bischöfe, die sie selbst ernannt hatte, herab, und so weltlich, wie sie waren, verdienten sie ihre Verachtung. Weit mehr verabscheute sie jedoch alles Sektenwesen innerhalb ihrer Kirche, vor allen Dingen den Puritanismus, und wenn sie sich in der ersten Zeit ihrer Regierung nicht auf eine Verfolgung der Neuerer einliess, so beruhte das ausschliesslich darauf, dass sie deren Unterstützung noch nicht entbehren konnte. Als sie aber fest auf ihrem Throne sass, behauptete sie trotz hartnäckigen Widerstandes seitens des Parlamentes in allen zur Kirchenpolitik gehörigen Sachen die richterliche Entscheidung ihrer Bischöfe und liess wegen freimütiger, aber durchaus unschuldiger Äusserungen über das Verhältnis der Staatsgewalt zur Religion puritanische Schriftsteller zum Tode oder zu lebenslänglichem Kerker verurteilen.

Ihre Grösse hatte auf dem richtigen Urteil beruht, das sie bei der Wahl ihrer Ratgeber und Befehlshaber an den Tag legte. Aber die vorzüglichsten der Männer, die ihrem Throne Glanz verliehen hatten, starben im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts dahin, der eine nach dem andern. Walsingham, der Staatsmann, der der Königin so grosse Dienste geleistet und bei der letzten Verschwörung, die das Todesurteil der Maria Stuart herbeiführte, ihr das Leben gerettet hatte, einer ihrer uneigennützigsten Diener, dem sie mit schwarzem Undank lohnte, starb zuerst; dann verlor sie hervorragende Männer ihres Rates wie Lord Hunsdon und Sir Francis Knowles, demnächst Lord Burghley, Englands eigentlichen Regenten während ihrer Regierungszeit, und schliesslich Francis Drake, den grossen Seehelden aus dem Kriege gegen Spanien. Sie fühlte sich einsam und verlassen. Sie hatte keine Freude mehr an der Macht-

stellung, zu welcher England unter ihrer Regierung sich emporgeschwungen hatte. Was sie auch thun mochte, es zu verhehlen, sie begann die Last des Alters zu fühlen und zu merken, wie wenig wirkliche Anhängigkeit die Männer für sie hegten, die immer noch die Haltung von Anbetern beibehielten. Sie war die letzte ihres Geschlechtes, und der Gedanke an ihren Nachfolger war ihr so unerträglich, dass sie erst auf ihrem Sterbebette sich entschloss, die endgültige Bestimmung zu treffen, wen sie dazu ausersehen. Aber es nützte ihr nichts; sie wusste sehr wohl, dass ihre Minister und Höflinge während ihrer letzten Lebensjahre fortwährend heimliche Verbindungen mit James von Schottland unterhielten. Mit einem Ausruf des Entzückens über ihr frisches Aussehen warfen sie sich vor ihr in den Staub, wenn sie vorbeiging, erhoben sich sodann, bürsteten ihre Kleider ab und schrieben an James, die Königin würde es sicherlich nicht lange mehr machen, dazu sähe sie zu schlecht aus. Soweit es in ihrer Macht stand thaten sie alles um ihre schottischen Verbindungen vor der Königin zu verbergen; allein sie ahnte was hinter ihrem Rücken geschah, wenn auch nicht in welchem Umfang es stattfand, noch welche Männer aus ihrer vertrautesten Umgebung mit Hintansetzung aller Rücksichten sich die Gunst des Schotten zu sichern suchten. Sie traute z. B. Robert Cecil das Doppeltspiel nicht zu, das er zur selben Zeit betrieb, als er das Seine that um Essex bis zum Äussersten zu bringen und ihn wegen eines Ungehorsams zu vernichten, der in den Augen der Königin kaum empörender war als sein eigenes verstohlenes Unterfangen. Aber sie fühlte sich vereinsamt inmitten einer Umgebung, die ungeduldig der neuen Zeit entgegen harrte, welche nach ihrem Tode anbrechen sollte; es wurde ihr klar, dass die Männer, die sie mit Schmeicheleien überhäufte, sie nie ihrer selbst wegen geliebt hatten, und es erbitterte sie, dass man sie nicht einmal mehr zu fürchten schien.

In dieser Verstimmung liess sie ihren tyrannischen Gelüsten freieren Lauf als ehemals und wurde immer weniger

zur Nachsicht und Gnade gegen die geneigt, die ihr einmal lieb gewesen¹ waren, sich aber gegen sie vergangen hatten.

Sie hatte es ihren Günstlingen immer sehr übel genommen, wenn sie sich verhelichen wollten; und stets hatten sie sich heimlich vermählen müssen, jedoch ohne deswegen ihrem Zorne zu entgehen; nun erstreckte sich ihre Despotie soweit, dass sie auch über die ehelichen Verbindungen der Hofleute verfügen wollte, die sich niemals ihrer Gunst erfreut hatten.

Keines von den am Schlusse des alten und zu Anfang des neuen Jahrhunderts eingetroffenen Ereignissen ist Shakespeare wohl so sehr zu Herzen gegangen, wie das harte Schicksal, das seinen vornehmen und hoch geschätzten Beschützer Southampton ereilte. Dieser war in Fräulein Elisabeth Vernon, die Base des Lord Essex, verliebt. Die Königin verbot ihm, sie zu heiraten; er aber wollte seiner Braut nicht entsagen. Er hatte ein trotziges Gemüt und ein heftiges Temperament. So jung er war, hatte er auf der von seinem Freund Essex befehligten Expedition ein spanisches Kriegsschiff durch Enterung genommen; als er einst mit Raleigh und einem andern Hofmanne auf dem königlichen Schlosse Primero spielend laut lachte und lärmte, hatte er die Aufforderung des Chefs der Leibwache Ambrose Willoughby, sich ruhig zu verhalten, da die Königin zeitig zu Bett gegangen sei, damit beantwortet, dass er diesen hohen Offizier ins Gesicht geschlagen und sich darauf in einen förmlichen Faustkampf mit ihm eingelassen hatte. Wenig fügsam, wie er war, verheiratete er sich denn auch in aller Stille trotz des Verbotes (im August 1598). Elisabeth liess ihn zur Strafe die Flitterwochen im Tower verbringen und war von nun an nicht gut auf ihn zu sprechen.

Sein nahes Verhältnis zu Essex machte aufs neue den Zorn der Königin aufflammen. Da Essex 1599 als Heerführer in Irland Southampton zu seinem *general of horse* ernannt hatte, verlangte die Königin, ausschliesslich aus Erbitterung über Southamptons eigenmächtige Heirat, seine Entlassung und zwang Essex nachzugehen.

Man muss sich u. a. diese Haltung der Königin dem ersten Gönner Shakespeares gegenüber vor Augen halten, um die offenbare Kühle seiner Empfindungen für Elisabeth zu verstehen, die sich z. B. dadurch zu erkennen gaben, dass er beim Tode der Königin nicht in die Trauergesänge der anderen englischen Dichter einstimmte, ja trotz Chettles ausdrücklicher Aufforderung keine Zeile zu ihrem Preise schrieb.*) Er hat sie ungefähr mit denselben Augen betrachtet, wie in unseren Tagen der ausgezeichnete englische Geschichtsschreiber Froude.

Froude gibt zu, dass sie eine tapfere Seele war, die sich trotz wiederholter Mordversuche nie erschrecken noch aus Besorgnis für ihr Leben von irgend einem Unternehmen fortscheuchen liess; er räumt ein, dass sie arbeitsam und sparsam war. „Aber“, fügt er hinzu, „ihre Eitelkeit war ebenso unersättlich wie alltäglich. Ihre ganze Natur war durch und durch gekünstelt. Ausgenommen wenn sie geradezu log, war es Elisabeth unmöglich natürlich zu sein. Ihre Briefe und Reden waren so phantastisch wie ihre Kleidung, und ihre Denkweise war ebenso geschraubt wie ihre Politik. Sogar in ihren Gebeten war sie unnatürlich, und sie trieb ihre Affektation soweit, dass sie damit vor dem Angesicht des Allmächtigen erschien . . . Ehrenverpflichtungen vergass sie nicht nur in vereinzelt Fällen, sondern sie schien nicht einmal zu begreifen, was Ehre heisst.“**)

Zu dem Zeitpunkt in Shakespeares Leben, den wir nun erreicht haben, trat die Begebenheit ein, die von allen äusseren Ereignissen jener Zeit den tiefsten Eindruck auf seine Gemütsstimmung gemacht zu haben scheint: der

*) Nor doth the silver tongued *Melicert*
 Drop from his honied muse one sable teare
 To mourne her death that graced his desert,
 And to his laies opend her Royall eare.
 Shepheard, remember our *Elizabeth*,
 And sing her Rape, done by that *Tarquin*, Death.

**) Froude: History of England. Vol. XII, Conclusion.

unglückliche Empörungsversuch von Essex und Southampton, des ersteren Todesurteil und des letzteren Verurteilung zu lebenslänglichem Gefängnis.

III.

Zum richtigen Verständnis dieser Begebenheiten ist ein kurzer Rückblick vonnöten.

Wir haben gesehen, wie Essex im Jahre 1587 Raleigh aus der Gunst der Königin verdrängte. Vom ersten Augenblicke an vereinigte er den einschmeichelnden Ton des Anbeters mit der überlegenen Haltung des vorgezogenen Günstlings, die der Königin neu war, und die ihr augenscheinlich lange Zeit hindurch weit mehr imponierte als sie erzürnte.

Hier ein Beispiel aus der allerersten Zeit ihres Verhältnisses. Die Schwester von Essex, Penelope, war gegen ihren Willen mit Lord Rich verheiratet worden; Sir Philip Sidney hatte sie geliebt und unter erdichtetem Namen als seine Stella verherrlicht; es war ein öffentliches Geheimnis, dass seine Liebe Erwidrung gefunden hatte. Die jungfräuliche Königin, die immer streng über die sittliche Reinheit ihrer Umgebung wachte, fühlte sich im Jahre 1587 durch die Anwesenheit der Lady Rich im Hause des Grafen von Warwick, das sie von Essex begleitet besuchte, ernsthaft verletzt und forderte, die Dame solle das Schloss verlassen. Essex, der behauptete, dass die Königin seiner Schwester und ihm nur Raleigh zu Gefallen diese Kränkung zufüge, reiste gegen Mitternacht mit Lady Rich ab. Er wollte gleich nachher nach den Niederlanden segeln und ins Feld ziehen, aber die Königin, die ihn nicht entbehren konnte, liess ihn zurückholen.

So wurde er auch wider seinen Willen in der Nähe der Königin zurückgehalten als die Armada drohte. Sogar 1589 hätte er nicht am Kriege teilnehmen können, wäre

er nicht heimlich aus England entflohen, unter Zurücklassung eines Briefes an die Königin und den Rat *that he would return alive at no ones bidding*. Er musste jedoch, nachdem er sich vor Lissabon ausgezeichnet hatte, zurückkehren, weil ein zorniger Brief von Elisabeth seine Rückkehr forderte. Dann versöhnten sie sich wieder. Doch die praktische Königin drängte ihn gleich nachher wegen Rückzahlung von 3000 Pfund, die sie ihm geliehen hatte, so dass er sein Gut Keyston verkaufen musste. Dagegen erhielt er *the farm of sweet wines*, ein sehr einträgliches Monopol, dessen Einziehung viele Jahre nachher sein Missvergnügen überschäumen machte.

Wir haben gesehen, welche Erbitterung seine 1590 heimlich geschlossene Ehe bei der Königin erregte, die sofort ihren Zorn über seine Braut ergehen liess. Bald stand er jedoch wieder in Gnade, und mitten unter seiner Beteiligung am französischen Feldzuge liess Elisabeth ihn im Jahre 1591 auf eine Woche, die in allerlei Festlichkeiten verbracht wurde, nach England zurückrufen; sie weinte bei seiner Abreise und gab ihm den Befehl, um den er sich wenig kümmerte, seine Person ja keiner Gefahr auszusetzen.

Während der vier Jahre, die Essex hierauf mit ehrgeizigen Plänen beschäftigt in England verlebte, kam er darüber ins reine, dass Burghleys Sohn, Sir Robert Cecil, das Haupthindernis für seine Beförderung war. Bald schlossen sich daher alle die an Essex an, die Cecil und sein Geschlecht aus irgend einem Grunde hassten. Und so geschah es, dass Francis Bacon, Cecils Vetter, der zuerst den Vater, dann den Sohn vergeblich um einträgliche Ämter angefleht hatte, ein naher persönlicher Anhänger von Essex ward. Einer der Parteien musste man sich ja anschliessen, falls man emporkommen wollte. In den Jahren 1593 und 1594 sehen wir denn auch, wie Essex Elisabeth immer wieder um Ämter für Bacon angeht, gegen dessen Gründlichkeit die Königin ein gewisses Misstrauen hegte. Ausserdem trug sie es ihm nach, dass er im Parlamente unvorsichtig gegen einen Regierungsvorschlag gesprochen hatte.

Essex erhielt daher zu seinem grössten Ärger und Verdruss auf alle seine Gesuche abschlägigen Bescheid. Um seinen Protégé schadlos zu halten, schenkte er ihm Ländereien zu einem Werte von nicht weniger als 1800 Pfund; das wenigstens war der Preis, um den Bacon das Terrain veräusserte; Essex veranschlagte es höher. *) Wie ersichtlich war die Gabe beinahe doppelt so gross als die, welche Southampton der unverbürgten Überlieferung nach Shakespeare geschenkt haben soll. (Siehe oben S. 112.)

Von nun an erscheint Bacon als Essex' aufmerksamer, wachsamer Klient, während Essex es als eine Ehrensache betrachtet, Bacon jede Anerkennung, Beförderung und Begünstigung zu verschaffen. Bacon stellt immer wieder seine Feder Essex zur Verfügung. Es gibt drei weitläufige Briefe von Essex an seinen jungen Vetter Lord Rutland aus dem Jahre 1596, die ihm verständige Ratschläge erteilen, wie er sich benehmen solle, um aus seiner bevorstehenden ersten Reise ins Ausland den grösstmöglichen Nutzen zu ziehen. In diesen Briefen erkennt man an vielen Stellen Bacons Gedanken, an einigen seinen Stil, indem sich in seinen Schriften beinahe gleichlautende Parallelen vorfinden. Soweit man es beurteilen kann, hat Bacon hier wie später öfters Essex die Idee und einen ersten Entwurf zu dem Schriftstücke gegeben. Er, der wohl wusste, dass die Missstimmungen der Königin gegen Essex in dessen Hang zu kriegerischem Ruhme und zu der dadurch gewonnenen Volksgunst ihre Hauptursache hatten, und der sehr wohl bemerkte, dass die Gegner von Essex bei Hofe der Königin seinen Ehrgeiz als ein beständiges Hindernis für den doch schliesslich einmal mit Spanien abzuschliessenden Frieden darstellten — betrachtete es nämlich als vorteilhaft für seinen Gönner, dass dieser seine Liebe zu friedlichen Beschäftigungen, zur Erwerbung nützlicher Kenntnisse und unmilitärischer Vorzüge einmal unzweideutig an den Tag legte und zwar in Briefen, die man, obgleich

*) James Spedding: Letters and life of Francis Bacon I, 371.
Shakespeare.

für einen Privatmann bestimmt, doch immerhin Ihrer Majestät unterbreiten konnte.

Ungefähr gleichzeitig mit Francis Bacon schloss dessen Bruder Anthony Bacon sich innig (und viel treuer) an Essex an. Durch ihn kam der Lord mit allen ausländischen Höfen in Verbindung, ja er rivalisierte eine Zeitlang sogar mit dem englischen Ministerium des Äusseren an Kenntnis der europäischen Verhältnisse.

Der Eifer, den Essex seinerzeit entfaltet hatte, um die mutmassliche Verschwörung des Arztes Roderigo Lopez gegen Elisabeth zu entschleiern (siehe oben S. 224), erhob ihn besonders hoch in ihre erneute Gunst. Seine Heldenthat bei Cadiz hätte diese Gunst noch steigern müssen, aber sein Gegner Robert Cecil hatte während seiner Abwesenheit an Macht gewonnen, und die habsüchtige Elisabeth klagte über die Geringfügigkeit der Beute (sie betrug 13 000 Pfund), obwohl es einzig Essex gewesen, der darauf gedrungen hatte, den gewonnenen Vorteil zu verfolgen und die indische Flotte, die man entfliehen liess, zu erobern; er war im Kriegsrat überstimmt worden.

Um diese neue Missstimmung der Königin zu überwinden, schrieb Bacon, der sein Geschick mit Lord Essex' Schicksal verknüpft betrachtete, am 4. Oktober 1596 an diesen einen Brief voll guter Ratschläge, über die Elisabeth gegenüber zu beobachtende Haltung, um vor allen Dingen ihre Meinung, dass er unbändigen Gemütes sei, zu widerlegen, Ratschläge, die Bacon mit seinem Höflings-Temperament leichter befolgen konnte als der allzu freimütige Essex, der sich kaum einer demütigen Haltung beflissen hatte, so legte sein Stolz ihm schon wieder übermütige Worte auf die Lippen.

Ende des Jahres 1596 wurde Bacons Gönner von dessen eigener Mutter Lady Bacon wegen zudringlichen Benehmens gegen eine der Hofdamen verklagt; er leugnete die Wahrheit der Beschuldigung, räumte aber ähnliche Vergehen (*similar errors*) ein.

Im Jahre 1597 unternahm Essex, der ein neues Kom-

mando gewünscht hatte, mit zwanzig Schiffen und sechstausend Mann einen Zug nach den Azoren, der nicht zum wenigsten durch seine Unerfahrenheit und seine unglückliche Leitung vollständig misslang. Bei seiner Rückkehr erhielt er seitens der Königin einen kühlen Empfang, besonders weil er gegen das Ende der Expedition seinen Mitführer Raleigh übel behandelt hatte. Um die Königin zu besänftigen, sandte er ihr schmeichelhafte Briefe, wurde aber tödlich gekränkt durch die Ernennung des alten, hochverdienten Howard zum Lord High Admiral. Als Sieger von Cadix vermeinte er allein dieser Auszeichnung würdig zu sein, wodurch Howard Sitz und Stimme über Essex erhielt. Infolge seiner Klagen wurde er indes bald zum Earl Marshal von England ernannt und erhielt so wieder den Vorrang vor Howard; er bekam ein überaus kostbares Geschenk im Werte von 7000 Pfund, und erwirkte zum ersten (und letzten) Male bei der Königin eine Audienz für seine Mutter, Lady Lettice, der die vor 23 Jahren mit Leicester vollzogene Ehe noch nicht verziehen war, obgleich sie schon 1589 im Alter von 49 Jahren ihren dritten Mann Sir Christopher Blount geheiratet hatte.

Der von Essex mit der Königin und dem Hofe geschlossene Friede war jedoch nur von kurzer Dauer. Im Jahre 1598 wurde er angeklagt, gleichzeitig mit vier Hofdamen (Elisabeth Southwell, Elisabeth Brydges, Mrs. Russell, Lady Mary Howard) vertraute Beziehungen zu unterhalten, und die Anklage scheint begründet gewesen zu sein. Zur selben Zeit entstanden heftige Zwistigkeiten, ob man versuchen solle den Krieg mit Spanien zu beendigen oder nicht. In Übereinstimmung mit den Wünschen von Essex wurde die Fortsetzung des Krieges beschlossen; um jedoch darzuthun, dass er keineswegs um jeden Preis Krieg wolle, verfasste er zu diesem Zeitpunkte die 1602 erschienene kleine Schrift: *An Apology of the Earle of Essex, against those which jealousy and maliciously tax him to be the hinderer of the peace and quiet of his country.*

In Bacons Schriften ist aus demselben Jahre vom

Geburtsfeste der Königin ein ergötzlicher Zug aufbewahrt worden, der Essex' Sucht verrät, Raleigh zu hänseln. An diesem Tage war es üblich, dass die vornehmsten Cavaliere des Hofes Ihrer Majestät zu Ehren ein Turnier veranstalteten, und nach alter Sitte mussten die Ritter dabei verkleidet erscheinen. Man wusste indessen, dass Sir Walter Raleigh in seiner eigenen gelbbraunen und orange-farbigen mit schwarzer Schafwolle verbrämten Uniform auftreten würde. Um ihn zu ärgern, kam Essex nun mit einer Garde von 2000 Reisigen, sämmtlich in gelbbraunen und orangefarbigen, mit schwarzem Pelzwerk besetzten Anzügen vor die Schranken geritten, so dass Raleigh und seine Leute nur eine unbedeutende Abteilung des grossen Gefolges von Essex zu sein schienen.

Schon im Juni oder Juli 1598 kam es abermals zu einer Scene zwischen Essex und der Königin, einer Scene, so unheimlich und burlesk, wie sie bisher noch nicht zwischen ihnen vorgekommen war. Die Veranlassung war eine geringfügige, die Wahl eines Beamten, der nach Irland gesandt werden sollte. Essex war gewohnt, sich Elisabeth gegenüber alles zu erlauben; bei dieser Gelegenheit oder etwas später sagte er, wie Raleigh berichtet, zur Königin, ihre Handlungsweise sei ebenso krumm wie ihr Knochen-gerippe (*that her conditions were as crooked as her carcass*). Thatsache ist es, dass er ihr bei dieser Gelegenheit mit einem verächtlichen Ausdruck den Rücken wandte. Sie antwortete ihm mit einer Ohrfeige und einem zornigen *go and be hanged*. Er legte die Hand auf den Griff seines Schwertes, erklärte, dass er einen solchen Schimpf nicht einmal von Heinrich VIII. geduldet hätte und blieb dem Hofe monatelang fern.

Erst im Oktober erhielt Essex Verzeihung, doch keine herzliche oder bloss aufrichtig gemeinte. Aber gegenüber der Notwendigkeit, die Empörung in Irland zu dämpfen, musste alle kleinlichen Zerwürfnisse der Vergessenheit übergeben werden. O' Neil, Graf von Tyrone, hatte, wie öfters schon, ein Heer gesammelt, und die ganze Insel war in Auf-

ruhr. Die öffentliche Meinung bezeichnete — übrigens mit Unrecht — Essex als den einzigen Mann, der den irischen Aufstand bewältigen könne. Er trug jedoch grosse Bedenken, den Auftrag anzunehmen. Für jeden Hofmann, besonders aber für einen Parteihäuptling am Hofe, war es von der grössten Wichtigkeit, sich nicht mehr als unbedingt nötig den Blicken der Königin zu entziehen. Stets musste er befürchten, dass seine Feinde von der Gegenpartei seine Abwesenheit benutzen würden, ihn bei der allmächtigen Herrscherin derart anzuschwärzen, dass er sich nie wieder zu erheben vermöchte. Elisabeth war zu diesem Zeitpunkte wie späterhin Ludwig XIV. von Frankreich Regent und Verfassung in einer Person. Ihr Zorn war Untergang, ihre Gnade die einzige Wohlfahrts-Quelle. Daher war Essex sorgsam darauf bedacht, sich die Erlaubnis zu sichern, jederzeit von seinem Posten zurückzukehren und der Königin Rechenschaft abzulegen, und deshalb sprengte er, als ihm im folgenden Jahre diese Rückkehr verweigert wurde, alle Fesseln und übertrat das Verbot. Er wusste sich verloren, wenn er nicht eine persönliche Unterredung mit Elisabeth erlangen konnte.

Im März 1599 wurde Essex an die Spitze der englischen Truppen gestellt; er sollte die Empörung unterdrücken und Tyrone nur, wenn er sich ehrlich unterwerfen wolle, das Leben schenken. Aber statt seinem Auftrage gemäss die Empörung in ihrer festen Burg, nämlich in Ulster, anzugreifen, blieb Essex lange unthätig und zog dann nach Munster. Einer seiner Befehlshaber, Sir Henry Harrington, erlitt durch eigene Untüchtigkeit und durch die Feigheit seiner Offiziere und Soldaten eine schmachliche Niederlage. Er wurde in Dublin vor ein Kriegsgericht gestellt und er selbst sowie jeder zehnte Mann seiner Soldaten erschossen. Der Sommer verging und mit ihm schwanden die 16 000 Mann, mit denen Essex nach Irland gekommen war, durch Krankheit und Entweichen bis auf 4000 ein. Unter diesen Umständen verschob Essex den Zug nach Ulster aufs neue, weshalb die Königin, die äusserst missvergnügt war, ihm aus-

drücklich verbot, ohne ihre Erlaubnis von Irland zurückzukehren.

Als er endlich anfangs September 1600 mit seinem zusammengeschmolzenen Heere Tyrone's frische Truppen erreichte, die in einer starken Stellung die Ankunft der Engländer erwarteten, gab er seinen Angriffsplan auf, liess Tyrone um eine Zusammenkunft ersuchen, und hatte am 6. September eine halbstündige Unterredung mit ihm. Kraft einer Abmachung, die er nach eigener Aussage seinem Tyrone gegebenen Versprechen gemäss nicht schriftlich aufsetzen dürfe, damit sie nicht in die Hände der Spanier geraten und so gegen ihn benutzt werden könne, schloss Essex nun mit dem Rebellenhäuptling einen vierzehnwöchentlichen, von sechs zu sechs Wochen bis zum ersten Mai zu erneuernden Waffenstillstand.

Das entsprach wahrlich nicht den Erwartungen, die Elisabeth an den so viel verheissenden, irischen Feldzug geknüpft hatte, und es kann nicht Wunder nehmen, dass ihr Zorn tief und heftig war. Kaum hatte sie von dem Geschehenen Nachricht erhalten, als sie den Abschluss irgend welcher Übereinkunft verbot.

Von der Überzeugung geleitet, dass seine Feinde nun ganz das Ohr der Königin hätten, suchte Essex seine Sicherheit in einem neuen Ungehorsam gegen Elisabeths bestimmtes Gebot. Mit einem Gefolge von nur sechs Personen, die in der späteren Anklage zu einer Schar von 200 auserlesenen Männern wurde, segelte er nach England, um sich zu rechtfertigen, ritt ohne Aufenthalt nach Schloss Nonsuch, wo Elisabeth sich aufhielt, liess sich alle Thüren öffnen und warf sich in seinen beschmutzten und staubigen Reisekleidern der Königin zu Füssen, die er am 28. September morgens 10 Uhr mit aufgelöstem Haar in ihrem Schlafgemach überraschte.

Welche Macht seine Persönlichkeit noch immer auf Elisabeth ausübte, geht daraus hervor, dass sein Erscheinen sie im ersten Augenblicke freudig stimmte. Sobald er Toilette gemacht und sich umgekleidet hatte, erteilte sie

ihm eine anderthalbstündige Audienz. So weit liess alles sich gut an. Er speiste an der Tafel der Königin zu Mittag und erzählte von Irland, dem Lande und dem Volke. Aber gegen Abend erhielt er für so lange, bis die Lords des Staatsrates mit ihm gesprochen hätten, Stubenarrest, der einige Tage später in Hausarrest, jedoch unter der Bewachung seines Freundes, des Lord Siegelbewahrers, verwandelt wurde.

Dass die Königin keineswegs ihre früheren, zärtlichen Gefühle für Essex vergessen hatte, zeigte sich bei seiner nunmehrigen Erkrankung; sie sandte Mitte Dezember acht Ärzte, seinen Zustand zu untersuchen; diese verzweifelten an seinem Aufkommen; dennoch erholte er sich.

Während sich sonach zu diesem Zeitpunkte für Essex alles recht dunkel anliess, waren natürlich zugleich seine nächsten Freunde in Ungnade gefallen. In einem Briefe von Rowland Whyte an Sir Robert Sydney aus dem Jahre 1599 findet sich der folgende bezeichnende Zug: „My Lord Southampton und Lord Rutland erscheinen nicht bei Hofe; sie verbringen in London ihre Zeit, indem sie tagaus, tagein die Theater besuchen.“ Wie Southampton eine Base von Essex geheiratet hatte, so Rutland eine Tochter der Lady Essex aus deren erster Ehe mit Philip Sidney. Beide standen in Not und Tod ihrem mehr hervorragenden Verwandten zur Seite.

Am 5. Juni 1600 wurde Essex vor Gericht gestellt, und zwar aus gnädiger Rücksicht nicht vor das Sternkammergericht, sondern vor einen eigenen, aus vier Grafen, zwei Baronen und vier Richtern bestehenden Gerichtshof. Derselbe trat in der Wohnung des Lord Siegelbewahrers in York House zusammen, und das grosse Publikum hatte keinen Zutritt zu seinen Sitzungen. Das gerichtliche Verfahren war hauptsächlich durch den Wunsch der Königin bedingt, gegenüber der öffentlichen Meinung, die Essex vergötterte und ungerecht behandelt währte, seine Verhaftung zu rechtfertigen.

IV.

Die Anklage setzte Essex nicht allzu scharf zu, sie suchte noch keine landesverrätherischen Ursachen für seine schlaffe Haltung in Irland, sondern hob nur seinen Ungehorsam gegen die Befehle der Königin und die unrühmliche und gefährliche Übereinkunft mit Tyrone hervor. Francis Bacon hatte an den Gerichtsverhandlungen keinen Anteil erhalten; da er aber an die Königin schrieb und ihr seine Dienste bei dieser Gelegenheit anbot, so bekam er den untergeordneten Auftrag, Essex für die Indiskretion zur Rechenschaft zu ziehen, deren er durch die Annahme der in unpassenden Ausdrücken verfassten Widmung einer von einem gewissen Dr. Hayward geschriebenen Broschüre sich schuldig gemacht hatte. Bacon überschritt den ihm gegebenen Auftrag, indem er ausführlich bei einigen leidenschaftlichen Wendungen aus einem Briefe von Essex an den Lord Siegelbewahrer verweilte, worin er das Herz der Königin verhärtet genannt und ihren fürstlichen Zorn mit einem Ungewitter verglichen. Eine weniger um die Gnade der Königin besorgte Persönlichkeit hätte sich diese Aufgabe wegen seiner nahen Beziehungen zu Essex verboten; Bacon kam darum ein, ja er ging weiter als der Auftrag lautete, und es ist wenig glaubwürdig, wenn er nachher in seiner *Apology* die Sachlage so darstellt, als habe ihn der Wunsch geleitet, Essex später bei der Königin nützlich sein zu können; doch hatte er offenbar noch nicht aufgehört, eine Versöhnung zwischen Elisabeth und Essex als den wahrscheinlichen Ausgang zu betrachten, und mag ja auch später in Privat-Unterredungen das Seine dazu beigetragen haben, die Königin versöhnlich zu stimmen.

Das vom Lord Siegelbewahrer verkündigte Urteil war nicht streng; Essex sollte vorläufig ausser Amtsthätigkeit gesetzt werden und als Gefangener in seinem eigenen Hause verbleiben „bis es Ihrer Majestät gefallen möchte, ihm sowohl diese Strafe wie alles übrige nachzusehen.“

Bacon, der die Sache des Essex augenscheinlich noch nicht für unwiederbringlich verloren hielt, suchte ihn nun in einem vorsichtigen Briefe seine Haltung zu erklären und erhielt von dem hochsinnigen Manne sofort eine Verzeihung, die er schwerlich verdiente. Bacon behauptete, dass ihm nächst den Interessen der Königin und des Vaterlandes die des Essex nach wie vor am meisten am Herzen lägen, und verfasste nun: zuerst einen sehr verständigen Brief, den Essex der Königin senden möchte, dann mit Aufbietung aller seiner diplomatischen Klugheit einen fingierten Brief von seinem, Essex ergebenen Bruder Anthony Bacon an den Lord und dessen Antwort hierauf. Diese Briefe, die Bacons Gabe, den Stil zweier so verschiedener Männer nachzuahmen, bewundernswürdig darthun, müssten beiderseits abgeschrieben und so benutzt werden, dass sie der Königin vor Augen kämen und den gewünschten Eindruck machen könnten. Mit macchiavellistischer Feinheit ist in diesen Briefen dafür gesorgt, dass Francis Bacon in dem Lichte erscheint, das der Königin am genehmsten sein musste: Essex scheint ihn als von der Königin gewonnen zu betrachten, und Anthony hofft, dass die Königin ihm die Gnade erzeigen möge, die er für „alles, was er gethan und gelitten habe,“ verdiene.*)

Es gelang Bacon nicht, Elisabeth dahin zu bringen, dass sie Essex seine frühere Stellung in ihrer Gunst wieder einräunte. Aber im August, ein paar Monate nach seiner Verurteilung, erhielt er seine volle Freiheit wieder, doch blieb ihm der Zutritt zu Elisabeth versagt, und es wurde ihm bedeutet, dass er noch immer in Ungnade stehe. Aus diesem Grunde wurde er ausser von seinen Verwandten nur von wenigen anderen aufgesucht. Hierzu kam, dass er tief verschuldet war, und dass im nächsten Monat das Wein-Monopol aufhörte, das seine wesentlichste Erwerbs-

*) Two Letters framed by Sir Francis Bacon, the one as in the name of Mr. Anthony Bacon, his brother, to the earl of Essex; the other as the earl's answer thereunto. Spedding: Letters and life of Francis Bacon II 197 ff.

quelle gebildet hatte und von dessen Erneuerung seine ökonomische Rettung abhing.

Zwischen Furcht und Hoffnung schwankend, ging seine tägliche Stimmung von Trauer und Reue mit einer solchen Schnelligkeit zu aufrührerischer Wut über, dass sein Gemüt ganz aus dem Gleichgewicht gebracht zu sein schien. Bald wendet er sich in schmeichlerischen Briefen mit der tiefsten Demut an die Königin, bald spricht er — wie in jenen Tagen sein Freund Sir John Harington berichtet — „von der Königin, wie es kein Mann thut, der eine gesunde Seele in einem gesunden Körper hat.“

Dann fiel die Entscheidung. Seine Einnahmequellen stockten und seine Hoffnung auf die Königin war gebrochen. Hierzu kam seine übrigens unbegründete Furcht, dass seine Feinde bei Hofe, die ihn seines Vermögens beraubt hatten, nun auch Pläne schmiedeten, ihm das Leben zu nehmen. Er bildete sich ausserdem ein, dass Robert Cecil Intrigen anzettelte, um der spanischen Infantin den Thron zu sichern, und verzweifelt, wie er war, begann er sich vorzugaukeln, es sei ebenso notwendig für sein wie für des Staates Wohl, dass er sich mit Gewalt Zutritt zur Königin verschaffe und die Entfernung ihrer jetzigen Ratgeber zu bewerkstelligen suche. In der Sorge, er könne abermals gefangen genommen und diesmal in den Tower gesandt werden, beschloss er im Februar 1601 seinen seit einiger Zeit gehegten Vorsatz, den Hof zu überrumpeln, zur Ausführung zu bringen.

Southampton hatte während dieser Zeit der Partei der Missvergnügten seinen Besitz Drury House zur Besprechung der Situation überlassen. Hier wurde in flüchtigen Umrissen der Plan entworfen, dass man sich des Schlosses Whitehall bemächtigen, und dass Essex sich Zutritt zur Königin erzwingen solle; der Zeitpunkt wurde von der Ankunft schottischer Gesandten abhängig gemacht. Am 5. Februar fanden vier oder fünf Freunde des Lord sich im Globe-Theater ein und versprachen den Schauspielern elf Shilling mehr als sie gewöhnlich erhielten, wenn sie am

7. das Drama von der Absetzung und der Ermordung König Richard des II. spielen wollten (Siehe oben S. 174). Inzwischen hatte Essex anfangs Februar auch bei sich in Essex House seine Anhänger versammelt, und das veranlasste die Regierung, die mit Beunruhigung von dem Zulauf dahin erfahren hatte, Essex vor den Rat zu bescheiden. Er erhielt die Vorladung am 7. Februar 1601, entschuldigte sich mit Unwohlsein und berief sogleich seine Freunde zu sich. Am Abend desselben Tages waren 300 Mann bei ihm versammelt ohne dass jedoch ein wirklicher Plan für das Unternehmen gefasst worden wäre. Essex theilte ihnen mit, sein Leben sei durch Cobham und Raleigh bedroht. Am Morgen des 8. Februar kam der Lord Siegelbewahrer mit drei anderen Lords um im Auftrage der Königin zu untersuchen, was da vor sich ginge. Sie verlangten eine Unterredung mit Lord Essex und sagten ihm, alle seine Klagen, die er bei der Königin vorzubringen habe, sollten angehört werden, er müsse aber seinen Anhängern befehlen auseinanderzugehen.

Essex gab nur verworrene Antworten: man trachte ihm nach dem Leben, man wolle ihn in seinem Bette ermorden, man habe sich treulos gegen ihn benommen und dergleichen. Unterdessen wurden aus der Schar seiner Anhänger Rufe laut: Mylord, sie betrügen Euch! Sie stürzen Euch ins Unglück! Ihr vergeudet die Zeit! — Essex führte die Lords in sein Haus, während seine bewaffneten Freunde schrien: Schlagt sie tot! oder Werft den Siegelbewahrer zum Fenster hinaus! oder Behaltet sie als Geisseln! — Er liess sie als Gefangene oder Geisseln in seine Bibliothek einschliessen. Dann kehrte er zurück und mit dem Rufe: Zu Hofe, zu Hofe! strömte man aus dem Thore. Im letzten Augenblicke erfuhr Essex, dass der Hof vorbereitet, die Wachen verdoppelt und alle Zugänge zum Schlosse gesperrt seien. Man war daher genötigt, zuerst eine Aufwiegelung der City zu versuchen. Aber um durch die Stadt zu ziehen, musste man Pferde haben; man hatte nach solchen geschickt; aber ihre Ankunft verzögerte sich. So ungeduldig war man indessen, dass man nicht abwartete, bis sie zur Stelle waren,

sondern in einer Stärke von ein paar hundert Mann mit Essex, Southampton, Rutland, Blount und anderen vornehmen Herren an der Spitze, doch ohne irgend einen wirklichen Führer oder wirklichen Plan, sich zu Fuss durch die Strassen der City begab. Essex hielt nirgends eine Rede an die Bevölkerung, sondern rief nur immer wie sinnlos, man habe ihn ermorden wollen. Zwar stürzten viele Leute hinzu und schlossen sich dem Zuge an, aber Niemand war bewaffnet und Niemand anderes und mehr als blosser Zuschauer. Die Regierung liess inzwischen durch berittene, hohe Beamte rings in der Stadt ausrufen, dass Essex Hochverräter sei, worauf mehrere seiner Leute sich von ihm trennten; gleichzeitig wurden Truppen gegen ihn ausgesandt, so dass er und der Rest seiner Leute mit genauer Not auf dem Flusse nach Essex House gelangten, das gleich einer Belagerung und Beschiessung unterworfen wurde, bis Essex und Southampton gegen Abend Unterhandlungen eröffneten und sich um zehn Uhr mit ihrer kleinen Schar gegen das Versprechen ritterlicher Behandlung und eines ehrenhaften Prozesses übergaben. Die Gefangenen wurden zum Tower geführt.

Zu diesem Zeitpunkt greift Francis Bacon aufs neue und dieses Mal entscheidend in Essex' Leben ein. Er brauchte durchaus nichts mit dem Rechtshandel zu thun zu haben, und selbst wenn er von Amtswegen dazu verpflichtet gewesen wäre, so forderte die Schicklichkeit, dass er sich zurückhielt. Er war nicht der öffentliche Ankläger, sondern nur ein Mitglied Des Gelehrten Rates (The Learned Counsel). Aber seine nahen Freundschaftsbeziehungen zu Essex machten der Regierung seine Mitwirkung bei der Sache wünschenswert; er war zugleich Zeuge und Advokat und wurde nicht als Mitglied des gelehrten Rates, sondern ausdrücklich als „Freund des Angeklagten“ hinzugezogen.

Am 19. Februar wurden Essex und Southampton vor einen Gerichtshof von 25 Peers und 9 Richtern gestellt. Schon am 17. war Thomas Leigh, ein Hauptmann aus Essex' irischem Heer, der am 8. Februar versucht hatte in das Schloss einzudringen, im Tower enthauptet worden. Jetzt

da Essex' Sache unwiderruflich verloren war, trug Bacon nur die eine Sorge, sich der herrschenden Partei nützlich und der Königin ergeben zu bezeigen. Seine erste Rede gegen Essex bezweckte daher den Nachweis, dass der in Wirklichkeit improvisierte Plan, eine Erhebung in der Stadt London hervorzurufen, das Ergebnis dreimonatlicher Beratungen gewesen sei; Essex' Behauptung, er sei durch die Furcht vor den von mächtigen Feinden gegen ihn geplanten Anschlägen zu seiner That getrieben worden, stellte er als heuchlerisch und erlogen dar. Er verglich Essex mit Kain, dem ersten Mörder, der auch für seine Unthat Entschuldigungen vorgebracht habe, und mit Pisistratus, der sich selbst verwundete und dann mit dem Rufe, man trachte ihm nach dem Leben, durch die Strassen von Athen lief: Lord Essex habe in Wirklichkeit gar keine Feinde gehabt.

Essex erwiderte, dass er Mr. Bacons eigenes Zeugnis gegen ihn anführen könne. Als Hofmann habe Bacon versprochen, ihm bei der Königin das Wort zu reden. Mit grosser Kunstfertigkeit habe er einen Brief an die Königin geschrieben, den Essex mit seinem Namen unterzeichnet habe. Er habe auch einen andern Brief im Namen seines Bruders Anthony wie Essex' Antwort darauf geschrieben, die beide der Königin unterbreitet werden sollten: Gosnold brachte mir beide Briefe, und in dem meinen verteidigte er mich so warm wie nur möglich gegen jene Feinde und bezeichnete sie so deutlich wie nur möglich.

Diese Antwort traf Bacon empfindlich und in seiner Gegenrede griff er einen der folgenden Tage seinen Wohlthäter mit einem neuen, weit bösartigeren und gefährlicheren Vergleich an. Er stellte ihn mit einem weitberühmten Zeitgenossen zusammen, dem Herzoge von Guise, der ja auch ein aufrührerischer Edelmann war: „Nicht auf das Gefolge, das ihr mit Euch führtet, sondern auf den Beistand, den Ihr in der Stadt zu finden hofftet, setztet Ihr Euer Vertrauen. Der Herzog von Guise drängte sich am Barrikadentage, bloss mit Hose und Wamms bekleidet, durch die Strassen von Paris von nur acht Herren be-

gleitet und fand in der Stadt die Hilfe, die Euch — gelobt sei Gott! — hier versagt blieb. Der König war gezwungen, eine Pilgertracht überzuwerfen und in dieser Verkleidung der Wut der Empörer zu entfliehen.“

Da Essex fortwährend leugnete, dass er nach dem Throne gestrebt und der Königin irgend etwas habe zu Leide thun wollen, so war diese Parallele für ihn eine furchtbare.

Sowohl er als Southampton wurden für schuldig erklärt und zum Tode verurteilt.

Ein besonderes Interesse knüpft sich für uns an das Verhör über Shakespeares Beschützer Southampton und das von ihm unterzeichnete Geständnis. John Chamberlain schreibt den 24. Februar in einem Privatbrief: „Der Graf von Southampton sprach sehr gut (obgleich meiner Meinung nach etwas zu weitschweifig) und verteidigte sich wie ein Mann, der gerne am Leben bleiben will, sehr energisch, um freigesprochen zu werden, aber alles vergebens, denn das konnte ja nicht geschehen; hierauf liess er sich zu Bitten herbei und erregte grosses Mitleiden; obgleich man ihn im allgemeinen gut sein musste, so fand ich doch, dass er gegenüber seinem stolzen Feinde allzu kleinlaut und unterthänig war und allzu ungeneigt schien zu sterben.“

Aus Southamptons eigenem Geständnis geht hervor, dass er gleich bei seiner Ankunft in Irland erfuhr, Essex habe sich an König James von Schottland gewandt und diesem auseinander gesetzt, er dürfe sich seiner selbst wegen nicht darin finden, dass Englands Regierung fortwährend in den Händen von seinen sowie Essex' gemeinsamen Feinden bliebe. Er möge vielmehr zu rechter Zeit ein Heer ausrüsten, und Essex würde sodann, soweit es sich mit seinem Dienstverhältnis zu Ihrer Majestät vereinigen liesse, den König mit seinen irischen Truppen unterstützen. Als James ausweichend antwortete, wurde nichts aus dem Plan, und Southampton bereute es bald nachher, dass er diesem Vorhaben anfangs Gedeihen gewünscht hatte. Nachdem er seinen Posten in Irland verloren hatte, reiste er nach den Nieder-

landen und hegte keinen anderen Gedanken, als die Gnade der Königin wieder zu gewinnen, da Essex, sein Verwandter und Freund, ihn zu sich berief und ihn ersuchte, ihm bei seinem Vorhaben, sich Zutritt zu Ihrer Majestät zu verschaffen, seinen Beistand zu gewähren. Mit schwerem Herzen sei er der Aufforderung gefolgt und habe sich dem Unternehmen nicht im Geringsten aus Untreue oder Unehreerbietigkeit gegen Ihre Majestät, sondern einzig und allein aus Liebe zu Essex angeschlossen. Er bereue und verabscheue seine Handlungsweise und gelobe auf seinen Knien, der Königin alle seine Tage weihen zu wollen, sofern man ihm das Leben schenke.

Southampton macht den Eindruck eines heftigen, aber weichen Charakters, der den Eingebungen einer stärkeren Natur gefolgt war. Nie aber lässt er sich zu einem unwürdigen Wort gegen seinen Verwandten und Freund hinreissen der, wie er wusste, jedenfalls verloren war. Er wurde zu lebenslänglichem Kerker begnadigt.

Essex selbst bestand schliesslich die schwere Probe, auf die er gestellt war, mit weniger Standhaftigkeit; denn als er sich zum Tode verurteilt sah und erfuhr, dass mehrere der ihm am nächsten Stehenden die auf seine Veranlassung zu Drury House getroffenen Absprachen und Unterredungen bekannt hatten, verlor er in den letzten Tagen vor seinem Tode alles Gleichgewicht, ja er legte alle Würde beiseite und überhäufte seine Verwandten, seine Schwester, seine Freunde, seinen Sekretär und sich selbst mit einer Flut von Anklagen.

Unterdessen waren seine Feinde nicht müssig. Selbst Raleigh, an dessen stolzem Charakter man ungern einen solchen Makel bemerkt, der jedoch naturgemäss nicht nur durch die alte Feindschaft, sondern auch durch Essex' letzte Beschuldigung, dass er ihm nach dem Leben trachte, gereizt war, schrieb in seiner Besorgnis, dass Essex begnadigt werden könne, an Cecil und bat ihn *not to relent*, sondern dafür zu sorgen, dass das Todesurteil vollzogen würde.

Elisabeth hatte das Urteil mit ihrer Unterschrift ver-

sehen, diese aber wieder zurückgezogen; am 24. Februar unterzeichnete sie es zum zweitenmal und am 25. Februar 1601 fiel unter drei Streichen Essex' Haupt.

Die Bevölkerung ging nicht darauf ein, seinen Lieb- ling als Hochverräter zu betrachten; sie verabscheute seinen Henker und ebensosehr diejenigen, welche wie Bacon und Raleigh durch ihr gehässiges Auftreten die Vollstreckung des Todesurteils betrieben hatten.

Um sich zu rechtfertigen erliess die Regierung eine offizielle Erklärung über die Schuld des gefallenen hochge- stellten Mannes: „A Declaration touching the Treasons of the late Earl of Essex and his complices“, an deren Abfassung Bacon grossen Anteil hatte. Diese Erklärung ist sehr un- zuverlässig. Einer der hervorragendsten Biographen von Bacon, James Spedding, hat allerdings deren Übereinstim- mung mit den wirklichen Verhältnissen nachzuweisen ver- sucht; es ist ihm aber nicht gelungen, die gravierende That- sache wegzuerklären, dass alles ausgelassen ist, was nach Ausweis der Verhöre Essex' Absicht bekundet, keine Ge- walt anzuwenden, und was das durchaus Unüberlegte bei dem Versuche, eine Empörung in London hervorzurufen, darthat; wo derartiges ausgelassen ist, finden sich am Rande, bald mit Francis Bacons und bald mit der Handschrift des öffentlichen Anklägers Coke die Buchstaben *om.*, was natürlich *auszulassen* heissen soll (*to be omitted*). Eine Ver- gleichung ist noch heute möglich, da alle Verhöre auf- bewahrt worden sind.*)

Bacon, der in intellektueller Beziehung so glänzend aus- gestattet war und der das Bewusstsein seines geistigen Wertes in sich trug, war nicht ohne weiteres ein schlechter Mensch. Aber sein Herz war kalt und seine Seele ohne Hochsinn. Er fühlte auf eine ganz unwürdige Weise Ver- langen nach irdischer Wohlfahrt; immer verschuldet, wie

*) Man vergleiche: Dictionary of National Biography. Robert Devereux. — Spedding: Letters and Life of Francis Bacon II 190 — 374. — Edwin Abbott: Francis Bacon, on Account of his life and works 53—82. — Macaulay: Lord Bacon. — Gosse: Raleigh.

er es war, begehrte er vor allen Dingen schöne Häuser und Gärten, massives Silberzeug, grosse Einnahmen und alles, wodurch man sich diese Güter verschaffen kann: hohe Stellungen, Ämter, Titel und Ehrenbezeichnungen, die er Männern von geringerem Wert hätte überlassen sollen. Er verbrachte die Hälfte seines Lebens als Bittsteller, erhielt den einen kränkenden Abschlag nach dem andern und dankte dann demütig für die gnädige Abweisung. Ein einziges Mal in seiner Jugend zeigte er als Parlamentsmitglied Unabhängigkeit und Rechtsgefühl, bereute es jedoch, als er sah, dass man ihm das an höchster Stelle übel nahm, mit einer Innigkeit, als hätte er ein Verbrechen gegen alle politische Moral begangen, und bat Ihre Majestät so flehentlich um Verzeihung, als wäre er auf Kassenbetrug ertappt worden. Mit dieser Niedrigkeit der Gesinnung und Haltung kehrte er sich nun gegen Essex. Oft hat er den Lehrsatz wiederholt, den schon Cicero (in *De amicitia*) kritisiert: „Liebe so, als ob du einmal hassen, und hasse so, als ob du einmal lieben wirst.“ Nie hatte er Essex auf andere Weise geliebt. Seine Entschuldigung, dass er um jeden Preis Beförderung erstrebte, ist, wenn es überhaupt eine gibt, dass er die höchsten Begriffe von seinem Werte für die Wissenschaft hatte und der Ansicht war, es gereiche der Wissenschaft zur Ehre und zum Vorteil, wenn er als ihr Jünger hohe Stellungen einnähme.

Betrachtet man Essex' Porträt mit seiner regelmässigen Schönheit, dem vornehmen, milden Ausdruck, der hohen Stirn, dem krausen Haar und dem lang herabwallenden, hellen Bart, so begreift man, dass ein solcher Mann der Liebling des Volkes werden musste, wenn sein Name durch den Ruhmesglanz abenteuerlicher Thaten mit einem Glorionschein umgeben war, und dass seine bei zwei Gelegenheiten bewiesene Untüchtigkeit als Heerführer die Bewunderung des Volkes nicht sonderlich vermindern konnte. Er war in Wirklichkeit weder Staatsmann noch Feldherr, sondern ein freimütiger, leidenschaftlicher Mann ohne Staatsklugheit, ein tapferer Soldat ohne Taktik. Er missverstand seine Herr-

schaft über Elisabeth, er begriff es nicht, dass die Königin, so sehr seine Person sie bezauberte, seine politischen Ratschläge geringschätzte. Es steckte ein gut Stück von einem Poeten in ihm, er dichtete hübsche Sonette, beschützte gleichermassen die Männer des Geistes und des Schwertes, zeigte sich gegen seine Freunde und Klienten edelmütig bis zur Verschwendung und hatte seine aufrichtigsten und überzeugtesten Bewunderer unter der zeitgenössischen Schriftsteller- und Dichter-Schar. Unzählige sind die Bücher, die ihm zugeeignet wurden.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass es nach seinem traurigen Tode mit dem Humor und Lebensmuth der Königin zurückging. Die Sage, seine Hinrichtung sei ihr so ausserordentlich zu Herzen gegangen, ist doch wenig glaubhaft, und die Erzählung von Essex' Ring, der ihr zu spät vorgezeigt worden, ist sicherlich eine Fabel. Thatsache ist es dagegen — denn der Herzog von Biron, der als Gesandter Heinrich IV. von Frankreich mit einem Gefolge von 300 Mann der Königin einen Höflichkeitsbesuch abstattete, hatte keinen Grund, eine Unwahrheit zu erzählen —, dass Elisabeth am 12. September 1601 in einem Gespräch über Essex sich über ihren hingerichteten Liebling lustig machte, einen Schrein öffnete und demselben Essex' Schädel entnahm, den sie Biron zeigte. Zehn Monate später erlitt dieser Günstling des französischen Königs — dessen Name Shakespeare dem Helden seines ersten Lustspiels verliehen hatte — für ein ähnliches Vergehen denselben Tod wie Essex.

Bacon hat wahrlich über Essex' Verschwinden noch weniger getrauert als die Königin. Er war indessen schamlos genug, als nach dem Tode Elisabeths Essex' Freunde bei dem neuen Könige in der höchsten Gunst standen, einen Brief an Southampton zu senden (ehe dieser aus dem Tower entlassen war, da er aber bereits als eine Macht im Staate betrachtet wurde), den er nach Äusserungen der Befürchtung, dass der Lord ihm mit Misstrauen begegne, folgendermassen schliesst: „Und doch ist es, weiss Gott, so wahr wie irgend etwas, dass diese grosse Veränderung (im Staate) in

mir keine andere Veränderung Eurer Herrlichkeit gegenüber hervorgerufen hat, als dass ich nun *ruhig* sein kann, was ich; wie Ihr wisst, immer *aufrichtig* gewesen.“

Natürlicherweise kannte man zu jener Zeit in London die einzelnen Umstände bei Essex' Verurteilung nicht mit der Genauigkeit, womit wir sie gegenwärtig kennen. Wir sehen jedoch, wie schon erwähnt, dass die öffentliche Meinung sich mit Leidenschaft und Entrüstung gegen Bacon wandte, ihn als Verräter gegen seinen Herrn, der mehr als irgend ein anderer beigetragen, dessen unglückliches Ende herbeizuführen, auffasste und verachtete. Wir sehen, dass Raleigh trotz seiner Grösse nun einer der unpopulärsten Männer von England wird, und wir beobachten, dass die grosse Bevölkerung Essex' Andenken trotz aller Versuche, ihn in den Augen der Menschen herabzusetzen, fortwährend vergötterte.

Wenn nun die Frage entsteht, welche Stellung Shakespeare zu diesen das englische Volk bewegenden Begebenheiten eingenommen habe, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass er, der jüngst in so innigen Beziehungen zu Southampton gestanden hatte und daher auch Essex nicht fern stehen konnte, den Persönlichkeiten der Angeklagten seine Sympathie geschenkt, lebhaften Unwillen gegen ihre Feinde empfunden und sich ihr Schicksal sehr zu Herzen genommen hat. Und wenn wir nun auf der andern Seite beobachten, dass gerade zu dieser Zeit in Shakespeares bisher heiterer Grundstimmung ein Umschlag eintritt, so dass alle seine Eindrücke vom Leben und von den Menschen immer schmerzlicher werden, so wächst die Wahrscheinlichkeit, dass Wehmut über das Schicksal, das Essex, Southampton und ihre Genossen ereilte, einer der ursprünglichen Gründe zu seiner beginnenden Melancholie gewesen ist.

V.

In der Zeit um das Jahr 1601 liegt der Wendepunkt für Shakespeares Grundstimmung. Es war natürlich, eine Ursache für seine von nun an steigende Schwermut in den äusseren Ereignissen — den damals eben zum Abschluss gelangenden politischen Begebenheiten — zu suchen; aber es ist doch weitmehr notwendig, die genügende Erklärung für den Umschlag seiner Gemütsstimmung in seinen persönlichen Erlebnissen zu erforschen. Wir müssen daher nachspüren, welche Aufschlüsse seine Arbeiten uns über sein der Öffentlichkeit entzogenes Leben und seine inneren Zustände in diesem verhängnisvollen Jahre schenken.

Nun gibt es unter Shakespeares Werken eines, das uns vor allen anderen einen Blick in sein innerstes Seelenleben thun lässt, und das, wie die neuesten und scharfsinnigsten Forscher und Kenner seiner Schriften dargethan haben, um das Jahr 1601 entstanden sein muss, nämlich seine Sonette. Diese merkwürdigen Gedichte müssen wir also vor allen Dingen um Rat fragen. Denn äussere Begebenheiten können wohl einen helleren oder dunkleren Schimmer über das Gefühlsleben und die Gedankenwelt eines Mannes werfen, sind aber nie für seine glückliche oder traurige Grundstimmung ausschlaggebend. Hat er persönliche Gründe, sich dem Unglücke preisgegeben zu fühlen, so kann selbst eine allgemeine politische Zufriedenheit im Lande seinen Kummer nicht vertreiben, und umgekehrt, falls tiefe Freude bei ihm zu Hause ist, und er persönlich Ursache hat, sich vom Glücke begünstigt zu fühlen, so wird die öffentliche Missstimmung an der Harmonie seines Gemütes abprallen. Doppelt niedergeschlagen wird er natürlicherweise sein, wenn die öffentlichen Ereignisse wie seine Privat-Erlebnisse gleichmässig dazu beitragen, seine Weltauffassung düster zu gestalten.

Shakespeares Sonette werden zum ersten Male an der bekannten, vom Dichter handelnden Stelle bei Meres in

Palladis Tamia 1598 erwähnt, wo von „seinen zuckersüssen Sonetten“ als „unter seinen privaten Freunden“ von Hand zu Hand gehend gesprochen wird. Im folgenden Jahre wurden in der unredlich zuwege gebrachten und mit Unrecht unter Shakespeares Namen vom Buchhändler Jaggard herausgegebenen Sammlung *The Passionate Pilgrim* die beiden bedeutenden Sonette gedruckt, die jetzt die Nummern 138 und 144 tragen, jedoch mit älteren als den später bekannten Lesarten. In den nächsten zehn Jahren werden Sonette von Shakespeare nirgendwo besprochen, aber 1609 gibt der Buchhändler Thomas Thorpe die Quartausgabe: *Shakespeares Sonnets. Never before imprinted*, heraus, eine Ausgabe, die Shakespeare selbst zwar nicht vor dem Drucke durchgesehen hat, der aber eine authentische Handschrift zu Grunde gelegen haben kann.

Diese Originalausgabe hat eine vom Buchhändler in der geschrobensten Sprache verfasste Widmung, die zu zahllosen Grübeleien und Vermutungen Veranlassung gegeben hat. Sie lautet:

TO . THE . ONLIE . BEGETTER . OF
 THESE . INSVING . SONNETS .
 MR . W . H . ALL . HAPPINESSE .
 AND . THAT . ETERNITIE .
 PROMISED .
 BY .
 OVR . EVER-LIVING . POET .
 WISHETH .
 THE . WELL . WISHING .
 ADVENTVRER . IN .
 SETTING .
 FORTH .

T . T .

Die Bedeutung der Unterschrift ist unverkennbar, da „Ein Buch genannt Shakespeares Sonette“ am 20. Mai 1609 unter dem Namen *Thomas Thorpe's* in das Buchhändlerregister eingeschrieben wurde. Dagegen hat man im vorigen und im ganzen jetzigen Jahrhundert darüber gestritten, was man unter dem *onlie begetter* der Gedichte

zu verstehen habe, dem sie gewidmet seien, (einziger Erzeuger oder einziger Eingeber oder einziger Verschaffer?) und immer wieder ist die Frage aufgestellt worden, wer der so bezeichnete Mr. W. H. wäre. Während man den geschraubten Ausdruck *begetter* den künstlichsten Deutungen unterwarf, hat man alle möglichen, darunter die ungeheimtesten, Mutmassungen über die Chiffren W. H. und alle möglichen, darunter die unglaublichsten, Vermutungen über die Person aufgestellt, an welche die Sonette gerichtet seien.

Es lautet wunderbarlich, ist aber nichtsdestoweniger wahr, dass man in den ersten 80 Jahren des 18. Jahrhunderts die Sonette so las, dass man sie alle an eine Frau gerichtet glaubte, alle der Geliebten Shakespeares zu Ehren geschrieben, und erst Malone im Verein mit seinen Freunden machte im Jahre 1780 geltend, dass mehr als hundert von den Sonetten einen Mann verherrlichen. Mehr hatte sich diese Auffassung jedoch nicht befestigt, als dass Chalmers im Jahre 1797 in vollem Ernste darzuthun versuchte, die Sonetten seien alle der Königin Elisabeth gewidmet, an die, wie er annahm, auch Spensers berühmte (in Wirklichkeit an seine spätere Frau gerichtete) *Amoretti* gerichtet gewesen.

Erst im Anfang dieses Jahrhunderts begriff man, was Shakespeares Zeitgenossen unzweifelhaft sehr gut verstanden haben, dass die ersten 126 Sonette an einen Jüngling geschrieben sind.

Da lag denn die Annahme nahe, dass dieser Jüngling der als einziger Erzeuger oder Veranlasser der Sonette bezeichnete Mr. W. H. sei, selbst wenn die andere Gruppe der Sonette einer Frau gelte. Die ihm gewidmete Abteilung war ja die bei weitem grösste und folgte unmittelbar auf die Dedikation.

Einzelne welche gemeint haben, das Wort *begetter* bezeichne die Person, die dem Buchhändler die Handschrift zu den Sonetten verschafft habe, zogen den Schluss, dass die Vorbuchstaben William Hathaway, Shakespeares Schwager, bedeuten sollten (Neil, Elze); Dr. Farmer riet im vorigen Jahrhundert auf William Harte, den Neffen des Dichters;

später entdeckte man indessen, dass dieser erst im Jahre 1600 geboren wurde. Nur auf Grund eines so unbedeutenden Umstandes wie der, dass in der ersten Ausgabe (augenscheinlich wegen einer Willkürlichkeit oder einem Missverständnisse, das sich auch an vielen anderen Stellen des Buches findet) im 20. Sonette das Wort *hues* in der altertümlichen Schreibweise mit einem grossen Anfangsbuchstaben und mit Cursiv, also *Hews*, geschrieben war, schloss der Ausleger Tyrwhitt auf einen sonst unbekanntem Mr. William Hughes als den Gegenstand der Sonette. Ja, es hat nicht an Mutmassungen gefehlt, dass Shakespeare selbst dieser Mr. W. H. sei, dass also H. ein Druckfehler sei statt S., oder dass die Chiffren *Mr. William Himself* bedeuten sollten (Barnstorff).

Lange Zeit waren ferner ernsthafte und verständige Ausleger der Meinung zugethan, dass die Buchstaben W. H. miteinander vertauscht wären, da die Sonette an niemand anders gerichtet sein könnten als an Henry Wriothesley, Grafen von Southampton, der ja dem Dichter sehr nahe gestanden habe, und dem auch die beiden, kleinen epischen Dichtungen zugeeignet gewesen. Das war die Annahme von Drake und Gervinus. Doch schon 1832 hat Boaden verschiedene richtige Betrachtungen dagegen geltend gemacht und in unseren Tagen ist es unmöglich, diese Mutmassung festzuhalten. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, dass der Freund des Dichters, den die Sonette verherrlichen, den Vornamen William trug (siehe die Sonette 135, 136, 143), aber Southamptons Vorname war Henry. Hierzu kommt, dass Southampton nie die persönliche Schönheit besass, wovon in diesen Gedichten unaufhörlich gesprochen wird. Und endlich passen die Gedichte weder zu seinem Alter, zu seinem Charakter noch zu seinem bewegten, thätigen und durch Wechselfälle hin und her geworfenen Leben, worauf nicht die geringste Anspielung vorkommt.

Sie passen nicht zu seinem Alter; denn im Jahre 1601, da, wie wir gleich sehen werden, die Sonette 100—126 ge-

schrieben sein müssen, war er 28 Jahre alt und konnte also nicht, wie das in den Sonetten geschieht, *lovely boy* (126) genannt oder mit „Cherubinen“ (114) verglichen werden.

Nur bei Einer Persönlichkeit stimmen Name, Alter, Lebensumstände, Äusseres, Tugenden und Laster mit dem Mr. W. H. überein, dem die Sonette gewidmet und an den sie gerichtet sind, und das ist der junge William Herbert, vom Jahre 1601 an Graf von Pembroke, geboren den 8. April 1580, der im Herbst 1597 oder im Frühjahr 1598 nach London kam, dort aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeare gleich kennen lernte und augenscheinlich bis zu seinem Tode in einer dauernden, freundschaftlichen Verbindung mit ihm stand. Die erste Folioausgabe der Dramen wurde ja im Jahre 1623 von den Herausgebern ihm und seinem Bruder gewidmet wegen „der Gunst, die sie sowohl diesen Schauspielen als auch dem Verfasser, so lange er lebte, bezeigt hätten.“ Wir sehen auch, dass die Ansicht, die Bright (1819) und Boaden (1832) unabhängig voneinander aufgestellt hatten, Pembroke sei der Held der Sonette, heutzutage durchgedrungen ist und von den hervorragendsten Forschern (wie Dowden) geteilt wird, während sie durch die in Thomas Tylers Buch über die Sonette (aus dem Jahre 1890) niedergelegten scharfsinnigen und oft richtigen Beobachtungen gleichsam eine letzte Bestätigung erhalten hat. Der Weg, auf dem wir zu William Herberts Namen gelangen, ist folgender: Shakespeares Sonette sind keine isolierten Gedichte. Man kommt bald darüber ins reine, dass sie nahe miteinander in Verbindung stehen; das eine entwickelt einen Gedanken oder ein Motiv, das sich im vorhergehenden oder einem früheren Sonette findet; die Gruppierung zeigt sich bald als keineswegs willkürlich, wofür man sie zuweilen gehalten hat, sondern als so gut, dass alle Versuche, sie zu ändern, den Sinn der Gedichte nur unklarer gemacht haben. Die ersten 17 Sonette bilden z. B. eine fest abgeschlossene Gruppe; in allen wird der Freund aufgefordert, nicht unverheiratet zu sterben, sondern der Welt einen Erben seines schönen Äusseren zu hinterlassen,

damit die seltene Schönheit, deren Stempel er in seiner Vergänglichkeit trage, nicht dahinwelke und mit ihm sterbe. Die Sonette 100—126, die im innigsten Zusammenhang miteinander stehen, handeln von der Wiedervereinigung der beiden Freunde nach einer durch Verstimmung oder Kälte zeitweilig bewirkten Trennung. Die Sonette 127—152 endlich sind alle nicht mehr an den Freund gerichtet, sondern an eine Geliebte, an die dunkle Dame, deren Verhältnis zu beiden Freunden schon in den früheren Sonetten behandelt ist.

Das Sonett 144, eines der interessantesten, weil es die Stellung des Dichters zwischen dem Freunde und der Geliebten geradeaus schildert, ist, wie erwähnt, schon 1599 in „The passionate pilgrim“ gedruckt erschienen. Es bezeichnet den Freund als Shakespeares guten Engel, die Geliebte als seinen bösen Geist und enthält die schmerzliche Vermutung oder Überzeugung, dass der Freund in den Netzen der dunkeln Frau eingefangen sei:

I guess one angel in anothers hell,

dergestalt, dass der Dichter beide auf einmal verloren habe, ihn durch sie und sie durch ihn.

Aber eben derselbe Gegenstand wird auch im Sonett 40 behandelt, wo es heisst, der Freund habe Shakespeare das Wesen geraubt, das er am innigsten liebe. Diese beiden Sonette müssen also gleichzeitig entstanden sein, und aus Sonett 33, das von derselben Begebenheit spricht, geht hervor, dass die Freundschaft nur äusserst kurze Zeit bestanden hatte, als sie durch die Verbindung zwischen dem Freund und der Geliebten verdunkelt wurde. Es heisst nämlich hier:

But, out, alack! he was *but one hour* mine.

Wann aber ist die Freundschaft gestiftet worden? Der Zeitpunkt lässt sich, ganz abgesehen davon, wer der Freund war, mit grosser Sicherheit bestimmen. Obgleich Shakespeare vor 1598 Sonette geschrieben haben muss, da Meres in diesem Jahre die oft erwähnten Worte über seine *sugred Sonnets* sagt, so können wir doch unmöglich

wissen, welche Sonette das waren, ob sie, die privatim von Hand zu Hand wanderten, vielleicht später verschwunden sind, oder ob sich einzelne der uns aufbewahrten darunter befinden; dann müssen es einige der Sonetten sein, welche die häufig vorkommenden Wendungen enthalten, zu denen sich in seinem Venus und Adonis und in seinen ersten Lustspielen Parallelen finden, obgleich diese Parallelen an und für sich, trotz der Ansicht des deutschen Forschers Hermann Conrad, keineswegs hinreichen, um das Datum der Sonette darzuthun. *) Dagegen ist es Thomas Tyler gelungen, auf völlig überzeugende Weise eine Einwirkung von Meres' Buch auf die Gestaltung eines Shakespeareschen Sonettes nachzuweisen. Dass Shakespeare „Palladis Tamia“ gesehen hat, kann vernünftigerweise nicht in Zweifel gezogen werden; vielleicht hat der Verfasser ihm sogar ein Exemplar zugesandt; jedenfalls muss es ihn interessiert haben, das ihm darin erteilte aufrichtige und warme Lob zu lesen. Nun findet sich aber in Meres' Buch eine Stelle, wo er nach Anführung von den Versen Ovids, in denen dieser sich rühmt, ein Werk vollbracht zu haben, das weder Jupiters Zorn noch Feuer noch Eisen vernichten könne (*Jamque opus exegi* u. s. w.), und von den Versen des Horats: „Ich habe ein Denkmal errichtet, dauerhafter als ~~Bronze~~“ (*Exegi monumentum aere perennius* u. s. w.), die Worte dieser Dichter auf seine Zeitgenossen Sir Philip Sidney, Spenser, Daniel, Drayton, Shakespeare und Warner anwendet und schliesslich in lateinischer Prosa und lateinischen Versen einige lobpreisende Worte über die Werke dieser Männer hinzufügt. Liest man nun aufmerksam Shakespeares 55. Sonett, dessen Ähnlichkeit mit den bekannten Zeilen von Horats wohl jeden Leser überrascht hat, so findet man, dass alle Ausdrücke der entsprechenden Stelle bei Meres, auch dessen eigene Worte, im Sonette wieder vorkommen.

*) Hermann Conrad in den Preussischen Jahrbüchern, Februar 1895. Unter dem Pseudonym Hermann Isaac: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 19. Band, 176—265.

Es kann folglich frühestens Ende 1598 geschrieben sein — Meres' Buch wurde erst im September in das Buchhändlerregister eingeführt — vielleicht anfangs 1599, und da das folgende, also ungefähr gleichzeitige, Sonett 56 über die Verbindung der Freunde als einer vor kurzem gestifteten spricht:

Let this sad interim like the ocean be
Which parts the shore, where *two contracted new*
Come daily to the banks . . .

so kann man die Anknüpfung der Bekanntschaft zwischen dem Dichter und seinem Freunde mit Sicherheit in das Jahr 1598 verweisen.

Die historischen Anspielungen in der Sonettgruppe 100—126, die ein zusammenhängendes Gedicht ausmacht, sind zwar keineswegs sicher oder leicht zu deuten. Aber Sonett 104 gibt einen bestimmten Anhalt für die Entstehungszeit der ganzen Gruppe, da es unzweideutig erklärt, drei Jahre seien nun vergangen, seit der Dichter seinen Freund zum ersten Male gesehen habe. Es heisst da:

Drei Winter haben kalt
Dreimal der Wälder Sommerschmuck geknickt,
Drei schöne Lenze sah ich gelb sich färben,
Dreimal die Blumen des April verglüht
In Juniglut und ihren Duft verderben,
Seit ich zuerst dich frisch wie heut sah blüht.

Das ergibt also für diese wichtige Gruppe das Jahr 1601. Und stammen jene Gedichte aus diesem Jahr, so gewinnt es auch an Wahrscheinlichkeit, dass die Zeile in Sonett 107:

The mortal moon hath her eclipse endured

darauf abzielt, dass Elisabeth (deren Sinnbild nach alter poetischer Redeweise der Mond war) die Gefahren der Essex'schen Verschwörung überstanden habe, um so mehr, da die anmutigen Zeilen:

Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh

beweisen, dass das Gedicht im Frühling geschrieben ist. Es würde ungereimt sein, von dieser Anspielung auf irgend

welchen Unwillen von seiten des Dichters gegen Essex und seine Genossen zu schliessen. Noch ungereimter aber ist es, wenn Tyler mit Hilfe eines ganzen, um die Sonette 124 und 125 aufgebauten Gestelles von sehr unenglischen Hypothesen sich zu der aus der Luft gegriffenen Annahme aufschwingt, dass Shakespeare sich hier in kränkenden Worten über seinen im Tower gefangenen Beschützer Southampton ausgesprochen habe, ja dass sogar die Worte „welche für Verbrechen gelebt haben“ (*who have lived for crime*) auf diesen gehen sollten. Rein willkürlich ist ebenfalls die Auslegung, die im Anschluss hieran aus Sonett 125 eine Selbstverteidigung Shakespeares wider die Beschuldigung herausbringt, dass er sich nun treulos gegen den Mann erzeige, dem er sieben Jahre vorher in seiner Widmung zu Lucretia ewige Liebe versprochen hatte (*The love I dedicate Your Lordship is without end*). Wir haben ausserdem diese an den Haaren herbeigezogenen Auslegungen, die über einem dunkeln Spruch einen ganzen, phantastischen und abstossenden Roman aufbauen, gar nicht nötig, um das einzusehen, was Tyler mit all diesem Hirngespinnst nur stärker beweisen will, dass nämlich die Jahreszahl für die Entstehung dieser Sonette 1601 sei.

Wenn wir nun von der Analyse einzelner dieser Gedichte unsern Blick auf deren vermutlichen Gegenstand richten, so finden wir folgendes:

William Herbert, Sohn von Henry Herbert und dessen dritter berühmter Gemahlin Mary, wurde als Kind von dem Dichter Samuel Daniel erzogen, kam dann nach Oxford, wo er zwei Jahre blieb, erhielt im April 1597, siebzehn Jahre alt, die Erlaubnis, sich in London aufzuhalten, scheint aber, soweit man es nach Briefen aus jener Zeit beurteilen kann, erst im Frühjahr 1598 dahin übergesiedelt zu sein.

Im August 1597 fand zwischen seinen Eltern und Lord Burghley ein Briefwechsel statt behufs seiner Verheirathung mit Burghleys Enkelin Bridget Vere, Tochter des Grafen von Oxford. Sie war damals allerdings nur 13 Jahre alt, aber William Herbert war gerne bereit, auf die Ver-

lobung einzugehen. Er sollte übrigens zuerst ins Ausland reisen. Obgleich die Mutter, die Gräfin von Pembroke, die vielleicht von dem allzu frühreifen Temperament des Sohnes eine Ahnung hatte und ihn daher zeitig verheiratet zu sehen wünschte, dieser Verbindung in hohem Grade geneigt war, und obgleich der Jüngling dem Grafen von Oxford gefiel, der ihm in einem Briefe wegen seiner vielen, guten Eigenschaften lobt (*with many good partes in him*), so begegnete die Sache doch uns unbekanntem Schwierigkeiten, und der Plan wurde aufgegeben. (Dictionary of National Biography. William Herbert).

In London wohnte der junge Herbert in Baynard Castle ganz in der Nähe des Blackfriars-Theaters und kann schon dadurch mit den Männern der Bühne in Verbindung gekommen sein; glaubwürdiger ist es jedoch, dass eine so hochbegabte Dame wie seine Mutter, die Schwester Philip Sidneys, sein Interesse für Shakespeare wachgerufen hat, und wenn dem so ist, so hat der Dichter aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1598 diese ausgezeichnete und einsichtsvolle Beschützerin von Kunst und Künstlern kennen gelernt. Der Vater, der einige Jahre später starb, war schon damals krank.

Es scheint, dass Herbert im August 1599 bei der jährlichen Heerschau ins Lager kam, „mit 200 Reitern Ihrer Majestät aufwartete“ und sich mit den versammelten Kriegern in einem lustigen Leben herumtummelte.

Er wird anfangs als ein schlechter Hofmann geschildert. Rowland Whyte sagt zu diesem Zeitpunkt von ihm, er sei allgemein getadelt worden „wegen der kühlen und schwachen Weise, in welcher er sich um die Gunst der Königin beworben habe;“ aus diesem Grunde gelte er für „einen schwermütigen, jungen Mann.“*) Hieraus geht hervor, wie feurig jeder hübsche adelige Jüngling der be-

*) He was much blamed for his cold and weeke Maner of pursuing her Majesties favour, having had soe good steps to lead him unto it. There is want of Spirit and Courage laid to his charge, and that he is a melancholy young man.

tagten Königin den Hof machen musste, wollt' er ihren Erwartungen entsprechen. Bald nachher zeigt jedoch ein Brief des Vaters an Elisabeth, dass diese ihre grösste Zufriedenheit mit dem Sohne ausgesprochen habe, und ausserdem erfahren wir, „dass er von allen Menschen in hohem Grade geliebt werde“. Aussergewöhnlich schön, wie er war, hat er die Anziehungskraft ausgeübt, die so oft einem lebenswürdigen *mauvais sujet* eigen ist. Clarendon sagt im ersten Buch seiner *History of the Rebellion* von ihm, er sei den Frauen ausserordentlich ergeben gewesen und habe sich Vergnügungen, ja Ausschweifungen aller Art erlaubt.*) Doch bemerkt Clarendon bezüglich des ersten Punktes, was für uns ein Hauptinteresse hat, der junge Pembroke habe eine gewisse Herrschaft über seine Begierde besessen. Schönheit und äussere Reize hätten ihn nicht so entzückt als gewisse geistige Vorzüge, die sich in aussergewöhnlichem Witz, in Geist und Kenntnissen offenbarten; ein lebhaftes Gespräch sei daher ein grosses Vergnügen für ihn gewesen. „Für diese Freuden opferte er sich selbst, seine kostbare Zeit und einen grossen Teil seines Vermögens.“

Im November 1599 hatte Herbert eine einstündige Privat-Audienz bei Elisabeth. Whyte, der es erzählt, bemerkt noch, dass er nun bei der Königin in der höchsten Gunst stehe, doch fehle es ihm an vernünftiger Leitung (*but he greatly wants advise*). Den Rest des Winters lag er auf dem Lande an einer Krankheit, wahrscheinlich Wechselfieber mit hartnäckigen Kopfschmerzen, darnieder. Im Dezember wird ihm eine neue Partie mit Anna, Tochter des Lord Hereford, vorgeschlagen; aber auch dieser Plan wurde zu Wasser. Wie man sieht, hatte die Mutter allen Grund zu wünschen, dass ein älterer Freund wie Shakespeare mit seinem Genius ihm die Ehe als eine Pflicht vor Augen stellte (Sonett 1—17).

*) He was immoderately given up to women
 He indulged himself in pleasures of all kind, almost
 in all excesses.

Tyler will nicht ohne Grund die Sonette 90—96 auf diesen Zeitpunkt zurückführen. Shakespeares Klagen, dass der Freund ihn verlassen habe, können auf dessen Hofleben abzielen. Die Ausdrücke in Sonett 91 über Pferde, Falken und Hunde weisen vielleicht auf die Zerstreuungen und die vornehmen Jagdpartien des Freundes hin. Die folgenden Sonette verweilen unzweideutig bei herabsetzenden Gerüchten über das Wesen und Betragen des Freundes. Hier kommt die oben (S. 240) angeführte Zeile vor:

Lilien, die faulen, stinken mehr als Unkraut.

Hier wird seine Schönheit mit „Evas Apfel“ verglichen:

How like Eve's apple does thy beauty grow,
If thy sweet virtue answer not thy show.

und trotz aller dem Freunde erzeugten liebevollen Nachsicht verrät Shakespeare uns, dass die hässlichen Gerüchte nicht die Unwahrheit sprechen:

Wie lieblich und wie süß machst du die Schande,
Die wie ein Wurm in duftiger Rose steckt
Und deiner Schönheit Knospenruf befleckt —
Du hüllst die Schuld in wonnige Gewande!
Die Zunge, die wohl deinen Wandel tadelt,
Wenn sie, leichtfertig deutend, von dir spricht,
Lässt ohne Lob doch selbst den Tadel nicht,
Weil schon dein Name bösen Leumund adelt.

Im Jahre 1600 ging es besser mit der Gesundheit des Vaters; doch hielten Lord und Lady Pembroke sich den ganzen Sommer fern von London und blieben auf dem Lande auf ihrem Gute Wilton. Im Mai reiste Herbert in Begleitung von Charles Danvers nach Gravesend um Lady Rich und Lady Southampton zu begrüßen. Dieser Besuch zu diesem Zeitpunkte zeigt deutlich, dass Herbert keineswegs, wie man nach Tylers obenerwähnter Auslegung gewisser Sonette vermuten müsste, von den Häusern Essex und Southampton Abstand nahm; bezeichnend ist es auch, dass sein Begleiter auf diesem Ausfluge mit den Häuptlingen der Missvergnügten so nahe verbunden war, dass er im folgenden Jahre für seine Teilnahme am Aufstande mit dem Leben büßen musste.

Bei der sehr grossen und viel besprochenen Hochzeit eines Lord Herbert mit einer Hofdame der Königin, die im Juni 1600 in Blackfriars gefeiert wurde, treffen wir zum ersten Male William Herberts Namen mit dem der jungen Frau zusammen, die augenscheinlich die Heldin der Shakespeareschen Sonette ist. Die Braut, Fräulein Anne Russell, wurde von William Herbert und Lord Cobham zur Kirche geführt. Nach der Abendmahlzeit wurde eine *Maske* gespielt, wobei acht prachtvoll gekleidete Damen einen neuen und ungewöhnlichen Tanz aufführten. Unter diesen werden Mrs. Fitton und zwei der Hofdamen genannt, deren Namen ein paar Jahre vorher mit Lord Essex in Verbindung gebracht worden waren (Mrs. Southwell und Mrs. Bess Russell). Die Röcke der Damen waren von Silberbrokat; eine Mantille von fleischfarbigem Taffet war unter ihre Arme geschlungen, und ihr Haar hing lose über die Schultern „wunderbar geknüpft und geflochten.“ Die Dame, welche die Doppelt-Quadrille anführte, war Mrs. Fitton. Sie näherte sich der Königin und forderte sie auf zu tanzen. Ihre Majestät fragte, was sie sei? *Die Liebe*, antwortete sie. „Liebe ist falsch“, sagte die Königin. Doch stand Ihre Majestät auf und tanzte.

In Whyte's späteren Briefen aus demselben Jahre heisst es über Herbert, er zeige keinerlei Neigung, sich zu verheiraten, und wir sehen ihn im September und Oktober 1600 lebhaft beschäftigt mit den Vorbereitungen zu dem Hof-Turnier in Greenwich.

Dann stirbt am 19. Januar 1601 der Vater, und William Herbert wird Graf von Pembroke. Ganz kurze Zeit nachher — die Sache wird in einem Brief von Robert Cecil schon am 5. Februar besprochen — wird er in einer erotischen Angelegenheit, augenscheinlich derselben, wovon Shakespeares Sonette handeln, stark kompromittiert. Er hatte längere Zeit mit jener von der Königin in so hohem Grad begünstigten Hofdame Mary Fitton in heimlicher Verbindung gestanden. Nun zeigte es sich, schreibt Cecil, dass sie sich in gesegneten Umständen befand, und auf

gegebene Veranlassung „gestand der Graf von Pembroke eine Thatsache, wies aber hartnäckig jeden Gedanken an eine eheliche Verbindung ab.“ Cecil schliesst: „Ich fürchte, beide werden eine Zeitlang im Tower zubringen müssen, denn die Königin hat geschworen, sie beide dahin zu senden.“ In einem andern Briefe aus jener Zeit wird erzählt, Mrs. Fitton habe zu eben der Zeit, wo sie bei der Königin in der höchsten Gunst stand, oft ihren Kopfputz abgenommen, ihre Kleider aufgeschürzt, einen langen, weissen Mantel übergeworfen und sei dann, als wäre sie ein Mann, hinausgegangen, um den Grafen ausserhalb des Hofes zu treffen.

Mary Fitton wurde von einem togeborenen Knaben entbunden; Pembroke musste einen Monat im Fleet-Gefängnis verbringen und wurde aus der Nähe der Königin verwiesen. Kurze Zeit darauf erbat er sich durch Cecil die Erlaubnis, ins Ausland reisen zu dürfen: die Ungnade der Königin, sagt er, sei ihm „eine Hölle“; er hoffe, die Königin werde ihren Zorn nicht so weit gehen lassen, ihn in dem Lande festzuhalten, „das ihm nun vor allen andern verhasst sei.“ Die Bewilligung zur Reise scheint zuerst erteilt und dann wieder zurückgenommen zu sein. Mitte Juni schreibt er dann aufs neue, und zwar den beweglichen Brief an Cecil, worin die Worte „die, deren unvergleichliche Schönheit die einzige Sonne meiner kleinen Welt war“ darauf ausgehen, Elisabeths hartes Herz zu erweichen, indem Pembroke inzwischen augenscheinlich darüber ins reine gekommen ist, dass viel mehr als seine Annäherung an Mary Fitton seine Nichtbeachtung der weit vollkommeneren Reize Ihrer Majestät ihm bei ihr geschadet haben. Allein die Komplimente kamen zu spät, und Elisabeth verstand es, den, welchen sie strafen wollte, an dem für alle empfindlichsten Punkte, an dem Nerve aller Dinge, ihren Zorn fühlen zu lassen, wie wir das schon bei Essex gesehen haben. Bei dem Tode des Lord Pembroke war das dem Verstorbenen verliehene Nutzniessungs-Patent über den Wald bei Dean abgelaufen, und der Sohn erwartete, dass es, wie üblich, vom Vater auf ihn fortgeerbt werde. Aber der Wald wurde seinem

Mitbewerber Sir Edward Winter zuerteilt, und erst sieben Jahre später unter James ihm wieder übertragen.

Pembroke blieb dauernd in Ungnade. Seine erneuten Gesuche um Reise-Erlaubnis wurden immer wieder abschläglich beschieden und es wurde ihm bedeutet, dass er sich als vom Hof verwiesen zu betrachten habe und verpflichtet sei „auf dem Lande hauszuhalten.“ Dieser 1601 in Pembrokes Schicksal eingetretene Umschlag erklärt den vorläufigen Abschluss seiner Londoner Verbindung mit Shakespeare, der in den Sonetten durch den die Gedichte an den Freund abrundenden *Envoy* (No. 126) zum Ausdruck gelangt.

Augenscheinlich ist unter James das gute und nahe Verhältnis zwischen ihnen wieder hergestellt worden. Das beweist die Widmung der Folio-Ausgabe zur Genüge.

Werfen wir nur noch einen flüchtigen Blick über Pembrokes ferneres Lebensgeschick.

Der Tod des Vaters gab ihm ein grosses Vermögen; nichtsdestoweniger geriet er wegen seiner Unregelmässigkeit öfters in ökonomische Schwierigkeiten. Im Jahre 1604 heiratete er Lady Mary, siebente Tochter des Lord Talbot, und die Hochzeit wurde mit einem Turnier gefeiert. Seine Frau brachte ihm viel Geld und Gut mit, aber nach der Ansicht der Zeitgenossen bezahlte er ihr Vermögen zu teuer, indem er ihre Person in den Kauf nahm. Seine Ehe war nicht glücklich.

Pembroke teilte mit seiner Mutter und seinem Oheim Philip Sidney die Liebe zur Litteratur; er war nach Aubrey „der grösste Maecenas für gelehrte Männer von allen vornehmen Herren seiner Zeit und späterer Zeiten.“ Zu seinen „gelehrten“ Freunden gehörten unter anderen die Dichter Donne, Daniel und Massinger (letzterer ein Sohn von dem Verwalter seines Vaters). Ben Jonson hat ihm ein lobpreisendes Epigramm gewidmet, was kein Wunder, denn zu Neujahr sandte Pembroke dem Ben Jonson stets zwanzig Pfund zum Ankauf neuer Bücher. Inigo Jones soll auf seine Kosten Italien besucht haben und stand in seinen

Diensten. Dawisons *Poetical Rapsodies* und zahlreiche andere Bücher sind ihm zugeeignet. Chapman, der ihm nahe gestanden, widmete ihm am Schlusse seiner Übersetzung der Iliade ein Sonett. Und dieser Umstand ist interessant, weil Chapman (was Minto zuerst dargethan hat) augenscheinlich der Nebenbuhler-Dichter ist, der Pembroke früh verherrlicht, dessen Wohlwollen oder Bewunderung gewonnen, und dadurch Shakespeares Eifersucht, Wehmut, kummervolle Selbstkritik und Melancholie erregt hat, wie dies in den Sonetten 78—86 erzählt ist.

Besonders das sechsundachtzigste Sonett gibt Minto Gelegenheit, den rivalisierenden Dichter mit Chapman zu identifizieren.

Gleich die einleitende Zeile über die stolzen, geschwellten Segel seines grossen Verses passt auf das vierzehnsilbige Metrum, worin Chapman die Iliade übersetzte. Chapman hegte leidenschaftliche Begeisterung für die von ihm bei jeder Gelegenheit verherrlichte Dichtkunst, und erhob den Anspruch, als von übernatürlicher Inspiration ergriffen zu gelten. In der Widmung zu seinem Gedichte *The Shadow of Night* aus dem Jahre 1594 spricht er in stark herabsetzenden Ausdrücken von den gewöhnlichen Wahrheitsuchern und macht es als eine Vermessenheit lächerlich, dass man so leicht, wie jene meinten, die Herrschaft über eine Kunst erreichen könne, der andere sich nicht zu nähern wagten, „ohne vorher gebetet, gefastet und gewacht“, ja ohne „einen himmlischen Vertrauten“ (oder Schutzgeist) zu haben. Daher Shakespeares Worte:

War es sein Geist, von Geistern aufgeschlossen
Zu überird'scher Kunst, der mich bezwang?

und die Wendung:

Nicht er, noch jener Geist, der jede Nacht
Ihm falsche Kunde raunt ins gläubige Ohr.

Nach dem Thronwechsel gelangte Pembroke sofort zu einer hohen Stellung am neuen Hofe. Schon 1603 wurde er Ritter des Hosenband-Ordens und im selben Jahre bewirtete er den König auf Wilton. Er stieg von einer

hohen Stellung zur andern empor, bis er 1615 Lord Oberkammerherr wurde; aber bis zu seinem Lebensende liess er nicht von dem leichtsinnigen Leben seiner Jugend ab. Mit seinem grossen Vermögen beteiligte er sich an der Kolonisierung Amerikas und den drüben unternommenen Entdeckungsreisen. Auf den Bermudas-Inseln und in Virginia wurden mehrere Orte nach ihm benannt. Vom Jahre 1614 an war er ausserdem Mitglied der ostindischen Compagnie.

Er widersetzte sich dem Bündnisse mit Spanien und war kein Freund der auswärtigen Politik des Königs, auch war er durch seine Haltung nicht ohne alle Mitschuld an Raleighs so hart geahndetem Angriff auf spanische Schiffe. Er war ein Gegner Bacons als Lordkanzler und forderte 1621 eine Untersuchung von dessen unehrenhaftem Wandel, zeigte nachher aber, gerade wie Southampton, grosse Mässigung und sprach sich dagegen aus, Bacon seiner Pairs-Würde verlustig zu erklären.

Im März 1625 stand er am Sterbebette des Königs, erkrankte 1626 an Steinschmerzen und starb im April 1630 an einem Schlaganfälle nach einem lustig verbrachten Abend. Donne gab 1660 unter den Gedichten von mehreren andern auch Gedichte von ihm heraus. Hier als Probe einige Strophen aus einem seiner Gedichte in der ursprünglichen Rechtschreibung:

Yet when unto our Eyes
Absence denyes
Each others sight
And makes to us a constant night
When others change to light;
O give no waye to grieffe,
But let believe
Of mutuall loue
This wonder to the vulgar proue,
Our bodies, not we, moue.
Let not thy wit beweepe
Wounds but sense deepe
For while we misse,
By distance, our lipp-ioyning blisse,
Even then our soules shall kisse.

Es finden sich hier, wie Tyler richtig bemerkt hat, im Gedanken und in der Ausdrucksweise gewisse Ähnlichkeiten mit Wendungen, die mehrmals in Shakespeares Sonetten vorkommen (22, 62, 43, 27). Es kann kein Wunder nehmen, dass Pembroke als Dichter ein Schüler Shakespeares gewesen ist.

VI.

Bei der Besprechung des Schauspiels „Verlorene Liebesmüh“ ist bemerkt worden, dass es bei diesem Stücke nicht schwierig sei, die ursprünglichen von den vor dem Druck im Jahre 1598 bei der Umarbeitung entstandenen Partien zu unterscheiden, und es sind verschiedene Beispiele angeführt worden (siehe oben S. 53, 64). Es wurde ausdrücklich hervorgehoben, dass die im vierten Aufzuge vorkommenden, begeisterten Repliken Biron's (oder wie der Zusammenhang ergibt: Biron-Shakespeares) zum Preise der Liebe, der Umarbeitung zu verdanken seien.

An einer andern Stelle (oben S. 115) wurde darauf aufmerksam gemacht, dass die beiden Frauengestalten Rosalinde in „Verlorene Liebesmüh“ (Ende des dritten Aufzugs) und Rosalinde in „Romeo und Julia“ (II 4) aller Wahrscheinlichkeit nach ein und dasselbe Modell gehabt haben, da an beiden Stellen von einem schönen, blässlichen Mädchen mit schwarzen Augen die Rede ist. In dem ursprünglichen Texte von „Verlorene Liebesmüh“ (III. Aufzug) heisst es ausdrücklich:

Ein blässlich Ding mit samtnen Augenbrauen,
Pechkügelchen statt Augen im Gesicht.

Um so mehr muss es überraschen, dass der Dichter bei der Umarbeitung der Gestalt augenscheinlich ein andres Modell untergeschoben hat, welches wiederholt als *schwärzlich* bezeichnet, ja dessen dunkle Hautfarbe, die in ihrer Ungeöhnlichkeit, unenglisch wie sie sei, Gefahr liefe hässlich genannt zu werden, mit demselben Nachdruck betont wird

wie in den Sonetten überall, wo die dunkle Dame (*the dark lady*), die sie besingen, erwähnt oder geschildert wird. Unmittelbar bevor Biron die grosse Hymne an Eros anstimmt, worin Shakespeare sich seiner so deutlich als Sprachrohr bedient (siehe oben S. 64) neckt ihn der König mit der dunkeln Farbe seiner Angebeteten:

König.

Bei Gott, dein Lieb' ist schwarz wie Ebenholz,

Biron.

Ist Ebenholz wie sie? O Holz der Wonne!
Ein Weib daraus gezimmert wär' mein Stolz!
Wo ist ein Buch? Wem leist' ich meinen Eid?
Ich schwöre, was da schön ist, schön erst ward's,
Sobald ihr Blick das Auge hat geweiht;
Die Haut nicht schön, die nicht wie ihre schwarz.

König.

O Ketzerei! Schwarz ist der Hölle Zeichen,
Der Kerker Farbe, das Gewand der Nacht!
Des Himmels Helle ist der Schönheit eigen.

Höchst auffallend ist die Antwort, die Biron hierauf gibt; denn sie enthält genau dasselbe, was Shakespeare in seinem eigenen Namen im Sonett 127 zu Gunsten seiner schwärzlichen Schönen ausspricht.

Biron.

Der Teufel lockt durch Lichtgestalt und Pracht,
O, wenn auch Schwarz der Liebsten Stirn bedeckt,
Sie trauert nur, dass Schmink' und falsches Haar
Oft Liebende mit falschem Scheine neckt;
Durch sie wird noch das Schwarze schön, fürwahr.
Nach ihrer Farbe blickt des Tages Mode,
Geborne Röte gilt für Schminke nun;
Drum malt das Rot, dem dieser Tadel drohte,
Sich selber schwarz, der Stirn es gleich zu thun.

Im Sonette heisst es:

Schwarz hielt man nicht für schön im Altertume,
Und war's auch schön, ward's doch nicht so genannt —
Jetzt rühmt man's als der Schönheit wahre Blume
Und blond wird ganz und gar seitdem verkannt.
Denn seit die Kunst mit der Natur sich misst
Und Hässliches mit Flitterstaat verschönt,

Bleibt reine Schönheit namenlos, vergisst
Man ihren Dienst, lebt sie entweiht, verhöhnt.
Drum hat mein Mädchen Augen schwarz wie Raben,
Als ob sie Trauer über andre trügen,
Die sich durch fremdes Haar verunziert haben,
Durch falschen Aufputz die Natur betrügen.

Doch solchen Zauber schliesst dies Trauern ein,
Dass jeder sagt, so müsse Schönheit sein.

Auch die schwarze Schöne in „Verlorene Liebesmüh“ hat also ein lebendiges Modell gehabt, und wenn man nun bedenkt, dass die Umarbeitung, wie der Titel besagt, stattfand, als das Stück zu Weihnachten 1597 vor Ihrer Hoheit aufgeführt werden sollte, demnächst, dass die dunkle Rosalinde im Stücke die Hofdame einer Prinzessin ist, die an einer Stelle mit einer Wendung, welche eine leicht hingeworfene Artigkeit gegen die Königin von England scheint, als „ein holder Mond“ bezeichnet wird — so liegt die Vorstellung nahe, dass jene brünette Schönheit eine Hofdame der Königin, und dass der ganze Schluss des vierten Aufzuges über die Köpfe der übrigen Zuschauer hinweg an sie gerichtet gewesen. Wer sie war, ist uns denn nun auch so klar, als hätten zeitgenössische Mitteilungen uns ihren Namen überliefert. Wir wissen ja sehr gut, mit welcher von den Hofdamen der Königin Pembroke als Jüngling jene Verbindung einging, die ihr im Jahre 1601 zum Verderben geriet, und wir wissen nicht weniger bestimmt, dass die Dame, die Pembroke in ihre Macht bekam, jene schwarzäugige Brünette war, die Shakespeare nach seiner eigenen Aussage „bis zum Wahnsinn“ liebte.

In der Kirche zu Gawsworth in England befindet sich noch jetzt eine stark gefärbte Büste von Mary Fitton am Denkmal ihrer Mutter — abgebildet in Tylers *Shakespeare Sonnets* — und die sehr gut erhaltenen Farben lassen erkennen, dass sie ungewöhnlich dunkel gewesen ist. Eine genaue Vorstellung, wie sie um das Jahr 1600 ausgesehen hat, kann die Büste uns allerdings nicht geben, denn sie wurde erst 1626 ausgeführt, als die Dame 48 Jahre alt war; aber so viel lässt sich erkennen, dass die Hautfarbe

dunkel, das hoch aufgesetzte Haar und die grossen Augen schwarz, die Züge nicht schön jedoch derart beschaffen waren, dass sie durch Ausdruck und Form des Antlitzes wohl imstande sein mochten, zu fesseln, ja eine sinnlich-geistige Anziehung auszuüben. Mit ungewöhnlichem Nachdruck hat ja Shakespeare in seinen Sonetten betont, dass seine Geliebte nicht schön sei. In Sonett 130 heisst es:

Dein Auge gleicht in nichts dem Sonnenlicht,
Dein Mund ist nicht so rosig wie Korallen,
Wenn Schnee als weiss gilt, ist's dein Busen nicht,
Dein dunkles Haar will manchem nicht gefallen:
Weit schönre sah ich rot' und weisse Rosen
Als jene, welche deine Wangen zeigen,
Auch mancher Duft schien in der Winde Kosen
Mir süsser als der deinem Odem eigen.
Gern hör' ich deine Stimme, doch gestehn
Muss ich, Musik beut mir noch mehr Genuss.
Ich sah noch niemals eine Göttin gehn,
Doch weiss ich, auf die Erde tritt dein Fuss.
Und doch, beim Himmel! so schön find ich dich
Als je die Beste, die man schlecht verglich.

Interessanter noch ist die Schilderung in Sonett 141:

In Wahrheit lieb ich dich nicht mit den Augen,
Denn tausend Fehler an dir finden sie,
Doch liebt mein Herz, was ihnen nicht will taugen,
Und kümmert sich um ihren Ausspruch nie,
Auch deine Stimme kann mein Ohr nicht reizen,
In keinem Punkt bist du von Makel rein,
Nicht Zärtlichkeit noch alle Sinne geizen
Nach sinnlichem Genuss mit dir allein.
Doch Witz, Verstand und Sinne allvereint
Entziehn nicht deinem Dienst mein Herz, das nähr'sche,
Das seine eigne Herrschaft gern verneint,
Dass deine stolze Macht es ganz beherrsche.

Es ist W. A. Harrison gelungen, eine Stammtafel zu entdecken, aus der hervorgeht, dass Mary Fitton, die am 24. Juni 1578 geboren wurde, im Jahre 1595, also im Alter von 17 Jahren, bei der Königin Elisabeth *Maid of honour* wurde. Folglich war sie 19 Jahre alt, als Shakespeares Truppe um Weihnachten 1597 „Verlorene Liebesmüh“

mit der Verherrlichung der dunkeln Schönheit Rosalinde bei Hofe aufführte; sie muss also schon bei früheren Hof-festen die Bekanntschaft des dreiunddreissigjährigen Dichters und Schauspielers gemacht haben. Wer kann daran zweifeln, dass, hoch gestellt, wie sie war, und keck, wie sie war, sie ihm gegenüber den ersten Schritt gethan hat.

Dass die dunkle Schönheit nicht mit Shakespeare zu-sammen gewohnt habe, geht deutlich aus den Sonetten her-vor, z. B. aus Sonett 144 (*but being both from me*). Dass sie durch ihren Rang und ihre gesellschaftliche Stellung hoch über Shakespeare stand, ihre Eroberung ihn daher eine Zeitlang mit Stolz und Triumph erfüllte, verrät das Sonett 151 (in den Ausdrücken *triumphant prize, proud of this pride*). Tyler hat sogar und wohl mit Recht eine direkte Hindeutung auf ihren Namen im Sonett 151 zu finden geglaubt, das über-haupt an so kühnen und so derbsinnlichen Anspielungen reich ist, wie sie in unserer heutigen Poesie unmöglich wären. Die Zeitgenossen liebten Wortspiele mit Namen in ihren Versen — so spielen ja die Sonette 135, 136 und 143 beständig mit *Will* als Verkürzung des Namens *William* und als *Wille*. Sie fanden im Namen *Fitton* eine Lautähnlichkeit mit *the fit one*, die ihnen so interessant er-schien und die sie so ernst nahmen, dass sogar auf dem Denkmale der Familie damit gespielt wird. Die Inschrift schliesst dort mit folgenden Zeilen:

Whose sove's and body's beavties sentence them
Fittons, to weare a heavenly Diadem.

d. h. deren seelische und körperliche Schönheiten sie *ge-eignet* erklären, ein himmlisches Diadem zu tragen. Des-selben Wortspiels scheint Shakespeare mit weniger frommer Gesinnung zu gedenken, wenn er in Sonett 151 schreibt:

flesh stays no farther reason
But rising *at thy name* doth point out thee
As his triumphant prize.

So hatte Philip Sidney in einem Sonett an Stella (Lady Pene-lope Rich) durch ein Wortspiel mit dem Worte *rich* (d. h. reich) seine Geringschätzung gegen ihren Mann ausgedrückt.

Wohl geeignet Befremden zu erregen war der Umstand, dass im Sonett 152, wo Shakespeare sich selbst meineidig nennt, weil er, obgleich verheiratet, seine Dame liebe, deutlich ausgesprochen wird, auch die dunkle Schönheit sei verheiratet — doppelt meineidig wird sie genannt, nämlich zuerst gegen ihren Mann (*thy bed-vow broke*) und dann gegen Shakespeare, indem sie ihm mit seinem jungen Freunde untreu geworden sei. Dies liess sich nicht gut damit zusammenreimen, dass Mary Fitton (deren *Mrs.* ebensowohl Fräulein als Frau bedeuten kann) zu dieser Zeit stets den Namen ihres Vaters trug. Durch einen vom 29. Januar 1599 datierten Brief ihres Vaters an Robert Cecil (bei Tyler S. 86 abgedruckt) ist es indessen klar gestellt, dass sie schon in dem jungen Alter von 16 Jahren verheiratet gewesen — und zwar, wie aus dem Zusammenhange ersichtlich, mit Hilfe eines willfähigen Geistlichen. Sie ist eine nicht ganz rechtskräftige, wahrscheinlich ohne die Einwilligung der Eltern geschlossene Ehe eingegangen, die man dann so schnell als möglich ungültig erklären liess. Sie war also, obgleich sie bei Hofe als Ehrenfräulein bezeichnet wurde und ihren Mädchennamen trug, keine unerfahrene Maid, als sie Shakespeare kennen lernte.

Aus einer in der Familie Fitton aufbewahrten Stammtafel geht hervor, dass ihr erster Mann ein Kapitän Lougher gewesen ist; aus der Stammtafel und dem Testamente ihres Grossonkels, Sir Francis Fitton, ergibt es sich, dass sie sich im Jahre 1607 zum zweiten Male verheiratete mit einem Kapitän Polwheelee. Ausserdem meldet die Stammtafel über sie folgendes: „Hatte einen Bastard mit William, Graf von Pembroke, und zwei Bastarde mit Sir Richard Leveson.“ Das in diesen trockenen Daten entworfene Bild widerspricht gewiss in keinerlei Hinsicht dem Gemälde, das die Sonette vor uns entrollen.

Die dunkle Dame ist im höchsten Grade Eva-tochter gewesen, reizend, bestrickend, gefallsüchtig, lügenerisch und treulos, geschaffen, mit vollen Händen Glück und Qual auszuteilen, so recht ein Weib, alle

Saiten in der Brust eines Dichters zittern und erklingen zu lassen.

Es kann vernünftigerweise nicht der geringste Zweifel darüber herrschen, dass Shakespeare in dem ersten Zeitraume seiner Verbindung mit der neunzehnjährigen Ehrendame der Königin sich vom Schicksal reich begünstigt, von Liebesglück berauscht, über seinen Stand hinaus gehoben, geehrt und bereichert gefühlt habe. Anfangs muss sie für ihn das gewesen sein, was die junge, unehelich geborene Königstochter Maria Fiammetta für Boccaccio war. Sie brachte den Hauch einer höheren Welt, einen Duft von aristokratischer Weiblichkeit in sein Leben. Er hegte Bewunderung für ihren Witz, ihre Geistesgegenwart und Kühnheit, ihre Schlagfertigkeit, ihre Einfälle und Antworten; in ihr hat er die vornehme Überlegenheit, die muntere Koketterie, die Sicherheit, die Eleganz, den übersprudelnden Mutwillen des jungen, freisinnigen Weibes aus nächster Nähe studiert, genossen und verehrt. Wer weiss, wie viel von ihrem Wesen und Benehmen in seine jungen genialen Beatricen und Rosalinden übergegangen ist.

Vor allen Dingen hat sie ihm das Glück geschenkt, sein Leben potenziert zu fühlen, einen Hauptteil des Glückes, das in den Jahren, in denen das Verhältnis zwischen ihnen besteht, in der eben besprochenen kleinen Reihe sprühend witziger und erotischer Lustspiele seinen Ausdruck findet. Man wende nicht ein, dass die Sonette nur wenig bei diesem Glücke verweilen. Die Sonette stammen aus der Zeit der Krise, da es ihm Gewissheit geworden war, was er anfangs wahrscheinlich nur ahnte, dass seine Geliebte seinen Freund verlockt hatte, und manche leidenschaftliche und zerrissene Stimmung, die ihn im Augenblicke des Wendepunktes überwältigte, als er seine Geliebte vom Freund erobert und bald durch den Freund entehrt sah, hat er in seiner Darstellung zurückdatiert. Dann ergriff ihn das Gefühl, als hätte er, von beiden verraten, beide unwiederbringlich verloren. Dem Bilde, das sich in jener späteren Zeit in seinem Gemüthe von ihr

geformt hat, entspricht ihr Bild, wie es uns die Sonette überliefern.

Und doch werden auch in ihnen Augenblicke, ja Stunden beschrieben, wo er sein Wesen in Zärtlichkeit und Harmonie aufgelöst gefühlt hat. Welch liebesselige Stimmung weilt nicht über der in dem so melodischen 128. Sonett ausgemalten Scene, wo die anmutige Virginalspielerin ihre feinen aristokratischen Finger über die Tangenten gleiten lässt, und wo sie, die vom Dichter zärtlich mit *my music* Angeredete, den Lauschenden mit ihrer Musik bezaubert, indes er sich danach sehnt, ihre Finger und Lippen an seinen Mund zu drücken. Er beneidet die Tangenten, die ihre weichen Hände küssen, und schliesst: Reich' ihnen deine Finger, mir deine Lippen zum Kuss!

Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Doch sind allerdings die kränklich glühenden, klagenden und anklagenden Sonette weitaus die Mehrzahl.

Immer wieder kommt er darauf zurück, wie treulos und leichtfertig sie sei. Im Sonett 137 nennt er sie „die Bucht, wo jeder Mann anlegt“; Sonett 138 beginnt:

Schwört meine Liebe, sie hält fest am Wahren,
So glaub' ich's ihr, obwohl ich weiss, sie lügt.

und im Sonett 152 macht er sich selbst Vorwürfe, dass er unzählige falsche Eide abgelegt, weil er für ihren Wert Bürgschaft geleistet habe. Keine Übersetzung kann die melodische Schönheit und die ergreifende Wucht dieser Stelle im Original wiedergeben.

But why of two oaths' breach do I accuse thee
When I break twenty? I am perjured most;
For all my vows are oaths but to misuse thee,
And all my honest faith to thee is lost:
For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
Oaths of thy love, thy truth, thy constancy;
And to enlighten thee, gave eyes to blindness,
Or made them swear against the thing they see.

Im Sonett 139 schildert er sie so courtesanenhaft gefallstüchtig, dass sie es nicht einmal in seiner Gegen-

wart unterlassen könne, mit allen ohne Unterschied zu kokettieren:

Dass du mich nicht mehr liebst, sag's unumwunden,
Doch blick' nicht seitwärts, wenn ich bei dir bin.
Wozu die Täuschung? Reicht, mich zu verwunden,
Nicht deine offene Stärke mehr als hin?

Bis zur Grausamkeit missbraucht sie ihre Zaubermacht über ihn. Sie ist so tyrannisch, heisst es im Sonett 131, wie jene, die der Stolz auf ihre Schönheit grausam macht, denn sie wisse wohl, dass sie für sein liebkrankes Herz der schönste und kostbarste Juwel sei. Ein wahrer Zauber aber sei die Macht, die sie über ihn ausübe. Er begreife das selbst nicht, heisst es im Sonett 150:

Was ist's, das solchen Reiz dem Bösen gibt,
Dass, magst du noch so schlimme Wege wandern,
Man doch weit mehr all deine Sünde liebt
Als Tugend und Vollkommenheit in andern.

Wer lehrte dich, ruft er aus, meine Liebe zu dir stets zu mehren, je mehr Ursache ich finde und sehe dich zu hassen!

Kein Dichter aus dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in Frankreich, auch Musset nicht, hat in leidenschaftlicheren Worten von dem Fieber, der Qual, dem Wahnsinn der Liebe gesprochen als Shakespeare hier. Siehe Sonett 147:

Mein Lieben gleicht dem Fieber, es begehrt
Nach dem nur, was vermehrt der Krankheit Trieb,
Nährt sich von dem nur, was sie selber nährt,
Krankhaftem, wechselndem Gelüst zu lieb.
Mein Liebesarzt Verstand liess mich allein
Im Elend, weil ich seinen Rat verschmäht.
Jetzt seh ich meine eigne Thorheit ein
Und fühle Reu', doch hoffnungslos, zu spät.
Ohne Verstand bin ich unheilbar nun,
Verworren und verdunkelt ist mein Sinn
Und ebenso mein Reden, Denken, Thun,
Blind um die Wahrheit irr' ich her und hin.

gränlich

Du, die ich schön und strahlend mir gedacht,
Bist dunkel wie die Hölle, schwarz wie Nacht.*)

*) Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madman's are,
At random from the truth, vainly express'd.

Er entwirft ein Bild von sich als einem vor Leidenschaft verstörten Liebhaber. Seine Augen seien von nächtlichem Wachen und Thränen geschwächt. Er verstehe sie, die Welt und sich selbst nicht mehr. Wenn das schön sei, woran seine verliebten Augen hangen, wie könne die Welt denn sagen, dass es hässlich sei? Wenn es aber nicht schön sei, so beweise ja seine Liebe, dass eines Verliebten Auge weniger zuverlässig sei als das Auge irgend eines andern. (Sonett 148.)

Und doch verstehe er, worauf der von ihr ausgehende Zauber beruhe: Auf dem Glanze und dem Ausdrucke ihrer strahlenden, rabenschwarzen Augen (127, 139). Er liebe ihre Augen, die so seelenvoll seien und über die Geringschätzung zu trauern schienen, womit ihr Herz ihn martere (132). So jung sie sei, bestehe ihr Wesen doch aus lauter Leidenschaft und Willen; unlenksam in ihren Launen sei sie geschaffen zu herrschen und sich hinzugeben.

Wie wir erraten können, dass sie Shakespeare gegenüber die ersten Schritte that, so sehen wir, dass sie es seinem jungen Freunde gegenüber ebenso machte. In mehreren Sonetten (41, 144) wird ausdrücklich die Wendung gebraucht, sie habe um ihn geworben.* In Sonett 143 wendet Shakespeare ein in seiner Naivetät ungemein malendes Gleichnis an, das zugleich die Innigkeit ihres gegenseitigen Verhältnisses und den Eifer der jungen Dame, seinen Freund zu gewinnen bezeichnet. Er vergleicht sie einer Frau, die ihr Kind auf die Erde setzt, um ihrem davon-eilenden Huhne nachzulaufen:

Wie eine Hausfrau sorglich voller Hast
Dem Huhn nachläuft, das sich davon gemacht,
Ihr Kind zu Boden setzt und ohne Rast
Das Huhn verfolgt bis sie es heimgebracht,
Derweil hell schreiend ihr verlassnes Kind
Sie aufzuhalten sucht, die unverzagt
Dem Huhn nachläuft, für andres taub und blind,

*) And when a woman woos, what woman's son will sourly leave her! (41) *Wooing* his purity with her foul pride (144). •

Nicht wahrnimmt, wie ihr eignes Kindlein klagt:
So läufst du hinter dem, was dir entweicht,
Und ich, dein Kind, klag um dich trübgemüt.
O komm zu mir, wenn du dein Ziel erreicht,
Küss mich, wie eine Mutter, sei mir gut!
Und meine Klagen um dich werden still,
Und flehen will ich, dass dir werd' dein *Will'*!

Die Weichheit des Gefühles, die sich hier offenbart, ist für den ganzen seelischen Zustand des Dichters in diesem Doppeltverhältnisse bezeichnend. Selbst da, wo er den Freund nicht von aller Schuld lossprechen kann, selbst wo er ihm mit tiefer Wehmut vorwirft, dem Armen das einzige Lamm geraubt zu haben, ist seine Hauptbesorgnis doch die, dass er und der Freund nicht Feinde werden mögen. Man vergleiche das rührend schöne Sonett No. 40, dessen Wohllaut keine Übersetzung zu erreichen vermag.*)

Mitunter scheint Shakespeare sich gesagt zu haben, dass er sie ja selbst zusammengeführt habe. Das 134. Sonett deutet darauf hin, dass Pembroke bei der Ausführung eines ihm vom Dichter erteilten Auftrages die Bekanntschaft der gefährlichen jungen Dame gemacht habe.***) Unverkennbar hat er sich darin gefunden, ihre Gunst mit dem Freunde zu teilen; seine Hauptangst ist immer die Sorge gewesen, des letzteren Freundschaft zu verlieren. Deshalb heisst es hier:

Ja, ich gestand's: mein Freund ist dein — und mich
Gab ich als Unterpfand in deine Hand.
O gib zum Troste mir mein andres Ich,
Den Freund, zurück, so ist verwirkt das Pfand!

*) Take all my loves, my love, yea take them all
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call:
All mine was thine before thou hadst this more.

.....
I do forgive thy robbery gentle thief,
Although thou steal thee all my poverty . . .

***) Thou usurer, that put'st forth all to use
And sue a friend, came debtor for my sake;
So him I lose through my unkind abuse.

Merkwürdig ist in dieser Beziehung das 135. Sonett, das mit Shakespeares und Pembrokes gleichlautenden Vornamen spielt:

Manch Einer ward ihr Wunsch, dir ward dein *Will'*
Und *Will'* genug und *Will'* recht übervoll.
Komm' ich nun auch, so scheint es dir Unbill,
Dass dich dein holder *Will'* einnehmen soll. *)

Es heisst hier mit einer demütigen und liebevollen Bitte

Die See und alles Wasser nimmt die Füll'
Des Regens auf, und das vertieft sie sehr:
Du, reich an *Will'*, erlaub, dass sich mein *Will'*
Mit deinem eint, so wird dein *Will'* auch mehr. **)

Er sucht durch eine Art von Sophisterei oder richtiger von Spiegelfechtereie mit Worten darin einen Trost, dass sie beide Personen in eine zusammenfasse, wenn sie seinen Namen nenne:

Wer fleht, Unholde, Holde, dulde still,
Doch denk' an Einen nur, an mich, dein *Will'****)

Ganz dasselbe ist der Fall in dem ergreifenden 42. Sonett, das beginnt:

Dass du sie hast, ist nicht mein ganzer Schmerz,
Obwohl sie mir, beim Himmel! teuer war.
Doch dass sie dich hat, dass dein Freundesherz
Jetzt ihr gehört — das beugt mich ganz und gar.

*) Whoever hath her wish, thou hast thy *Will'*
And *Will'* to boot, and *Will'* in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.

**) The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou, being rich in *Will'*, add to thy *Will'*
One *will'* of mine to make thy large *Will'* more.

***) Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one *Will'*.

Es schliesst mit der ein wenig faden und gesuchten Wendung, da der Dichter und sein Freund eins seien, so liebe sie in Wirklichkeit ihn allein.*)

Alle diese Wendungen zeugen nicht bloss von dem alles überwiegenden Wert, den die Freundschaft des jungen Pembroke für Shakespeare hatte, sondern auch von der sinnlichen und seelischen Anziehung, die seine wandelbare Geliebte trotz allem auf ihn ausübte.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass in Ben Jonsons *Bartholomew Fair* (1614) eine spöttische Hindeutung auf dieses in den 1609 herausgegebenen Sonetten dargestellte Verhältnis enthalten ist. In der dritten Scene des fünften Aufzugs wird hier auf einem Puppen-Theater ein Stück aufgeführt, betitelt: „Die alte moderne Geschichte von Hero und Leander, auch Prüfstein wahrer Liebe genannt, mit einer ebenso untrüglichen Probe auf die Freundschaft zwischen Damon und Pythias, zwei treuen Freunden *on the Bankside*.“

Hero ist hier ein Londoner Mädchen. Der eine ihrer Geliebten schwimmt über die Themse zu ihr hin. Im Stücke treffen sich Damon und Pythias bei ihr; sie schelten einander auf das Fürchterlichste aus, als sie erfahren, dass sie „die Dirne gemeinschaftlich haben,“ und werden schliesslich die besten Freunde von der Welt.**)

*) But here's the joy; my friend and I are one;
Sweet flattery; then she loves but me alone.

**) Damon.
Whore-master in thy face
Thou hast lain with her thyself, I'll prove it in this place.

.

Leatherhead.

They are whore-masters both, sir, that's a plain case.

Pythias.

Thou lie like a rogue.

Leatherhead.

Do I lie like a rogue?

Pythias.

A pimp and a scab.

So wäre denn, soweit sich etwas derartiges ohne direkte Mittheilungen eines Zeitgenossen thun lässt, die Identität der dunkeln Dame mit Mrs. Mary Fitton nachgewiesen. Denen gegenüber, die noch Zweifel hegen, ob eine Verbindung zwischen einem Schauspieler wie Shakespeare und einem so hochgestellten Wesen, wie es eine Ehrendame der Königin war, auch denkbar, möge hervorgehoben werden, dass in der neuesten Zeit durch klare Auslegung ihre nahe Beziehungen zur Shakespeareschen Truppe dargethan wurden, indem ein lange bekanntes kleines Buch vom Clown der Truppe, William Kemp, betitelt *Nine Daies Wonder* und im Jahre 1600 erschienen, nach Aufklärungen von W. A. Harrison unzweifelhaft ihr gewidmet war. Es ist nämlich *Mistris Anne Fitton Mayde of Honour to most sacred Mayde, Royal Queene Elisabeth* zugeeignet. Nun ist es aber vollkommen gewiss, dass es weder im Jahre 1600 noch im vorhergehenden Jahre unter den Ehrendamen der Königin eine *Anne Fitton* gab. Kemp hat folglich entweder über den Vornamen seiner Beschützerin keinen Bescheid gewusst, oder der Name *Marie* ist, was bei den damaligen Schriftzeichen leicht geschehen konnte, vom Setzer mit *Anne* verwechselt worden.

Liest man das kleine Buch, so entrollt sich den Blicken ein ganzes Stück Alt-England.

Das wichtigste Geschäft des Clowns war eigentlich nicht, im Stücke selbst aufzutreten, sondern nach dessen Schluss seinen *Jig* zu singen und zu tanzen — sogar nach Trauerspielen, um den peinlichen Eindruck zu verwischen. Niemals ging der gemeine Mann nach Hause, ohne dieses

Leatherhead.

A pimp and a scab!

I say, between you, *you have both but one drab.*

.....

Pythias and Damon.

Come, now we'll go together to breakfast to Hero.

Coke.

Thus, gentles, you perceive, without any denial

Twixt Damon and Pythias here friendship's true trial.

Nachspiel gesehen zu haben, das mit den komischen Nummern unserer Variétés Ähnlichkeit gehabt hat. So war Kemp's Jig von der Köchin ein gelächtererregendes Gemisch von teils vorgetragenen, teils gesungenen, lose gefügten Versen, von karikiertem Spiel und Tanz, von guten und schlechten Witzen. An eine solche Leistung denkt Hamlet, wenn er von Polonius sagt: „Der da muss einen Jig oder eine liederliche Geschichte haben; sonst fällt er in Schlaf.“

Als der beliebteste Meister seiner Zeit im komischen Tanze war Kemp ausserordentlich geschätzt und bewundert. Er machte nach allen deutschen und italienischen Höfen Kunstreisen, ja seinen Morris-Tanz musste er sogar dem Kaiser Rudolf in Augsburg vortanzen. In seiner Jugend unternahm er den Neuntägigen Tanz von London nach Norwich, von dem sein Buch handelt.

Um sieben Uhr morgens begann er ihn vor dem Hause des Lord Mayor, und halb London war auf den Beinen, um die Einleitung des ungeheuren Kunststückes zu sehen. Ausser seinem Trommelschläger hatte er seinen Diener mit und überdies einen Aufseher, der darüber wachen sollte, dass alles der Verabredung gemäss ausgeführt würde. Für den Trommelschläger war die Tour beinahe ebenso beschwerlich wie für Kemp, da er die Trommel über dem linken Arm hängen hatte und in der linken Hand seine Flöte hielt, während er mit der rechten die Trommel schlug. Bei dem Morris-Tanze nach Norwich begleitete sich nämlich Kemp selbst mit keiner anderen Musik als jener der Schellen, die an seine Gamaschen gebunden waren.

Schon am ersten Tage erreichte er Rumford, war jedoch so ermüdet, dass er sich zwei Tage ausruhen musste. Unterwegs hatten die Leute in Stratford Langton ihm zu Ehren einen Bärenkampf veranstaltet, da ein solcher, wie sie wussten, sein Lieblingsvergnügen sei; aber das Gedränge der Neugierigen, die ihn sehen wollten, war so stark, dass er selbst nur dazu kam, die Bären brüllen und die Hunde heulen zu hören. Am zweiten Tage verstauchte er seine Hüfte, stellte sich aber durch den Tanz auch wiederum her. In

Burntwood hatte sich eine solche Menschenmenge versammelt, um ihn zu sehen, dass er beinahe eine Stunde dazu brauchte, sich einen Weg zum Wirtshause zu bahnen. Hier, erzählt er, wurden zwei Taschendiebe, die sich dem von London mitziehenden Haufen angeschlossen hatten, auf frischer That ertappt. Sie behaupteten, über das Resultat des Tanzes eine Wette eingegangen zu sein, allein Kemp erkannte in ihnen ein paar Theaterdiebe, die an den Schandpfahl bei der Bühne gebunden gewesen waren. Am nächsten Tage erreichte er Chelmsfield, da war aber der Haufen von London bis auf ein paar hundert Menschen zusammengeschmolzen.

In Norwich wurde er in Gegenwart von Tausenden auf dem grossen Markte von dem Musikkorps der Stadt mit einem feierlichen Konzert empfangen. Als Gast der Stadt wurde er auf deren Kosten im Wirtshause einquartiert, erhielt vom Bürgermeister reiche Geschenke und wurde in die Gilde der überseeischen Kaufleute aufgenommen, wodurch ihm ein Jahresanteil an deren Einnahmen im Betrage von 40 Shilling gesichert war. Ja die Hose, worin er seine Tanzreise unternommen, wurde im Rathause zu Norwich an die Wand genagelt und dort zum ewigen Andenken aufbewahrt.

Selbstverständlich hat ein so hoch in der Volksgunst stehender Künstler sich mindestens als Shakespeare ebenbürtig gefühlt, ausserdem aber sich für berechtigt gehalten, eine Ehrendame der Königin mit nicht geringer Familiarität anzureden. Der Ton, in welchem er Mrs. Fitton dieses echte Gaukler-Buch über das neuntägige Wunder, wie er sein Kunststück bescheiden selbst betitelt, zueignet, steht in einem auffallenden Widerspruch zu dem tief unterthänigen Tone, den die wirklichen Schriftsteller in ihren Widmungen an Männer und Frauen der Aristokratie anschlagen. Er suche, sagt er, ihre Gönnerschaft, da sonst jeder Balladensänger ihn an Ehrbarkeit bankerott erklären würde. Er nennt das Ziel, das er bei der Herausgabe seines Buches vor Augen gehabt habe: Euer Hochwohlgeboren gegenüber meine Schuldigkeit

zu thun, deren Gunstbezeugungen (wie die anderer freigebigiger Freunde) mich der irdischen Trübsal zum Trotz mein Herz wie Kork und meine Fersen wie Federn fühlen machen, so dass es mir vorkommt, als könnte ich mit einem Mörser auf dem Kopfe nach Rom fliegen (oder doch nach Rom hüpfen, wie es im alten Sprichwort heisst).*)

Der vertrauliche, freie Ton dieser Widmung beweist nicht nur, dass ein Mann aus dem Schauspielerstande sich ohne allzu strenge Beachtung des Abstandes einer vornehmen Dame wie Mrs. Fitton nähern konnte, sondern liefert ausserdem den unumstösslichen Beweis, dass die junge, kecke Dame mit den Mitgliedern eben der Shakespeareschen Schauspielergesellschaft genau bekannt gewesen.

VII.

Die Zueignung der Sonette Shakespeares bezeichnet ihren Gegenstand nur als Mr. W. H., was lange Veranlassung gab, dass man den Gedanken an William Herbert abwies. Es wäre, glaubte man, doch allzu naseweis gewesen, einen jungen Lord wie den Grafen von Pembroke so ohne Anführung seines Titels zu bezeichnen. Uns ist es klar, dass man eben durch diese Bezeichnungsart vermeiden wollte, Pembroke der grossen Öffentlichkeit allzu deutlich als den Helden jenes Konflikts, den die Sonette in ihrer undurchsichtigen Sprache vor ihren Lesern entfalteten,

*) In the waine of my little wit I am forst to desire your protection else every Ballad-singer will proclaime me bankrupt of honesty . . . To shew my duety to your honourable selfe, whose favours (among other bountifull friends) make me (dispight this sad world) iudge my hert Corke and my heeles feathers, so that me thinkes I could fly to Rome (at least hop to Rome, as the old Prouerb is) with a Morter on my head.

hervorzuheben. Ganz ohne Rücksicht auf die Öffentlichkeit sind sie zwar nicht geschrieben; das beweist das wiederholte Versprechen, durch sie das Andenken an die Schönheit des Freundes unsterblich zu machen; sie waren indessen doch nicht vom Dichter selbst veröffentlicht worden, und der Buchhändler Thorpe konnte sich recht wohl sagen, dass es dem Lord Pembroke nicht angenehm sein würde, sich unzweideutig als den Liebhaber der dunkeln Dame und den glücklichen Nebenbuhler des Dichters bezeichnet zu sehen, besonders da jenes Jugenddrama seines Lebens auf eine Weise endete, an die erinnert zu werden ihm unlieb sein musste.

Was den modernen Leser der Sonette, der ohne das Gefühlsleben der Renaissancezeit, ihr Verhältnis zum griechischen Altertum, ihre Gebräuche und ihren poetischen Stil zu kennen, an sie herantritt, am meisten überrascht, ist die Liebessprache, die der Dichter hier seinem jungen Freunde gegenüber führt, die förmlich erotische Leidenschaft für ein männliches Wesen, die hier ausgesprochen ist. Wo in der deutschen Übersetzung der Sonette *mein Freund* steht, hat das Original oft *my love*. Zuweilen wird es geradezu ausgesprochen, dass der Freund für seinen Bewunderer die Anziehungskraft des Weibes und des Mannes in sich vereine, so in Sonett 20:

Du hast ein Fraugesicht, das die Natur
Dir selbst gemalt, Herr-Herrin meiner Liebe!

(stärker noch im Englischen: *thou master-mistress of my passion*). Dieses Sonett endigt mit einer scherzhaften, etwas zu unverhohlenen Erklärung, wie der Freund, von der Natur zuerst zum Mädchen bestimmt, zum Manne gemacht und also schliesslich den Weibern zur Freude geformt worden sei, während Shakespeare sich mit seinem Herzen begnügen müsse. Nichtsdestoweniger ist in anderen Sonetten die Sprache so heiss, dass der Glaube des vorigen Jahrhunderts, die Gedichte seien an eine Frau gerichtet, begreiflich erscheint. So fleht der Dichter im 23. Sonett um den Lohn der Liebe; so redet Shakespeare im 26. Sonett den

Freund als den Herrn seiner Liebe an, dem er wie ein Vasall zu eigen gegeben sei.*)

In dergleichen tritt indessen der Stil des Zeitalters so unzweideutig hervor, dass eine ganze Reihe von Schriftstellern besonders unter den gründlichsten Kennern der damaligen englischen und italienischen Litteratur wie Delius und Elze in Deutschland, Schück in Schweden, sich durch diese und andere herkömmlichen Zügen in diesen Dichtungen veranlasst gesehen, die in den Sonetten behandelten Verhältnisse als im wesentlichen erdichtet zu betrachten und ihnen allen direkten selbstbiographischen Wert abzusprechen.

Man hat geltend gemacht, dass die Liebe zu dem schönen Jüngling, die das Studium Platons den Männern der Renaissance im vorteilhaftesten Lichte erscheinen liess, ein stehender Gegenstand für die damaligen englischen Dichter war, welche sogar in der Regel, wie es bei Shakespeare der Fall ist, die Schönheit des Freundes höher schätzen als die der Geliebten. Ja die Frau greift häufig wie hier störend in das Verhältniß hinein. Dem Herkommen und der Sitte gemäss schildert der Dichter sich in dem Verhältniß als verwelkt und runzelig, wie jung er auch sei; Shakespeare thut das zu wiederholten Malen, obwohl er höchstens 37 Jahre alt war. Ganz im Einklang mit dem poetischen Gebrauche war endlich die Anforderung an den schönen Jüngling, sich zu vermählen, damit seine Schönheit nicht mit ihm aussterbe. Diese Anforderung hat bei Shakespeare schon die Liebesgöttin in Venus und Adonis ausgesprochen. Mehrere von den schwächeren Sonetten tragen mit ihrer gezwungenen und verwickelten Bilder-Maschinerie (Sonett 24, 46, 47) so sehr das Gepräge des Zeitgeistes, dass sie durchaus nicht als für Shakespeare eigentümlich zu betrachten sind,

*) O let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense.

Lord of my love, to whom in vassalage
Thy merit hath my duty strongly knit.

und einzelne Sonette sind so vollständig Nachahmungen, dass sie keineswegs als individuelle Bekenntnisse aufgefasst werden können. So haben die Sonette 46 und 47 ganz dasselbe Thema wie Watsons 20. Sonett in *The Tears of Fancie*; die Sonette 18 und 19 münden in denselben Gedanken aus wie das 39. Sonett in Daniels *Delia*, und die Sonette 55 und 81 behandeln einen ganz gleichen Vorwurf wie er dem 69. Sonett in Spensers *Amoretti* zu Grunde liegt. — Endlich findet sich die Geschichte von den Freunden, deren einer dem andern die Geliebte raubt, bereits in Lyly's *Euphues*.

Alles dies ist wahr, ohne dass deshalb ein vernünftiger Grund vorläge, die nahe Beziehung der Sonette zur Wirklichkeit in Zweifel zu ziehen.

Zwar ist es immer der Zeitgeist, der den Ausdrücken, worin das Freundschaftsgefühl sich einkleidet, ihre Farbe verleiht. Am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts war in Deutschland und Dänemark die Freundschaft eine sentimentale Schwärmerei, wie sie im sechzehnten Jahrhundert in Italien und England platonische Erotik war. Doch verspürt man deutlich, dass der wechselnden Ausdrucksweise auch ein Wechsel in der Nuance des Gefühls entspricht. Zur Zeit der Renaissance überliess man sich einem Freundes- und Freundschafts-Kultus, der jetzt ausserhalb der Kreise, wo das Geschlechtsleben einen naturwidrigen Charakter trägt, ganz unbekannt ist. Die Freundschaft Montaignes für Estienne de la Boëtie, die leidenschaftliche Zärtlichkeit Languets für den jungen Philip Sidney sind erläuternde Beispiele. Die grösste Freundschaftsschwärmerei in der Kultur und Poesie der Renaissance bekunden jedoch wohl Michel Angelos Briefe und Sonette.

Michel Angelos Verhältnis zu Messer Tommaso de Cavalieri ist gewiss die interessanteste Parallele zu dem Verhältnis, in dem Shakespeare zu William Herbert steht — dieselbe Leidenschaft in dem Ausdruck der Liebe von Seite des älteren Mannes dem Jüngling gegenüber; nur ist hier die Sicherheit, dass wir es nicht mit blossen poetischen

Redensarten zu thun haben, noch grösser, da die Briefe nicht im geringsten weniger begeistert und feurig sind als die an einen *Signiore* gerichteten Sonette. In letzteren sind die Ausdrücke bisweilen so heiss, dass der Neffe Michel Angelo das Wort *Signior* in *Signora* veränderte, wodurch man diese Sonette ganz ebenso wie die Shakespeareschen eine Zeitlang an ein weibliches Wesen gerichtet wähnte.*)

Den ersten Januar 1533 schreibt der siebenundfünfzigjährige Michel Angelo von Florenz aus an Messer Tommaso de Cavalieri, einen vornehmen römischen Jüngling, der später sein Lieblingsschüler wurde: „Wenn ich nicht die Kunst besitze, das Meer Eures mächtigen Genie, zu durchsegeln, so wird dieses Genie mich dennoch entschuldigen und mich weder wegen meiner Unähnlichkeit mit Euch verachten, noch von mir fordern, was ich nicht leisten kann; denn wer in allen Dingen einzig dasteht, kann keine Genossen finden. Deshalb können Euer Herrlichkeit, *die Ihr das einzige Licht unseres Jahrhunderts in dieser Welt seid*, in den Werken keines anderen Befriedigung finden, da Ihr nicht Euresgleichen habt und keiner Euch ähnlich ist. Sollte dennoch die eine oder die andere meiner Arbeiten, die ich auszuführen hoffe und verspreche, Euch gefallen, so würde ich diese Arbeit eher glücklich als gut nennen. Und würde mir jemals die Gewissheit in irgend etwas Euer Herrlichkeit zu Gefallen zu sein, — wie es mir gesagt worden ist — so böte ich Euch meine Gegenwart und alles, was die Zukunft mir bringt, zum Geschenk; und es würde mich sehr stark schmerzen, die Vergangenheit nicht zurückrufen zu können, damit ich Euch um so länger dienen könnte, sondern nur die Zukunft zu haben, die nicht lang sein kann, da ich allzu alt bin. Es bleibt mir nichts andres übrig zu sagen: Lest mein Herz und nicht meinen Brief, denn die Feder kann den guten Willen doch nicht erreichen.“**)

*) Ludwig von Scheffler: Michel Angelo. Eine Renaissancestudie. 1892.

**) E se io non àrò l'arte del navigare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, nè si sdegnierà del

Cavalieri schreibt an Michel Angelo, dass er sich wie neugeboren betrachte, seit er den Meister kennen gelernt habe. Dieser antwortet: „Ich für meinen Teil würde mich für nicht geboren, totgeboren oder von Himmel und Erde verlassen ansehen, wenn ich aus Eurem Briefe nicht ersehen und den Glauben gewonnen hätte, dass Eure Herrlichkeit einige meiner Arbeiten gerne annehmen.“ Und in einem Briefe vom folgenden Sommer an Sebastian del Piombo heisst es mit einem Gruss an Messer Tommaso: „Ich würde ja auch, glaube ich, *sofort tot hinstürzen*, wenn er je mir aus dem Sinn käme.*)

In Michel Angelos Sonetten wird mit dem Familiennamen des Freundes auf dieselbe Weise gespielt wie in Shakespeares Sonetten mit dem Vornamen Pembrokes. So lautet der Schluss des 31. Sonetts:

Se vint' e pres' i debb' esser beato
Meraviglia non è se, nud' e solo,
Resto prigion d'un *Cavalier* armato.

(d. h.: „Wenn es meine Pflicht ist, überwunden und gefangen glücklich zu sein, so ist es kein Wunder, dass ich waffenlos und einsam der Gefangene eines bewaffneten Ritters bleibe.“) In dem 22. Sonett heisst es mit nicht geringerer Leidenschaft als in den Sonetten an Pembroke: „Vielleicht wird dein Geist mit grösserem Vertrauen, als ich glaube, das keusche Feuer betrachten, das in mir brennt, und sich schnell erbarmen, da ja die Gnade überströmt, wo man gläubig um sie fleht. Und wenn es sicher ist, dass du geneigt bist,

mio disaguagliarsigli, nè desiderrà da me quello che in me non è: perchè chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può avè compagni. Però la vostra Signoria, luce del secol nostro unica al mondo, non può sodisfarsi di opera d'alcuno altro, non avendo pari nè simile à sè, u. s. w.

*) E io non nato, o vero nato morto mi reputerei, e direi in disgrazia del cielo e della terra, se per la vostra non avessi visto e creduto vostra Signoria accettare volentieri alcune delle opere mie . . . Avete data la copia de' sopradetti Madrigali a messer Tomao . . . che se m'uscissi della mente, credo che subito cascherei morto.

mich zu erhören, oh, welch ein glücklicher Tag! Ich möchte, dass an dem Tage die Zeit plötzlich aufhörte und die Sonne auf ihrer Bahn stehen bleibend die Stunden verlängerte, damit ich, obgleich ich es nicht verdiene, meinen entbehrten und süßen Beherrscher auf ewig an mein Herz drücken könnte.“*)

Michel Angelo konnte sich Cavalieri gegenüber mit Grund als alt bezeichnen. Wenn man indessen einen Beweis für den konventionellen und unwirklichen Charakter der Sonette darin erblickt hat, dass Shakespeare zu dem Zeitpunkte, da sie geschrieben wurden, sich nicht mit Recht so nennen konnte, so übersieht man die Relativität der Bezeichnung. Einem Jüngling von 18 Jahren gegenüber war Shakespeare mit seiner Lebenserfahrung gewissermassen alt, wenn er um sechzehn Jahre älter war. Und stammen die Sonette 63 und 73 aus dem Jahre 1600 oder 1601, so stand Shakespeare damals in seinem 37. Lebensjahre, einem Alter, in welchem — von seinen Zeitgenossen — Drayton in seiner *Idea* gerade wie er über die Altersrunzeln seiner Stirn sich auslässt, und in welchem (wie Tyler schlagend hervorgehoben hat) Byron in seinem Schwanengesang Ausdrücke über sich gebraucht, die wie aus Shakespeares 73. Sonett kopiert erscheinen. Im Sonett heisst es:

That time of year thou mayst in me behold
When *yellow leaves*, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.

Byron drückt sich so aus:

My days are in *the yellow leaf*
The flowers and fruits of love are gone
The worm, the canker and the grief
Are mine alone.

Bei Shakespeare steht:

In me thou see'st *the glowing of such fire*
That on the ashes of his youth doth lie

*) Accio ch' i' abbi, e non gia' per mie merto,
Il desiato mie dolce signiore
Per sempre nell' indegnie e pronte braccia.

As the *death-bed* whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourish'd by.

Bei Byron heisst es:

The fire that on my bosom preys
Is lone as some volcanic isle;
No torch is kindled at its blaze —
A funeral pile.

Beide Dichter vergleichen sich also in dem relativ jungen Alter dem herbstlichen Walde mit seinem vergilbten Laube ohne Blumen und Früchte und Vogelgesang, und beide vergleichen sie das Feuer, das noch in ihrer Seele glüht, einer einsamen Flamme, der von aussen keine Nahrung zugeführt werde. Die Asche meiner Jugend wird ihr Totenbett, sagt Shakespeare. Eine Feuerbestattung ist sie, sagt Byron.

Endlich geht es auch nicht an, aus dem herkömmlichen Stil der ersten 17 Sonetten (z. B. aus ihrer teils wörtlichen Übereinstimmung mit einer Stelle in Philip Sidneys Roman *Arcadia*) mit Schück den Schluss zu ziehen, dass sie aller Beziehungen zu dem eigenen Leben des Dichters entbehren. Wir haben gesehen, dass Pembrokes jugendliches Alter, das zu der Schlussfolgerung Veranlassung gab, diese Aufforderungen zur Eheschliessung könnten unmöglich an ihn gerichtet sein, in Wirklichkeit gar kein Hindernis ist. Wissen wir doch mit vollkommener Bestimmtheit, dass man schon, als er nur 17 Jahre alt war, über eine Ehe zwischen ihm und Bridget Vere verhandelte, und ihn, als er 18 Jahre alt war, mit Anna von Hereford zu vermählen wünschte. Nachdem Pembroke Mary Fitton kennen gelernt hatte, lag es nicht nur in der Mutter, sondern auch in Shakespeares Interesse, ihn verheiratet zu sehen.

Was in den Sonetten dem Zeitalter und dem Herkommen angehört, ist also kein Hindernis, in ihnen Ausdrücke der Gefühle zu erblicken, die in Wirklichkeit die Brust Shakespeares erfüllt haben.

Wir lernen durch sie eine Seite seines Wesens kennen, von der die Schauspiele uns ihn nicht zeigen. Wir beobachten

den Gefühlsmenschen in ihm mit dem leidenschaftlichen Drang zu lieben, zu vergöttern, sich in Liebe zu unterwerfen und mit einem entsprechenden, wenn auch weniger ausserordentlichen Sehnen geliebt zu werden.

Wir erfahren durch die Sonette, in welchem Grade Shakespeare sich durch die auf dem Schauspielerstande lastende Geringschätzung niedergedrückt und gemartert fühlte. Des alten Rom Geringschätzung des Gauklers, der Abscheu des alten Judenvolkes vor denen, die über ihr Geschlecht Täuschungen hervorriefen, endlich der ursprüngliche Hass des Christentums gegen die Theater und ihre verführerischen Vergnügungen, dies alles hatte sich auf die damalige Zeit fortgeerbt und mit der steigenden Anzahl und Macht der Puritaner eine öffentliche Meinung erzeugt, unter deren Missbilligung eine so feinfühlende Natur wie Shakespeare schwer zu leiden hatte. Er wurde ja nicht als ein Dichter betrachtet, der bisweilen als Schauspieler auftrat, sondern als ein Schauspieler, der Theaterstücke schrieb. Mit Schmerz hat er es empfunden, als gehöre er zu einer Kaste ohne bürgerliche Ehre. Daher im 29. Sonett die Zeile: „Wenn ich . . . dem Schicksal fluche und mein Los beweine.“ Daher im 36. Sonett die Versicherung, er wolle thun, als kenne er den Freund nicht, wie denn auch dieser es unterlassen möge, ihn mit öffentlicher Freundlichkeit zu ehren, damit er nicht selbst die Ehre seines Namens einbüsse.*) Daher im 72. Sonett die bittere Klage:

Denn mein Beruf, gering, beschämt mich bloss,
Und lieben darfst du nur, was wahrhaft gross.

Daher im 110. Sonett die Wehmut sowohl über den Schau-

*) I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me
Unless thou take that honour from thy name.
But do not so; I love thee in such sort
As, thou being mine, mine is thy good report.

spielerstand des Redenden sowie über seine Natur als Dichter und Künstler:

Ach, wohl ist's wahr: ich schwärmte hier und dort,
Erschien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
Mir selber tief, gab Höchstes wohlfeil fort,
Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.
Wahr ist's, ich sah die Treue allerwärts
Schief an, fremd thugend — doch, beim Himmel oben!
Der Trug und Wahn verjüngte nur mein Herz.

Daher endlich im 111. Sonett die Klage über Fortuna, die nicht besser für sein Leben gesorgt habe, als dass sie ihn in „die Bedingungen der Öffentlichkeit, welche die Sitten der Öffentlichkeit erzeugen,“ hineinzwängte:

Drum liegt's auf meinem Namen wie ein Brand,
Und des Berufes fremde Farb' entweiht
Mein ganzes Wesen wie des Färbers Hand. —

Dieses fortwährende Ächzen unter dem Vorurteil gegen seinen Stand und seine Kunst und die Entrüstung über die in der Haltung eines grossen Teiles des Bürgerstandes liegende Ungerechtigkeit macht den Hochdruck begreiflich, unter dem Shakespeares Gefühle für den vornehmen Jüngling stehen, der sich ihm durch die überlieferte Kunstliebe der Aristokratie angetrieben mit der warmen Begeisterung der ersten Jugend für geistige Überlegenheit genähert hat. Der junge William Herbert ist ihm in seiner Schönheit und mit seinem reizenden Wesen wie sein guter Genius entgegengetreten, wie ein Bote aus einer höheren Welt als der, in welcher sein Leben sich abspielte. Er war ein lebendiges Zeugnis, dass Shakespeare nicht darauf beschränkt war, nach dem Beifall der Menge zu streben, sondern die Gunst der ersten Geschlechter Englands und eine wirkliche, beinahe verliebte Freundschaft erringen konnte, in der er mit dem Träger eines altadeligen Namens auf gleichen Fuss gestellt war. Unzweifelhaft hat Pembrokes grosse Schönheit auf das die Schönheit vergötternde Gemüt Shakespeares einen starken Eindruck gemacht. Höchst wahrscheinlich hat auch der

junge Aristokrat der damaligen Sitte gemäss den von ihm beschützten Künstler durch irgend ein reichliches Geschenk verpflichtet, und dies hat wiederum zur Folge gehabt, dass Shakespeare in dem Konflikt, worin er später durch das Verhältnis zwischen dem Freunde und der Freundin gestellt wurde, sich doppelt elend fühlte.*)

Jedenfalls hatte die Ergebenheit, die leidenschaftliche, auf andere von dem jungen Lord bewunderte Dichter eiferstüchtige Liebe, von der Shakespeare in seinem Verhältnis zu Pembroke beseelt war, nicht nur eine Frische und Fülle, sondern eine erotische Färbung, wie sie die Gefühle eines echten Mannes für einen anderen Mann in unserem Jahrhundert niemals haben. Man beachte eine Wendung wie die folgende im Sonett 110:

Gib, nach dem Himmel, denn die höchste Lust,
Den Willkomm mir an deiner treuen Brust!**)

Sie entspricht genau Michel Angelos oben angeführtem Ausdruck, dem Wunsche „seinen entbehren und süssen Beherrscher auf ewig ans Herz drücken zu können.“

Oder man beachte die Wendung im 75. Sonett:

Wie Brot dem Leben, bist du den Gedanken,

Diese stimmt vollkommen mit den Ausdrücken eines Briefs von Michel Angelo an Cavalieri vom Juli 1533 überein: „Ich könnte weit eher Speise und Trank entbehren, die nur den Körper auf unselige Weise ernähren, als Euren Namen, der Körper und Seele erhält und beide mit so wonnigem Gefühle durchströmt, dass ich weder Kummernis noch Todesfurcht empfinden kann, so lange ich ihn in meiner Erinnerung habe.***)

*) Mehrere Stellen in den Sonetten deuten darauf hin, dass Pembroke Shakespeare gegenüber als Wohlthäter aufgetreten ist, der Ausdruck *wealth* im Sonett 37, *your bounty* im Sonett 53, *your own dear-purchased right* im Sonett 117.

***) Auf Englisch noch stärker:

Then give me welcome, next my heaven the best,
Even to thy pure and most, most loving breast.

****) Anzi posso prima dimenticare el cibo di ch'io vivo, che

Diesem erotischen Anstrich, den das Freundschaftsgefühl nach platonischem Vorbild annimmt, entspricht bei Shakespeare wie bei Michel Angelo die Unterthänigkeit des älteren Freundes gegen den jüngeren, eine Unterthänigkeit, die bei diesen beiden alles überragenden Genies den modernen Leser peinlich berührt. Dem jungen, bewunderten Freund gegenüber haben sie beide allen Stolz zur Seite gelegt. Welch seltsamen Eindruck macht es nicht, wenn Shakespeare sich den Sklaven des jungen Herbert nennt und versichert, dass seine Zeit, die kostbarste Zeit des Zeitalters, nichts wert sei. Der Freund könne ihn nach Lust und Laune warten oder rufen lassen. Sonett 58 beginnt: „Der Gott, der mich zu *deinem Sklaven* machte. . .“ In Sonett 57 heisst es:

Dein Sklav bin ich und darum stets bereit
Zu deinem Dienst, was immer du beliebst,
Für mich ist kostbar keine andre Zeit,
Als wenn du mir zum Dienen Anlass gibst.
Ich schmäh' die Stunde nicht die endlos schleicht,
Verfolg' ich, Teurer, sie mit Ungeduld
Nach dir; der Schmerz der Trennung wird mir leicht,
Hast du zum Abschied mich begrüsst mit Huld.
Nicht folg' ich eifersüchtig deiner Spur,
Erspähend was du thust, wohin du eilst.
Still überdenkt *dein armer Sklave* nur|
Wie glücklich die sein werden, wo du weilst.

Gerade wie Michel Angelo gegenüber Cavalieri von seinen Werken spricht, als seien sie kaum würdig, dem Freunde vor Augen zu kommen, gerade so spricht Shakespeare zuweilen von seinen Versen. Er bittet im Sonett 32 den Freund, diese Blätter aufzubewahren, wenn er gestorben sei:

Vergleich sie mit der Zeiten Besserung
Und wahr' sie, weil sie meine Liebe singen,

nutrisce solo il corpo infelicemente, che il nome vostro che nutrisce il corpo e l'anima, riempiendo l'uno e l'altro di tanta dolcezza, che nè noia nè timor di morte, mentre la memoria mi vi serba, posso sentire.

Nicht ihres Wertes willen: höh'rer Schwung
Wird bessern Meistern des Gesangs gelingen.

Geradezu unwürdig wird diese Demut, wo es zwischen ihm und dem Freunde zu einem Bruch zu kommen scheint. Immer wieder verspricht da Shakespeare, sich selbst so anschwärzen zu wollen, dass dem Freund seine Treulosigkeit nicht zur Schmach, nur zur Ehre gereichen solle. Im Sonett 88:

Vollkommen mir bewusst der eignen Schwächen,
Will ich mich offen zeigen wie ich bin,
Und kennst du meine heimlichen Gebrechen,
Wird dir, was du verlierst an mir, Gewinn.

Noch stärker im 89. Sonett:

Du kannst mich, Herz, nicht halb so schlecht behandeln,
Um deiner Liebe Wechsel zu entschuldigen,
Als selbst ich thue; ich will mich verwandeln,
Dir fremd erscheinen, bloss um dir zu huldigen.
Ich will dir aus dem Weg geh'n; nie hinfort
Entschallt dein süßer Name meinem Munde,
Dass nicht vielleicht ein unvorsichtig Wort
Von unsrer alten Liebe gebe Kunde.
Für dich zum Selbsthass werd' ich angetrieben,
Denn wen du hassest, den darf ich nicht lieben.

Man fühlt sich förmlich überrascht, wenn man an einer einzelnen Stelle, im Sonett 62, eine kräftige Äusserung der Eigenliebe antrifft, diese hält sich aber auch nur in der ersten Hälfte des Sonettes, dann wird die Eigenliebe schon als Sünde aufgefasst und Shakespeares eigenes Ich tritt in tiefer Bescheidenheit hinter das des Freundes zurück. Desto freudiger fühlt sich der Leser gestimmt, wenn er in einigen wenigen Sonetten (55, 81) der mit Nachdruck ausgesprochenen Überzeugung des Dichters von der Unsterblichkeit dieser seiner Schöpfungen begegnet. Allerdings steht Shakespeare hier in hohem Grade unter dem Einflusse des Altertums und seines eigenen Zeitalters; allerdings ist die Pointe hier wieder die, dass das Andenken an den Freund, die Erinnerung an seine Schönheit und Liebenswürdigkeit, durch Shakespeares Verse für alle Zeiten be-

wahrt werden solle, dennoch aber hätte ein Dichter ohne gesundes und starkes Selbstgefühl weder folgende Zeilen des 55. Sonettes schreiben können:

Kein Marmorbild, kein fürstlich Monument
Soll diese mächtigen Reime überleben

noch folgende anderen aus dem Sonett 81:

Dir setz ich mein Gedicht als Monument,
Dass dich noch ungeschaffne Augen lesen,
Und künftiger Geschlechter Mund dich nennt,
Wenn alle Atmer dieser Zeit verwesen.

Doch mündet alles, wie man sieht, in den Gedanken an den Freund, dessen Schönheit, Wert und Ruhm aus. Und wie er in der Zukunft fortleben wird, so hat er in der Vergangenheit gelebt. Shakespeare kann sich ein Dasein ohne ihn nicht denken. In Sonetten, die in keiner direkten Verbindung mit einander stehen (59, 106, 123) kommt er immer wieder auf den merkwürdigen Gedanken der ewigen Wiederholung oder der ewigen Wiederkehr zurück, der sich durch die ganze Weltgeschichte von den Pythagoreern über Kohélet bis zu Friedrich Nietzsche hinzieht. Gegenüber einem so hochgespannten Freundes-Kultus ist es leicht zu verstehen, welch tiefen Eindruck die Treulosigkeit des Freundes oder, wenn man will, die Eroberung des Freundes durch die Geliebte, ihr doppeltes Intriguenspiel und das plötzliche Zerhauen des Knotens im Jahre 1601 auf Shakespeares tief empfängliches Gemüt machen musste. Diese Katastrophe hat auf lange Zeit ihre Spuren in seinem Seelenleben hinterlassen.

Aber zu demselben Zeitpunkte ist noch eine andere, rein persönliche Widerwärtigkeit hinzugetreten. Shakespeares Name ist gerade damals in irgend einen niedrigen Skandal verwickelt worden. Er sagt ausdrücklich im Sonett 112:

Dein liebend Mitgefühl schliesst bald die Wunde.
Die pöbelhafter Unglimpf mir geschlagen

(noch stärker im Original: *which vulgar scandal stamp'd upon my brow*). Hier erklärt er, er kümmerere sich wenig darum, ob die Welt ihn gut oder schlecht nenne, nur dem Urteil

des Freundes lege er Gewicht bei; im Sonett 121 jedoch, wo er näher auf die Sache eingeht, gesteht er, dass diesen gehässigen Gerüchten eine Schwäche von seiner Seite zu Grunde liege, deren Ursache, wie wir sehen, sein heisses Blut gewesen. Er leugnet die Thatsache nicht, ist aber über gewisse Andere empört, die mit falschen und lüsternen Augen seinem Wandel nachgeforscht haben, sie, die schlechter seien als er selbst.*)

Worin dieser Skandal bestand, ist nicht aufgeheilt. Wir können nur schliesen, dass er ein vermeintliches Verhältnis Shakespeares zu irgend einer Frau, das Gerücht von irgend einem galanten Abenteuer, zum Gegenstand gehabt hat. Sinnreich, wenn auch natürlicherweise nicht ganz überzeugend, hat Tyler in dieser Beziehung auf zwei Stellen aus zeitgenössischen Schriften aufmerksam gemacht. Die eine ist die früher erwähnte unterm 13. März 1601 (in neuem Stil 1602, da in jener Zeit das neue Jahr mit Ostern begann) in John Mannings Tagebuch verzeichnete Anekdote über Shakespeares nächtlichen Besuch als „William der Eroberer“ bei der Bürgersfrau an Stelle Burbadges, eine Geschichte, die in der ganzen Stadt im Umlauf gewesen zu sein scheint und wahrscheinlich bald nachdem sie stattgefunden niedergeschrieben wurde. Die andere findet sich in *The Returne of Pernassus* vom Dezember 1601 (IV, 3), wo Burbadge und Kemp auftreten. Hier sagt Kemp u. a.: „O, dieser Ben Jonson ist ein gefährlicher Bursche; er hat Horace auf die Bühne gebracht, der den Poeten eine Pille gibt, aber unser Kamerad Shakespeare hat ihm ein Abführungsmittel gegeben, das ihn sein Ansehen beschmutzen machte.“ Die Anspielung zielt augenscheinlich auf den Streit zwischen Ben Jonson einerseits und Marston und Dekker andererseits

*) For why should others' false adulterate eyes
Give salutation to my sportive blood?
Or on my frailties why are frailer spies,
Which in their wills count bad what I think good.

ab, der im Jahre 1601 seinen Höhepunkt erreichte, als Ben Jonsons *Poetaster* mit Horace als Sprachrohr des Dichters erschien. Dekker und Marston antworteten in demselben Jahre mit *Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet*. Da Shakespeare direkt nichts mit dem Streit zu thun hat, so muss man den Sinn der oben erwähnten Worte zu erraten suchen, und Richard Simpson hat die Vermutung ausgesprochen, dass mit König William Rufus, unter dessen Regierung die Handlung in *Satiromastix* vor sich geht, William Shakespeare gemeint sei. William Rufus gibt in dem Stücke kein glänzendes Beispiel von Keuschheit, sondern macht sich die Braut Walter Terrills ungefähr auf dieselbe Weise zu eigen wie in Manninghams Anekdote William der Eroberer die Freundin Richards III. Simpson hält es für wahrscheinlich, dass jener William der Eroberer der Anekdote durch eine naheliegende Verwechslung zum William Rufus des Stückes geworden sei, eine Bezeichnung, die vielleicht als eine Anspielung auf Shakespeares Hautfarbe gedeutet werden könnte. Auch *Satiromastix* würde nach dieser Auffassung einen Beweis für die Verbreitung der Anekdote liefern. Ob nun von dieser oder einer ähnlichen Geschichte die Rede gewesen, so scheint Shakespeare sich die Art und Weise, wie sein Name dadurch ins Gerede kam, sehr zu Herzen genommen zu haben.

Es erübrigt nur noch einen Blick auf die Form der Sonette zu werfen und einige Worte über ihren poetischen Wert zu sagen.

Was die Form betrifft, so drängt sich vor allen Dingen die Bemerkung auf, dass diese Gedichte trotz der Benennung in Wirklichkeit durchaus keine Sonette sind, mit dem Sonette nichts andres gemein haben als die 14 Zeilen. Shakespeare folgte indessen bezüglich der Form seiner „Sonette“ nur der Überlieferung und dem Herkommen seines Landes.

Sir Thomas Wyatt, der Führer der älteren, englischen Schule von Lyrikern, reiste im Jahre 1527 nach Italien, lernte die Form und den Stil der italienischen Poesie kennen und führte das Sonett in die englische Litteratur ein.

Ihm schloss sich der mehrere Jahre jüngere Henry, Graf von Surrey, an, der gleichfalls eine Reise nach Italien unternahm und denselben poetischen Mustern huldigte. Erst nach dem Tode dieser beiden Dichter wurden ihre Sonette in der Sammlung *Tottel's Miscellany* (1557) herausgegeben. Keiner von ihnen hat sich an das Petrarca'sche Vorbild, eine Oktave und ein Sextett, zu halten vermocht. Wyatt behält zwar in der Regel die Oktave bei, löst jedoch das Sextett auf und schliesst mit einem Couplet. Surrey entfernt sich noch mehr von der strengen und schwierigen Form des Vorbildes; sein „Sonett“ besteht schon, wie später Shakespeares, aus drei Quartetten und einem Couplet, die nicht durch Reime untereinander verbunden sind. Sidney hielt sich aufs neue an die Oktave, löste aber das Sextett auf. Spencer versuchte eine neue Verkettung, nämlich zwischen dem zweiten und dritten Quartett, behielt aber das Schluss-Couplet bei. Daniel, Shakespeares nächster Vorgänger und Lehrmeister, kehrt zu Surreys recht formloser Form zurück. Der Haupt-Fehler bei Shakespeares Sonett als einem metrischen Ganzen liegt besonders in dem angehängten Couplet, das fast nie dem Anfange ebenbürtig ist, fast nie ein Bild für das Auge, sondern, wie es in der Natur der Dichtart liegt, eine Reflexion enthält, die nicht selten dem im Gedichte enthaltenen Gefühlsausbruch einen matten oder doch weniger dichterischen als rhetorischen Ausgang verleiht.

Was den poetischen Wert der Sonette anbelangt, so sind diese von höchst verschiedenem Rang. Am niedrigsten steht ohne Zweifel die erste Gruppe, die siebzehnmahl wiederholte und variierte Aufforderung an den Freund, er möge der Welt einen lebendigen Abdruck seiner Schönheit hinterlassen. Hier kommen die persönlichen Gefühle des Dichters notwendigerweise nur in geringem Grade zu Worte, und obgleich diese Gedichte, wie nachgewiesen, sehr wohl im Jahre 1598 an William Herbert gerichtet sein können, so ist doch, den vielen Ähnlichkeiten in der Denk- und Ausdrucksweise mit Venus und Adonis, Romeo und Julia und anderen Jugend-Schauspielen des Dichters nach, die Mög-

lichkeit nicht ausgeschlossen, dass sie bedeutend älteren Datums sein können.

Die zwei letzten Sonette der Sammlung (153 und 154), die denselben antiken Gegenstand behandeln, sind gleichfalls gänzlich unpersönlich. Im Jahre 1878 fand W. Hertzberg mit Hilfe eines ihm durch Herrn von Friesen erteilten Winkes eine griechische Quelle dieser beiden Sonette in dem neunten Buche der palatinischen Anthologie.*) Das Gedicht, das Shakespeare benutzt und im 154. Sonett beinahe nur übersetzt hat, ist von dem byzantinischen Scholastiker Marianus, der es wahrscheinlich im fünften Jahrhundert nach Christus schrieb; unter anderen Epigrammen wurde es 1529 in Basel Lateinisch herausgegeben, wurde vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts mehrere Male übersetzt und muss in einer dieser Gestalten Shakespeare bekannt geworden sein.

Demnächst haben selbstverständlich die rein konventionell gebauten Sonette, jene, in denen das Auge und das Herz mit einander Prozess führen oder die, worin sich der Dichter über seinen und des Freundes Namen in Wortspielen ergeht, keinen Anspruch auf hohen poetischen Wert.

Allein diese Gedichte betragen ja nur einen kleinen Bruchteil der Sammlung. In allen anderen Sonetten gehen die Wogen des Gefühles hoch, und im allgemeinen sind diese Gedichte durch die Energie des Ausdrucks und den wundervollen Wohlklang der Sprache um so vorzüglicher, je tiefer die Empfindung ist, die sie in sich schliessen, und je kräftiger die Gemütsbewegung ist, wovon sie Zeugnis ablegen. Es gibt Sonette, die mit Bezug auf die süsse und starke Melodie der Sprache von keinem in Shakespeares Schauspielen eingelegten Liede und von keinem noch so schönen und berühmten Dialog in seinen Dramen übertroffen werden. Und hier ist augenscheinlich die freie und lose Form Shakespeare zu gute gekommen. Was in der italienischen Sprache kaum eine Schwierigkeit oder ein Zwang ist, nämlich die vier-

*) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XIII, S. 158.

fache oder dreifache Wiederkehr des Reimes, das würde in der englischen Sprache als ein solcher fühlbar gewesen sein. So konnte Shakespeare jeder Eingebung mit vollster Freiheit, nie gehemmt von den Fesseln des Reimes folgen. Und sehr weit hat er es gebracht in Bezug auf Wohlklang, auf kernige Sprache, auf den Ausdruck für Schmerz, Schwermut, Wehmut und Resignation. Nichts kann melodischer sein als der oben erwähnte Anfang des 40. Sonetts oder folgende Zeilen aus dem Sonett 86:

Was is the proud full sail of his great verse,
Bound for the praise of all-too-precious you,
That did my ripe thoughts in my brain rehearse,
Making their tomb the womb wherein they grew?

Und ergreifend in seinem Ernst ist das 116. Sonett über treue Liebe:

Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern,
Die wahrhaft gleichgestimmt. Lieb' ist nicht Liebe,
Die Trennung oder Wechsel könnte mindern,
Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe.
O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,
Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, —
Kein Höhenmass hat seinen Wert erwogen.

Shakespeares Sonette sind das für den gewöhnlichen Leser unzugänglichste von seinen Werken, aber sie sind das Werk, von dem man sich am schwierigsten losreisst. „Mit diesem Schlüssel erschloss Shakespeare sein Herz,“ sagt Wordsworth, und es gibt Leute, die sich von dem Menschlichen, ihrer Meinung nach Allzumenschlichen, das sie dort erblicken, zurückschrecken lassen. So Browning, wenn er schreibt:

„With this key
Shakespeare unlocked his heart“ once more!
Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he.

d. h.: „That Shakespeare das? Wenn dem so ist, dann ist er dafür um so weniger Shakespeare.“ Der Leser, der darauf vorbereitet ist, in den grossen Genies keine Ideale von Korrektheit zu finden, wird ein ganz anderes Urteil fällen. Mit gespanntem Interesse wird er die Erlebnisse verfolgen,

die Shakespeares Gemüt erschütterten und aufwühlten. Er wird sich des Einblicks erfreuen, den diese vom grossen Haufen verschmähten Gedichte ihn in das stürmisch bewegte Gefühlsleben eines der grössten Männer eröffnen. Hier und nur hier sehen wir Shakespeare selbst und nicht bloss seine erdichteten Gestalten entbehren, sich sehnen, lieben, bewundern, schwärmen, anbeten, getäuscht und gedemütigt werden und leiden. Hier allein hören wir ihn bekennen. Hier mehr als irgendwo anderwärts kommt der, welcher über die Kluft von drei Jahrhunderten hinweg Shakespeares Kunst bewundert, dem Dichter rein menschlich nahe.

VIII.

Eines Nachmittags etwas vor drei Uhr kreuzten zahlreiche Nachen die Themse, bahnten sich zwischen den Boten und den Schwänen ihren Weg und setzten ihre Passagiere auf der Südseite des Flusses ans Land; von der Blackfriarstreppe stossen indessen immer neue Nachen mit Theaterbesuchern ab, die etwas spät zu Mittag gegessen haben und zu spät zu kommen fürchten; denn an der Fahnenstange des Globetheaters weht die Flagge und verkündet, dass heute gespielt wird. Das Publikum hat an den Strassenpfosten die Theaterplakate gelesen und gesehen, dass Shakespeares Julius Cäsar aufgeführt werden soll, und das Stück zieht. Man bezahlt seinen Sixpence und geht hinein; die Logenreihen und das Parterre füllen sich. Die vornehmen und besonders begünstigten Zuschauer nehmen auf der Bühne hinter dem Vorhang ihre Plätze ein. Dann ertönt der erste, der zweite, der dritte Trompetenstoss und vor der ganz schwarz ausgeschlagenen Bühne teilt sich der Vorhang nach beiden Seiten.

Die Tribunen Flavius und Marullus treten auf; sie schelten die Handwerker und jagen sie nach Hause, weil

sie an einem Werkeltage ohne Arbeitskleider und Werkzeug umhergehen — also ein Londoner Polizeiverbot übertreten, welches das Publikum so naturgemäss findet, dass es (wie der Dichter) sich dieses Verbot als im alten Rom gültig denken kann. Im Anfange ist dieses Publikum etwas unruhig. Im Parterre spricht man halblaut, während man die Pfeifen anzündet. Nun aber nennt der zweite Bürger Cäsars Namen. Man ruft Stille! Stille! Und mit gespannter Aufmerksamkeit folgen die Zuhörer dem Gang des Stückes.

Es gewann Beifall und wurde bald ein Lieblingsstück. Dafür besitzen wir die Zeugnisse der Zeitgenossen. Leonard Digges preist in dem früher (oben, S. 323) erwähnten Gedichte den Bühnenerfolg dieses Dramas auf Kosten von Ben Jonsons römischen Schauspielen. Es heisst da: „Wenn Cäsar erscheinen sollte, und wenn Brutus und Cassius in heftigem Zwist (*at halfe sword parley*) auf der Bühne auftraten, wie waren die Zuhörer dann nicht hingerissen und mit welcher Bewunderung gingen sie nicht von dannen! Eines andern Tages konnten sie von dem langweiligen, ob schon sorgfältig ausgearbeiteten *Catilina* (Ben Jonsons) keine Zeile aushalten.“

Die Gelehrten freuten sich über den Hauch vom alten Rom, der ihnen aus diesen Auftritten entgegenströmte, und der gemeine Mann sass gespannt und ergötzte sich über die starken Ereignisse und grossen Charaktere des Dramas. Eine Strophe in John Weewers *The Mirror of Martyrs or the life and death of Sir John Oldcastle, Knight, Lord Cobham* lautet folgendermassen: „Die vielköpfige Menge fand Gefallen an Brutus' Rede, dass Cäsar ehrgeizig sei, aber wenn der beredte Marcus Antonius seine Tugenden nachgewiesen hatte, wer ausser Brutus war dann lasterhaft!“*)

Es gab allerdings zahlreiche Schauspiele über Julius

*) The many-headed multitude were drawne
By Brutus speech, that Caesar was ambitious,
When eloquent Mark Antonie had showne
His virtues, who but Brutus then was vicious?

Cäsar — besprochen in Gosson's Schoole of Abuse, 1579, in The Third Blast of Retraite from Plaies 1580, in Henslowes Tagebuch 1594 und 1602, in Mirrour of Policie 1598 u. s. w. — aber auf keines der uns aufbewahrten passen Weewers Worte. Es kann daher kaum einem Zweifel unterworfen sein, dass diese dem Shakespeareschen Drama gelten, und da das Gedicht 1601 erschien, so liefert es uns zugleich einen entscheidenden Haltepunkt bezüglich der Entstehungszeit von Julius Cäsar. Das Stück ist aller Wahrscheinlichkeit nach in demselben Jahre gedichtet und aufgeführt worden; allerdings sagt Weever in seiner Widmung, sein Gedicht sei schon „vor ungefähr zwei Jahren“ ausgeführt worden, aber selbst wenn dem so ist, so können die oben erwähnten Zeilen ja sehr wohl nachher hinzugefügt worden sein. Vor 1601 kann Julius Cäsar aus vielen Gründen nicht entstanden sein; theils sind die Jahre 1599—1600 zu voll von Arbeiten, als dass diese grosse Tragödie darin noch Platz finden könnte, theils verraten innere Zeugnisse, dass dieses Stück gleichzeitig mit Hamlet geschrieben sein muss, dessen Stil eine so auffallende Ähnlichkeit darbietet.

Wie sehr das Stück augenblicklich anschlug, beweist u. a. der Umstand, dass es gleich Konkurrenz-Arbeiten über denselben Gegenstand hervorrief. Henslowe verzeichnet in seinem Tagebuche, dass er im Mai 1602 für Rechnung seiner Truppe fünf Pfund für ein Drama, genannt „Cäsars Fall“ an die Dichter Munday, Drayton, Webster, Middleton und einige andere bezahlt habe. Diese haben augenscheinlich auf Bestellung gearbeitet. Wie nun der Bühnenerfolg zu jener Zeit ein ausserordentlicher war, so gilt ja Julius Cäsar auch heutzutage für eines der vorzüglichsten und tief-sinnigsten Schauspiele Shakespeares, ein Einzeldrama, das, wie kein Drama aus der englischen Geschichte von allen anderen unabhängig, eigentümlich komponiert und trotz seiner scheinbaren Teilungslinie durch Cäsars Ermordung ein geschlossenes Ganzes sei, das einen erstaunlichen Blick für Altertum und Römerart zeige.

Was zog Shakespeare zu diesem Gegenstande? Und vor allen Dingen, was ist der Gegenstand? Das Stück heisst Julius Cäsar. Augenscheinlich ist es nicht Cäsars Person, von der Shakespeare sich angezogen fühlte. Der wirkliche Held des Stückes ist Brutus, und dieser hat das volle Interesse des Dichters erregt. Wir müssen darüber klar zu werden suchen, warum und wie?

Warum? Der Zeitpunkt der Entstehung des Dramas gibt die Antwort. Es war jenes bewegte Jahr, da die frühesten Freunde Shakespeares unter den Grossen, ein Essex, ein Southampton, ihre tollkühne Verschwörung gegen Elisabeth gestiftet, und der Erhebungsversuch Tod und Kerkerstrafe zur Folge gehabt hatte. Da sah er denn, dass stolze und edel angelegte Charaktere leicht in die Lage gebracht werden könnten, politische Fehler zu begehen und sich im Namen der Unabhängigkeit auf Meuterei einzulassen. Die Ähnlichkeit zwischen Essex' Versuch, eine Palastrevolution ins Werk zu setzen, die gegenüber den unberechenbaren Launen der Königin ihm die Macht sichern könnte, und dem Versuch der römischen Grossen, durch Mord eine aristokratische Republik gegen die eben begründete Alleinherrschaft zu behaupten, war allerdings äusserst gering; aber die Erhebung gegen den Monarchen, das unkluge und missglückte Streben, in der öffentlichen Ordnung eine Umwälzung herbeizuführen, bot Vergleichungspunkte dar.

Hierzu kam zu diesem Zeitpunkte bei Shakespeare eine gewisse Vorliebe für Persönlichkeiten, die trotz edler Eigenschaften nicht vom Glücke begünstigt wurden, ihre Vorsätze nicht durchzuführen vermochten. Solange er selbst noch in den Reihen der Kämpfenden stand, war Heinrich V., dieser praktisch angelegte Mann, der geborene Sieger und Triumphator, sein Ideal gewesen; jetzt da er selbst hindurchgedrungen war und bald den Gipfel seines Ansehens erreichen sollte, hat er anscheinend mit Vorliebe und Wehmut seinen Blick auf Persönlichkeiten weilen lassen, die wie Brutus und Hamlet trotz der grössten Eigen-

schaften die Aufgabe, welche sie sich stellten, nicht zu lösen vermochten.*)

Sie zogen ihn als tiefsinnige Träumer und als hochsinnige Idealisten an. Er fühlte auch ihr Wesen mit etwas in dem seinigen verwandt.

Ungefähr zwanzig Jahre früher war die Übersetzung North's von Plutarchs Parallelbiographien in England herausgegeben und zwar nicht nach dem Original, sondern nach Amyots französischer Wiedergabe übersetzt. Shakespeare fand in diesem Werke seinen Stoff.

Die Art und Weise, wie er diesen Stoff benutzt, ist ziemlich verschieden von dem Verfahren, das er sonst seinen Quellen gegenüber angewandt hat. Einem Chronikenschreiber wie Holinshed entnimmt er in der Regel nur den Gang der Begebenheiten, einen Grundriss der Hauptpersonen und die Anekdoten, die er brauchen kann; von Novellisten wie Bandello oder Cinthio nimmt er die Konturen der Handlung, ohne für die Charaktere oder den Dialog besondere Ausbeute zu ernten; von den älteren Stücken, die er bearbeitet oder umarbeitet, wie der Widerspenstigen Zähmung, König Johann, Heinrich V., König Lear — der ältere Hamlet fehlt leider — überführt er jede brauchbare Scene und Replik in seine Arbeit; aber das Brauchbare ist in den Fällen, wo wir das Verhältnis kontrollieren können, niemals viel und niemals von besonderem Werte. Hier dagegen können wir Shakespeares Arbeitsmethode, wenn er am treuesten seiner Quelle folgte, auf eine überraschende und lehrreiche Weise studieren. Und es wird uns klar, dass er seinem Gewährsmann um so genauer folgt, je mehr entwickelt und seelenkundig dieser ist.

Hier stand Shakespeare zum ersten Male einem ganz civilisierten Geiste gegenüber, der in seiner antiken Einfachheit zwar bisweilen kindlich, aber doch ein nicht geringer Künstler war, ein Schriftsteller, den Jean Paul mit einem übertriebenen, allein nicht unmöglichen Aus-

*) Vergleiche Dowden: Shakspeare S. 280.

druck den biographischen Shakespeare der Weltgeschichte genannt hat.

Das ganze Drama „Julius Cäsar“ steht nun in Plutarch. Shakespeare hat die drei Lebensläufe von Cäsar, von Brutus und von Antonius benutzt. Liest man diese nacheinander, so hat man darin alle Einzelheiten des Dramas beisammen.

Hier eine Reihe Beispiele aus den ersten Aufzügen des Stückes: Die Tragödie beginnt mit der Eifersucht der Tribunen auf die Gunst, worin Cäsar bei den breiten Volksschichten steht. Hier ist alles bis auf die geringste Kleinigkeit dem Plutarch entnommen. Ebenso das Folgende: Antonius' wiederholtes Angebot des Diadems beim Lupercalien-Feste und Cäsars ungerne erteilter Abschlag; Cäsars Misstrauen gegen Cassius. Die Worte, mit welchen Cäsar zum zweiten Male die Bühne betritt:

Lasst wohlbeleibte Männer um mich sein
Mit glatten Köpfen, und die nachts gut schlafen;
Der Cassius dort hat einen hohlen Blick,
Er denkt zuviel: Die Leute sind gefährlich.

hat Plutarch wortgetreu, ja die Anekdote hat einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, dass er sie in verschiedenen Biographien dreimal erzählt. Ferner kommt bei dem griechischen Geschichtsschreiber vor: Wie Cassius den Brutus stufenweise in die Verschwörung hineinzieht; die Zettel mit den Aufforderungen, die ihm zugestellt werden; die Überlegungen, ob Antonius mit Cäsar sterben solle, und Brutus' unrichtige Beurteilung von Antonius' Charakter; die Klagen Portias, dass ihr Eheherr sie nicht seines vollen Vertrauens würdige; der Beweis von Mut, den sie gibt, als sie sich ein Messer ins Bein stösst; alle Vorbedeutungen und Wunder, die dem Morde vorangehen: das Opfertier ohne Herz, Feuer und kämpfende Männer in der Luft; Calpurnias warnender Traum; Cäsars Entschluss, am 15. März nicht in den Senat zu gehen, Decius (Decimus) Brutus' Versuch, ihn umzustimmen; der vergebliche Versuch des Artemidorus, ihn von der Gefahr zurückzuhalten u. s. w. Alles findet sich hier Zug für Zug.

Ab und zu ist es mit kleinen, feinen Abweichungen wiedergegeben, in denen man bald Shakespeares Temperament, bald seine Lebensanschauung, bald die dem Stücke zu Grunde liegende Idee erkennt. So hegt Plutarch nicht die Geringschätzung Shakespeares gegen die Volksmassen, lässt sie nicht so sinnlos veränderlich auftreten. So fehlt bei ihm Brutus' Monolog vor dem entscheidenden Entschluss (II, 1). Sonst gebraucht Shakespeare, wo es thunlich, dieselben Worte, die er in North's Übersetzung findet. Ja Shakespeare übernimmt sogar die Charaktere, wie sie bei Plutarch ausgeführt sind, so Brutus, Portia, Cassius. Brutus ist in beiden Darstellungen ganz derselbe, der Charakter des Cassius ist bei Shakespeare vertieft.

Was Cäsars grosse Gestalt betrifft, nach der das Stück benannt ist, so folgt Shakespeare genau den einzelnen anekdotenhaften Angaben bei Plutarch; auffallenderweise hat er jedoch den von Plutarch mitgetheilten bedeutenden Eindruck von dem Wesen Cäsars, den ganz zu verstehen er übrigens ausser stande war, nicht mit aufgenommen. Selbst bei Plutarch kam übrigens, — was Shakespeare nicht wissen konnte — Cäsar zu kurz. Plutarch, der hundert Jahre nach Cäsars Tod zu einer Zeit geboren wurde, da Griechenlands Selbständigkeit eine blosser Sage war und das einstmals so grosse Hellas einen Teil einer römischen Provinz ausmachte, verfasste seine vergleichenden Lebensbeschreibungen, um das stolze Rom daran zu erinnern, dass Griechenland neben jeden bedeutenden Römer einen grossen Mann aufzustellen vermochte. Plutarch war von dem Gedanken durchdrungen, dass das überwundene Griechenland auf allen geistigen Gebieten Roms Herr und Meister sei. Er hielt griechische Vorlesungen in Rom, konnte nicht Latein sprechen, während jeder Römer Griechisch mit ihm sprach und es wie seine Muttersprache verstand. Bezeichnenderweise sind römische Litteratur und Dichtkunst nicht für ihn vorhanden, obgleich er fortwährend die griechischen Schriftsteller und Dichter anführt. Niemals erwähnt er Vergil oder Ovid. Er schrieb über seine grossen

Römer, wie ein aufgeklärter und vorurteilsfreier Pole heutzutage über grosse Russen schreiben würde. Er, dem die alten Republiken in einem verklärten Lichte vor Augen standen, war nicht besonders dazu veranlagt, die Grösse Cäsars zu würdigen.

Da Shakespeare sein Drama so anlegte, dass Brutus dessen tragischer Held werden sollte, so musste er seine Kunst anwenden, ihn in den Vordergrund zu stellen und die Bühne füllen zu lassen. Es kam darauf an zu verhüten, dass sein Mangel an politischem Scharfblick (Antonius gegenüber) oder an praktischem Sinn (im Streite mit Cassius) den Eindruck seiner Überlegenheit beeinträchtigte. Alles musste sich um ihn drehen, und deshalb wurde Cäsar verringert, verkleinert, leider so stark, dass dieser Cäsar, dieses Bild eines Staatsmanns- und Eroberer-Genius ohnegleichen, zu einer armen Karikatur wurde.

An anderen Stellen finden sich deutliche Spuren, dass Shakespeare sehr wohl wusste, was dieser Mann war und was er wert war. Eduards junger Sohn in „Richard III.“ spricht in begeisterten Worten von Cäsar als von dem Siegeshelden, den der Tod nicht bezwungen habe. Horatio spricht in dem beinahe gleichzeitigen „Hamlet“ über den grossen (mächtigsten) Julius und seinen Tod, und Kleopatra ist in „Antonius und Kleopatra“ stolz darauf, Cäsar angehört zu haben. In „Wie es Euch gefällt“ braucht zwar die schelmische Rosalinde den Ausdruck „Cäsars thrasonisches Geprahle“ über das berühmte, „Ich kam, sah und siegte“, jedoch in rein scherzhaftem Zusammenhang und Sinn.

Aber hier! Hier ist Cäsar wirklich beinahe zum Grossprahler wie überhaupt zu einem Inbegriff von wenig ansprechenden Eigenschaften geworden. Er macht den Eindruck eines Invaliden. Sein Leiden an der Fallsucht wird betont. Er ist auf dem einen Ohre taub. Er besitzt seine alte Kraft nicht mehr. Er fällt in Ohnmacht, als ihm die Krone angeboten wird. Er beneidet Cassius, weil dieser besser schwimmt. Er ist abergläubisch wie eine alte Vettel. Er freut sich der Schmeichelei, spricht pomphaft und hoch-

müthig, prahlt mit seiner Festigkeit und ist stets wankelmüthig. Er handelt unvorsichtig, unverständlich, und erkennt nicht, was ihm droht, während alle anderen es sehen.

Gervinus sagt, Shakespeare durfte nicht zu grosses Interesse für Cäsar hervorzurufen; er musste unter seinen Eigenschaften die in den Vordergrund stellen, welche die Verschwörung erklärlich machen; ausserdem konnte er sich auf Plutarchs Aussage stützen, dass Cäsars Charakter sich kurz vor seinem Tode sehr verschlimmert habe. Ungefähr gleichartig ist Hudsons Gedankengang: Shakespeare habe Cäsar so darstellen wollen, wie ihn die Verschworenen aufgefasst, und zwar damit diese nicht ungerecht beurteilt würden; übrigens räumt er ein: „Cäsar sei buchstäblich allzu gross gewesen um von jenen gesehen werden zu können,“ „er sei in diesen Scenen weit davon entfernt, Cäsar zu sein; kaum eine von den Repliken, die ihm in den Mund gelegt seien, könne als geschichtlich charakteristisch betrachtet werden.“ So gelangt Hudson zu dem erstaunlichen Resultat, dass sich in der ganzen Anlage des Stückes eine feine Ironie finde; denn, erklärt er: „Dass Brutus, dieser flache Idealist, den grössten praktischen Genius, den die Welt je gesehen hat, überstrahle, könne nur einen ironischen Sinn haben.“

Es ist dies das loseste Haschen nach Geist und Tiefsinn. Es ist über Brutus kein Schimmer von Ironie verbreitet. Und da nützt nicht einmal die Behauptung, dass Cäsar nach seinem Tode zur Hauptperson werde und als Leiche, als Andenken, als Geist seine Mörder zu Boden schlage. Wie kann ein so geringer Mann einen so grossen Schatten werfen! Shakespeare hat es allerdings so gemeint, dass Cäsar nach seinem Tode siegt. Er hat den bösen Genius des Brutus, der sich ihm im Lager und bei Philippi offenbart, in Cäsars Gespenst verwandelt; aber dieser Geist ist allzu wenig, um die erniedrigte Vorstellung von Cäsar wieder aufzurichten.

Auch ist es nicht wahr, dass die Einheit des Dramas unter Cäsars Grösse gelitten haben würde. Der poetische Wert des Dramas leidet unter seiner Kleinheit. Unendlich viel reicher und tiefer hätte das Stück werden können,

wenn Shakespeare es aus einer Empfindung von Cäsars wirklichem Werte geschrieben hätte.

Sonst wundert man sich bei Shakespeare darüber, was er aus einem magern, armen Stoff hat machen können. Hier war die Geschichte so verschwenderisch reich, dass seine Poesie daneben arm und mager geworden ist.

Gerade so wie Shakespeare, wenn anders die Partien über die „Pucelle“ im ersten Teil von Heinrich VI. von ihm sind, Jeanne d'Arc ohne Sinn für die hohe und einfache Poesie, die diese Gestalt ausstrahlte, geschildert hat — Nationalvorurteil und alter Aberglaube versperrten ihm den Weg — so ging er mit allzu leichtem Sinn und in seiner mangelhaften Sachkenntnis ohne Skrupeln an die Zeichnung Cäsars, und wie er Jeanne d'Arc zu einer Hexe machte, so macht er Cäsar zu einem Prahler. Cäsar!

Hätte er wie die Schuljugend späterer Zeiten in seiner Kindheit Cäsars Schrift über den Gallischen Krieg lesen müssen, so wäre das nicht möglich gewesen. Oder hat er vielleicht aus dem darüber Gehörten naiv den Zug herausgenommen, dass Cäsar immer in der dritten Person von sich spricht und sich mit Namen nennt.

Man vergleiche einen Augenblick diesen pathetischen Selbst-Hochachter in der Tragödie mit dem Bilde, das Shakespeare sich mit Leichtigkeit bloss aus seinem Plutarch von ihm hätte bilden können, und das sowohl die Höhe der Alleinherrschaft, zu der Cäsar sich emporschwang und auf der er zu Anfang des Stückes steht, wie auch den Hass erklärt, der sich allmählich gegen ihn auftürmte. Schon auf der zweiten Seite von Cäsars Lebenslauf las er hier die Anekdote, wie Cäsar auf dem Rückwege von Bithynien als ganz junger Mann von cilicischen Seeräubern gefangen wurde. Sie forderten von ihm zwanzig Talente (78 000 Mark) als Lösegeld. Er antwortete ihnen, sie wüssten wohl nicht, wer ihr Gefangener sei, versprach ihnen fünfzig Talente, sandte seine Begleiter nach verschiedenen Städten, um die Summe aufzutreiben, und blieb allein mit einem Freunde und zwei Dienern bei diesen wegen ihres Blutdurstes bekannten

Banditen. Er begegnete ihnen mit so grosser Geringschätzung, dass er ihnen Befehle erteilte; sie sollten vollständiges Stillschweigen beobachten, wenn er schlafen wollte; während der 38 Tage, die er bei ihnen verbrachte, behandelte er sie wie ein Fürst seine Leibwache. Er machte seine gymnastischen Übungen, schrieb Gedichte und Reden, als ob er sich in vollster Sicherheit befände. Oft drohte er ihnen, er wolle sie hängen, d. h. kreuzigen lassen. Sobald er das Lösegeld von Milet erhielt, benutzte er zunächst seine Freiheit dazu, im Hafen einige Schiffe auszurüsten, die Räuber zu überfallen, sie alle gefangen zu nehmen und sich ihrer Beute zu bemächtigen. Darauf suchte er den Prätor von Asien, Junius, auf, dem es oblag, sie zu bestrafen. Da dieser Mann aus Geldgier antwortete, er wolle in aller Ruhe überlegen, was mit den Gefangenen geschehen solle, kehrte Cäsar nach Pergamos, wo die Räuber gefangen sassen, zurück und liess sie alle ans Kreuz schlagen, wie er es ihnen versprochen hatte.

Was ist bei Shakespeares Cäsar aus dieser Überlegenheit, dieser Grazie und dieser unbeugsamen Willenskraft geworden?

Zwar ich fürchte nicht;
Doch wäre Furcht nicht meinem Namen fremd,
.
Ich sag' dir eher, was zu fürchten stände,
Als was ich fürchte; ich bin immer Cäsar.

Gut, dass er selbst mit dieser Versicherung debütiert. Sonst würde man es nicht glauben. Und glaubt man es?

Shakespeare geht von der Auffassung aus, als hätte die von Cäsar umgestürzte Republik bestehen können, als wäre Cäsar schuldbeladen, indem er sie umstiess.

Aber die alte aristokratische Republik war auseinandergefallen, als Cäsar ihre Elemente zu einer neuen Monarchie zusammenschmiedete. In Rom herrschte die reine Gesetzlosigkeit. Es gab dort einen Pöbel, von dem man sich nach dem Pöbel der heutigen grossen Städte keine Vorstellung machen kann: nicht den dummen, grösstenteils

zahmen, nur hie und da aus Dummheit wilden Pöbel, der bei Shakespeare die Leichenreden über Cäsar anhört und den Cinna in Stücke reisst, sondern einen Pöbel, dessen zahllose Horden sich hauptsächlich aus den Sklavenmassen und den Tausenden aus allen drei Weltteilen in der Welt-Hauptstadt zusammenströmenden Fremden bildeten: Phrygiern aus Asien, Negern aus Afrika, Iberern und Kelten aus Spanien und Frankreich. Zu den ungeheuren Scharen von Haus- und Feld-Sklaven kamen Tausende von entlaufenen Sklaven, die daheim gestohlen oder gemordet, unterwegs von Raub und Plünderung gelebt, und nun in den Vorstädten Roms einen Schlupfwinkel gefunden hatten. Aber ausser unbeschäftigten Fremden und brotlosen Sklaven waren da Scharen von Freigelassenen, Männern, die durch den Sklavenzustand ganz verdorben waren, und denen volle Freiheit, ob sie nun mit hilfloser Armut oder mit neuerworbenem Reichtum vereinigt war, nur als Mittel diente, Schaden anzurichten. Ferner gab es da Heerscharen von Gladiatoren, die ebenso gleichgültig für das Leben anderer wie für ihr eigenes, stets bereit waren, sich von jedem gebrauchen zu lassen, der bezahlte. Aus solchen Leuten hatte ein Mann wie Clodius seine bewaffneten Banden gebildet, die, gerade wie die römischen Soldaten, unter entschlossenen Anführern in Decurien und Centurien eingeteilt wurden. Auf dem Forum schlugen sich diese Scharen mit anderen Scharen von Gladiatoren und Hirten aus den wilden Gegenden bei Picenum und aus der Lombardei herum, die der Senat zu seinem Schutze kommen und organisieren liess. Strassenpolizei und Feuerwehr gab es sozusagen nicht. Wenn öffentliche Unglücksfälle wie Feuersbrunst oder Überschwemmungen eintraten, so befragte man die Auguren über deren Bedeutung. Keiner obrigkeitlichen Person wurde Gehorsam geleistet; man überfiel Konsuln und Tribunen, ja man erschlug sie zuweilen. Im Senate überhäuften die Redner einander mit Schmähungen, auf dem Forum spuckten sie sich ins Gesicht. Auf dem Marsfelde wurden an jedem Wahltag förmliche Schlachten ge-

liefert, und kein bedeutender Mann ging jemals ohne eine Wache von Gladiatoren und Sklaven über die Strasse. „Man versuche,“ sagt Mommsen (1857) „sich ein London zu denken mit der Sklavenbevölkerung von New-Orleans, mit der Polizei von Konstantinopel, mit der Industrielosigkeit des heutigen Rom und bewegt von einer Politik nach dem Muster der Pariser von 1848, und man wird eine ungefährliche Vorstellung von der republikanischen Herrlichkeit gewinnen, deren Untergang Cicero und seine Genossen in ihren Schmollbriefen betrauern.“*)

Man vergleiche nun hiermit den Versuch des ehrgeizigen Cäsar in der Tragödie, in einen unter republikanischen Formen wohlgeordneten Staat die königliche Gewalt einzuführen.

Was alle bezauberte, selbst die Gegner, die in Cäsars Nähe kamen, war seine Wohlerzogenheit, seine Höflichkeit und die Anmut seines Wesens. Diese Eigenschaften machten einen doppelt starken Eindruck auf die, welche wie Cicero an den Hochmut und die Grobheit des sogenannten grossen Pompejus gewohnt waren. Cäsar hatte stets, so beschäftigt er auch war, Zeit an seine Freunde zu denken und mit ihnen zu scherzen. Seine Briefe sind liebenswürdig und heiter. Bei Shakespeare ist er bald aufgeblasen, bald familiär.

Fünfundzwanzig Jahre hindurch hatte Cäsar als Politiker durch allerlei Mittel die aristokratische Partei in Rom bekämpft, früh entschlossen, sich ohne Anwendung von Waffengewalt zum Herrn der damals bekannten Welt zu machen, und davon überzeugt, dass die Republik sich von selbst auflösen werde. Nur während seiner Prätur in Spanien hatte er als Krieger und Administrator Fähigkeiten an den Tag gelegt und ausserhalb der täglichen Politik gestanden. Dann auf einmal, als alles sich günstig für ihn zu gestalten scheint, bricht er ab, verlässt Rom und zieht nach

*) Mommsen: Römische Geschichte, III, S. 510. Gaston Boissier: Cicéron et ses amis. S. 224.

Gallien. Vierundvierzig Jahre alt macht er sich zum General und wird der vielleicht grösste Feldherr, von dem die Geschichte berichtet, ein Eroberer und Organisator ohnegleichen, entfaltet in diesem schon vorgerückten Alter eine ganze Reihe von ungeahnten, höchst wertvollen Eigenschaften. Shakespeare gibt gar keine Vorstellung von der Geschmeidigkeit und dem Reichtum seines Wesens. Er lässt ihn mit unaufhörlicher Feierlichkeit sich selber preisen (II, 2):

Cäsar geht aus. Mir haben stets Gefahren
Im Rücken nur gedroht; wenn sie die Stirn
Des Cäsar werden seh'n, sind sie verschwunden.

Cäsar hatte nichts von der toten Würde und Strenge, die Shakespeare ihm zuerteilt. Er vereinigte die Entschlossenheit des Feldherrn mit des Weltmanns Eleganz und hoher Gleichgültigkeit gegen Kleinigkeiten. Er liebte es, dass seine Soldaten glänzende Waffen trugen und sich schmückten: „Was thut es, wenn sie sich parfümieren,“ sagte er; „sie schlagen sich dennoch gut“, und Soldaten, die unter anderen Feldherren nichts Aussergewöhnliches leisteten, wurden unter ihm unüberwindlich.

Er, der in Rom ein Fürst der Mode gewesen war, zeigte sich im Felde so gleichgültig für seine Pflege, dass er oft unter offenem Himmel schlief, ja ranziges Öl genoss ohne die Nase darüber zu rümpfen; in seinen Zelten standen aber immer reiche Tafeln gedeckt, und die ganze vornehme Jugend, denen Gallien damals war, was Amerika im Zeitalter der Entdeckungsreisen wurde, suchte von Rom aus sein Lager auf, das merkwürdigste Lager, das man je gesehen, reich an feinen und klugen Leuten, jungen Schriftstellern und Poeten, witzigen und geistreichen Männern, die unter den grössten und dringendsten Gefahren sich mit Litteratur beschäftigten und über ihr Thun und Treiben stets Berichte an Cicero sandten, der sich zu dem anerkannten Haupt und Beschützer der Litteratur in Rom emporgeschwungen hatte. Während der kurzen Zeit, da Cäsar seinen Eroberungszug in Britannien unternimmt, schreibt

er zweimal an Cicero. Ihr gegenseitiges Verhältnis erinnert mit seinen verschiedenen Phasen in gewissen Beziehungen an das Verhältnis zwischen Friedrich dem Grossen und Voltaire. Welch ein tristes Bild gibt Shakespeare nicht von Cicero als Pedant!

Cassius.

Hat Cicero etwas gesagt?

Casca.

Ja er sprach griechisch.

Cassius.

Was wollt' er denn?

Casca.

Ja, wenn ich Euch das sage, so will ich Euch niemals wieder vor die Augen kommen. Aber die ihn verstanden, lächelten einander zu und schüttelten die Köpfe. Doch was mich anlangt, mir war es Griechisch.

Unter Anstrengungen jeglicher Art, in beständiger Lebensgefahr, unter rastlosen Kämpfen mit kriegerischen Feinden, die er Schlag auf Schlag besiegt, schreibt Cäsar seine grammatischen Arbeiten und seine Commentare. Die Widmung seines Werkes über die Analogie an Cicero ist eine Huldigung sowohl der Litteratur wie Ciceros: „Du hast die Schätze aller Beredsamkeit entdeckt und zuerst angewandt . . . Du hast von allen Ehren die schönste Ehre und einen Triumph, der dem des grössten Heerführers vorzuziehen ist, gewonnen, denn es ist mehr wert, die Schranken des Geisteslebens zu erweitern als die Grenzen des Reiches auszudehnen.“ Das sagt der Mann, der gerade die Schweizer geschlagen, Frankreich und Belgien erobert, den ersten Kriegszug gegen England unternommen, und die germanischen Heere so zurückgetrieben hatte, dass sie Rom, dem sie mit Untergang drohten, für lange Zeiten ungefährlich wurden.

Das gleicht sehr wenig dem feierlichen, eingebildeten steifleinernen Gesellen bei Shakespeare:

Gar wohl weiss die Gefahr,

Cäsar sei noch gefährlicher als sie:

Wir sind zwei Leu'n, an einem Tag geworfen,

Und ich der ältre und der schrecklichste;

Und Cäsar wird doch ausgehn.

Cäsar konnte grausam sein. Er versäumte es im Kriege nicht, unter seinen Feinden durch die Rache, die er nahm, Entsetzen zu verbreiten; er liess dem ganzen Senat der Veneter die Köpfe abschlagen, liess allen denen die rechte Hand abhauen, die bei Uxellodunum Waffen gegen ihn getragen hatten; er hielt den tapferen Vercingetorix fünf Jahre gefangen, um ihn bei seinem Triumphe in Ketten einhergehen und dann hinrichten zu lassen.

Dennoch war er, wo er Strenge für unnötig hielt, die Nachsicht und Milde selbst. Cicero zog während des Bürgerkrieges nach dem Lager des Pompejus, bat nach der Niederlage um Verzeihung und erhielt sie. Als er dann ein Buch zur Verherrlichung von Cäsars Todfeind Cato herausgab, der sich selbst tötete um dem Imperator nicht gehorchen zu müssen und dadurch der Held aller Republikaner wurde, so schrieb Cäsar an Cicero: „Beim Lesen des Buches hatte ich eine Empfindung, als ob ich selbst dadurch beredter würde.“ Und in seinen Augen war Cato doch nur eine rohe Persönlichkeit und ein Schwärmer für veraltete Zustände. Dem Sklaven, der aus Zärtlichkeit für seinen Herrn sich weigerte, Cato sein Schwert zu reichen, gab dieser einen so wütenden Faustschlag ins Gesicht, dass seine Hand vom Blute gerötet wurde. Derartiges verdarb für Cäsar den Eindruck dieses Selbstmordes.

Cäsar begnügte sich nicht damit, beinahe allen zu vergeben, die bei Pharsalus Waffen gegen ihn getragen hatten; er gab vielen von ihnen wie Brutus und Cassius reichlichen Anteil an seiner Macht. Brutus suchte er vor der Schlacht zu beschützen, nachher überhäufte er ihn mit Ehren. Immer wieder trat Brutus als Cäsars Widersacher auf, ja er machte aus Prinzipienreiterei gemeinsame Sache mit Pompejus gegen ihn, obgleich dieser seinen Vater hatte ermorden lassen. Cäsar verzieh ihm das, wie er ihm alles andere bis ins Unendliche vergab. Er hatte, wie es scheint, auf Brutus die Liebe überführt, die er in seiner Jugend zu dessen Mutter — der Schwester Catos — einer von Cäsars leidenschaftlichsten und am treuesten ergebenen Geliebten gehegt hatte. Voltaire

lässt in seinem *Mort de César* César dem Brutus einen eben von der sterbenden Servilia erhaltenen Brief überreichen, worin diese César bittet, gut für ihren gemeinsamen Sohn zu sorgen. Plutarch erzählt, als César einst während der Verschwörung des Catilina im Senat einen Brief erhielt, und als Cato, da jener beiseite trat um ihn zu lesen, mit lauter Stimme den Verdacht äusserte, der Brief käme von den Verschworenen, so reichte César ihm lachend den Brief, der Liebeserklärungen von Catos Schwester enthielt, worauf Cato zornig ausrief: Trunkenbold! das schlimmste Schimpfwort im Munde eines Römers. (Ben Jonson hat die Anekdote in seinem *Catiline* V, 6 benutzt.)

Catos Hass gegen César vererbte sich auf seinen Neffen Brutus. In diesen beiden letzten römischen Republikanern aus der Verfallzeit der Republik vereinigte sich eine gewisse Brutalität mit edlem Stoicismus. Es lag altrömische Roheit in Catos Wesen, und Brutus war den asiatischen Provinzstädten gegenüber nur ein blutdürstiger Wucherer, der im Namen eines Strohmanns (Scaptius) unter Androhung von Mord und Brand seine Wucherzinsen eintreiben liess. Er hatte den Einwohnern der Stadt Salamin zu 48 Prozent Geld geliehen. Als sie nicht bezahlen konnten, hielt er ihren Senat durch eine Abteilung Reiterei so dicht belagert, dass fünf Senatoren vor Hunger starben. Shakespeare reinigt aus Unwissenheit den Brutus von diesen Lastern und macht ihn auf Cäsars Kosten einfach und gross.

César gegenüber Cato bedeutet — wie später César gegenüber Brutus — das allseitige Genie, das Leben und Handlung und Macht liebt, gegenüber dem engherzigen Puritanismus, der diese Art Geister theils aus Instinkt, theils aus Theorie hasst.

Welch wunderliches Missverständnis, dass Shakespeare, der selbst — als Verehrer des Schönen sowie als Vertreter eines in Thätigkeit, Genuss und befriedigtem Ehrgeiz verbrachten Lebens — dem Puritanismus gegenüber stets in einer ähnlichen Kampfstellung stand wie César, aus Unkenntnis die Partei des römischen Puritanismus ergriff und

dadurch ausser stand gesetzt wurde, aus der reichen Mine Cäsars all das darin geborgene Gold an den Tag zu fördern. In Shakespeares Cäsar ist Nichts von der Unbefangenheit und Ehrlichkeit des wirklichen Cäsar. Niemals zeigte er eine erheuchelte Ehrerbietung gegen die Vergangenheit, nicht einmal in grammatischen Fragen. Er griff nach der Macht und eroberte sie, gab sich aber nicht den Anschein — wie bei Shakespeare — als verschmähte er sie. Shakespeare liess ihn den Stolz behalten, den er zur Schau trug, machte diesen aber unschön und verlieh ihm die Heuchelei als Zugabe.

Und auch folgender Zug in Cäsars Wesen hat bei Shakespeare kein Verständnis gefunden. Als er endlich nach seinen Siegen in Afrika wie in Asien, in Spanien wie in Egypten die zwanzig Jahre hindurch erstrebte souveräne Macht in Händen hielt, so hatte diese ihre Anziehung für ihn verloren. Er wusste sich von denen, deren Achtung er am höchsten schätzte, missverstanden und verabscheut, sah sich gezwungen, Menschen zu gebrauchen, die er verachtete, und Menschenverachtung erfüllte sein Gemüt. Rings umher sah er nur Begehrlichkeit und Verrat. Die Macht schien ihm ohne Süssigkeit, das Leben nicht mehr wert zu leben, nicht mehr wert zu erhalten. Daher seine Antwort, als man ihn anflehte, gegen die, welche ihn ermorden wollten, Vorsichtsmassregeln zu treffen: Lieber einmal sterben als immer zittern! Und er geht den 15. März ohne Waffen, ohne bewaffnetes Gefolge in den Senat. In der Tragödie wird er schliesslich durch die Hoffnung auf einen Titel und eine Krone und durch die Angst, für feige zu gelten, dahin gelockt.

Die Thoren, die Shakespeares Werke Francis Bacon zuschreiben, gehen u. a. davon aus, dass eine Einsicht in die Verhältnisse des römischen Altertums wie die in Julius Cäsar an den Tag gelegte, nicht bei einem Manne zu finden sein könne, der nicht Bacons Gelehrsamkeit besitze. Dieses Drama hat augenscheinlich gerade umgekehrt einen Mann zum Urheber, dessen Gelehrsamkeit keineswegs seiner

Genialität gleich kam, so dass es nicht nur durch seine ausgezeichneten Eigenschaften, sondern auch durch seine Schwächen einen übrigens ganz überflüssigen Beweis liefert, dass Shakespeare selbst der Verfasser seiner Werke ist. Stümper ahnen niemals, in welchem Grade das Genie die Büchergelehrsamkeit ersetzt und wie hoch es diese überfliegt. Wiederum muss jedoch unstreitig hervorgehoben werden, dass es Gebiete gibt, wo keine Genialität die Einsicht, das Modellstudium, die Wirklichkeits-Beobachtung ersetzen kann, und wo selbst das vorzüglichste Genie zu kurz kommt, wenn es auf eigne Hand oder auf einer ärmlichen Grundlage dichten will.

Ein solches Gebiet ist die geschichtliche Dichtung in betreff der Zeitalter und der Persönlichkeiten, wo die Fülle der Geschichte alle freie Konstruktion übertrifft. Wo die Geschichte mehr ausserordentlich und mehr poetisch ist als irgend welche Poesie, mehr tragisch als irgend eine alte Tragödie, da kann der Dichter nur auf Grund vielseitiger Kenntnisse zu derselben Höhe gelangen. Shakespeares Mangel an historischer und mehrseitig klassischer Bildung bewirkte, dass die unvergleichliche Herrlichkeit der Cäsar-Gestalt ihn ungerührt liess. Er presste und zwängte diese Gestalt herab um zur Entfaltung des Charakters Raum zu gewinnen, der in seinem Drama die Hauptrolle spielen sollte, nämlich desjenigen von Marcus Brutus, den er nach Plutarchs verschönerndem Beispiel beinahe nur als edeln Stoiker gezeichnet hat,

IX.

Niemand, wenn nicht ein naiver Republikaner wie Swinburne, kann glauben, dass Brutus wegen einer in Shakespeares Seele schlummernden, politischen Begeisterung für die Republik zur Hauptperson wurde. Er hat sicherlich

kein politisches System gehabt und legt ja bei anderen Gelegenheiten die königstreueste und königsliebendste Gesinnung an den Tag.

Brutus war schon bei Plutarch die Hauptperson in dem Trauerspiel Cäsars, und Shakespeare folgt dem Gange der wirklichen Geschichte bei Plutarch unter dem tiefen Eindruck, dass ein unpolitisch ausgeführter Staatsumwälzungs-Versuch — wie der von Essex und seinen Genossen — zum Eingreifen in das Rad der Zeit nicht hinreiche, und dass praktische Fehlgriffe sich vollkommen so hart, ja sogar viel härter, rächen als moralische. Nun war der Psychologe in ihm erwacht, und die Aufgabe fesselte ihn, einen Mann zu erforschen und darzustellen, der sich in ein Unternehmen verwickelt, wozu er seiner Natur nach nicht geeignet ist. Dieser Konflikt ist nicht mehr der äussere, wie er in „Romeo und Julia“ zwischen den Liebenden und ihren Umgebungen oder in „Richard III.“ zwischen Richard und dessen Gegnern vorlag. Was ihn auf dieser seiner neuen Entwicklungsstufe fesselt, das sind die inneren seelischen Prozesse und Kämpfe.

Brutus hat in einer Welt von Büchern dahingelebt und seinen Geist mit platonischer Philosophie genährt; ein abstrakter, politischer Gedanke, wie die durch die Liebe zur Freiheit getragene Republik, und ein abstrakter Moralbegriff, wie der Begriff des Erniedrigenden, einen Herrscher zu ertragen, beschäftigen ihn daher mehr als die wirklichen politischen Verhältnisse, die er vor Augen hat, und als die Bedeutung der Veränderungen, die zu seinen Lebzeiten vor sich gehen. Dieser Mann wird von Cassius eindringlich aufgefordert, sich an die Spitze einer Verschwörung gegen seinen väterlichen Wohlthäter und Freund zu stellen. Die Aufforderung versetzt sein ganzes Wesen in Gärung, stört dessen Harmonie, bringt es für immer aus dem Gleichgewicht. An Hamlet, der gleichzeitig in Shakespeares Gemüt aufdämmert, wird von dem Geist des erschlagenen Vaters gleichfalls die Forderung gestellt, sich zum Mörder zu machen, und die Forderung wirkt anregend und aufreizend

auf Hamlets Geistesfähigkeiten, jedoch auflösend auf seine Natur. So nahe streift die Stellung zwischen zwei Pflichtgeboten, unter denen Brutus wählen muss, den inneren Streit, der bald an Hamlet herantritt.

Brutus ist in Zwietracht mit sich selbst, vergisst aus diesem Grunde Anderen die äusseren Zeichen der Freundschaft und Aufmerksamkeit zu erweisen. Er fühlt sich von den Anderen berufen, empfindet aber nicht den inneren Ruf. Wie Hamlet in die bekannten Worte ausbricht: „Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, dass ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“ so schaudert Brutus vor der Aufgabe zurück. Er sagt (I, 2):

Brutus wär' lieber eines Dorfs Bewohner,
Als sich zu zählen zu den Söhnen Roms
In solchem harten Stand, wie diese Zeit
Uns aufzulegen droht.

Seine edle Natur windet sich schmerzlich unter Unsicherheit und Zweifel.

Von dem Augenblicke an, da Cassius mit ihm gesprochen hat, ist er schlaflos. Der grobe Macbeth wird schlaflos, als er den König ermordet hat — „Macbeth hat den Schlaf ermordet“ — Brutus mit seiner feinen, prüfenden Natur, der nicht anders handeln will als die Pflicht es gebietet, ist nach dem Morde ruhig, aber vorher schlaflos. Die Beschäftigung mit dem Gedanken hat sein Wesen und Benehmen verändert; seine Frau kennt ihn nicht wieder. Sie schildert, wie er sich weder Speise noch Rede noch Schlaf gönnt, wie er nur mit gekreuzten Armen in tiefe Gedanken versunken seufzend auf und ab geht, auf ihre Fragen nicht antwortet und sie, wenn sie in ihn dringt, mit barscher Ungeduld abweist.

Nicht nur das Dankbarkeitsverhältnis zu Cäsar verursacht Brutus Seelenqualen, sondern vor allen Dingen die Ungewissheit, welche Absichten Cäsar wirklich habe. Brutus sieht ihn zwar vom Volke angebetet und mit der höchsten Macht ausgerüstet; aber Cäsar hat diese noch nie missbraucht. Er macht sich Cassius' Auffassung zu eigen, dass

Cäsar, als er das Diadem zurückwies, es eigentlich wünschte; der einzige Stützpunkt für die Verschwörung ist ein bei Cäsar vermutetes Verlangen:

Der Grösse Missbrauch ist, wenn von der Macht
Sie das Gewissen trennt; und, um von Cäsarn
Die Wahrheit zu gestehn, ich sah noch nie,
Dass ihn die Leidenschaften mehr beherrscht
Als die Vernunft. Doch oft bestätigt sich's,
Die Demut ist der jungen Ehrsucht Leiter.

Cäsar soll also nicht wegen seiner Thaten umgebracht werden, sondern wegen dessen, was er in Zukunft thun könnte. Ist es zulässig auf dieser Grundlage einen Mord zu begehen?

Die Variante bei Hamlet ist die folgende: Ist es gewiss, dass der König den Vater Hamlets ermordet hat? Kann der Geit nicht ein Blendwerk oder der Teufel selbst gewesen sein?

Brutus empfindet die Schwäche der Grundlage, je mehr er sich zum Morde wie zu einer politischen Pflicht hingezogen fühlt. Und Shakespeare hat kein Bedenken getragen, ihn, so hochsinnig er im übrigen auch ist, mit der in den Augen gar mancher Menschen zweifelhaften Zielmoral auszustatten, dass der notwendige Zweck ein unreines Mittel heilige. Zweimal, erst in einem Selbstgespräch und dann in einer Anrede an die Verschworenen, empfiehlt er politische Heuchelei als klug und zweckdienlich. Im Monologe:

Und weil der Streit
Nicht Schein gewinnt durch das, was Cäsar ist,
Leg' so ihn aus: (*fashion it thus*) das, was er ist, vergrössert,
Kann dies und jenes Übermass erreichen.

An die Verschworenen:

Lasst unsre Herzen, schlauen Herren gleich,
Zu rascher That aufwiegeln ihre Diener
Und dann *zum Scheine* schmälern.

Das heisst, der Mord soll mit so viel Anstand wie möglich ausgeführt werden, und dann sollen die Mörder sich den Anschein geben, als bedauerten sie ihn.

Sobald Cäsars Tod beschlossen ist, steht Brutus in-

dessen, der Reinheit seiner Absichten gewiss, stolz und beinahe sorglos in der Mitte der Verschworenen; allzu sorglos; denn obgleich er im Prinzip nicht vor der Lehre zurückweicht, dass man das Ziel nicht ohne die Mittel wollen könne, so schaudert er doch, rechtschaffen und unpraktisch wie er ist, vor der Anwendung solcher Mittel zurück, die ihm entweder zu niedrig oder in ihrer Rücksichtslosigkeit unverantwortlich vorkommen. Er will nicht einmal, dass die Verschworenen einen Eid leisten: „Lasst Priester, Memmen, schlaue Rechner schwören.“ Sie mögen einander ohne eidliche Versicherung Vertrauen schenken und das Geheimnis ohne eidliche Gelübde bewahren. Und als der Vorschlag gemacht wird, Antonius gleichzeitig zu töten — ein folgerichtiger Vorschlag, auf den er als Politiker eingehen musste — so lehnt er das bei Shakespeare wie bei Plutarch aus Menschlichkeit ab; „unsre Bahn wird dann zu blutig, Cassius!“ Er fühlt, dass sein Wille das Tageslicht nicht zu scheuen braucht; er leidet darunter, dass er nächtlich-dunkle Mittel anwenden soll:

O Verschwörung!

Du schämst dich, die verdächt'ge Stirn bei Nacht
 Zu zeigen, wann das Bös' am freisten ist?
 O dann, bei Tag, wo willst du eine Höhle
 Entdecken, dunkel g'nug, es zu verlarven,
 Dein schnödes Antlitz? . . .

Brutus möchte am liebsten in einer Sache, die durch Meuchelmord gefördert werden soll, ohne Verschweigen und ohne Gewalttätigkeit den politischen Sieg erreichen. Goethe hat gesagt: „Nur der Betrachtende hat Gewissen.“ Der Handelnde kann es nicht haben — während er handelt. Man überlässt sich seiner Natur und fremden Mächten, wenn man sich in eine Unternehmung stürzt. Man handelt richtig oder unrichtig, aber stets instinktiv, häufig dumm, womöglich genial, niemals mit vollem Bewusstsein, sondern mit der Rücksichtslosigkeit des Triebes oder des Egoismus oder der Genialität. Brutus will, auch während er handelt, allen Rücksichten gerecht sein.

Kreyssig und Dowden haben Brutus einen Girondisten genannt, der als Gegensatz zu seinem Schwager Cassius, einer Art von Jakobiner im antiken Kostüm, aufgestellt sei. Der Vergleich ist nur insofern treffend, als dabei an die geringere oder grössere Neigung zur Anwendung gewaltsamer Mittel gedacht wird; er hinkt jedoch, wenn man bedenkt, dass Brutus in der verdünnten Luft der Abstraktion, Aug' in Auge mit Ideen und Prinzipien, Cassius dagegen in der Welt der Thatsachen lebt; denn die Jakobiner waren wohl so hartnäckige Theoretiker wie die Girondisten. Brutus ist bei Shakespeare ein strenger Moralist, von der äussersten Fürsorge beseelt, seinen reinen Charakter fleckenlos zu erhalten, Cassius dagegen ist durchaus nicht ängstlich, seine sittliche Reinheit zu bewahren. Er ist geradezu neidisch auf Cäsar und gesteht offen, dass er ihn hasse; doch ist er nicht niedriggesinnt; denn Neid und Hass sind bei ihm ein Ausschlag der politischen Leidenschaft in ihrer grossen Konsequenz. Und er ist im Gegensatze zu Brutus ein guter Beobachter, er sieht quer durch die Worte und Handlungen der Männer in ihre Seelen. Da aber Brutus durch seinen Namen, seine Geburt und seine Stellung als Cäsars naher Freund das natürliche Haupt der Verschwörung ist, so setzt dieser stets seinen unpolitischen, unverständigen Willen durch.

Wenn später Hamlet, der so voller Zweifel ist, nie in dem Glauben an sein Recht den König zu morden schwankt, so beruht das darauf, dass Shakespeare diesen Fall gerade in der Darstellung von Brutus' Naturell erschöpft hatte.

Brutus ist das in der Seele Shakespeares wie aller besseren Menschen lebende Ideal eines Mannes, der in seinem Stolz vor Allem seine Hände rein und sein Gemüt hoch und frei bewahren will, selbst wenn er dann seine Unternehmungen misslingen und seine Wünsche für ein ruhiges Wohlsein und schliesslichen Erfolg scheitern sehen muss.

Es widersteht ihm, den andern einen Eid abzunehmen; er ist zu stolz. Wollen sie ihn betrügen, so mögen sie es thun. Möglicherweise lassen sich diese anderen von ihrem

Hasse gegen den grossen Mann leiten und freuen sich, ihre Missgunst in seinem Blute zu sättigen; er bewundert ihn und will opfern, nicht schlachten. Die anderen fürchten die Wirkung, wenn Antonius zum Volke sprechen dürfe. Allein Brutus hat dem Volke seine Gründe für den Mord dargelegt; mag Antonius den Cäsar jetzt nur loben. Verdient Cäsar denn kein Lob? Er selbst wünscht, dass Cäsar geehrt wenn auch gestraft in seinem Grabe ruhen möge; er ist zu stolz, um auf Antonius achtzugeben, der sich als Freund, wenn auch zugleich als alter Freund von Cäsar, genähert hat, und er verlässt das Forum, ehe Antonius seine Rede beginnt. Viele kennen derartige Stimmungen. Manch anderer hat derartige, scheinbar nur unkluge Handlungen ausgeführt, da sein Stolz ihm verbot, Besorgnis wegen des möglicherweise ungünstigen Schliessergebnisses zu nähren, und da er Unwillen gegen eine Vorsicht hegte, die dem Hochsinnigen niedrig vorkommt. Manch Einer hat z. B. die Wahrheit gesagt, wo Schweigen klüger gewesen wäre, oder er hat eine Gelegenheit sich zu rächen versäumt und verschmäht, weil er seinen Feind zu sehr geringschätzte um sich für dessen Betragen Genugthuung verschaffen zu wollen, und er vernachlässigte so, ihn für die Zukunft unschädlich zu machen. Man kann ein so intensives Gefühl von der Notwendigkeit der Vertrauensverhältnisse oder umgekehrt von der Unzuverlässigkeit der Freunde und von der Verächtlichkeit der Gegner haben, dass man jede Vorsichtsmassregel zurückweist.

Auf Grund eines verwandten, intensiven Gefühls hat Shakespeare den Brutus gedichtet. Mit einem Zusatz von Humor und Genialität würde er Hamlet sein und wird er Hamlet. Mit einem Zusatz von verzweifelter Bitterkeit und Menschenverachtung würde er Timon sein und wird er Timon. Hier ist er auf seiner Höhe der edle, grosse Charakter- und Doktrinen-Mensch, zu stolz, um klug sein zu wollen, und ein zu schlechter Beobachter um praktisch zu sein, — und zwar so gestellt, dass nicht nur Leben und Tod für einen andern und für ihn selbst, sondern das

Wohl des Staates, ja scheinbar der civilisierten Welt, von seinem zu fassenden Beschlusse abhängt.

Brutus zur Seite stellt Shakespeare die Gestalt, die sein weibliches Gegenstück ist, für ihn passt und eins mit ihm geworden ist, seine Base und Frau, seine Verwandte und Geliebte, die Tochter Catos, mit Catos Lehrling vermählt. Er hat hier — und wohl nur hier — uns das ihm von der idealen Ehe vorschwebende Bild entrollt.

In der Scene zwischen Brutus und Portia hat der Dichter ein schon früher einmal benutztes Motiv wieder aufgenommen: die bekümmerte Frau, die den Mann anfleht, sie in seine grossen Pläne einzuweihen. Zum erstenmal hat Shakespeare dieses Motiv im ersten Teil von Heinrich IV. angewandt, wo Lady Percy ihren Heinrich bittet, ihr sein Vorhaben mitzuteilen (siehe oben S. 263). Katharina gibt hier eine Schilderung von Hotspurs Wesen und Betragen, das der Schilderung Portias von der mit Brutus vorgegangenen Verwandlung vollständig entspricht. Beide haben denn auch gleichartige Ziele. Aber Lady Percy erfährt nichts. Ihr Heinrich liebt sie allerdings, er liebt sie ab und zu, zwischen zwei Treffen, derb und munter; aber er liebt sie keineswegs gefühlvoll, und von einer geistigen Gemeinschaft zwischen ihnen ist keine Rede.

Als Portia hier ihren Mann bittet, sie mit seinen Sorgen und Bekümmernissen bekannt zu machen, antwortet er ihr zuerst zwar abweisend mit einer Ausrede über seine Gesundheit, da sie aber mit den ihr von Plutarch in den Mund gelegten Worten, deren antike Freimütigkeit Shakespeare nur ein wenig gemildert hat, inständig betont, dass sie sich durch diesen Mangel an Vertrauen erniedrigt fühle, so antwortet Brutus ihr innig und schön. Und als sie dann (wieder nach Plutarch) erzählt, dass sie ihre Festigkeit erprobt, sich mit einem Messer am Schenkel eine Wunde beigebracht und nie darüber geklagt habe, so bricht er in die Worte aus, die Plutarch ihm auf die Lippen gelegt hat: „Macht, Götter, mich des edlen Weibes würdig!“, und verspricht, ihr alles zu erzählen.

Weder Shakespeare noch Plutarch findet jedoch dieses schwatzhafte Entgegenkommen verständig. Denn es ist nicht Portias Schuld, dass nicht alles offenbart wird. Als es zur Entscheidung kommt, kann sie weder schweigen noch sich beherrschen. Sie verrät dem Knaben Lucius ihre Angst und Unruhe und ruft selbst aus:

Ich habe Mannessinn, doch Weibeskraft.

Wie fällt doch ein Geheimnis Weibern schwer!

eine Reflexion, die augenscheinlich nicht Portias, sondern Shakespeares eigene Lebensphilosophie enthält, mit der er nicht hat zurückhalten wollen. Bei Plutarch fällt sie sogar wie tot um, so dass Brutus einen Augenblick bevor der Mord an Cäsar verübt werden soll von der falschen Todesbotschaft überrascht wird und dann alle seine Selbstbeherrschung aufbieten muss um sich nicht übermannen zu lassen.

Dem Charakter, den Shakespeare dem Brutus verliehen hat, entspringen die beiden grossen Szenen, die das Stück tragen.

Die erstere ist die wundervoll gebaute Scene, die den Wendepunkt der Tragödie bildet, wo Antonius mit Brutus' Einwilligung bei der Leiche Cäsars redet und die Römer gegen die Mörder des grossen Imperators aufhetzt.

Mit der ausgesuchtesten Kunst hat Shakespeare schon die Rede des Brutus ausgearbeitet. Plutarch erzählt, dass Brutus, wenn er Griechisch schrieb, sich eines sentenziösen und lakonischen Stils befleissigte, und er führt eine Reihe von Beispielen an. So schrieb er an die Samier: „Eure Erwägungen sind lang; ihre Wirkungen langsam — was, glaubt Ihr, wird daraus werden?“ oder in einem anderen Briefe: „Die Xanthier, die meine Milde geringschätzten, haben ihr Vaterland zu einer Grabstätte verzweifelter Männer gemacht. Die Pataräer, die sich ergaben, haben ihre Freiheit und ihre Vorrechte bewahrt. Wählt nun zwischen der gesunden Vernunft der Pataräer und dem Schicksale der Xanthier!“

Man achte darauf, was Shakespeare aus diesen Fingerzeigen zu machen verstanden hat!:

Römer, Mitbürger, Freunde! Hört mich meine Sache führen und seid still, damit ihr hören möget. Glaubt mir um meiner Ehre willen und hegt Achtung vor meiner Ehre, damit ihr glauben möget. . . . Ist jemand in dieser Versammlung ein herzlicher Freund Cäsars gewesen, dem sage ich: des Brutus Liebe zum Cäsar war nicht geringer als seine. Wenn dieser Freund dann fragt, warum Brutus gegen Cäsar aufstand, ist dies meine Antwort: Nicht weil ich Cäsar weniger, sondern weil ich Rom mehr liebte. . . .

und so weiter in diesem lakonischen Antithesenstil. Shakespeare hat einen bewussten Versuch gemacht, den Brutus die Sprache führen zu lassen, die er sich angeeignet hatte, und er hat mit seiner genialen Mutmassungsgabe die griechische Rhetorik des Brutus wiedergeschaffen:

Weil Cäsar mich liebte, wein' ich um ihn; weil er glücklich war, freue ich mich; weil er tapfer war, ehr' ich ihn; aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn. Also Thränen für seine Liebe, Freude für sein Glück, Ehre für seine Tapferkeit und Tod für seine Herrschsucht.

Mit ausserordentlicher Kunst und doch mit edler Kunst gipfelt diese Rhetorik in der Frage: „Wer ist hier so schlecht gesinnt, dass er sein Land nicht lieben wollte? Ist es jemand, er rede, denn ihn habe ich beleidigt,“ und als die Antwort lautet: „Niemand, Brutus, niemand,“ so folgt seine ruhige Replik: „Dann habe ich niemand beleidigt.“

Die noch bewundernswürdigere Rede des Antonius ist vor allen Dingen wegen des bewussten Stilunterschiedes bemerkenswert. Hier gibt es keine Antithese, keine litterarische Beredsamkeit, sondern eine mündliche von der stärksten demagogischen Art; genau da, wo Brutus den Faden der Rede fallen liess, nimmt Antonius ihn wieder auf, indem er in der Einleitung ausdrücklich versichert, dass hier an der Bahre Cäsars doch nicht zu seinem Lob geredet werden solle, und bis zur Ermüdung betont, Brutus und alle die anderen Verschworenen seien ehrenwerte Männer. Dann erhebt sich diese Beredsamkeit, listig und machtvoll in ihrem wohlberechneten Crescendo, in ihrem innersten Wesen von etwas getragen, das nicht Berechnung ist, sondern glühende Begeisterung für Cäsar, flammender Zorn über

seinen Mord. Der Hohn und der Zorn tragen anfangs unter dem Eindruck der Stimmung in der für Brutus gewonnenen Volksmasse eine Maske; dann wird die Maske ein wenig gelüftet, dann etwas mehr, dann noch mehr, bis sie mit einer wilden Handbewegung abgerissen und zur Seite geworfen wird.

Hier hat Shakespeare wiederum mit Meisterschaft die von Plutarch gegebenen Andeutungen zu benutzen verstanden, so sparsam diese auch waren:

Er hielt wie üblich die Leichenrede über Cäsar, und da er das Volk durch seine Rede stark bewegt und gerührt sah, mischte er plötzlich in die Lobrede über Cäsar, was er für geeignet hielt, Mitleid zu erregen und das Gemüt der Zuhörer zu entflammen.

Man achte darauf, was Shakespeare aus diesem Satz zu formen vermocht hat:

Mitbürger, Freunde, Römer! Hört mich an:
Begraben will ich Cäsar, nicht ihn preisen.
Was Menschen Übels thun, das überlebt sie;
Das Gute wird mit ihnen oft begraben.
So sei's mit Cäsar auch! Der edle Brutus
Hat euch gesagt, dass er voll Herrschsucht war;
Und war er das, so war's ein schwer Vergehen,
Und schwer hat Cäsar dann dafür gebüßt.
Hier, mit des Brutus Willen und der andern,
— Denn Brutus ist ein ehrenwerter Mann,
Das sind sie alle, alle ehrenwert —
Komm' ich, bei Cäsars Leichenzug zu reden.
Er war mein Freund, mir immer echt und treu:
Doch Brutus sagt, dass er voll Herrschsucht war,
Und Brutus ist ein ehrenwerter Mann.

Dann erst ruft Antonius den Zweifel über Cäsars Herrschsucht wach; er erwähnt, wie er die Königskrone zurückwies, dreimal zurückwies. War das Herrschsucht? Darauf berührt er, dass Cäsar ja doch einmal geliebt gewesen sei, und dass nichts ihnen verbiete, um ihn zu trauern. Dann plötzlich ausbrechend:

O Urteil! Du entfloht zum blöden Vieh,
Der Mensch ward unvernünftig! — Habt Geduld!
Mein Herz ist in dem Sarge hier bei Cäsar
Und ich muss schweigen, bis es mir zurückkommt.

Nun folgt der Appell an das Mitleid mit diesem Grössten, dessen Wort noch gestern eine Welt aufwog, und der nun dergestalt da liege, dass der Geringste sich nicht vor ihm beugen wolle. Es würde Unrecht sein, aufwiegelnde Rede an sie zu richten, Unrecht gegen Brutus und Cassius „die ihr als ehrenwerte Männer kennt“ (die angeführten Worte klingen wie eine Verhöhnung des Lobes) nein lieber will er sich und dem Toten Unrecht thun. Er habe aber ein Pergament in Händen — er wolle es wahrlich nicht laut vorlesen — falls jedoch der gemeine Mann dessen Inhalt erführe, so würde er die Wunden des Toten küssen und die Kleider in sein heiliges Blut tauchen. — Und als nun die Rufe nach dem Inhalt des Testamentes sich in die Verwünschungen gegen die Mörder mischen, so begegnet er dem Geschrei mit hartnäckigem Weigern. Anstatt das Testament vorzulesen, breitet er den Mantel Cäsars mit allen seinen Löchern vor ihren Augen aus.

Hier stand bei Plutarch:

Schliesslich entfaltete er Cäsars Mantel, der ganz blutig und von Dolchstichen durchbohrt war, indem er die Urheber des Mordes Missethäter und Vaternörder nannte.

Aus diesen wenigen Worten hat Shakespeare folgendes Wunder von aufreizender Beredsamkeit geschaffen:

Diesen Mantel,

Ihr kennt ihn alle; noch erinnr' ich mich
 Des ersten Males, als ihn Cäsar trug
 In seinem Zelt, an einem Sommerabend
 — Er überwand den Tag die Nervier —
 Hier, schauet! fuhr des Cassius Dolch herein;
 Seht, welchen Riss der tück'sche Casca machte!
 Hier stiess der vielgeliebte Brutus durch.
 Und als er den verfluchten Stahl hinwegriss,
 Schaut her, wie ihm das Blut des Cäsar folgte,
 Als stürzt es vor die Thür, um zu erfahren,
 Ob wirklich Brutus so unfreundlich klopfte.
 Denn Brutus, wie ihr wisst, war Cäsars Engel. —
 Ihr Götter, urteilt, wie ihn Cäsar liebte!
 Kein Stich von allen schmerzte so wie der.
 Denn als der edle Cäsar Brutus sah,

Warf Undank, stärker als Verräterwaffen,
 Ganz nieder ihn: da brach sein grosses Herz,
 Und in dem Mantel sein Gesicht verhüllend,
 Grad am Gestell der Säule des Pompejus,
 Von der das Blut rann, fiel der grosse Cäsar.
 O meine Bürger, welch ein Fall war das!
 Da fielen ihr und ich; wir alle fielen,
 Und über uns frohlockte blut'ge Tücke.
 O ja! Nun weint ihr, und ich merk', ihr fühlt
 Den Drang des Mitleids: dies sind milde Tropfen.
 Wie? Weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
 Nur unsers Cäsars Kleid verletzt? Schaut her!
 Hier ist er selbst, geschändet von Verrätern.

Er entblösst Cäsars Leiche. Und dann erst liest er das Testament vor, das die Bevölkerung mit Geschenken und Wohlthaten überhäuft, und das Shakespeare hinzugedichtet und bis zum Schlusse aufbewahrt hat.

Kein Wunder, selbst Voltaire wurde von der Schönheit dieser Scene so überwältigt, dass er ihretwegen die drei ersten Aufzüge des Dramas übersetzte und am Schlusse seines *Mort de César* eine allerdingst äusserst matte Nachahmung dieses Auftrittes schrieb. Eben wegen dieser Scene spricht er sich auch in seinem Bolingbroke gewidmeten *Discours sur la tragédie* mit so grosser Begeisterung und mit so viel Neid über die Freiheit der englischen Bühne aus.

In den beiden letzten Aufzügen wird Brutus von dem Rückschlage seiner That getroffen. Bei dem Morde wirkte er aus edlen, uneigennütigen, patriotischen Beweggründen mit; aber doch wird er von dem Rückschlage getroffen, doch büsst er mit seinem Glück und Leben dafür. Diese sinkende Handlung der beiden letzten Aufzüge ist — wie bei Shakespeare in der Regel — weniger wirksam und fesselnd als die steigende Handlung, die hier die drei ersten Aufzüge ausfüllt, sie enthält jedoch eine einzelne inhaltsreiche, tiefsinnige, glänzend gebaute und durchgeführte Scene, die Streit- und Versöhnungs-Scene zwischen Brutus und Cassius im vierten Aufzuge, die der Offenbarung von Cäsars Geist vorhergeht.

Inhaltreich ist diese Scene, weil sie uns ein allseitiges

Bild von den beiden Hauptcharakteren liefert — dem streng rechtschaffenen Brutus, der empört ist über die Mittel, mit denen Cassius sich das zu ihrem Kriegszuge unbedingt nötige Geld verschafft, und dem als Politiker in moralischen Fragen recht gleichgültigen Cassius, der jedoch nie seinen persönlichen Vorteil vor Augen hat. Tiefsinnig ist die Scene, weil sie uns die notwendigen Folgen der gesetzwidrigen, aufrührerischen Handlung schildert: grausames Auftreten, rücksichtsloses Benehmen, schlaffes Gutheissen von unehrlichem Verfahren seitens der Untergebenen, da die Bande der gesetzmässigen Gewalt und Zucht einmal gesprengt sind. Glänzend gebaut ist sie, weil sie mit ihren wechselnden Leidenschaften und mit ihrer steigenden Disharmonie, die schliesslich zu bewegter und inniger Versöhnung übergeht, im eigentlichsten Sinne des Wortes dramatisch ist.

Dass Brutus als der wirkliche Held der Tragödie Shakespeare vor Augen stand, offenbart sich mit stärkster Deutlichkeit, wenn er das Stück mit der in Plutarchs „Marcus Brutus“ dem Antonius auf die Lippen gelegten Lobrede schliesst; ich meine die berühmten Worte:

Dies war der beste Römer unter allen:
 Denn jeder der Verschwornen, bis auf ihn,
 That, was er that, aus Missgunst gegen Cäsar;
 Nur er verband aus reinem Biedersinn
 Und zum gemeinen Wohl sich mit den andern.
 Sanft war sein Leben, in ihm mischten sich
 Die Element', dass aufstehn durft' Natur,
 Der Welt verkündigen: „Dies war ein Mann.“

Die Übereinstimmung zwischen diesen Worten und einem sehr berühmten Spruch von Hamlet tritt offen zu Tage. Überall verspürt man in Julius Cäsar die Nähe Hamlets. Wenn Hamlet so lange mit seinem Attentat auf den König zögert, sich so stark zurückgehalten fühlt, über Ausfall und Folgen im Zweifel ist, alles bedenken will und sich Vorwürfe macht, dass er sich zu lange bedenke, so beruht das wahrscheinlich teilweise auf dem Umstande, dass Shakespeare direkt von Brutus zu ihm gelangt. Sein Hamlet hat — sozusagen — gerade gesehen, wie es Brutus erging, und das Beispiel ist

nicht verlockend, weder mit Rücksicht auf Stiefvatermord, noch mit Rücksicht auf Handeln im allgemeinen.

Wer weiss, ob Shakespeare in diesem Zeitraume nicht ab und zu Anfechtungen gehabt hat, unter denen er kaum begriff, dass irgend ein Mensch sich entschliessen könnte zu handeln, eine Verantwortung auf sich zu nehmen, den Stein, den jede Handlung darstellt, in rollende Bewegung zu setzen. Denn beginnt man erst über die unberechenbaren Folgen einer Handlung, über alles, was die Verhältnisse daraus machen können, zu grübeln, so wird jede Handlung in grösserem Stil unmöglich. Daher verstehen die wenigsten alten Männer ihre Jugend; sie hätten den Mut nicht, noch einmal so zu handeln, wie sie, unbekümmert um die Folgen, damals handelten. Brutus bildet einen Übergang zu Hamlet, und Hamlet hat während der Ausarbeitung von Julius Cäsar in Shakespeares Gemüt gekeimt.

Vielleicht ist der Übergang folgender: Die Beschäftigung mit diesem Brutus, der, wo er zum Morde aufgehetzt werden soll, immer an den älteren erinnert wird, der sich wahn-sinnig stellte und den Tyrannen verjagte, hat Shakespeare dahin gebracht, etwas bei dieser überhaupt sehr populären Gestalt, wie sie von Livius geschildert wird, zu verweilen. Aber Brutus der Ältere, das ist Hamlet vor Hamlet, dessen blosser Name, den er in einem älteren Drama und bei Saxo fand, Stimmungen bei ihm wach rief. Es war ja der Name, den er seinem kleinen, ihm so früh entrissenen Sohne gegeben hatte.

X.

Genau in demselben Jahre wie Shakespeare machte sein berühmter Berufsgenosse Ben Jonson seinen ersten Versuch einer dramatischen Wiederherstellung des römischen

Altertums. Im Jahre 1601 wurde sein Schauspiel *The Poetaster* ausgearbeitet und aufgeführt. Die Tendenz des Stückes ist eine litterarische Vernichtung seiner beiden Angreifer, der dramatischen Dichter Marston und Dekker; die Handlung geht zu Kaiser Augustus' Zeiten vor sich, und Jonson hat hier trotz der Satire über Zeitgenossen mit seiner gründlichen Kenntniss der antiken Litteratur ein Zeitbild der alt-römischen Sitten schaffen wollen. Wie Shakespeare seinem Julius Cäsar zwei andere Tragödien aus dem alten Rom „Antonius und Kleopatra“ und „Coriolanus“ folgen liess, so schrieb auch Ben Jonson noch zwei Dramen über römische Gegenstände, die Trauerspiele „Sejan“ und „Catilina“; vergleicht man die Behandlungsweise der Stoffe in den genannten Stücken mit der Shakespeareschen, so erscheint diese in einem klareren und eigentümlicheren Lichte. Doch ehe dieser Vergleich des künstlerischen Verfahrens auf einem einzelnen, begrenzten Felde stattfinden kann, ist es nötig, die beiden schöpferischen Geister zusammenzustellen.

Ben Jonson war neun Jahre jünger als Shakespeare, er wurde im Jahre 1573 einen Monat nach dem Tode seines Vaters, eines Predigers, dessen Vorfahren *the gentry* angehörten, geboren; er war ein Stadtkind im Gegensatz zu Shakespeare als Landkind, wenn auch Stadt und Land damals nicht in dem Gegensatze zu einander standen wie heutzutage. Als Ben zwei Jahre alt war, verheiratete seine Mutter sich mit einem braven Maurermeister, der das Seinige that, um dem Stiefsohne eine gute Erziehung zu verschaffen; so schickte er ihn, nachdem er einige Jahre eine kleinere Privatschule besucht hatte, zur Schule in Westminster, wo der gelehrte William Camden ihn in die beiden klassischen Litteraturen einweihete und ausserdem anscheinend einen gewissen, nicht ganz günstigen Einfluss auf seine späteren litterarischen Gewohnheiten ausübte, indem er ihn lehrte, alles, was er in Versen auszudrücken beabsichtigte, zuerst in Prosa niederzuschreiben. Schon in der Schule wurde also der Grund gelegt zu seinem doppelten Ehrgeiz als Gelehrter und als Poet oder vielmehr als ge-

lehrter Poet und zu seinen schwerfälligen, rhetorisch-ge-
wichtigen Versen.

So hoch er Gelehrsamkeit schätzte, so unlieb alles
Handwerk ihm war und so wenig er sich zu praktischen
Arbeiten eignete, so wurde er doch durch Armut gezwungen,
seine Studien zu unterbrechen, um unter seinem Vater als
Baumeister in einer untergeordneten Stellung zu arbeiten,
ein Umstand, der ihm später in seinen litterarischen Fehden
öfters das Schimpfwort Mauerhandlanger einbrachte. Er hielt
diese Beschäftigung nur kurze Zeit aus, ging als Soldat
nach den Niederlanden, erlegte im Angesichte beider Lager
einen feindlichen Soldaten im Zweikampfe, kehrte nach
London zurück und verheiratete sich — beinahe ebenso
jung wie Shakespeare — nur neunzehn Jahre alt. Sechs-
undzwanzig Jahre später nannte er in seinen Gesprächen
mit Drummond seine Frau „widerspenstig aber rechtschaffen“
(*a shrew, yet honest*).

Er hatte einen starken und kräftigen Körperbau, war
derb und grob, voll von Selbstgefühl und kriegerischen
Instinkten, innig überzeugt von dem hohen Rang des Ge-
lehrten und dem hohen Beruf des Dichters, voll Gering-
schätzung gegen Unwissenheit, Frivolität und Niedrigkeit,
klassisch angelegt mit einer Vorliebe für verständigen Plan
und ruhige Gedankenentwicklung in seinen Schriften, und
doch insofern ein echter Poet als er nicht nur ein unregel-
mässiges Leben führte und ganz ausser stande war, das
ab und zu verdiente Geld zusammenzuhalten, sondern ausser-
dem von Hallucinationen geplagt war und einmal Tataren
und Türken um seine grosse Zehe fechten sah, ein ander-
mal in einem Gesichte seinen Sohn mit einem blutigen,
vermeintlich dessen Tod weissagenden Kreuz auf der Stirn
erblickte.

Wie Shakespeare suchte er sein Leben am Theater
zu fristen und trat als Schauspieler auf. Man betraute
ihn wie Shakespeare damit, alte Stücke des Schauspiel-
vorrats aufzufrischen und durch Hinzufügungen zu erneuern.
So hat er noch im Jahre 1601—2 Kyds alte Spanische

Tragödie, die Shakespeare in mehr als einer Beziehung bei der Abfassung von Hamlet vorgeschwebt hat, mit einer Reihe sehr schöner Hinzufügungen im Stile des alten Schauspiels versehen.

Diese Arbeit führte er auf Bestellung von Henslowe aus, für dessen mit der Shakespeareschen rivalisierenden Truppe er vom Jahre 1597 an regelmässig wirksam war. Im Verein mit Dekker arbeitete er eine Familientragödie aus, schrieb eine romantische Komödie „The case is altered“ im phantastischen Stil des Zeitalters, kurz erwies sich dem Theater nach Kräften nützlich, erreichte es aber nicht, wie Shakespeare Teilhaber zu werden, und kam so nie auf einen grünen Zweig, sondern war bis in seine letzten Lebensjahre wegen seines Auskommens auf die Freigebigkeit adeliger und fürstlicher Gönner angewiesen.

Der Schluss des Jahres 1598 ist für Ben Jonsons Lebenslauf auf doppelte Weise bedeutungsvoll. Im September tötete er im Duell einen andern von Henslowes Schauspielern, einen gewissen Gabriel Spencer, der ihn herausgefordert zu haben scheint, und erhielt zur Strafe das Verbrecherzeichen T (Tyburn) auf seinem Daumen eingebrannt. Diese Begebenheit hat ihn augenscheinlich eine Zeitlang aus der Verbindung mit Henslowes Truppe herausgedrängt. Ein paar Monate später wurde seine erste Original-Arbeit „Every Man in his Humour“ von den Schauspielern des Lord Kammerherrn aufgeführt. Nach einer Überlieferung, die uns von Rowe aufbewahrt ist und Glauben verdient, war das Stück schon abgewiesen, als es Shakespeare vor Augen kam und von ihm angenommen wurde. Es fand verdienten Beifall, und von nun an war der Name des Verfassers bekannt.

Hier schon lässt er (in der ältesten Ausgabe) den jungen Knowell sich mit warmer Begeisterung für die Poesie, für die heilige Erfindungsgabe und die Majestät der Kunst aussprechen und zwar mit dem Hass gegen jede Profanation der Musen, den er später so oft an den Tag legt, nirgends mit stärkerem Flug als in The Poetaster, wo er den jungen Ovid die von seinem Vater

und anderen geringgeschätzte Kunst lobpreisen lässt. Und von Anfang an ist er in seinem starken Gefühl, zugleich ein Priester der Kunst und kraft seiner Kenntnisse ein Aristarch des Geschmacks zu sein, nicht nur ohne jegliche Gefallsucht dem Publikum gegenüber aufgetreten, sondern auch mit der derben und überlegenen Haltung eines Erziehers, seinen Zuschauern und Lesern immer wieder einprägend, was Goethe mit den bekannten Worten ausgedrückt hat: „Ich schreibe nicht, Euch zu gefallen; Ihr sollt was lernen.“ Immer wieder überführte er die Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Kunst auf seine Person und griff seine untergeordneten Nebenbuhler mit mehr bissiger als witziger Satire ohne Schonung an. Seine Prologe und Epiloge sind einer Selbstverherrlichung geweiht, die dem Wesen Shakespeares ganz fremd war. Asper in „Every Man out of his Humour“ (1599), Crites in „Cynthia's Revels“ (1600) und Horace in „The Poetaster“ (1601) sind ebensoviele selbstvergötternde Selbstschilderungen.

Die, welche in seinen Augen die Kunst herabwürdigten, werden dagegen in Karikaturen geißelt. So ist sein Patron Henslowe im letztgenannten Stücke unter dem Namen *Histrion* als ein lästerhafter Sklavenhändler dargestellt, und seine Kollegen Marston und Dekker werden unter römischen Namen als aufdringliche und verächtliche Sudler lächerlich gemacht. Ihre Angriffe auf den vorzüglichen Dichter Horaz — dessen Namen und Person sich der ihm so unähnliche Ben Jonson angeeignet hat — haben schändliche Ursachen und erhalten eine beschämende Strafe.

Dass der ganze Krieg nicht allzu feierlich aufzufassen ist, und dass der brave Ben gleichzeitig ein entrüsteter Moralist und ein gutmütiger Zechbruder sein konnte, wird einleuchtend, wenn man sieht, dass er gleich nachher bei dem mit so tiefer Verachtung behandelten Henslowe wieder in Dienst tritt, und dass er, der im Jahre 1601 auf seine Herausforderung von Marston und Dekker im „*Satiromastix*“ die boshafte Antwort erhielt, schon 1604 die Widmung von Marstons „*The Malcontent*“ annimmt und

1605 mit diesem eben verhöhnten Kollegen und mit Chapman zusammen an dem Schauspiele „Eastward Ho“ arbeitet. Man würde sich an das Sprichwort „Pack schlägt sich, Pack verträgt sich“ erinnert fühlen, wenn nicht Jonsons Auftreten bei dieser Gelegenheit ihn von einer Seite zeigte, die nichts weniger als alltäglich oder gewöhnlich ist. Als Marston und Chapman wegen einiger im Stücke enthaltener Ausfälle gegen die Schotten ins Gefängnis geworfen wurden und dem Gerücht nach in Gefahr schwebten, Nase und Ohren zu verlieren, ging er freiwillig mit den andern ins Gefängnis, da er ja mit ihnen zusammen geschrieben hätte. Bei dem Feste, das er nach ihrer Freilassung allen seinen Freunden gab, stiess seine Mutter mit ihm an und zeigte ihm gleichzeitig ein Papier, dessen Inhalt sie in seinen Trank hätte mischen wollen, falls er zu jener Verstümmelung verurteilt worden wäre. Sie fügte hinzu, dass sie ihn nicht hätte überleben, sondern selbst ihren Teil von dem Gifte hätte nehmen wollen. Sie muss eine tapfere und lustige Seele gewesen sein wie ihr Sohn.

Während Ben Jonson wegen seines Duelles im Gefängnis sass, war er von einem Priester, der ihn besuchte, zum Katholizismus bekehrt worden, ein Umstand, der seinen Gegnern zu Stichelreden Veranlassung gab. Er scheint jedoch die katholische Lehre nicht mit besonderer Leidenschaft erfasst zu haben, denn zwölf Jahre nachher wechselt er aufs neue die Religion und kehrt zur protestantischen Kirche zurück. Ebenso bezeichnend für Ben wie für die Renaissance ist die uns von Drummond aufbewahrte Mitteilung aus seinem eigenen Munde, dass er nach seiner Wiederversöhnung mit der Kirche beim ersten Abendmahl, dem er beiwohnte, als Zeichen aufrichtiger Rückkehr zu der Lehre, die auch dem Laien den Kelch reichte, diesen bis zum Rande mit Wein gefüllt an den Mund setzte und in einem einzigen Zuge leerte.

Nicht ohne *Humor* — um mit Ben Jonson zu reden — ist auch seine Erzählung, wie Raleighs junger Sohn, den er im Jahre 1612, während der Vater im Tower sass, als

Mentor auf einer Reise in Frankreich begleitete, sich das boshafte Vergnügen machte, seinen Hofmeister toll und voll zu trinken und ihn dann auf einem Schiebkarren durch die Strassen von Paris fahren zu lassen, indem er ihn an jeder Strassenecke vorzeigte. So sehr der grosse Ben auf seine geistige Würde hielt, so sorglos war er nicht selten mit der persönlichen.

Doch trotz seiner Schwächen war er stout, energisch und hochsinnig als Mensch, bedeutend, selbständig und sehr umfassend als Geist, und von 1598 an, da er in Shakespeares Gesichtskreis auftaucht, und während seines ganzen übrigen Lebens, ist er, soweit man es beurteilen kann, unter den Zeitgenossen der Mann gewesen, dessen Name am häufigsten mit Shakespeares zusammen genannt wurde. Für die Nachwelt, besonders ausserhalb Englands, hat der Name Ben Jonson gegenüber dem unvergleichlichen, einmal mit ihm zusammengekoppelten Namen seinen Klang verloren; in der damaligen Zeit hat man sie, obwohl Ben Jonson nie allgemein beliebt wurde wie Shakespeare, in litterarischen Kreisen häufig als das dramatische Bruderpaar des Zeitalters betrachtet. Und was interessanter ist: Ben Jonson ist einer der wenigen, von denen wir wissen, dass Shakespeare mit ihnen dauernd verkehrt hat, wie er denn auch einer der wenigen ist, der zu diesem Verkehr bestimmte, von den Shakespeareschen höchst verschiedene Kunstprinzipien mitbrachte. Wenn er auch wahrscheinlich nicht wenig ermüdend war, so muss es für Shakespeare doch lehrreich und anregend gewesen sein, mit ihm zu sprechen, da Ben ihm in geschichtlichen und sprachlichen Kenntnissen weit überlegen war und als Dichter ein ganz anderes Ideal verfolgte.

Ben Jonson war ein grosser dramatischer Verstand. Er nahm niemals wie die andern zeitgenössischen Dichter irgend eine Novelle und dramatisierte sie, wie sie vorlag, ohne Rücksicht auf das mehr oder weniger Zusammenhängende in ihrem Gang und ohne Rücksicht auf ihre grössere oder geringere Nichtübereinstimmung mit der örtlichen, geographischen oder historischen Wirklichkeit. Der

Sohn eines Baumeisters, wie er es war, brachte er mit architektonischer Sicherheit seinen ganzen dramatischen Plan aus seinem eigenen Selbst hervor, und da er ein sehr kenntnisreicher Mann war, vermied er nach Kräften jeden Fehler gegen die Lokalfarbe. Er vergisst sie zwar hie und da (so wird in seiner *Volpone* zuweilen gesprochen, als befände man sich in London, nicht in Venedig, und in seinem *Poetaster*, als wäre man in England, nicht in Rom), aber das geschieht in satirischer Absicht und keineswegs kraft der Gleichgültigkeit für derartige Dinge, die alle anderen damaligen Dramatiker und nicht am wenigsten Shakespeare kennzeichnet.

Am kürzesten kann der Grundgegensatz zwischen ihnen so ausgedrückt werden: Ben Jonson huldigt der Menschenauffassung der klassischen Komödie und der lateinischen Tragödie. Er stellt die Menschennatur nicht allseitig mit innerer Entwicklung und inneren Widersprüchen dar, sondern bannt den Charakter in einen Typus mit ganz wenigen oder einzelnen Haupteigenschaften. Er schildert z. B. den schlaun Schmarotzer oder den Sonderling, der keinen Lärm ertragen kann, oder den grosssprecherischen Kapitän oder den verdorbenen Anarchisten (*Catilina*) oder den strengen Ehrenmann (*Cato*), und diese Persönlichkeiten sind in der Regel nichts anderes oder nichts mehr als was in diesen Worten liegt und zwar stets und unter allen Verhältnissen. Der Bleistift, womit er diese Charaktere zeichnet, ist hart, aber er führt ihn mit einer solchen Kraft, dass seine vorzüglichsten Umriss die Jahrhunderte durchdauern, unvergesslich trotz der Seltsamkeit, womit sie zuweilen angelegt sind, kraft der Entrüstung, womit Bosheit und Schlechtigkeit gestempelt sind, und kraft der derben Lustigkeit, womit Karikaturen hingeworfen oder Farcen durchgeführt sind.

Einzelne von Molières Farcen können an die seinigen erinnern; was aber die unbarmherzige Kraft der Satire angeht, so findet sich erst in Gogols „*Revisor*“ ein Seitenstück zu seiner „*Volpone*“.

Die Grazien hatten an Shakespeares Wiege gestanden,

nicht an der seinigen, und doch hat der Schwerebewaffnete sich dann und wann auch zur Grazie erhoben, hie und da seinen guten, planenden Verstand und seine solid zusammenzimmernde Logik Ferien halten lassen, und sich als echter Renaissancedichter in die leichten Luftschichten der reinen Phantasie emporgeschwungen.

Mit grosser Freiheit tummelt er sich in dem allegorischen Maskenspiel herum, das bei den Hoffesten aufgeführt wurde, und noch in seinem Hirtengedicht *The sad shepherd*, das er auf seinem Sterbebette gedichtet zu haben scheint, zeigte er, dass er auch in dem rein romantischen Stile mit den vorzüglichsten Zeitgenossen einen Vergleich aushalten konnte. Doch nicht auf diesem Gebiete tritt seine Ursprünglichkeit zu Tage, sondern in der scharfen, wirklichkeitsgetreuen Beobachtung damaliger Verhältnisse und Sitten, die Shakespeare links liegen liess und beinahe stets nur auf indirektem Wege schilderte. Das London der Elisabeth lebt in seinen Schauspielen mit seiner niedrigeren und feineren Bevölkerung, besonders jedoch mit der niedrigeren, die Wirtshäuser und Theater besuchte, die an der Themse und auf Märkten lebte, mit Schelmen und Poeten und Schauspielern, Fährknechten und Gauklern, Bärenführern und Krämern, reichen Bürgerdamen und fanatischen Puritanern und Gutsbesitzern vom Lande, englischen Sonderlingen jeder Art und jeden Standes, und jeder spricht seine Sprache, seine Mundart, sein Kauderwelsch. So nahe hielt Shakespeare sich nie an das tägliche Leben.

Besonders die gründliche, philosophische Gelehrsamkeit Jonsons muss den Verkehr mit ihm für Shakespeare lehrreich gemacht haben. Bens Wissen war encyklopädisch und besonders war seine Kenntniss der Schriftsteller des Altertums überwältigend vielseitig und genau. Oft hat man die Bemerkung gemacht, dass er sich nicht mit einer erschöpfenden Kenntniss der Hauptschriftsteller aus der römischen und griechischen Bücherwelt begnügt habe. Er kennt nicht nur die grossen Geschichtsschreiber, Dichter und Redner wie Tacitus und Sallust, Horaz, Vergil, Ovid und Cicero,

sondern auch Sophisten, Grammatiker und Scholiasten, Männer wie Athenaeus, Libanius, Philostratus, Strabo, Photius. Er kennt Bruchstücke von äolischen Lyrikern und römischen Epikern, von griechischen Tragödien und römischen Inschriften, und was am sonderbarsten ist — er benutzt das alles.

Was er bei den Alten schön und gedankenreich oder gedankenanregend fand, das flocht er in seinen Stil hinein. Dryden sagt darüber: „Der grösste Mann in dem vorhergehenden Zeitraume war willig, den Klassikern auf jede Weise Platz einzuräumen; er war nicht nur ein erklärter Nachahmer des Horaz, sondern ein gelehrter Plagiator aller der anderen. Überall findet man seine Fussspuren in ihrem Schnee. Wenn Horaz, Lucan, Petronius Arbitr, Seneca und Juvenal ihm das Ihrige nehmen könnten, so gäbe es wenig ernste Gedanken, die als neu bei ihm übrig blieben. Aber er hat seine Plünderung so offenkundig getrieben, dass er augenscheinlich keine Furcht hegt, deswegen vom Gesetze betroffen zu werden. Er macht einen Einfall in einen Schriftsteller wie ein König in eine Provinz, und was bei anderen Dichtern Diebstahl sein würde, ist bei ihm nur Sieg.“ Soviel ist sicher, dass eine ungewöhnliche Gelehrsamkeit und ein ausserordentliches Gedächtnis ihn mit einem ungeheuren Vorrat von kleinen Zügen, dichterischen und rhetorischen Einzelheiten ausrüsteten, und es war ihm ein Bedürfnis, sich diesen Vorrat in seinen Schauspielen anzueignen.

Doch seine Kenntnisfülle war nicht bloss formeller und rhetorischer Natur; sie war auch sachlich. Welchen Gegenstand er auch behandelt, Alchemie oder Hexenglauben oder Schönheitsmittel zu Kaiser Tiberius' Zeiten, so ist er kompetent und hat sich in eine ganze den betreffenden Gegenstand behandelnde Litteratur hineingearbeitet. So wird er universell wie Shakespeare, aber auf eine ganz andere Weise. Shakespeare weiss zunächst alles das, was man nicht aus Büchern lernt, ferner alles, zu dessen Kenntnis eine aufgeschnappte Äusserung, ein verständiger Wink, ein Gespräch mit einem hochentwickelten Manne für das Genie hinreichend ist. Dann besitzt er ausserdem die Belesenheit, die ein genialer

und fleissiger Mann ohne Fachgelehrsamkeit sich zu jener Zeit verschaffen konnte. Ben Jonson ist dagegen Fachmann. Er weiss aus Büchern alles, was zu jener Zeit die Bücher, die ja meistens aus den nicht allzu zahlreichen Werken der alten klassischen Litteratur bestanden, einen Mann, der in Gelehrsamkeit seine Ehre setzte, lehren konnten. Er weiss nicht nur Bescheid, sondern er weiss auch, woher er es hat; er kann seine Quellen mit Hinweis auf Paragraph und Seitenzahl anführen, und er versieht seine Schauspiele zuweilen mit so viel gelehrten Angaben, dass sie wie eine Doktordisputation von Noten strotzen.

Kolossal, derb, mächtig und stets schlagfertig, wie er ist, mit seinem ungeheuren Gepäck von Gelehrsamkeit ist er von Taine mit einem jener Kriegselefanten des Altertums verglichen worden, die einen Turm, viele Menschen und eine Menge Waffen und Maschinen auf ihrem Rücken trugen und mit all diesem Kriegsgerät ebenso schnell liefen wie ein leichtfüssiges Pferd.

Es muss für die Zeitgenossen, die bei den Debatten im Mermaid zwischen Jonson und Shakespeare zugegen waren, vom höchsten Interesse gewesen sein, zwei so bedeutende, so verschieden geartete und verschieden ausgerüstete Geister anzuhören, wenn sie im Scherz oder im Ernst über diesen oder jenen Streitpunkt in der Kunst, über diese oder jene sonderbare Erscheinung in der Geschichte zwisteten, und ebenso interessant ist es heutzutage für uns, ihre gleichzeitig begonnene dramatische Behandlungsweise des römischen Altertums zu vergleichen. Hier scheint Shakespeare von vorne herein zurückstehen zu müssen, er, der nach dem bekannten, Jonson zugeschriebenen Ausspruch „wenig Latein und noch weniger Griechisch“ (*small Latine and less Greek*) konnte, während Ben in dem alten Rom wie in dem London seines Zeitalters zu Hause war und bei seinem ganz maskulinen Talent mit dem römischen Geiste eine gewisse Verwandtschaft hatte.

Und doch steht Shakespeare auch hier hoch über Jonson, so gewiss diesem trotz all seiner Gelehrsamkeit

und all seines Fleisses der Sinn seines grossen Berufsgenossen für das Grundmenschliche, das weder gut noch schlecht ist, abgeht, ihm ferner nur selten die unvorhergesehenen genialen Einfälle zu Gebote stehen, die Shakespeares Stärke ausmachen und für die Lückenhaftigkeit seiner Kenntnisse entschädigen, ihm endlich jeglicher Mollton fehlt, und damit die Fähigkeit das echtste Weibliche darzustellen.

Nichtsdestoweniger würde es ungerecht sein, Jonson, wie es in der Regel in Deutschland geschieht, allein als Folie für Shakespeare zu benutzen. Es ist eine einfache Forderung der Gerechtigkeit, die Punkte hervorzuheben, wo er sich zu einer wirklichen Höhe erhebt.

Ogleich *The Poetaster* zur Zeit des Augustus im alten Rom vor sich geht, eignet sich das Stück insofern nicht zu einem Vergleich mit Shakespeares römischen Dramen, als das Kostüm ja zum Teil eine Maskerade ist, unter der Ben Jonson sich gegen seine in römischer Verkleidung auftretenden Zeitgenossen, Marston und Dekker, verteidigt. Indessen hat er sein Bestes gethan, um auch hier ein zuverlässiges Bild altrömischer Sitten zu entwerfen, und hat dabei seine Gelehrsamkeit stark in Anspruch, die Phantasie dagegen nur in geringem Grade zu Hilfe genommen. So sind die humoristischen Figuren, die er einführt, wie der aufdringliche Crispinus und der närrische Sänger Hermogenes, den Satiren des Horaz entnommen (I. Buch, Satire III und IX), aber diese heiteren Karikaturen sind beide mit Leben und Kraft ausgeführt.

Ben Jonson hat im Stücke drei verschiedene Handlungen ineinander verflochten, von denen nur die eine von symbolischer, ausserhalb des Rahmens liegender Bedeutung ist; zuerst schildert er den Kampf Ovids um die Erreichung der Erlaubnis, seinem Dichterberuf zu folgen, sein vermutliches Liebesverhältnis zu Julia, der Tochter des Augustus und seine Verbannung vom Hofe, als Augustus die Verbindung zwischem dem jungen Dichter und seinem Kinde entdeckt. Dann führt er uns in das Haus des reichen Spiessbürgers Albius, der unklug genug gewesen ist,

sich mit einer der vornehmen Emancipierten jener Zeit, Namens Chloe, zu verheiraten, und der durch deren Hilfe zur Hofgesellschaft zugelassen wird. Bei Chloe versammeln sich alle Liebesdichter damaliger Zeit: Tibullus, Propertius, Ovidius, Cornelius Gallus mit den sie begünstigenden Damen, und es gelingt Jonson nicht übel, den in jenen Kreisen herrschenden freien Ton anzuschlagen, der wohl während der Renaissance auch in mehreren Londoner Kreisen wieder ins Leben gerufen war. Endlich wird — und das war für Jonson die Hauptsache — die Verschwörung der schlechten und neidischen Poeten gegen Horaz geschildert, die zu einer förmlichen Anklage gegen ihn führt. Am Hofe des Augustus bildet der Kaiser selbst mit seinen berühmten Dichtern als Rat eine Art von Gerichtshof, bei dem die Beschuldigungen vorgebracht werden. Horaz wird Punkt für Punkt von allen, dessen man ihn bezichtigt, freigesprochen, und die Ankläger werden zu einer Strafe verurteilt, die ganz dem Shakespeare so fern liegenden Geiste der aristophanischen Komödie entspricht, indem Crispinus gezwungen wird, eine Dosis Nieswurz einzunehmen, infolge deren er alle die sonderbaren, affektierten oder bloss neugebildeten von ihm benutzten Wörter, die Ben Jonson lächerlich findet, wieder von sich gibt; mehrere derselben, wie gleich die beiden ersten *retrograde, reciprocal*, sind dennoch in das moderne Englisch übergegangen. So allegorisch die Scene auch ist, so entbehrt sie doch nicht eines beinahe allzu saftigen Realismus.

Am meisten römisch sind wohl die Scenen, in denen die Galanterie zwischen den jungen Männern und den jungen Frauen und der sich bis zum Hofe des Augustus vordrängende Snobismus freies Spiel haben. Weniger römisch wirken der allzu handgreiflichen Tendenz wegen die Scenen, wo Augustus im Kreise seiner Hofpoeten auftritt. Es ist kein ernster Versuch gemacht worden, den Charakter des Kaisers zu zeichnen, und die den Dichtern auf die Lippen gelegten Repliken haben allzu deutlich die Verherrlichung der Poesie und der eigenen Person des Verfassers zum Zweck.

Die von seinen Gegnern immer wieder gegen ihn vor-

gebrachten Beschuldigungen galten: „Eigenliebe, Hochmut, Frechheit und Spottlust“ (*self-love, arrogancy, impudence and railing*), ferner „Stehlsucht beim Übersetzen“ (*filching by translation*). Wie es in dem an das Stück geknüpften Verteidigungs-Dialog heisst, würde er darin zeigen, dass Vergil, Horaz und die übrigen grossen Geister jener Zeit mit derartigen Anklagen auch nicht verschont geblieben seien.*) Er lässt also thörichte Personen in ganz unschuldigen Gedichten von Horaz höhnische Hindeutungen auf sich, ja Beleidigungen gegen den Alleinherrscher finden, worauf der Kaiser sie verurteilt, als Verleumder gepeitscht zu werden. Als Dichter stand ja ausserdem Horaz in einem ähnlichen Verhältnis zu den Griechen wie er selbst zur lateinischen Litteratur.

Ein Hauptinteresse haftet für uns an die Stelle im Anfang des fünften Aufzugs, wo die verschiedenen Dichter auf Befehl des Kaisers unmittelbar vor Vergils Eintritt in die Versammlung ihre Ansicht über dessen Wert aussprechen, und wo u. a. Horaz nach einem warm empfundenen Protest gegen die allgemeine Annahme, dass der eine Dichter auf den anderen neidisch sei, sich den vielstimmigen Lobpreisungen über seinen grossen Nebenbuhler anschliesst. Während nun einige von diesen Lobreden, die Gallus, Tibullus und Horatius hier über Vergil halten, sehr wohl auf den wirklichen Vergil passen, was sie ja auch, um nicht allzusehr vom Stile abzuweichen, thun mussten, so scheinen andere, unzweifelhaft über seinen Kopf hinweg auf irgend einen berühmten Zeitgenossen anzuspielen. Man beachte folgende (in Prosa wiedergegebene) Repliken:

Tibullus.

Das, was er geschrieben hat, ist mit so viel Urteilskraft ausgearbeitet und dergestalt den Bedürfnissen unseres Lebens angepasst, dass ein Mann, könnte er nur seine Zeilen behalten, nie-

*) To show that Virgil, Horace, and the rest
Of those great master-spirits did not want
Detractors then or practisers against them.

mals an eine ernsthafte Sache rühren würde, ohne in seinem Geiste zu handeln und zu reden.

Cäsar.

Du meinst, dass er dann Stellen aus seinen Werken anführen könnte, die zu jeder Verhandlung passten, für die er Verwendung hätte?

Tibullus.

Ja, hoher Cäsar! . . .

Horatius.

Seine Gelehrsamkeit schmeckt nicht nach Schul-Redensarten, ist nicht die, welche darin besteht, sich zum Echo solcher Worte und Kunstausdrücke zu machen, die einem Manne am leichtesten leeren Ruf verschaffen, auch nicht die, welche darin besteht, irgend eine weithergeholte, in dunkle Allgemeinbetrachtungen gehüllte Zufälligkeit zu kennen; sondern in einer Summe das direkte Begreifen von dem Wert und den Hauptwirkungen der Kunst. Und was seine Dichtung betrifft, so ist diese so strotzend von Leben, dass sie stets noch mehr Lebenskraft sammeln und nach unserer Zeit mehr bewundert leben wird als jetzt.

Ist es denkbar, dass Ben Jonson beim Niederschreiben obiger auf Shakespeare wie auf keinen anderen passenden Repliken diesen nicht vor Augen gehabt haben sollte? Allerdings hat ein Kenner Shakespeares wie C. M. Ingleby, der so hochverdiente Sammler von *Shakespeare's Centurie of Prayse*, sich dagegen erklärt und durch seine Autorität die gleichartige Ansicht von Nicholson und Furnivall unterstützt. Aber es ist keineswegs gelungen, etwas Entscheidendes anzuführen, das einen abhalten könnte, mit Ben Jonsons Bewunderer Gifford und seinem unparteiischen Kritiker John Symonds die Repliken als auf Shakespeare anspielend auszulegen. Es kann doch nicht helfen, stets die Stelle in „Returne from Pernassus“ über das dem Ben Jonson von Shakespeare eingegebene Purgativ als Beweis anzuführen, dass damals eine offene Fehde zwischen ihnen bestanden habe, wenn faktisch kein Zeugnis von irgend einer Shakespeareschen Erwiderung vorliegt; und gerade die Weise, wie es hier im Stücke betont wird, dass Horaz als Dichter einem berühmten und beliebten Berufsgenossen gegenüber nicht neidisch sei, macht es unwahrscheinlich, dass die

die Lobreden ausschliesslich dem wirklichen Vergil gelten sollten, auf den sie obendrein so unvollständig passen. Auch braucht man keineswegs jedes dieser lobpreisenden Worte als unvorbehalten auf Shakespeare gemünzt zu betrachten; es ist vorsätzlich eine gewisse Unbestimmtheit derartig über die Repliken verbreitet, dass sie zugleich auf den Dichter des Altertums hinweisen und an den zeitgenössischen Dichter erinnern; aber aus dem Nebel der Charakteristik sondern sich doch einzelne Konturen aus, und die aus ihnen geformte Physiognomie, die Physiognomie des grossen, nicht an Büchergelehrsamkeit, sondern an Lebensweisheit reichen Lehrers, der für alle irdischen Verhältnisse taugt und dessen Poesie so lebendig ist, dass sie im Laufe der Zeiten noch an Lebenskraft gewinnen wird — das ist eine Physiognomie, die wir kennen und wieder erkennen, die Physiognomie des Genies mit dem grossen Blick unter der hohen Glatze.

Ben Jonsons *Sejanus*, (1603), der nur zwei Jahre nach *The Poetaster* erschien, ist eine historische Tragödie aus der Zeit des Tiberius, worin der Dichter ohne Anspielungen auf Persönlichkeiten seines Zeitalters nur die Verhältnisse und Sitten des römischen Hofes schildern will. Er schildert sie jedoch als Archäolog und Moralist und insofern mit einer von der Shakespeareschen sehr verschiedenen Darstellungsweise. Er legt nicht nur eine solide Kenntnis der damaligen Lebensformen an den Tag, sondern er dringt durch die Formen in den Geist des Zeitalters hinein; und er ist sicherlich von einer rein moralischen Entrüstung gegen die verdorbene und unternehmende Hauptperson seiner Tragödie beseelt; aber diese Entrüstung schliesst nicht aus, dass er durch sinnreiche, ja genial ausgeführte Einzelszenen ein ruhiges Bild von dieser Gestalt in ihrer Stellung zu den Umgebungen zu zeichnen vermag. Von innen heraus wie Shakespeare erklärt Jonson einen solchen gewissenlosen und kühnen Mann allerdings nicht, aber er zeigt, welche Verhältnisse ihn erzeugt haben und wie er wirkt.

Der Unterschied zwischen der Ausführung des Bildes bei Jonson und bei Shakespeare ist nicht der, dass jener

mit pedantischer Genauigkeit die Anachronismen vermieden habe, von denen es in Julius Cäsar wimmelt. In Sejanus wie in Cäsar wird von Uhren gesprochen.*) Aber ab und zu entwirft Ben ein Zeitbild aus dem römischen Altertum so durchgeführt, wie man es auf einem Gemälde von Alma Tadema oder in einem Roman von Gustave Flaubert antrifft. Wenn er z. B. (V, 4) Gottesdienst und Opferung in Sejans Hauskapelle schildert, so ist jede Einzelheit des Ceremoniells korrekt: Der Priester (*flamen*) spricht, nachdem alle Profanen durch den Herold fortgewiesen sind und die liturgische Musik durch Horn- und Flötenspieler ausgeführt ist, die Formel, sie kämen mit reinen Händen, reinen Kleidern und reinem Sinn; seine Diener fallen mit vervollständigenden Wendungen ein, und unter erneutem Blasen nimmt er mit seinem Finger Honig vom Altar, kostet ihn und teilt davon an die übrigen aus; ebenso verfährt er mit der Milch in dem Thongefäss und besprengt darauf den Altar mit der Milch, zündet Weihrauch an, geht mit der Räucherpfanne um den Altar, und während Mohnblumen hineingelegt werden, stellt er die Pfanne auf den Altar. Nur zur Bestätigung dieser wenigen Angaben stehen unter der Seite nicht weniger als dreizehn Anmerkungen, welche die Quellen aus den verschiedenen römischen Schriftstellern anführen. Das ganze Stück hat 291 solcher Anmerkungen. Hier ist der Apparat in Bewegung gesetzt als Einleitung zu einer Scene, in welcher „Mutter Fortuna“, der geopfert wird, ihr Haupt von Sejan abwendet und dadurch seinen Fall verkündigt, worauf dieser in seiner Wut die Bildsäule und den Altar umstürzt.

Eine andere mit ebensoviel Gelehrsamkeit aufgebaute, aber weit vorzüglichere und bedeutendere Scene ist die, welche den zweiten Aufzug einleitet. Livias Arzt Eudemus, den Sejan überredet hat, ihm eine Zusammenkunft mit der Prinzessin zu verschaffen und ausserdem ein kräftiges Gift für ihren Mann zu brauen, beantwortet hier

*) Observe him as his watch observes his clock. Sejanus I, 1.

— während er seiner Herrscherin beim Schminken ihrer Wangen behilflich ist und ihr wirksame Zahnpulver und ausgezeichnete Pomaden, welche die Haut weich und sanft machen, empfiehlt — ihre hingeworfenen Fragen, wer Drusus den Trank bringen und ihn dazu bewegen solle, diesen einzunehmen. Auch hier glänzt Ben Jonson durch seine Detailkenntnis. Wenn Eudemus beobachtet, dass die Bleiweiss-Schminke auf Livias Wangen in der Sonne verblichen sei, so bringt Ben in einer Anmerkung die Stelle aus einem Epigramm von Martial, woraus hervorgeht, dass diese Schminke durch die Wärme leide. Hier jedoch gehen alle diese Einzelheiten in den Gesamteindruck von der Kälte auf, womit der bevorstehende Mord unter der Beschäftigung mit Toiletten-Geheimnissen, die den Urheber des Mordes fesseln können, leidenschaftslos und geschäftlich angeordnet wird.

Ben Jonson besitzt den unerschrockenen Blick und den kräftigen Pessimismus, der es ermöglicht, römische Frechheit und Raubtierwildheit unter den ersten Kaisern ohne Beschönigung und ohne Deklamation zu veranschaulichen. Zwar kann er eine Art Chor von ehrenwerten Römern nicht entbehren, aber sie drücken sich in der Regel kernig und ohne Breite aus; und er hat gesunden Sinn und historischen Sinn genug, seine Schurken und Kurtisanen niemals bereuen zu lassen.

Ab und zu erreicht er hier dieselbe Höhe wie Shakespeare. Wo Sejan anfangs mit scherzhaftem Geplauder, dann mit halben Worten an Eudemus herantritt, seine Bekanntschaft macht und ihn für sich gewinnt; wo dieser mit kluger Servilität zeigt, dass er die verschleierte Andeutungen des Anderen versteht, und ohne irgend ein anstößiges Wort sich als Kuppler und Mörder anbietet, da steht Jonson nicht vor der Scene in Shakespeares König Johann zurück, in welcher der König Hubert ersucht, Arthur zu ermorden, und dessen Versprechen erhält.

Am vorzüglichsten ist jedoch die zehnte Scene des fünften Aufzugs. Der Senat ist im Apollotempel versammelt, um die Botschaft des auf Caprera wohnenden Tiberius an-

zuhören. Der erste Brief, der vorgelesen wird, überträgt dem Sejanus mit ehrenvollen Worten die Würde und Macht eines Tribunen, und der Senat jubelt dem Gefeierten entgegen. Dann wird der zweite Brief verlesen. Dieser ist wunderlich auf Schrauben gestellt, beginnt mit allgemeinen und heuchlerischen politischen Betrachtungen, kommt dann auch auf Sejanus zu sprechen und betont mit einem gewissen Nachdruck zum allgemeinen Erstaunen den geringen Stand, dem er entsprungen sei, und die seltene Beförderung, die er erreicht habe. Schon ist man aufgeschreckt; da wird dieser Eindruck durch neue, schmeichelhafte Wendungen ausgemerzt. Dann werden mit einem gewissen behaglichen Verweilen die ungünstigen Ansichten und Urtheile über den Günstling angeführt; dann mit einigem Nachdruck widerlegt; dann wieder erwähnt, und diesmal auf eine dem Sejanus ausgesprochen feindliche Weise.

Im selben Augenblick weichen die Senatoren, die sich um Sejanus geschart hatten, von seinem Platz zurück und lassen unter der ferneren Verlesung einen offenen Raum um ihn entstehen, bis Laco mit der Wache eintritt, um den bisher Allmächtigen gefangen zu nehmen und hinauszuführen. — Das einzige Seitenstück zu dieser Vorlesung des Briefes und dem dadurch hervorgerufenen Umschlag im Benehmen der hündischen Senatoren ist die Rede des Antonius über Cäsar und der dadurch bewirkte Umschlag in der Anschauungsweise und Stimmung des römischen Pöbels. Die Scene bei Shakespeare ist frischer hingeworfen und strahlt vor Humor; die Scene bei Jonson ist mit finsterner Energie ausgearbeitet und mit der Bitterkeit des Moralisten durchgeführt. Aber sowohl beim Moralisten wie beim Poeten lebt das alte Rom in der dramatischen Bewegung dieser Scenen.

Jonsons nicht wenig späterer *Catiline*, der 1611 erschien und Pembroke gewidmet war, steht, obgleich nach denselben Prinzipien ausgeführt, als Ganzes vor Sejanus zurück, ladet aber insofern mehr zu einem Vergleich mit Shakespeares Julius Cäsar ein, als das Stück in demselben Zeitraume

vor sich geht und Cäsar selbst darin auftritt. Die Tragödie hat einen zweiten Aufzug, der in seiner Art meisterlich ist. Sobald Jonson hier zur eigentlichen politischen Haupt- und Staats-Aktion gelangt, schreibt er unendliche Reden von Cicero ab und wird unerträglich langweilig; solange er sich aber an die Schilderung der Sitten hält und ein Zeitbild ganz unpathetischer Art geben will (wie in seinen Komödien), zeigt er sich angethan mit seiner ganzen Stärke.

Dieser zweite Aufzug spielt sich bei Fulvia ab, jener Kurtisane, die nach Sallusts Bericht das Geheimnis der Verschworenen an Cicero verriet. Ihr ganzes Interieur wirkt unbedingt glaubwürdig. Zuerst weist sie einen aufdringlichen Freund und Beschützer, Catilinas Bundesgenossen Curius, mit rücksichtsloser Kälte ab, als dieser aber schliesslich in Zorn gerät und sich mit der Drohung entfernt, dass sie ihr Benehmen bereuen werde, wenn sie ihres Anteils an der den andern zufallenden, ungeheuren Beute verlustig gehe, ruft sie ihn neugierig und gespannt zurück, wird plötzlich entgegenkommend, ja einschmeichelnd und entreisst ihm sein Geheimnis, das sich, wie ihr schnell einleuchtet, bei Cicero zu Geld machen lässt; auf dieses Geld kann sie mit viel grösserer Sicherheit rechnen als auf die bei einer allgemeinen Umwälzung auf ihr Teil fallende Summe. Ihr Besuch bei Cicero und dessen klug entgegenkommendes Verhör, das er zuerst mit ihr, dann mit ihrem Geliebten anstellt, den er holen lässt und in seinen Spion verwandelt, verdient das höchste Lob. Diese Scenen enthalten einen Kraftauszug des in Sallusts Catilina und in Ciceros Reden und Briefen enthaltenen Geistes. Cicero steht hier hoch über dem Cicero Shakespeares, der im Drama nur einige wenige Repliken hat. Cäsar dagegen ist auch bei Ben Jonson durchaus zu kurz gekommen. Der Dichter hat augenscheinlich durch die Art und Weise, wie er sowohl Cäsar als auch Cicero aufgefasst hat, Sallust gegenüber eine gewisse Selbständigkeit an den Tag legen wollen. Sallust, dem Jonson sonst in den Grundzügen folgt, ist gegen Cicero feindlich gesinnt, während er Cäsar verteidigt. Schon als

Vertreter der Litteratur hatte Cicero in dem braven Ben einen geschworenen Bewunderer, und von Cäsar hat Ben nur den Eindruck bekommen, dass er, ein kalter und schlauer Mann, Catilina zwar zur Förderung seiner Ziele zu gebrauchen suchte und sich mit ihm einliess, ihn jedoch verleugnete, sobald die Sache schief ging, und zu einflussreich war, um nicht nach Bewältigung der Verschworenen von Cicero geschont zu werden. Auch das männliche Herz Jonsons hat der grosse Cajus Julius nicht zu rühren vermocht. Er erscheint bei ihm äusserst unsympathisch und zwar so, dass nicht Eine Replik, nicht Ein Wort seine zukünftige Grösse ahnen lässt.

Wahrscheinlich hat auch Jonson kein tieferes Gefühl für diese Grösse gehabt. Eigentümlich genug stehen die Gelehrten und Dichter der Renaissance, insofern sie in dem alten Streite zwischen Cäsar und Pompejus Partei ergreifen, alle ohne Ausnahme auf Pompejus' Seite. Ja noch im siebzehnten Jahrhundert in Frankreich waren unter einer Alleinherrschaft, die unbedingter war als die Cäsars, die Männer, welche die Geschichte des Altertums kannten und sich übrigens in Königstreue und Königsverehrung überboten, einstimmig Gegner von Cäsar. So sonderbar es klingt, erst in unserem Jahrhundert, einem gegen die unumschränkte Gewalt ungünstig gestimmten Zeitalter, wo die Demokratie immer grössere Fortschritte gemacht hat, ist Cäsars Genie in seinem ganzen Umfang gewürdigt und der durch sein Leben der Menschheit erwachsene Nutzen völlig verstanden worden.

Das persönliche Verhältnis zwischen Ben Jonson und Shakespeare ist noch heutzutage nicht aufgeklärt; lange hat man es für unbedingt schlecht gehalten, indem man aus verschiedenen Ursachen keinen Zweifel darüber hegte, dass Ben Jonson, solange sein grosser Nebenbuhler lebte, diesen unausgesetzt mit seinem Neid verfolgt hätte; später haben die Bewunderer Ben Jonsons leidenschaftlich die Ansicht verfochten, dass man ihm in dieser Beziehung blutiges Unrecht zugefügt habe. Soweit man es heutzutage beurteilen kann, hat Ben Jonson Shakespeares grosse Vor-

züge aufrichtig anerkannt und bewundert, gleichzeitig aber einen nie ganz überwundenen Groll darüber empfunden, Shakespeare als Dramatiker in so viel höherem Grade beliebt zu sehen, und er hat — was ja nur natürlich und unschuldig war — seine eigene Kunstrichtung als wahrer und wertvoller betrachtet.

In der Vorrede zu *Sejanus* (Ausgabe von 1605) gebraucht Ben Jonson eine Wendung, die lange Zeit als Shakespeare betreffend angesehen wurde, da das Stück von der Shakespeareschen Truppe aufgeführt ist und der grosse Mann selbst darin mitspielte. Ben Jonson schreibt: „Schliesslich will ich Euch davon benachrichtigen, dass dieses Buch nicht gänzlich dasselbe Stück ist, das auf der öffentlichen Bühne aufgeführt wurde; denn daran hatte eine andere Feder bedeutenden Anteil; statt dessen habe ich es vorgezogen, schwächere (und ohne Zweifel weniger gefallende) Partien von mir selbst hineinzusetzen, um nicht durch meine unerlaubte Bemächtigung einen so glücklichen Genius seines Rechtes zu berauben.“ Besonders der Ausdruck *so happy a genius* hat im Verein mit den übrigen Umständen den Gedanken auf Shakespeare gelenkt. Indessen hat Brinsley Nicholson durch einen kritischen Artikel (in *The Academy*, 14. November 1874) unstreitig es überwiegend wahrscheinlich gemacht, dass nicht Shakespeare, sondern ein sehr untergeordneter Dichter, Samuel Sheppard, gemeint sei. Die starken Artigkeiten in jenem Passus lassen sich dadurch erklären, dass Jonson seinem ursprünglichen Mitarbeiter eine bedeutende Enttäuschung, beinahe eine Kränkung zufügte, indem er dessen Anteil an der Arbeit und damit auch dessen Namen auf dem Titelblatte ausliess. Und jedenfalls scheint Samuel Sheppard sich dadurch verletzt gefühlt zu haben, da er mehr als 40 Jahre später in einer Strophe, die formell ein Lobgesang über Jonson ist, die Ehre seiner Mitarbeiterschaft an *Sejanus* betont. Wenn Symonds noch im Jahre 1888 in seinem „Ben Jonson“ es trotzdem für das Wahrscheinlichste hält, dass Shakespeare in der Vorrede gemeint sei, so hätte er die sorgfältig be-

gründete Ansicht Nicholsons widerlegen müssen, er erwähnt sie aber mit keinem Worte. *)

Es ist indessen von geringer Bedeutung, ob in einer Vorrede von Jonson eine an Shakespeare gerichtete Artigkeit enthalten ist oder nicht, da wir in den warmen Worten und der gemässigten Kritik seiner *Discoveries* und in dem begeisterten Ehrengedicht, das die erste Folio-Ausgabe einleitet, Beweise haben, dass der schwierige Ben, der bekanntlich Shakespeares letzten frohen Abend mit ihm verbrachte, wenigstens am Schlusse von Shakespeares Leben und nach seinem Tode nur die besten Gefühle für ihn hegte.

Dies schliesst ja nicht aus, dass die verschiedene Grundfassung der Poesie Jonson manchmal zu kleinen, zuweilen recht bissigen Ausfällen gegen das ihm in Shakespeares Wirksamkeit schwach oder verfehlt Erscheinende veranlasste.

Es ist ungereimt, so wie es von Feis geschehen ist, in der Stelle aus *The Poetaster*, wo das Wappenschild des Crispinus lächerlich gemacht wird, eine Anspielung auf Shakespeare zu erblicken; ohne allen Zweifel ist diese Gestalt ausschliesslich eine Karikatur von Marston; er selbst zweifelte ja auch keinen Augenblick daran. Sichere und vermutete Seitenblicke auf Shakespeare sind bei Ben Jonson folgende:

Im Prologe zu „*Every Man in his Humour*“, der bei der Aufführung des Stückes durch die Truppe des Lord Kammerherrn wohl kaum gesprochen wurde, wird nicht nur die Wirklichkeitsdichtung als die wahre Kunst im Gegensatze zu der auf der Shakespeareschen Bühne herrschen-

*) Es heisst in Sheppards 1646 herausgegebenen Buch *The Times Displayed in Six Sestiyads* über Jonson:

So His, that Divine Plautus equalled,
Whose Commick vain Menander nere could hit.
Whose tragick sceans shal be with wonder Read
By after ages for unto his wit
My selfe gave personal ayd I dictated
To him when as *Sejanus* fall he writ,
And yet on earth some foolish sots there bee
That dare make Randolph his Rival in degree.

den romantischen aufgestellt, sondern es finden sich darin ganz bestimmte Ausfälle gegen die, welche glauben „durch drei rostige Schwerter und einige ellenlange Worte die langwierige Fehde zwischen York und Lancaster wiedergeben zu können,“ und eine recht verletzende Kritik über die Arbeiten aller anderen Dramatiker. Diese schildern nur Ungeheuer, Ben dagegen Menschen.*)

Von dem möglichen, jedenfalls erst später zugefügten Ausfall gegen „Was ihr wollt“ in „Every Man out of his Humour“ (III, 1) ist schon die Rede gewesen (oben S. 323). Derselbe ist höchst unschuldiger Natur.

Viel Wesens hat man aus der bekannten Stelle in „Volpone“ (III, 2) gemacht, wo Lady Politick Would-Be die Wendung gebraucht: Unsere englischen Schriftsteller werden bald ebensoviel vom Pastor Fido stehlen als von Montaigne (*Montaigné*).“ Man hat diese Beschuldigung wegen Diebstahls bald auf die bekannte Stelle im „Sturm“ bezogen, wo Shakespeare sich einige Zeilen aus Montaignes Essays angeeignete, bald auf Hamlet, der überhaupt gewisse Berührungspunkte mit dem französischen Philosophen hat. Aber „der Sturm“ ist unzweifelhaft weit später gedichtet als „Volpone“, und Hamlets Verhältnis zu Montaigne ist nicht derart, dass da füglich von einer Beschuldigung wegen Diebstahls die Rede sein kann. Jonson scheint also hier wieder unschuldig des Neides angeklagt zu sein.

Wenn Jakob Feis (Shakespeare and Montaigne, S. 183) in Nanos Lied über den Hermaphroditen Androgyne einen schamlosen Ausfall gegen Shakespeare hat erblicken wollen, bloss weil die Namen Pythagoras und Euforbus hier (Volpone I, 1) wie in der bekannten Äusserung von Meres über Shakespeare vorkommen, so ist diese Beschuldigung aus der

*) . . . or, with three rusty swords
And help of some few foot and half-foot words
Fight over Yorks and Lancasters long jars
.
. . . there's hope left then,
You, that have so graced monsters may like men.

Luft gegriffen. Ebenso ungereimt ist es von Feis an der Stelle in Jonsons, Marstons und Chapmans *Eastward Hoe* (III, 2), wo ein paar gleichgültige Anspielungen auf Hamlet eingeflochten sind, eine obscöne Besudelung von Ophelias Gestalt finden zu wollen. Feis ist voll grundloser Hypothesen.

In Wirklichkeit bleiben also nur ein paar Stellen in „Barthelemew Fair“ aus dem Jahre 1614 übrig. Wir haben schon gesehen, dass in der eingelegten Puppenkomödie „Eine wahre Freundschaftsprobe“ möglicherweise mit dem Inhalt der Sonette Kurzweil getrieben wird. In der Einleitung findet sich zweifellos ein Ausfall sowohl gegen den „Sturm“ als auch gegen das „Wintermärchen“, deren luftige Poesie der derbe Ben Jonson nicht zu schätzen vermochte. Weder Kaliban noch das Zauberwesen im „Stürme“ hat ihm gefallen, und im Wintermärchen wie in Perikles hat es seinen klassischen Sinn und seine aristotelischen Theorien verletzt, dass diese Schauspiele einen Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren umfassen, und dass Wesen, die in dem einen Aufzuge noch im zartesten Kindesalter standen, in folgenden als erwachsene Jungfrauen auftreten.*)

Aber über diesen kleinen Eingeschränktheiten und Unverträglichkeiten darf man nicht vergessen, dass es Ben Jonson ist, der die folgenden starken und leidenschaftlichen Ausdrücke niedergeschrieben hat: Süßer Schwan von Avon! Du Seele des Zeitalters! Du Stern unter den Dichtern!

XI.

Mancherlei ist im Jahre 1601 auf Shakespeares Gemüt eingestürmt. In den ersten Monaten wird das Urtheil über Essex und Southampton gefällt. Zu eben derselben Zeit

*) If there be never a servant-monster in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antiques? He is loth to make Nature afraid in his plays, like those that beget tales, tempests, and such like drolleries.

tritt die Krise in Pembrokes und Shakespeares Verhältnis zu der schwarzen Dame ein. Anfangs Herbst endlich erleidet Shakespeare einen Verlust, der ihm sehr nahe gegangen ist. Das Begräbnisregister des Stratforder Protokolls für das Jahr 1601 enthält folgende Zeile:

Septemb. 8. Mr. Johannes Shakespeare.

Er verlor seinen Vater, seinen frühesten Freund und Beschützer, dessen Ehre und Ansehen ihm so sehr am Herzen gelegen hatte. Sicherlich hatte der Vater mit der in Stratford zurückgelassenen Familie des Dichters das schöne New Place bewohnt, das vier Jahre vorher Shakespeares Eigentum geworden war; er hatte die kleinen Mädchen Susanne und Judith erzogen; er hatte den kleinen Hamnet während dessen Krankheit pflegen helfen. Nun war er dahin. Der ganze Jugendverkehr mit dem Vater vergegenwärtigte sich ihm aufs neue, und mit den Erinnerungen kamen scharenweise Gedanken, und das Grundverhältnis zwischen Sohn und Vater trat in den Vordergrund seines Seelenlebens; es stellten sich Grübeleien ein über kindliche Liebe und kindliche Ehrfurcht.

Im selben Jahre beginnt *Hamlet* sich in Shakespeares Phantasie zu formen.

Hamlet ist das Geisteswerk, das den Namen Dänemarks auf der ganzen Erde bekannt gemacht hat. Von allen Dänen gibt es nur einen, der im grössten Stil berühmt genannt werden muss; nur einen, der noch heutzutage in Europa, Amerika und Australien, ja in Asien und Afrika, soweit in diesen Erdteilen europäische Kultur verbreitet ist, die Gemüter beschäftigt, und dieser Eine hat nie existiert oder doch nie in der Gestalt, in welcher er Berühmtheit erlangte. Dänemark hat einige Männer von grossem Rufe hervorgebracht; Tycho Brahe, Thorvaldsen, H. C. Andersen. Aber keiner von ihnen hat den hundertsten Teil von Hamlets Ruf erreicht. Die Hamlet-Litteratur kann sich an Umfang beinahe mit einer der kleineren europäischen, z. B. der Slowakischen, messen.

Wie es amüsant ist, einen Marmorblock allmählich
Shakespeare.

menschliche Gestalt annehmen zu sehen, so ist es interessant zu beobachten, wie der Hamletstoff nach und nach seinen Shakespeareschen Charakter erhält.

Die Sage von Hamlet taucht zuerst bei Saxo Grammaticus auf. Fengo mordet seinen tapferen Bruder Horvendil und heiratet dessen Witwe Gerutha (Gertrud). Der Sohn Amleth beschliesst, sich geistesschwach anzustellen, um so als unschädlich den Nachstellungen Fengos zu entgehen. Um nun zu erkunden, ob er wirklich wahnsinnig ist, sendet man ihm ein schönes Mädchen, die prüfen soll, ob er, wenn sie sich ihm hingibt, das Gepräge des Irrsinnes aufrecht erhalten kann. Aber Hamlets Milchbruder, der ihn begleitet, verrät ihm den Anschlag; die Jungfrau hegt ausserdem alte Liebe zu ihm, und es wird nichts verraten. Hier liegen die Keime zu Ophelia und Horatio.

Über Amleths wahnsinnige Rede wird bemerkt, dass er nicht lügen wollte; er stellte daher seine Worte so sehr auf Schrauben, dass er zwar stets sagte, was er meinte, aber doch dergestalt, dass man darüber nicht ins Reine kam, ob er meinte oder wüsste, was er sagte — eine Formel, die auf den Tiefsinn des Shakespeareschen Hamlet ebenso gut passt wie auf die naive Rätselsprache des jütländischen Amleth.

Auch Polonius ist hier schon angedeutet; besonders die Scene, wo er Hamlets Gespräch mit der Mutter belauscht. Einer der Freunde des Königs, der mehr eingebildet als klug war (*praesumptione quam solertia abundantior*) schlägt vor, es solle sich jemand in dem Schlafzimmer der Königin verbergen. Amleth jagt ihm sein Schwert durch die Brust und wirft seinen zerstückelten Leichnam den Schweinen vor — wie Hamlet im Drama die Leiche hinausschleift. Dann klagt Amleth die Mutter an, und seine Rede ist so geformt, dass ein nicht geringer Teil noch bei Shakespeare beibehalten ist:

„Denkst du, Weib, dass diese heuchlerischen Thränen deine Schande abwaschen können, du, die du dich wie eine Metze dem gemeinsten Buben in die Arme geworfen

hast, die du den Mörder deines Mannes in Blutschande umarmst hast und auf die niedrigste Weise den Mann hätschelst und liebkoolest, der deinen Sohn vaterlos gemacht hat. Wem gleichst du? Nicht einem Weibe, sondern den unvernünftigen Tieren, die sich ohne Wahl paaren.“

Fengo beschliesst nun, dass Amleth in England seinen Tod finden solle, und sendet ihn mit zwei Begleitern dahin, denen Shakespeare bekanntlich die Namen Rosenkranz und Gyldenstern gegeben hat, Namen zweier dänischen Edelleute, die in eben den Jahren Europa mit einander bereist hatten; man hat ihre Namenszüge in einem alten Stammbuch gefunden und sie in Facsimile abgebildet. Diese Begleiter haben Runenstäbe bei sich, deren Runen Amleth verändert, wie Hamlet im Drama die Briefe umschreibt.

Noch ein kleiner Zug ist gleichsam bei Saxo vorbereitet: die Vertauschung der Schwerter. In der Rachescene findet der zurückkehrende Amleth das Gefolge des Königs bei seinem eigenen Leichenmahle versammelt. Er geht mit gezogenem Schwerte umher, und während er dessen Schärfe an den Nägeln prüfet, schneidet er sich zuweilen in die Finger. Deshalb nagelt man sein Schwert an die Scheide fest. Als Amleth den Saal in Brand gesteckt hat und hinausgeht um den König zu ermorden, nimmt er dessen Schwert vom Haken und hinterlässt dafür sein eigenes, das der König dann, ehe er stirbt, vergebens zu ziehen sucht.

Eigentümlich wirkt jetzt, da kein anderer Däne den Namen seines Vaterlandes auf der Erde so weit verbreitet hat, folgende Äusserung von Saxo: „Unvergänglich soll das Andenken des standhaften Jünglings sein, der sich gegen Falschheit mit Thorheit waffnete und damit den Glanz himmlisch strahlender Weisheit so wundervoll verbarg. . . . Er nötigte die Geschichte, die Frage offen zu lassen, ob sein Heldenmut oder seine Klugheit am grössten war.“

Wenn Hamlet in der Tragödie wegen der schnellen Heirat seiner Mutter ausruft: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!“ so sagt schon Saxo aus derselben Veranlassung:

„So geht es mit allen Weibergelöbnissen; sie zerstreuen sich wie die Spreu vor dem Winde und versinken wie die Wogen im Meere; wer will sich aber auch auf ein Weiberherz verlassen, das seine Gesinnung verändert, wie Blumen ihre Blätter verlieren, wie die Jahreszeiten wechseln und wie neue Ereignisse die Spur der vorhergehenden verwischen.“

Saxo sieht in Amleth nicht bloss den Vertreter der Klugheit, sondern auch der körperlichen Kraft. Während Hamlet bei Shakespeare ausdrücklich betont, dass er nicht herkulisch sei („Meines Vaters Bruder, doch ihm so unähnlich, wie ich dem Herkules“), vergleicht Saxo ihn ausdrücklich mit dem Halbgott, der die Stärke bezeichnet: „Und das soll sein Nachruf sein, hätte er sein Leben glücklich zu Ende leben können, so würden seine herrlichen Anlagen sich in grösseren Thaten, als die von Herkules, entfaltet und seine Stirn mit dem Kranze des Halbgottes geschmückt haben.“ Es klingt förmlich, als ob Hamlet bei Shakespeare gegen diese Worte von Saxo Einsprache erhöhe.

Um das Jahr 1559 war die Erzählung in Belleforest's *Histoires tragiques* französisch wiedergegeben worden und scheint auf diesem Wege nach England gelangt zu sein, wo sie zu dem nun verschwundenen, jedoch häufig erwähnten, älteren Hamlet-Drama den Stoff abgab. Dass dies mit Paviers englischer Übersetzung des französischen Werkes als Grundlage ausgeführt wäre oder dass Shakespeare daraus geschöpft habe, ist unbeweisbar, da die älteste uns bewahrte Ausgabe der Übersetzung (abgedruckt in Colliers *Shakespeare's Library*, vol. I, S. 131) vom Jahre 1608 ist und überdies gewisse Einzelheiten enthält (wie der Lauscher hinter der Tapete und Hamlets Ausruf vor der Ermordung des Polonius: Eine Ratte! Eine Ratte!) wovon bei Belleforest keine Spur zu finden ist, und die ebenso gut aus Shakespeares Tragödie stammen können, als dieser sie einer unbekanntem, älteren Ausgabe der Novelle entnommen haben kann.

Die früheste, uns bekannte Hindeutung auf das alte Hamlet-Drama ist die oben (S. 126) angeführte Äusserung

von Thomas Nash aus dem Jahre 1589. Im Verein mit den Männern des Lord Admirals spielte im Jahre 1594 die Truppe des Lord Kammerherrn (die Shakespearesche) auf dem Newington Butts Theater unter teilweiser Leitung von Henslowe einen „Hamlet“, worüber dieser unterm 9. Juni in seinem Tagebuche bemerkt hat: „Erhalten für Hamlet . . . VIII sh.“ Dieses Stück muss alt gewesen sein, da Henslowe sonst die Buchstaben *ne* (new) hinzugefügt haben würde, und die Einnahme muss sehr gering gewesen sein, da sein Anteil (der sich zuweilen auf neun Pfund belief) nur acht Shilling ausmachte.

Das Hauptinteresse bei diesem älteren Stücke scheint sich um eine hinzugedichtete Gestalt gesammelt zu haben, um den Geist des Ermordeten und seinen Ausruf: Hamlet, Rache! (*Hamlet, Revenge!*) — Dieser Ausruf wird nämlich öfters angeführt. Zum ersten Male 1596 in Thomas Lodges „Wits Miserie“, wo vom Verfasser gesagt wird, „er sehe bleich aus wie das Gespenst, das auf dem Theater so jämmerlich wie ein Austern-Weib geschrien: *Hamlet, Rache!*“, dann in Dekkers Satiromastix 1602, wo Tucca sagt: „Mein Name ist *Hamlet, revenge*“, ferner 1605 in Thomas Smiths „Voiage and Entertainment in Rushia“, endlich 1620 in Samuel Rowlands „The Night Raven“, wo es jedoch ein ungenaues Citat aus dem Shakespeareschen Drama zu sein scheint.

Dieses steht am 26. Juli 1602 im Buchhändler-Register verzeichnet unter dem Titel *A booke called „the Revenge of Hamlet Prince [of] Denmarke“ as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes*, also als kürzlich von der Truppe des Lord Kammerherrn aufgeführt.

Wie gross der sofortige Bühnenerfolg des Stückes gewesen ist, erhellt schon daraus, dass der Konkurrent Henslowe bereits am 7. Juli zwanzig Shilling an Chettle auszahlt für „die dänische Tragödie“, augenscheinlich also für eine Auffrischung des älteren Trauerspiels.

Die Herausgabe von Shakespeares Hamlet wurde indessen bis zum Jahre 1603 aufgeschoben. Dann erschien

die erste Quartausgabe, zweifellos eine Piratenausgabe, die entweder ganz auf stenographischem Wege oder theils vermittelst der Rollenbücher, theils durch Aufzeichnungen nach dem Gedächtnis entstanden sein muss. Obgleich diese Ausgabe ersichtlich nur einen verhudelten und verdorbenen Text enthält, lassen sich ihre Abweichungen von der sorgfältigen Quartausgabe des folgenden Jahres, die im wesentlichen mit dem in der ersten Folio-Ausgabe befindlichen Text der Tragödie übereinstimmt, dennoch nicht allein durch die Missverständnisse oder Nachlässigkeiten des Kopisten oder des Stenographen erklären. Dazu sind die Verschiedenheiten zu gross. Man hat hier augenscheinlich Shakespeares ersten Entwurf zum Drama vor sich, wenn auch in einer höchst mangelhaften Form, und soweit man es unterscheiden kann, hält dieser erste Entwurf sich bedeutend näher an das ältere Hamlet-Drama, auf Grund dessen Shakespeare sein Werk schuf, als der endgültige Text. Hie und da kann man nach einer unsicheren Mutmassung sogar die Scenen des alten Schauspieles unter den Shakespeareschen und Proben von dessen Stil mitten unter dem seinigen verspüren. Recht bezeichnend ist es auch, dass in der ersten Quartausgabe mehr gereimte Stellen sind als in der zweiten.

Was bei der Ausgabe von 1603 am meisten in die Augen springt, ist eine Scene zwischen Horatio und der Königin, worin er ihr die vereitelten Mordpläne des Königs gegen Hamlet während dessen Reise in England mittheilt; diese Scene soll die Königin von aller Mitschuld an dem Verbrechen des Königs rein waschen, ein Bestreben, das man auch anderwo in der ersten Ausgabe wittern kann und das eine Erbschaft aus dem älteren Trauerspiel zu sein scheint. Soweit man es beurteilen kann, hat Horatio darin überhaupt eine mehr hervortretende Rolle gespielt; Hamlets Wahnsinn ist wilder gewesen; Polonius hat dort wahrscheinlich den Namen Corambis getragen, der in der Ausgabe von 1603 vor seinen Repliken stehen geblieben ist. Wie schon erwähnt, hat Shakespeare endlich die wichtige Rolle des Geistes, die weder in der Sage noch in der

Novelle angedeutet war, dieser älteren Tragödie über Hamlet entnommen. Dass letzere der von Cohn veröffentlichten deutschen Tragödie „Der bestrafte Brudermord“ (eine Handschrift aus dem Jahre 1710) zu Grunde gelegen haben sollte, ist eine nicht zu beweisende Behauptung.

Schlagen wir in der älteren dramatischen Litteratur Englands nach, so finden wir, dass der Verfasser des alten Hamlet-Dramas aller Wahrscheinlichkeit nach wiederum in Kyds *Spanischer Tragödie* seine Inspiration gesucht hat, die nach Andeutungen in Jonsons „Cynthia's Revels“ und „Bartholomew Fair“ um das Jahr 1584 gedichtet sein muss, und die ja zu den Schauspielen gehörte, welche zu jener Zeit die grösste Anziehungskraft auf das Publikum der verschiedenen Theater ausübten. Noch im Jahre 1632 behauptet Prynne in seinem „*Histriomastix*“, dass eine Frau auf dem Sterbebette, statt in der Religion Trost zu suchen, ausgerufen habe: „Hieronimo! Hieronimo! Könnte ich doch noch einmal Hieronimo spielen sehen!“ Die Tragödie wird nach Vorbildern bei Seneca dadurch eröffnet, dass der Geist des Ermordeten umgeht und Rache fordert. Der Geist in Shakespeares Hamlet stammt also in direkter Linie von dem Geiste des Tantalus in Senecas „*Thyestes*“ und von dem Geiste des Thyestes in Senecas „*Agamemnon*“ ab. Hieronimo, der aus Trauer über den Verlust seines Sohnes wahnsinnig geworden ist, spricht sich gegenüber dem Schurken des Stückes in einer ironischen, halb verrückten Form über die ihn verzehrende Qual aus:

Lorenzo.

Nun denn, Hieronimo, steh' ich zu Dienst.

Hieronimo.

Wie, Ihr, mein Herr?

Für grössre Ehre spar' ich Eure Gunst
'ne Kleinigkeit ist's Herr, 'ne Kleinigkeit.

Lorenzo.

Wengleich, Hieronimo, so teilt mir's mit.

Hieronimo.

In Wahrheit, Herr, es ist ein blosses Nichts,

.....

So was wie Mord von einem Sohn,
Ein blosses Nichts, mein Herr.

Das sind Wendungen, die Hamlets Gespräch mit dem Könige vorzubereiten scheinen. Nur ist Hieronimus wirklich wahnsinnig, wiewohl er auf ähnliche Weise wie Hamlet von seinem Wahnsinn spricht oder vielmehr seinen Wahnsinn leugnet. *)

Ab und zu, besonders in dem von Ben Jonson Hinzugefügten, finden sich Repliken, die gewissen Stellen in Hamlet sehr nahe kommen. Ein Maler, der auch seinen Sohn verloren hat, sagt zu Hieronimo:

Ja! Keiner, Herr, hatt' seinen Sohn so lieb.

Hieronimo.

Keiner wie du? — Das ist 'ne Lüge
So riesig wie das All. Ich hatt' 'nen Sohn,
Dess kleinstes, unschätzbarstes Haar ein Tausend
Von deinen Söhnen aufwog, und er ward
Ermordet.

So sagt Hamlet zu Laertes:

Ich liebt' Ophelia; vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Mass von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht.

Immer wieder verschiebt Hieronimo wie Hamlet seine Rache. „Da nicht jede Zeit zur Rache passt,“ sagt er, „so will ich trotz meiner Rastlosigkeit rasten und trotz meiner Unruhe Ruhe heucheln. Es soll nicht scheinen, als wüsste ich ihre Schandthat, und so soll meine Einfalt sie glauben machen, dass ich in meiner Unwissenheit alles gehen lassen wolle.“ Er beschliesst zuletzt, als Mittel für seine Rache ein Schauspiel aufführen zu lassen, er wählt Kyds eigenes Drama „Soliman und Perseda“, und während der Aufführung werden die Schuldigen, die Inhaber der Hauptrollen, wirklich und nicht bloss zum Schein ermordet.

*) Villain, thou liest, and thou dost naught
But tell me, I am mad: thou liest, I am not mad,
I know thee to be Pedro, and he Jaques
I'll prove it to thee; and were I mad, how could I?

So roh und naiv das ganze Stück auch ist, im Stile mehr mit Titus Andronicus als mit irgend einer anderen von Shakespeares Arbeiten verwandt, so hat doch die spanische Tragödie mit dem älteren Hamlet-Drama als Zwischenglied für Shakespeares Hamlet als Unterbau Bedeutung gehabt.

Ehe wir auf den tieferen Inhalt dieses Hauptwerkes eingehen, müssen wir noch untersuchen, welche Anknüpfungspunkte der Dichter in seiner Zeitgenossenschaft fand.

Wir haben schon früher den Eindruck berührt, den die Essexsche Familientragödie auf Shakespeare machen musste, als er in der ersten Jugend stand und noch in Stratford lebte. Ganz England sprach von dem Skandal, dass der Graf von Leicester, gegen den man allgemein den Verdacht hegte, Lord Essex durch Gift auf die Seite geschafft zu haben, gleich nach dessen Tode die Witwe, Lady Lettice, geheiratet hatte. Niemand bezweifelte, dass er schon bei Lebzeiten des Mannes in ein Verhältnis zu ihr getreten sei. Nicht wenig im Charakter des Königs Claudius deutet darauf hin, dass Shakespeare hier Lord Leicester als Modell benutzt hat; Claudius hat den Ehrgeiz, die Sinnlichkeit, das angenehme, entgegenkommende Wesen, die kluge Falschheit, die vollständige Gewissenlosigkeit mit Leicester gemein. Dagegen ist es eine ganz ungereimte Annahme, dass Shakespeare, wie Hermann Conrad (Preuss. Jahrbücher, Febr. 1895) vermutet, Essex als Modell zu Hamlet selbst vor Augen gehabt haben sollte.

Fast ebenso völlig wie die Essex-Leicestersche Katastrophe gehörte die entsprechende Begebenheit in dem schottischen Königshause dem Zeitalter Shakespeares an. Lord Darnley, der zweite Gemahl Maria Stuarts, der den Titel „König von Schottland“ führte, wurde 1567 von dem Geliebten der Königin, dem kühnen und gewissenlosen Bothwell, ums Leben gebracht, und Maria heiratete ihn gleich darauf. Die Zeitgenossen zweifelten nicht an Marias Mitschuld am Morde, und der Sohn James sah in seinem Stiefvater und seiner Mutter die Mörder seines Vaters. Unter der schottischen Empörung zeigten die

Anführer der gefangenen Königin eine Fahne, auf welcher Darnleys Leiche und daneben ihr Sohn, der auf seinen Knien den Himmel um Rache anrief, abgebildet waren. Darnley war wie der König in Hamlet ein aussergewöhnlich schöner, Bothwell ein aussergewöhnlich hässlicher Mann.

James wurde von den Feinden seiner Mutter erzogen und schwankte vor und nach ihrem Tode stets zwischen den Anhängern der Mutter, die deren gesetzliche Rechte verteidigt, und ihren Gegnern, die sie vertrieben und ihn selbst auf den Thron gesetzt hatten. Zwar versuchte er seiner Zeit Elisabeth milder gegen seine Mutter zu stimmen, unternahm jedoch nichts, um ihren Tod zu rächen. Sein Charakter war unentschlossen. Er war sehr kenntnisreich und — was Hamlet sehr fern liegt — ein abergläubischer Pedant; wie Hamlet liebte er aber Künste und Wissenschaften und nahm sich ganz besonders der Schauspielkunst an. Von 1599 bis 1601 hatte er, wie es scheint, einen Teil der Truppe, der Shakespeare angehörte, bei sich in Schottland; ob Shakespeare selbst damals Schottland besuchte, ist ungewiss. Sicher ist dagegen, dass Shakespeare, als James 1603 nach Elisabeths Tod seinen Einzug in London hielt, mit Burbadge und einigen wenigen der besten Schauspieler sich im Gefolge des Königs befand, und von nun an hiess die Truppe „Seiner Majestät des Königs Diener“.

Obgleich es in all diesem nicht an Parallelen zu Hamlets Lebensumständen gebricht, so wäre doch die Annahme, James habe geradezu das Modell zu Hamlet abgegeben, selbstverständlich ebenso barock wie die oben erwähnte Vermutung wegen Essex. Nichts konnte zu jener Zeit dummer und geschmackloser sein als den vermutlichen Thronerben oder den neuen König an die traurigen Verhältnisse erinnern zu wollen, unter denen er aufgewachsen war. Dies schliesst indessen ja nicht aus, dass die zeitgenössische Geschichte Shakespeare mit gewissen äusseren Elementen versehen hat, die in den Augenblicken der dichterischen Er-

zeugung zu dem Bilde zusammenflossen, welches von der schöpferischen Kraft in seinem Gemüt daraus geformt wurde.

Unter diesem Gesichtspunkt muss man auch das grosse Material betrachten, das wohlmeinende Forscher in dem allzu naiven Glauben herbeischaffen, hierin die Steine gefunden zu haben, aus denen Shakespeare sein dramatisches Gebäude zusammenfügte. Man verwechselt die Möglichkeit, dass der Dichter irgend einen ihm selbst unbewussten Impuls zu Einzelheiten des Werkes empfangen habe, damit dass er eine Umdichtung bestimmter, historischer Begebenheiten vor Augen gehabt. Auf die von diesen Forschern vermutete Weise entsteht sicherlich kein Dichterwerk, vor allen Dingen kein Dichterwerk wie Hamlet; es keimt im Innern, entspringt einem übermächtigen Gefühl im Gemüte des Erzeugers und assimiliert während seines Wachstums die Eindrücke von aussen her.

Hier ein paar Ereignisse, die Shakespeare während der Ausarbeitung seines Dramas möglicherweise beschäftigt haben, und auf die Karl Silberschlag seiner Zeit aufmerksam gemacht hat.*)

Im Jahre 1600 hatte Alexander Ruthven, Laird of Gowrie, eine Verschwörung gegen James angestiftet. Der König hatte Ruthvens Vater 1582 als Empörer hinrichten lassen, und die Güter des Sohnes waren eingezogen worden, während er in Frankreich und Italien lebte, wo er sich mit seiner Fechtkunst und seinen ritterlichen Fertigkeiten Ehre einlegte. Im August 1600, als James auf die Bitten der Brüder Ruthven sich zu einem Besuche ihres Schlosses hatte verlocken lassen, führte John Ruthven den König in ein abgelegenes Turmzimmer, teilte ihm hier mit, dass er den Tod seines Vaters rächen wolle, und fasste James an der Gurgel. Es gelang dem König, Hilfe herbeizurufen, worauf er seinen Feind niederstossen liess.

*) Shakespeares Hamlet, seine Quellen und politischen Beziehungen. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Band XII 261—290.

Silberschlag legt Gewicht darauf, dass Darnley gerade so ermordet wurde wie der alte Hamlet: im Schlaf, in der Blüte seiner Sünden, ohne Beichte und Sakrament, ferner, dass *Laird* der englischen Aussprache von Laertes gleicht, dass *Rhynd* Ähnlichkeit hat mit Reynaldo, der in der älteren Ausgabe von Hamlet Montano heisst, und dass Laertes in Ophelias Grab den Hamlet, ebenso wie Ruthven den König, an der Gurgel fasst. Denn auch mit Ophelias Schicksal hat diese Begebenheit eine Analogie. Die Braut des Laird von Gowrie, Anne Mary Douglas, hatte während ihres Aufenthaltes am schottischen Hofe in so hohem Grade die Gunst des Königs besessen, dass der Glaube entstand, James sei in sie verliebt. Durch den Tod des Laird wurde sie so erschüttert, dass sie unmittelbar nach dem Empfang der Botschaft wahnsinnig wurde und in diesem Zustande wenige Wochen nachher starb.

Wie man sieht, ist eine Möglichkeit vorhanden, dass diese kürzlich eingetretene Begebenheit Shakespeare vorgeschwebt haben kann, während seine Phantasie die anmutige Gestalt Ophelias bildete; aber deshalb verdankt diese jenem Vorfall gewiss nicht das Geringste von ihrer Schönheit.

XII.

Eindrücke philosophischer, halbwissenschaftlicher Art trugen im Verein mit den novellistischen, dramaturgischen und historischen zur Gestaltung des Hamlet-Dramas bei. Hamlet ist Shakespeares tief Sinnigstes, gedankenreichstes Schauspiel; es weht einem daraus ein philosophischer Hauch entgegen, und es hat deshalb nahe gelegen zu untersuchen, welche Einflüsse die Grübeleien über Leben und Tod und über die Geheimnisse des Daseins hervorgerufen haben möchten.

Mehrere Forscher wie Tschischwitz und König haben zu beweisen versucht, Giordano Bruno habe einen überwiegenden Einfluss auf Shakespeare ausgeübt. *) Einzelheiten wie der an den König gerichtete satirische Ausfall über den toten Polonius (IV, 3), worin Hamlet auf einen Kreislauf in der Natur hinweist, leiteten den Gedanken auf den italienischen Denker. Zuweilen glaubte man geradezu Übereinstimmung zwischen seinen und Hamlets Wendungen zu verspüren, so in dem Ausdrucke des Determinismus. Bruno sagt an einer Stelle, wo er die Notwendigkeit, womit alles herbeigeführt wird, betont: „Wie auch die mir bestimmte Abendzeit sein mag, wo die Veränderung eintritt, so warte ich auf den Tag, ich, der ich mich in Nacht befinde; aber die, welche im Tageslichte sind, erwartet die Nacht. Alles was ist, ist entweder hier oder da, nah oder fern, jetzt oder später, gleichzeitig oder nach einander.“ Auf ähnliche Weise sagt Hamlet (V, 2): „Es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal. In Bereitschaft sein, ist alles.“ Bruno sagt: „Unbedingt gesehen ist nichts unvollkommen oder böse; bloss im Verhältnis zu etwas anderem scheint es so, und was böse ist für den einen, ist für den andern gut.“ Hamlet sagt (II, 2): „Denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu.“

Als die Aufmerksamkeit einmal auf Giordano Bruno hingelenkt worden war, so durchforschte man bald nicht nur seine philosophischen und populären Schriften, sondern sogar seine Schauspiele um Vorbilder für Shakespeare zu suchen, und es gelang, Parallelstellen und Ähnlichkeiten zu finden, die zwar an sich äusserst schwach und unbedeutend waren, die man aber nicht für zufällig halten wollte, weil man

*) Tschischwitz: Shakespeare-Forschungen. — König: Shakespeare-Jahrbuch XI.

ja wusste, dass Giordano Bruno sich zur Zeit Shakespeares in England aufgehalten und mit den hervorragendsten Männern verkehrt hatte. Sobald man sich aber auf eine genauere und mehrseitigere Untersuchung dieser Verhältnisse eingelassen hat, ist die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung beinahe zu nichts zusammengeschrumpft.

Giordano Bruno verweilte von 1583 bis 1585 auf englischem Grund und Boden. Er kam von Frankreich, wo er Heinrich III. in der Lullischen Kunst, einer mechanischen, mnemotechnischen Methode zur Lösung aller möglichen, wissenschaftlichen Probleme, unterrichtet hatte, mit Empfehlungsbriefen an den französischen Gesandten in London, Mauvissière, in dessen Haus er während seines ganzen Londoner Aufenthaltes als Freund der Familie lebte. Er lernte viele der vorzüglichsten Männer kennen wie Walsingham, Leicester und Burghley sowie Philip Sidney und dessen litterarischen Kreis, siedelte aber bald nach Oxford über, um dort die ihm am Herzen liegenden Lehren vorzutragen und auszubreiten: das Weltsystem des Kopernikus im Gegensatz zu dem in Oxford gangbaren ptolemäischen, und die Lehre, dass ein und dasselbe Leben alles auf der Erde beseelend durchdringe, Atome und Organismen, Pflanzen, Tiere und Menschen, ja das Weltall. Er entzweite sich mit den Gelehrten von Oxford und machte sie auf eine höhnische Art lächerlich in seinem kurz darauf erschienenen Dialog „La Cena de le ceneri“, worin er sich überhaupt äusserst herabsetzend über englische Roheit und englische Sitten ausspricht. Der Schmutz der Londoner Strassen und die Sitte, der Reihe nach aus demselben Glas zu trinken, haben z. B. beinahe ebensowohl seinen Unwillen und seine Geringschätzung erregt als die Abweisung des Kopernikus durch die Universitätspedanten.

Shakespeare kann frühestens in dem Jahre nach London gekommen sein, wo Bruno England verliess, und kann also nicht mit ihm verkehrt haben. Irgend welchen Einfluss auf das damalige englische Geistesleben hat der grosse Denker nicht ausgeübt. Nicht einmal Philip Sidney

huldigte seiner Lehre, und sein Name kommt in dem von Greville verfassten Lebenslauf Sidneys gar nicht vor, obgleich Greville häufig mit Bruno zusammengetroffen war. Brunnhofer, der die Frage studiert hat, führt als Beweis, wie spurlos Brunos Besuch in England verlaufen sei, an, dass sich auf der Bodleyanischen Bibliothek kein einziges Aktenstück, ja keine einzige Schrift aus jener Zeit fände, worin irgend welche Auskunft über den Aufenthalt Brunos in London oder in Oxford enthalten sei.*) Man hat die Ansicht verfochten, dass Shakespeare nichtsdestoweniger seine philosophischen Schriften in italienischer Sprache durchgelesen habe. Das ist allerdings möglich; in seinem Hamlet kommt aber nichts vor, was darauf hindeutet und was sich nicht ohne jede Kenntnis dieser Schriften völlig und zur Genüge erklären liesse.

Der einzige Ausdruck bei Shakespeare, der — wahrscheinlich jedoch durch einen Zufall — einen ganz pantheistischen Klang erhalten hat, ist *the prophetic soul of the wide world* im Sonett 107; die einzigen Stellen, die etwas zwar keineswegs Übereinstimmendes, aber der Lehre Brunos über die Verwandlung der Naturformen Analoges enthalten, sind die cyklischen Sonette 59, 106, 123. Wenn diese Stellen überhaupt zu Giordano Bruno eine Beziehung haben, so muss dies darauf beruhen, dass Shakespeare von der Lehre des grossen Italieners hat sprechen hören, die eben zu diesem Zeitpunkte durch den (am 17. Febr. 1600 zu Rom erfolgten) Märtyrertod des Denkers auf dem Scheiterhaufen den Engländern ins Gedächtnis zurückgerufen wurde. Hätte Shakespeare seine Schriften studiert, so müsste er u. a. einen Eindruck von dem Kopernikanischen System erhalten haben, das er jedoch nicht kennt; dagegen ist es sehr wohl möglich, dass er durch Gespräche eine ungefähre und unvollständige Vorstellung von Brunos Philosophie erhalten, und dass diese Vorstellung die obenerwähnten philosophischen Träumereien erzeugt habe. Alles, was man

*) Brunnhofer: Giordano Brunos Weltanschauung und Verhängnis.

im Hamlet auf Brunos Einfluss hat zurückführen wollen, steht indessen in weit näherer Beziehung zu Schriftstellern, deren litterarischer und philosophischer Beeinflussung Shakespeare, wie wir mit Bestimmtheit wissen, unterworfen gewesen ist.

Das einzige Buch, von dem man zu wissen glaubt, dass es sich in Shakespeares Besitz befunden hat, ist bekanntlich Montaignes *Essays* in Florios Übersetzung die (Folio-Ausgabe, London 1603). Das Exemplar, worin der Name William Shakspere mit der anderswoher bekannten Handschrift auf der Innenseite des Einbandes steht, wird im British Museum aufbewahrt. Die Schriftzüge scheinen jedoch nur nachgeahmt zu sein.

Welche Rolle Montaignes Werk in der Gesellschaft des damaligen England spielte, erhellt aus zahlreichen Zeugnissen. Es war zu erwarten, dass dieses Buch auch auf den grössten Mann dieser Gesellschaft einen sehr starken Eindruck machen musste; denn es gab zu jener Zeit nicht viele solcher Bücher wie Montaignes, vielleicht keines, in welchem sich nicht nur ein Schriftsteller, sondern ein Mensch, und zwar ein natürlicher, vielseitiger, an Fähigkeiten und Widersprüchen reicher Mensch so lebendig offenbarte.

Ausser in „Hamlet“ verspürt man Montaigne völlig zweifellos an einer Stelle im „Sturm.“ Montaignes Buch muss, während Shakespeare das Lustspiel dichtete, auf seinem Tische gelegen haben. Man vergleiche den Sturm (II, 1):

Gonzalo.

Ich wirkte im gemeinen Wesen alles
Durchs Gegenteil: denn keine Art von Handel
Erlaubt' ich, keinen Namen eines Amts;
Gelahrtheit sollte man nicht kennen; Reichtum,
Dienst, Armut gäb's nicht; von Vertrag und Erbschaft,
Verzäunung, Landmark, Feld und Weinbau nichts;
Auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Öl, Metall,
Kein Handwerk; alle Männer müssig, alle;
Die Weiber auch.

mit folgender beinahe wörtlich benutzten Stelle aus Montaignes *Essays* (I Ch. XXX):

Dort ist ein Volk, in welchem es keine Art von Handel gibt, keine Kenntnis der Litteratur, keine Wissenschaft über die Zahlen,

keinen Namen einer Obrigkeit oder einer politischen Behörde, keinen Gebrauch von Dienerschaft, keinen Reichtum noch Armut, keine Verträge, keine Erbschaft, keine Teilung, keine Beschäftigung ausser Müssiggang . . . keinen Ackerbau, keine Metalle, keinen Gebrauch von Wein oder Korn. . . .

Die Übereinstimmung ist noch weit auffälliger, wenn man das Original vor Augen hat, und zwar nicht bloss wenn man Florios englische Übersetzung mit Shakespeares englischem Text vergleicht, sondern wenn man Montaigne selbst aufschlägt: z. B. aucune espèce de trafic — no kind of traffic; nulle cognoissance de lettres — lettres should not be known; nul nom de magistrat — no name of magistrate; nul usage de service, de richesse ou de pauvreté — riches, poverty and use of service, none.

Da Shakespeare also augenscheinlich Montaignes Essays gekannt hat, so ist eine gewisse Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass die Ähnlichkeiten zwischen Stellen in diesem Buche und Stellen in seinem Hamlet nicht bloss dem Zufall ihre Entstehung verdanken. Wo diese Stellen in der Tragödie schon in der Ausgabe von 1603 vorkommen, muss man annehmen, dass Shakespeare entweder mit dem französischen Original bekannt war, oder dass er — was sehr wahrscheinlich und zeitgemäss ist — Gelegenheit gehabt hat, Florios Übersetzung, ehe diese herauskam, kennen zu lernen. Es geschah nämlich in jenen Tagen nicht selten, dass ein Buch fünf, sechs Jahre, ehe es dem Publikum vorgelegt wurde, in Abschriften unter den Bekannten des Verfassers die Runde machte. Und zu den Bekannten des Verfassers muss Shakespeare wegen Florios nahen Beziehungen zum Hause Southampton gehört haben, und das Werk wurde übrigens schon im Jahre 1599 als fertig in das Buchhändlerregister eingetragen.

Florio war 1545 von italienischen Eltern geboren, die als Waldenser auswandern mussten. Er selbst hatte sich in die englischen Verhältnisse eingelebt, hatte in Oxford studiert und dort im Italienischen unterrichtet, hatte einige Jahre beim Grafen von Southampton in Diensten gestanden

und war mit einer Schwester des Dichters Samuel Daniel verheiratet. Jedes einzelne Buch seiner Montaigne-Übersetzung widmete er zwei adeligen Damen. Unter diesen befinden sich Elisabeth, Gräfin von Rutland, die Tochter Philipp Sidneys; Lady Penelope Rich, die Schwester des Grafen von Essex; und die wegen ihrer Gelehrsamkeit und Anmut berühmte Lady Elisabeth Grey; jede der Damen wurde in einem Sonette besungen.

Jedermann erinnert sich der unvergesslich geformten Stellen aus „Hamlet“, wo der grosse Grübler über Leben und Tod seinen Eindrücken über die Rücksichtslosigkeit der Vernichtung oder was man den Cynismus der Weltordnung nennen könnte, einen zugleich barschen und ergreifenden Ausdruck verleiht. So Hamlets Worte (V, 1): „Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft? . . . Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm“ u. s. w. möglicherweise hat man eine Biertonne mit Alexander verstopft und mit Cäsar eine Wand gegen Wind und Wetter gedichtet. — Derselbe Gegenstand ist in Hamlets blutigem Scherze über die Würmer variiert, die in der Leiche des Polonius ihre Mahlzeit halten: Es kann geschehen, dass ein Mann mit einem Wurm fischt, der von einem König gefressen hat, und von dem Fische speist, der den Wurm verzehrt hat; so kann ein König zu einer Reise durch die Gedärme eines Bettlers gelangen.

Man hat an diesen Stellen eine Beeinflussung von Giordano Bruno finden wollen; man hat das, wie Robert Beyersdorff in einer kleinen Schrift überzeugend auseinandersetzt, nur unter der Voraussetzung thun können, dass Brunos Lehre ein atomistischer Materialismus sei.*) Seine Lehre ist indessen Pantheismus, der stets die All-Einheit Gottes und der Natur behauptet. Selbst die Atome haben

*) Giordano Bruno und Shakespeare. Oldenburg 1889. Seite 26.

bei Bruno Anteil an Geist und Leben; nicht ihre mechanische Zusammensetzung erzeugt das Leben; nein, sie sind Monaden. Wie Cynismus in jenen Äusserungen Hamlets die Grundstimmung ist, so ist die Grundstimmung bei Bruno Begeisterung. Man hat drei Stellen aus Brunos Schriften (*De la Causa* und *La Cena de le Ceneri*) angeführt, um deren Übereinstimmung mit Hamlets Worten über den Stoffwechsel nachzuweisen. Aber an der ersten Stelle spricht Bruno von der Verwandlung der Naturformen und von dem Ursprung aller Formen aus der Weltseele; an der anderen behauptet er, dass in allen zusammengesetzten Körpern zahlreiche Individuen leben, die nach der Auflösung dieser Körper unsterblich bleiben; an der dritten behandelt er den Erdball wie einen grossen Organismus, der sich gerade wie Tiere und Menschen durch Stoffwechsel erneuert.*) Die ganze Ähnlichkeit zwischen diesen Stellen und Hamlets bitteren Ergiessungen ist die, dass auch diese von der Formverwandlung und dem Stoffwechsel in der Natur handeln. Aber der Geist, in welchem dies geschieht, ist grundverschieden. Bruno will darthun, dass auch das scheinbar völlig der Welt des Stoffes Angehörige von dem Seelischen durchdrungen sei; Hamlet will dagegen zeigen, wie elend und vergänglich das menschliche Dasein ist.

Gerade an diesen Punkten kommt Hamlet indessen Montaigne sehr nahe; dieser braucht öfters Wendungen

*) Zu dieser Lehre findet sich eine in derb scherzhafter Form gehaltene Analogie in folgenden Worten Heinrich Percys aus dem ersten Teil von Heinrich IV. (III, 1):

Die krankende Natur bricht oftmals aus
 In fremde Gärungen; die schwangre Erde
 Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt,
 Durch Einschliessung des ungestümen Windes
 In ihrem Schoss, der, nach Befreiung strebend,
 Allmutter Erde ruckt und niederwirft
 Kirchtürm' und moos'ge Burgen. . . .

Doch wird hier wohl niemand an eine philosophische Einwirkung von Giordano Bruno glauben. Um dieses Gleichnis zu finden, bedurfte Heisssporn keines Geistes von Nola in Neapel.

wie die angeführten, nennt Sulla Namen wie Hamlet Alexanders und Cäsars, und wenn man seine und Shakespeares Ausdrücke nebeneinander stellt, so ist die Übereinstimmung auffallend. Hamlet sagt z. B., dass Polonius beim Nachtmahl sei, nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird.

Hamlet (IV, 3):

Eine gewisse geistliche Versammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So 'n Wurm ist euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selber mästen wir für Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist das Ende vom Liede.

Montaigne (Livre II, Ch. XII):

Es bedarf keines Walfisches, keines Elefanten noch Krokodils noch anderer solcher Tiere, deren eines genug ist, um einer grossen Anzahl Menschen den Garaus zu machen. Kleine Läuse sind hinreichend, Sulla zu veranlassen, dass er seine Diktatur aufgibt. Das Herz und der Leib eines grossen und triumphierenden Kaisers, das ist ein Frühstück für einen kleinen Wurm.

Wir sahen, dass man Hamlets Äusserung über die Relativität jeder Auffassung von Bruno hat herleiten wollen. In Wirklichkeit kommt sie Montaigne näher. Wenn Hamlet (erst in der Folioausgabe) auf die von Rosenkranz gegen die Replik: „Dänemark ist ein Gefängnis“ gemachte Einwendung antwortet (II, 2):

An sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängnis.

So heisst es beinahe gleichlautend bei Montaigne (Livre I, Ch. XI):

Das, was wir Übel oder Leiden nennen, ist an sich weder ein Übel noch ein Leiden; nur die Vorstellung gibt ihm diese Eigenschaft.

Wir sahen, dass man Hamlets Worte über seinen Tod: „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft“ u. s. w. auf Brunos Worte in der Widmung seines Candelajo: „Tutto quel ch' è o è qua o è là, o vicino o lunghi, o adesso o poi o presso o tardi“ hat zurückführen wollen. Aber der-

selbe Gedanke, der bei Hamlet in den Ausdruck mündet: „In Bereitschaft sein, ist alles,“ findet sich mit demselben Schluss bei Montaigne im neunzehnten Kapitel seines ersten Buches „Philosophieren heißt sterben lernen“, einem Kapitel, das überhaupt Hamlets Kirchhofsbetrachtungen zu Grunde liegt.*) Hier heisst es über den Tod:

Es gibt keine Stelle, woher er nicht kommt. Er droht stets. . . . Es ist ungewiss, wo der Tod uns erwartet; mögen wir ihn überall erwarten. . . . Ich bin immer ungefähr so vorbereitet, wie ich es sein kann. . . . Man muss immer bestieft und zur Reise parat sein. . . . Was kommt darauf an, wann es geschieht, wenn es doch unvermeidlich ist.

Es finden sich ferner Punkte von überraschender Ähnlichkeit zwischen dem berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein“ und der Stelle bei Montaigne (Liv. III, Ch. XII), wo er den Hauptinhalt von der Verteidigungsrede des Sokrates wiedergibt. Sokrates stellt bekanntlich verschiedene Möglichkeiten auf: entweder ist der Tod eine Verbesserung unseres Zustandes oder er ist eine Vernichtung unseres Wesens; aber auch das ist Besserung, in eine lange und friedliche Nacht einzutreten; denn wir kennen nichts Besseres im Leben als einen ruhigen und tiefen Schlaf ohne Träume. An eine direkte Verbesserung unseres Zustandes durch den Tod scheint Shakespeare nicht geglaubt zu haben; Hamlet stellt eine solche Verbesserung nicht als Möglichkeit auf; dagegen lässt der Dichter ihn bei dem Gedanken an den ewigen Schlaf und bei der beängstigenden Möglichkeit von abscheulichen Träumen verweilen. Ab und zu glaubt man bei Hamlet Platons Grundschrift in Montaignes Finkleidung zu verspüren. In dem französischen Texte wird von der Befriedigung gesprochen, in dem andern Leben „damit verschont zu sein, mit ungerechten und verdorbenen Richtern

*) Dies ist zuerst (ungefähr 1860) von Otto Ludwig ausgesprochen worden. Siehe seine Shakespeare-Studien S. 373. Das Verhältnis Shakespeares zu Montaigne ist behauptet in dem konfusen Buch von G. F. Stedefeld: Hamlet, ein Tendenz-Drama. 1871.

zu thun zu haben.“ Hamlet spricht davon, sich vom „Druck der Mächtigen und den Misshandlungen der Hochmütigen“ zu befreien. Einige in der Ausgabe von 1604 hinzugefügte Stellen erinnern direkt an eine Stelle in Florios Übersetzung. Montaignes Wendung: *si c'est un anéantissement de notre être* lautet bei Florio: *if it be a consummation of one's being*. Hamlet sagt mit einem sonst nur zweimal bei Shakespeare vorkommenden Ausdruck: „*a consummation devoutly to be wished.*“

Es lassen sich schliesslich noch manche andere kleine Übereinstimmungen im Gebrauche der Namen und Wendungen nachweisen, die jedoch eigentlich keine Beweiskraft haben. Wo Montaigne den anarchistischen Zustand schildert, unter welchem sein Leben dahinging, hat Florio die Worte: „Alles stürzt rings um uns zusammen“ mit dem merkwürdig dichterischen Ausdruck wiedergegeben: *All is out of frame*. Das hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Wendung, die Hamlet (übrigens schon in der Ausgabe von 1603) zur Schilderung der auf den Tod des Vaters folgenden Auflösung benutzt: Die Zeit ist aus den Fugen, *The time is out of joint*. Die Ähnlichkeit kann zufällig sein, aber als einer der vielen ähnlichen Punkte deutet sie darauf hin, dass Shakespeare die Übersetzung, ehe sie herauskam, gekannt hat. *)

Übrigens ist es zuerst Rushton (in *Shakespeares Euphuism* 1871), später Beyersdorff gelungen, in Lylys Euphuus nicht wenig Parallelen zu Hamlet nachzuweisen und zwar eben an den Punkten, wo man zu dem Shakespeare so fern liegenden Bruno hat seine Zuflucht nehmen wollen. Bisweilen geht Beyersdorff zu weit, indem er aus der Bekanntschaft mit Euphuus Einfälle herleiten will, denen gegenüber die Annahme, dass Shakespeare sie nicht ohne diese Kenntnis gehabt haben könnte, eine Beleidigung wäre. Aber zuweilen ist eine wirkliche Analogie vorhanden.

*) Man vergleiche Jacob Feis: Shakespeare and Montaigne 64—130. — Beyersdorff: Giordano Bruno und Shakespeare S. 27.

Man hat behauptet, dass der König dort, wo er (I, 2) dem Hamlet das Unvernünftige in seiner allzu grossen Trauer über den Tod des Vaters vorhalten will, seine Trostgründe in Brunos Naturphilosophie suche. In Wirklichkeit enthält der Brief des Euphues an Ferardo wegen des Todes von dessen Tochter ebendieselben Argumente.*)

Man hat gemeint, Shakespeare habe notwendigerweise an eine Stelle in Brunos *Spaccio* gedacht, wo die alten Männer als solche bezeichnet werden, „die Schnee auf dem Kopfe und Furchen in der Stirn haben,“ dort wo er Hamlet (II, 2) von „dem satirischen Schalk“ reden lässt, der sich in dem Buche, das er gerade liest, über die Hin-fälligkeit alter Leute lustig macht. Wenn jedoch mit dem satirischen Schalk ein bestimmter Schriftsteller gemeint sein sollte, — was anzunehmen übrigens recht ungereimt ist — so entspricht ja Lyly völlig dieser Bezeichnung. Denn wo auch immer in Euphues alte Männer der Jugend gute Rat-schläge erteilen, erscheinen sie mit „weissem Haar und rinnenden Augen“ (*hoary haires and watry eyes*), und Euphues weist gerade wie Hamlet einen alten Gentleman ab, dessen Moralisieren ihm nichts anderes als die Eifersucht des zerrütteten Alters auf die Frische der Jugend zu sein scheint, und dessen Fähigkeiten ihm ebenso schwach vor-kommen wie seine Beine.

Man hat endlich Hamlets harte Worte an Ophelia und seine herabsetzenden Ausdrücke über die Frauen, „Schwach-heit, dein Name ist Weib!“ u. s. w. auf einen Dialog von Bruno (*De la Causa IV*) zurückführen wollen, worin der Pedant Poliinnio als Weiberhasser auftritt. Aber die ganze Ähnlichkeit besteht darin, dass hier das Weib nach gut theologischer Art als Urheberin der Erbsünde an allem Elend schuld ist. An zahlreichen Stellen in Euphues kommen indessen Stellen vor, die dem von Hamlet ge-brauchten Ausdruck unendlich viel näher liegen. Wenn

*) Knowest thou not, Ferardo, that lyfe is the gifte of God, deathe the due of nature, as we receive the one as a benefitte, so must we abide the other of necessitie u. s. w.

Hamlet z. B. von Ophelia um seine Meinung gefragt antwortet (III, 1): „Dass, wenn Ihr tugendhaft und schön seid, Eure Tugend keinen Verkehr mit Eurer Schönheit pflegen sollte,“ so heisst es ganz ebenso in Euphues: „Oft sagte deine verstorbene Mutter, dass du mehr Schönheit besäsest, als es sich für eine passe, die tugendhaft sein solle,“ und Ferardo sagt daher: „O Lucilla, Lucilla, dass du doch weniger schön wärest!“ Wenn Hamlet von der Schwäche der Weiber und ihrer Fähigkeit, die Männer zu verderben, spricht („Gescheite Männer wissen allzu gut, was ihr für Ungeheuer aus uns macht“), so finden sich in Euphues ganz entsprechende Beschuldigungen wegen der Falschheit, Eifersucht und Unbeständigkeit der Weiber (*I perceive, they be rather woe unto men, by their falsehood, gelousie, inconstancie*) und dass sie auf eine ätzende, verderbliche Weise wirken (*you will be corasiues d. h. corrosives*).*) Beyersdorff hat auch unzweifelhaft Recht in der Behauptung, dass man den spitzfindigen, euphuistischen Stil noch deutlich hindurch höre, wenn Hamlet, nachdem er Ophelia geraten hat, ihre Tugend keinen Verkehr mit ihrer Schönheit pflegen zu lassen, fortfährt: „Denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann.“

In Hamlet wie auch anderswo bei Shakespeare treffen wir Spuren von einer Art atomistisch materialistischer Lehre. In Julius Cäsar hat Antonius in den Schlussworten über Brutus wörtlich folgende Wendung „Die Elemente waren so in ihm *gemischt*.“ In „Mass für Mass“ heisst es (III, 2):

Du bist nicht du selbst;
Denn du bestehst durch Tausende von Körnern,
Aus Staub entsprossen.

Hier sagt Hamlet (I, 2):

O, schmelze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging und löst' in einen Tau sich auf!

*) John Lyly: Euphues. The Anatomy of Wit. Herausgegeben von Landmann S. 72.

Und zu Horatio (III, 2):

Und gesegnet,

Wes Blut und Urteil sich so gut *vermischt*.

Es ist schon berührt worden, wie weit dieser Atom-Glaube, falls hier überhaupt ein solcher vorliegt, von Brunos idealistischer Monadenlehre entfernt ist. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier nur Äusserungen der zu Shakespeares Zeit allgemein herrschenden Annahme, dass alle Temperamenteigenschaften von der Mischung der Säfte abhängen. Shakespeare ist in diesem wie in manchen anderen Punkten mehr volkstümlich und weniger gelehrt, mehr naiv und weniger metaphysisch, als schriftgelehrte Forscher ihn haben machen wollen.

Schriftsteller wie Montaigne und Lyly haben um diese Zeit, da Hamlet sich in Shakespeares Gemüt zu gestalten begann, zu seiner beständigen Lektüre gehört. Aber er hat sie natürlicherweise nicht mit Hamlet vor Augen zu Rate gezogen. Mit anderen hat er sich Hamlets wegen beraten, jedoch nicht mit Büchern, sondern mit Menschen und zwar mit Leuten, die zu seinem täglichen Umgangs-kreis gehörten. Da Hamlet Däne war und sein Schicksal sich in dem fernen Dänemark erfüllte, dessen Name noch nicht so häufig genannt wurde wie später, da die neue Königin eine dänische Prinzessin war, so liess Shakespeare sich, wo er nur konnte, Aufschlüsse über dieses wenig bekannte Land und dessen Sitten geben.

Im Jahre 1585 waren englische Schauspieler im Rathaushofe zu Helsingör aufgetreten, und da wir vermuten dürfen, dass ihre Truppe dieselbe war, die im folgenden Jahre bei Hofe spielte, so zählte sie unter ihren Mitgliedern drei Persönlichkeiten, die zu der Zeit, da Shakespeare sich mit dem Gedanken an Hamlet zu beschäftigen begann, seiner Schauspielergesellschaft und wahrscheinlich seinem vertrautesten Kreise angehörten, nämlich William Kemp, George Bryan und Thomas Pope. Der erste von diesen dreien, der berühmte Clown, war bei Shakespeares Truppe von 1594 bis zum März 1602, da er auf ein halbes

Jahr zu Henslowes Gesellschaft überging; schon 1594 stiessen auch die beiden andern zur Truppe. Von diesen seinen Kameraden, vielleicht auch von andern englischen Schauspielern, die unter der Leitung von Thomas Sackville 1596 bei der Krönung Christians IV. in Kopenhagen gespielt hatten, stammt augenscheinlich Shakespeares Kenntniss verschiedener dänischer Verhältnisse, vor allen Dingen dänischer Namen, die zwar in den verschiedenen Hamlet-Texten von den Setzern arg verstümmelt worden, aber doch leicht wiederzuerkennen sind. In der ersten Quartausgabe treffen wir den Namen *Rossencraft*, der in der zweiten zu *Rosencraus* und in der Folioausgabe zu *Rosincrane* geworden ist, womit aber unzweifelhaft der alte dänische Adelsname *Rosenkrans* gemeint ist. So begegnen wir in den drei Ausgaben dem Namen *Gilderstone*, *Guyldensterne* und *Guildensterne*, in welchem wir den dänischen Namen *Gyldenstjerne* erkennen, und dem Namen des norwegischen Gesandten *Voltemar*, *Voltemand*, *Valtemand*, *Valtumand*, alles Verdrehungen des dänischen *Valdemar*. Auch den Namen *Gertrud* muss Shakespeare durch seine Kameraden als dänischen Namen kennen gelernt haben; denn die *Geruth* der Novelle verwandelt er in Gertrud, woraus in der zweiten Quartausgabe durch einen Druckfehler *Gertrad* geworden ist.

Augenscheinlich auf Grund von Gesprächen mit den Kameraden hat Shakespeare auch die Handlung in Hamlet von Jütland nach Helsingör verlegt, das diese besucht und ihm beschrieben hatten. Daher kennt er das ungefähr zwanzig Jahre vorher vollendete Schloss bei Helsingör, wenn er auch den Namen Kronborg nicht erwähnt.

Man hat sogar in der Scene, wo Polonius hinter der Tapete (*the arras*) lauscht und wo Hamlet, während er der Königin ihre Schuld vorhält, auf die Porträts des verstorbenen und des jetzigen Königs zeigt, einen Beweis dafür finden wollen, dass Shakespeare etwas von dem Inneren des Schlosses gekannt habe. Oft wird die Scene so gespielt, dass Hamlet das Miniature-Porträt seines Vaters um den Hals trägt und dieses seiner Mutter zeigt, aber die

Worte im Drama stellen es ausser allen Zweifel, dass Shakespeare lebensgrosse Bilder an den Wänden gemeint hat. Nun besitzen wir indessen die Beschreibung eines Zimmers im Schlosse Kronborg von einem englischen Reisenden aus jener Zeit, worin es heisst: „Es ist mit Tapeten von frischfarbiger Seide ohne Gold behängt, auf denen alle dänischen Könige in altertümlichen Trachten nach der Sitte der verschiedenen Zeiten dargestellt sind mit ihren Waffen und mit Inschriften, die alle ihre Eroberungen und Siege enthalten.“*) Es liegt also eine Möglichkeit vor, dass Shakespeare von der Einrichtung dieses Zimmers gehört hat, ob schon es nicht sehr wahrscheinlich ist. Dass Polonius, wenn er lauschen sollte, hinter der Tapete stehen musste, ergibt sich von selbst, und die Voraussetzung, dass in einem Schlosse Porträts von Königen hingen, lag selbst ohne jegliche Gewissheit, dass dies in Dänemark wirklich stattfände, ausserordentlich nahe.

Wahrscheinlich ist es dagegen, dass Shakespeare, wenn er Hamlet in Wittenberg studieren lässt, gewusst hat, dass an dieser Universität, die weil lutherisch von Engländern nicht besucht wurde, sich viele Dänen aufhielten, und sicherlich ist er, wenn er im ersten und fünften Aufzuge die ausgebrachten Toaste von Trompetenstössen und Kanonenschüssen begleiten lässt, von dem eigentümlich Dänischen dieser Sitte unterrichtet gewesen, und er hat durch Einführung des Gebrauches seinem Stücke Lokalfarbe zu verleihen gesucht. Während Hamlet und seine Freunde (I, 4) auf die Erscheinung des Geistes warten, ertönen Trompetengeschmetter und Kanonendonner. Horatio fragt: „Prinz, was bedeutet dies?“ Hamlet antwortet:

Der König

Schmaust diese Nacht: in wildem Tanze tummelnd,
Leert er den Becher, und bei jedem Zug

*) New Shakspeare Society's Transactions 1874. S. 513. Man vergleiche Schück: Englische Komödianten in Skandinavien. Skandinavisches Archiv.

Des Rheinweins, den er schlürft in vollem Mass,
Ertönen jubelnd Pauken und Trompeten.

In der letzten Scene des Trauerspiels sagt der König in
Übereinstimmung hiermit:

Den Becher her! Die Pauke möge zur Trompete
Jetzt sprechen, die Trompet' zum Kanonier,
Geschütz zum Himmel, Himmel zu der Erde!
„Jetzt trinkt der König Hamlet zu.“ . . .

Shakespeare ist sogar sehr eifrig gewesen, sein Wissen von der Unmässigkeit der Dänen im Trinken und von jenen daraus entspringenden, eigentümlichen Gebräuchen darzulegen; denn er hat, — wie Schück mit Feinheit bemerkt hat — um diese seine Kenntniss anbringen zu können, zu dem Mittel gegriffen, dass Horatio, obschon selbst Däne, den Hamlet fragt, ob es im Lande Sitte sei, jedes Zutrinken so mit Trompeten und Kanonen zu feiern. Hierauf spricht Hamlet über diesen Gebrauch, als hätte er einen Ausländer vor sich, und hat die tiefsinnige Replik, worin er sein Bedauern ausdrückt, dass ein einzelner Fehler den Ruf eines Volkes wie einer Persönlichkeit vernichten und Schmach einbringen könne. Denn Schmach verursachten diese Trinkgebräuche dem dänischen Volke augenscheinlich in den Augen der besseren Engländer. In einem Tagebuche vom 14. Juli 1603 schreibt ein gewisser William Segar, zu jener Zeit der oberste Wappenkönig: Heute Abend kam der König [von Dänemark] an Bord des englischen Schiffes und ihm wurde ein Bankett hergerichtet auf dem oberen Decke, das mit einem leinenen, silberdurchwirkten Sonnensegel beschirmt war. Jeder Toast rief sechs, acht oder zehn Schüsse aus schwerem Geschütz hervor, so dass das Schiff während der Anwesenheit des Königs 160 Schüsse abfeuerte.“ Über das von demselben Könige zu Ehren des englischen Gesandten veranstaltete Fest schreibt er: „Es würde überflüssig sein, von all dem Überflüssigen zu erzählen, das stattfand, und es würde einen Mann krank machen, von ihren betrunkenen Toasten zu hören. Sitte und Gebrauch haben es in Mode gebracht, und die Mode

hat es zu einer Gewohnheit gemacht, die nachzuahmen unserer Nation übel anstände.“*)

Der König, von dem hier gesprochen wird, ist der damals sechszwanzigjährige Christian IV. Als er drei Jahre später den englischen Hof besuchte, scheint dieser, der vorher recht nüchtern war, von der Unmässigkeit angesteckt worden zu sein, von welcher der brave Verfasser des Tagebuches befürchtete, dass sie in England Nachahmer finden würde. Vornehme Damen und Herren waren in gleichem Masse dem Wein ergeben. Harrington hat uns (in seinen *Nugae Antiquae* I, 349) auf eine sehr humoristische Weise die Festlichkeiten beschrieben, an denen der dänische König teilnahm. Man gab, erzählt er, nach Tisch eine grosse mimische Vorstellung, Salomons Tempel benannt. Die Ankunft der Königin von Saba sollte dargestellt werden. Aber ach! Die Dame, welche die Königin spielte und den Majestäten kostbare Gaben bringen sollte, fiel die zu ihren Sitzen führenden Stufen hinan, warf alles, was sie trug: Wein, Essen, Gelée, Getränke, Kuchen, Gewürze der dänischen Majestät in den Schoss und taumelte dann dem Könige in die Arme. Man versuchte, den König abzutrocknen. Er stand auf, um mit der Königin von Saba zu tanzen, fiel aber vor ihr um und musste in einem der kleineren Zimmer zu Bett gebracht werden. Das Fest wurde fortgesetzt, aber die meisten der Anwesenden fielen um und blieben auf dem Boden liegen. Nun kamen, reich angezogen, Hoffnung, Glaube und Liebe in einem Aufzuge. Die Hoffnung versuchte zu reden, vermochte es jedoch nicht und zog sich mit einer Entschuldigung an den König zurück; der Glaube entfernte sich in schwankendem Zustande; nur der Liebe gelang es, sich vor den Füßen des Königs auf die Knie zu werfen; doch als sie zur Hoffnung und zum Glauben zurückkehrte, lagen beide in dem kleineren Saal und übergaben sich. Nun hielt der Sieg seinen Einzug, triumpierte jedoch nicht lange, sondern musste wie ein elender

*) New Shakspere Society's Transactions 1874. S. 512.

Gefangener fortgeführt und auf einer Vorzimmertreppe schlafen gelegt werden. Schliesslich kam der Friede; dieser begann indessen mit seinem Ölzweige sehr unfriedlich auf die loszuschlagen, die ihn aus Anstandsrücksichten beiseite bringen wollten. — —

Unmässigkeit im Trinken und die Verherrlichung des Zechens als etwas Geziemendes und Bewunderungswürdiges hat Shakespeare also als dänisches Nationalgebrechen aufgefasst. Übrigens ist es einleuchtend, dass er ebensowenig hier wie anderswo darauf ausgegangen ist, ein fremdes Volk zu charakterisieren.

Nicht das eigentümlich Nationale interessiert ihn, sondern das allgemein Menschliche, und nicht ausserhalb Englands sucht er Vorbilder für seinen Polonius, seinen Horatio, seine Ophelia und seinen Hamlet.

XIII.

Wenn wir, wie es geschehen ist, versucht haben, vielerlei historisches und dramaturgisches Material, novelistischen Stoff, philosophische Brocken, ethnographische Aufschlüsse aufzustapeln, deren Shakespeare sich bei der Arbeit an seinem Hamlet bedient hat oder deren er sich unbewusst erinnerte, so ist damit selbstverständlich nicht gemeint, dass er den Ansporn zum Werke von aussen erhalten habe. Durch die Zusammenfügung äusserer Eindrücke wird natürlicherweise, wie schon berührt, kein Dichterwerk von unsterblichem Werte erzeugt. Shakespeare ist von seinem Grundtriebe, den Gegenstand zu behandeln, ausgegangen, dann hat sich alles, was Beziehung darauf hatte, darum aufgeschichtet, und er hat mit Goethe sagen können: „Wenn ich recht lange Holz und Stroh zusammengeschleppt habe und immer mich vergebens zu wärmen suche . . . so schlägt doch endlich die Flamme in einem Wink übers Ganze zusammen.“

Diese Flamme ist es, die uns aus Hamlet entgegen-

schlägt und die so hoch emporlodert und so rot flammt, dass sie noch heutzutage alle Blicke fesselt.

Hamlet verstellt sich, um den Mann sicher zu machen, der seinen Vater ermordet und sich unrechtmässig des Thrones bemächtigt hat, liefert jedoch unter diesem verstellten Wahnsinn Beweise von seltenem Verstande, tiefem Gefühl, ungewöhnlicher Feinheit, satirischer Schärfe, ironischer Überlegenheit, durchschauender Menschenkenntnis.

Hier lag der Anknüpfungspunkt für Shakespeare. Die indirekte Mitteilungsform hatte ihn stets gelockt und gereizt; dieser Form hatten seine Clowns und seine Humoristen sich stets bedient. Der Narr Probststein besitzt sie, und der unsterbliche Witz des Sir John Falstaff beruht zum grossen Teil darauf. Wir sahen, wie Jacques in „Wie es Euch gefällt“ einen jeden beneidete, der in der Verkleidung der Gaukelei die Wahrheit sagen durfte; wir erinnern uns seines Sehnsuchtsseufzers nach einem Freibrief, einer unbeschränkten Vollmacht „zu blasen wie der Wind“, wohin er wolle; all der Ehrgeiz des Mannes, in dessen Schwermut und Begehren Shakespeare seine eigenen Gefühle verbarg, war: ein Narrenkleid. Shakespeare hatte durch seinen Mund ausgerufen:

Gebt mir das Narrenkleid, erlaubt mir nur
Zu reden, was ich denk', und durch und durch
Will ich ihn reinigen, den siechen Körper
Der angesteckten Welt. . . .

In „Hamlet“ warf Shakespeare sich diesen Mantel über die Schultern; er fühlte die Fähigkeit, Hamlet unter der Form scheinbaren Wahnsinns bittere und scharfe Wahrheiten sagen zu lassen und zwar so eindringlich, dass man sie spät vergessen würde. Die Aufgabe war dankbar; denn aller Ernst wirkt ja um so schneidender, je mehr er als Scherz oder loses Gerede klingt; alle Weisheit wird doppelt so weise, wenn sie anspruchslos als Thorheit hingeworfen wird, anstatt sich pedantisch als die Frucht von Überlegung und Erfahrung auszuposaunen. Die Aufgabe, schwierig für jeden andern, hatte für Shakespeare

nur Anziehendes; es galt hier — was nie zuvor einem Dichter gelungen war — ein Genie zu zeichnen; Shakespeare brauchte das Modell nicht in weiter Ferne zu suchen, und alles Geniale musste doppelt stark wirken, wenn das Genie die Maske des Wahnsinns trug und abwechselnd durch diese sprach und sich in bewegten Monologen entlarvte.

Shakespeare bedurfte keiner dichterischen Anstrengung, um sich in Hamlet zu verwandeln. Im Gegenteil in das Seelenleben dieses Hamlet rann wie von selbst alles das hinüber, was in den letzten Jahren sein Herz erfüllt und in seinem Hirne gesiedet hatte. Diese Gestalt konnte er sein innerstes Herzblut trinken lassen; ihr konnte er den Pulsschlag seiner eigenen Adern mitteilen. Hinter ihrer Stirn konnte er seine Melancholie verbergen; auf ihre Zunge konnte er seinen Witz legen; in ihren Augen konnte er den Schimmer seines eigenen Geistes leuchten und blitzen lassen.

Freilich waren Hamlets äussere Schicksale nicht die seinigen. Er hatte nicht seinen Vater durch einen Mord verloren, seine Mutter hatte nicht unwürdig gehandelt. Aber alle diese äusseren Umstände waren ja nur Zeichen, nur Symbole. Alles hatte er erlebt wie Hamlet, alles. Hamlets Vater war ermordet und dessen Stelle vom Bruder eingenommen worden; das hiess: das Wesen, das er am höchsten schätzte und dem er am meisten schuldete, war durch Bosheit und Verrätereı überwältigt, so schnell wie der Geringste vergessen und schamlos ersetzt worden. Wie oft hatte er selbst es gesehen, dass Erbärmlichkeit die Grösse niedergestossen und sich ihres Platzes bemächtigt hatte! Die Mutter Hamlets hatte sich mit dem Mörder vermählt; das hiess: was er lange geehrt und geliebt und heilig gehalten hatte — heilig, wie es dem Sohne die Mutter ist. — was befleckt zu sehen ihm unerträglich war, das hatte sich ihm eines Tags als unrein, besudelt, leichtfertig, vielleicht verbrecherisch erwiesen. Welch schrecklichen Eindruck hatte es nicht auf Shakespeares Gemüt gemacht, als er zum ersten Male entdeckte, dass nicht einmal das

von ihm als herrlichstes Verehrte ein volles Mass ergab, und als es ihm zum ersten Male zum Bewusstsein kam, dass das Ideal seiner Pietät vom Fussgestell in den Staub herabgestürzt war.

Was war dieser Eindruck, von dem Hamlet erschüttert wurde, wohl anderes als jenes vernichtende Gefühl, das jeder edel angelegte Jüngling, der die Welt zum ersten Male in ihrer Nacktheit sieht, in die Worte zusammenfasst: Ach, dies ist nicht so, wie ich mir das Leben gedacht hatte. — Der Tod des Vaters, die ungeziemende Hast der Mutter bei der neuen Eheschliessung und ihre vermutete Schuld, diese Thatsachen wurden dem Jüngling ja nur Symptome der menschlichen Erbärmlichkeit und der Ungerechtigkeit des Lebens, nur Einzelfälle, durch deren unwillkürliche Verallgemeinerung er zu der Vorstellung von den entsetzlichen im Dasein vorhandenen Möglichkeiten, von den garstigen, dem Leben anhaftenden Überraschungen gelangte, nur die Veranlassung, dass der Rosenschimmer, der in den Augen des jungen Prinzen alles umflutet hatte, plötzlich verschwand, so dass ihm die Erde öde, der Himmel verpestet erschien, und dass er mit Einem Schlage all seiner Heiterkeit verlustig ging.

Aber gerade eine solche Krise, die den Verlust der Heiterkeit herbeiführte, hatte Shakespeare ja vor kurzem durchgemacht. Die Beschützer seiner Jugend hatte er im vergangenen Jahre verloren. Die Frau, die er geliebt und zu der er wie zu einem feiner und höher gearteten Wesen emporgesehen hatte, entpuppte sich ihm eines Tags als eine herzlose, treulose Dirne. Der Freund, den er anbetete, liebte und pflegte, hatte sich eines Tags mit jener Frau gegen ihn verschworen, in ihren Armen über ihn gelächelt, sein Vertrauen getäuscht und sich kalt von ihm zurückgezogen. Sogar die Aussicht, die Dichterkrone zu gewinnen, hatte sich ihm verfinstert. Ja wahrlich, er hatte Illusionen platzen und sein Weltbild zusammenstürzen sehen.

Damals in der ersten Überwältigung war er demütig geworden, hatte schutzlos dagestanden, hatte Worte ohne

Stachel gebraucht, war lauter Trauer und Sanftmut gewesen. Aber das war nicht sein ganzes Wesen, nicht einmal sein innerstes Wesen. In seinem tiefsten Inneren war er eine Macht, eine Macht! Gewappnet wie kein anderer, schnell entschlossen und spöttisch, entrüstet und witzig, ihnen allen überlegen und unendlich viel grösser als sein Schicksal. Wie tief sie auch gruben, er grub wohl eine Elle tiefer als sie. Manche Demütigung hatte er erlitten. Aber die Genugthuung, die er sich im Leben nicht zu verschaffen vermocht hatte, konnte er jetzt incognito durch Hamlets klagende und geisselnde Worte erhalten.

Manchen vornehmen Herrn hatte er gekannt, der mit Künstlern, mit Schauspielern, die bei der öffentlichen Meinung nicht die ihnen gebührende Wertschätzung fanden, auf fürstliche Weise umzugehen verstand. Nun wollte er selbst der vornehme Herr sein und zeigen, wie der wirklich fürstliche Geist mit armen Künstlern verkehrte, und ihm seine eigenen Gedanken über die Kunst und seine Vorstellung von ihrer Würde und Bedeutung auf die Lippen legen.

Er verschmolz mit Hamlet; er fühlte wie Hamlet; er zog ihn zu sich hin und in sich hinein, und zwar so vollständig, dass er ihn ab und zu, wo er ihm die gewichtigsten Gedanken in den Mund legt, wie in dem berühmten Monolog „Sein oder Nicht sein“, nicht als Prinz, sondern als Unterthan denken lässt mit all der Bitterkeit und Leidenschaft, die sich bei dem entwickelt, der die Roheit und Dummheit regieren sieht. So liess er denn Hamlet sagen:

Denn wer ertrüg die Geissel und den Hohn
Der Zeit, des Unterdrückers Unrecht, wer
Die bittere Schmach des Stolzen, wer die Qual
Verschmähter Liebe, den Verzug des Rechts,
Amtsübermut, Verachtung, die das stille
Verdienst vom Unwert duldet, könnt' er sich
Mit einem Dolche bloss zur Ruhe bringen?

Es ist einleuchtend, dass dies von unten nach oben und nicht umgekehrt gedacht ist, und dass diese Worte im

Munde eines Fürsten unwahrscheinlich, beinahe unmöglich sind. Aber es sind Stimmungen und Gedanken, denen Shakespeare vor kurzem im eigenen Namen in dem sechsundsechzigsten Sonette Luft gemacht hatte:

Den Tod mir wünsch ich, wenn ich ansehn muss,
 Wie das Verdienst zum Bettler wird geboren
 Und hohles Nichts zu Glück und Überfluss,
 Und wie der treuste Glaube wird verschworen,
 Und goldne Ehre schmückt manch schmachvoll Haupt,
 Und jungfrauliche Tugend wird geschändet,
 Und wahre Hoheit ihres Lohns beraubt,
 Und Kraft an lahmes Regiment verschwendet,
 Und Kunst im Zungenbände roher Macht,
 Und Wissenschaft durch Schulunsinn entgeistert,
 Und schlichte Wahrheit als Einfalt verlacht,
 Und wie vom Bösen Gutes wird gemeistert. —

Die lichte Lebensanschauung seiner Jugend war gesprengt; er erkannte die Stärke der Bosheit, die Macht der Dummheit, sah die Unwürdigkeit erhöht, wahres Verdienst zurückgesetzt. Das Dasein wandte ihm seine Kehrseite zu. Welche Erfahrungen hatte er nicht gemacht! Wie oft hatte er im verlaufenen Jahre nicht mit Hamlet ausrufen müssen: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!“ und wie oft hatte er die Wahrheit der Worte gefühlt: „Lasst sie nicht in die Sonne gehen! Fruchtbarkeit ist ein Segen, aber nicht auf diese Weise.“ Ja soweit war es mit ihm gekommen, dass er, aller Dinge überdrüssig, es schrecklich fand, dass ein solches Leben von Geschlecht zu Geschlecht fortgesetzt und immer neue Generationen von elenden Menschen geboren werden sollten: „Geh in ein Kloster! Warum willst du Mutter von Sündern werden?“

Der Schimmer von Hofleben, den er gesehen, die Verbindungen mit dem Hofe, die er gehabt hatte, die Mitteilungen über Höflinge, die in London im Umlaufe waren, hatten ihm die Wahrheit des Verses gezeigt:

Cog, lie, flatter and face
 Four ways in Court to win men grace.

Bei Hofe blühten die reinen Verbrechernaturen wie Leicester und Claudius.

Was that man sonst bei Hofe als den Mächtigen schmeicheln, was gedieh sonst als wortreiche Moral, gegenseitiges Spionieren, gekünstelter Witz, wirkliche Doppeltzüngigkeit, beständige Haltungslosigkeit, ewige Heuchelei? Was waren diese Mächtigen mehr als Schmeichler und Augendiener, was thaten sie mehr als den Mantel nach dem Winde hängen! Und Polonius und Osrick, Rosenkranz und Gildenstern formten sich in seiner Phantasie. Den Rücken krümmen, eine zierliche Sprache führen, das verstanden sie, Mitglieder waren sie von der grossen Ja-Brüderschaft. Aber einfach ehrliche Leute? „Ehrlich sein heisst, wie es in dieser Welt hergeht, ein Auserlesener unter Zehntausenden sein.“

Aber der dänische Hof war ja nur ein Bild vom ganzen Dänemark — diesem Dänemark, in welchem etwas faul war, und das Hamlet ein Gefängnis nennt. „Dann ist die Welt auch ein Gefängnis“ sagt Rosenkranz. Und Hamlet weicht nicht vor der Konsequenz zurück: „Ein tüchtiges Gefängnis, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker gibt, von denen Dänemark eins der schlimmsten ist.“ Die vornehme Welt in „Hamlet“ ist ein Bild von der Welt im allgemeinen.

Wenn aber die Welt so ist, wenn die reine und fürstliche Natur in der Welt so gestellt, so umringt ist, dann entstehen notwendigerweise die grossen unbeantwortbaren Fragen: Wie? und Warum? Die Frage über das Verhältnis zwischen den Guten und den Bösen hier auf Erden mit ihrem ungelösten Rätsel führt zu der Frage über die Lenkung der Welt, über eine waltende Gerechtigkeit, über das Verhältnis zwischen der Welt und einem Gotte. Und der Gedanke — Hamlets wie Shakespeares — pocht an die verschlossene Pforte des Mysteriums.

XIV.

Wenn nun auch in Hamlet, wie in keinem früheren Drama von Shakespeare, in direkter Form mancherlei ausgesprochen ist, was dem innersten Seelenleben des Dichters entspriess, so hat er es doch sehr wohl verstanden, der Gestalt des Helden selbständiges Leben mitzuteilen. Aus seinem Eigenen gab er ihm die unergründliche Tiefe mit; im übrigen behielt er die Situation und die Verhältnisse bei, die er aus seinen Quellen überkommen hatte. Es lässt sich nun nicht leugnen, dass er dabei auf Schwierigkeiten stiess, die er keineswegs völlig zu überwinden vermochte. Die alte Fabel mit ihren rohen Konturen, ihrer mittelalterlichen Auffassung, ihren heidnischen und später hinzugekommenen dogmatisch katholischen Elementen, ihrem Füssen auf Blutrache als dem selbstverständlichen Recht, ja der selbstverständlichen Pflicht des Einzelnen, stimmte an und für sich nicht sonderlich überein mit dem reichen Gedanken-, Traum- und Gefühlsleben, womit Shakespeare den Helden dieser Fabel ausgestattet hat. Es entstand eine gewisse Spaltung zwischen der Hauptperson und den Verhältnissen. Ein Fürst, der Shakespeare an Scharfsinn ebenbürtig ist, sieht einen Geist und spricht mit ihm. Ein Renaissance-Prinz, der einen ausländischen Universitäts-Kursus durchgemacht, und der Neigung zu philosophischen Grübeleien hat, ein junger Mann, der Verse schreibt, der Musik treibt und die Kunst des Vortrags, Fleuret-Fechten und Dramaturgie versteht, ja der als Dramaturg ein Meister ist, beschäftigt sich gleichzeitig mit dem Gedanken, persönlich Blutrache zu nehmen. Er weiss und spricht es aus, dass niemand vom Jenseits zurückkehrt, und hat doch selbst mit einem Geist gesprochen. Ab und zu thut sich im Drama eine Kluft auf zwischen der Schale der Handlung und ihrem Kern.

Doch mit seinem genialen Blick verstand Shakespeare übrigens gerade aus dieser Spaltung Vorteil und Nutzen zu

ziehen. Sein Hamlet glaubt an das Gespenst und — zweifelt. Er erhält die Aufforderung, die Rachethat zu vollführen und — zögert. Ein grosser Teil von der tiefen Originalität der Gestalt wie des Dramas, ergab sich beinahe von selbst aus dieser Spaltung zwischen dem mittelalterlichen Charakter der Fabel und dem Renaissance-Naturell des Helden, welches so tief und vielseitig ist, dass es ein halbwegs modernes Gepräge trägt.

Wie die Hamletgestalt sich schliesslich in Shakespeares Phantasie ausformt und in seinem Drama lebt, ist sie eine von den nicht sehr zahlreichen Gestalten in Kunst und Poesie, die wie der gleichzeitig von Cervantes angelegte Don Quixote und wie der etwa 200 Jahre später von Goethe geschaffene Faust einer Generation nach der anderen Aufgaben zu lösen und Rätsel zu deuten gibt. Ja, vergleicht man die beiden unsterblichen Figuren, Hamlet (1604) und Don Quixote (1605), so ist Hamlet sogar unzweifelhaft der geheimnisvollere und interessantere von beiden. Don Quixote steht mit der Vorzeit im Bunde; er ist der naive Rittergeist, der sein Zeitalter überlebt hat und in einer verständigen, prosaischen Zeit überall mit seiner Begeisterung Anstoss erregt und zum Gelächter wird; er trägt das sichere, leicht greifbare Profil der Karikatur. Hamlet steht mit der Zukunft, mit der modernen Zeit im Bunde; er ist der grübelnde, überlegene Geist und steht mit seinen hohen, strengen Idealen in verderbten und wertlosen Umgebungen einsam da, er muss sein Inneres verbergen und gibt überall Ärgernis; er hat das unergründliche Wesen und die stets wechselnde Physiognomie der Genialität. Goethes berühmte Erklärung von Hamlet in Wilhelm Meister (viertes Buch, Kapitel XIII) läuft darauf hinaus, dass hier eine grosse That einer Seele, die ihr nicht gewachsen ist, auferlegt sei. „Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäss gepflanzt, dass nur liebliche Blumen in seinen Schoss hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäss wird zernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den

Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann.“

Die Erklärung ist geistreich, tiefsinnig, aber nicht völlig richtig. Man hört den Geist der Humanitätsperiode hindurch, man sieht, wie er eine Gestalt aus der Renaissancezeit nach seinem Bilde umformt. [Hamlet ist nicht so ohne weiteres „schön, rein, edel, höchst moralisch“ —] er, der zu Ophelia die schneidend wahren, unvergesslichen Worte sagt: „Ich bin selbst leidlich tugendhaft, und gleichwohl hätte ich mir solche Dinge vorzuwerfen, dass es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren.“ Eine solche Wendung lässt Goethes Adjectiva etwas unschmackhaft erscheinen. Allerdings schreibt Hamlet sich nach diesen Worten schlechte Eigenschaften zu, die er gar nicht hat; aber die Äusserung in ihrer Allgemeinheit entspricht sicherlich seiner Meinung, und alle besseren Menschen werden sich so beurteilen.] Hamlet ist kein Tugendheld. Er ist nicht nur rein, edel, moralisch etc., sondern ist oder wird zugleich auch wild, bitter, hart, bald zärtlich, bald obscön, exaltiert bis an die Grenze des Irrsinns, gleichgültig, grausam. Freilich ist er zu schwach für seine Aufgabe, oder richtiger, seine Aufgabe passt nicht für ihn; aber er ist im allgemeinen keineswegs ohne sinnliche Stärke noch ohne Thatkraft. Er ist ja nicht ein Kind der Humanitätszeit mit ihrer Reinheit und Moral, sondern der Renaissance mit ihren überströmenden Kräften, ihrer sprudelnden Lebensfülle und ihrem tapferen dem Tode in die Augen Sehen.

Shakespeare hat sich von Anfang an Hamlet als Jüngling gedacht. In der ersten Quartausgabe ist er ganz jung, ungefähr neunzehn Jahre alt. Mit diesem Alter stimmt es überein, dass er in Wittenberg studiert; junge Leute begannen und beschlossen sogar zu jener Zeit ihre Universitätsstudien weit früher als heutzutage. Mit diesem Alter stimmt es überein, dass seine Mutter ihn: *boy* (How now, boy III, 4) anredet, was in der folgenden Ausgabe gestrichen ist, demnächst, dass seinem Namen stets das Wort *young* beigefügt ist, und zwar nicht allein, um ihn im Gegensatze zu seinem Vater zu bezeichnen; ferner, dass der König

hier (nicht in der Ausgabe von 1604) ihn stets „Sohn Hamlet“ anredet; endlich dass die Mutter noch jung genug ist, um eine von fürchterlichen Folgen begleitete, erotische Leidenschaft hervorrufen zu können oder doch dass Claudius sich den Anschein geben kann, als habe sie eine solche bei ihm wachgerufen. Der Satz, in welchem Hamlet der Mutter vorhält, das Blut rinne in ihrem Alter zu träge und kalt, als dass er es Liebe nennen könne, was sie zu ihrem Schwager hingezogen habe, findet sich nicht in der Ausgabe von 1603. Doch der ausschlaggebende Beweis, dass Shakespeare Hamlet anfangs viel jünger (genau elf Jahre jünger) aufgefasst hat als später, liegt in der Kirchhofsscene (V, 1) vor. Hier sagt der erste Totengräber von dem Clown Yorick, sein Schädel habe zwölf Jahre in der Erde gelegen; in der Ausgabe von 1604 sind dreiundzwanzig Jahre daraus geworden, und gleichzeitig wird es ausdrücklich hervorgehoben, dass Hamlet, der ihn als Kind gekannt hat, nun dreissig Jahre alt sei. Der Totengräber erzählt nämlich zuerst, dass er gerade an dem Tage, da Prinz Hamlet geboren worden, sein Amt angetreten habe, und später sagt er: „Seit dreissig Jahren bin ich hier Totengräber.“ Hiermit stimmt es überein, dass der König im Schauspiel gerade dreissig Jahre als die Zeit angibt, die seit seiner Hochzeit mit der Königin vergangen sei, und Ophelias Worte (III, 1), sie sehe in Hamlet das unvergleichliche Bild aufgeblühter d. h. reifer Jugend (*blown youth*).

Die Bewegung in Shakespeares Gemüt ist augenscheinlich folgende gewesen: Von Anfang an hat er die Sachlage so aufgefasst, dass Hamlet dem Gegenstande des Dramas entsprechend Jüngling sein müsse. So war der ungeheure Eindruck am besten begreiflich, den das schnelle Vergessen des Vaters seitens der Mutter und ihre eilige Hochzeit auf sein Gemüt machte. Er hatte im stillen Wittenberg fern von der Welt in dem Glauben gelebt, das Dasein sei so harmonisch, wie es sich einem jungen Prinzen zeige. Er bildete sich ein, dass die Ideale hier auf Erden hoch gehalten würden, dass geistiger Adel und feine Ge-

fühle die Welt beherrschten, dass im Staatsleben Gerechtigkeit, im Privatleben Treu und Glaube walteten. Er bewunderte seinen grossen Vater, ehrte seine schöne Mutter, liebte leidenschaftlich die anmutige Ophelia, hatte hohe Gedanken von den Menschen, besonders von den Frauen. In dem Augenblicke, da er seinen Vater verliert und seine Gedanken über die Mutter ändern muss, stürzt seine ganze, lichte Lebensanschauung zusammen. Hat die Mutter den Vater vergessen und jenen Mann heiraten können, welchen Wert hat dann die Frau! Und was ist dann das Leben wert! Deshalb, noch ehe er von der Erscheinung des Geistes etwas erfahren, geschweige denn diesen gesehen und gehört hat, die reine Verzweiflung in seinem Monologe:

O dass dies feste, nur zu feste Fleisch
Wie Schnee mir schmelze, mir wie Tau zerginge!
O dass der Ew'ge sein Gebot nicht hätte
Gerichtet wider Selbstmord! . . .

Daher auch seine naive Verwunderung, dass man liebenswürdig lächeln und doch ein Schurke sein könne. Die Begebenheit wird ihm zu einer vorbildlichen Begebenheit, zu einer Probe dessen, wie die Welt ist. Daher die Worte zu Rosenkranz und Gildenstern: „Ich habe seit kurzem, ich weiss nicht wodurch, alle meine Munterkeit eingebüsst.“ Daher die Worte: „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! An Form ein Gott! Die Zierde der Welt!“ Diese Worte drücken seine frühere helle Lebensanschauung aus. Jetzt ist sie eingebüsst, und jetzt ist ihm die Welt nichts anderes als „ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten.“ Und der Mensch! Was kann „diese Quintessenz des Staubes“ für ihn sein! Er findet weder Freude am Manne noch am Weibe.

Seine Selbstmordgedanken haben diese Quelle. Je bedeutender ein junger Mann ist, desto stärker ist bei seinem Eintreten ins Leben sein Verlangen, in Menschen und Verhältnissen seine Ideale verwirklicht zu sehen. Nun erkennt Hamlet plötzlich, dass das Dasein ganz anders ist, und er denkt daran zu sterben, da er es nicht umformen kann.

Äusserst schwer fällt es ihm, zu glauben, dass die Welt so schlecht sei. Daher sucht er stets nach neuen Beweisen, daher lässt er unter anderem das Schauspiel aufführen. Sein Jubel, sobald er eine Schlechtigkeit demaskiert, ist nur die reine Freude der Erkenntnis mit tiefer Traurigkeit als Hintergrund, die formelle Freude darüber, dass er nun endlich begreift, wie erbärmlich die Welt ist. Seine Ahnung bestätigt sich; es stimmt. Es liegt kein herzenskalter Pessimismus darin. Hamlets Feuer erlischt nie, seine Wunde schliesst sich nicht. Das vergiftete Schwert des Laertes trifft eine noch blutende Seele.*)

Alles dies, was sich allerdings sehr wohl bei einem dreissigjährigen Manne denken lässt, ist natürlicher, von vorn herein einleuchtender bei einem neunzehnjährigen. Aber je länger Shakespeare an seinem Drama arbeitete, je mehr er der Neigung folgte, in Hamlets Gemüt wie in eine Schatzkammer seine eigene Lebensweisheit, die Summe seiner eigenen Erfahrungen und Äusserungen seines eigenen scharfen, männlichen Witzes niederzulegen, um so tiefer sah er ein, dass das Jünglingsalter ein zu enger Rahmen um diesen geistigen Inhalt sei, und er verlich Hamlet das erwachende Mannesalter.**)

Hamlets Glaube an die Menschen und sein Vertrauen auf sie ist gesprengt, schon ehe der Geist sich ihm offenbart. Von dem Augenblicke an, da der Geist des Vaters ihm ein noch weit entsetzlicheres Verständnis der ihn umgebenden Verhältnisse eröffnet hat, ist seine ganze Seele in Aufruhr.

Daher der Abschied, der stumme Abschied von Ophelia, die er in Briefen das Götterbild seiner Seele genannt hatte. Sein Frauen-Ideal ist vernichtet. Sie gehört nun mit zu den „Werkeltags-Erinnerungen“, die er im Gefühl seines grossen Berufes aus der Tafel seines Lebens auswischen will. Neben seiner Aufgabe hat sie keinen Platz

*) Vergleiche Hermann Türck: Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie 1890.

**) Vergleiche F. Sullivan: On Hamlet's Age. New Shakespere Society's Transactions 1880—86.

mehr in seiner Seele, passiv und dem Vater gehorsam, wie sie ist. Sich ihr anvertrauen kann er nicht; sie hat sich der Stellung, seine Geliebte zu sein, so wenig gewachsen gezeigt, dass sie seine Briefe und Besuche abgewiesen hat. Ja, sie überliefert dem Vater seinen letzten Brief, damit dieser ihn bei Hofe zeige und vorlese. Schliesslich lässt sie sich dazu gebrauchen, ihn auszukundschaften. Er traut keinem Weibe mehr und kann keinem trauen.

Er beabsichtigt, sich gleich zur That aufzuraffen, aber allzu viele Gedanken stürmen auf ihn ein, Grübeleien über die entsetzlichen Mitteilungen des Geistes und über die Welt, in der solches geschehen kann; dann Zweifel, ob der Geist wirklich der Vater war, oder ob es vielleicht ein irreleitender, schadenfroher Geist gewesen; endlich Zweifel an sich selbst, ob er geeignet sei, das Zertrümmerte wieder aufzurichten und zu ordnen, ob er fähig sei, seines Rächer- und Richteramtes zu walten. Der Zweifel über die Zuverlässigkeit des Geistes führt zur Aufführung des Schauspiels im Schauspiel, wodurch der Beweis für die Schuld des Königs erbracht wird. Das Gefühl der eigenen Unfähigkeit zur Lösung der Aufgabe bewirkt den Aufschub der That.

Dass er an und für sich nicht ohne Thatkraft ist, offenbart der weitere Verlauf des Stückes zur Genüge. Ohne Bedenken stösst er den Lauscher hinter der Tapete nieder; ohne Wanken und ohne Mitleid sendet er Rosenkranz und Gölldenstern in den sicheren Tod; er entert ein feindliches Schiff, und unentwegt sein Ziel im Auge behaltend, rächt er sich am Könige, ehe er stirbt. Dies schliesst jedoch nicht aus, dass er in seinem Inneren mächtige Hemmnisse zu überwinden hat, ehe er zur entscheidenden That schreitet. Seine Reflexion ist ihm im Wege, die fahle, kränkliche Überlegung, wovon er in seinem Monologe spricht.

Im Volksbewusstsein ist er so zu dem grossen Typus eines Zauderers und Träumers geworden, und bis weit in dieses Jahrhundert hinein haben Hunderte von einzelnen

Persönlichkeiten und ganze Völkerschaften sich im Spiegel dieser Figur betrachtet.

Man muss nun nicht vergessen, dass diese dramatisch sonderbare Erscheinung eines Helden, der nicht handelt, bis zu einem gewissen Grade von der Technik des Dramas bedingt war. Wenn Hamlet gleich, nachdem er die Mitteilung des Geistes erhalten hatte, den König tot schlug, so wäre das Stück in einem einzigen Aufzuge zu Ende. (Es war daher durchaus nötig, Verzögerungen eintreten zu lassen.)

Aber man hat Shakespeare missverstanden, wenn man in Hamlet einen ganz modernen Reflexionskranken ohne Thatkraft gesehen hat. Es ist geradezu eine Ironie des Schicksals, dass er eine Art Sinnbild von nachdenkender Schlawheit geworden ist, er, der Pulver in allen Nerven und allen Sprengstoff des Genies in seiner Natur hat.

Shakespeare hat unstreitig, unzweifelhaft sein Wesen verdeutlichen wollen, indem er junge Thatkraft, die ohne Bedenken ihr Ziel verfolgt, als Gegensatz zu ihm aufstellte.

Als Hamlet sich nach England senden lässt, erscheint der junge norwegische Prinz Fortinbras mit seinem Kriegsvolk, bereit sein Leben aufs Spiel zu setzen für ein Fleckchen Land, das nicht fünf Dukaten an Pacht wert ist. Und Hamlet sagt (IV, 4):

Wie jeder Anlass zeuget wider mich
Und meine träge Rache spornt . . .
. ich weiss nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
Dies muss geschehn!

Und er verzweifelt über den Vergleich mit Fortinbras, dem zarten Königssohn, der an der Spitze einer Schar von Reisigen einer Eierschale wegen alles aufs Spiel setzt:

Wahrlich, gross sein,
Heisst: nur für einen grossen Gegenstand
Sich regen; doch in Fällen, wo die Ehre
Steht auf dem Spiele, selbst um einen Strohalm
Den Kampf noch gross zu finden. . . .

Für Hamlet handelt es sich indessen um weit mehr als um „die Ehre“, einen Begriff, der einer tief unter der seinigen liegenden Sphäre angehört. Es ist natürlich, dass Hamlet sich Fortinbras gegenüber, der mit Trommeln und klingendem Spiel an der Spitze seiner Krieger auszieht, nicht wenig beschämt fühlt — er, der weder einen Plan entworfen noch durchgeführt hat: Er leidet unter seiner Unfähigkeit zu handeln, nachdem er sich durch das Schauspiel der Schuld des Königs vergewissert, gleichzeitig aber auch dem König seine Gesinnung zu erkennen gegeben hat. Doch jene Unfähigkeit beruht nur darauf, dass der lähmende Eindruck dessen, was das Leben ist, und alle die durch diesen Eindruck erzeugten Grübeleien, seine Kräfte so stark in Anspruch nehmen, dass das Rächeramt selbst in seinem Bewusstsein zurücktritt. Alles, was in ihm ist, Pflichten gegen den Vater, Pflichten gegen die Mutter, Ehrfurcht, Entsetzen über die Unthat, Hass, Mitleid, die Angst vor der That und vor der Unterlassung der That, das alles liegt in seinem Inneren miteinander in Streit. Er fühlt, selbst wenn er es nicht ausdrücklich sagt, wie wenig durch die Vernichtung des einzelnen, schädlichen Tieres zu gewinnen ist. Er selbst ist ja so viel mehr geworden als was er anfangs war: der zur Ausübung einer Vendetta erkorene Jüngling. Er ist der grosse Dulder geworden, der höhnt und beschämt, spottet und gepeinigt wird. Er ist der Aufschrei der über sich selbst entsetzten Menschheit geworden.

Hier in „Hamlet“ liegt „der Sinn des Ganzen“ nicht an der Oberfläche. Deutlichkeit ist nicht das Ideal gewesen, das Shakespeare bei der Ausarbeitung dieses Trauerspiels wie früher bei Richard III. vorgeschwebt hat. Hier sind Rätsel und Selbstwidersprüche zur Genüge; aber das Anziehende des Stückes beruht zu einem nicht geringen Teil eben auf dieser seiner Dunkelheit.

Jedermann kennt jene Art wohlgeschriebener Bücher, deren Form untadelhaft, deren Idee klar ist, deren Persönlichkeiten in sicheren Umrissen dastehen. Man liest sie

mit Vergnügen. Hat man sie aber gelesen, so ist man mit ihnen fertig. Es steht nichts zwischen den Zeilen; es öffnet sich keine Tiefe zwischen den einzelnen Abschnitten; nirgends herrscht in ihnen geheimnisvolles Halbdunkel, Schatten, in dem man träumen kann. Und es gibt andere Bücher, deren Grundgedanke vieldeutig ist, und über die man streiten kann, deren Bedeutung aber weniger darin liegt, was sie Einem geradezu sagen, als vielmehr darin, was sie Einen ahnen und raten lassen und worüber sie zum Selbstdenken anregen. Sie haben die ganz eigentümliche Kraft, Gedanken und Gefühle in Bewegung zu setzen, und zwar weit mehr, vielleicht sogar ganz andere als die ursprünglich darin enthaltenen. Ein solches Buch ist Hamlet. Hamlet besitzt als Seelengeschichte nicht die Klarheit der klassischen Kunst; der Held ist eine Seele, der alle die Undurchsichtigkeit und Fülle wirklicher Seelen innewohnt, aber eine Generation nach der anderen hat an der Geschichte mitgedichtet und die Summe ihrer Erfahrungen darin niedergelegt.

Das Leben ist für Hamlet nur zur Hälfte Wirklichkeit, halb ist es Traum. Hie und da ist er wie ein Nachtwandler, wenn er auch oft wachsam ist wie ein Kundschafter. Er hat eine Geistesgegenwart, die bewirkt, dass ihm niemals die treffendsten Antworten fehlen, und doch ist er gleichzeitig so geistesabwesend, dass er den gefassten Vorsatz fahren lässt, um einen Gedankengang oder ein Traumlabirinth zu verfolgen. Er erschreckt, amüsiert, fesselt, verwirrt, beunruhigt. Wenig dichterische Gestalten haben wie er beunruhigt. Obgleich er unablässig redet, ist er von Natur einsam, ja er ist die seelische Einsamkeit selbst, die sich nicht mitzuteilen vermag.

„Sein Name,“ hat Victor Hugo von ihm gesagt, „ist wie der Name eines Holzschnittes von Albrecht Dürer: *Melancholia*. Die Fledermaus schwebt über Hamlets Haupt; zu seinen Füßen sitzt die Wissenschaft mit Globus und Kompass, die Liebe mit dem Stundenglas, und hinter ihm am Horizonte steht eine ungeheuerere Sonne, die den Himmel

über ihm noch dunkeler macht.“ Und auf der anderen Seite ist sein Wesen *Orkan*, das heisst Zorn und Entrüstung, ein Hohn, der die Welt rein fegt.

In ihm ist ebenso viel Entrüstung wie Schwermut, ja seine Schwermut entsteht als eine Folge seiner Entrüstung. Leidende und denkende Menschen haben einen Bruder in ihm gefunden. Daher die ausserordentliche Volkstümlichkeit der Gestalt, so wenig allgemeinfasslich sie auch ist.

Zuschauer und Leser fühlen mit Hamlet und verstehen ihn; denn wenn wir erwachsen ins Leben hinaus-treten, so entdecken alle Besseren unter uns, dass dieses nicht so ist, wie wir es uns gedacht hatten — sondern tausendfach fürchterlicher: Etwas ist faul im Staate Dänemark. Dänemark ist ein Kerker, die Welt ist voll von derartigen Gefängnissen. Der Geist sagt uns: Es sind fürchterliche Dinge geschehen, täglich geschehen fürchterliche Dinge. Schaffe du dem Unrecht Abhilfe; bringe alles auf den rechten Platz. Die Welt ist aus den Fugen; bringe du sie wieder ins Geleise. — Aber unsere Arme sinken. Das Unrecht ist uns zu klug und zu stark.

In Hamlet, dem ersten philosophischen Drama der neueren Zeit, tritt zum ersten Male der typische moderne Mensch hervor mit dem tief empfundenen Streit zwischen dem Ideal und der Umwelt, mit der tiefgefühlten Kluft zwischen den Kräften und der Aufgabe, mit der ganzen inneren Mannigfaltigkeit des Wesens, mit Witz ohne Lustigkeit, mit Härte und Zartgefühl, mit stetem Aufschieben und rasender Ungeduld.

XV.

Werfen wir nun einen Blick über Hamlet als dramatisches Werk und vergegenwärtigen wir uns, um den vollen Eindruck von Shakespeares Grösse zu erhalten, zuerst das rein

Theatralische, die sinnlich anschauliche Seite, das, was als ausschliesslich pantomimisch im Gedächtnis haften bleibt:*)

Die Nachtwache auf der Terrasse von Kronborg und das Erscheinen des Geistes vor den dort befindlichen Soldaten und Anführern. Ferner unter den prachtvoll gekleideten Hofleuten die in Trauer gekleidete Gestalt des Prinzen, die wie ein lebendes Bild des Grames abseits steht, ein seelenvolles und geistreiches Äussere aber mit einer Miene, als könnte er nie wieder froh werden. Dann seine Begegnung mit dem Geiste des Vaters, dem er folgt; der Schwur aufs Schwert unter öfterem Wechseln des Platzes. Dann sein Benehmen, als er, um seine Exaltation zu verdecken, sich wahnsinnig stellt. Dann das Schauspiel im Schauspiel; der Degenstoss durch die Tapete; die liebliche Ophelia mit Blumen und Stroh im Haar. Hamlet mit Yoricks Schädel in der Hand. Der Kampf mit Laertes im Grabe der Ophelia, dieser barocke, aber so sinnbildliche Auftritt. Wie das vom Giftmord handelnde Schauspiel der damaligen Sitte gemäss, durch eine Pantomime vorbereitet wird, so ist dieser Kampf im Grabe die Pantomime zu dem Kampf auf Leben und Tod, der bald vor sich gehen soll; denn beide verschlingt gleich nachher das Grab, worin sie stehen. Dann kommt das Kampfspiel, bei dem die Königin an dem Gift stirbt, das der König für Hamlet zugerichtet hat, und Laertes durch den Stoss mit dem für Hamlet bestimmten giftigen Schwerte — bis Hamlet schliesslich mit dem letzten Aufflackern seiner Kraft den König fällt und dann selbst vergiftet zu Boden stürzt — eine vom Dichter veranstaltete, allgemeine Niedermetzlung (*havock*) der Hauptgestalten des Dramas, ein vierfaches *Castrum doloris*, dessen Stimmung durch die Siegesfanfaren des jungen Fortinbras unterbrochen wird, die sich wieder in Wehmut auflösen. Das alles ist ebenso anschaulich wie gross und schön.

Und nun füge man in der Erinnerung dieser Gewalt des Sichtbaren in diesem Drama die Stimmung des Stückes

*) K. Werder: Vorlesungen über Hamlet. S. 3.

hinzu, seine fesselnde Macht, die auf der Teilnahme, welche Shakespeare uns für die Hauptperson einzuflößen verstanden hat, beruht, den Eindruck von den Qualen der starken und warmen Seele, die sich in verdorbene und verfaulende Umgebungen versetzt sieht. Von Natur war er aufrichtig, enthusiastisch, voll von Vertrauen und Liebesdrang; die Falschheit der anderen zwingt ihn zur Falschheit; die Schlechtigkeit der anderen zwingt ihn zu Misstrauen und Hass, und das an dem ermordeten Vater verübte Verbrechen schreit aus der Unterwelt zu ihm um Rache.

Seine Entrüstung über die Erbärmlichkeit ist herzzerreissend. Seine Verachtung der Jämmerlichkeit wirkt tief wohlthuend.

Von Natur ist er Denker. Er denkt nicht allein um eine Handlung einzuleiten und mit Überlegung vorzubereiten, sondern er denkt aus Leidenschaft für die Erkenntnis. Den Schauspielern, die nur den Mörder entschleiern sollen, gibt er über die Ausübung ihrer Kunst treffende und tiefsinnige Ratschläge. Rosenkranz und Gildenstern, die ihn über die Ursache seiner Melancholie befragen, setzt er in tiefsinnigen Wendungen auseinander, dass Lebensfreude für ihn eine Unmöglichkeit sei.

Nie macht er dem durch starke Eindrücke bei ihm erzeugten Gefühle in schlichten, bündigen Worten Luft. Seine Repliken bewegen sich niemals in der geraden Linie als dem nächsten Wege für den Ausdruck des Gedankens, sondern in geistreichen, weither geholten Gleichnissen, in witzigen, der Sache anscheinend fernliegenden Einfällen. Spöttische, rätselhafte Wendungen verbergen, was er empfindet. Zu solchen Wendungen ist er gezwungen seine Zuflucht zu nehmen, weil er so lebhaft fühlt, dass er, um seine Gemütsbewegung nicht preiszugeben, d. h. um sich nicht von seinem Schmerze überwältigen zu lassen, diesen hinter wild lustigen Ausrufen verbergen muss. Daher ruft er, nachdem er die Geisteserscheinung gesehen hat: „He, heda Bursch! Komm Vogel, komm!“ Daher sagt er zum Geiste: „Wohl gesprochen, alter Maulwurf!“ Und daher ruft

er, als der König sich während des Schauspiels verraten hat: „Heda, etwas Musik, die grossen Flöten!“ Sein fingierter Wahnsinn ist gar nichts anderes als eine geflissentliche Übertreibung dieses Hanges.

Das ihm aufgebürdete Schreckensgeheimnis hat sein Wesen aus dem Gleichgewicht gebracht. Der scheinbare Wahnsinn bietet ihm die Möglichkeit, sich Linderung zu verschaffen, indem er das, was ihm auszusprechen peinlich ist, in indirekter Form zum Ausdruck gelangen lässt, während der Wahnsinn gleichzeitig die Aufmerksamkeit von der eigentlichen Ursache seiner tiefen Verstimmung ablenkt. Ganz verstellt er sich nicht, wenn er so wild spricht; denn der Aufruhr, den der Eindruck von dem Schrecken seines Lebens in ihm angefacht hat, macht es ihm natürlich, sich seiner Umgebung gegenüber in sonderbaren und kühnen Sarkasmen ergehen zu lassen, und „es ist Methode in der Tollheit“; aber die bis zum Rande des Irrsinns gesteigerte Erregung, worin die Handlungsweise der anderen ihn so häufig versetzt, wird wieder durch den Drang nach Sammlung abgelöst, den er in den einsamen Erwägungen, die seine Monologe ausmachen, zu befriedigen sucht.

Wenn die Leidenschaften in ihm erwachen, kann er sie nur schwerlich beherrschen. Es ist eine nervöse Überreizung, die sich Luft macht, wenn er Ophelia auffordert, ins Kloster zu gehen, und in einem Anfall von nervöser Wut geschieht es, dass er Polonius niedersticht. Zu Verstellung und List gezwungen, wie er es ist oder zu sein meint, wird er von Ungeduld verzehrt und höhnt und schilt sich stets aufs neue wegen seiner Unthätigkeit, als wäre diese Phlegma oder Feigheit.

Schon das Misstrauen, dieses neue Element in seiner Seele, macht ihn vorsichtig; er kann nicht sofort handeln, nicht einmal reden. „Im ganzen Dänemark lebt kein Schuft,“ beginnt er; „so gross wie der König“ sollte die Fortsetzung lauten; dann ergreift ihn die Furcht, von den Kameraden verraten zu werden, und er schliesst: „Der nicht ein Erzschelm ist.“

Von Natur ist er so offen und warm, wie wir ihn in seinem Verkehr mit Horatio sehen, er spricht kameradschaftlich mit den Wachtposten auf der Terrasse, er ist von Anfang an herzlich gegen alte Bekannte wie Rosenkranz und Gldenstern, und gegen die umreisende Schauspielertruppe benimmt er sich einfach, liebenswürdig entgegenkommend ohne Herablassung. Plötzlich aber ist er durch die qualvollsten Erlebnisse und die bittersten Erfahrungen zur Verschlussenheit gezwungen worden; kaum hat er, um nicht gleich durchschaut zu werden, seine Maske angelegt, so fühlt er sich ausgespäht; selbst seine Freunde, sogar seine Geliebte stehen auf seiten der Gegner, und obgleich er sein Leben für bedroht hält, so meint er doch schweigen und warten zu müssen.

Seine Maske ist oft genug nur von Flor — schon aus Rücksicht auf die Zuschauer, denen Shakespeare ja den Wahnsinn durchsichtig erscheinen lassen musste, wenn die irrsinnigen Reden sie nicht langweilen sollten.

Man erinnere sich des so witzigen Replikwechsels zwischen Polonius und Hamlet (II, 2), der beginnt: „Was lest ihr da, mein Prinz?“ — „Worte, Worte, Worte!“ In Wirklichkeit liegt kein Schimmer von Irrsinn in allen diesen Anzüglichkeiten, bis Hamlet zu allerletzt um die Wirkung derselben zu verwischen mit dem Satze endigt: „Denn Ihr selbst, Herr, würdet so alt werden, als ich bin, wenn Ihr, wie ein Krebs, rückwärts gehen könntet.“

Oder man nehme das lange Gespräch (III, 2) zwischen Hamlet und dem Paare Rosenkranz und Gldenstern über die Flöte, die er hat holen lassen und auf der er sie bittet zu spielen. Das Ganze ist eine Parabel, so einfach und treffend wie eine Parabel des neuen Testaments. Und schliesslich heisst es mit siegreicher Logik in dichterischer Form:

Nun seht einmal, was für ein nichtswrdiges Ding Ihr aus mir machen wollt! Ihr wollt auf mir spielen; Ihr wollt euch den Anschein geben, als ob Ihr die Griffe auf mir kenntet! Ihr wollt das Herz aus meinem Geheimnis reissen; Ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum höchsten Tone meines Umfangs prüfen: und da ist viel Musik, herrlicher Wohlklang in diesem kleinen In-

strumente: und doch könnt Ihr's nicht zum Sprechen bringen. Wetter, dachtet Ihr, dass ich leichter als eine Flöte zu spielen sei? Nennt mich, welches Instrument Ihr wollt; Ihr könnt mich wohl verstimmen, aber auf mir spielen könnt Ihr nicht.

Bloss um sich einen Freipass zu solchen überlegenen und witzigen Aussprüchen zu sichern, benutzt Hamlet die Wendung: „Ich bin nur toll bei Nord-Nord-West; weht der Wind aus Süden, so kann ich einen Reiher von einem Falken unterscheiden.“

Den äusseren Schwierigkeiten haben sich innere Hemmnisse zugesellt, die er nicht zu überwinden vermag. Er macht sich, wie wir gesehen haben, dieserhalb mit Leidenschaft Vorwürfe. Aber diese Selbstvorwürfe sprechen nicht Shakespeares Auffassung von Hamlet noch sein Urtheil über ihn aus. Sie schildern die Ungeduld seines Wesens, seine Sehnsucht nach Genugthuung, seinen Drang, die Gerechtigkeit siegen zu sehen; sie bezeichnen nicht seine Schuld.

Überhaupt ist die ganze, alte Lehre von der tragischen Schuld und Strafe, die davon ausgeht, dass der Tod am Schlusse der Tragödie stets die Strafe für eine Schuld sei, nur veraltete Scholastik, nur als Ästhetik verkleidete Theologie, und es bezeichnet einen wissenschaftlichen Fortschritt, dass diese noch vor einem Menschenalter als Ketzerei betrachtete Ansicht jetzt fast überall durchgedrungen ist, was noch nicht der Fall war, als der Verfasser dieser Zeilen in seiner ersten Arbeit einen Protest einlegte gegen diesen Einbruch der überlieferten Moral auf ein Gebiet, von dem man sie nur heimzuleuchten hat.*)

Es gibt Leute, welche die Frage über die mögliche Schuld Hamlets durch die Antwort abgeschnitten haben, dass seine angenommene Tollheit wirkliche Tollheit sei. So z. B. Brinsley Nicholson in der Abhandlung *Was Hamlet mad?* (New Shp. Soc. Transact, 1880—86), die Hamlets krankhafte Melancholie hervorhebt, seine unzusammenhängende und sonderbare Rede nach der Geister-Erscheinung,

*) Der Begriff: das tragische Schicksal. Ästhetische Studien.

seinen Mangel an Verantwortlichkeits-Gefühl, als er Polonius ermordet und Rosenkranz und GÜldenstern in den Tod sendet, seine Angst davor, den König Claudius, während dieser betet, durch einen Mord in den Himmel zu befördern, seine Roheit Ophelia gegenüber, seinen ewigen Argwohn u. s. w. In allem diesem Symptome von wirklicher Tollheit sehen zu wollen, ist jedoch nicht nur eine Plumpheit, sondern eine Verkennung dessen, was Shakespeare augenscheinlich gemeint hat. Zwar verstellt Hamlet sich nicht so plangerecht und kalt wie später Edgar in Lear, aber die Exaltation seines Wesens muss deshalb nicht mit Wahnsinn verwechselt werden. Er benutzt den Wahnsinn, steht nicht unter dessen Herrschaft.

Damit soll nicht gesagt sein, dass die Verstellung sich zweckdienlich erweist und ihm sein Rächeramt erleichtert; im Gegenteil, sie erschwert es ihm, indem der Wahnsinn ihn zu geistreichen Seitensprüngen und Streifzügen verführt. Sein Geheimnis sollte dadurch verschleiert werden, doch nach der Aufführung des Schauspiels ist dies Geheimnis dem König bekannt, und der verstellte Wahnsinn wird überflüssig, obgleich Hamlet ihn beibehält. Er versucht daher nun in Übereinstimmung mit der Aufforderung des Geistes das Schamgefühl der Mutter wachzurufen und sie vom König loszureißen. Als er jedoch Polonius erstochen hat, wo er seinen Stiefvater zu fällen hoffte, wird er bewacht und fortgesandt und muss also seine Rache noch länger aufschieben.

Während es in diesem Jahrhundert zahlreiche, besonders deutsche Kritiker gegeben hat, die (wie Kreyssig) über Hamlet als „geistreichen Schwächling“ ihre Missbilligung ausgesprochen haben, hat ein einzelner deutscher Forscher mit Leidenschaft Verwahrung dagegen eingelegt, dass Shakespeare überhaupt daran gedacht habe, Hamlet als reflexionskrank zu schildern, und hat — mit Begeisterung, mit heftigen Ausfällen gegen eine Menge von seinen Landsleuten, aber mit einer Auffassung des Stückes, die dessen Idee verringert und dessen Bedeutung vermindert — behauptet, dass

die Hindernisse, gegen welche Hamlet anzukämpfen habe, rein äusserlicher Natur seien. Ich denke an die Vorlesungen über Hamlet, die der alte Hegelianer Karl Werder von 1859 bis 1872 an der Universität zu Berlin gehalten hat.*) Der an und für sich nicht unvernünftige Gedankengang lässt sich so wiedergeben:

Was fordert man von Hamlet? Dass er, sobald der Geist ihm das Schicksal seines Vaters mitgeteilt hat, den König niederstossen solle? Gut. Wie aber soll er nach dem Dolchstosse vor Hof und Volk seine That rechtfertigen und den Thron besteigen können? Er kann ja für die Wahrheit seiner Beschuldigung keinerlei Beweis beibringen. Ein Geist hat es ihm gesagt; das ist der ganze Beweis. Er ist ja keineswegs der geborene höchste Richter im Lande, den ein Gewalträuber des Thrones verlustig gemacht hat. Die Königin ist „Erbin dieses kriegerischen Staates“; Dänemark ist ein Wahlreich, und erst ganz am Schlusse spricht Hamlet davon, dass die Person des Königs sich zwischen seine Hoffnungen und die Wahl gestellt habe. Allen Personen im Stücke erscheint der herrschende Rechtszustand als der ganz normale. Und dann soll er diesen durch einen Dolchstoss sprengen! Werden die Dänen seiner Erzählung über die Geistererscheinung und den Mord Glauben beimessen? Und wenn er, statt zum Dolche zu greifen, als öffentlicher Ankläger aufträte, kann es dann jemandem zweifelhaft erscheinen, dass dieser König und dieser Hof ihn schleunigst beseitigen würden. Denn wo sind an diesem Hofe die Umgebungen des alten Hamlet zu finden? Wir sehen nichts von ihnen. Es ist als ob der alte Heldenkönig sie alle mit sich ins Grab genommen hätte. Wo sind seine Generäle und seine Räte geblieben? Sind sie vor ihm gestorben? Oder war er allein gross? Gewiss ist es, dass Hamlet nur Horatio zum Freunde hat und sonst nirgends bei Hofe eine Stütze findet.

Nein, bei den vorliegenden Verhältnissen kann die

*) Karl Werder: Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. 1875.

Wahrheit nur dadurch an den Tag kommen, dass der gekrönte Verbrecher sich selbst verrät. Deshalb bezweckt Hamlets vollkommen logischer, ja genialer Plan, den König dahin zu bringen. Es kommt ihm ja nicht darauf an, die Schuld nur rein materiell zu rächen, sondern darauf, in Dänemark das Recht wieder einzuführen und selbst Richter und Rächer in Einer Person zu sein. Und das kann er nicht, wenn er ohne weiteres den König niedersticht.

Alles das ist scharfsinnig und teilweise richtig; nur ist es nicht das, wovon die Tragödie handelt. Wenn das Shakespeares Auffassung gewesen wäre, so hätte er Hamlet diese äussere Schwierigkeit andeuten oder aussprechen lassen. Das geschieht jedoch nicht, er lässt ihn vielmehr sich der Unthätigkeit und Stumpfheit anklagen und offenbart dadurch aufs deutlichste, dass die Grnndschwierigkeit eine innere ist, dass also die Tragödie sich in der Seele der Hauptperson abspielt.

Hamlet selbst ist relativ planlos, aber wie Goethe tief-sinnig hervorgehoben hat: das Stück entbehrt deshalb des Planes nicht. Und wo Hamlet am unsichersten ist, wo er seine Planlosigkeit beschmückt, da spricht der Plan am deutlichsten und vernehmlichsten. Wo z. B. Hamlet den König in seinem Betstuhl antrifft und ihn nicht töten will, weil er nicht durch Gebet geläutert, sondern im Rausche seiner Sünden schwelgend sterben soll, da schimmert Shakespeares Gedankengang durch die Worte hindurch, die im Munde der Hauptperson Ausflüchten gleichen. Shakespeare, nicht Hamlet, spart den König einem Tode auf, der ihn gerade dann ereilt, als er die Klinge des Laertes vergiftet, den Giftbecher gefüllt, aus Feigheit die Königin nicht dagegen gewarnt hat, diesen zu leeren, und die Ursache gewesen ist, dass Laertes wie Hamlet tödlich verwundet sind. So erreicht denn Hamlet wirklich seinen ausgesprochenen Zweck, indem er den König leben lässt.

XVI.

Shakespeare hat nichts Tiefsinnigeres geschaffen als das Verhältnis des Prinzen zu Ophelia. Hamlet ist das Genie als Liebhaber mit den grossen Ansprüchen und dem wenig regelrechten Wandel des Genies. Er liebt nicht wie Romeo, nicht mit einer Liebe, die das Gemüt des jungen Mannes völlig einnimmt und erfüllt. Er hat sich schon zu Lebzeiten seines Vaters zu Ophelia hingezogen gefühlt und ihr Briefe und Geschenke gesandt; er hegt unendliche Zärtlichkeit für sie; seine Vertraute konnte sie nicht sein. „Ihr ganzes Wesen“, heisst es bei Goethe, „schwebt in reifer, süsser Sinnlichkeit.“ Das ist zu viel gesagt; nur die Lieder, die sie in ihrem Wahnsinn singt, „in der Unschuld des Wahnsinnes“ bemerkt Goethe selbst treffend, deuten auf eine Unterströmung von sinnlicher Begierde oder sinnlichen Erinnerungen; ihre Haltung dem Prinzen gegenüber ist geziemend bis zur Strenge. Sie haben einander nahe gestanden; das Stück sagt nicht, wie nahe.

Es hat nämlich keine entscheidende Bedeutung, dass Hamlet Ophelia gegenüber einen äusserst freien Ton anschlägt, nicht nur in der ergreifenden Scene, wo er sie ins Kloster jagt, sondern noch mehr in dem Gespräche während des Schauspiels, wo er unpassend dreist mit ihr scherzt, ehe er sie bittet, sein Haupt in ihren Schoss legen zu dürfen, und wo eine seiner Repliken geradezu obscön ist. Wir haben schon (S. 66) gesehen, dass dies keinen Beweis gegen die Unerfahrenheit Ophelias liefert. Helene in „Ende gut, Alles gut“ ist die Keuschheit selbst, und die Sprache, die Parolles ihr gegenüber führt, ist unglaublich, für uns unmöglich. Repliken, wie Hamlet sie hier hat, konnten um das Jahr 1602 ohne zu verletzen von einem jungen Prinzen zu einer ehrbaren Hofdame gesagt werden.

Während englische Shakespeare-Forscher als Ritter der Ophelia aufgetreten sind, haben mehrere deutsche (wie Tieck, von Friesen, Flathe) keinen Zweifel darüber gehegt, dass ihr Verhältnis zu Hamlet ein völlig intimes gewesen sei. Shakespeare hat das mit Willen unentschieden gelassen, und es ist nicht leicht einzusehen, weshalb seine Leser nicht dasselbe thun sollten.

Von dem Augenblicke an, da Hamlet sich als „ausgesandt mit der Geißel gleich einem rächenden Engel“ fühlt, zieht es ihn von Ophelia fort. Mit heftigem Schmerz nimmt er wortlos von ihr Abschied, fasst ihre Hand, schaut ihr so eifrig ins Gesicht, als wollte er's zeichnen — schüttelt dann ein wenig ihren Arm, bewegt den Kopf hin und her und seufzt tief.

Wenn er sich später hart, beinahe grausam gegen sie erweist, so geschieht das, weil sie schwach war und ihn täuschte. Sie ist ein weiches, folgsames Geschöpf ohne Widerstandskraft, eine Seele, die liebt, jedoch ohne die erotische Leidenschaft, die Selbständigkeit verleiht. Sie gleicht Desdemona in ihrem unklugen Benehmen gegenüber dem Geliebten, steht aber in der Entschlossenheit und Glut der Liebe weit hinter dieser zurück. Sie hat von Hamlets Trauer über die Handlungsweise der Mutter nichts verstanden. Sie ist Zeuge seiner niedergeschlagenen Stimmung ohne deren Grund zu ahnen. Als er sich ihr nach der Geistererscheinung vernichtet und stumm nähert, ahnt sie nicht, dass ihm etwas Entsetzliches widerfahren ist, und trotz ihres Mitleids mit seinem krankhaften Zustande lässt sie sich gleich nachher dazu gebrauchen, ihn auszuforschen, während ihr Vater und der König lauschen. Da bricht er in jene berühmten Repliken aus: Seid Ihr tugendhaft? Seid Ihr schön? u. s. w. deren geheimer Sinn ist: Du bist wie meine Mutter! Auch du hättest handeln können wie sie!

Hamlet hat in seiner Aufregung nach der Ermordung des Polonius für sie keinen Gedanken; doch indirekt gibt Shakespeare uns zu verstehen, dass die Trauer um sie ihn nachher überrumpelt hat. Er weint über das, was er gethan.

Dann scheint er sie vergessen zu haben, und daher wirkt sein Zorn über die Klagen ihres Bruders, als sie zu Grabe getragen wird, und sein eigenes überreiztes Überbieten dieser Klagen so befremdend. Man hört durch seine Worte hindurch, dass sie das Labsal, wenn auch nicht der Trost, seines Lebens gewesen ist. Sie ihrerseits ist ihm sehr zugethan gewesen, hat ihn mit der sanftmütigsten Zärtlichkeit geliebt. Dann hat sie mit Schmerz gesehen, wie er seine Liebe als etwas Vergangenes behandelte („Ich liebte Euch einst“), mit tiefem Kummer ist sie Zeugin dessen gewesen, was sie als eine durch Wahnsinn erzeugte Verdüsterung seines hellen Geistes auffasst, („O welch ein edler Geist ward hier vernichtet!“); endlich raubt der durch Hamlets Hand herbeigeführte Tod des Vaters ihr selbst das Licht des Verstandes. Mit einem Schlage hat sie beide, den Vater und den Geliebten verloren. Sie erwähnt in ihrem Irrsinn Hamlets Namen nicht, macht von ihrem Kummer, dass er es ist, der ihr den Vater ermordet hat, nicht einmal eine Andeutung. Das Vergessen dieses Fürchterlichsten lindert ihr Unglück; ihr hartes Geschick stürzte sie in Einsamkeit; der Wahnsinn bevölkert diese Einsamkeit und füllt sie mildernd aus.

Das Verhältnis Hamlets zu Ophelia enthält manches, das Goethe aufnahm und sich aneignete, als er das Verhältnis Fausts zu Gretchen dichtete. Hier wie dort wird die tragische Liebe des Genies zu einem kleinen, seelenvollen Mädchen geschildert. Faust tötet unfreiwillig Gretchens Mutter wie Hamlet den Vater der Ophelia. Auch in Faust findet ein Zweikampf statt zwischen dem Helden und dem Bruder der Geliebten; auch hier wird der Bruder erstochen. Auch in Faust wird das junge Weib wahnsinnig über seinem Unglücke, ja Ophelia hat Goethe augenscheinlich vorge-schwebt, denn er lässt seinen Mephisto dem Gretchen ein Lied von einem jungen Mädchen vorsingen, das als Jungfrau bei dem Geliebten eintrat, aber nicht ebenso wieder hinausging, und dieses Lied ist geradezu eine Nachahmung, beinahe eine Übersetzung, von Ophelias Lied über den

St. Valentins-Tag.*) Es weilt indessen eine zartere Poesie über Ophelias als über Gretchens Wahnsinn. Bei Gretchen vermehrt der Irrsinn den kraftvollen, tragischen Eindruck von dem Untergange des jungen Weibes; bei Ophelia besänftigt er den Schmerz der Irrsinnigen und des Zuschauers.

Hamlet und Faust — das heisst der Genius der Renaissance und der Genius der modernen Zeit, jedoch so, dass Hamlet kraft der wundervollen Gabe seines Dichters, sich über sein Zeitalter emporzuheben, den ganzen Zeitraum zwischen ihm und uns umspannt und eine Tragweite hat, die wir an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts noch nicht zu begrenzen vermögen.

Faust ist wohl der höchste dichterische Ausdruck der strebenden, forschenden, geniessenden, schliesslich sich selbst und die Erde beherrschenden Menschheit der modernen Welt; er verwandelt sich unter den Händen seines Dichters zu einem grossen Sinnbild; aber allzuvieler allegorischer Züge verschleiern uns in der letzten Hälfte seines Lebens sein individuelles Menschenwesen. Es war nicht Shakespeares Sache, ein Wesen darzustellen, dessen Streben wie Fausts

Mephisto.

Was machst Du mir
Vor Liebchens Thür
Kathrinchen, hier
Bei frühem Tagesblicke?
Lass, lass es sein!
Er lässt dich ein
Als Mädchen ein
Als Mädchen nicht zurücke.

Ophelia.

To-morrow is Saint Valentine's day
All in the morning bestime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes
And dupp'd the chamber-door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

auf Erfahrung, Wissen, Erkenntnis der Wahrheit im allgemeinen gerichtet war. Selbst wo Shakespeare am höchsten reicht, hält er sich der Erde näher.

Aber deshalb bist du, o Hamlet, uns sicherlich nicht weniger lieb und nicht weniger geschätzt und verstanden von dem jetzt lebenden Geschlecht. Wir lieben dich wie einen Bruder. Deine Schwermut ist die unsrige, deine Entrüstung nicht weniger; dein überlegener Geist rächt uns an denen, die mit ihrem wüsten Lärm die Erde erfüllen und deren Herren sind. Wir kennen deine tiefe Qual beim Triumphe der Heuchelei und des Unrechts, und ach! deine noch tiefere Qual, den Nerv, der Gedanken in siegreiche Thaten umsetzt, in dir zerissen zu fühlen. Auch uns hat die Stimme grosser abgeschiedener Geister aus der Unterwelt gemahnt. Auch wir haben gesehen, wie unsere Mutter den Purpurmantel der Macht dem über die Schultern legte, der „die Majestät des begrabenen Dänemark“ gemordet hat. Auch uns haben Jugendfreunde verraten; auch gegen uns sind Klingen in Gift getaucht worden. Auch wir kennen die Kirchhofsstimmung, in welcher Ekel vor allem Irdischen und Wehmut über alles Irdische die Seele erfüllt. Der Hauch aus offenen Gräbern hat auch uns mit einem Schädel in der Hand träumen machen.

XVII.

Können jetzt lebende Menschen mit Hamlet fühlen, so ist es wahrlich kein Wunder, dass die Tragödie bei den Zeitgenossen stürmischen Beifall fand. Jeder wird verstehen, dass die damalige vornehme Jugend das Stück mit Entzücken sah; was aber Erstaunen erregt und von der Frische der Renaissance und ihrer reichen Gabe, die höchste Kultur zu erfassen, eine Vorstellung gibt, ist der Umstand, dass „Hamlet“ in den niederen Schichten der Bevölkerung ebenso beliebt wurde wie in den

höheren. Ein beachtenswerter Beweis für die Popularität Shakespeares und der Tragödie in den nächsten Jahren findet sich in einigen Aufzeichnungen, die Kapitän Keeling im September 1607 in das Journal des Schiffes *Dragon* niedergeschrieben hat, da er vor Sierra Leone ein anderes, auf dem Wege nach Indien befindliches englisches Fahrzeug *Hector* (Kapitän Hawkins) antraf. Es heisst hier:

September 5. [Bei Sierra Leone] sandte ich auf Verlangen den Dolmetscher an Bord des *Hector*, wo er frühstückte, dann kam er bei mir an Bord, wo wir die Tragödie von Hamlet gaben.

[Sept.] 30. Kapitän Hawkins speiste bei mir zu Mittag, worauf meine Kameraden König Richard den Zweiten spielten.

31. [?] Ich lud Kapitän Hawkins zu einem Fischessen ein, und Hamlet wurde bei mir an Bord aufgeführt, was ich erlaube um meine Leute von Faulheit und verderblichem Spiel und vom Schläfe abzuhalten.

Wer hätte gedacht, dass Hamlet drei Jahre nach seinem Erscheinen englischen Matrosen so bekannt und lieb sein würde, dass sie es auf ihren weiten Reisen zu eigenem Vergnügen in kürzester Frist aufführen konnten! Kann es einen stärkeren Beweis für durchgreifende, volkstümliche Beliebtheit geben? Diese Aufführung der Tragödie über den Prinzen von Dänemark durch einfache, englische Seeleute an der westafrikanischen Küste ist eine wahre Illustration zur Kultur der Renaissance. Leider hat Shakespeare aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach nichts davon gewusst.

Die im Verlaufe der Zeiten immer steigende Bedeutung Hamlets entspricht seiner Bedeutung für die damalige Zeit. Sehr vieles in der Poesie des neunzehnten Jahrhunderts stammt von ihm ab. Goethe hatte ihn in „Wilhelm Meister“ ausgelegt und umgedichtet, und dieser umgedichtete Hamlet erinnerte an Faust. Als Faust auf englischen Boden verpflanzt wurde, entstand Byrons Manfred als ein wahrer wenn auch ferner Abkömmling von dem dänischen Prinzen. In Deutschland selbst nahm das Byronische Wesen eine neue und Hamlet-artige (Yorick-artige) Form an in Heines

bitterem und phantastischem Witz, in seinem Hass, seinem Humor und seiner Geistesüberlegenheit. Börne ist der erste, der Hamlet auslegt als den zeitgenössischen Deutschen, welcher sich stets im Kreise dreht und nie zur Handlung kommt. Doch fühlt er die Dunkelheit des Stückes und hat den feinen Ausdruck: „Über dem Gemälde hängt ein Flor. Wir möchten ihn wegziehen, das Gemälde genauer zu betrachten; aber der Flor ist selbst gemalt.“

Das Geschlecht, dem Alfred de Musset in Frankreich angehörte, und das dieser in seinen „Confessions d'un enfant du siècle“ als nervös, zündbar wie Pulver, zeitig flügel-lahm, ohne Feld für seinen Thatendurst und ohne Thatkraft auf seinem historischen Felde geschildert hat, erinnert in vielen Zügen an Hamlet. Und die vielleicht vorzüglichste Männergestalt, die Musset geschaffen hat, Lorenzaccio, wird der französische Hamlet, voll Verstellungskunst, langsam, geistreich, weich gegen die Frauen, indes er sie doch mit harten Worten verwundet, mit dem krankhaften Verlangen, der Bedeutungslosigkeit seines schlechten Lebens durch eine That abzuhelfen, dann zu spät, nutzlos, verzweifelt handelnd.

Hamlet, der vor Jahrhunderten das junge England gewesen war, und der für Musset eine Zeitlang das junge Frankreich vertrat, wurde in den Vierzigern der Name, womit Deutschland nach Börnes prophetischen Worten sich selbst taufte. Hamlet ist Deutschland, sang Freiligrath.*)

Verwandte, politische Verhältnisse bewirkten, dass die Hamlet-Gestalt gleichzeitig, hauptsächlich jedoch ungefähr zwanzig Jahre später, in der russischen Litteratur zur Herr-

*) Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
 In seinen Thoren jede Nacht
 Geht die begrabne Freiheit um
 Und winkt den Männern auf der Wacht.
 Da steht die Hohe, blank bewehrt,
 Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt:
 „Sei mir ein Rächer, zieh dein Schwert!
 Man hat mir Gift ins Ohr geträufelt.“

schaft gelangte, wo man sie von Puschkins und Gogols Erzeugnissen bis zu denen von Gontscharow und Tolstoj verfolgen kann, während sie in der Produktion Turgenjews geradezu die Hauptstelle einnimmt. Doch fehlt hier das Rächeramt im Hamletsbewusstsein; hier liegt aller Nachdruck auf dem Missverhältnisse zwischen Überlegung und Thatkraft im allgemeinen.

Auch während der Entfaltung der polnischen Litteratur kam in diesem Jahrhundert ein Zeitpunkt, wo die Dichter Neigung verspürten zu sagen: Hamlet ist Polen. Tiefe Züge seines Wesens finden sich um die Mitte des Jahrhunderts bei allen polnischen Dichtergeistern, bei Mickiewicz, bei Slowacki, bei Krasinski. Von Jugend auf befinden sie sich in seiner Lage. Ihre Welt ist aus den Fugen, und sie soll durch ihren schwachen Arm wieder eingefügt werden. Sie fühlen wie Hamlet alle das innere Feuer und die äussere Ohnmacht ihrer Jugend, hochgeboren wie sie sind, edeldenkend wie sie sind, die sie umgebenden Zustände als einen einzigen grossen Greuel auffassend und veranlagt sowohl zu Träumerei wie zum Handeln, sowohl zum Grübeln wie zur Rücksichtslosigkeit. — Wie Hamlet haben auch sie ihre Mutter, das Land, dem sie ihr Leben schulden, unter der Faust des gekrönten Räubers und Mörders erniedrigt gesehen. Der Hof, wozu ihnen zuweilen der Zutritt offen steht, erschreckt sie, wie der Hof des Claudius den dänischen Prinzen schreckt, wie der Hof in Krasinskis „Die Versuchung“ (eine symbolische Darstellung des Petersburger Hofes) den jungen Helden des Gedichtes zurückscheucht. Diese Nachkömmlinge von Hamlet sind wie er grausam gegen ihre Ophelia, verlassen sie, wenn sie am innigsten von ihr geliebt werden; wie er lassen sie sich nach weit entfernten Ländern senden, und wenn sie reden, verstellen sie sich wie er und hüllen ihre Meinung in Gleichnisse und Allegorien. Von ihnen gilt, was Hamlet von sich sagt: „Nimm dich in acht, denn es ist etwas Gefährliches in mir.“ Eigentümlich polnisch ist es, dass nicht ihre Reflexion sie auf ihrem Wege schwächt und hindert, sondern

ihre Poesie. Während Deutsche von diesem Typus durch Reflexion zu Grunde gehen, Franzosen durch Ausschweifungen, Russen durch Trägheit, Selbstironie und Selbstaufgeben, werden die Polen durch ihre Einbildungskraft irre geleitet und zu einem Leben neben dem wirklichen Leben verführt.

Der Hamletcharakter bietet ja eine Mannigfaltigkeit von verschiedenen Seiten dar. Hamlet ist Zweifler, ist der durch Rücksichten oder Überlegung an Unthätigkeit Gebannte ist der Gehirnmensch, der teils nervös handelt, teils aus Nervosität nicht zu handeln vermag; er ist endlich der Rächer, der sich verstellt, um desto besser Rache ausüben zu können. Jede dieser Seiten kommt bei den polnischen Dichtern zur Erscheinung. Verschiedene der von Mickiewicz geschaffenen Gestalten: Wallenrod, Gustav, Konrad, Robak, tragen Spuren von Hamlets Zügen. Gustav spricht die Sprache des philosophischen Wahnsinns, Konrad ergeht sich in philosophischen Grübeleien, Wallenrod und Robak verstellen oder verkleiden sich im Dienste der Rache, und letzterer tötet wie Hamlet den Vater seiner Geliebten. Eine weit grössere Rolle spielt das Hamlet-Wesen bei Slowacki. Sein Kordjan ist ein Hamlet, der seinem Rächer-Berufe folgt, ihm aber nicht gewachsen ist. Der polnische Hang zur Phantasmagorie stellt sich zwischen ihm und dem Kaisermorde. Und dem radikal angelegten Hamlet-Typus bei Slowacki entspricht der konservativ angelegte Hamlet bei Krasinski. Der Held in Krasinskis „Die gottlose Komödie“ hat mehr als einen Zug mit dem Prinzen von Dänemark gemein. Er besitzt Hamlets Empfindlichkeit und Einbildungskraft. Er ist ein Freund von Monologen und beschäftigt sich mit Schauspielen. Er hat ein äusserst feinführendes Gewissen, kann aber grausame Handlungen begehen. Für die ungereimte Sonderart seines Wesens wird er durch den Wahnsinn seiner Frau gestraft, ungefähr wie Hamlet für seine verstellte Tollheit durch den wirklichen Irrsinn Ophelias getroffen wird. Aber dieser Hamlet wird von einem mehr modernen Zweifel verzehrt als jener Hamlet der Renaissance. Dieser zweifelt,

ob der Geist, dessen Sache er verfißt, mehr ist als ein Phantom. Wenn Graf Heinrich sich in „das Kastell der heiligen Dreieinigkeit“ einschliesst, ist er dessen nicht gewiss, dass die heilige Dreieinigkeit mehr als ein Phantom ist.

Mit andern Worten: Ungefähr dreihundert Jahre, nachdem Shakespeares Phantasie die Hamlet-Gestalt erzeugt hat, sehen wir sie in englischer und französischer Litteratur fortleben und in der deutschen wie in zwei slavischen Sprachen als einen Typus die Gemüter beherrschen, und noch jetzt, dreihundert Jahre nach ihrer Erschaffung ist sie in allen Ländern kummervollen und denkenden Menschen ein Freund und Vertrauter. Das ist einzig und unvergleichlich. Mit einem so umfassenden Blick hat Shakespeare in die Tiefe seines eigenen Wesens und dadurch in die Tiefe der Menschennatur hinabgeschaut, und so sicher und kühn hat er das Gesehene in äussere Züge ausgeformt, dass Menschen aus den verschiedensten Ländern und von den verschiedensten Stämmen Jahrhunderte hindurch ihr eigenes Wesen durch seine Hand verkörpert empfunden und sich im Spiegel seiner Dichtung betrachtet haben.

XVIII.

Einen unvermuteten Einblick in Shakespeares Auffassung seiner eigenen Kunst als Dichter und Schauspieler und in den Zustand und die Verhältnisse seines Theaters um das Jahr 1602—3 schenkt uns „Hamlet“ unter so vielem Anderem.

Liest man aufmerksam die Worte des Prinzen an die Schauspieler, so tritt es einem deutlich vor Augen, weshalb die Zeitgenossen immer das Süsse, Honigartige in Shakespeares Kunst hervorheben.

Uns kann er derb, pathetisch erschütternd, alle Schranken durchbrechend erscheinen; im Verhältniß zu den zeitge-

nössischen Künstlern, und zwar nicht nur zu den Gewalt-
samen und Bombastischen wie Marlowe im Anfange, sondern
zu Allen, ist er beherrscht, gemässigt, anmutig, schönheit-
liebend wie Rafael selbst. Hamlet sagt zu den Schauspielern:

Wenn ihr so keucht, wie viele unter Euch Schauspielern thun,
dann möchte ich meine Verse ebensogern von dem Ausrufer hören.
Auch durchsägt die Luft nicht so viel mit euren Händen — so, sondern
behandelt alles gelinde! Denn mitten in dem Strom, Sturm und —
wie ich sagen mag — dem Wirbelwinde der Leidenschaft müsst
ihr euch eine Mässigung aneignen, welche ihr Geschmeidigkeit
gibt. O es verletzt mich in der Seele, zu sehen, wie so ein hand-
fester, behaarter Bursch eine Leidenschaft in Fetzen, in wahre
Lappen zerreisst, um die Ohren der Gründlinge im Parterre platzen
zu machen, die meistens nichts anderes verstehen, als verworrene,
stumme Pantomimen und betäubenden Lärm. Ich könnte solch einen
Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen, wenn er so den Herodes
überherodest. Ich bitte euch, vermeidet das!

Erster Schauspieler.

Euer Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet.

Seid aber auch nicht zu zahm, sondern lasst euer eigenes
Urteil euren Führer sein! . . .

Logisch müsste hier nun eine Warnung vor den Ge-
fahren allzugrosser Mässigung folgen. Das ist aber nicht
der Fall. Statt dessen lautet die Fortsetzung:

Passt eure Geberden dem Worte, das Wort den Geberden an;
aber nehmt euch wohl in Acht, dass ihr nicht der Schlichtheit der
Natur zu nahe tretet! *Denn alles Zuviel ist dem Zwecke des Schau-
spiels zuwider, der eben jetzt und sonst war und ist: gleichsam der
Natur einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, dem
Laster sein eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit
ihre Gestalt und ihr Konterfei zu zeigen.* Wird das nun entweder
übertrieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Un-
gebildeten zum Lachen bringen, aber dem Einsichtsvollen muss es
zuwider sein; der Tadel aber Eines solchen muss in eurer Schätzung
ein ganzes Schauspielhaus voll von Andern überwiegen. O es gibt
Schauspieler, welche ich spielen sah und von Andern preisen hörte,
und zwar höchlich, die, milde gesagt, weder den Ton noch den
Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, sondern so stol-
zierten und bellten, dass ich glaubte, irgend ein Handlanger der

Natur habe Menschen gemacht, und sie seien ihm missraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler.

Ich hoffe, dass wir das bei uns so ziemlich abgestellt haben.

Hamlet.

O stellt es ganz und gar ab! . . .

Während Hamlet also vor zu grosser Wildheit und zu grosser Zähmheit gleichmässig warnen zu wollen scheint, gleitet doch die Warnung vor Zähmheit gleich wieder in das Ersuchen hinüber, die Übertreibung, das Brüllen, was wir jetzt hochtrabende Tragödien-Deklamation nennen, zu vermeiden. Also nicht die Gefahren der Sanftheit, sondern die Gefahren der Gewaltsamkeit liegen Shakespeare am Herzen.

Wie schon hervorgehoben, ist es nicht allein sein allgemeines Streben als Dramaturg, dem Shakespeare hier Ausdruck verleiht; er spricht eine förmliche Definition vom Wesen des Schauspiels aus und bestimmt das Ziel desselben, und es ist sehr bezeichnend, dass diese Definition ganz dieselbe ist, die Cervantes gleichzeitig in Don Quixote dem Priester auf die Lippen legt. „Die Komödie“, sagt dieser, „soll nach der Meinung des Tullius ein Spiegel für das Menschenleben sein, ein Musterbild für die Sitten, eine Darstellung der Wahrheit.“

Shakespeare und Cervantes, die demselben Zeitalter Glanz verleihen und an Einem Tage sterben, haben nichts von einander gewusst, sondern haben, wie der Zeitgeist es mit sich führte, ihre Grundbestimmungen der dramatischen Kunst aus Cicero entlehnt. Cervantes sagt das gerade heraus, Shakespeare, der seinen Hamlet nicht mit Gelehrsamkeit Staat machen lassen wollte, deutet das durch die Worte an „Denn alles zuviel ist dem Zwecke des Schauspiels zuwider, der eben jetzt und *sonst war* und ist“ . . .

Und wie Shakespeare sich hier durch den Mund Hamlets über das unveränderliche Wesen und Ziel seiner Kunst ausgesprochen hat, so hat er auch ausnahmsweise seinen augenblicklichen künstlerischen Sorgen, seinem Missmut über

die Stellung seines Theaters eben zu diesem Zeitpunkte Luft gemacht. Wir haben schon oben (S. 147) der Klage des Dichters über die Konkurrenz Erwähnung gethan, welche die Knabentruppe aus der Chorschule der St. Pauls Kirche, die auf dem Blackfriars-Theater spielte, eben damals der Shakespeare'schen Gesellschaft machte. Die Klage wird in dem Gespräche mit Rosenkranz laut. Es liegt in den hier gebrauchten Ausdrücken ein Missmut, als hätte die Gesellschaft eine Zeit lang in dem Wettbewerb ganz unterliegen müssen. Nicht wenig trug hierzu gewiss der Umstand bei, dass ihr Clown, der berühmte Kemp, gerade damals im Jahre 1602, wie schon gesagt, zu Henslowes Truppe übergegangen war. Kemp hatte von Anfang an alle die grossen Clownrollen in Shakespeares Schauspielen gespielt: Peter und Balthasar in „Romeo und Julia“, Schaal in „Heinrich IV“, Lancelot im „Kaufmann,“ Schlehwein in „Viel Lärm um Nichts,“ Probststein in „Wie es euch gefällt“. Jetzt, wo er zum Feinde übergegangen war, wurde er bitter vermisst.

Seine Beschreibung von dem Neuntägigen Wunder und die hochnasige Widmung des Buches haben uns gezeigt, welch ein Dünkel ihm eigen war. Hamlet belehrt uns darüber, dass Kemp durch die Rücksichtslosigkeit, die sich in seinen Zusätzen und Improvisationen äusserte, Shakespeare sehr oft geärgert hat. In den älteren Zeiten hatten die Clowns, wie der Text der Stücke bezeugt, so frei mit ihren Rollen umspringen können, wie die italienischen Schauspieler in der *Commedia dell' arte*. Shakespeares reiche und vollendete Kunst liess einer solchen Willkür keinen Raum. Jetzt, da Kemp fort war, sandte der Dichter von Hamlets Lippen folgenden Pfeil hinter ihm her:

Und lasst diejenigen, die bei euch die Narren spielen, nicht mehr sagen, als für sie hingeschrieben ist. Denn es gibt deren, die, um einen Haufen abgeschmackter Zuschauer zum Lachen zu reizen, selbst lachen, sogar wenn in der Zwischenzeit ein notwendiger Umstand im Schauspiel in Betrachtung zu ziehen ist. Das ist schändlich und beweist eine höchst jämmerliche Eitelkeit von Seiten des Narren, der sich so beträgt.

Dieser Ausfall ist, wie der Leser sieht, dennoch ganz allgemein gehalten, deshalb liess der Dichter ihn auch stehen, als Kemp zur Truppe zurückkehrte. Dagegen strich er in den folgenden Ausgaben einen anderen weit schärferen und viel mehr persönlichen Ausfall, der in der Ausgabe von 1603 steht, aber jetzt weggefallen ist, weil er nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes nicht mehr an seinem Platze gewesen wäre. Dieser handelt von einem Clown, dessen Einfälle so populär sind, dass sie von den Gentlemen, die gerne ins Theater gehen, niedergeschrieben werden; von seinen burlesken Wendungen wird eine ganze Reihe äusserst dürftiger Proben, reine Cirkusclown-Spässe, angeführt — bis Hamlet den unseeligen Clown mit den Worten abfertigt, er könne nie und nimmer einen Witz sagen, ausser wie ein blinder Mann einen Hasen finge.

Man ärgert bekanntlich einen Künstler weniger, wenn man ihn selbst angreift, als wenn man einen andern Künstler in demselben Fache mit warmen Worten preist. Es kann denn auch keinem Zweifel unterworfen sein, dass Shakespeare bei den Lobpreisungen, die er Hamlet über den verstorbenen Yorick anstimmen lässt, an den verstorbenen Tarlton, Kemps lebenswürdigen und berühmten Vorgänger gedacht hat. Hätte Shakespeare nicht eine bestimmte Absicht gehabt, weshalb er den Schädel als den eines *Jesters* bezeichnet, so würde es ebenso natürlich gewesen sein, diesen irgend einem von Hamlets alten Dienern angehören zu lassen. Hatte aber der Dichter in seinen ersten Theaterjahren Tarlton persönlich gekannt und hatte das unliebenswürdige Benehmen von Kemp den reizenden Humor seines Vorgängers aufs Neue bei ihm zum Bewusstsein gebracht, so lag es nahe, mit dem Ausfall gegen Kemp eine warme Lobpreisung des grossen Clowns zu vereinigen.*)

Tarlton wurde am 3. September 1588 begraben. Das stimmt sehr wohl mit der Zahlenangabe in der ersten Quart-

*) Vergleiche: New Shakespeare Societys Transactions 1880—86, Seite 60.

ausgabe, dass Yorick ein Dutzend Jahre in der Erde gelegen habe. Und erst hierdurch wird Einem der starke Gefühlsausbruch klar:

Ich habe ihn gekannt, Horatio. Ein Bursche mit unendlichem Witz, der die vortrefflichste Laune besass! Er hat mich tausendmal auf dem Rücken getragen. Und nun, wie entsetzt sich meine Einbildungskraft davor! Wie schnürt es mir die Kehle zu! Hier hingen die Lippen, die ich, wer weiss wie oft geküsst habe. Wo sind nun deine Scherze, deine Luftsprünge, deine Lieder! Wo die Ausbrüche deines Humors, die oft eine ganze Tafel zu lautem Gelächter reizten?

Alas poor Yorick! Die herzlichen Worte Hamlets werden sein Andenken lebendig erhalten, wenn seine durch den Druck verewigten Eulenspiegeleien der Vergessenheit anheimgefallen sind.*) Er war volkstümlicher Narr und Hofnarr und Narr auf der Bühne, überall gleich beliebt; er sagte, heisst es von ihm, der Königin Elisabeth mehr Wahrheiten als alle ihre Kapellane und heilte ihre Schwermut besser als alle ihre Ärzte.

Shakespeare hat sich also hier in Hamlet nicht nur über Theaterangelegenheiten ausgesprochen, sondern er hat auch den ausgezeichneten Schauspieler nach seinem Tode gepriesen und ein grosses Beispiel gegeben, wie man tüchtige Schauspieler bei ihren Lebzeiten gut und geziemend behandeln sollte. Sein Prinz von Dänemark ist hoch erhaben über dem vulgären Vorurteile gegen die Bühnenkünstler. Endlich hat Shakespeare die dramatische Kunst selbst, der er mit Herz und Leben zugethan war, verherrlicht, indem er hier das Schauspiel als das ausschlaggebende Mittel zur Entdeckung der Wahrheit anwandte, damit der Gerechtigkeit Genüge geschehen könnte. Die Aufführung der Tragödie von dem Morde des Gonzago ist der Angelpunkt, um den das Stück sich dreht. Von dem Augenblicke an, da der König sich durch Unterbrechung der Vorstellung entlarvt, weiss Hamlet alles, was er wissen will.

Als James den Thron bestieg, wurde „Hamlet“ aufs

*) *Tarltons jests and news out of purgatory* By, J. O. Halliwell. London 1844.

neue actuell, weil die Königin Anna eine dänische Prinzessin war. Bei dem prachtvollen Feste, das am 15. März 1604 für König James, Königin Anna und Prinz Heinrich Friedrich bei ihrem Triumphzuge vom Tower nach der City veranstaltet wurde, ertönte von einer neben der Kirche St. Mildred errichteten Tribüne „um die Königin mit der Musik ihres eigenen Landes zu ergötzen“ *der dänische Marsch*, der von neun Trompeten und einer Kesseltrommel sehr lebhaft und wirkungsvoll ausgeführt wurde. Wie dieser lautete, weiss man nicht mehr, dagegen ist es einleuchtend, dass er seitdem in der zweiten Scene des fünften Aufzugs gespielt wurde, wo Hamlet Musik von Trompeten und Trommeln verlangt, und wo man heutzutage auf dem *Theâtre Français* so naiv „König Christian stand am hohen Mast“ von einem Orchester ausführen lässt.

XIX.

Als es mit der Truppe soweit zurückgegangen war, wie die in „Hamlet“ ausgesprochene Klage über die Konkurrenz bezeugt, ist es nötig gewesen, einige Lustspiele unter die düsteren Tragödien zu mischen, auf die Shakespeares Sinn nun allein gerichtet war.

Lustspiele mussten also aufgeführt werden. Aber längst war die Stimmung verschwunden, worin Shakespeare seiner Zeit den Sommernachtstraum gedichtet hatte, und unendlich fern, obgleich der Zeit nach so nahe, war ihm die Gemütsverfassung, worin er „Wie es euch gefällt“ geschaffen hatte.

Es blieb jedoch nichts anderes übrig. Und so machte er sich denn an einen seiner alten Entwürfe. Es war das Stück *Loves Labours won*, das wir oben (S. 65) besprochen haben. Wie es in seiner ursprünglichen Gestalt aussah, wissen wir nicht genau; wir vermögen nur die gereimten und jugendlich leichtfertigen Partien auszusondern, die

dem ersten Entwurfe angehört haben, auf dessen Titel die Schlussbemerkung des Stückes wahrscheinlich abzielt:

This is done.

Will you be mine, now you are doubly won?

Zweifellos hat Shakespeare in seinen jungen Tagen diesen Gegenstand aufgegriffen, um ein Lustspiel daraus zu machen. Zu einem Lustspiel ist es jetzt nicht geworden; die Zeit war vorüber, wo Shakespeare in der Komik seine Hauptstärke hatte. Wie man sich die Tragödien, die ihm noch zu schreiben vergönnt waren, sehr wohl als von seinem Hamlet gedichtet vorstellen könnte, falls dieser am Leben geblieben wäre, so kann man sich dieses und das folgende Schauspiel „Mass für Mass“ von seinem Jacques geschrieben denken.

Dass Shakespeare direkt von Hamlet an die Umarbeitung von „Ende gut, Alles gut“ ging, verspürt man, wie es zu erwarten war, an manchen Stellen, hauptsächlich jedoch in den ersten beiden Aufzügen. Gleich in der ersten Scene des Stückes tadelt die Gräfin Helene wegen ihrer allzu grossen Trauer um den Vater: es ist Unrecht, sich so vom Kummer beherrschen zu lassen. Gerade so spricht der König zu Hamlet wegen der Hartnäckigkeit, womit dieser sich der Trauer um den verstorbenen Vater überlässt. Die Ratschläge der Gräfin an ihren nach Frankreich reisenden Sohn erinnern sehr an die Ratschläge, die Polonius in eben derselben Situation dem Laertes gibt. Sie sagt z. B.:

Deine Herzengüte gleiche

Dem Adel, der dir angeboren ward.

Lieb Alle, Wen'gen trau' und Keinen kränke!

Sei deinem Feind an Macht gewachsen, Bertram,

Doch brauche sie nur wenig; deinen Freund

Halt unter deines eignen Lebens Schlüssel.

Mag man dich deines Schweigens wegen tadeln,

Wenn dich nur nicht des Schwatzens Vorwurf trifft!

Man vergleiche hiermit die Ermahnungen des Polonius:

Dem, was du denkst, gib nimmer eine Zunge,

Doch auch unziemliche Gedanken mache

Niemals zur That. Vertraut sei, nie gemein.

Den Freund, den du gewählt und den du prüftest,
 Ihn schliess mit eh'rnen Klammern an dein Herz
 Doch nimmer drücke jedem neugeheckten
 Gesellen gleich die Hand. Vor Händeln magst du
 Dich hüten; aber bist du einmal drin,
 Benimm dich so, dass dich dein Gegner scheut.
 Dein Ohr leih jedem; wenigen die Stimme.

Man beachte auch die zahlreichen völlig in „Hamlets“ Geist gehaltenen Ausfälle des Lustspiels gegen Hofleben und Höflinge. Die Szenen, wo Polonius seine Ansicht ändert, je nachdem Hamlet findet, dass die Wolke einem Kameel, einem Wiesel oder einem Walfische gleiche, und wo Osrick, der „schon vor der Mutterbrust Bücklinge machte, ehe er dran sog“ seine zierlichen Redensarten abhaspelt, werden förmlich kommentiert, wenn der Narr hier (II, 2) der Gräfin den Hof auf folgende Weise charakterisiert:

Wenn Gott einem Menschen nur einige Sitten verliehen hat, so kann er sie am Hofe leicht wieder verlieren. Wer keinen Kratzfuss machen, die Mütze nicht abziehen, seine Hand nicht küssen kann und nichts zu sagen weiss, der hat weder Hand noch Fuss, weder Lippe noch Mütze; und so ein Kerl ist, gerade heraus gesagt, nicht für den Hof.

Hie und da kommen auch sprachliche Wendungen vor, die an berühmte Repliken von Hamlet erinnern. So wenn Helene (II, 3) zum ersten Edelmann sagt:

Thanks, sir; all the rest is mute,

so mahnt das an die unvergesslichen, letzten Worte von Hamlet:

The rest is silence.

Von anderen mehr äusserlichen Zügen, die gleichfalls unzweifelhaft auf die Jahre 1602—3 hinweisen, können die vielen feinen, vorsichtigen Ausfälle gegen den Puritanismus, mit denen das Stück durchwebt ist, genannt werden, welche die gerade damals Shakespeares Gemüt beherrschende Bitterkeit und Geringschätzung gegen demonstrative Andächtelei offenbaren.

„Hamlet“ hatte ja von einem Heuchler im grössten

Stile gehandelt. Man beachte folgenden darin vorkommenden, beissenden Ausfall gegen damalige Verhältnisse (III, 2):

Hamlet.

... Seht nur, wie heiter meine Mutter ist, und mein Vater starb erst vor zwei Stunden.

Ophelia.

Nein, mein Prinz, es sind zweimal zwei Monate.

Hamlet.

So lange schon? Nun, dann trage der Teufel sich schwarz! Ich will ein Zobelkleid haben. O Himmel! Seit zwei Monden tot, und noch nicht vergessen? Dann haben wir ja die schönste Hoffnung, dass das Andenken eines grossen Mannes sein Leben ein halbes Jahr überlebt. *Doch, bei der heiligen Jungfrau! Er müsste dann Kirchen bauen*, sonst wird man sich seiner bald nicht mehr erinnern, wie des Steckenpferdes, dessen Grabschrift ist! „Denn, o das Steckenpferd, es ist vergessen!“

Hier in „Ende gut, Alles gut“ hat Shakespeare beständig seine heiligen Feinde *in mente*. Er lässt den Narren die protestantischen wie die katholischen Fanatiker verhöhnern. Sie haben einen verschiedenen Glauben, sind aber sämtlich unglückliche Eheleute. Der Narr sagt (I, 3):

... Der junge Kohlrab, der Puritaner, und der alte Giftpilz, der Papist — wie sich auch ihre Herzen in Ansehung der Religion unterscheiden mögen — ihre Köpfe sind doch eins; sie können mit den Hörnern auf einanderstossen, so gut als irgend ein Hirsch im Rudel.

Etwas später sagt er:

Ist die Ehrlichkeit gleich keine Puritanerin, so wird sie dennoch keinen Schaden anrichten. Sie trägt das weisse Gewand der Demut über dem schwarzen Kleide des trotzigen Herzens.

Wo Lafeu mit Parolles über die wunderbare Kur spricht, die Helene mit dem Könige von Frankreich vorgenommen hat, macht er sich über die lustig, welche darin den Stoff zu einem religiösen Traktat erkennen wollen:

Lafeu.

Wahrlich, ich kann behaupten, dass sich so etwas noch nicht in der Welt ereignet hat.

Parolles.

So ist's. Wenn man es recht erkennen will, so muss man es lesen in — in — wie nennt ihr's doch?

Lafeu.

Ein Schauspiel der himmlischen Kraft in einem irdischen Werkzeug.

Es hat Shakespeare augenscheinlich weidlich ergötzt, den Titelstil der puritanischen Andachtsschriften zu kopieren.

Man hat in dieser polemischen Tendenz, die sich von „Hamlet“ über „Ende gut, Alles gut“ bis zu „Mass für Mass“ erstreckt, und die eine stets ausgeprägtere Opposition gegen die steigende religiöse Strenge und Eigenheit mit ihrem Gefolge von religiöser Heuchelei bedeutet, ein sprechendes Zeugnis, dass Shakespeare zu dieser Zeit den Unwillen der Regierung gegen den Puritanismus wie gegen den Papismus teilte.

So wenig wirkliche Lustigkeit in „Ende gut, Alles gut“ auch enthalten ist, so mahnt das Stück doch auf verschiedene Weise an einige von Shakespeares wirklichen Lustspielen. Einzelheiten in der Fabel haben Ähnlichkeit mit der Fabel im „Kaufmanne“. Wie Portia in ihrer Verkleidung Bassanio den Ring entlockt, den er ihr so ungerne überlässt, so erhält Helene, die im Dunkel der Nacht mit einer anderen verwechselt wird, von Bertram den Ring, den sie — dessen hielt er sich vergewissert — niemals erlangen würde. In der Schlusscene vermissen sowohl Bertram wie Bassanio ihren Ring. Beide sind unglücklich über den Verlust, und der Knoten wird in beiden Fällen dadurch gelöst, dass ihre Ehefrauen im Besitze der Ringe sind. Eine wesentlichere Beziehung hat die Fabel in „Ende gut, Alles gut“ zu der Fabel der „Widerspenstigen“. Hier besteht ein förmliches Gegensatzverhältnis. „Der Widerspenstigen Zähmung“ schildert auf scherzhaftige Weise, wie der Mann sich durch seine Geschlechtseigenschaften, physische Überlegenheit, Derbheit, Ruhe und durch Mittel wie Befehlen, Poltern, Lärmen und Ungestüm die Neigung eines heftig widerstrebenden jungen Weibes erwirbt. „Ende gut, Alles gut“ schildert, wie das Weib durch ihre Geschlechtseigenschaften,

Sanftmut, Herzensgüte, Schlaueit, List einen leidenschaftlich widerstrebenden Mann gewinnt, und in beiden Fällen ist das Paar verheiratet, bevor die eigentliche Handlung beginnt.

Da Shakespeare bei *Taming of the shrew* das ältere Lustspiel benutzt und bei *All's well* aus *Giletta of Narbona* von Boccaccio, das schon 1566 in Paynters „Palace of Pleasure“ übersetzt erschien, seine Fabel erhalten hat, so kann von einem durch den Dichter konstruierten Gegensatzverhältnis nicht die Rede sein. Ein Hauptinteresse hat Shakespeare indessen augenscheinlich an dem letzteren Gegenstande gefunden, weil es ihm Gelegenheit gab, die folgende ungewöhnliche Erscheinung darzustellen: ein Weib, das im Verhältnisse zum Manne das werbende ist und das doch die ganze Anmut seines Geschlechts bewahrt. Shakespeare hat die Gestalt Helenens mit der zärtlichsten Vorliebe behandelt. Es ist, als ob eine Mischung von Mitleid und Bewunderung seine Feder geführt hätte. Es liegt in der Schilderung ein tiefes Mitgefühl mit der, welche die Qual erleidet, verschmäht zu werden; er wusste selbst, wie weh das thut; und es ist eine Rafaelische Schönheit über ihr Wesen verbreitet. Sie gewinnt alle, bezaubert alle, sobald sie sich zeigt, Alte und Junge, Weiber und Männer, alle, Bertram allein ausgenommen, der ihr das Leben ist. Der König und der alte Lafeu sind gleich entzückt über sie und gleich erfüllt von ihren Vorzügen. Bertrams Mutter schätzt sie, als wäre sie ihre Tochter, ja höher als ihren halsstarrigen Sohn, und die italienische Witwe wird so sehr von ihr bezaubert, dass sie sich mit ihr in das fremde Land begibt, um ihre Aussage zu bestätigen und ihr den Ehemann wieder zu verschaffen.

Sie wagt Alles, um sich dem Geliebten zu nähern, und legt eine bei Frauen seltene Erfindsamkeit an den Tag, um ihr Ziel zu erreichen. Denn mit ihrer Reise zum Könige, den sie heilen will, bezweckt sie, wie sie offen einräumt, vor allen Dingen in Bertrams Nähe zu kommen. Sie erhält, wie in der Novelle, das Versprechen des Königs, sich zum

Lohne für eine erfolgreiche Kur unter den Herren des Hofes einen Mann wählen zu dürfen; aber bei Boccaccio ist es der König, der auf ihre Frage wegen der Belohnung ihr dieses Versprechen aus eigenem Antriebe gibt; im Schauspiele ist sie es, die ihren Wunsch zuerst ausspricht. So erfüllt ist sie von ihrer Leidenschaft für den, der sie weder eines Gedankens noch eines Blickes würdigt. Als er sie aber verschmäht, legt sie im Gegensatze zu Giletta in der Novelle keinen Wert darauf, ihre Absicht durch Zwang zu erreichen; sie sagt einfach mit edler Entsagung:

Ich freue mich, dass ihr, mein König, wieder
Geheilt seid. Lasst daher das Übrige!

Sie macht keinen Einwand, als Bertram ihr gleich nach der Hochzeit unter einem Vorwande, den sie nicht durchschauen will, seine Abreise ankündigt; sie leidet ohne Klage, da er ihr im Augenblicke des Abschiedes einen Kuss verweigert. Als sie endlich die volle Wahrheit erfahren hat, kann sie zuerst nur ganz kurze Ausrufe über die Lippen bringen (III, 2): „Mein Herr ist fort für immer.“ „Furchtbarer Spruch!“ „O es ist bitter!“ Und sie verlässt bald darauf ihr Heim, um ihm kein Hindernis zu sein, wenn er dahin zurückkehren wolle. Unmöglich kann man inniger und demütiger lieben, wenn man wie sie sicher und stolz angelegt ist.

Die schönsten Stellen in ihrer Rolle offenbaren alle durch die Versbehandlung und den reimfreien Stil, dass sie dem reiferen Zeitalter im Leben des Dichters angehören. Man beachte z. B. die Stelle (I, 1), wo sie schildert, wie das Andenken an ihren verstorbenen Vater durch Bertrams Bild verdrängt worden ist:

Meine Phantasie

Beschäftigt sich allein mit Bertrams Zügen.
Verloren bin ich, und kein Leben ist
Für mich, seit Bertram schied. Mir ist, als liebt' ich
Ein glänzendes Gestirn und ständ' im Wahn,
Mit ihm mich zu vermählen. Ach, er steht
Zu hoch! An seinem Strahlenglanze nur,

An seinem Nebenlicht darf ich mich sonnen —
 In seinem Kreise nicht; und so bestraft
 Sich meiner Liebe Ehrgeiz selbst. Die Hündin,
 Die mit dem Löwen sich zu paaren wünscht,
 Verschmachtet liebekrank. Schön war's, doch qualvoll,
 Allstündlich ihn zu sehn, mir einzuprägen
 Den Falkenblick, der Augenbrauen Wölbung,
 Die Locken in dies Herz, nur zu empfänglich
 Für jeden Strich und Zug der schönen Bildung.
 Er ging — und nur Reliquien von ihm
 Darf meine Phantasie abgöttisch jetzt verehren.

Vergleicht man den Stil dieses Monologs mit gewissen gereimten Repliken von Helene, wo mit Worten und Antithesen euphuistisch gespielt wird, so ist der Unterschied überraschend, und man fühlt, welche Bahn Shakespeare durchlaufen hat, seit er den Stil seiner ersten Jugend schrieb. Hier glänzt kein Witz, hier spricht ein Herz, das einfältig und tief liebt.

Während das Schauspiel als Ganzes augenscheinlich nicht zu denen gehört, die Shakespeare besonders am Herzen gelegen haben und während er hie und da Züge darin hat stehen lassen, die eine befriedigende Schlussharmonie unmöglich machen, hat er ersichtlich seine ganze dichterische Kraft auf die Ausführung und Durchführung von Helenens herzugewinnendem Wesen verwandt. In folgenden Worten gesteht sie der Mutter Bertrams ihre Liebe (I, 3):

Zürnt mir nicht!

Dass ich ihn liebe, bringt ihm keinen Schaden.
 Nicht durch vermessene Bewerbung drang ich mich
 Ihm auf; nicht eher will ich ihn besitzen,
 Als bis ich ihn mir hab' verdient, so wenig
 Ich's auch begreif', ihn jemals zu verdienen.
 Ich weiss, dass ich vergebens liebe, fruchtlos
 Mit Hoffnung kämpfe; dennoch füll' ich stets
 Das unhaltsame Sieb mit Liebesthränen,
 Mich um den ewigen Verlust nicht kümmernd.
 Dem Inder gleich, in meinem Irrtum fromm,
 Bet' ich die Sonne an, die zwar auf ihren
 Verehrer schaut, doch mehr nicht von ihm weiss.

Es liegt in ihrem Wesen etwas, das die Anmut, den

Ernst und die grenzenlose Hingebung vorwegnimmt, womit Shakespeare später Imogen ausstattet. Als Bertram in den Krieg zieht, nur um sie nicht anerkennen und mit ihr als seiner Frau leben zu müssen, ruft sie aus (III, 2):

Bin ich's, mein armer Herr, die dich verjagt
Aus deiner Heimat, und die zarten Glieder
Dem wilden, schonungslosen Kriege preisgibt?
Bin ich's, die dich vom heitren Hofe bannt,
Wo Augen voller Huld auf dich gesehen,
Damit du jetzt von rauchigen Musketen
Getroffen würdest? Boten ihr von Blei,
Die ihr dahinfahrt mit des Blitzes Eile,
Verfehlet euer Ziel; durchsaust die Luft,
Die stets geschlossene, und macht sie zischen;
Nur treffet ja nicht meinen lieben Herrn!
Wer immer zielt nach ihm, ich stellt' ihn hin . . .

Aus diesen Worten spricht eine Innigkeit und Glut, wie wir sie in früheren Lustspielen nicht antreffen. Wenn man diese Verse liest, so versteht man die Äusserung von Coleridge, dass Helene „der liebenswürdigste von Shakespeares Charakteren“ sei.

Schade dass diese tiefe Leidenschaft auf einen so wenig würdigen Gegenstand gefallen ist. Es schwächt unstreitig das Interesse für das Stück, dass Shakespeare dem Bertram neben seinem allzu jugendlichen und allzu unritterlichen Auftreten nicht auch wertvollere Eigenschaften verliehen hat. Der Dichter hat sich hier einer gewissen Nachlässigkeit schuldig gemacht, die verrät, dass er nur gewissen Parteien des Schauspiels sein ungeteiltes Interesse zuwandte. Bertram ist ja in seinem Rechte, wenn er sich nicht gegen seinen Wunsch eine Frau aufnötigten lassen will und zwar nur, damit der König eine Schuld der Dankbarkeit abtragen kann. Dieses Motiv wird aber zurückgedrängt von dem schon weniger Sympathischen, dem Standeshochmute, der ihn auf die nicht so vornehm geborene Helene herabsehen lässt, obgleich der König und die Hofleute, sowie die eigene Mutter Bertrams sie voll und ganz anerkennen. Doch auch dies brauchte Bertram in den

Augen des Zuschauers noch nicht stark zu verkleinern; sein Wesen hat aber ausserdem unmännliche, ja niedrige Züge. So befiehlt er z. B. Helene durch Parolles, eine Erklärung ausfindig zu machen, die dem Könige seine plötzliche Abreise als nötig erscheinen lasse, und er verlässt sie obendrein für stets und nicht, wie er lügenerisch erklärt, für zwei Tage. Seine Bereitwilligkeit, auf der Stelle eine Tochter von Lafeu zu heiraten, als das Gerücht Helenen tot gesagt hat, ist eine äusserst merkwürdige Einleitung zu der Wiedervereinigung des Paares am Ende des Stückes und erinnert auf eine wenig vorteilhafte Weise an den ganz entsprechenden Zug in „Viel Lärm um Nichts“ (siehe oben 299). Am Schlimmsten und ein ausgemachter dramatischer Fehler ist es jedoch, dass er sich unmittelbar vor der schliesslichen Versöhnung dem italienischen Mädchen gegenüber, dem er in Toskana nachgestrebt hat, in ein Gewebe von niedrigen Lügen verwickelt.

Wie Shakespeare, um Helenens Stellung zu schützen und den Anschein des Abenteuerlichen von ihr fern zu halten, die Gestalt der Gräfin hinzugedichtet und durch die Liebe dieser mütterlichen Freundin alle Vorzüge Helenens verbrieft und besiegelt hat, so ist Parolles mit der Absicht hinzugedichtet worden, Bertram weniger schuldig erscheinen zu lassen. Bertram soll als in den Banden des alten Narren, Erzlügners und Feiglings (wie Helene ihn gleich tituliert) der im Schauspiel als sein böser Geist auftritt, betrachtet werden.

Parolles ist in „Lowe's labour's won“ sicherlich eine lustige, rein possenartige Gestalt, der erste leichte Entwurf zu Falstaff gewesen. Nach Falstaff muss er notwendigerweise den Eindruck einer matten Wiederholung machen; daran ist der Dichter ja indessen nicht schuld. Aber die Lustigkeit hat ihm während der Umarbeitung augenscheinlich versagt. Seine Stimmung ist zu ernst gewesen, seine moralische Grundanschauung hat die reine Freude an dem Komischen verdrängt und ausgeschlossen. Parolles, der die Laster Falstaffs ohne einen Funken von dessen Genialität

besitzt, ruft keine unvermischte Heiterkeit hervor. Und immer wieder wird es uns eingeprägt, welche Lehre wir ziehen sollen aus den Blößen, die er sich gibt, und aus der Schande, die sein schlechter Wandel ihm einbringt. So sagt der zweite Edelmann über die Schlingelhaftigkeit, die Parolles nach der Übrumpelung an den Tag legt, als er mit verbundenen Augen seine Geständnisse macht (IV, 3):

Nie will ich einem Manne wieder trauen, weil er seine Klinge schmuck hält, oder glauben, dass alle Weisheit in ihm steckt, weil sein Anzug sauber ist.

Und so sagt Parolles selbst, als seine Frechheit gebrochen ist:

Brechen würde

Mein Herz, wenn es erhabner dächte. Hauptmann
Bin ich nicht mehr; doch will ich essen, trinken
Und ruhn so sanft, als je ein Hauptmann schlief.

Mein eignes Selbst nur fristet mir das Leben.

*Wer sich als Prahler kennt, der fürchte stets,
Dass ihn ein ähnlich Schicksal trifft. Denn wisst,
Dass jeder Prahler nur ein Esel ist.*

Nicht einmal die andere komische Gestalt, der Narr, so witzig er auch ist, besitzt die freudige Lustigkeit der vorhergehenden Komödien. An verschiedenen Stellen spricht er, wie schon anlässlich des ersten Entwurfs erwähnt, in dem jugendlich ausgelassenen Stil der ältesten Lustspiele, aber als humoristischer Hausnarr erreicht er bei weitem nicht den wenige Jahre vorher geschaffenen, in freier Luft lebenden Narren Probstein oder den musikalischen Hofnarren in „Was ihr wollt“.

Eine einzelne Stelle in „Ende gut, alles gut“ hat auf mich immer den Eindruck eines gewissen persönlichen Anklangs gemacht. Es ist das eine der Stellen, die ganz augenscheinlich bei der Umarbeitung hinzugekommen sind. Der König spricht von Bertrams verstorbenem Vater und führt dessen Worte an (I, 2):

„O lass,“ begann er oft in holder Schwermut,
Als unsrer Jugend Scherz vorüber war,

„Lass mich nicht leben, wenn es meiner Flamme
An Öl gebricht, dass ich die Schnuppe werde

Jüngerer Geister, denen Alles schlecht scheint,
Was neu nicht ist, und dessen Scharfsinn nur
Auf Trachten sinnt, obwohl er früher endet
Als seine Moden.“ Dies sein Wunsch, den ich,
Der nach ihm lebt, von ganzem Herzen theile.

Auf den Einwand, den ein Edelmann gegen diese miss-
mutige Äusserung erhebt und die so geformt ist:

Ihr seid geliebt, und wer am mindesten
Euch gönnt, der wird am ersten euch vermissen,

antwortet der König mit diesen stolz bescheidenen Worten:

Ich fülle einen Platz aus, so viel weiss ich. —

So schreibt nur der reife Mann, der die Jugend unge-
duldig heranstürmen sieht um ihn abzulösen, und der die
Kritik dieser Jugend gekostet hat. Die hierin zu ver-
spürende Stimmung verkündet das überwältigende Gefühl
von der Ungerechtigkeit der Menschen und der Dinge, das
sich bald der Phantasie Shakespeares bemächtigen wird.

XX.

Ein polemischer Geheimzweck war in „Ende gut, alles
gut“ hin und wieder zu verspüren. Wie wir sahen, fanden
sich hie und da Ausfälle gegen den steigenden Puritanismus
mit seinem Gefolge von Scheinheiligkeit, moralischer Un-
verträglichkeit und salbungsvoller Heuchelei. In der
Tendenz, die diese Ausfälle erzeugte, hat man augenschein-
lich den inneren Hebel, der Shakespeare nunmehr auf den
Stoff in „Mass für Mass“ hintrieb.

Hier in „Ende gut, alles gut“ wurde ja der Wende-
punkt herbeigeführt durch das in allen Litteraturen be-
kannte Motiv, dass bei einer nächtlichen Zusammenkunft
ein Weib an Stelle eines anderen untergeschoben wird, ohne

dass der Mann diese Vertauschung entdeckt — ein Motiv, dessen grobe Unwahrscheinlichkeit die Dichter nie abgeschreckt hat, weil es zu so vielen nachfolgenden dramatischen Situationen Veranlassung gab.

Eine stehende Variante hiervon ist gleichfalls in den verschiedensten Litteraturen folgende: Ein Mann ist zum Tode verurteilt. Seine Geliebte, seine Frau oder seine Schwester fleht den Richter um Gnade an. Der Richter verspricht, dem Gefangenen die Freiheit zu schenken, wenn sie eine Nacht bei ihm zubringen wolle — und lässt dann nichtsdestoweniger den Gefangenen hinrichten.

Dieses Motiv, das vom Mittelalter bis zu unseren Tagen immer wieder behandelt ist — wohl zuletzt in der Novelle „Der Kinder Sünde der Väter Fluch“ von Paul Heyse und im Schauspiel „La Tosca“ von Victorien Sardou — lag zu Shakespeares Zeit theils in einer italienischen Novelle von Giraldi Cinthio in den 1565 erschienenen Hecatommithi vor, theils in dem über dem Inhalt der Novelle aufgebauten, 1578 veröffentlichten Schauspiele *The Right Excellent and Famous History of Promos and Cassandra* von dem englischen Dramatiker Whetstone und in einer Prosaerzählung desselben Schriftstellers, die sich in *The Heptameron of Civil Discourses* aus dem Jahre 1582 findet. Die völlig leblose und charakterlose Komödie Whetstones ist die unmittelbare Quelle, aus der Shakespeare die Fabel geschöpft hat. Ausser der Fabel verdankt er Whetstone nichts.

Was Shakespeare zu dem unheimlichen Gegenstande hingezogen hat, ist augenscheinlich die Entrüstung gewesen über die sich breit machende Scheinheiligkeit auf dem Gebiete der Geschlechtsittlichkeit, die eine Folge des im Bürgerstande immer kräftigeren Puritanismus war. Es lag an Shakespeares Stellung als Schauspieler und Theaterleiter, dass er den Puritanismus nur von seiner hässlichsten, ihm zugekehrten Seite kennen lernte.

Die wertvolleren Seiten des Puritanismus hätten wohl die Sympathie eines Dichters verdient. Es war ja kein

Wunder, dass selbständige und fromme Menschen das Heil ihrer Seele ausserhalb der anglikanischen Staatskirche mit ihren neununddreissig Artikeln suchten, auf die nicht nur alle Männer der Kirche schwören sollten, sondern denen alle Staatsbürger sich derartig unterwerfen mussten, dass schon der Gebrauch eines anderen als des officiellen Rituals oder die Weigerung, die Kirche zu besuchen, von Strafen bedroht war. Die Puritaner, die davon träumten, die christliche Kirche zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückzuführen und die nach ihrer Vertreibung von England durch Mary mit dem Ideal einer volkstümlichen Kirche vor Augen zurückgekehrt waren, konnten unmöglich eine der Krone untergebene Staatskirche oder eine Institution wie die Bischofswürde billigen. Einige der Puritaner betrachteten den schottischen Presbyterianismus als ein wertvolles Vorbild, wünschten auch in England statt der geistlichen Aristokratie der Bischöfe die Verwaltung der Kirche durch Laien, durch die Ältesten der Gemeinde; andere gingen noch weiter, bestritten überhaupt die Notwendigkeit einer für Alle gemeinschaftlichen kirchlichen Form, wollten die Kirche in unabhängige freie Gemeinden aufgelöst sehen, in denen jeder Gläubige Priester werden könne. Hier lagen die Keime zu der grossen Parteispaltung der Puritaner zur Zeit Cromwells in Presbyterianer und Independenten.

Soweit man es beurteilen kann, haben diese kirchlichen und religiösen Bewegungen in keiner Weise Shakespeares Interesse erregt. Er seinerseits kam nur insofern mit dem Puritanismus in Berührung, als dieser mit seiner Beschränktheit und mit seinem Fanatismus gegen die Schauspielkunst wütete und mit strenger Unduldsamkeit moralische und besonders geschlechtliche Schwächen verfolgte. Der Puritanismus wandte ihm sein pharisäisches Angesicht und wohl nicht selten das Gesicht der nur geheuchelten Tugend.

Seine Entrüstung über diese geheuchelte Tugend brachte ihn dahin, „Mass für Mass“ zu schreiben. Er behandelte

den Stoff so, wie es geschehen ist, weil das Interesse des Theaters es dringend verlangte, in das Gewebe der strengen, durchaus traurigen Tragödien Lustspiele als Einschlag einzusprenken. Welch ein Lustspiel ist es aber geworden! Düster, tragisch, schwer wie das Gemüt des Dichters; eine Tragikomödie, in der die komischen Szenen, deren Stil derber und realistischer ist als in anderen Shakespeareschen Stücken, mit ihren Bildern aus den niedrigsten Schichten der Gesellschaft den peinlichen Charakter und das rein kriminelle Wesen der Handlung nicht zu verwischen vermögen. Überall, auch an den humoristischen Stellen, fühlt man den glühenden Ingrim Shakespeare über die moralische Heuchelei der Scheinheiligkeit als den vulkanischen Untergrund, der jeden Augenblick quer durch den unentbehrlichen Spass und die lustspielartige Anordnung seine Flammen emporlodern lässt.

Und doch ist es eigentlich nicht in erster Reihe die Heuchelei, der er zu Leibe gehen will. Er ist auf dieser Entwicklungsstufe ein allzu grosser Psychologe, um den von Anfang an völlig fertigen Heuchler schildern zu wollen. Nein, er zeigt, wie schwach selbst der strengste Pharisäer ist, wenn nur die für ihn passende Versuchung an ihn herantritt, und wie die Begierde eines solchen Mannes, falls sie auf Widerstand stösst, einen ganz anderen Menschen, ein Tier, einen Schurken in ihm offenbart, der sich hundertfach schlimmere Dinge erlaubt, als er bisher mit erhobener Stirne und gutem Gewissen bei anderen auf das Strengste bestraft hat.

Nicht den Typus seiner Widersacher hat Shakespeare hier entschleiern und stempeln wollen, sondern ein Wesen, das bedeutend über dem Durchschnittstypus steht, wie er ihn sah. Die Hauptperson in „Mass für Mass“ ist der Sittenrichter, der harte und strenge *Censor morum*, der in seinem Moralfanatismus meint, das Laster durch die Verfolgung von dessen Werkzeugen ausrotten zu können, und der sich einbildet, die Gesellschaft reinigen und umformen zu vermögen, indem er jede noch so natürliche und relativ

unschuldige Übertretung des Gesetzes der Korrektheit als Todsünde verurteilt. Das Schauspiel zeigt uns, wie dieser Mann, sobald er von einer rein sinnlichen Leidenschaft ergriffen wird, keinen Anstand nimmt — unter der Maske der Heiligkeit — selbst ein so empörendes und fürchterliches Verbrechen gegen die wirkliche Sittlichkeit zu begehen, dass kein Ausbruch von Ekel und Verachtung zu streng und nicht leicht ein Strafurteil zu hart dafür sein würde.

Seiner Art nach müsste ein solches Drama schliesslich das beim Zuschauer wachgerufene Verlangen nach Gerechtigkeit auf irgend eine erschöpfende Weise befriedigen. Die Shakespearesche Truppe bedurfte jedoch eines Lustspieles, und es war vielleicht auch nicht klug, vielleicht gewagt, die Frage wegen der verdienten Strafe für Sittlichkeitsheuchelei auf die Spitze zu treiben. So wurde denn der Knoten des Stückes durch die kluge Fürsorge und das zeitige Eingreifen eines weisen und ungesehen allgegenwärtigen Fürsten, eines abendländischen Harun-al-Raschid, ohne Aufgebot von irgend welchem Pathos und in aller Eile gelöst. Wählerisch in seinen Mitteln ist dieser eben nicht. Geschickt, aber auf eine für ein feineres Gefühl wenig befriedigende Weise, schiebt er statt des jungen, schönen Weibes, die der Gegenstand der tierischen Brunst des verbrecherischen Richters ist, ein junges, lebenswürdiges Mädchen unter, welchem jener früher einmal ein Ehegelöbnis gegeben hat.

Der Herzog, der seine Diener auf die Probe stellen will, schützt vor, Wien verlassen und sich auf eine längere Reise begeben zu wollen. Für die Dauer seiner Abwesenheit überträgt er Angelo, einem hoch angesehenen und hervorragenden Beamten, die Regierung.

Sobald dieser die Macht erlangt hat, unternimmt er einen förmlichen Krieg gegen Zügellosigkeit und Schlaffheit auf dem sittlichen Gebiete. Zunächst befiehlt er, dass alle unzüchtigen Häuser in der Stadt Wien niedergerissen werden sollen. In dem älteren Drama von Whetstone, das Shake-

speare seinem Schauspieler zu Grunde legte, kam eine ganze Gesellschaft von unanständigen Personen, Kupplerinnen, Metzern, Zuhältern, Wüstlingen verschiedener Art vor. Shakespeare behält diese Gesellschaft teilweise bei: eine einzelne Kupplerin, Frau Abständig (Overdone), die etwas an Dortchen Lakenreisser erinnert, einen einzelnen Zuhälter, die sehr ergötzliche Gestalt des Pompejus, und er dichtet eine ausserordentlich unterhaltende Person hinzu, den äusserst leichtsinnigen aber witzigen Wildfang und Lügner Lucio.

Doch die Hauptveränderung, die er mit dem Stoffe vornimmt, beruht darauf, dass der Herzog in der Verkleidung eines Mönches von Anfang an Zeuge des Missbrauchs ist, den Angelo mit seiner Herrscher- und Richter-Macht treibt. Das ist u. a. für die Stimmung des ganzen Stückes insofern ein Gewinn, als die Zuschauer dadurch mit Rücksicht auf den Ausfall beruhigt sind. Diese Stellung des Herzogs ruft auch den grössten Teil der Komik hervor, die in der Haltung Lucios liegt, indem dieser dem verkleideten Herrscher fortwährend die drolligsten Verleumdungen über den Herzog erzählt, als hätte er sie aus bester Quelle. Aber aus der verborgenen Anwesenheit des Herzogs ergibt sich auch die andere grosse Veränderung, die hier mit dem Stoffe vorgenommen ist, nämlich dass Isabella sich nicht für den Bruder hinzugeben braucht, sondern wie in „Ende gut, Alles gut“ durch ein anderes Mädchen ersetzt wird, das alte Rechte an den betreffenden Mann hat. Hierdurch wird wenigstens das allzu empörend Peinliche des Gegenstandes vermieden.

Shakespeare hat sich einen der Männer, welche die bittersten Feinde seiner Kunst und seiner Thätigkeit waren, mit der höchsten Macht ausgerüstet gedacht, von der er dann Gebrauch macht um mit grausamer Strenge gegen die Unsittlichkeit einzuschreiten. Sein erster Schritt ist der, dass er gegen die niedere Unzucht losfährt, indem er sich einbildet, diese ausrotten zu können. Mit der Ungereimtheit dieser Einbildung wird im Stücke verschiedentlich Scherz getrieben. „Was soll aus mir werden?“ sagt Frau

Abständig. — „O, seid unbesorgt; guten Advokaten fehlt's nie an Klienten.“ In der ersten Scene des zweiten Aufzugs heisst es:

Eskalus.

Wie wollt Ihr leben, Pompei? Vom Kuppeln? . . . ist's ein rechtliches Gewerbe?

Pompejus.

Wenn das Recht es gestattet, Herr.

Eskalus.

Aber das Recht gestattet es nicht, Pompei; und niemals wird es in Wien gestattet werden.

Pompejus

Hat Eur Gestrengen im Sinn, die ganze Jugend in der Stadt zu kapaunen und zu wallachen?

Eskalus.

Nein, Pompei.

Pompejus.

Wahrhaftig, Herr, nach meiner geringen Meinung, dann gehen sie drauf los . . .

So scherzt auch Lucio (III, 3) über die Strenge Angelos, die er für fruchtlos hält:

Ein wenig mehr Nachsicht gegen Unzucht könnte nicht schaden. Etwas zu sauertöpfisch in dem Punkt, Bruder.

Herzog.

Es ist ein zu allgemeines Laster, und zur Heilung gehört Strenge.

Lucio.

Ja, allerdings, das Laster hat eine grosse Familie; es hat zahlreiche Sippschaft. Aber unmöglich lässt es sich ganz ausrotten, Bruder, bis man Essen und Trinken abthut. Man sagt, der Angelo ward nicht von Mann und Weib auf dem rechtlichen Wege der Natur gezeugt; ist es wahr, was meint Ihr?

Doch ausser diesem strengen Vorgehen gegen die eigentliche Leichtfertigkeit frischt Angelo ein altes Gesetz auf, das schon lange — nach des Herzogs Worten vierzehn, nach Claudios Aussage neunzehn Jahre — ausser Gebrauch gewesen ist, ein Gesetz, das alle Liebesverbindungen ausser-

halb der Ehe mit Todesstrafe bedroht und den jungen Claudio wegen seines Verhältnisses zu Julia zum Tode verurteilt.

Ihr Verhältnis war unschuldig. Er sagt (I, 2):

Sie ist ganz mein Weib,
Nur dass der äussern Ceremonie
Kundmachung fehlt, die wir nur unterliessen,
Weil wir die Mitgift nicht verlieren wollten,
Die noch im Koffer ihrer Freunde steckt.

Das nützt jedoch nichts. Es soll ein Beispiel statuiert werden. Vergebens fühlt selbst der brave Kerkermeister Mitleid und sagt (II, 2):

Kein Stand, kein Alter ist hier rein, und er
Soll sterben drum!

Die jungen Leute in der Stadt wissen sich diese unsinnige Strenge nicht anders zu erklären, als dass dem Angelo statt Blut Schneewasser in den Adern rolle.

Bald zeigt es sich indessen, dass er nicht der Schneemann ist, für den man ihn hält.

Eskalus, ein alter rechtschaffener Edelmann, bittet ihn zu bedenken, dass seine eigene Tugend, wenn sie auch sehr strenge sei, vielleicht niemals einer Versuchung ausgesetzt gewesen; wäre sie in Versuchung geführt worden, so hätte sie vielleicht die Probe nicht besser bestanden als die so mancher andern. Angelo antwortet hochmütig, in Versuchung geraten sei Eins und straucheln ein Anderes. Nun aber erscheint die Schwester Claudios, Isabella, jung, schön, verständig, und fleht ihn um das Leben des Bruders an (II, 2):

Herr, guter Herr, bedenkt Euch.
Wer ist, der jemals starb um solch Vergeh'n?
Gar manche sind, die's thaten.

Er bleibt unerbittlich. Sie weist darauf hin, wie unvernünftig es sei, die Vergehen der Liebe so hart zu strafen:

Wenn Grosse donnern könnten,
Wie Zeus es kann, Zeus fände nimmer Ruhe,
Denn jedes winzige Beamtlein würde

Aus seinem Himmel donnern, nichts als donnern! —
Barmherz'ger Himmel!
Du, mit dem scharfen Schwefelkeil, zerspaltest
Den unzerkeilbarn Knorrenstamm der Eiche,
Doch sanfte Myrten nicht.

Und sie fährt so fort, dass man die Stimme des Dichters
durch ihre Worte hindurch hört:

Des Menschen Hochmut,
— Nur kurz geschmückt mit ärmlicher Gewalt,
Zumeist vergessend, was zumeist er kennt,
Sein gläsern Dasein — wie ein Aff' in Wut,
Spielt er solch albern Spiel dem Himmel vor,
Dass Engel weinen, die, gelaunt wie wir,
Sich alle sterblich lachten.

Und sie appelliert an seine eigene Selbsterkenntnis:

Klopft an und fragt Eur Herz, ob nichts drin wohnt,
Gleich meines Bruders Fehl?

Er fordert sie auf, am nächsten Tage wiederzukommen,
und kaum ist sie fort, so verrät er in einem Monolog seine
widerliche Leidenschaft und seinen noch schlimmeren Vor-
satz, ihr als Lohn für die Rettung des Bruders ihre Gunst
abzuzwingen und gleichzeitig den zum Tode Verurteilten
dennoch hinrichten zu lassen.

Er macht ihr seinen Vorschlag. Ihr graut; sie sieht
nun ein wie Hamlet, was das Leben sein, Welch nie Geahntes
eintreffen, Welch eine Höhe die Schurkerei sogar auf dem
Richterstuhle erreichen kann:

Das ist der Höll' arglistige Livrei:
Den Leib zu kleiden, den verdammtesten,
In engelhaft Gewand! Du glaubst nicht, Claudio? —
Wenn meine Unschuld ich ihm opfern wollte,
Du könntest frei sein.

Sie kann ihn nicht anklagen, denn wie er selbst ihr
gegenüber geltend macht, niemand würde ihr glauben, sein
fleckloser Ruf, sein strenges Leben und sein hoher Rang
würden die sich etwa hervorwagende Beschuldigung ersticken.
Sicher, wie er sich fühlt, ist er doppelt frech. Als sie sich

am Schlusse des Stückes mit ihrer Anklage an den zurückgekehrten Herzog wendet, sagt Angelo daher unerschrocken (V, 1): Mein Fürst, ich fürcht', dass ihr Verstand gelitten.“ Dann folgt als Fortsetzung der eben angeführten Replik der aus der innersten Überzeugung des Dichters entspringende Flammen-Protest Isabellas: Es ist nur scheinbar unglaublich, dass „der verruchteste Grundbösewicht“ so gerecht und rein erscheinen könne wie Angelo. (Siehe oben 334.)

Dem Proteste wird jedoch nicht gleich Folge gegeben. Vorläufig wird Isabella wegen Verleumdung gegen einen edlen Mann ins Gefängnis geführt. Und die Ironie wird bis aufs letzte beibehalten. Der Herzog hat als Mönch manche bittere Erfahrung gemacht, u. a. die, dass in der Welt kaum Ehrlichkeit genug vorhanden ist, um das Bestehen der menschlichen Gesellschaft zu sichern. Da er aber — in seiner Verkleidung — selbst erzählt, wessen er Zeuge gewesen ist, wollen seine eigenen Getreuen auch ihn ins Gefängnis werfen lassen. Er, der Fürst, hat unerkannt gesehen und eingesehen, dass das Gesetz ein Schirmbrett für die Macht ist. Deshalb sagt er:

In Wien gab mein Geschäft mir so viel Einblick,
Zu sehen, wie Verderbnis schäumt und strudelt
Zum Überlaufen: Gesetz für jeden Fehl,
Doch Fehler so in Gunst, dass die Verbote,
Wie Sittensprüche in den Baderstuben,
Mehr zum Belachen als Beachten da sind.

Eskalus.

Schmähung des Staats! Fort mit ihm ins Gefängnis!

Als Schauspiel beruht „Mass für Mass“ ganz und gar auf drei Szenen: die, in welcher Angelo durch die Schönheit Isabellas versucht wird, die, in der er sich ihr gegenüber zu dem Anerbieten erdreistet, für das Leben des Bruders ihre Ehre nehmen zu wollen, und die dritte, in hohem Grad dramatische Scene, in der Claudio zuerst die Mitteilung der Schwester von Angelos Gemeinheit mit Entsagung und Entrüstung anhört, dann aber zusammenknickt und

— wie einige hundert Jahre später Kleists Prinz von Homburg — auf unwürdige Weise um sein Leben bettelt. Um diese Hauptscenen gruppieren sich die vielen vortrefflichen, derb realistischen, niedrig komischen Szenen, die in demselben Geiste behandelt sind, den wir später in den Werken von Hogarth oder Thackeray antreffen, und andere, die bloss den Zweck haben, das dramatische Rad etwas zurückzuhalten, und die uns wegen ihres konventionellen Charakters abstossen. Der Herzog stellt zum Beispiel ein ganz unzulässiges Experiment mit Isabella an, wenn er ihr im vierten Aufzug fälschlich erzählt, das abgehauene Haupt des Bruders sei schon dem Angelo zugesandt worden. Das geschieht um des Schlusseffekts willen.

Doch es ist bei diesem sehr ungleichartig ausgearbeiteten Stücke Shakespeare augenscheinlich nur um die Hauptsache, um den Schlag, den er gegen die Heuchelei führte, zu thun gewesen. Und es ist wahrscheinlich, dass er sich hier so weit hinausgewagt hat, wie es nur eben anging. Es ist ein Riesenschritt von dem harmlosen Angriff auf den Puritanismus in der Gestalt Malvolios zu dieser Darstellung eines Puritaners wie Angelo. Eben deshalb hat Shakespeare sich hier wohl auf jede Weise zu decken gesucht. Das Ganze ist als Lustspiel gehalten. Zuerst wird mit der Hinrichtung Claudios gedroht, dann mit der des humoristischen Gauners Barnardino, dessen Kopf man statt Claudios Kopf überbringen will; unmittelbar vor der Exekution wird er sogar auf die Bühne gerufen, und die Zuschauer sitzen in Spannung; zuletzt endet alles gut; man einigt sich, den Kopf eines schon gestorbenen Mannes zu schicken. Ferner wird mit der Entehrung einer edeln Jungfrau gedroht; dann lässt sich ein anderes Mädchen, Mariana, die ein besseres Schicksal verdient hätte, an ihrer Stelle umarmen, und die Gefahr ist vorüber. Drohende Geschehnisse ziehen sich endlich um den Schurken Angelo zusammen; dann geht er schliesslich straflos aus, er muss sich nur mit dem lebenswürdigen Mädchen verheiraten, das er früher verlassen hat. Mit äusserstem Eifer ist hierdurch die im Stücke

erhobene, fürchterliche Anklage wegen Heuchelei, ja sogar der Pessimismus, der sich hier überall offenbart, gänzlich ausgeglättet.

Denn auffallend ist es, wie grundpessimistisch die Stimmung in diesem Schauspiele ist. Wo der Herzog Claudio überreden will, den ihm gewissen Tod nicht zu fürchten (III, 2), geht er in seiner Unterschätzung des Menschenlebens weiter als Hamlet, wo dieser am schwärzesten sieht:

Ein Hauch bist du,

Abhängig jeder Änderung der Luft,
Wie sie die Wohnung hier, in der du weilst,
Stündlich bedroht. Du bist des Todes Narr;
Durch deine Flucht strebst du ihm zu entgehn,
Und rennst ihm immer zu . . .
..... Glücklich bist du nicht,
Denn, was du nicht hast, immer suchst du das,
Vergessend was du hast. Nicht stetig bist du,
Denn deine Farb' ist launisch wandelbar,
So wie der Mond. Du bist, wenn reich, doch arm;
Dem Esel gleich, bepackt mit Edelbarren,
Trägst du den schweren Schatz nur Einen Tag;
Dann packt der Tod dir ab. Du hast nicht Freunde;
Denn dein Gezücht selbst, das dich Vater nennt,
Der eigne Sprössling deiner Fruchtbarkeit,
Fluchet, dass Gicht, Ausschlag und Fluss mit dir
Nicht schneller enden. Jugend nicht, noch Alter
Hast du, nein, gleichsam nur Nachmittagsschlaf,
Der beides träumt: all deine Jugendkraft
Darbt wie das Alter, milde Gab' erbettelnd
Vom lahmen Greise; bist du alt und reich,
Du hast nicht Glut, nicht Trieb, Gelenk noch Schönheit,
Des Reichtums froh zu werden. Was ist dein denn,
Des Namens „Leben“ wert? Doch birgt dies Leben
Noch tausend Tode; und wir scheun den Tod,
Der alles ausgleicht.

Man achte darauf, mit welcher Kunst und Sorgfalt hier alles, was zur Verwirrung des gesunden Lebens-Instinktes geltend gemacht werden kann, zusammengetragen ist. Zum ersten Male nimmt Shakespeare an dieser Stelle Schopenhauer vorweg.

Es ist dem Dichter hier augenscheinlich darum zu thun

gewesen, seinen eigenen Standpunkt als den sittlichen zu verteidigen. Kaum in irgend einem anderen Stücke findet sich ein so ununterbrochenes, den Rollen fern liegendes Hervorheben dessen, was die Moral des Stückes sei.

Was kann z. B. als Äusserung mehr direkt sein als der Monolog des Herzogs, der den dritten Aufzug beschliesst:

Wer führen will des Himmels Schwert,
Sei selbst so rein wie streng bewährt;
Muster selbst, woran er späht,
Wie Unschuld wohnt und Tugend geht;
Andern so die Strafe wählend,
Wie er fühlt sich selber fehlend.
Schand ihm, wer mit scharfem Schlag
Ahndet, was er selbst wohl mag.
Dreifache Schand' auf Angelo,
Gram fremdem Fehl, des eignen froh!

Auf ähnliche Weise und in guter Übereinstimmung hiermit wird überall der moralische Zeigestecken angewandt, wo hervorgehoben werden soll, wie sehr Fürsten und Herrscher der Verkennung, leichtsinniger Herabsetzung und Verleumdung ausgesetzt sind.

So sagt der Herzog am Schlusse des dritten Aufzuges:

Nicht Macht noch Grösse unsrer Menschlichkeit
Bleibt ungeschmäht; Verleumdung ist bereit,
Die reinste Tugend wie den Königsthron
Zu unterwühl'n mit ihres Giftes Hohn.

und später (IV, 1) wiederum:

O Rang und Hoheit! — Wie viel falscher Augen
Dich rings anstarren! Wie Gerücht und Bücher
Dein Thun ausspähn, um falsch und widersprechend
Es darzustellen! — Welch ein Heer Gernwitz'ger.
Zum Vater ihrer Phantasien dich macht,
Verzerrt in Fratzenbildung! —

Ganz auffallend ist in diesem Hinweisen auf die grundlose Kritik der Unterthanen das beständige Schutz-Suchen hinter der Person des Fürsten, das heisst hinter James dem Ersten, der eben den Thron bestiegen hatte und sich mit seiner seit langem aufgehäuften Erbitterung gegen den

schottischen Presbyterianismus auch gleich dem englischen Puritanismus gram erwies. Daher schliesslich das dem Inhalte des Stückes ganz fern liegende, aber kluge Pointieren, dass alle anderen Sünden vergeben werden können, nur nicht Verleumdung des Landesfürsten und Angriffe auf ihn. Lucio allein, der auf eine für den Zuschauer so unterhaltende Weise den Fürsten belogen, ihm, wenn auch eigentlich nur im Scherz, Böses nachgesagt hat, soll auf das Blutigste bestraft werden. Bis zum letzten Augenblick hat es den Anschein, als solle er zuerst gepeitscht und dann gehängt werden. Und selbst dann noch, als er, damit der Ton des Lustspiels nicht beeinträchtigt werde, den Befehl erhalten hat, sich unter Erlassung des Peitschens und Hängens mit einer Dirne zu verheiraten, wird ausdrücklich hervorgehoben, dass er jene Strafe eigentlich verdient habe. Der Herzog beginnt die Schlussreplik mit den Worten:

Für Lästerung des Fürsten wohl verdient.

Dies ist von seiten Shakespeares die genaue Parallele zu der 60 Jahre später von Molière am Schlusse seines „Tartuffe“ eingenommenen Haltung. Der Fürst tritt hier als der stets wachsame Volkserzieher auf, der er nach James' Theorien sein sollte. Die Abwesenheit des Königs von London während der Pestzeit wird entschuldigt durch die Wirksamkeit, die der Herzog hier während seiner scheinbaren Abwesenheit ausübt. Er allein stürzt den Heuchler, dessen Machtbrunst und Frechheit ihn allen andern überlegen machte. Der Appell an den Fürsten entspricht also in „Mass für Mass“ ganz der grossen Deus-ex-machina-Replik in „Tartuffe“, die das Alpdrücken von der Brust der Hauptpersonen wegwälzt:

Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Im siebzehnten Jahrhundert waren die Fürsten noch die Beschützer der Kunst und der Künstler gegen Sittlichkeits- und Religions-Fanatismus.

XXI.

Man verspürt in „Mass für Mass“ nicht nur an der ganzen Haltung des Stückes, sondern auch an ganz bestimmten Punkten, dass dessen Entstehung mit der Thronbesteigung von James im Jahre 1603 zusammenfällt. Gleich in der ersten Scene findet sich eine Hindeutung auf die ängstliche Scheu des neuen Königs vor Volksmassen, die bei seinem Einzug in England so viel Aufsehen und Verwunderung erregte und die hier auf eine schmeichelhafte Weise behandelt ist. Der Herzog sagt:

Still reis' ich ab. Ob ich das Volk schon liebe,
Steh ich doch ungern seinem Blick zur Schau!
Zwar thut es wohl, doch schmeckt es mir nicht wohl,
Sein lautes Lob und brünstig Ave-Flehn.
Auch scheint der Mann nicht ganz bescheiden mir,
Der solchem nachstrebt.

Augenscheinlich zielt es auf denselben Abscheu vor Gedränge bei James ab, wenn Angelo in der ersten Scene des dritten Aufzugs es als eine unerlaubte Zudringlichkeit tadelt, dass das Volk sich um einen geliebten Herrscher zusammenschare:

So thöricht drängt man zum Ohnmächtigen,
Kommt rings zu Hilf' und engt ihm so die Luft,
Die ihn beleben sollte; ja, und so
Drängt des geliebten Königs treues Volk,
Lässt sein Geschäft, und voll Dienstfertigkeit
Schart sich's um ihn, dass ungeschlachte Liebe
Beleidigung erscheint.

Am 24. März 1603 hatte Elisabeth ihren letzten Seufzer ausgestossen. Auf dem Sterbebette hatte sie, da sie nicht mehr sprechen konnte, mit den Händen über ihrem Haupte eine Krone gebildet und so angedeutet, dass sie Einen, der schon König sei, zu ihrem Nachfolger ausersehe. Ihre Minister hatten schon lange mit James VI. von Schottland Verbindungen unterhalten und ihm den Thron zugesagt, trotzdem eine Bestimmung im Testamente Heinrichs VIII.

die schottischen Nachkommen seiner älteren Schwester von der Thronfolge ausschloss. Man konnte keine Rücksicht darauf nehmen; denn in der jüngeren Linie besass keine Persönlichkeit ein hinreichendes Ansehen um als Thronerbe aufgestellt werden zu können, und der Vorteil, den die Vereinigung der Kronen von England und Schottland darbot, war einleuchtend; allzu lange hatten die beiden Reiche einander in gegenseitigen Fehden aufgerieben. Alle Parteien im Volke waren mit den Ministern einig, auf James als den Thronfolger hinzublicken. Die Protestanten hatten Vertrauen zu ihm, weil er Protestant war; die Katholiken erhofften von ihm eine Verbesserung ihrer Lage, weil er der Sohn der katholischen Märtyrerin war; die Puritaner hofften, er werde als neuer, friedliebender König solchen Veränderungen in dem gesetzlich befohlenen Gottesdienste beistimmen, dass sie ohne an ihrer Seele Schaden zu nehmen, daran teilnehmen könnten. Grosse Erwartungen begrüßten ihn.

Kaum hatte Elisabeth ausgeatmet, so warf Sir Robert Carey, ein Edelmann, der viele Wohlthaten von ihr genossen, jetzt aber sich die Gunst des neuen Königs zu sichern wünschte und daher an allen Haltestellen Postpferde bereit stehen hatte, sich auf sein Pferd, um der erste zu sein, der die Botschaft an König James nach Edinburgh überbrachte. Unterwegs fiel er vom Pferde und erhielt einen Fusstritt an den Kopf; dennoch erreichte er schon am 26. März abends, als der König eben zu Bett gegangen war, das Schloss. Schnell wurde er ins Schlafzimmer geführt, kniete nieder und begrüßte James als König von England, Schottland, Irland und Frankreich. „Er bot mir,“ schreibt Carey, „seine Hand zum Kusse und hiess mich willkommen.“ Auch versprach er Carey als Lohn für seinen Eifer unter anderem eine Kammerherrenstelle, vergass diese Versprechungen indessen völlig, sobald er auf englischem Grunde stand.

So sorgfältig waren in London alle Vorbereitungen getroffen, dass eine noch zu Lebzeiten Elisabeths von Cecil verfasste Proklamation, die nach Schottland gesandt und dort gutgeheissen worden war, wenige Stunden nach dem

Tode der Königin von dem ersten Minister im Namen des Königs James in einer Versammlung des Rates und des hohen Adels unter grosser Zuströmung des Volkes und unter allgemeinem Beifall verlesen werden konnte. Als drei Herolde in Begleitung eines Trompeters die Verlesung im Tower wiederholten, wurden alle Gefangene froh, „besonders gab der Graf von Southampton alle Zeichen von grosser Freude zu erkennen.“ Nicht ohne Grund; denn einer der ersten Befehle von James lautete, ein reitender Bote solle Southampton den Wunsch des Königs überbringen, dass er gleich zu ihm stossen möge, um an seiner Reise nach London teilzunehmen, woselbst die Huldigung und Krönung vor sich gehen sollte.

Am 5. April 1603 verliess James I. von Grossbritannien Edinburgh, um von seinem neuen Königreiche Besitz zu ergreifen. Sein Huldigungszug ging sehr langsam von statten, denn jeder Edelmann und Gentleman, an dessen Haus er vorbeikam, lud ihn ein; er nahm alle Einladungen an, lebte Tag für Tag in Festlichkeiten und belohnte die Gastfreiheit, indem er in einer bisher nie gesehenen, übertrieben grossen Anzahl Rittertitel austeilte. Eine einzelne seiner Handlungen erregte ausgesprochenes Missvergnügen. Er liess in Newark einen Taschendieb, der auf frischer That ertappt wurde, ohne Verhör und Urteil hängen; der Unwille des Volkes machte es ihm klar, dass er sich nicht so ohne weiteres über englisches Gesetz hinwegsetzen dürfe. In Schottland hatte man sich nach einer starken Monarchie gesehnt, die Adel und Geistlichkeit in Schach halten könnte; in England waren die Zeiten einer solchen Monarchie vorüber, und die Nachfolger des neuen Königs mussten es bitter fühlen, wie wenig es angebracht war, die Traditionen der Alleinherrschaft auf englischem Boden fortsetzen zu wollen.

James war mit der naiven, uneigennütigen Freude empfangen worden, womit die grosse Bevölkerung gerne einen neuen Monarchen begrüsst, von dessen tieferen Eigenschaften man noch nichts weiss, und mit der weniger uneigennütigen Schmeichelei, womit jeder einzelne, der mit

dem König in Berührung kam, sich ihm angenehm zu machen bestrebt war.

König James hatte in seinem Äusseren nichts Gewinnendes, geschweige denn etwas Königliches. Kein Wunder, dass ein Zweifel bestand, ob die reizende Maria Stuart wirklich mit dem schönen Heinrich Darnley einen so unansehnlichen und unglücklich geformten Sohn bekommen hatte. Er war zwar etwas mehr als mittelgross, aber seine Gestalt war plump, sein Kopf dick, seine Augen hervorstehend. Er sprach das breiteste Schottisch, und wenn er den Mund öffnete, so wurden die Worte mehr herausgespuckt als gesprochen; er stiess sie so schnell hervor, dass sie übereinander stolperten.

Er sprach, ass und kleidete sich wie ein Bauer, führte trotz seines scheinbar geziemenden Lebens die derbsten, unschicklichsten Gespräche, auch in Damengesellschaft. Er ging wie Einer, der keine Herrschaft über seine Glieder hat, und er konnte nie, nicht einmal in einem Zimmer, stille stehn, sondern ging stets mit unbeholfenen, zappelnden Bewegungen auf und ab. Sein Körper war durch Jagdritte gestählt, aber sein Auftreten entbehrte gänzlich der Würde.

Wahrscheinlich war der Schreck, der seiner Mutter bei der Ermordung Rizzios ins Blut gefahren war, während sie ihn unter dem Herzen trug, Schuld an der Angst, die er vor dem Anblick blanker Waffen hegte. Der Terrorismus, worin er erzogen war, hatte seine natürliche Furchtsamkeit vermehrt. Als er noch im Jünglingsalter stand, fasste der französische Gesandte Fontenay seine Schilderung über ihn folgendermassen zusammen: „Mit einem Worte, er ist ein alter junger Mann.“

Nunmehr im Alter von 36 Jahren stehend war er eine gelehrte, vorurteilsvolle Persönlichkeit, der weder Klugheit noch Witz mangelte, die aber zwei Hauptpassionen hatte, die eine für Gespräche theologischen oder kirchlichen Inhalts und die andere für das Leben auf der Jagd, das ihn zuweilen bis zu sechs Tagen hintereinander in Anspruch nahm. Er besass nicht den politischen Instinkt

Elisabeths; sie hatte Leute aus den verschiedensten Parteien in ihren Rat berufen; er nahm nur die in seinen Rat auf, deren Meinung mit seiner eigenen übereinstimmte. Seine Eitelkeit stand jedoch völlig auf gleicher Höhe mit der ihrigen. Er hatte den Hang des Pedanten zur Prahlerei, rühmte sich z. B. gerne, dass er in einer Stunde mehr ausrichten könne als andere an einem Tage, und war besonders stolz auf seine Gelehrsamkeit. Shakespeare-Forscher haben, wie erwähnt, in ihm das Vorbild für Hamlet erblicken wollen. Er war wahrlich kein Hamlet, weit eher, wie Alfred Stern ihn irgendwo nennt: ein Polonius auf dem Throne. Wir besitzen die Beschreibung einer Audienz bei James aus dem Jahre 1607 von Sir John Harrington. Der König examinierte ihn, so dass er sich an seine Examina in Cambridge erinnert fühlte, führte Sentenzen von Aristoteles an, die er kaum selbst verstand, wünschte, dass Harrington ihm einen Gesang von Ariosto laut vorlesen solle, und fragte ihn dann, worin der reine Witz bestände und wen er am besten kleide, fragte dann weiter, ob ein König nicht der erste Gelehrte seines Landes sein müsse, und ferner, ob die Macht des Teufels nicht gross sei und weshalb der Teufel mehr in alten Weibern wirke als in andern — welche letzte Frage Sir John derb und humoristisch beantwortete, indem er darauf hinwies, dass im Neuen Testament den bösen Geistern eine grosse Vorliebe für trockene Stellen zugeschrieben würde. James erzählte darauf, dass in Schottland vor dem Tode seiner Mutter tanzende und blutige Köpfe in der Luft gesehen worden seien, und beschloss seine Rede: „Nun, Sir, haben Sie Proben meiner Einsicht gehört. Ich werde in Zukunft Ihrer Urteilkraft an den Punkten beistehen, wo ich fühle, dass Sie Mängel haben.“ So froh über sein Alles-besser-Wissen ist nach James vielleicht nur ein einziger europäischer Herrscher gewesen.

Das Verhältnis zwischen James und England war während der Regierung Elisabeths nicht immer gleich gut gewesen. Im Jahre 1584 hatte er mit seinem lebhaften Unwillen gegen die presbyterianische Klerisei, die sich in alle

Regierungsverhältnisse mischen wollte, den Papst um Beistand für sich und seine gefangene Mutter angerufen. Aber schon im folgenden Jahre schloss er gegen ein hohes Jahrgeld ein Bündnis mit Elisabeth, und als dieses 1586 bestätigt wurde, enterbte seine Mutter ihn und bestimmte Philipp II. zu ihrem Thronfolger. Gerade zu der Zeit, als der Prozess gegen Maria Stuart geführt wurde, suchte James um Anerkennung seines Titels als Erbe von England nach, eine unwürdige, unritterliche Handlung, die ihm von vornherein jedes Einschreiten gegen das Urteil, das die englische Regierung über seine Mutter zu fällen und zu vollstrecken für gut finden möchte, unmöglich machte. Nichtsdestoweniger berührte ihn die Hinrichtung seiner Mutter natürlicherweise aufs peinlichste, und in seiner Erbitterung darüber beschleunigte er seine längst geplante, von Elisabeth ungern gesehene Verheiratung mit der dänischen Prinzessin Anna, der Tochter Friedrichs II. Durch diese Ehe erreichte er einen politischen Vorteil, indem Dänemark bei deren Abschliessung seine Forderung auf die Orkney-Inseln fallen liess.

Seine Braut, die Ende 1574 in Skanderborg geboren war, hatte bei ihrer Verheiratung das fünfzehnte Jahr noch nicht erreicht und war ein hübsches Mädchen mit weisser Haut und gelbem Haar. Als Tochter eines lutherischen Vaters und der lutherischen Sophie von Mecklenburg war sie in der protestantischen Orthodoxie erzogen, hatte von Tycho Brahe einigen Unterricht in der Chemie erhalten und war im übrigen nicht wenig verzogen worden. Man hatte ihr die grössten Vorstellungen davon beigebracht, was es heisse, dem dänischen Königshause anzugehören, so dass sie mit ihrem künftigen Manne in der Überzeugung von dem Werte monarchischer Herrlichkeit übereinstimmte. Im übrigen bestand ihr Wesen aus gutem Humor und angeborenem Witz, einer munteren Oberflächlichkeit, die zuweilen einen etwas leichtfertigen Charakter annahm. So gab ihr Betragen schon drei Jahre nach ihrer Hochzeit Veranlassung zu einem Skandal, indem die öffentliche Meinung — sicherlich mit Unrecht — James als Mitschuldigen an der

Ermordung des Grafen Murray bezeichnete, dessen Beseitigung dem König, wie man annahm, wünschenswert erscheinen musste.

Die Schwierigkeiten, die sich der Überfahrt Annas von Dänemark nach Schottland im Jahre 1590 entgegenstellten, sind bekannt. Ein Sturm, als dessen Ursache viele dänische „Hexen“ und nicht weniger als 200 unglückliche „Hexen“ in Schottland den Flammen des Scheiterhaufens überliefert wurden, verschlug die Braut nach Oslo in Norwegen. Der ungeduldige Bräutigam vollführte nun die einzige romantische That seines Lebens, er ging an Bord um sie zu suchen, fand sie, wo sie war, wurde in Oslo getraut und verbrachte den Winter in Dänemark.

Schon als Königin von Schottland legte Anna dieselbe Baulust an den Tag wie ihr Bruder Christian IV. Als Königin von England gab sie Ärger durch ihr beständiges Kokettieren mit dem römischen Katholizismus. Sie liess sich als Geschenke vom Papste allerlei katholische Schnurrpfeifereien überbringen, die ihr abgenommen und zurückgesandt wurden, während der Überbringer in den Tower eingesperrt wurde. Sie bezeugte eine liebenswürdige Selbständigkeit, indem sie für Walter Raleigh, der von ihrem Manne in den Tower geworfen worden war, Teilnahme und Wohlwollen an den Tag legte, sonst aber war sie unbedeutend, vergnügungssüchtig und prachtliebend, daher auch Beschützerin der Dichter, die, wie Ben Jonson, Maskenspiele für die Hoffestlichkeiten schrieben, und im Gegensatze zu der ökonomischen Elisabeth so verschwenderisch, dass sie stets verschuldet war. Gleich nach ihrer Ankunft in England war sie an Juweliere und andere Kaufleute ungeheure Summen schuldig.

Der neue König täuschte schnell die Hoffnungen, welche die Puritaner und die Katholiken auf seine Duldsamkeit gesetzt hatten. Während er noch auf der Reise von Edinburgh nach London begriffen war, hatten die Dissidenten ihm zahlreiche Gesuche wegen Verbesserung ihrer Lage überreicht, und er schien nach beiden Seiten

Gutes zu versprechen. Aber schon im Januar 1604 kam es bei einer Versammlung, die er auf Schloss Hampton Court zusammenberufen hatte, zu einem Bruch zwischen ihm und den Puritanern, indem die blossе Nennung des Wortes „Presbyter“ ihn in Wut versetzte. Die Formel *No bishop, no king* drückte, obgleich nicht von ihm erfunden, seine Grundanschauung aus. Da das Unterhaus die puritanischen Gesuche begünstigte, so setzte er als Antwort die Sitzungen des Parlamentes aus, nachdem er das Haus in unwürdigen und prahlenden Worten ausgeschimpft hatte. Er berief sich in seiner Rede darauf, dass man ihn in Schottland nicht nur als König, sondern auch als Ratgeber betrachtet habe: in England thäte man von Morgen bis Abend nichts anderes als seinen Vorschlägen mit Tadeln begegnen; dort sei alles, was von ihm ausgegangen wäre, gutgeheissen worden, hier würde alles verdächtigt u. s. w. Die puritanische Geistlichkeit, die sich dem anglikanischen Ritual nicht fügen wollte, wurde aus ihren Stellungen vertrieben.

Den Katholiken ging es noch schlimmer. James hatte anfangs die Absicht, die ihnen auferlegten harten Geldbussen zu ermässigen; aber die Entdeckung von katholischen Verschwörungen verursachte einen Umschlag in seiner Gesinnung. Die katholischen Priester und die Schüler der von den Jesuiten gestifteten Schulen wurden ausgewiesen. Nach der Entdeckung der grossen Pulververschwörung von Guy Fawkes 1605 wurde die Stellung der Katholiken natürlicherweise ganz unhaltbar.

Einer der tiefsten Züge im politischen Charakter des Königs war sein Eifer, mit Spanien Frieden zu machen und zu halten. Schon ehe er London erreicht hatte, befahl er die Einstellung der Feindlichkeiten, und schon 1604 schloss er den Frieden. Eine der Ursachen, weshalb er sofort feindlich gegen Raleigh auftrat, war die, dass ihm Raleighs Hass gegen Spanien und seine Unlust zum Frieden mit Spanien wohl bekannt war, und Raleigh vermehrte in den folgenden Monaten den Unwillen des Königs noch, indem er sich stets für den Krieg aussprach. Es gab jedoch andere und

weniger unpersönliche Gründe für die feindliche Haltung des Königs. Raleigh war der Liebling Elisabeths gewesen, und er hatte der Königin 1601 eine von ihm verfasste Staatsschrift über „die Gefahren seitens einer spanischen Partei in Schottland“ überreicht, von deren vermutlichem Inhalt James so sehr erschreckt worden war, dass er Elisabeth 3000 Mann schottischer Hilfstruppen gegen die Spanier angeboten hatte. Raleigh war ein Gegner von Essex gewesen, der ja bei James Stütze gesucht und sein Schicksal mit dem des Königs verknüpft hatte, und was schlimmer war, er hatte, ohne es eigentlich zu wissen, einen Mann zum Feinde, der noch weit schärfer gegen Essex aufgetreten war, der aber schon vor dem Tode der Königin James seiner unbedingten Ergebenheit versichert hatte, nämlich Robert Cecil, dem der Ehrgeiz und die Fähigkeiten Raleighs Furcht einflössten.

Raleigh befand sich in West-England, als die Königin starb, und konnte also den Sturm nach Norden dem König James entgegen, der in diesen Tagen London seines ganzen Adels entblösste, nicht gleich mitmachen. Als Raleigh sich dann mit einem grossen Gefolge in Bewegung setzte um dem König entgegen zu ziehen, hatte er schon eine Art von Befehl erhalten, dies zu unterlassen. James hatte nämlich an Cecil Blankette gesandt, worauf die Namen der Persönlichkeiten vermerkt werden möchten, die der König nach Cecils Meinung nicht empfangen solle, wodurch der Betreffende jeder Verpflichtung, dem König entgegen zu reiten, enthoben wurde. James empfing Raleigh ungnädig und sagte ihm gleich mit einem schlechten Wortspiel auf seinen Namen, dass er Ungünstiges von ihm gehört habe (*On my soul, man, I have heard but rawly of thee*). Wenige Wochen nachher beraubte er ihn — jedoch gegen passenden Ersatz — seiner Stellung als Hauptmann der Garde, die einem Schotten, Thomas Erskine, verliehen wurde, und nur einige Wochen später erhielt Raleigh den Befehl, seine Amtswohnung in London, auf die er grosse Summen verwandt hatte, zu verlassen und sie augenblicklich an den Bischof von Durham abzutreten.

Endlich eines Tages im Juli 1603, als er gerade im Begriff stand mit dem Könige auszureiten, wurde er unter der Anklage des Hochverrats gefangen genommen, und dieser Schritt bezeichnete den Anfang der vielen schlechten Handlungen gegen den ausgezeichneten und um England hoch verdienten Mann, die seine dreizehnjährige Gefangenschaft im Tower herbeiführten und erst durch einen Justizmord ihren Abschluss fanden, als er 1618 — nachdem er die schönste Rede gehalten hatte, die jemals auf einem Schafotte gesprochen worden ist — mit einem Mut und einer ruhigen Würde ohnegleichen sein Haupt auf den Block legte.

Für uns ist es heutzutage schwer verständlich, wie ein Mann von Raleighs Wert im damaligen England der bestgehasste Mann sein konnte. Für uns ist er, wie Gardiner es ausgedrückt hat, einfach der Mann, der mehr Genie hatte als alle Mitglieder der Regierung zusammen, oder, wie Gosse ihn genannt hat: die Gestalt, die denselben Platz auf dem Felde der Handlung einnahm wie Shakespeare auf dem der Einbildungskraft und Bacon auf dem des Gedankens. Dass er aber zur Zeit seiner Gefangennahme allgemein gehasst war, ist gewiss.

Manche verabscheuten ihn als Feind von Essex. Es hiess ja, er habe Essex in seiner Todesstunde verhöhnt. 1618 schreibt Raleigh selbst darüber: „Es ist gesagt worden, ich sei ein Verfolger von Lord Essex, ich hätte mit Geringschätzung Tabakswolken ausgestossen, als er auf dem Schafott stand. Aber ich nehme Gott zum Zeugen, dass ich Thränen über ihn vergoss, als er starb. Ich räume ein, dass ich der gegnerischen Partei angehörte, aber ich wusste, dass er ein edler Herr war. Die, welche mich gegen ihn aufhetzten [augenscheinlich Cecil], verfolgten hinterher mich selbst.“ Doch was nützte es, dass die Beschuldigung grundlos war, wenn sie Glauben fand; auch gab es andere, weit unvernünftiger Gründe zum Hasse. Einer von Raleighs Briefen aus den letzten Tagen Elisabeths lehrt uns, dass die Gastwirte im ganzen Lande ihm die Schuld für eine Steuer beimassen, die ihnen einzig

und allein die Habsucht der Königin auferlegt hatte. In diesem Briefe bittet er Cecil, Elisabeth zu bewegen, dass sie die Steuer aufhebe; denn, sagt er: „Ich kann sonst nicht leben, mein Gesicht nicht ausserhalb meines Hauses zeigen, nicht durch die Städte zu reiten wagen, wo diese Gastwirte wohnen.“ Es ist förmlich, als hätte eben seine Grösse diesen Mann, der seinen Wert fühlte und sich keines unterthänigen Wesens befehligen wollte, zur Zielscheibe des allgemeinen Hasses gemacht.

Zwar hatte der grosse, starke, etwas knochige Raleigh mit seiner kräftigen Gesichtsfarbe und seiner offenen Physiognomie etwas volkstümlich Gewinnendes; aber als echte Renaissance-Gestalt forderte er durch seinen Stolz und seine Prachtliebe heraus. Seine Anzüge waren immer verschwenderisch, und er liebte es, wie heutzutage ein persischer Schah oder ein indischer Rajah, sich bis herab zu den Schuhen mit kostbaren Edelsteinen zu übersäen. Als er 1603 verhaftet wurde, trug er für 4000 Pfund (in unserem Gelde 400 000 Mark) Juwelen auf seiner Brust, und als man ihn 1618 zum letzten Male gefangen nahm, waren seine Taschen angefüllt mit Diamanten und Hyacinthen, die er in aller Eile von seinem Anzuge abgerissen hatte.

Von denen, die unter ihm gedient hatten, wurde er angebetet; sie schätzten sowohl sein Herz wie seine Energie und seinen Verstand. Aber der grosse Haufen, dem er Geringschätzung zeigte, und die Höflinge und Staatsmänner, mit denen er sich um die Gunst Elisabeths bewarb, nannten ihn unverschämt und rücksichtslos ohnegleichen. Sie hatten auch dafür gesorgt, dass er trotz der grossen Gunst, deren er genoss, niemals irgend eine Chefstellung erlangte, nicht einmal auf den kriegerischen Seefahrten, wo er sich am meisten auszeichnete. Stets nahm er die Stelle eines Zweitkommandierenden ein. Ja, nicht einmal seinem während der letzten Jahre von Elisabeths Regierungszeit gehegten Wunsche, Mitglied des Staatsrates zu werden, wurde jemals Folge gegeben.

Jetzt war er über fünfzig Jahre und hatte vor der

Zeit gealtert. Die Entdeckung der katholischen Verschwörung Watsons hatte den Verdacht auf Raleighs unzuverlässigen Freund Lord Cobham hingelenkt, der von dem heimlich Geplanten etwas erfahren hatte, und dieser Verdacht wurde auf Raleigh überführt, der, wie man vermutete, sich auf Intriguen eingelassen hätte, um den König zu Gunsten von Arabella Stuart vom Throne zu stossen. Die Anklage lautete auf Hochverrat, und in der Regel war, wie das Gesetz damals in England gehandhabt wurde, der eines solchen Verbrechens Beschuldigte rettungslos verloren, wie wenig schuldig er auch sein mochte. „Ein Jahrhundert später,“ sagt Gardiner, „hätte Raleigh über die gegen ihn vorliegenden Beweise lächeln können.“ Damals war das Gesetz ebenso grausam wie ungerecht. Der Angeklagte galt für schuldig, bis er seine Unschuld nachwies; kein Anwalt durfte für ihn eintreten, und er musste unvorbereitet und in kürzester Frist Beschuldigungen widerlegen, die mit dem grössten Fleiss und in aller Ruhe lange gegen ihn vorbereitet worden waren. Der Verdacht einer so empörenden Frevelthat wie der, die Landung spanischer Heere an der Küste des freien England betrieben zu haben, war ausserdem genügend, jeden Mann von vornherein aller Sympathien zu berauben. Kein Wunder, dass Raleigh sich wenige Tage, nachdem die Klage gegen ihn anhängig gemacht worden war, das Leben zu nehmen suchte. Sein berühmter Brief, den er vor dem Selbstmordversuche an seine Frau richtete, liefert das reinste Bild von der Verzweiflung eines grossen Mannes über ein Geschick, dem er wohl gewachsen war, das er aber nicht überwinden konnte.

Während diese Tragödie im Tower aufgeführt wurde, traf man in London grossartige Vorbereitungen zu dem feierlichen Einzug des Königs und der Königin in ihre neue Hauptstadt. Sieben prächtige Ehrenpforten wurden errichtet. „Englands Cäsar,“ wie Henry Petowe in seiner Krönungsschrift James mit einiger Übertreibung titulierte, wurde von den Dichtern des Reiches mit einer

Begeisterung gefeiert und verherrlicht, als hätte er schon cäsarische Thaten ausgeführt.

Henry Chettle schrieb seinen „Frühlings-Gesang des Schäfers zum Empfang von König James, unserem mächtigsten Souverän“, Samuel Daniel „Eine panegyrische Gratulation an die Majestät des Königs“, Michael Drayton „An König James' Majestät, ein Gratulationsgedicht“. Der Schauspieler Thomas Greene verfasste „Eines Dichters Gesicht und eines Fürsten Ruhm, gewidmet dem hohen und mächtigen Fürsten James, König von England, Schottland, Frankreich und Irland“, und noch ein paar Dutzend andere Dichter liessen ihre Stimme ertönen. Daniel schrieb ein Maskenspiel, das auf Hampton Court aufgeführt wurde, Dekker eine Beschreibung vom Einzuge des Königs mit poetischen Dialogen, Ben Jonson ein ähnliches Stück, dann Drayton einen Triumph-Päan, dann Ben Jonson wieder ein Maskenspiel „Die Penaten“ und ein anderes „Die Schwärze“, und wohl zwanzig kleinere Schöngeister Dichtungen in demselben Stil. Die bescheidenen, leicht schmeichelhaften Anspielungen auf James, die wir in Shakespeares Schauspielen aus dieser Zeit gefunden haben und recht bald aufs neue finden werden, sind in diesem Huldigungssturm äusserst schwach, rein verschwindend. Hätten sie gefehlt oder wären sie ein Fünkchen weniger ehrerbietig gewesen, so würde das der Gnade gegenüber, mit der James die Truppe Shakespeares gleich überhäufte, eine geradezu unverantwortliche, sinnlose Demonstration gewesen sein.

Höchst interessant ist es, in unseren Tagen das Programm für die königliche Prozession vom Tower nach Whitehall durchzulesen, worin alle Würdenträger des Reiches vorkommen und bei der alle privilegierten Gruppen, der Hof, der hohe Adel, die Geistlichkeit und die Garde in pleno vertreten waren.

Mitten in dem ungeheuren Zuge reitet der König unter einem Baldachin. Zunächst vor ihm die Herzöge, die Marquis's, die ältesten Söhne der Herzöge, die Grafen u. s. w. Zunächst hinter ihm die Königin und hinter dieser die

vornehmsten Damen des Reiches, die Herzoginnen, die Marquisinnen, die Gräfinnen, die Vicomtessen u. s. w. Unter den namhaft gemachten Damen befindet sich mit der Bemerkung „auf besonderen Befehl“ *Lady Rich*, und unter der Seite steht eine Anmerkung, die kund gibt, dass sie als Tochter von Henry Bouchier, Grafen von Essex, zugegen sei. James hat in ihrer Person ihren hingerichteten Bruder auszeichnen wollen. In der Prozession nimmt Francis Bacon unter den Juristen einen Ehrenplatz ein; seinem Namen sind folgende Worte beigefügt „the Kings Counsell at Lawe“. Seine Gelehrsamkeit und unterthänige Geschmeidigkeit und des Königs Pedanterie und monarchischer Hochmut fanden einander schnell. Doch ganz vorne an der Spitze des Zuges hinter den Herolden, den Dienern des Prinzen und der Königin, unter *the King's Servants*, angethan mit der Tracht von dem roten Tuch, das ihm nach Ausweis der Hofrechnungsberichte überliefert worden war, ritt William Shakespeare.

James war ein grosser Liebhaber des Schauspiels, Schottland hatte aber weder Dramen noch Schauspieler. Vor nicht langer Zeit im Jahre 1599 hatte er in Edinburgh gegen den Entschluss des presbyterianischen Rats, das Auftreten englischer Schauspieler zu verhindern, kräftig seinen Willen behauptet.

Schon am 17. Mai 1603 hatte er das Patent *Pro Laurentio Fletcher et Willielmo Shakespeare et aliis* ausgestellt, wodurch die Truppe des Lord Kammerherrn zu königlichen Schauspielern befördert wurde.

Dass Lawrence Fletchers Name zuerst genannt wird, liefert uns einen Fingerzeig zum Verständnis dieses Schrittes seitens des Königs. Aus den Registern des Stadtrates in der schottischen Stadt Aberdeen für den Monat Oktober 1601 geht hervor, dass auf besondere Empfehlung vom Könige einer Schauspielergesellschaft für ihr Auftreten dort in der Stadt ein Gratiale ausgezahlt worden, und wir sehen, dass einer der Schauspieler, Lawrence Fletcher, als Bürger und Gilden-Mitglied der Stadt aufgenommen wurde. Charles Knight hat trotz der von Elze in seinen „Abhandlungen

zu Shakespeare“ gemachten Einwendungen sicherlich Recht, wenn er meint, dieser Fletcher sei ein Engländer gewesen und habe mit Shakespeare in naher Berührung gestanden. Denn der Schauspieler Augustin Philipps, der 1605 seinem „Kameraden“ William Shakespeare 30 Shilling in Gold vermachte, testamentierte auch 20 Shilling an seinen „Kameraden“ Lawrence Fletcher.

James kam am 7. Mai 1603 nach London, begab sich der Pest wegen am 13. nach Greenwich, und schon am 17. wurde, wie eben erwähnt, jenes Patent dort ausgestellt. Doch völlig ungereimt würde die Annahme sein, die Truppe des Lord Kammerherrn hätte sich in den drei Tagen, die zwischen der Ankunft des Königs in Greenwich und der Ausstellung des Patentes liegen, in der Stadt eingefunden und den König durch ihr Spiel so sehr befriedigt, dass er sie zu seiner Leib-Truppe befördert habe. Er muss sie augenscheinlich schon vorher gekannt, ja vielleicht teilweise, während er noch König von Schottland war, in seinem Dienste gehabt haben, und hiermit stimmt es überein, dass Mitglieder von Shakespeares Gesellschaft, wie oben angeführt, im Herbst des Jahres 1601 in Aberdeen gespielt hatten. Es ist sogar wahrscheinlich, dass Shakespeare selbst mit seinen Kameraden in Schottland gewesen ist. In „Macbeth“ hat er die Wiese, die nach Holinshed bei Inverness liegt, in die Heide, die sich wirklich dort befindet, verwandelt, und die zahlreichen Anspielungen auf schottische Verhältnisse deuten darauf hin, dass Shakespeare den ersten Ansporn zum Stücke in Schottland empfangen hat. Vielleicht haben Shakespeares Gedanken die schottische Tragödie umkreist, während er mit dem königlichen Wappen auf seiner roten Tracht an der Prozession teilnahm.*)

*) S. E. Gardiner: History of England vol. I. — Th. Milner: The History of England. — Alfred Stern: Geschichte der Revolution in England. — Gosse: Raleigh. — J. Nicols: The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First vol. I. — Disraeli: An Inquiry into the literary and political Character of James the First. — Dictionary of National Biography: James, Anna. — Nathan Drake: Shakspeare and his times.

XXII.

Wäre Shakespeare im Alter von vierzig Jahren gestorben, bemerkt Dowden irgendwo, so würde die Nachwelt gesagt haben, dass sein Tod allerdings einen grossen Verlust bedeute, aber man hätte sich damit getröstet, dass er mit Hamlet auf dem Gipfel seiner schöpferischen Begabung angelangt sei; er würde dennoch kaum mehr etwas von gleicher Bedeutung hervorgebracht haben.

Und doch folgen nun Schlag auf Schlag Macbeth, Othello, König Lear, Antonius und Kleopatra u. s. w. Hamlet war nicht der Abschluss einer Bahn; Hamlet war das Schwungbrett, vermöge dessen Shakespeare in eine ganz neue Welt von dunklen Geheimnissen hineinsprang. Dowden hat die Reihe von tragischen Gestalten, die von 1604 bis 1610 an seinem Auge vorbeigleiten, treffend mit den blutigen und drohenden Erscheinungen verglichen, die im Hexenspiegel an Macbeths Blicken vorbeiziehen.

Shakespeare hatte in seiner Jugend den Hang der Jugend geteilt, überall das Gute zu sehen und selbst im Bösen etwas Gutes zu finden. Er war mit seinem Helden König Heinrich der Meinung gewesen, dass in allen bösen Dingen ein Kern von Gutem enthalten sei (There is some soul of goodness in things evil). Wenn nun der Jammer des Erdenlebens, das Unglück als Problem, vor seinem inneren Auge emporstieg, so war es besonders die Bosheit als Macht, die in ihrer ganzen Eigentümlichkeit und Gewalt vor ihn hintrat. Wir haben seine Grübeleien darüber in Hamlet und in Mass für Mass verfolgt. Zwar hatte er sich schon früher mit der Bosheit beschäftigt und sie im grössten Stile dargestellt; aber in Richard III. lag das Hauptgewicht noch auf der äusseren Geschichte; Richard ist derselbe von seinem ersten Auftreten bis zu seinem letzten. Jetzt fesselte es Shakespeare zu verfolgen, wie eine Persönlichkeit, in deren Adern die Bosheit einige Tropfen von ihrem Gift gespritzt hat, anschwillt, verdorben wird, sich zur Selbstauflösung oder

zur Vernichtung entwickelt wie Macbeth, Othello, Lear. Die Ehrsucht der Lady, der Neid Jagos, die Undankbarkeit der Töchter führen eine Reihe von Handlungen herbei, die unwiderstehlich wachsendes Unglück gebären.

Macbeth ist meiner Überzeugung nach der Gegenstand, den Shakespeare nun zuerst vornimmt. Mit Sicherheit wissen wir von dem Stücke allerdings nur, dass es 1610 auf dem Globetheater gespielt wurde. Dr. Simon Forman hat in seinen Aufzeichnungen „Booke of Plaies and Notes thereon“ eine Aufführung von Macbeth, der er am 20. April dieses Jahres beiwohnte, ausführlich geschildert. Aber schon in der Komödie „The Puritan“ aus dem Jahre 1607 findet sich eine unzweifelhafte Anspielung auf den Geist Banquos und die Hindeutung, die bei Macbeth in den Zeilen (IV, 1) vorkommt:

Einige seh' ich,

Die zwei Reichsäpfel und drei Zepter tragen!

diese Hindeutung auf die beiden vereinigten Königreiche von England und Schottland und deren Verbindung mit Irland unter James konnte nur dann stark wirken, wenn sie kurz nach dem Ereignisse von der Bühne herab zum Ausdrucke gelangte. Da James am 20. Oktober 1604 zum Könige von Grossbritannien und Irland ausgerufen wurde, so ist Macbeth kaum später als in den Jahren 1604—1605 entstanden.

Mit der Thronbesteigung von König James fuhr ein Hauch von Schottland in das englische Leben hinein, und es weht schottische Luft in Macbeth. Die Tragödie geht in dem Vaterlande des neuen Königs vor sich, und die Heiden und Wälder und Burgen Schottlands sowie die Leidenschaften und die Poesie dieses Reiches sind in diesem düsteren Drama naturgetreu wiedergegeben.

Vieles deutet darauf hin, dass ein einziger Gedankenflug Shakespeare von Hamlet zu Macbeth geführt hat. Macbeth ist als Persönlichkeit eine Art von Gegenstück zu Hamlet. Der dänische Prinz ist eine leidenschaftliche, aber feine und sinnige Natur, bei der sich vor dem ihm vor-

schwebenden Todschlage Unruhe, Selbstvorwürfe und Selbstqual regen, aber nach der begangenen That niemals die geringste Reue — und er tötet doch vier Personen vor dem Könige! Der schottische Than ist der grobe, einfache Krieger, der Mann der Handlung, der nach kurzem Bedenken zustösst, aber gleich nach dem Morde von Gesichts- und Gehörs-Halluzinationen ergriffen wird und dann — wild und wankend wie ein Delirist — von Unthat zu Unthat getrieben wird. Er übertäubt seine Selbstanklagen und nachdem er sich mit hoffnungsloser Wut verteidigt hat, fällt er schliesslich wie ein an den Pfahl gebundener Bär. Hamlet sagt:

Der angeboren Farbe der Entschliessung
Wird des Gedankens Blässe angekränkt.

Macbeth spricht gerade das Entgegengesetzte (IV, 1) aus:

Von nun an sei
Der Erstling meines Herzens auch zugleich
Der Erstling meiner Hand.

Sie bilden polare Gegensätze; Hamlet: der Grübler, Macbeth: der Feldherr, „der Liebling Bellona's.“ Hamlet hat Überfluss an Bildung und Geisteskraft. Seine Stärke gehört zu der Art, die Maske trägt; er ist ein Virtuose der Verstellungskunst. Macbeth besitzt die Natürlichkeit des plumpen Menschen, er verrät sich, wenn er täuschen will. Seine Frau muss ihn bitten, kein so bekümmertes Gesicht zur Schau zu tragen, sondern ein Gesicht, das verberge, was geschehen sei.

Hamlet ist ein vornehmer Mensch, sehr stolz, seines Wertes sehr gewiss, sehr selbstkritisch, zu selbstkritisch, um in dem Sinne, wie die Menge das Wort auffasst, ehrgeizig zu sein. Für Macbeth dagegen bedeutet ein klingender Titel: Ehre, ein Kranz auf dem Kopfe, eine Krone um die Stirn: Grösse. Als die Hexen auf der Heide und eine andere Hexe auf der Burg, seine Frau, seine Blicke auf den Glanz der Krone und die Macht des Zepters hingelenkt haben, so hat er sein grosses Ziel gefunden, einen

sicheren Gewinn für dieses Leben, wofür er sein Wohlergehen in „dem andern Leben“ gerne aufs Spiel setzt. Während Hamlet mit seiner Berechtigung zu der Krone dem ihm geraubten Thron kaum einen Gedanken schenkt, erschlägt Macbeth seinen König, seinen Wohlthäter, seinen Gast, um von ihm und seinen Söhnen den Stuhl mit dem Purpurbaldachin zu erbeuten.

Und doch ist zwischen Macbeth und Hamlet Ähnlichkeit vorhanden. Man fühlt, dass die beiden Tragödien dicht hintereinander geschrieben sind. Macbeth steht in seinem ersten Monologe (I 7) unentschlossen da und hat dieselben Bedenklichkeiten wie Hamlet:

Wär's abgethan, wenn es gethan, gut wär's dann,
 's würd' rasch gethan: ja, wenn der Meuchelmord
 In seinem Garn die Folgen hielt und haschte
 Durch den Vollzug Erfolg, dass dieser Streich
 Wär Allessein und Allesenden hier,
 Nur hier auf dieser Bank und Schul' der Zeit,
 Das Jenseits setzt' ich dran. —

Hamlet sagt: Wären wir dessen gewiss, dass es kein Jenseits gäbe, so suchten wir den Tod. Macbeth sagt: Wüssten wir nicht, dass uns schon hier das Urtheil gesprochen wird, so machten wir uns wenig aus dem andern Leben.

Das ist der Gegensatz bei der im Übrigen verwandten Reflexion. Doch Macbeth lässt sich durch diese Reflexion nicht hemmen. Er drückt seinem Willen, wie er sagt, die Sporen des Ergeizes in die Flanken, wohl wissend, dass dieser einen zu weiten Sprung thun und zu Boden fallen wird. Er kann nicht widerstehen, da er von einem ihm überlegenen Wesen, einem Weibe angespornt wird.

Er besitzt Phantasie wie Hamlet, aber eine viel leichter aufgeschauerte und geistersehende. Dass Hamlet das Gespenst seines Vaters sieht, ist von Anfang an nichts ihm allein Eigentümliches; Andere haben es vorher gesehen und erblicken es gleichzeitig. Macbeth hat öfters Gesichte, die kein Anderer sieht, und hört oft Stimmen, die kein Anderer vernimmt.

Als er die Ermordung des Königs beschlossen hat, so sieht er in der Luft einen Dolch:

Ist dies ein Dolch, den ich hier vor mir seh,
Den Griff mir zugewandt? — Ha, lass dich packen! —
Ich hab dich nicht, und doch seh ich dich stets.
Bist du, verderbliches Gebild, nicht fühlbar
Den Händen, wie dem Auge? Oder bist du
Nur ein Gedanken-Dolch, ein Wahngbild,
Erzeugt in dem von Glut gedrückten Hirn?

Nach dem Morde folgt gleich eine Gehörs-Halluzination:

Mich deucht', ich hört' 'ne Stimme rufen: „Schlaf' nicht mehr!
Macbeth erschlägt den Schlaf!“

Und sehr bezeichnend hört Macbeth, wie eben diese Stimme ihm verschiedene Titel gibt, auf die er stolz ist:

Stets rief es: „Schlaf' nicht mehr!“ im ganzen Hause:
„*Glamis* erschlug den Schlaf, und drum soll *Cawdor*
Auch nimmer schlafen; Macbeth nimmer schlafen!“

Noch eine Parallele verrät die Verwandtschaft zwischen der dänischen und der schottischen Tragödie. Nur in diesen Dramen kehren die Toten aus ihren Gräbern zurück um auf der Bühne des Lebens aufzutreten; nur in ihnen dringt ein Hauch aus der Geisterwelt in die Atmosphäre der Lebenden. Weder in Othello noch in Lear kommt etwas Ähnliches vor.

Hier so wenig wie in Hamlet wird durch die Einführung übernatürlicher Elemente beabsichtigt, eine selbstständig wirkende, übermenschliche Macht in das Menschenleben eingreifen zu lassen; diese Elemente sind vielmehr durchsichtige Symbole. Die hier auftretenden, übernatürlichen Wesen können aber gleichwohl nicht als blosse Gesichte aufgefasst werden; ihre Existenz wird ausdrücklich als ausserhalb der Halluzination liegend geschildert. Wie in Hamlet der Geist des Königs nicht allein vom Prinzen gesehen wird, so in Macbeth die Hexen nicht bloß vom Helden des Stückes, ja sie sind sogar mit ihrer

Königin Hekate auf der Bühne, wenn sie von niemand anders als von den Zuschauern gesehen werden.

Man darf nicht vergessen, dass diese ganze Geister- und Hexenwelt für die Zeitgenossen Shakespeare's eine andere Bedeutung hatte als für uns; auch ist es nicht vollständig ausgeschlossen, dass Shakespeare das Vorhandensein derartiger Wesen für möglich gehalten hat. Grosse Dichter sind im Unglauben selten konsequent gewesen; Holberg glaubte ja noch, ein Gespenst gesehen zu haben. Das ist jedoch von geringerem Belang als der geistige Zustand derer, für die Shakespeare schrieb.

Das englische Volk glaubte im Anfang des 17. Jahrhunderts noch an eine Menge verschiedenartiger, böser Geister, welche die Ordnung der Natur durchbrächen, Ungewitter und Seegang verursachten, Unglück und Tod verkündeten, Hungersnot und Seuchen verbreiteten. Man stellte sie sich im Allgemeinen als alte, runzelige Weiber vor, die in Höllenkesseln die fürchterlichsten Unthaten brauten, und wenn man glaubte, solche Hexen entdeckt zu haben, so nahm man mit dem Feuer des Scheiterhaufens Rache an ihnen.

Bischof Jewel hatte 1558 Elisabeth in einer Predigt angefleht, gegen Zauberer und Hexen einzuschreiten. Einige Jahre später wurde eine Frau Dyer, nur weil die Königin mehrere Nächte hinter einander vor Zahnschmerzen nicht hatte schlafen können, wegen Hexerei verklagt. Allein in der kleinen Stadt St. Osees in Essex wurden 70—80 Hexen verbrannt.

Zwar hatte Reginald Scott 1584 in seinem Buche *The discoverie of witchcraft* den Glauben an Zauberei und Hexenkünste mit erstaunlichem Freisinn und aufs Klarste widerlegt, aber seine Stimme verhallte im Chore der Abergläubischen, und besonders war König James einer der ausgeprägtesten Fürsprecher dieses Aberglaubens. Er war persönlich zugegen bei dem peinlichen Verhör über die 200 Hexen, die aus Anlass des Sturmes, welcher der Überfahrt seiner Braut nach Schottland hindernd in den Weg trat,

verbrannt wurden. Mehrere derselben gestanden, auf Besenstielen oder in einem unsichtbaren, von Schnecken gezogenen Wagen durch die Luft gefahren zu sein, und sie räumten ein, sich unsichtbar machen zu können — eine Fertigkeit, die sie sich merkwürdiger Weise vor Gericht nicht nutzbar machten. James lieferte 1597 in einer *Daemonologie* selbst eine Art von Hand- oder Lehrbuch in allem Hexenwesen, und 1598 liess er nicht weniger als 600 alte Weiber verbrennen. Im Jahre 1604 brachte die Regierung einen Gesetzvorschlag gegen Zauberei ein, der durch ging.

Wie Shakespeare nun aus dem Geisterglauben für seinen Hamlet wundervolle Wirkungen geschöpft hat — die Offenbarung auf der Terrasse ist erhaben in ihrer Art, obgleich der Geist viel zu lange redet — so hat er hier gleich von Anbeginn durch die Erscheinung der Hexen so sicher wie mit einer Stimmgabel die Stimmung seines Dramas angeschlagen, und überall, wo die Hexen auftreten, bringen sie diese Grundstimmung wieder mit sich. Doch noch weit bewunderungswürdiger als psychologisch begründete Halluzination und als Bühnen-Effekt ist die Stelle, wo Macbeth den Geist Banquo's auf dem für ihn selbst bestimmten Stuhle am Tische sitzen sieht.

Die Repliken lauten (III 4):

Rosse.

Beliebt's Eur Majestät,
Uns hier mit hoher Gegenwart zu ehren?

Macbeth.

Der Tisch ist voll.

Lennox.

Hier blieb ein Platz Euch, Herr.

Macbeth.

Wo?

Lennox.

Hier guter Herr! —

Was ist's, das Eure Hoheit schreckt?

Macbeth.

Wer von Euch that mir das?

Lords.

Was, gnädiger Herr?

Macbeth.

Du kannst nicht sagen, dass ich's that; drum schüttele
Nicht so die blut'gen Locken gegen mich!

Dies ist so gross, so tief und in so ausserordentlichem Grade dramatisch und theatralisch wie wenige Züge in der ganzen Geschichte des Dramas.

Und so ist überhaupt beinahe die ganze Grundkomposition dieses Trauerspiels: in dramatischer und theatralischer Beziehung über alles Lob erhaben. Die Hexen auf der Heide, Macbeth vor der Ermordung König Duncan's, Lady Macbeth als Nachtwandlerin — das sind Scenen von so wirkungsvoller Grösse, dass sie für immer wie mit Feuerschrift in dem Gedächtnis der Zuhörer haften bleiben.

Kein Wunder dass Macbeth in letzterer Zeit das populärste Trauerspiel von Shakespeare, der Typus seiner Tragödien geworden ist und selbst von denen gewürdigt wird, die Shakespeare sonst nicht nach Verdienst zu schätzen verstehen. Kein einziges seiner Dramen ist so einfach komponiert wie dieses; kein anderes liegt so ganz in einem Plan. Keine Zerstretheit und kein Stocken der Handlung wie in Hamlet; keine Doppelhandlung wie in Lear. Alles ganz einfach nach dem Systeme: Der Schneeball, der ins Rollen geraten zur Lawine wird. Und obgleich hier (wegen der schlechten Beschaffenheit des Textes) Lücken vorhanden sind und dieses oder jenes (z. B. im Charakter von Lady Macbeth) mehrdeutig erscheint, so ist hier doch nichts Geheimnisvolles, kein Rätsel zu ergründen. Es liegt nichts Verborgenes zwischen den Zeilen, Alles ist gross und klar, ja die Grösse und Klarheit selbst.

Und dennoch — dennoch muss ich gestehen, dass mir dieses Schauspiel eines der weniger interessanten Werke von Shakespeare zu sein scheint, nicht vom künstlerischen, sondern vom rein menschlichen Standpunkte aus betrachtet. Es ist ein reiches, höchst moralisches Melodrama; aber nur an einzelnen Punkten fühle ich Shakespeare's Herz darin klopfen.

Diese meine kühlere Stimmung Macbeth gegenüber findet vielleicht im Wesentlichen darin ihre Begründung, dass dieses Trauerspiel uns in einer so schmähhch verstümmelten Gestalt überliefert worden ist. Wer weiss, wie es aussah, als es von Shakespeare's eigener Hand kam! Der Text, den wir besitzen und der lange nach dem Tode des Dichters zum ersten Male gedruckt wurde, ist beschnitten und zugestutzt, der Theater-Aufführung zu Liebe zusammengestrichen. Wir können deutlich fühlen, wo sich die Löcher befinden, aber das nützt uns Nichts.

Schon die unnatürliche Kürze des Stückes ist ein Fingerzeig. Trotz seiner Fülle von Begebenheiten ist es fast das kürzeste Werk Shakespeares. Während Hamlet 3924 Verse enthält, Richard III. 3599 u. s. w. hat Macbeth nur 1993 Verse.

Sodann hat man der Architektur des Stückes augenscheinlich Gewalt angethan. Das Gespräch zwischen Malcolm und Macduff (IV 3), das in dramatischer Hinsicht eigentlich überflüssig genannt werden muss, ist so lang, dass es ungefähr den achten Teil vom ganzen Umfang des Trauerspiels einnimmt. Es ist anzunehmen, dass die übrigen Scenen einigermaßen im Verhältnis dazu gestanden haben; denn Shakespeare ist sonst nirgends so unproportioniert.

An gewissen Punkten fühlt man deutlich die Auslassungen. Lady Macbeth schlägt (I 5) ihrem Manne vor, Duncan zu ermorden. In der folgenden Scene hat Macbeth schon alle Erwägungen, ob er den Mord begehen soll, hinter sich; er überlegt nur, wie er die That ohne Gefahr ausführen kann. Da er schwankt und zu seiner Frau sagt, er wage alles, was dem Manne zieme, wer mehr wage, sei kein Mann, so verrät ihre Antwort, wie viel ausgefallen ist:

Als Ihr es wagtet, da wart Ihr ein Mann;
Und wärt Ihr mehr, als was Ihr wart, so wärt
Ihr um so mehr ein Mann. Da bot nicht Zeit
Noch Ort sich dar, Ihr wolltet beide machen.

Von alledem wissen wir Zuschauer oder Leser nichts. Nicht einmal zum kleinsten Zwiegespräch haben die beiden Eheleute Zeit gehabt.

Den Stoff zu seiner Tragödie entnahm Shakespeare dem Buche, das die Quelle für alle seine englischen „Historien“ war, nämlich Holinshed's Chroniken. Zuverlässige Geschichte hat Holinshed, der hier übrigens nur einen Abschnitt von Hector Boece's *Scotorum Historiae* wiedergab, keineswegs geliefert. Die Empörung Macdonwalds und der Wikingszug von Svend sind Fabeln; Banquo und Fleance als Stammväter der Stuarts sind Erfindungen der Chronikenschreiber. Zwischen dem Hause Duncan und dem Hause Macbeth war Blut geflossen. Lady Macbeth, die eigentlich Gruoch hiess, war die Enkelin eines Königs, der von Malcolm II., dem Grossvater Duncan's erschlagen worden. Ihr erster Gemahl hatte zugleich mit 50 Freunden in seiner Burg den Feuertod erlitten. Ihr einziger Bruder war auf Malcolm's Befehl ermordet worden. Auch Macbeths Vater, Finlegh oder Finley, hatte in einem Kampfe mit Malcolm sein Leben eingebüsst. Beide waren sie also berechtigt, an Duncan Blutrache auszuüben. Auch veründigte Macbeth sich durch sein Attentat auf Duncan's Leben nicht an dem Gebote der Gastfreundschaft. Er griff ihn auf freiem Felde an und erlegte ihn. Und nach den Regeln für die schottische Thronfolge hatte er, was wohl zu beachten ist, grösseres Anrecht auf den Thron als Duncan. Als König regierte er nach dem Machtraube auf eine feste und gerechte Weise. Es liegt eine wohl so gute, wenn auch einfachere Psychologie in den wirklich vorliegenden Thatsachen aus dem Jahre 1040, als in den nach Holinshed's Chronik erdichteten Begebenheiten, wovon die Tragödie handelt.

Im Ganzen genommen folgt Shakespeare Holinshed mit grosser Genauigkeit. An einzelnen Punkten trennt er sich von ihm. Banquo war nach der Chronik mitschuldig an der Ermordung Duncan's; Shakespeare verändert das um dem neuen Könige einen fleckenlosen Stammvater geben

zu können. Statt der Schilderung des Mordes, wie sie in der Chronik vorlag, überführt Shakespeare auf König Duncan alle die von Holinshed über den Mord an König Duffe, dem Grossvater der Lady Macbeth, erzählten Einzelheiten: wie dieser Mord von dem Befehlshaber der Burg, Forres, ausgeführt wurde, der „durch Worte seiner Frau zu der Unthat aufgehetzt worden war.“ Es versteht sich beinahe von selbst, dass die vorzüglichsten Partieen des Dramas, wie die Offenbarung von Banquo's Geist oder die Nachtwandlerscene der Lady Macbeth, von Shakespeare allein geschaffen sind.

Es machte seiner Zeit (1778), als man das Manuskript zur „Hexe“ von Shakespeares Zeitgenossen, dem Dichter Middleton entdeckte, einen gewissen Eindruck, dass man hier zwei Lieder vollständig vorfand, die in Macbeth nur durch die Anführung der ersten Zeile bezeichnet sind. So das Lied „Come away, come away“ (III 5) und das Lied „Black spirits u. s. w.“ (IV. 1), welch letzteres in der deutschen Übersetzung nach Middleton vervollständigt ist. Es wurde eine recht müssige Debatte darüber angestrengt, ob Shakespeare Middleton oder Middleton Shakespeare benutzt habe. Letzteres ist ja sicherlich das Wahrscheinlichste, falls überhaupt eine Benutzung stattgefunden hat. Übrigens spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass bei den Hexenscenen hie und da in Shakespeares Text, wie er in der Folio-Ausgabe vorliegt, einzelne Zeilen von dem geringeren Dichter eingeschoben worden sind.

Hier wie bei Hamlet liegt die Möglichkeit vor, dass gleichzeitige Begebenheiten den durch die Chronik bei Shakespeare erzeugten litterarischen Eindrücken grössere Frische und erhöhtes Interesse verliehen. Dasselbe Ereignis aus dem Leben von König James, dessen wir bei Hamlet Erwähnung thaten, bot auch gewisse Parallelen mit diesem Stoffe dar. Wie Macbeth, da er als Wirt den König Duncan behausen soll, ihm zu seiner Burg voran reitet, so war Alexander Ruthven, sobald der König ihm seinen Besuch zugesagt hatte, vor James nach Perth geritten. Er war

gedankenvoll und zerstreut bei dem Bankett, das er dem König gab, wie man sich Macbeth bei der festlichen Mahlzeit vorstellen muss, die er für Duncan hat herrichten lassen. Und Alexander geleitete James zu dem Zimmer, wo er ihn zu ermorden versuchte, wie Macbeth seinen König zu dem Schlafzimmer führt, das er lebend nicht mehr verlassen wird.

Shakespeare hat das Stück in einem für den Stoff geeigneten Stile geschrieben, heftig bis zur Gewaltsamkeit, zusammengedrängt bis zur Gepresstheit, wo die Bilder dicht auf einander folgen, wo jedoch allgemeine, philosophische Gedanken nur äusserst sparsam vorkommen; ein Stil, der Entsetzen ausdrückt und Entsetzen hervorzurufen geeignet ist, ein Stil, dessen Grundton er beinahe nie verlässt, den er nur anpasst, wo Lady Macduff das rührende und ergreifende Gespräch mit ihrem kleinen Sohne hat, und nur durchbricht, wo der trefflich burleske Monolog des Pförtners eingeflochten ist.

Das Stück dreht sich ausschliesslich um die beiden Hauptpersonen Macbeth und seine Lady; in ihrem Inneren geht der wesentliche Teil der Handlung vor sich. Die übrigen Personen sind nur skizziert.

Der Hexengesang, womit die Tragödie beginnt, endet mit dem bewunderungswürdigen Verse:

Fair is foul and foul is fair.

Und tiefsinnig ist der Zug, dass Macbeth, der diese Zeile nicht gehört hat, sie durch seine erste Replik in die Erinnerung zurückruft:

So foul and fair a day I have not seen.

Es ist als ob diese Worte ihm in die Ohren tönten; es verkündet, dass zwischen den Hexen und ihm ein geheimnisvolles Band besteht. Derartiger feiner Übereinstimmungen und Kontraste gibt es überhaupt nicht wenige unter den Repliken der Tragödie.

Nachdem Lady Macbeth, die mit völlig ausgewachsener Bosheit vor den Zuschauer hintritt, (I, 5) bei sich gesagt hat:

Selbst der Rab ist heiser,
Der krächzt den Schicksalseintritt König Duncans
In meine Mauern.

wird die nächste Scene mit der glücklichen Stimmung
und den anmutigen Bildern folgender Repliken eröffnet:

Duncan.

Dies Schloss hat eine angenehme Lage;
Mit sanfter Milde schmeichelt sich die Luft
Den zarten Sinnen ein.

Banquo.

Der Sommergast,
Die Schwalbe, die an Tempeln wohnt, beweist
Durch ihr geliebtes Nest, dass Himmelshauch
Hier buhlend weht; kein Dächlein, Pfeiler, Fries,
Kein Eckchen, wo der Vogel nicht gebaut
Sein hängend Haus und Kinderbett. Wo er
Gern heckt und nistet, hab ich stets bemerkt,
Ist milde Luft.

Gleich nachher vertieft der Dichter sich aufs Neue
in das Studium dieser mageren, zart gebauten, harten
Frau, die von Herrschsucht und Glanzbrunst verzehrt wird
und die, obgleich selbst keineswegs die unangefochtene
Giftmischerin, die sie sein möchte, kraft ihres weit stärkeren
Willens ihren Mann zur Begehung des Verbrechens auf-
hetzt, das er ihr, wie sie behauptet, versprochen habe:

Ich hab gesäugt und weiss,
Wie süß die Liebe zu dem Säugling ist:
Ich wollt', indem er mich anlächelte,
Die Brust aus dem zahnlosen Mund ihm reissen,
Zerschmettern sein Gehirn, hätt' ich's geschworen,
Wie dies Ihr schwurt.

So gross ist ihre Rohheit. Und doch ist sie weniger
stark als sie scheint. Denn als sie bald darauf ihrem Manne
die Dolche zurecht gelegt hat, sagt sie:

Glich er meinem Vater
Im Schlaf nicht so, ich hätt's gethan.

Auf die geradezu meisterliche und spannende Scene
zwischen den Eheleuten nach dem Morde folgt dann als

grauenvoller, humoristischer Kontrast die muntere Höllphantasie des Pfortners, der wähnt, an den Pforten der Hölle Wache zu stehen (und u. a. die Jesuiten mit ihrer Kasuistik und ihrer *reservatio mentalis* abzuweisen) und der darauf folgende Replikwechsel zwischen ihm und Macduff über die Einwirkung des Trinkens auf die erotischen Neigungen und Fähigkeiten. Bekanntlich strich Schiller seiner Zeit aus klassischem Vorurteil in seiner Übersetzung jenen Monolog, und erstattete ihn durch einen frommen Morgengesang; wunderlicher ist es, dass ein englischer Dichter wie Coleridge ihn störend gefunden und für unecht gehalten hat. In Wirklichkeit ist der Monolog, ohne gerade zu den besten, niedrig komischen Einlagen Shakespeares zu gehören, als wirkungsvermehrender Gegensatz zu dem Vorhergehenden und Nachfolgenden eine in der Tragödie unentbehrliche Ingredienz von unschätzbarem Werte. Die Handlung musste an dieser Stelle notwendigerweise eine viertel Stunde unterbrochen werden, damit Macbeth und seine Gattin zum Anlegen von Nachtgewändern Zeit gewannen, und welche Unterbrechung könnte effektvoller sein, als jenes Klopfen an das Burghor, das sie beide vor Schrecken zusammenfahren macht, und das die Pfortnerscene veranlasst.

Zu den Perlen des Stückes gehört ferner die Scene zwischen Lady Macduff und ihrem kleinen Sohne, unmittelbar bevor die Mörder kommen um sie beide zu töten. Alle Repliken des klugen Kindes sind interessant, und die bitter pessimistische Replik der Mutter ist nicht nur merkwürdig bezeichnend für sie, sondern auch für die damalige Stimmung des Dichters:

Ich that nichts Böses. Doch es fällt mir ein,
 Ich leb' in einer Welt, wo Böses thun
 Oft löblich ist, und Gutes thuen manchmal
 Gefährliche Thorheit dünkt. Warum denn, ach,
 Erheb' ich diese Weibeswehr, zu sagen:
 Ich that nichts Böses?

Ebenso verzweifelt ist der Ausbruch des Schmerzes bei

Macduff, als er von den in seinem Hause geschehenen Mordthaten Nachricht erhält: „der Himmel sah zu und nahm sie nicht in Schutz.“ Der Anfang dieser grossen Scene zwischen Malcolm und Macduff, den Shakespeare Zug für Zug aus seinem Holinshed abgeschrieben hat, ist schwach und matt. Hier ist kaum eine Wendung von Interesse mit Ausnahme der an den Haaren herbeigezogenen Schilderung von der Gabe König Eduard Confessors, Drüsenkranke zu heilen, die augenscheinlich nur eingeführt ist, um König James eine Artigkeit zu sagen, die er gerne hörte. Es steht da nämlich:

Man sagt,
Er hinterlasse diese Heilungskraft
Dem Königshause.

Aber der Schluss der Scene, wo Rosse dem Macduff von dem Überfall seiner Burg und den dort verübten Mörderien Mitteilung macht, ist bewundernswürdig:

Macduff.
Auch meine Kinder?

Rosse.
Weib, Kinder, Diener, alles,
Was man nur fand.

Macduff.
Und ich muss ferne sein.
Tod auch mein Weib?

Rosse.
Ich sagt' es.

Malcolm.
Tröstet Euch;
Lasst Linderungsmittel unsre Rache sein,
Zu heilen diesen Todesschmerz.

Macduff.
Er hat kein Kind! All meine lieben Kleinen?
Ihr sagtet, alle? O Höllengeier! Alle?
All meine lieben Küchlein samt der Mutter
In einem grimmen Stoss?

Malcolm.
Tragt's wie ein Mann!

Macduff.

So will ich thun;
Doch muss ich es auch fühlen wie ein Mann.
Ich muss gedenken, dass es Wesen gab,
Mir einst so lieb. — *Und sah der Himmel zu*
Und nahm sie nicht in Schutz?

In diesen Worten klingt wie in einem Schrei der Empörung dieselbe Stimme, die später durch die verzweifelte Philosophie König Lear hindurchtönt: „Was Fliegen für mutwillige Knaben sind, das sind wir für die Götter. Sie schlagen uns zu ihrem Vergnügen tot.“ Gleich darauf jedoch fällt Macduff wieder in die überlieferte Auffassung zurück:

Sünd'ger Macduff,
Für dich sind sie erschlagen! Elender!
Für ihre Sünden nicht, für deine traf
Mord ihre Seelen!

Es ist in diesen erregten Repliken besonders ein Ausruf, der uns etwas zu denken gibt, und zwar was Macduff vom Tyrannen sagt: Er hat kein Kind! Am Schlusse des dritten Theils von Heinrich VI. findet sich ein ähnlicher Ausruf, der aber einen ganz anderen Sinn hat. Dort haben König Eduard, Gloster und Clarence Margarethe von Anjou's Sohn vor ihren Augen mit den Schwertern durchstochen. Da sagt sie:

Ihr habt nicht Kinder, Schlächter! der Gedanke
An sie hätt' Eur Gewissen sonst gerührt.

Es hat nicht an Forschern gefehlt, die dem Schmerzensrufe Macduff's dieselbe Bedeutung unterschieben wollten, jedoch durchaus mit Unrecht, denn es geht unwiderleglich aus dem Zusammenhange hervor, dass der nun kinderlose Vater einzig und allein an die Möglichkeit einer befriedigenden Vergeltung denkt.

Diese Replik „Er hat kein Kind!“ bietet jedoch eine andere Eigentümlichkeit. Wir Leser mussten glauben, dass er Kinder hätte. Lady Macbeth sagte ja: „Ich hab' gesäugt und weiss, wie süß die Liebe zu dem Säugling ist,“ und wir haben nichts davon gehört, dass diese Kinder gestorben seien, oder dass sie vielleicht aus

einer früheren Ehe stammen (Shakespeare hat ja ihre erste Ehe, die historisch ist, unerwähnt gelassen). Doch ist sie es nicht allein, die von ihren Kindern spricht, auch Macbeth scheint auf Söhne hinzudeuten, wenn er (III, 1) sagt:

Mir setzten sie die dürre Kron' aufs Haupt,
Den unfruchtbaren Zepter in die Faust,
Der mir entwunden wird von fremder Hand;
Kein Sohn von mir soll folgen. — Ist das so,
Für Banquo's Stamm befleckt' ich meine Seele.

Hätte Macbeth überhaupt keinen Sohn, so wäre die Replik ja sinnlos. Hat Shakespeare diese früheren Repliken vergessen, als er jenen Ausruf Macduff's niederschrieb? Das ist unwahrscheinlich; jedenfalls hätten Theaterproben und Aufführungen sie immer wieder in sein Gedächtnis zurückrufen müssen. Wir stehen also hier einer der Schwierigkeiten gegenüber, die wir vielleicht überwinden könnten, falls wir einen vollständigen und zuverlässigen Text besäßen.

Die Krone, welche die Hexen Macbeth versprechen, wird bald seine fixe Ide. Er mordet den König — und den Schlaf. Er tötet und sieht stets den Getöteten vor sich. Alles, was sich ihm und seiner Herrschsucht in den Weg stellt, wird zu Boden geschlagen, und erhebt sich dann wieder blutigen Hauptes wie ein drohendes Gespenst. Er verwandelt Schottland in einen ungeheuren Kirchhof. Seine Seele ist „voll von Skorpionen“; er ist krank vom Geruche all des Blutes, das er vergossen. Schliesslich ist ihm Leben und Tod einerlei. Als man ihm am Schlachttag die Nachricht von dem Tode seiner Frau überbringt, spricht er (V, 5) folgende tief sinnige Worte, in denen Shakespeare eine vollständige, melancholische Lebensanschauung niedergelegt hat:

Sie hätte später sterben sollen;
Es wär' wohl Zeit für solch ein Wort gekommen! —
Dies Morgen, Morgen stets und wieder Morgen
Kriecht so mit kurzem Schritt von Tag zu Tag
Zur letzten Silbe der uns gesteckten Zeit;
All unsre Gestern gaben Narren Licht
Am Weg zum Todesstaub. Aus, aus, du kurze Kerze.

Ein flücht'ger Schatten nur ist Leben, ein armer Komödiant
 Der auf der Bühn' ein Stündlein lärmt und tobt
 Und dann nicht mehr gehört wird; 's ist ein Märchen,
 Erzählt von einem Dummkopf mit Bombast,
 Doch nichts bedeutend. —

Das ist die Schlussauffassung, zu der Macbeth gelangt, er, der um Macht und Glanz zu erringen Alles wagte. Der Dichter gibt in dieser Replik ohne irgend welches Unterstreichen eine Lehre von wahrhaft moralischer Natur. Man fühlt ihren Wert um so stärker, als Shakespeare's Menschenstudium an anderen Punkten dieses Trauerspiels nicht ganz frei, sondern von der auf die Zuschauer beabsichtigten, moralisierenden Wirkung beeinflusst gewesen zu sein scheint. Das Drama wird etwas verunziert durch den öfteren Hinweis auf ein *fabula docet*, ein „So geht es, wenn man durch Missethaten Macht zu erlangen strebt.“ Der von Anfang an brave Macbeth hätte im Drama wie in der Wirklichkeit versuchen können, die Leute mit seiner doch widerstrebend ausgeführten Unthat auszusöhnen, indem er als tüchtiger Herrscher von seiner Macht Gebrauch machte. Die moralische Tendenz des Stückes schliesst diese Möglichkeit aus. Es liesse sich denken, dass die eiskalte, steinharte Lady Macbeth die Folgen ihrer Ratschläge und Thaten so ruhig getragen hätte, wie die Giftmischerinnen an den Höfen der Renaissancezeit es zu thun pflegten, wie es Lucretia Borgia der Überlieferung gemäss, Catharina von Medici und am Hofe von König James Lady Frances Essex in Wirklichkeit thaten. Aber dann hätten wir die moralische Lehre, die ihr Untergang uns schenkt, entbehren müssen und, was schlimmer ist, die unvergleichliche Nachtwandler-scene, die — mag sie nun mehr oder weniger vollkommen motiviert sein — uns auf die bewundernswürdigste Weise zeigt, wie der Stachel des bösen Gewissens, selbst wenn er bei Tage abgestumpft ist, des Nachts geschärft wird und dem Schuldigen Schlaf und Gesundheit raubt.

Wir sahen schon in den zunächst vorhergehenden Schauspielen, dass Shakespeare zu diesem Zeitpunkte die sich aus seinen Scenen ergebende Moral häufig förmlich er-

klärt. Möglicherweise hängt diese Bestrebung mit dem stets steigenden Unwillen der öffentlichen Meinung gegen das Theater zusammen. 1606 wurde ein Gesetz erlassen, dass der Name Gottes auf den profanen Brettern der Bühne niemals genannt werden dürfe. Selbst ein unschuldiger Fluch war in einem Schauspiel verboten. Einer Bewegung gegenüber, die einen solchen Parlamentsakt herbeiführte, musste der tragische Dichter es sich angelegen sein lassen, so gut wie möglich den streng sittlichen Charakter seiner Arbeiten darzuthun.

XXIII.

Wenn man beachtet, wie „Macbeth“ die Tragödie des Lebens als ein Erzeugnis von Brutalität und Bosheit im Verein oder genauer von der durch Bosheit vergifteten Brutalität erklärt, so zeigt es sich, dass der Schritt von „Macbeth“ bis Othello kein grosser ist. Aber im Studium der Lebenstragödie im Ganzen, der Bosheit als Weltfaktor, ist in Macbeth keine Sicherheit, kein grosser Stil.

Ein weit grösserer, sicherer Stil tritt uns auf diesem Gebiete in Othello entgegen.

Othello — das ist der gewöhnlichen Auffassung nach einfach die Tragödie der Eifersucht, wie Macbeth ganz einfach die Tragödie des Ehrgeizes. Sehr naive Leser und Kritiker denken sich in ihrer Unschuld die Sache so, dass Shakespeare zu einem gewissen Zeitpunkte seines Lebens beschloss, einige interessante und gefährliche Leidenschaften zu studieren und davor zu warnen. Aus dieser Veranlassung habe er eine Arbeit über den Ehrgeiz und seine Gefahren, sodann ein Werk über die Eifersucht mit ihrem Gefolge von Leid und Qual geschrieben. Aber so geht es ja nicht zu in dem inneren Leben eines schöpferischen Geistes. Ein Dichter schreibt keine Aufsätze. Er geht nicht kraft eines

Entschlusses oder einer Wahl an die Arbeit. Es wird ein Nerv in ihm berührt, der dann zittert und reagiert.

Was Shakespeare sich hier klar zu machen versucht, ist weder die Eifersucht noch die Arglosigkeit, sondern einzig und allein die Lebenstragödie: wie entsteht sie, welche sind ihre Ursachen, welcher Art sind ihre Gesetze?

Er ist von der Macht und Bedeutung der Bosheit betroffen worden. Othello ist weit weniger eine Studie über die Eifersucht als eine neue und gewichtigere Studie über die Bosheit in ihrer Machtvollkommenheit. Der Nabelstrang, der den Meister mit dem Werke verbindet, führt nicht zu Othellos, sondern zu Jagos Persönlichkeit.

Einige Forscher haben gemeint, dass Shakespeare den Jago nach dem historischen Richard III. geformt, ihn also in etwas Geschriebenem, in irgend einer Chronik gefunden habe.

Nein, sicherlich ist Shakespeare dem Jago in seinem Leben begegnet, hat sein Mannesalter mit Parzellen von ihm verlebt, ihn auf seinem Lebenswege bruchstückweise angetroffen, bis er eines schönen Tages, als er so recht fühlte und begriff, was kluge, boshafte, niederträchtige Menschen ausrichten, alle jene Fragmente zusammenschmolz und diese Gestalt daraus goss.

Jago — es ist grösserer Stil in dieser Gestalt als in dem ganzen Macbeth. Jago — es ist mehr Tiefsinn, mehr überlegene Menschenkenntnis in diesem einen Charakter als in dem ganzen Macbeth — Jago ist der grosse Stil selbst.

Er ist nicht das böse Prinzip, kein altmodischer Teufel, der dumm ist, noch ein Miltonscher Teufel, der Unabhängigkeit liebt und Feuerwaffen erfunden hat, noch ein Goethescher Mephisto, der Cynismen sagt und sich unentbehrlich macht und meistens Recht hat — auch ist er nicht die Grösse in dem tollkühn Bösen, kein Cäsar Borgia, der sein Leben in offenem Trotz und wilder Fürchterlichkeit verbringt.

Jago hat kein anderes Ziel vor Augen als eigenen Vorteil. Der Umstand, dass nicht er, sondern Cassio zum ersten Offizier Othellos ernannt worden ist, bringt seine

Hinterlist dahin, Ränke zu schmieden. Er wollte diesen Posten haben, und er versucht ihn zu erobern. Auf dem Wege zu seinem Ziele nimmt er jeden sich anbietenden Vorteil wahr, er bedenkt sich nicht, dem Roderigo sein ganzes Vermögen und seine Juwelen abzuschwindeln. Stets weiss er Lüge und Heuchelei hinter einer Maske zu verbergen, aber die von ihm gewählte Maske ist die undurchsichtigste, ist die derbe Barschheit, das aufrichtige, ehrliche, mürrische Wesen des Soldaten, der sich nicht darum kümmert, was andere von ihm sagen oder denken. Niemals macht er den Augendiener bei Othello, niemals bei Desdemona, ja nicht einmal bei Roderigo. Stets ist er der aufrichtige, ehrliche Freund.

Er sucht seinen Vorteil nicht ohne Seitenblicke auf andere. Jago ist die Schadenfreude in Menschengestalt. Er thut das Böse um des Genusses willen, schaden zu können; er fühlt sich gehoben durch das Unglück und die Qual anderer Leute. Und er ist der ewige Neid, den die Vorzüge und der Erfolg anderer aufreizen. Er ist nicht die kleinliche Missgunst, die sich begnügt, die Würde oder das Besitztum anderer zu begehren oder sich des Glückes eines anderen für würdiger zu erachten. Nein er ist in einer grossen Personification der schielende Neid selbst, der als Grossmacht, als Treibkraft im Menschenleben auftritt, der Abscheu gegen die Vollkommenheiten anderer, der sich als hartnäckiger Unglaube und Misstrauen oder als Geringschätzung diesen Vorzügen gegenüber offenbart; er ist der rein unwillkürliche Hass gegen das Offene, Schöne, Helle, Gute und Grosse.

Shakespeare hat nicht nur gewusst, dass so etwas existiert; er hat es aufgegriffen und gestempelt. Das gereicht ihm als Psychologen zu ewigem Ruhme.

Allen bekannt ist der Einwand gegen „Othello“, die Tragödie sei insofern vorzüglich, als der Held und Desdemona wahre und seltene Gestalten seien — wer aber kenne Jago? und wodurch liesse seine Handlungsweise sich begründen? Was diene zur Erklärung einer solchen

Bosheit? Wenn er noch wenigstens in Desdemona verliebt wäre und aus diesem Grunde Othello hasste oder einen ähnlichen Beweggrund hätte!

Ja wäre er ohne weiteres ein verliebter Schlingel und Verleumder, dann würde unstreitig alles viel einfacher sein. Aber damit sänke allerdings auch das Ganze zur Platttheit herab, und Shakespeare stände hier nicht auf seiner Höhe.

Nein, nein! Eben in diesem anscheinend ungenügend Motivierten liegt hier Tiefe und Grösse. Das hat Shakespeare begriffen. Jago liefert sich ja in seinen Monologen unaufhörlich selbst Gründe für seinen Hass. Sonst können wir beim Durchlesen Shakespearescher Monologe die Personen erkennen, wie sie wirklich sind; sie offenbaren sich uns ohne Umschweife; selbst ein Schurke wie Richard III. ist im Monologe ganz ehrlich. Anders Jago. Dieser Halbteufel sucht sich stets selbst seinen Hass zu erklären, sich halbwegs selbst zu betrügen, indem er sich halbe Beweggründe vorhält, an die er ein wenig glaubt und in hohem Grade nicht glaubt. Treffend hat Coleridge diese Bewegung in seinem Gemüte als *the motive-hunting of a motiveless malignity* bezeichnet. Immer wieder redet er sich vor, er glaube, dass Othello seiner Gattin zu nahe getreten sei, und er wolle diese Schande rächen. Zuweilen fügt er zur Begründung seines Hasses gegen Cassio hinzu, dass er auch diesen wegen eines Verhältnisses zu Emilia in Verdacht habe.*) Nicht einmal das Motiv einer Neigung zu Desdemona verschmäht er; als Nebenmotiv ist es ja immerhin mitzunehmen. Er sagt (II, 1):

*) Jago äussert (I, 3):

I hate the Moor
And it is thought abroad, that t'wixt my sheets
'Has done my office. I know not if 't be true;
But I for mere suspicion in that kind
Will do as if for surety.

und fügt (II, 1) hinzu:

I'll have our Michael Cassio on the hip,
Abuse him to the Moor in the rank garb,
For I fear Cassio with my night-cap too.

Nun lieb' auch ich sie,
Nicht ganz aus Lüsternheit, obgleich ich wohl
Nicht kleinerer Sünd' als diese schuldig bin,
Doch teils um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich Verdacht hab', dass der geile Mohr
Mir ins Gehege kam.

Alles dies sind halb unehrliche Versuche, sich selbst zu verstehen, lauter selbstbeschönigende Selbsterklärungen. Der grüngelbe, giftige Neid weiss immer ein Motiv zu finden, das seinen Hass berechtigt erscheinen lässt und die Schadenlust dem besseren Menschen gegenüber in gerechte Rache verwandelt. Aber Jago, der wenige Zeilen vorher selbst gesagt hat, Othello habe einen „beständigen, liebend-
edlen Sinn“, ist tausendmal zu klug, um sich von ihm für betrogen zu halten. Er sieht ja wie durch Glas durch ihn hindurch.

Eine allgemeinmenschliche Fähigkeit zu lieben oder aus einem genau bezeichneten Grunde zu hassen, würde Jago's Überlegenheit im Bösen vermindern und erniedrigen. Man droht ihm zuletzt mit der Folter, da er kein Wort der Erklärung oder des Aufschlusses sagen will. Sicherlich wird er während der Tortur seine Lippen fest zusammengepresst halten, hart und auf seine Weise stolz, wie er ist; er würde aber auch keine wirkliche Erklärung geben können. Langsam, unentwegt hat er das Naturell Othello's vergiftet. Wir beobachten die Wirkungen des Giftes auf den arglosen Mann, und wir sehen, dass eben das Gelingen des Vergiftungs-Prozesses Jago mehr und mehr brutalisiert und berauscht. Doch die Frage, woher das Gift in Jago's Seele kam, ist unverständlich, und er selbst vermöchte keine Antwort darauf zu geben. Die Schlange ist giftig von Natur und erzeugt ihr Gift, wie der Seidenwurm sein Gespinst und das Veilchen seinen Duft.

Gegen den Schluss des Trauerspiels (IV, 2) findet ein Replikwechsel statt, der zu den tiefsinnigsten Stellen des Stückes gehört und uns den Schlüssel liefert zu dem bei Shakespeare in diesen Jahren stets wiederkehrenden Erstaunen über die Bosheit und Ergründen der Bosheit.

Als Emilia den Wutausbruch Othello's gegen Desdemona gehört hat, sagt sie:

Nein hängt mich, wenn ein Erzverleumder nicht
Irgend ein schmeichelnder, geschäft'ger Schuft,
Ein glatter Schurk', um sich ein Amt zu fischen,
Die Lügen ausgedacht; ja darauf sterb' ich.

Jago.

Pfui, solchen Menschen gib'ts nicht; 's ist unmöglich.

Desdemona.

Und gibt es einen, so vergeb ihm Gott!

Emilie.

Ein Strick verzeih' ihm, und die Höll' nag' seine Knochen!

Alle drei Charaktere sind in diesen kurzen Repliken gezeichnet. Aber Jago's Replik ist die bedeutungsvollste. „Pfui, solchen Menschen gibts nicht; 's ist unmöglich“ das ist der Gedanke, unter dessen Schutz er gelebt hat und weiter lebt; die anderen glauben nicht, dass so etwas existiere.

Wir treffen hier bei Shakespeare aufs Neue das Hamletsche Staunen über das Böse als Paradoxon, und wie in Hamlet und Mass für Mass wendet er sich hier (jetzt zum dritten Male) indirekt an den Zuschauer: Sage nicht, glaube nicht, dass solches unmöglich sei! Der Glaube an die Unmöglichkeit der Schurkerei ist die Existenzbedingung für einen König wie Claudius, für einen Beamten wie Angelo, für einen Offizier wie Jago. Und daher Shakespeare's immerwiederkehrendes: Wahrlich ich sage Euch, dieser höchste Grad von Bosheit ist möglich.

Die Bosheit ist der eine Faktor in der Lebenstragödie; die Dummheit der andere. Auf diese beiden Stützen ruht die Hauptmasse von allem Erdenjammer.

XXIV.

Nach einer von Halliwell-Philips ans Licht gezogenen Urkunde sollte es als ausgemacht gelten, dass „Othello“

dem Jahre 1605 entstamme. Es ist dies ein in dem englischen Reichs-Archiv (the Record Office) aufbewahrtes Manuskript, das den Rechenschaftsbericht für die königlichen Schauspiele aus den Jahren 1604—1605 enthält, worin folgende Stelle vorkommt:

The plaiers	1605	The Poets wch
By the Kings	Hallamas Day being the	mayd the plaies
Maties plaiers	first of November A play	
	in the Banketing house	Shaxberd.
	at withall called the	
	Moore of Venis.	

Leider ist die Urkunde entschieden gefälscht. Nichtdestoweniger scheint Othello 1605 zuerst aufgeführt worden zu sein. Das nächste uns aufbewahrte Zeugnis über eine Aufführung des Stückes ist ungefähr fünf Jahre jünger und findet sich in dem von einem Sekretär Wurmsser geführten Journal des Prinzen Ludwig Friedrich von Württemberg. Da heisst es unterm 30. April 1610 in französischer Sprache:

Montag, 30. Seine Eminence ging ins Globe, die gewöhnliche Stelle, wo man Komödien spielt; es wurde aufgeführt der Mohr von Venedig.

Dieser Thatsache gegenüber bedeutet es nichts, dass sich in Othello, wie er uns überkommen ist, eine Zeile findet, die nach dem Jahre 1611 geschrieben sein muss. Denn die Tragödie wurde zum ersten Male 1622 in einer Quartausgabe gedruckt, zum zweiten Male unter Hinzufügung von 160 Zeilen (also nach einem anderen Manuskripte) in der Folio-Ausgabe von 1623, in welcher Gottes Name nicht vorkommt und alle Flüche ausgelassen sind. Diese Zeile kann nicht nur, sondern muss später eingeschoben worden sein, und ihre Stellung im Stücke verrät das deutlich genug, da sie gar nichts mit dem Inhalt des Dramas zu thun hat, und aus dem Tone herausfällt, sodass es zweifelhaft erscheint, ob sie überhaupt von Shakespeare ist.

„Wo Othello (III, 4) Desdemona bittet, ihm die Hand zu reichen, und sich in Betrachtungen über diese Hand ergeht, hat er die Replik:

'ne gü't'ge Hand. Sonst gab das Herz die Hand;
Der neue Wappenspruch ist — Hand, nicht Herz.

die eine nur den Zeitgenossen verständliche Anspielung auf die von James errichtete und von ihm verkaufte Baronet-Würde enthält, deren Inhaber das Recht hatten, in ihrem Wappen eine rote Hand in silbernem Felde zu tragen. Sehr natürlich antwortet Desdemona auf diese Abschweifung: „Ich weiss nicht, was Ihr meint.“

In der italienischen Novellensammlung von Cinthio, der Shakespeare den Stoff zu *Mass für Mass* entnommen hatte, fand er auch (Dekade 3, Novelle 7) den Stoff zu *Othello*. Die Geschichte in *Hecatomithi* läuft auf folgendes hinaus: Eine junge venetianische Dame *Disdemona* verliebt sich „nicht aus weiblicher Begierde“ sondern wegen der grossen Eigenschaften des Mannes in einen Mohren, einen Feldherrn und vermählt sich mit ihm trotz des Widerstandes ihrer Verwandten. Sie leben in Venedig in vollkommenem Glücke; „nie fiel zwischen ihnen ein Wort, das nicht liebevoll war.“ Als der Mohr nach Cypern gesandt werden soll, um dort den Oberbefehl zu übernehmen, ist die Gattin seine einzige Sorge; er will sie ebenso ungerne den Gefahren einer Seereise aussetzen als sie allein lassen. Sie entscheidet die Frage durch ihre Erklärung, dass sie ihm lieber in irgend welche Gefahren folgen als getrennt von ihm in Sicherheit leben wolle, worauf er sie entzückt umarmt und ausruft: „Möge Gott Euch lange so liebenswert erhalten, meine teure Gattin.“ Shakespeare fand in der Novelle das Bild der ursprünglichen, vollständigen Harmonie zwischen den Eheleuten.

Der Fährnich untergräbt das Glück des Paares. Er wird als ausserordentlich schön geschildert, aber „so schlecht von Natur wie irgend ein Mann, der jemals in der Welt war.“ Er war dem Mohren sehr teuer, „da dieser keine Vorstellung von seiner Gemeinheit hatte.“ Obgleich er nämlich eine vollkommene Memme war, verstand er doch durch hochtönende und stolze Worte und durch sein hübsches Äussere seine Feigheit so zu verbergen, dass man ihn für einen Hektor oder Achilles hielt. Seine Frau, die ihn

nach Cypern begleitet hatte, war ein hübsches und rechtschaffenes junges Weib, das der Disdemona, da diese sie sehr gern hatte, den grössten Teil des Tages Gesellschaft leistete. Der Leutenant (*il capo di squadra*) verkehrte viel in dem Hause des Mohren und speiste oft mit diesem und dessen Frau zu Mittag.

Der böse Fähnrich ist leidenschaftlich in Disdemona verliebt, aber Alles, was er thut, um ihre Gegenliebe zu erlangen, misslingt vollständig, da sie für keinen anderen als den Mohren einen Gedanken hat. Der Fähnrich bildet sich jedoch ein, dass sie ihn nur aus dem Grunde abweise, weil sie in den Leutnant verliebt sei. Er beschliesst, sich von seinem vermeintlichen Nebenbuhler zu befreien, und seine Liebe zu Disdemona verwandelt sich in den bittersten Hass. Es ist ihm daher nicht nur darum zu thun, den Leutnant ums Leben zu bringen, sondern auch den Mohren zu verhindern, dass er an Disdemona die Freude habe, die ihm selbst versagt ist. Er geht dann gerade so zu Werke, wie es im Drama geschieht, wo jedoch natürlicherweise in den Einzelheiten Abweichungen von dem Gange der Novelle vorkommen. So stiehlt hier der Fähnrich Disdemonas Taschentuch, während sie bei seiner Frau zum Besuch ist und mit deren kleinen Mädchen spielt. Disdemonas Todesart ist in der Novelle hässlicher als in der Tragödie. Der Fähnrich verbirgt sich auf Befehl des Mohren in einem neben dem Schlafzimmer des Paares gelegenen Raume; als er Geräusch macht, und Disdemona aufsteht, um die Ursache zu erforschen, gibt der Fähnrich ihr mit einem mit Sand gefüllten Strumpfe einen gewaltsamen Schlag auf den Kopf. Sie ruft ihren Mann zu Hülfe, aber dieser bleibt gleichgültig und beschuldigt sie des Ehebruchs; vergebens beruft sie sich auf ihre Unschuld, und beim dritten Schlage mit dem Strumpfe stirbt sie. Der Mord wird geheim gehalten, aber der Mohr fasst nun Hass zu seinem Fähnrich und erteilt ihm den Abschied. Hierüber wird dieser so erbittert, dass er dem Leutnant verrät, wer an dem gegen ihn verübten, nächtlichen Überfall Schuld sei. Der Leutnant zeigt den

Mohr beim Rate an. Der Mohr wird auf die Folter gespannt und, da er nicht bekennen will, des Landes verwiesen. Der böse Fähnrich, der einen seiner Kameraden fälschlich des Mordes angeklagt hat, wird nun selbst dieses Verbrechens bezichtigt und zu Tode gefoltert.

Wie ersichtlich fehlen von den Gestalten des Dramas Brabantio und Roderigo. Von den Namen kommt nur einer vor, nämlich Disdemona, der zur Bezeichnung einer von einem bösen Dämon Verfolgten gebildet zu sein scheint und von Shakespeare in den besser klingenden Namen Desdemona verwandelt worden ist. Die übrigen Namen stammen von ihm; die meisten sind italienisch (selbst Othello ist ein venetianischer, adeliger Name aus dem 16. Jahrhunderte), andere, wie Jago und Roderigo sind spanischen Ursprungs.

Mit gewöhnlicher Folgsamkeit nennt Shakespeare gerade wie Cinthio die Hauptperson einen Mohren. Aber es ist ganz ungereimt deshalb anzunehmen, er habe sich ihn als Neger vorgestellt. Selbstverständlich ist es undenkbar, dass ein Neger einen Posten als Feldherr und Admiral im Dienste der Republik Venedig hätte erlangen können. Auch zeigt Jago's Äusserung, Othello wolle sich nach Mauritanien zurückziehen, deutlich genug, dass er als Maure, d. h. als Araber gespielt werden muss. Es streitet keineswegs gegen diese Auffassung, dass Männer, die ihn hassen und beneiden, ihn in ihrer Erbitterung mit Bezeichnungen stempeln, die auf einen Neger passen könnten. So nennt Roderigo ihn in der ersten Scene des Stückes „Wulstlippe“ und Jago bezeichnet ihn dem Brabantio gegenüber als einen „schwarzen Bock.“ Etwas später vergleicht Jago ihn indessen mit einem „Berberhengst“, dessen Heimat bekanntlich Nordafrika ist. Stets ist es der Unwille und der Hass, die seine schwarze Farbe übertreiben, so wenn Brabantio von seiner „russigen Brust“ spricht. Dass Othello sich *black* nennt, bedeutet nur, dass er dunkel ist. Jago sagt im Drama selbst von den dunkeln Frauen:

If she be *black* and thereto have a wit,
She 'll find a white that shall her *blackness* fit,

und in den Sonetten wie in *Love's labour's lost* sahen wir, dass *schwarz* stets zur Bezeichnung einer dunkeln Hautfarbe angewandt wurde. Als *Maure* ist *Othello* genügend dunkelfarbig um zu der weissen, obendrein blonden *Desdemona* einen auffallenden Farbengegensatz zu bilden, und als *Semite* steht er in einem genügend ausgeprägten Rassegegensatz zu dem jungen, arischen Mädchen. Es liesse sich denken, dass ein getaufter *Maure* einen hohen Posten in dem Heer und der Flotte der Republik erlangen konnte.

Noch ist zu bemerken, dass die ganze Sage von dem venetianischen *Mohr* vielleicht durch eine Verwechslung entstanden ist; *Rawdon Browne* äusserte seiner Zeit (1875) die Vermutung, *Cinthio* habe seine *Novelle* dem einfachen Missverständnisse eines Namens zu verdanken. In der Geschichte *Venedigs* kommt ein hervorragender *Patrizier* namens *Christoforo Moro* vor, der 1498 *Podestà* in *Ravenna* war, später *Faenza*, *Ferrara*, *Romagna* verwaltete, dann *Stadthalter* von *Cypern* wurde, 1508 vierzehn Schiffe befehligte und später *Proveditor* des Heeres war. Als dieser Mann 1508 von *Cypern* nach *Venedig* zurückreiste, starb unterwegs seine Frau (die dritte), die der Familie *Barbarigo* (Ähnlichkeit mit *Brabantio*) angehörte und dieser Todesfall scheint von geheimnisvollen Umständen begleitet gewesen zu sein. 1515 vermählte er sich zum vierten Male mit einem jungen Mädchen, die den Beinamen *Demonio bianco* (der weisse *Daemon*) gehabt haben soll, woraus vielleicht *Desdemona*, wie aus *Moro* die Bezeichnung *Mohr*, gebildet worden ist.

Was *Shakespeare* dem Stoffe, wie er bei *Cinthio* vorlag, hinzugefügt hat: Die Entführung *Desdemona's*, die schnelle und heimliche Hochzeit, die für uns sonderbare, damals aber natürliche und gangbare Anklage, das Herz des Mädchens durch Zauberei gewonnen zu haben, kommt in der Geschichte zeitgenössischer, venetianischer Familien vor.

Wie dem auch sei, indem *Shakespeare* zur Behandlung des Stoffes schreitet, legt er die Verhältnisse und Umstände so zurecht, dass sie für die Operationspläne *Jago's* das

günstigste Feld darbieten, und formt Othello derartig, dass er wie kein zweiter für das Gift empfänglich wird, das Jago (wie der Mörder in Hamlets Pantomime) ihm in's Ohr träufelt. Dann entrollt Shakespeare vor unseren Augen das Aufkeimen der wachgerufenen Leidenschaft, ihr Wachstum und Anschwellen, bis sie schliesslich die Persönlichkeit sprengt.

Othello ist eine unzusammengesetzte Seele, eine einfache, schlichte Kriegernatur. Er ist ohne Weltklugheit, denn er hat sein ganzes Leben im Lager verbracht (I, 3):

Nur wenig kann ich sagen von der Welt,
Was nicht von Thaten spricht in Kampf und Schlacht.

Brav wie er ist, glaubt er an Bravheit bei Anderen, besonders bei denen, die Derbheit, Verdrossenheit und unverzagten Hang, das Tadelnswerte zu verdammen, zur Schau tragen, wie Jago es thut, der zu Desdemona von sich das bezeichnende Wort sagt:

For I am nothing, if not critical.

Und Othello glaubt nicht nur an die Bravheit Jago's, sondern er ist sogar geneigt, sich von dem ihm so weit überlegenen Menschenkenntnis und Weltklugheit Jagos leiten zu lassen.

Sodann gehört Othello zu den edeln Naturen, die sich nie mit der Vorstellung von ihrem eigenen Wert beschäftigen. Er ist frei von Eitelkeit. Niemals hat er sich gesagt, dass solche Thaten, solche heroische Handlungen wie die, welche ihn berühmt gemacht haben, einen viel tieferen Eindruck machen müssen auf die Phantasie eines jungen Weibes, das wie Desdemona veranlagt ist, als das glatte Gesicht und das wackere Auftreten eines Cassio. Er ist so wenig von dem Gedanken an seine Grösse erfüllt, dass verschmäht zu werden ihm gleich von Anfang an natürlich vorkommt.

Othello ist der Mann der geringgeschätzten Rasse und vom gewaltsamen, afrikanischen Temperament. Er ist im Verhältnis zu Desdemona alt, mehr gleichalterig mit ihrem Vater als mit ihr. Er sagt sich selbst, dass er weder

Tugend noch Schönheit besitze, um sich ihre Liebe zu erhalten, ja dass er nicht einmal auf Stammverwandtschaft als einem gemeinsamen Grunde bauen könne. Jago reizt Brabantio, indem er ausruft:

Just nun, grad jetzt, bespringt ein schwarzer Bock
Eur weisses Lamm . . .

Othellos Rasse gilt für niedrig sinnlich. Deshalb kann Roderigo den Vater Desdemonas mit Ausdrücken wie: „Die rohen Umarmungen eines geilten Mohren“ aufhetzen.

Dass sie sich zu ihm hingezogen fühlen könne, deucht den Unbeteiligten Thorheit oder Zauberei. Denn weit entfernt entgegenkommender, verliebter oder koketter Natur zu sein, ist Desdemona vielmehr als aussergewöhnlich zurückhaltend und ehrbar geschildert. Ihr Vater nennt sie (I, 3):

ein Mädchen, niemals kühn,
So schüchtern stillen Sinns, dass ihre Regung
Errötet vor sich selbst.

Als verwöhntes Patrizierkind ist sie in dem reichen, glücklichen Venedig erzogen worden. Täglich hat sie sich von der goldenen Jugend der Stadt umgeben gesehen, doch für keinen hat sie Liebe gehegt. Deshalb sagt ihr Vater (I, 2):

Denn alles, was Vernunft hat, ruf ich auf
Ob, wenn sie nicht in Zauberbanden liegt,
Ein Mädchen je, — so zart, so schön und glücklich,
So gegen jede Heirat, dass sie selbst
Die reichen schönen Herrn des Landes mied, —
Dem allgemeinen Spott sich auszusetzen,
Der Hut entlaufen wär' . . .

Eigentlich steht dort: „Unseres Volks reiche, lockige Jünglinge“ (*darlings*, Lieblinge) — Shakespeare, der über Italien alles weiss, wusste auch, dass die venetianische Jugend damals das Haar kräuseln liess und eine Locke über der Stirne trug.

Othello seinerseits hat sich sogleich mächtig zu Desdemona hingezogen gefühlt. Und es ist bei ihr nicht das weisse, feine Mädchen, das ihn lockt. Hätte er sie, die einzige,

nicht mit flammender Leidenschaft geliebt, so hätte er sie nie geheiratet. Denn er empfindet das Entsetzen der wilden, unabhängigen Natur vor der Ehe, und er fühlt sich durch die Heirat mit einem Patrizierkinde keineswegs geehrt uoch befördert: „Ich leite“, sagt er, „meinen Stamm aus königlichem Blut“, und er ist davor zurückgeschauert, sich zu binden (I, 2):

Wisst, Jago,

Liebt ich nicht so die holde Desdemona,
Ich gäb nicht meinen hauslos freien Stand
In Band und Fesseln hin für alle Schätze
Des reichen Ozeans.

Doch ein Zauber ist über beide gekommen, nicht jene grobe, äussere Magie, an welche die anderen glauben, deren Wirkung sie zu sehen wännen, und worauf der Vater hindeutet, wenn er von „Zaubereien und verruchten Tränken“ spricht, sondern die süsse, bestrickende Magie, die unerklärlich Mann und Weib an einander fesselt.

Stets hat man die Verteidigungsrede Othellos im Senatszimmer bewundert, in welcher er dem Herzog auseinandersetzt, wie es zugegangen sei, dass er Desdemonas Teilnahme und Zärtlichkeit errungen habe:

Er gewann die Gunst ihres Vaters. Dieser bat ihn, seinen Lebenslauf, die Gefahren und Abenteuer, die er bestanden, zu erzählen. Und er erzählte von Not und Qualen, wie er um ein Haar dem Tode entronnen, wie er von grausamen Feinden gefangen gehalten worden, in welchen fernen, wunderlichen Ländern er umhergezogen sei [man merkt, dass diese phantastische Beschreibung den damaligen Reiseschilderungen mit ihren Erdichtungen entnommen ist]. Davon wollte Desdemona gerne hören, doch wurde sie öfters durch häusliche Geschäfte abgerufen, die sie immer aufs eiligste besorgte, um dann zurückzukommen und mit begierigem Ohr seiner Erzählung zu lauschen. Da nun bestrebte er sich, sie dahin zu bringen, dass sie ihn mit Bitten anging, ihr seinen Lebenslauf nicht bruchstückweise, sondern vollständig zu erzählen. Er willfahrte ihr, und oft füllten sich ihre

Augen mit Thränen, wenn sie von den Drangsalen seiner Jugend hörte. Mit unschuldigem Entgegenkommen bat sie ihn schliesslich: falls er jemals einen Freund bekäme, der sie liebe, dann möge er diesen seine Geschichte lehren, damit der Freund ihr sie erzähle; das würde ihm ihr Herz gewinnen.

Mit anderen Worten, sie wird nicht durch das Auge gewonnen, obgleich man sich Othello als eine stattliche Gestalt denken muss, sondern durch das Ohr („In seinem Geist sah ich Othellos Antlitz“); sie wird sein vermöge ihrer Teilnahme für alles, was er ausgestanden und ausgeführt hat:

Ich sprach.

Sie liebte mich um Leid, das ich erlebt;

Ich liebte sie, weil sie mir Mitleid schenkte.

Dies einzig ist der Zauber, den ich übe.

Herzog.

Traun, diese Mär' gewänn auch meine Tochter.

Das Verhältnis ist also folgendermassen von der Hand des Dichters zurecht gelegt: Keine Liebe zwischen Gleichaltrigen aus derselben Rasse, die nur die Feindschaft der Familien trennt (wie in Romeo und Julia), noch weniger ein Herzensbündnis wie zwischen Brutus und Portia, wo die volle Harmonie durch die zärtlichste Freundschaft im Verein mit der nächsten Verwandtschaft entsteht und dadurch bewahrt wird, dass der Vater der Gattin das Vorbild des Gatten ist — nein, gerade das Entgegengesetzte, eine Verbindung, die auf der Anziehung der Gegensätze beruht und alles gegen sich hat: Stammesunterschied, Altersunterschied, das fremdartige Äussere des Mannes und das dadurch in seinem Gemüte erzeugte Misstrauen zu sich selbst.

Jago setzt dem Roderigo auseinander, dass diese Verbindung unmöglich dauern könne: Desdemona habe sich in den Mohren verliebt, weil er geprahlt und ihr phantastische Lügen erzählt habe. Ob er glaube, dass Liebe durch Geschwätz am Leben erhalten werden könne. Um das Blut wieder zu entflammen, müsste Übereinstimmung in Alter, Sitten und Schönheit vorhanden sein — was alles dem Mohren abgehe.

Die Qual findet sich ein über die Verschlossenheit des einen Menschen gegenüber dem anderen, über die Unmöglichkeit, Leidenschaft und Begierde bei einem Weibe zu beherrschen, selbst wenn sie Einem durch das Gesetz übergeben worden ist — bis er sich wie auf die Folter gespannt fühlt und Jago triumphierend ausrufen kann, kein Schlaftrank in der Welt könne ihm wieder zu einem ruhigen Schlafe verhelfen. Dann folgt das wehmütige Lebewohl an sein früheres Leben, und der Wehmut folgt wieder der Zweifel und Verzweiflung über den Zweifel:

Ich denke treu mein Weib und denk sie 's nicht;
Ich denke ehrlich dich und denk dich's nicht.

bis alles in den Gedanken an Rache und Blut aufgeht.

Ohne an und für sich eifersüchtig zu sein, ist er es geworden durch die niedrige, aber mit teuflischer Klugheit berechnete Ohrenbläselei, die zu durchschauen und abzuweisen er zu naiv ist.

Es finden sich in diesen meisterlichen Szenen (III, 3 und 4) mehr Reminiszenzen aus anderen Dichtern, als das sonst auf einem so engen Raum bei Shakespeare der Fall zu sein pflegt, und sie haben ihr Interesse, weil sie uns verraten, was er gekannt hat, und wovon er in jenen Tagen erfüllt gewesen ist.

In Bernis *Orlando innamorato* (51. Gesang, 1. Strophe) findet sich Jagos Auseinandersetzung:

Wer mir den Beutel stiehlt, stiehlt Tand, 's ist was, ist nichts;
's war mein, ist sein und diene Tausenden;
Doch wer mir meinen guten Namen raubt,
Beraubt mich des, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm.

Es heisst bei Berni:

Chi ruba un corno un cavello, un anello
E simil cose, ha qualche discrezione
E potrebbè chiamarsi ladroncello;
Ma quel che ruba la riputazione
E de l'altrui fatiche si fa bello
Si puo chiamare assassino e ladrone.

Auch in Othellos herrlichem Lebewohl an das Kriegerleben verbirgt sich eine Erinnerung:

Fahr wohl, mein Glück! Fahr wohl. Zufriedenheit!
Fahr wohl, du glänzend Heer, du stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O, fahrt wohl,
Fahr wohl, du schnaubend Ross, du schmetternde Trompete,
Du mutentflammende Trommel, ihr schrillen Pfeifen,
Du königliches Banner, aller Glanz
Stolz, Pomp und Schimmer des glorreichen Kriegs!

In Shakespeares Gedächtnis ist augenscheinlich ein Ausruf haften geblieben, der sich in dem alten Schauspiel *A Pleasant Comedie called Common Conditions* findet, das er sicherlich als halb erwachsener Knabe in Stratford gesehen hat. Dort sagt der Held:

But farewell now, my coursers brave, attrapped to the ground.
Farewell, adieu, all pleasures eke, with comely hawk and hound!
Farewell, ye nobles all! Farewell each martial knight,
Farewell, ye famous ladies all, in whom I did delight!

Noch merkwürdiger ist es, dass hier auch das Studium des italienischen Ariosto Spuren hinterlassen hat, und zwar an der Stelle, wo Othello von dem Taschentuche spricht und erzählt, es sei in prophetischer Wut von einer zweihundertjährigen Sibylle mit Fäden von geweihten Seidenwürmern genäht worden. Die Stelle lautet auf englisch:

A sibyl, that had number'd in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sew'd the work.

In *Orlando furioso* (46. Gesang, 80. Strophe) stehen folgende Worte:

Una donzella della terra d'Ilia,
Ch' avea il furor profetico congiunto
Con studio di gran tempo e con vigilia
Lo fece di sua man di tutto punto.

Hier ist die Übereinstimmung unmöglich zufällig, und es ist um so gewisser, dass Shakespeare den italienischen Text vor sich gehabt hat, als die Worte *prophetische Wut*,

die dort und bei ihm gleichlautend vorkommen, sich in der einzigen damals vorhandenen englischen Übersetzung von Harrington nicht finden. — Er muss sich, während er Othello schrieb, mit Orlando beschäftigt und die Dichtungen von Berni und Ariosto über diesen Helden auf seinem Tische liegen gehabt haben.

Erweist sich Othello nun in diesen Scenen naiv, mit einer grossartigen und förmlich tragischen Naivetät ausgestattet, so ist Desdemona in ihrer Unschuld in ebenso hohem Grade arglos. Vor allen Dingen ist sie davon überzeugt, dass der Mohr, den sie bis zur Unzurechnungsfähigkeit erregt sieht, durchaus keinen Verdacht auf sie werfen und nie von Eifersucht ergriffen werden könne.

Emilia.

Ist er nicht eifersüchtig?

Desdemona.

Wer, er? Ich glaub', die Sonne seiner Heimat
Sog alle solche Grillen von ihm weg.

Deshalb handelt sie nun mit übel angebrachter Unvorsichtigkeit und plagt Othello fortwährend, er möge Cassio wieder in sein Amt einsetzen, obgleich sie fühlen müsste, dass gerade diese ihre Fürsprache ihn wild macht.

Dann tischt Jago seine noch fürchterlicheren Lügen auf: das Bekenntnis, das Cassio, wie er vorgibt, im Schlafe abgelegt habe; die Erdichtung von der Schenkung des gestohlenen Taschentuches an Cassio; endlich der Betrug, dass die Worte, die Othello in seinem Versteck den Cassio über sein Verhältnis zu der Courtisane Bianca sagen hört, auf Desdemona gemünzt seien — und rasende Wut erfasst ihn, da er seine Gattin, seine Geliebte so verhöhnen hört.

Hier liegt ein so durchgeführter Betrug vor, dass die Geschichte wohl nur einen einzigen, entsprechenden Fall aufzuweisen hat und zwar die Halsbandgeschichte, in welcher der Kardinal von Rohan so vollständig hinters Licht geführt und ins Unglück getrieben wurde wie Othello hier.

Und so ist denn Othello auf dem Punkte angelangt,

wo er nur noch in Ausrufen denken und stossweise reden kann (IV, 1):

Liegen bei ihr! Gott's Wunden, das ist greulich! Taschentuch, — Geständnisse — Taschentuch! Gestehen, und gehenkt für seine Mühe. Erst gehenkt und dann gestehen. . . . Es sind nicht Worte, die mich so erschüttern: Pfui! Nasen, Ohren, Lippen: — Ist's möglich! — Gestanden! — Taschentuch! — O Teufel!

Die Ausdrücke sind englisch etwas stärker. Vor seinem inneren Auge sieht er die beiden in Liebesumarmung.*) Dann bekommt er einen epileptischen Anfall und stürzt zu Boden.

Das ist also eine Schilderung nicht der spontanen, sondern der künstlich erzeugten Eifersucht, mit anderen Worten: das ist eine Schilderung der durch Bosheit vergifteten Arglosigkeit. Daher die Moral, die Shakespeare durch Jago den Zuschauern mit auf den Weg geben lässt:

So fängt man gläub'ge Thoren;
Und manches treue, keusche Weib trifft so
Ganz unverdiente Schmach. —

*) Jago. Lie.

Othello. With her?

Jago. With her, on her, what you will.

Othello. Lie with her! lie on her! — We say lie on her, when they belie her. — Lie with her! that's fulsome. — Handkerchief — confessions — handkerchief! osv.

Die Ausführung dieser Stelle entspricht genau der 70 Jahre später von Spinoza gegebenen Definition der Eifersucht. Es heisst bei ihm: (*Ethices Pars III, Propositio XXXV, Scholium*) Præterea hoc odium erga rem amatam majus erit pro ratione Lætitiæ, qua Zelotypus ex reciproco rei amatæ Amore solebat affici, et etiam pro ratione affectus, quo erga illum, quem sibi rem amatam jungere imaginatur, affectus erat. Nam si eum oderat, eo ipso rem amatam odio habebit, quia ipsam id, quod ipse odio habet, Lætitia afficere imaginatur; et etiam ex eo, quod rei amatæ imaginem imagini ejus, quem odit, jungere cogitur, quæ ratio plerumque locum habet in Amore erga foeminam; qui enim imaginatur mulierem, quam amat, alteri sese prostituere, non solum ex eo, quod ipsius appetitus coercetur, contristabitur, sed etiam quia rei amatæ imaginem pudendis et excrementis alterius jungere cogitur, eandem aversatur.

Die Eifersucht Othellos ist also nicht die erste Ursache des Unglücks, sondern seine Arglosigkeit, wie denn auch die edle Einfalt der Desdemona ihren Teil an der Schuld hat, dass es geht, wie es geht, das heisst, dass einem Menschen wie Jago alles gelingt.

Als Othello vor Desdemonas Augen in Thränen ausbricht, und sie die Ursache nicht fassen kann (IV, 2), hat er die ergreifenden Worte: Qual und Schmach, Armut und getäuschte Hoffnungen hätte er ertragen können, ja sogar dem Hohn und Spott als Zielscheibe zu dienen — doch den Gegenstand seiner Anbetung verachten zu müssen, das übersteige seine Kräfte. Er leidet nicht so sehr, weil er eifersüchtig ist, als weil er „den Born, aus dem sein Lebensstrom fliesst“ in einen „Sumpf für garst'ge Kröten zum Heck- und Tummelplatz“ verwandelt sieht. Das ist die reine, tiefe Trauer, seinen Abgott besudelt zu sehen, nicht die niedrige Wut, dass die abgöttisch Geliebte einen anderen Anbeter vorzieht.

Und mit der Anmut, die der vollendeten Kraft eigen ist, hat Shakespeare als Kontrast — unmittelbar vor der entsetzlichen Katastrophe — Desdemonas kleines, liebliches Volkslied angebracht von dem Weidenbaum, von der Jungfrau, die darüber trauert, dass ihr Geliebter eine andere umarmt, die ihn aber dennoch gleich sehr liebt. Rührend ist Desdemona, wo sie ihren barschen Herrn anfleht, ihr Leben nur um einige Augenblicke zu verlängern, aber gross ist sie im Augenblicke des Todes, da sie mit der erhabenen Lüge, der einzigen ihres Lebens, auf den Lippen verscheidet, jener Lüge, deren Absicht ist, den Mörder vor der Strafe für ihre Ermordung zu beschützen.

Ophelia, Desdemona, Cordelia — Welch ein Kleeblatt! Jede hat ihre Physiognomie, aber sie gleichen einander wie Schwestern, tragen alle den Typus zur Schau, den Shakespeare jetzt liebt und anbetet. Haben sie ein Modell gehabt? haben sie vielleicht ein und dasselbe Modell gehabt? Ist er zu diesem Zeitpunkte einem anmutigen jungen Weibe begegnet, das gleichsam in einer Wolke

von Trauer, Unrecht und Verkennung lebte, und das lauter Herz und Zärtlichkeit war ohne einen Funken von Geist oder Witz zu besitzen? Wir können es ahnen, wissen aber nichts darüber.

Desdemona ist eine der anmutigsten Gestalten, die Shakespeare gezeichnet hat. Sie ist mehr Weib als andere Weiber, wie der edle Othello mehr Mann ist als andere Männer. Es liegt also doch ein sehr guter Sinn in ihrer gegenseitigen Anziehung; das weiblichste Weib fühlt sich zu dem männlichsten Manne hingezogen.

Die Nebenfiguren sind kaum mit geringerer Kunst ausgeführt als die Hauptpersonen der Tragödie. Besonders Emilia ist unvergleichlich gezeichnet: gut und brav und nicht gerade leichtfertig, aber doch Evatochter genug, um dem naiven und unschuldigen Rigorismus Desdemonas ganz fremd gegenüber zu stehen.

Desdemona fragt am Schlusse des vierten Aufzuges (in der Entkleidungsscene) Emilia, ob sie glaube, dass es wirklich Frauen gäbe, die das thäten, dessen Othello sie beschuldige. Emilia bejaht es. Dann fragt Desdemona wieder: „Thätst für die ganze Welt du solch 'ne That?“ und erhält die drollige Antwort, dass die Welt ja gross sei, und also für eine so geringe Sünde ein sehr hoher Preis sein würde:

Freilich, ich thät' so was nicht für einen Fingerring, noch für Ellen Linnen, noch für Kleider, Röcke, Hauben oder sonst Kleinigkeiten, aber für die ganze Welt Ei, das Unrecht ist ja nur Unrecht in der Welt; und hättet Ihr die Welt für Eure Müh, so wär's ein Unrecht in Eurer Welt, und Ihr könntet's gleich zum Recht machen.

An dieser und an ähnlichen Stellen erklingt mitten unter den Schrecken ein schwach scherzhafter Ton. Shakespeare hat ausserdem seiner Gewohnheit gemäss und in Übereinstimmung mit Sitte und Gebrauch in die Rolle des Narren einige leichtkomische Partien eingeflochten; aber die Lustigkeit des Narren ist abgedämpft, wie es die Lustigkeit bei Shakespeare in diesem Zeitraume stets ist.

Die Komposition von Othello ist nahe verwandt mit der von Macbeth. Nur in diesen beiden Tragödien kommen keine Episoden vor; die Handlung schreitet unaufhaltsam und einheitlich vorwärts. Aber Othello hat das schöne Verhältnis zwischen allen Gliedern und Teilen des Dramas vor dem uns überkommenen, verstümmelten Macbeth voraus. Hier ist das Crescendo der Tragödie mit der höchsten *maestria* ausgeführt, die Leidenschaft steigt förmlich musikalisch, der teuflische Plan Jago's wird Schritt für Schritt mit vollendeter Sicherheit verwirklicht, alle Einzelheiten sind in einen einzigen, festen, beinahe unauflöselichen Knoten zusammengeschürzt, und die Gleichgültigkeit, womit Shakespeare die notwendigen Zeitabstände zwischen den Partien der Handlung vernachlässigt, indem er die Begebenheiten von Monaten und Jahren auf einige Tage zusammendrängt, vermehrt den Eindruck von dem strengen und festen Zusammenhange des Werkes.

Am Schlusse des Stückes scheint eine Partie eingeschoben zu sein, die wohl einem für eine bestimmte Ausführung veränderten Texte ihren Ursprung verdankt. Als die Katastrophe auf ihrem Höhepunkte angelangt ist und nur Othellos letzte Repliken noch fehlen, gibt Ludovico einige für die Zuschauer vollständig überflüssige Aufschlüsse, die ganz aus dem Ton und Stil des Stückes fallen:

Herr, Ihr sollt hören, was geschehen ist,
Was, denk' ich, Ihr nicht wisst. Hier ist ein Brief,
Gefunden beim erschlagenen Roderigo,
Und hier ein anderer. Der eine zeigt,
Dass Roderigo die Ermordung Cassios
Vollziehen sollte.

Othello.

O Schurke!

Cassio.

O höchst heidnisch und abscheulich!

Ludovico.

Hier ist ein andrer unzufriedner Brief, den gleichfalls man dort fand u. s. w. u. s. w.

Und noch eine dritte Replik — Alles nur, damit Othello

erfahre, wie schändlich er betrogen wurde; aber Alles matt und schlaff und die Wirkung des Stückes verscherzend. Diese Repliken sollten daher gestrichen werden; sie sind nicht von Shakespeare und hängen seinem sonst makellosen Kunstwerke einen kleinen Flecken an.

Denn makellos ist es. Ich finde nicht nur einige von Shakespeares grössten Vorzügen in diesem Werke vereinigt, sondern ich sehe kaum irgend welche Fehler darin.

Othello ist das einzige Trauerspiel Shakespeare's, das nicht von Staatsangelegenheiten handelt, sondern eine Familientragödie ist, d. h. was man später bürgerliches Trauerspiel nannte; doch ist der Stoff ganz unbürgerlich, im allergrössten Stil behandelt. Den Abstand zwischen Othello und den bürgerlichen Trauerspielen späterer Zeiten fühlt man am besten, wenn man es mit Schillers „Kabale und Liebe“ vergleicht, das in vieler Beziehung eine Nachahmung von Othello ist.

Wir sehen hier einen grossen Mann, der zugleich ein grosses Kind ist, einen edlen Menschen, der ungestümen Temperaments und so treuherzig wie unweltlich ist; wir sehen ein junges Mädchen, das lauter Herzensadel und Sanftmut ist, das nur für den Auserwählten lebt, und das mit der Sorge für ihren Mörder im Herzen stirbt — wir sehen diese beiden auserkorenen Wesen durch die Einfalt zu Grunde gehen, die sie zur Beute der Bosheit macht.

Fürwahr „Othello“ ist ein grosses Werk; aber es ist eine Monographie. — Es ist ein Werk ohne die Breite, die Shakespeares Schauspiele in der Regel haben, eine scharf begrenzte Studie über eine einzelne, höchst eigentümliche Leidenschaft, über das Wachstum des Misstrauens bei einem Liebhaber mit afrikanischem Blute und afrikanischer Sinnesart, und als solche ein grosses Beispiel von der Macht der Bosheit über den ahnungslosen Seelenadel — alles in allem ein enger Stoff, der erst durch die Grösse der Behandlung so bedeutend wird.

Kein anderes Drama von Shakespeare war monogra-

phisch gewesen wie dieses. Das hat er sicherlich empfunden, und mit dem Drange des grossen Künstlers das eben vollendete Werk durch das folgende zu ergänzen und das neue einen scharfen Kontrast gegen das unmittelbar vorhergehende bilden zu lassen, suchte und fand Shakespeare nun den Stoff zu dem Trauerspiele, das am wenigsten von allen seinen Werken eine Monographie ist, und das nichts Geringeres darstellt als die universelle Tragödie, allen Jammer des Menschenlebens in einem einzigen mächtigen Sinnbild gesammelt.

Von Othello wandte er sich zu Lear.

XXV.

In „Lear“ hat das Auge Shakespeares die Untiefen der Schrecken ausgelotet, und sein Gemüt hat bei ihrem Anblick weder Furcht noch Schwindel noch Schwäche empfunden.

Eine Art von Andacht ergreift Einen, wenn man auf der Schwelle zu diesem Werke steht, ein ähnliches Gefühl, wie wenn man die Schwelle der sixtinischen Kapelle mit den Deckengemälden Michel Angelos betritt. Nur sind die Gefühle hier weit mehr schneidend, der Wehruf wilder, die Harmonien der Schönheit ganz anders durch die Misslaute der Verzweiflung durchbrochen. ✕

„Othello“ war noch gleichsam ein nobles Kammermusikstück, einfach, leicht zu überschauen, so herzergreifend es auch ist. Lear dagegen ist die Symphonie eines ungeheueren Orchesters; alle Instrumente des Erdenlebens klingen mit, und zwar jedes Instrument in verschiedenen Stimmen.

„Lear“ ist die grösste, die umfangreichste und die grossartigste Aufgabe, die Shakespeare sich bisher gestellt hat: alle die Qualen und Schrecken, die das Verhältnis

zwischen einem Vater und seinen Kindern in sich begreift, in fünf nicht lange Aufzüge geformt.

Kein moderner Geist hat den Mut gehabt, einem Stoffe wie diesem in die Augen zu schauen; auch hätte ihn keiner beherrschen können. Shakespeare hat es gethan, ohne dass von Anstrengung bei ihm etwas zu spüren wäre, kraft der überwältigenden Herrschaft, die er auf dem Gipfel seiner Genialität über das Menschenleben in dessen Ganzheit erreicht hatte. Er behandelt seinen Stoff mit der Überlegenheit geistiger Gesundheit, und doch wirkt er in einer Scene nach der anderen so ergreifend, dass es ist, als hörte man das Schluchzen der unglücklichen Menschheit das Drama begleiten, ungefähr wie man am Strande stets das Plätschern und Seufzen des Meeres vernimmt.

Unter welchen Voraussetzungen nahm Shakespeare diesen Stoff auf? Das Drama spricht laut genug davon. Er stand auf dem Höhenzuge des menschlichen Lebens; er hatte ungefähr 42 Jahre gelebt, er hatte noch zehn Jahre zu leben, aber sicherlich nicht mehr als sechs geistig fruchtbare Jahre. In seiner Hand wog und mass er nun sowohl was das Leben schlimmer macht als den Tod, wie auch was das Leben lebenswert macht, was die Lebensluft für unsere Lungen und der herzstärkende, Cordelia-artige Trost in unserer Qual ist — und führte alles dies einem Untergange entgegen, der grossartig wirkt wie ein Weltuntergang.

In welcher Stimmung ging Shakespeare an dieses Werk? Was kochte und siedete in seinem Gemüt, was tönte und klagte in seinem Inneren, als er auf diesen Gegenstand stiess? Das Drama spricht deutlich genug davon. Von allem, was er an Qualen, Roheiten und Gemeinheiten bis jetzt erlebt hatte, von allen Lastern und Schlechtigkeiten, die das Leben der besseren Menschen verbittern, ist ihm nun Ein Laster als das schlimmste, als das abscheulichste und empörendste von allen erschienen, eines, dem er selbst ohne Zweifel immer wieder zum Opfer gefallen war: die Undankbarkeit. Er fand keine Gemeinheit mehr entschuldigt und verziehen und verbreitet.

Wer kann daran zweifeln, dass er mit seiner überreichen Natur, deren Wesen wie das der Wolke bei Shelley ein ewiges Geben, eine ewige Wohlthätigkeit, ein unendliches Bringen von erquickenden Regenschauern für die durstigen Pflanzen war — wer kann daran zweifeln, dass ein solcher Geber im allergrössten Stil immer wieder mit dem schwärzesten Undank belohnt worden ist. Wir sehen z. B., wie Hamlet, sein bisher grösstes Werk, mit augenblicklichen Angriffen oder, wie Swinburne es treffend nennt, mit „Spötteereien, Geschrei, Auspfeifen und Auszischen, mit furchtsamem und verstohlenem Kläffen seitens der kleinen Poeten empfangen wurde*). Er verbrachte sein Leben bei einem Theater. Wir können es erraten, wo wir es nicht wissen, dass die Kollegen, denen er half, die Theaterdichter, die ihn bewunderten und von Neid gegen ihn überströmten, die Schauspieler, die er erzog und deren geistiger Vater er war, die Älteren, denen er eine hilfreiche Hand reichte die Jungen, deren er sich annahm, ihm bald abtrünnig wurden, bald in den Rücken fielen. Und bei jeder neuen Undankbarkeit ist ein Ruck durch sein Seelenleben gefahren. Jahrelang hat er seine Entrüstung verschwiegen, zurückgedrängt, in sein Gemüt verschlossen. Aber er hat die Undankbarkeit von allen Lastern am meisten gehasst und verachtet, weil sie ihn geistig ärmer und geringer machte.

Er hat sicherlich nicht zu den Künstlernaturen gehört, die, sobald sie etwas haben, mit dem Gelde freigebig sind und in harmlosem Leichtsinne wohl thun. Als tüchtiger und energischer Geschäftsmann hat er gespart und gesammelt, indem er unablässig sein Ziel im Auge behielt, sich Unabhängigkeit zu erringen und das tiefgesunkene Ansehen seiner Familie wieder zu heben. Nichtsdestoweniger ist er augenscheinlich im praktischen Leben ein ausgezeichneter Kamerad wie im geistigen Verkehr ein Wohlthäter gewesen. Und er hatte die Empfindung, dass die Undankbarkeit ihn verarme und verringere; denn es fiel ihm ja

*) Swinburne: A study of Shakespeare. S. 164.

schwer, aufs neue hilfreich zu sein und aus dem königlichen Reichtum seines Wesens mit beiden Händen zu geben — weil er von denen, für die er am meisten gethan hatte und auf die er das grösste Vertrauen setzte, allzu oft getäuscht und verraten worden war. Wenn es eine Gemeinheit gab, die den dadurch Getroffenen zur Verzweiflung, ja zum Wahnsinn bringen konnte, so war es, das fühlte er, die schwarze Undankbarkeit.

In einer solchen Stimmung findet er, während er eines Tages wie so oft in seinem Holinshed blättert, die Geschichte von König Lear, dem grossen Geber. In derselben Stimmung liest er das alte Schauspiel über König Lear, das 1593—94 geschrieben worden war und den Titel *Chronicle History of King Leir* führte. Hier fand Shakespeare, was er bedurfte, den halbwegs geformten Thon, aus dem er Statuen und Gruppen schaffen konnte. Hier in dieser oberflächlich dramatisierten Chronik über entsetzliche Undankbarkeit war das Thema enthalten, das er gerade jetzt ausführen konnte. Und so legte er denn diesen Stoff an sein Herz und brütete darüber, bis der Gegenstand in seinem Gemüte neues Leben erhielt.

Wir können recht gut den Zeitpunkt bestimmen, zu welchem Shakespeare mit König Lear beschäftigt war. Wenn es nicht aus anderen Gründen erhellte, dass die Tragödie nicht vor 1603 geschrieben sein kann, so würde uns schon der Umstand darüber aufklären, dass in diesem Jahre Harsnet's *Declaration of Popish Impostures* erschien, dem Shakespeare die Namen einiger der von Edgar (III, 4) besprochenen Teufel entnommen hat. Lear kann auch nicht später als 1606 entstanden sein, denn am 26. Dezember dieses Jahres wurde das Stück vor König James aufgeführt. Dies ersehen wir daraus, dass es am 26. November 1607 mit der Bemerkung „gespielt vor seiner königlichen Majestät in Whitehall am St. Stephens Abend letzten Weihnachten“ in das Buchhändlerregister eingeführt worden ist. Wir können indessen der Entstehungszeit noch näher kommen. Wenn Gloster (I, 2) von „diesen neulichen Verfinsterungen“

spricht, so zielt das ohne Zweifel auf die im Oktober 1605 stattgehabte Sonnenfinsternis ab, und seine späteren Worte über „Ränke, Falschheit, Verrätereı und alle verderblichen Unordnungen“ sind aller Wahrscheinlichkeit nach eine Anspielung auf die grosse Pulver-Verschwörung, die im November des Jahrs 1605 entdeckt wurde.

Ende 1605 hat Shakespeare also an König Lear zu arbeiten begonnen.

Die Fabel selbst war alt und wohlbekannt. Zum ersten Mal erzählt Geoffroy von Monmouth sie auf lateinisch in seiner *Historia Britonum*, zum erstenmal in englischer Sprache Layamon um das Jahr 1205 in seinem *Brut*; sie stammte ursprünglich aus Wales und trägt ein ausgemacht keltisches Gepräge, das Shakespeare mit seinem feinen Sinne für alle nationalen Eigentümlichkeiten zu bewahren und zu vertiefen verstanden hat.

Bei Holinshed fand Shakespeare alle Hauptzüge der Erzählung. Leir, der Sohn von Baldud, regiert hier über Britannien zu der Zeit, als Joas in Juda herrschte. Seine drei Töchter heissen Gonorilla, Regan und Cordeilla. Er fragt sie, welche von ihnen ihn am meisten liebe, und sie antworten wie in der Tragödie. Cordeilla wird verstossen und heiratet einen gallischen Fürsten. Als die beiden älteren Schwestern Leir so schlecht behandelt haben, nimmt er seine Zuflucht zu ihr. Sie und ihr Gatte rüsten ein Heer aus, segeln nach England, schlagen die Heere der beiden Schwestern und setzen Leir wieder auf seinen Thron. Er regiert noch zwei Jahre; dann erbt Cordeilla die Krone und zwar „im Jahre 54 vor der Gründung Roms als Uzia in Juda und Jeroboam über Israel herrschte.“ Fünf Jahre verwaltet sie das Reich; als jedoch ihr Gatte dann stirbt, so empören ihre Neffen sich gegen sie, zerstören einen grossen Teil des Landes, nehmen sie gefangen und halten sie unter strenger Bewachung; sie, die eine männliche Seele besitzt, grämt sich so sehr darüber, dass sie sich selbst das Leben nimmt.

Shakespeare begnügte sich nicht mit den Grundlinien,

wie er sie in dieser Sage fand. Die Vorstellungen und Gedanken, welche die Fabel bei ihm hervorrief, brachten ihn dahin, ein die Handlung ergänzendes Element zu suchen, und er fand dies in der Geschichte von Gloster und seinen Söhnen, die er dem damals erst zwanzig Jahre alten Schäferromane *Arcadia* von Philipp Sidney entnahm. In die Geschichte von dem grossen Geber, dem seine schlechten Töchter mit Undank lohnen, nachdem er seine gute Tochter verbannt hat, flocht er die Geschichte von dem rechtschaffenen Herzog, der durch Verleumdungen betrogen seinen guten Sohn verbannt, und den der schlechte in jene Bedrängnis bringt, wo ihm die Augen ausgerissen werden.

Bei Sidney überfällt ein plötzlicher Sturm im Königreiche Galacia einige Fürsten, die in einer Höhle ihre Zuflucht suchen, wo sie einen alten blinden Mann antreffen, der einen Jüngling vergebens bittet, ihn auf die Spitze eines Berges zu führen, von wo er sich herabstürzen und so seinem Leben ein Ende machen könne. Der alte Mann war früher Fürst von Paphlagonien, wurde aber durch die „hartherzige Undankbarkeit“ seines unehelichen Sohnes nicht nur seines Reiches sondern auch seines Gesichtes beraubt. Dieser Bastard hat früher eine traurige Macht über ihn gehabt. Auf seine Veranlassung hat der Vater an seine Diener den Befehl erlassen, seinen ehelichen Sohn in einen Wald zu führen und dort zu töten. Er entkam jedoch, nahm fremden Kriegsdienst und zeichnete sich aus; als er aber hörte, wie übel es seinem Vater ergangen war, eilte er zurück, um dem Unglücklichen als Stütze zu dienen und sammelt nun gegen seinen Willen glühende Kohlen auf dessen Haupt. Der Alte bittet die fremden Fürsten, sein Geschick bekannt zu machen, damit seine Erlebnisse dem pietätvollen Sohne zur Ehre gereichen möchten, da dies der einzige Lohn sei, den der Sohn zu erwarten habe.

Das alte Drama über Leir, das Shakespeare nun zu studieren begann, hielt sich ausschliesslich an Holinsheds Chronik. Es ist lehrreich für den, der den Umfang von

Shakespeares Genie zu ermessen versucht. Es ist ein kindliches Werk, in welchem die groben Aussenlinien der Haupt-handlung, wie wir sie aus Shakespeares Drama kennen, zu einem Schauspiel ohne Tiefe ausgespannt sind. Das Stück verhält sich zu Shakespeares Trauerspiel wie die mit einem Finger gespielte Melodie zu Schillers Gedicht „An die Freude“ sich zur neunten Symphonie Beethovens verhält. Ja dieser Vergleich thut dem alten Drama sogar zu viel Ehre an. Denn von der Melodie findet sich hier nur eine Andeutung.

XXVI.

Wahrscheinlich hat Shakespeare in der Regel früh morgens gearbeitet. Die zu jener Zeit übliche Einteilung des Tages musste das mit sich bringen. Doch schwerlich in lichten Morgenstunden, schwerlich bei Tage hat Shakespeare den König Lear erzeugt. Nein, deutlich genug in einer Nacht unter Sturm und fürchterlichem Gewitter, in einer der Nächte, wo man in seinem Zimmer an seinem Schreibtische an alle die Unglücklichen denkt, die in obdachloser Armut in dieser Finsternis, diesem fürchterlichen Sturme, diesem durchnässenden Regen umherirren, und wo man in dem Sausen des Windes über die Dächer, in seinem Heulen durch den Schornstein wilde Klagen, das Unglücksgeschrei alles irdischen Elends hört.

Denn in Lear und in Lear allein fühlt man, dass Shakespeare schon mit dem, was wir heutzutage mit einem langweiligen Ausdrucke die sociale Frage nennen, das heisst, mit dem Elende der am traurigsten Gestellten als Problem beschäftigt war. In einer solchen Nacht hat er mit seinem Lear (III, 4) gesagt:

Ihr armen nackten Elenden, wo ihr seid,
Die ihr dies mitleidlose Wetter duldet,

Wie soll eu'r blosses Haupt, eu'r magrer Leib,
Durchlöcherte Zerlumptheit euch beschützen
Vor solchem Sturm, wie der?

Und der Dichter lässt seinen König hinzufügen:

O, nicht genug
Bedacht' ich das! — Nimm dir's zur Lehr', Verschwender!
Nur einmal fühle, was der Arme fühlt!

In einer solchen Nacht ist Lear ersonnen worden. Shakespeare hat an seinem Schreibtische die Stimmen des Königs, des Narren, Edgars und Kents, kontrapunktartig ineinandergreifend gleich einer Fuga, auf der Heide zusammentönen hören. Und nur der grossartigen Gesamtwirkung wegen hat er grosse Partien des Stückes geschrieben, die auszuführen ihm an und für sich keine Freude bereiten konnte, so die ganze Einleitung, die einer vernünftigen Begründung für die Handlungsweise des Königs entbehrt — welche er mit seiner gewöhnlichen, souveränen Gleichgültigkeit und Rücksichtslosigkeit dem Unwesentlichen gegenüber aus dem alten Stücke übernahm.

Bei Shakespeare hängt das nachfolgende Werk stets mit dem vorhergehenden zusammen, wie sich in einer Kette Ring an Ring fügt. In Glosters Geschichte ist das Thema aus „Othello“ wiederholt und variiert. Gloster wird, arglos wie er ist, von Edmund geistig vergiftet, gerade wie Othellos Gemüt durch die Lügen Jagos vergiftet wurde. Edmund verleumdet seinen Bruder Edgar, zeigt falsche Briefe von ihm vor, verwundet sich selbst, um dem Vater einzubilden, dass Edgar, ihm nach dem Leben trachte, kurz er handelt mit Gloster, wie Jago mit Othello umspringt, und er wendet genau dieselben Mittel an, die ein paar Jahrhunderte später in Schillers „Räubern“ der böse Bruder Franz Moor benutzt um seinen Bruder Karl beim Vater anzuschwärzen. „Die Räuber bilden eine Art von Nachdichtung zu dieser Partie aus „König Lear“; sogar die Blindheit des Vaters ist schliesslich kopiert.

Shakespeare verlegt dies alles in die Urzeit, in die eisengraue Zeit des Heidentums; mit einer künstlerischen

Geschicklichkeit ohnegleichen verknüpft er die beiden ursprünglich von einander unabhängigen Fabeln, so dass sie der Grundstimmung und dem Grundgedanken des Stückes vermehrte Kraft verleihen. Sinnreich lässt er aus dem Mitleid, das Gloster für Lear fühlt, dem Edmund die Mittel zur völligen Vernichtung des Vaters erwachsen, und sinnreich dichtet er die doppelte Leidenschaft Regans und Gonerils für Edmund hinzu, die zu ihrem gegenseitigen Verderben ausschlägt. Er füllt das zahme ältere Schauspiel mit solchen Schrecknissen an, wie er sie seit den Tagen seiner ersten Jugend (in Titus Andronicus) nicht geschildert hatte, und scheut nicht einmal das Ausreissen der Augen auf der Bühne. Ohne Gnade will er zeigen, wie das Leben ist. „So ist der Lauf der Welt“ heisst es im Stücke.

Nirgends hat Shakespeare Gut und Böse, die guten und die bösen Menschen so einander gegenübergestellt und so im Kampf miteinander geschildert wie hier, und nirgends hat er vor dem in aller Theaterkunst üblichen und konventionellen Ausgang: dem Siege des Guten, eine solche Scheu gezeigt wie hier. Das blinde und harte Schicksal vertilgt schliesslich die Guten wie die Bösen.

Alles vereinigt er um die Hauptgestalt, um den armen alten, dummen, grossen Lear, an dem jeder Zoll ein König und jeder Zoll ein Mensch ist. Lear ist eine leidenschaftliche Natur mit reizbaren Nerven, der allzu oft der ersten Eingebung folgt. Er ist so liebenswürdig von Gemüt, dass die Besten aus seiner Umgebung ihm mit unwandelbarer Ergebenheit zugethan sind, und er ist so zum Befehlen geschaffen und so gewohnt zu herrschen, dass er die Macht jede Stunde vermisst, als er ihr in einer Laune entsagt hat. Einen Augenblick steht der alte Mann zum Beginne des Stückes aufrecht da. Dann bricht er allmählich zusammen. Und je schwächer er wird, desto mehr wird ihm auferlegt. Er ist der Überbürdete, der zu Boden stürzt. Er wandert dahin, indem er mit der Last seines Schicksals beschwert sich vorwärts tastet. Dann erlischt das Licht seines Geistes; Wahnsinn ergreift ihn.

Und Shakespeare nimmt den Wahnsinn auf, schreibt ihn dreistimmig aus, verteilt ihn unter Edgar, der aus Vorsicht verrückt ist, aber die Sprache der wirklichen Verrücktheit spricht, dem Narren, der von Profession verrückt ist und der unter den Formen des Wahnsinns die wahrste Lebensweisheit verbirgt, und dem König, der durch die wahnsinnige Rede Edgars verwirrt und angesteckt wird, dem König, der vor Elend und Jammer verrückt ist.

Dass es Shakespeare allein um das Wesentliche, um das hohe Pathos und den tiefen Ernst der Grundstimmung zu thun gewesen ist, erhellt aus der Gleichgültigkeit, womit er den alten Stoff aufnimmt um nur einen Anfang zu haben und das Schauspiel in Gang zu setzen. Die einleitenden Scenen in König Lear sind selbstverständlich durchaus vernunftwidrig. Nur in der Märchenwelt verteilt ein König die Provinzen seines Reiches dergestalt an seine Töchter, dass die, welche ihn am meisten zu lieben versichert, das grösste Stück erhält; nur auf kindliche Zuhörer wirkt es überzeugend, dass der alte Gloster auf der Stelle die unwahrscheinlichsten Verleumdungen gegen einen Sohn glaubt, dessen reinen Charakter er kennt. Nicht an solchen Stellen tritt Shakespeares Persönlichkeit uns entgegen. Wohl dagegen in dem Blick auf den Lauf und die Art des Lebens, der sich Lear eröffnet, als er geisteskrank geworden ist, und der rings im Stücke zum Vorschein kommt. Und eine solche Gewalt liegt jetzt in dem Geiste Shakespeares, mit solch unanfechtbarer Stärke sind alle Leidenschaften wiedergegeben, dass die Tragödie trotz ihrer phantastischen, unwirklichen Anlage eine völlig *wahre* Wirkung ausübt:

Ein Mann könnte sehn, wie diese Welt geht, ohne Augen.
Sieh mit den Ohren. Horch, wie der Richter dort schilt auf jenen
einfältigen Dieb. Hör', dir ins Ohr: Wechsle die Plätze, und Hand
um — wer ist der Richter, wer der Dieb? — Sahst du wohl eines
Pächters Hund einen Bettler anbellern?

Gloster.

Ja, Herr.

Lear.

Und der Tropf lief vor dem Hund? Darin könntest du das grosse Bild der Behörden erblicken; einem Hund im Amt gehorcht man (IV, 6).

Und nun folgen Ausrufe, die bedeuten, dass der Strafende in der Regel schlimmer sei als der Gestrafte; der Büttel peitscht das liederliche Weib, aber der schuftige Büttel ist so lüstern wie sie. Die hier herrschende Stimmung entspricht der in „Mass für Mass“: der Büttel müsste sich selbst peitschen, nicht das Weib. Und andere Ausrufe folgen, die darauf abzielen, dass der Reiche stets straffrei ausgehe: Hülle Sünde in einen goldenen Harnisch, und der Speer der Gerechtigkeit prallt daran ab. Endlich vereinigt Lear all seine Wehmut in dem Ausrufe:

Sind wir geboren, schrein wir, zu betreten
Die grosse Narrenbühne.

Durch alles dies klingt ein Grundton aus „Hamlet“ hindurch. Aber die Kritik Hamlets über den Lauf des Lebens ist hier auf viele Hände verteilt, sie hat eine kräftigere Stimme und ruft Echo auf Echo hervor.

Ein solches Echo ist hier der Narr, der vorzüglichste von Shakespeares Narren, beissend witzig, treffend geistreich, und zwar besonders hervorragend nach der unbedeutenden Narren-Rolle in „Othello“. Er ist der Protest des gesunden Menschenverstandes gegen die unverständigen Anordnungen Lears, aber ein Protest, der eitel Humor ist; niemals klagt er, am wenigsten über sein eigenes Ergehen. Doch wirken alle seine Narrenposen tragisch. Und die Worte, die ein Ritter im Stücke ausspricht: „Seit die junge Prinzessin nach Frankreich ging, hat sich der Narr sehr abgehärmt,“ lassen alle seine scharfen Bemerkungen an Lear in einem milderem Lichte erscheinen. Zu den Meisterstücken, die Shakespeare hier ausgeführt hat, gehört auch die Erhebung der überlieferten Narren-gestalt des Hanswurstes in eine so viel höhere Sphäre, dass sie eine tragische Kraft ersten Ranges geworden ist.

In keinem von Shakespeares Stücken hat der Narr so viele sprichwörtlich gewordene Worte der Weisheit. Überhaupt wimmelt es hier von derartigen Worten: Lears „Ja und Nein, das ist keine gute Theologie“, Edgars „Reif sein ist alles“, Kents „Anerkannt werden, ist überreich bezahlt.“

Während die älteren Töchter die schlechten Eigenschaften von Lear geerbt und überentwickelt haben, ist seine Herzensgüte Cordelias Erbteil geworden, eine Güte, die jedoch, wie bei Lear, mit einem gewissen Eigenwillen und Stolz gepaart ist, ohne welchen der Konflikt vermieden worden wäre. Wie seine erste Frage an sie es an Takt fehlen lässt, so auch ihre Antwort. Unter dem ferneren Verlaufe des Stückes ist ihr Eigenwille hingeschmolzen. Ihr ganzes Wesen ist nur Güte und Anmut.

Rührend ist die Darstellung, wie Cordelia ihren geisteskranken Vater findet und pflegt, und wie dieser durch ärztliche Kunst, durch Schlaf und Musik langsam seine Gesundheit wiedergewinnt. Alles ist hier schön vom ersten Kusse bis zum letzten Worte. Lear wird schlafend auf die Bühne getragen. Der Arzt gibt den Befehl, Musik ertönen zu lassen, und Cordelia sagt (IV, 7):

O Genesung, häng'

An meine Lippen deine Heilkraft, dass mein Kuss
Den tiefen Gram verbannt, den meine Schwestern
In seine Würde gruben.

Kent.

Gute, liebe Fürstin!

Cordelia.

Wärst du ihr Vater nicht, dies weisse Haar
Verlangte Mitgefühl. War dies ein Antlitz,
Das man entgegenstellt dem grimmen Sturm . . .

Meines Feindes Hund,

Hätt' er mich selbst gebissen, hätt' ich die Nacht
Gewärmt an meinem Feuer!

Er erwacht und Cordelia sagt zu ihm:

Was macht mein königlicher Herr? Wie gehts Eur Gnaden?

Lear.

's ist Unrecht, dass ihr aus dem Grab mich nehmt. —
Du bist ein sel'ger Geist; doch ich gebunden
Auf einem Rad von Feuer, das meine Thränen
Erhitzt, wie glühend Blei.

Und er kommt wieder zu sich und fragt „Wo war ich denn? — Wo bin ich“; er wundert sich, dass es heller Tag ist, und die Erinnerung an seinen schweren Leiden wird in ihm wach:

Cordelia.

O, seht auf mich Herr! Hebet über mich
Zum Segen Eure Hand. Ihr dürft nicht knien.

Man beachte diese letzte Zeile. Sie hat ihre Geschichte. In dem alten Drama über König Leir hatte dieses Knien eine grössere Bedeutung. Der König wandert dort, vor Hunger und Durst verschmachtend, mit seinem treuen Perillus — so heisst hier der Graf von Kent — umher; da kommen der König von Gallien und Cordeilla, die als Bauern verkleidet in England auf Kundschaft ausgehen. Die Tochter erkennt ihren Vater, reicht dem Verschmachtenden Speise und Trank, und als er gesättigt ist, erzählt er ihr reumütig seine Geschichte:

Leir:

Ach, Niemand hat Kinder so schlecht wie die meinigen.

Cordeilla.

Verurteile nicht alle, weil einige böse sind. Sieh, teurer Vater, sieh mich recht an! Deine Tochter, die dich liebt, spricht zu dir. (Sie kniet.)

Leir.

O, so stehe auf! Mir geziemt es zu knien und um Vergebung zu bitten für das, was ich verschuldet habe. (Er kniet.)

Die Scene ist sehr schön und kindlich empfunden, auf der Bühne aber unmöglich, da hier das Knien zweier Personen vor einander leicht einen komischen Anstrich erhält. Dieser Zug gehört denn auch bei Molière und Holberg zu den Lustspiel-Motiven. Shakespeare hat diesen wie alle andern, wertvollen Züge des alten Stückes auf eine solche

Weise zu bewahren und zu benutzen verstanden, dass nur dessen Feinheit übrig bleibt, die grobe, äusserliche Seite dagegen verschwindet. Lear sagt zu Cordelia, als sie fortgeführt werden sollen:

Wir wollen ins Gefängnis
Und wie zwei Vögel in dem Käfig singen.
*Bittst du um meinen Segen, will ich knien,
Von dir Vergebung flehend. So woll'n wir leben;
Und beten, singen, alte Märchen sagen . . .*

Das alte Schauspiel endet naiv und unschuldig mit dem Siege der Guten. Der König von Gallien und Cordella führen Lear in sein Heim zurück, sagen den bösen Töchtern bittere Wahrheiten ins Gesicht und schlagen dann deren Heere vollständig in die Flucht. Lear dankt allen Getreuen, belohnt sie und verbringt den Rest seiner Tage bei seiner Tochter und seinem Schwiegersohne in einem behaglichen Otium.

Shakespeare sieht das Leben nicht in so rosigem Licht. Er lässt Cordelias Heer unterliegen und den alten König mit seiner Tochter ins Gefängnis führen. Aber kein überstandenes und kein gegenwärtiges Missgeschick kann nunmehr den Lebensmut Lears brechen. Trotz allem, trotz des Verlustes der Macht, des Selbstvertrauens und zeitweilig des Verstandes, trotz des Verlustes der entscheidenden Schlacht ist er so glücklich, wie es ein alter Mann sein kann. Er hat seine verlorene Tochter wiedergefunden. Isoliert war er schon durch sein Alter. In der Ruhe, die das Gefängnis ihm sichert, wird er vereint mit dem nunmehr einzigen Gegenstande seiner Liebe nicht viel einsamer sein, als es das hohe Alter immer ist. Einen Augenblick scheint Shakespeare sagen zu wollen: Glücklicher der, dem während seiner letzten Lebensjahre, selbst in der Gefangenschaft, die Herzensblume seines Lebens nahe ist.

Daher bleibt Shakespeare auch hierbei nicht stehen. Edmund erteilt den Befehl, Cordelia im Gefängnis zu erdrosseln, und der Mörder vollführt diesen Auftrag.

Erst dann erreicht die Tragödie ihren Höhepunkt,

wenn Lear mit der Leiche Cordelias auf seinen Armen die Bühne betritt. Als er nach wilden Schmerzensausbrüchen einen Spiegel verlangt hat um zu untersuchen, ob sie noch atme, folgen die Repliken:

Kent.

Ist dies das verheissne Ende?

Edgar.

Ist's jenes Grauens Bild?

Man gibt ihm eine Feder. Jubelnd ruft er aus „Die Feder regt sich, sie lebt!“ — Dann sieht er seinen Irrtum ein. Verwünschungen folgen und dann diese lieblich charakterisierenden Worte:

O, ihre Stimme war immer sanft,
Gar hold und leis, ein herrlich Ding beim Weibe.

Danach offenbart sich der verkleidete Kent dem Könige und teilt ihm mit, dass die beiden Verbrecherinnen tot seien. Aber seine Fähigkeit, neue Eindrücke aufzunehmen, ist beinahe erloschen. Er hat nur Empfindung für Cordelias Tod; „Mein armes Närrchen tot! Nein, nein, kein Leben!“ Dann sinkt er zusammen und stirbt.

Kent.

O, quält nicht seinen Geist, lasst ihn entfliehn!
Der hasst ihn, der ihn auf der Folter dieser Welt
Noch länger quälte.

Dass dieser alte Mann seine jüngste Tochter verliert, das ist es, was Shakespeare so gross hat wirken machen, dass Kent mit Recht sagt: Ist dies das verheissne Ende? (*is this the promised end?*). Mit dieser Tochter verliert er alles, und der Abgrund, der sich vor ihm öffnet, scheint, so breit und so tief wie er ist, eine Welt verschlingen zu können.

Der Verlust Cordelias bedeutet Untergang. Alle Menschen verlieren ihre Cordelia oder fühlen sich von ihrem Verluste bedroht. Das Teuerste und Beste, das, was uns das Leben lebenswert macht, zu verlieren, das ist die Tragödie des Lebens. Daher die Frage: Ist dies das verheissne Ende?

Ja, so ist es. Jeder einzelne hat nur seine Welt und ist davon bedroht, ihren Untergang zu erleben, und Shakespeare war um das Jahr 1606 nur in der Stimmung, Weltuntergangs-Dramen zu schreiben.

Weltuntergang ist es, wenn die moralische Welt anscheinend zu Grunde geht; wenn dem, der edelmütig und vertrauensvoll ist wie Lear, mit Undank und Hass gelohnt wird; wenn den, der brav und tapfer ist wie Kent, eine entehrende Strafe trifft; wenn der, welcher barmherzig ist wie Gloster und dem Leidenden und Unterdrückten Obdach schaffen will, zum Dank dafür die Augen verliert; wenn der, welcher edel und treu ist wie Edgar, in Lumpen gehüllt und in der Gestalt eines Tollhäuslers umherirren muss; wenn endlich die, welche das lebende Sinnbild weiblicher Hoheit und kindlicher Zärtlichkeit gegen einen alten Vater ist, der gleichsam ihr Kind geworden, vor seinen Augen von Mörderhänden erwürgt werden kann. Was nützt es dann, dass die Bösen einander nachher schlachten und vergiften! Es ist gleichwohl die ungeheuere Tragödie des Menschenlebens; ein Chor von leidenschaftlichen, spottenden, wild begehrenden und verzweifelt klagenden Stimmen tönt daraus hervor.

Zur Nachtzeit an seinem Kamine sitzend hat Shakespeare in dem Prasseln des Gewitters an die Fensterscheiben und in dem Heulen des Windes durch den Schornstein alle diese fürchterlichen Stimmen wie in einer Fuge kontrapunktartig ineinandergreifen hören und darin den Notschrei der leidenden Menschheit erkannt.

XXVII.

Ist es die ungeheuere Tragödie des Menschenlebens, die hier geschildert worden, was ist dann noch hinzuzufügen? Es bleibt ja nichts mehr zu dichten übrig, Shakespeare kann die Feder hinlegen.

So möchte es scheinen, Wie aber verhält es sich in Wirklichkeit, was begegnet unseren Blicken? Noch eine ganze Reihe von Jahren folgt ununterbrochen das eine Werk auf das andere. Wir erleben bei Shakespeare, wie bei allen grossen, fruchtbaren Genies: So oft wir glauben, jetzt hat er sein Bestes geleistet, sein höchstes Ziel erreicht, ist an der Grenze seiner Fähigkeiten angelangt, hat seinen Vorrat erschöpft, seine letzte Anstrengung gemacht, sein höchstes Gebot gethan — so sehen wir ihn gleich nachher, als wäre nichts vorgefallen, unermüdet, unangefochten von der unermesslichen That, die er hinter sich hat, frisch als habe er eine Ruhezeit verlebt, unverdrossen, als gälte es, sich nun erst Namen und Ruf zu erringen, eine neue Arbeit vornehmen, nachdem er Tags zuvor die alte vollendet hat.

Lear fährt in das bewegliche Publikum Shakespeares herab und zündet; man strömt zum Theater und will das Stück sehen; bald ist es ausverkauft; zwei Quartausgaben im Jahre 1608; man ist erfüllt davon; man hat die darin befindlichen Schätze an Tiefsinn, Witz, Lebensweisheit und Poesie noch lange nicht erschöpft — er allein ist keinen Augenblick mehr damit beschäftigt; er ist darüber hinaus und in die nächste Arbeit vertieft.

Ein Weltuntergang! Er ist jetzt nicht dazu gestimmt, etwas anderes zu schildern. Was in seinen Ohren klingt, was sein Gemüt erfüllt, das ist das Krachen einer Welt, die in Trümmer stürzt.

Und er sucht sich einen neuen Text zu dieser Musik. Er braucht nicht weit zu suchen; er hat ihn schon gefunden. Von dem Augenblicke an, als er Julius Cäsar schrieb, ist Plutarch ihm nicht mehr aus den Händen gekommen. In dem ersten römischen Drama hatte er den Fall der Weltrepublik geschildert, doch regten sich in dieser Welt noch grosse, frische Kräfte. Über dem Ganzen schwebte der Geist Cäsars; zwar hörte man mehr von dessen Grösse, als man davon zu sehen bekam; aber man erkannte seine Bedeutung an den Wirkungen, die sein Verschwinden vom Schauplatze

hervorbrachte. Und die Republik lebte noch in Geistern, so stolz wie Brutus und so stark wie Cassius, und starb nicht mit ihnen. Brutus zur Seite stand die Tochter Catos, fest und fein, die zärtlichste und mutigste Gattin. Kurz es waren noch viele unangegriffene Elemente vorhanden. Die Republik fiel mit historischer Notwendigkeit, aber in den Gemüthern war noch keine Decadence, kein Niedergang, kein Untergang.

Doch blätterte Shakespeare in seinem Plutarch weiter, so fand er den Lebenslauf des Marcus Antonius. Zuerst las er mit Wissbegierde, dann mit Aufmerksamkeit, dann mit Spannung und Gemütsbewegung. Denn hier, erst hier, ging wirklich eine Römerwelt zu Grunde. Hier, erst hier vernahm man das Krachen von dem tiefen Fall der alten Weltrepublik. Die Römergewalt, die strenge und barsche, zerbrach beim Zusammenstoss mit der Wollust des Morgenlandes. Alles sank, alles fiel, Reiche und Persönlichkeiten, Männer und Frauen, Herrscher und Herrscherinnen. Alles war wurmstichig, von der Schlange gebissen, von der Wollust vergiftet — und sank und fiel. Niederlagen in Asien, Niederlagen in Europa, Niederlagen in Afrika an der Küste Ägyptens, Selbstaufgeben, Selbstmord.

Wieder eine Vergiftungsgeschichte wie die in Macbeth. Macbeth wurde machtsüchtig, Antonius genussüchtig. Aber ganz anders grossartig in ihren Wirkungen und daher ganz anders interessant war diese Geschichte als der Vergiftungsfall des kleinen schottischen Barbarenkönigs. Dieser wurde geistig vergiftet von seiner Lady, einem bis zum Blutdurst ehrsüchtigen Weibe, einem abnormen Geschöpfe, mehr Mann als er, beinahe Virago, die ruhig davon spricht, kleinen Kindern die Hirnschädel zu zerschmettern, als ob das eine von den Unregelmässigkeiten wäre, welche man nötigenfalls begeht um nicht sein Wort zu brechen, und die ohne Zittern den Dienern Duncans das Blut des ermordeten Königs ins Gesicht schmiert. — Was ist Lady Macbeth für uns? Was ist uns Hekuba? Und was war nun diese Hekuba für Shakespeare.

Ganz anders persönlich fühlte er sich von Kleopatra ergriffen. Sie vergiftet langsam, halb unfreiwillig, ganz weiblich, die Herrscherfähigkeit, die Feldherrngabe, den Mut und die Grösse bei Antonius, d. h. bei dem Herrscher über die halbe Welt — und sie, Kleopatra, kannte er, Shakespeare, wie wir alle sie kennen: das Weib aller Weiber, die Eva-Essenz aller Evatöchter, oder vielmehr Eva und die Schlange in Einer Person; „meine Schlange am alten Nil“, wie Antonius sie nennt — Kleopatra: alles, was Schönheit und Gefallsucht, aufreizende Sinnlichkeit und verfeinerte Kultur an Anziehungskraft, sowie an rücksichtsloser Verschwendung von Menschenleben und Menschenglück und von den edelsten Kräften in sich begreift. Fürwahr sie konnte einen Mann, selbst den grössten, berauschen und untauglich machen, ihn zum ungekannten Glücke emporheben und wieder in Untergang stürzen, ihn und als Zugabe die halbe Welt, die er regieren sollte.

Wer weiss? Wenn er selbst, William Shakespeare, ihr begegnet wäre, wer weiss, ob er lebendig davon gekommen wäre? Und war er ihr nicht begegnet? War sie es nicht, die er seiner Zeit getroffen und geliebt hatte, von der er geliebt und betrogen worden war? Es berührte ihn eigentümlich, dass es von Kleopatra hiess, sie habe eine so dunkle, gelbbraune Hautfarbe gehabt. In seinen Gedanken verweilte er bei diesem Umstande. Auch er hatte eine dunkelfarbige und berückende Frau genau gekannt — eine Frau, die er in bitteren Augenblicken Zigeunerin genannt hatte, wie ja auch Kleopatra bald in seinem Drama von denen, die sich vor ihr entsetzen oder ihr zürnen, genannt werden wird. Sie, an die er nie ohne Gemütsaufregung denken konnte, seine schwarze Schönheit, der Engel und der Teufel seines Lebens, die er zu gleicher Zeit hasste und liebte, die er verachtet und um deren Gunst er gebettelt hatte — was war sie anders als eine neue Incarnation jener gefährlichen, bestrickenden Schlange vom Nil! Und wie leicht hätte es nicht geschehen können, dass seine innere Welt wie eine Seifenblase zerplatzt wäre unter

dem Zusammenleben mit ihr und der Trennung von ihr! Das wäre ein Weltuntergang gewesen. Wie hatte er da gejubelt und gelitten, genossen und geklagt! Sein Leben weggeworfen, Tage und Nächte vergeudet! Nun war er ein reiferer Mann, Gentleman, grosser Grundbesitzer und Zehentpächter; aber in ihm lebte noch der Künstler-Zigeuner, der für die Zigeunerin passte.

Dreimal (in *Romeo und Julia* II, 4 und in *Antonius und Kleopatra* I, 1 und IV, 12) wird Kleopatra bei Shakespeare in herabsetzender Weise *gipsy* genannt, wahrscheinlich wegen der Klangähnlichkeit mit *egyptian*. Es lag jedoch ein gewisser Sinn in dem Wortspiele; der Hochsinn der Fürstin und die Wandelbarkeit der Zigeunerin war ja in ihrem Wesen auf geheimnisvolle Weise vermischt. Und diese Mischung, wie bekannt war sie ihm! Wie lebhaft stand ihm das Modell zu der grossen Königin Ägyptens vor Augen. Mit derselben Palette, womit er vor wenigen Jahren „die dunkle Dame“ der Sonette skizziert hatte, konnte er nun dieses monumentale historische Porträt malen.

Eine lockende und berückende Macht übte diese Gestalt auf ihn aus. — Er kam von Cordelia. Die ganze ungeheure Tragödie über Lear hatte er als Fussgestell unter Cordelia aufgestapelt. Und was ist Cordelia? Das Ideal, das man von der weissen Stirn eines jungen Mädchens abliest, und welches das junge Mädchen kaum selbst versteht, noch weniger verwirklicht. Sie war der weisse Strahl; das grosse, einfache Sinnbild der Reinheit und der Herzsgüte, die schon in ihrem Namen definiert waren. Er glaubte an sie; er hatte in unschuldige Augen hineingesehen, deren Ausdruck ihm die Vorstellung von ihrem Wesen gab; er hatte bei jungen Mädchen die rechthaberische und etwas mürrische Wahrheitsliebe angetroffen, die einen Reichtum von echtem Gefühl zu verkünden scheint. Aber er hatte Cordelia nicht genauer gekannt, noch täglich mit ihr verkehrt.

Kleopatra dagegen, o Kleopatra! Er liess alle die Frauen, die er gekannt hatte, seitdem er in London festen Boden gewonnen, die unter ihnen, die am meisten oder am

gefährlichsten Weib waren, an seinem Auge vorübergleiten, und er gab ihr die Anmut der einen, die Launen der andern, die Necklust einer dritten, den Wankelmuth einer vierten . . . aber in seinem Innersten dachte er nur an eine, die für ihn das Weib aller Weiber gewesen war, eine Virtuosin in der Liebe und in der Gabe, Liebe hervorzurufen, aufreizend wie keine andere und treulos weichend wie keine andere, aufrichtig und falsch, dreist und schwach, Komödiantin und Geliebte ohne gleichen!

Es gab mehrere, frühere, englische Dramen über Antonius und Kleopatra. Unter ihnen verdienen jedoch nur wenige genannt zu werden. Zunächst Daniels „Kleopatra“ aus dem Jahre 1594, dessen Quellen theils die Lebensläufe des Antonius und des Pompejus von Plutarch, theils ein kleines französisches, vom Otway übersetztes Buch „die Geschichte der drei Triumvirate“ gewesen waren. Dann ein 1595 von der Gräfin Pembroke, der Mutter von Shakespeares jungem Freunde, aus dem Französischen übersetztes Stück: „Die Tragödie über Antonius“. Weder diesen Arbeiten noch den zahlreichen italienischen Schauspielen über diesen Gegenstand hat Shakespeare anscheinend etwas zu verdanken. Keines dieser Stücke hat er vor sich liegen gehabt, als er daran ging sein Drama niederzuschreiben, das zum ersten Male kurz vor dem 20. Mai 1608 aufgeführt sein muss, an welchem Tage es im Buchhändlerregister verzeichnet steht als „ein Buch, genannt *Anthony and Kleopatra* for Edward Blount“, einem der Verleger, die später die erste Folioausgabe erscheinen lassen. Wahrscheinlich ist das Werk also im Laufe des Jahres 1607 ausgearbeitet worden.

Wohl die einzige, aber auch die ausschlaggebende Quelle Shakespeares ist der Lebenslauf des Antonius von Plutarch in North's Übersetzung gewesen. Auf Grund dessen, was das Studium dieser Erzählung ihn lehrte, hat er seine Dichtung entworfen und durchgeführt, selbst da, wo er wie im ersten Aufzuge das von Plutarch Mitgetheilte nicht Punkt für Punkt berücksichtigt, und je mehr das

Drama fortschreitet, desto genauer hält er sich an den Bericht Plutarchs, indem er jeden grösseren oder kleineren Zug, der ihm charakteristisch erscheint, sinnreich und sorgfältig benutzt. Ja er nimmt augenscheinlich Verschiedenes nur aus dem Grunde auf, weil es wahr ist, oder vielmehr weil er es für wahr hält. Zuweilen führt er ganz nutzlose Personen ein wie Dolabella, bloss weil er keinem anderen die Botschaft in den Mund legen will, die Plutarch jenem zuschreibt, und nur ganz ausnahmsweise nimmt er eine Veränderung vor, wie wenn er in seinem Drama es Enobarbus sein lässt, der den Antonius verlässt und dem dieser hochherzig sein Eigentum nachsendet, während der Flüchtling, den Antonius so grossmütig behandelt, bei Plutarch ein gewisser Domitius ist.

Einer Art von Veredelung unterwirft Shakespeare den Charakter des Antonius. Plutarch schildert ihn als einen Herkules an Gestalt, der auch durch Koketterie in seinem Anzug darauf ausging, den Eindruck des Halbgottes hervorzurufen; als eine breite, grobe Soldatennatur, die sich gerne selbst lobte, andere gerne neckte und verspottete, sich jedoch in Stichelreden ebenso gut fand wie in Lobsprüche. Aus Hang zu Üppigkeit und verschwenderischem Leben war er raubbegierig, wusste jedoch nichts von den meisten in seinem Namen begangenen Schändlichkeiten; keine schlaue Natur, aber brutal, über alle Grenzen ausschweifend und jeglichen Anstandsgefühles bar. Ein volkstümlicher, munterer, freigebigter General, der mit seinen Soldaten ebenso wohl wie mit Fürsten allzu viele Stunden bei Tische verbrachte und sich auf offener Strasse betrunken zeigte, am hellen Tage schlief, sich in der niedrigsten Zügellosigkeit besudelte, auf seinen Reisen ganze Schatzkammern erschöpfte, goldenes und silbernes Tafelgeschirr von ungeheuern Wert mit sich führte, mit Löwen gespannte Wagen besass, halbemillionenweise Geld verschenkte, aber bei Unglück und Niederlage sich auf seiner Höhe zeigte als anfeuernder Feldherr, der ohne Entbehnung und Seufzer auf jede Bequemlichkeit Verzicht leistete und bei seinen

Leuten den Mut aufrecht erhielt. Das Unglück hob ihn immer über sich selbst empor, was zur Genüge beweist, dass ihm trotz allem grosse Kräfte innewohnten. Es lag etwas von einem Murat in ihm, etwas von einem Theaterkönig, etwas von einem Skobelew und etwas von einem mittelalterlichen Ritter — was konnte weniger antik sein, als dass er den Octavian zweimal zum Zweikampfe herausforderte. Und als ihn schliesslich das Unglück überwältigte, als alle ihn verliessen, die er mit Wohlthaten überhäuft hatte, war etwas von einem Timon in ihm, von dem über seine Schwermut und Bitterkeit brütenden Athener, mit dem er sich dann gerne verglich.

Schon bei Plutarch sind die Weiber das Unglück des Antonius. Als er nach einer Jugend, an der viele Frauen Teil gehabt hatten, sich mit Fulvia, der Witwe des berühmigten Tribuns Clodius, verheiratete, so wusste diese ihn schon zu beherrschen und nach ihren Wünschen so zu lenken, dass er von ihr, völlig abgerichtet, ein Weib als Herrscherin über sein Leben zu haben, in Kleopatras Hände hinüberglitt.

Antonius besass übrigens nach Plutarch eine gewisse, nicht geringe Gewandtheit. Er verkleidete sich gerne und ergötzte sich an Schelmereien, überbrachte z. B. von einem Feldzuge heimgekehrt in der Verkleidung eines Sklaven seiner Gattin Fulvia einen Brief, der ihr seinen Tod mittheilte, und umarmte sie, als sie vor Schrecken erstarrt stand. Derartiges ist nur eines der vielen Symptome von der Selbstverwandlungskunst, die er an den Tag legte, wenn er sich bald weichlich, bald abgehärtet, bald weibisch, bald tapfer bis zur Verwegenheit, bald ehrsüchtig, bald ehrlos, bald rachgierig, bald hochsinnig zeigte. Dieses Wogende, Unbeständige, Wandelbare bei Antonius fesselte Shakespeare. Er übernahm den Charakter nicht gerade so, wie er ihn bei Plutarch vorfand. Er hob dessen hellere Seiten hervor und benutzte als Grundlage die angeborene Überlegenheit des Antonius, das grossartig Verschwenderische seines Wesens: die vornehme Freigebigkeit und den leichtsinnigen Drang,

den Augenblick zu geniessen, kurz die Eigenschaften, die grosse Herrscher mit grossen Künstlern gemeinsam zu haben pflegen.

Es war an dieser Gestalt des Altertums eine Ritze, durch die seine eigene Seele hineinschlüpfen konnte; er dichtete sich ohne Schwierigkeit in die Gemütsstimmungen des Antonius hinein; er vermochte ihn ungefähr ebenso zu spielen, wie er in seiner Eigenschaft als Schauspieler eine so recht für ihn passende Rolle zu spielen vermochte. Antonius besass die Verwandlungskunst, die der Kern der Dichternatur ist. Er war zugleich ein Meister in der Verstellung — siehe seine Rede an der Bahre Cäsars und hier seine Annahme von Octavia als Gattin — und eine offene, ehrliche Natur; er war auf seine Weise treu, er fühlte sich mit seiner Geliebten und seinen Waffengefährten innerlich verbunden und hatte doch eine beängstigende Fähigkeit zum Umschlagen. Er war mit andern Worten eine Künstlernatur.

Unter seinen vielen, widerstreitenden Eigenschaften waren zwei vorherrschend, der Drang zur That und der Drang zum Genuss. Octavian sagt im Drama von ihm, diese beiden Neigungen seien gleich stark in ihm. Das ist vielleicht einigermassen wahr. Wäre er bei seiner gewaltigen Körperkraft noch üppiger angelegt gewesen, so würde er dasselbe geworden sein, was später August der Starke wurde, und Kleopatra wäre seine Aurora von Königsmark gewesen. Wäre die Energie bei ihm entwickelter gewesen, so hätte das Feldherrntalent und der Hang zum Trunk und zur Wollust sich bei ihm ungefähr so wie bei Alexander dem Grossen miteinander vermischt, und Antonius in Alexandria wäre ein Seitenstück zu Alexander in Babylon geworden. Nun stand die Zunge eine Zeitlang gerade zwischen beiden Wagschalen, bis Antonius in Kleopatra sein Schicksal traf.

Shakespeare hat beide mit der grössten Schönheit ausgestattet, obgleich keiner von ihnen jung ist. Die Römer sehen in ihm einen Mars, in ihr eine Venus, ja der barsche

Enobarbus erklärt (II, 2), dass sie, als er sie zum erstenmal gesehen:

das Venusbild,
In dem die Phantasie Natur bemeistert

völlig überstrahlt habe. Sie ist die Zauberin, der nach Aussage des Antonius „Alles kleide“: Schelten, lachen, weinen wie auch ruhiges Wesen. Sie ist ein „wundervolles Meisterwerk.“ Antonius kann sie nie verlassen, denn, wie Enobarbus sagt (II, 2, vergleiche Sonett 56):

Sie kann nicht Alter welken, täglich Sehen
Nicht ihrer Reize ewigen Wandel stumpfen;
Wenn andre Weiber sättigen, Lust gewährend,
So macht sie hungrig wem sie ganz sich hingibt.
In ihr wird das Gemeinste so geziemend,
Dass heil'ge Priester sie im Buhlen segnen.

Was bedeutet es denn, dass Shakespeare sie sich braun denkt wie eine Afrikanerin — sie, die in Wirklichkeit vom reinsten, griechischen Blute war — oder dass sie sich mit Übertreibung alt nennt. Sie kann mit ihrer Hautfarbe wie mit ihrem Alter scherzen (I, 5):

Denk' an mich,
Obschon ich schwarz von Phöbus' Liebesstichen
Und runzlich durch die Zeit! —

Sie ist, was Antonius sie nennt, wenn er (IV, 8) entzückt ausruft: O du Tag der Welt!

Antonius ist an Gestalt und Haltung wie für sie geschaffen. Nicht Verliebtheit allein spricht aus Kleopatra, wenn sie (V, 2) von Antonius sagt:

Ich träumt', es war ein Kaiser Mark Anton;
.....
Sein Antlitz war ein Himmel...

Und der Schönheit seines Angesichtes entspricht die Schönheit seiner Stimme:

Wie Sphärenklang den Freunden war die Stimme;
Doch, wollt erschütternd er den Erdkreis schrecken,
So war sie grollender Donner.

Sie preist seine reiche, freigebige Natur:

Seine Güte

War ohne Winter . . . Kronen und Krönlein
Stolzierten eingehüllt in seine Farben;
Wie Münzen fielen ihm aus seiner Tasche
Inseln und Königreiche.

Und wie Enobarbus betont, dass Kleopatra schöner sei als das Bild der Venus, bei dessen Schöpfung die Einbildungskraft die Natur bemeistert habe, so behauptet Kleopatra in ihrer Begeisterung nach dem Tode des Antonius, sein Menschenwesen habe alles, was Einbildungskraft erfinden könne, an Herrlichkeit übertroffen:

Kleopatra.

Glaubt Ihr, es gab, es konnt' solch einen Mann
Wie der, von dem ich träumte, geben?

Dolabella.

Nein.

Kleopatra.

Ihr lügt bis zu der Götter Ohr hinauf.
Doch gibt es oder gab es je solch einen,
Geht's übers Mass des Träumens; 's fehlt Natur
Der Stoff, mit Traumgebilden sich zu messen;
Doch ein Naturstück gegen Phantasie,
Weit über alle Schattenbilder wär's,
Einen Antonius nur zu denken.

So würde man heutzutage nicht von einem Antonius sprechen, sondern in der Welt der That von einem Napoleon, in der Welt der Kunst von einem Michel Angelo, einem Beethoven oder einem Shakespeare.

Aber die Möglichkeit einer solchen Erklärung musste die Gestalt des Antonius darbieten, um der Gestalt ebenbürtig zu sein, welche die Fee der Liebe, die Königin der Schönheit ist.

Pascal sagt in seinen *Gedanken*: „Wäre die Nase der Kleopatra kürzer gewesen, so würde die Weltkarte anders aussehen.“*) Doch ihre Nase war — wie die alten

*) Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

Münzen sie uns zeigen — genau so, wie sie sein sollte, und ihr ganzes Wesen ist bei Shakespeare nicht bloss Schönheit, sondern Anmut, wenn man eine einzelne Scene ausnimmt, wo die Nachricht von der Heirat des Antonius sie in einen Zustand von unschöner Wut versetzt. Ihre Anmut ist von sinnenberauschender Art, und die Reize, die sie von Anfang an nicht besass, hat sie durch Studium und Kunst so bei sich entwickelt, dass sie an Erfindung und Abwechslung unerschöpflich ist. Sie ist das Weib, das von Hand zu Hand gegangen ist, von der Hand ihres Gatten und Bruders zum grossen Cäsar, von ihm zu Pompejus und von diesem zu unzähligen anderen. Sie ist Kurtisane von Temperament und gleichwohl hat sie das Genie, einen einzelnen zu lieben. Vielseitig ist sie wie er, jedoch als Weib vielseitiger als er. *Vir duplex, femina triplex.*

Von Anfang an und beinahe bis zum Schluss tritt sie in der Tragödie als die grosse Kokette auf. Was sie sagt und thut ist lange Zeit nur der Ausfluss von dem Hang und der Fähigkeit der Kokette, durch unberechenbare Launen zu berücken. Sie fragt nach Antonius und fordert, dass man ihn suche (I, 2). Er kommt. Sie ruft aus: „Wir wollen ihn nicht ansehen“ und geht. Sie vermisst ihn aufs neue und schickt nach ihm, um ihn an sich zu erinnern und ihn in Atem zu halten (I, 3):

Triffst du ihn traurig'

So sag', ich tanze; wenn vergnügt, so melde,

Ich wär' plötzlich erkrankt . . .

Er verliert seine Gattin. Sie würde wüten, wenn er Trauer an den Tag legte; aber er spricht kalt von dem Todesfalle, und nun greift sie ihn aus diesem Grunde an:

Wo sind die heil'gen Thränenkrüge, die

Sollt' füllen deines Kummers Nass? Ich seh',

Ich seh' bei Fulvias Tod den Schmerz um meinen.

Dieses Unberechenbare und Launenhafte erstreckt sich bei ihr bis zu den geringsten Kleinigkeiten. Sie fordert

Mordian auf, er möge eine Partie Billard mit ihr spielen (ein drolliger Anachronismus), und als dieser sich bereit erklärt, so weist sie ihn ab mit einem einfachen: „Nun will ich nicht“.

Doch alle diese Veränderlichkeit schliesst bei ihr nicht aus, dass sie echt und leidenschaftlich in Antonius verliebt ist. Der beste Beweis von der Stärke dieser Leidenschaft ist die Art und Weise, wie sie von ihm spricht, wenn er abwesend ist (I, 5):

O Charmian,

Wo denkst du, ist er jetzt? Steht oder sitzt er?
Wie, oder geht er? oder ist zu Pferd?
O glücklich Pferd, Antonius' Last zu tragen!
Mach's wacker, Pferd! Denn weisst du, wen du trägst?
Den halben Atlas dieser Welt, den Arm
Und Helm der Menschheit. —

Daher sagt sie die Wahrheit, wenn sie betont, mit welchem Gefühl untrüglicher Sicherheit und unverbrüchlichen Vertrauens, mit welcher verheissungsvollen Gewissheit bezüglich der Zukunft die Liebe sowohl sie als auch Antonius erfüllt habe, als sie sich zum ersten Male sahen (I, 3):

Da gab's kein Gehen; Ewigkeit hing da
An unsern Lippen, Augen; Seligkeit
An unsern Brau'n; so arm war nichts an uns,
Dass es nicht himmlisch war . . .

Daher ist es auch keine Ironie, wenn Enobarbus auf die Klage des Antonius (I, 2): „Ihrer List kommt keines Mannes Gedanke gleich“, zur Antwort gibt:

Ach, Herr, nein; ihre Triebe bestehen aus nichts, als den feinsten Teilen reiner Liebe . . .

Das ist buchstäblich wahr. Nur ist es nicht die reine Liebe als geläuterte oder unegoistische, sondern als destillierte Erotik, die von allen anderen, sonst bei der Liebe mitwirkenden Elementen chemisch rein ist.

Und die Verhältnisse entsprechen der Stärke und der Art der Leidenschaft. Wie er ihr die Reiche des Ostens

zu Füßen legt, so streut sie bei den ihm zu Ehren veranstalteten Festen mit rücksichtsloser Verschwendung die Reichtümer Afrikas aus.

XXVIII.

Ging Shakespeare in *Antonius und Kleopatra* wie in *Lear* darauf aus, die Vorstellung von einem Weltuntergange hervorzurufen, so konnte er nicht hier (wie in *Macbeth* und in *Othello*) sein Drama um die Hauptpersonen allein zusammendrängen; er konnte ihnen nicht einmal die übrigen auftretenden Personen allzusehr unterordnen; das würde den Eindruck mächtiger Breite und einer die ganze damals bekannte Welt umspannenden Handlung, den er der Schlusswirkung wegen hervorzurufen wünschte, unmöglich gemacht haben.

Er bedurfte in der Gruppe, die sich um Cäsar Octavian bildete, und in den Gruppen um Lepidus, Ventidius und Sextus Pompejus eines Gegengewichts gegen die Gruppe des Antonius; er bedurfte in der ruhig schönen und römisch-rechtschaffenen Octavia eines Gegensatzes zu der beweglichen und berauschten Ägypterin, in Enobarbus einer Gestalt, die ab und zu als eine Art von Chor Dienste leistete und einen ironischen Ton in das Pathos des Stückes hineinschleuderte; kurz er bedurfte einer Menge von Personen und — (um uns den Eindruck mitzuteilen, dass die Handlung sich nicht in einem geschlossenen Raum, in einem Winkel von Europa, sondern auf dem Weltschauplatze abspielt) eines fortwährenden Kommen und Gehens, Absenden und Empfangens von Botschaftern, deren Mitteilungen mit Spannung erwartet, mit zurückgehaltenem Atem angehört werden und die nicht selten die Lage der Hauptpersonen mit einem Schlage ganz und gar verändern.

Der Ehrgeiz, der die Vergangenheit des Antonius bezeichnete, bestimmt sein Verhältnis zu dieser grossen Welt;

die Liebe, die ihn nun so ganz beherrscht, bestimmt seine Stellung zur Ägypterin und damit den Verlust aller der durch den Ehrgeiz errungenen Vorteile. Während in einem Trauerspiel wie Goethes *Clavigo* der Ehrgeiz die Rolle des Versuchers spielt und die Liebe als die gute, berechtigte Macht aufgefasst wird, ist es hier umgekehrt die Liebe, die in einem verdammungswürdigen Lichte erscheint, wogegen der Ehrgeiz als der Beruf und die Pflicht des grossen Mannes dargestellt ist.

Antonius sagt daher (I, 2):

Ich muss sie brechen, die ägyptischen Fesseln,
Oder verlier' mein Selbst im Liebestaumel.

Wir haben gesehen, dass Shakespeare zum Ausformen der Gestalt des Antonius ein Element seiner Künstlernatur benutzen konnte. Er hatte selbst seiner Zeit seine Fesseln gesprengt, oder vielmehr das Leben hatte sie für ihn gesprengt, aber beim Niederschreiben dieses grossen Dramas erlebte er aufs neue jene Jahre, in denen er selbst gefühlt und gesprochen wie Antonius hier, über die Tirannei seiner schwarzen Herrscherin geklagt und mit tausend Seufzern versichert hatte, ihr dunkles Gesicht sei für ihm das schönste der Welt (Sonett 131).

Tag für Tag stand sie ihm als Vorbild vor Augen, sie, die in seinem Leben die Kleopatra gewesen war, sie, an die er über die Wollust geschrieben hatte:

Toll im Begehren, toll auch im Genuss;
Gehabt, erlangt, verlangend — ohne Zaum;
Im Kosten Glück, gekostet Überdruß,
Im Anfang Seligkeit, nachher ein Traum.

[Sonett 129.]

Er hatte in ihr seiner Zeit eine unwiderstehliche und herabwürdigende Dalila gesehen, die Dalila, die Alfred de Vigny mehrere Jahrhunderte später in berühmten Versen verfluchte. *)

*) *Toujours ce compagnon dont le coeur n'est pas sûr,
La femme — enfant malade et douze fois impur.*

Er hatte, wie Antonius jetzt, darüber getrauert, dass seine Geliebte das Eigentum so vieler gewesen war:

Wie kann das Herz als einzig Gut verehren
Das, was es kennt als aller Welt gemein?

[Sonett 137.]

Er hatte, wie Antonius jetzt, durch ihr Kokettieren mit jedem, den sie erobern wollte, heftige Qualen erlitten. Wie Antonius im Drama in Wut ausbricht, so war er damals in Klagen ausgebrochen:

Dass du mich nicht mehr liebst, sag's unumwunden,
Doch blick nicht seitwärts, wenn ich bei dir bin.
Wozu die Täuschung? Reicht, mich zu verwunden,
Nicht deine offene Stärke mehr als hin?

[Sonett 139.]

Jetzt klagte er nicht mehr über sie, jetzt liess er sie mit dem königlichen Diadem um die Stirn und in grossem Stile naturgetreu auf der Bühne, die seine Welt war, leben und atmen.

Wie er in Othello dem liebenden Manne ungefähr das Alter, in dem er damals selbst stand, verlieh, so interessierte es ihn auch jetzt, diesen stattlichen und glänzenden, nicht mehr jungen Liebhaber zu schildern. In den Sonetten hatte er schon bei seinem Alter verweilt. Es heisst im 138. Sonett:

Schwört meine Liebe, sie hält fest am Wahren,
So glaub ich's ihr, obwohl ich weiss, sie lügt —
Damit sie glaube, jung und unerfahren
Sei ich, ein Neuling, den man leicht betrügt.
So irrig wähnend, dass sie jung mich wähne,
Obwohl sie weiss, mein Frühling ist verblüht . . .

Als Antonius und Kleopatra miteinander vom Verderben ereilt wurden, ging sie in ihr 39. und er in sein 54. Jahr. Sie war also beinahe dreimal so alt wie Julia, er mehr als doppelt so alt wie Romeo. Diese Übereinstimmung mit seiner eigenen Altersstufe hat jetzt etwas Ansprechendes für Shakespeare, und das Paar scheint noch

mehr ausserhalb des allgemeinen, irdischen Loses gestellt zu sein, da die Zeit ihm nichts anhaben konnte. Durch die Zeichen, welche die Jahre den beiden aufgedrückt haben, ist ihre Schönheit nur tiefer geworden. Was sie selbst in Wehmut oder andere im Unwillen dagegen äussern, hat nichts zu bedeuten. Der Gegensatz zwischen ihrem wirklichen Alter und dem Alter, das ihre Schönheit und ihre Leidenschaft haben, wirkt nur packend und anziehend. Es ist bloss ein Schimpfwort, wenn Pompejus ausruft (II, 1):

Würz' aller Liebreiz dir,
Kleopatra, die *welken* Buhlerlippen!

Das bedeutet nicht mehr, als wenn sie sich selbst runzelig nennt. Und absichtlich um das Alter des Antonius zu betonen, wovon sich bei Plutarch keine Andeutung findet, lässt Shakespeare ihn selbst bei seinem gesprengten Haar verweilen. Er sagt (III, 10):

Mein Haar selbst fasst Empörung, denn das weisse
Verweist des braunen Hitze; dies schilt jenes
Kindisch und feig.

Im Augenblicke der Verzweiflung benutzt er (III, 12) den Ausdruck: „Send dies ergrauende Haupt dem Knaben Cäsar.“ Und nach dem letzten Siege kommt er triumphierend darauf zurück. Jubelnd spricht er zu Kleopatra (IV, 8):

Was Kind! Ob Grau
Sich etwas unserm jüngern Braun gesellt,
Noch nährt ein Hirn die Nerven, Preis auf Preis
Der Jugend zu erringen. —

Mit grosser Sicherheit hat Shakespeare bei Antonius die Angst des reiferen Alters gezeichnet, den Augenblick ungenützt verstreichen zu lassen, die Leidenschaft: zu geniessen, bevor die Stunde schlägt, da jeglicher Genuss zu Ende ist. Deshalb sagt Antonius in einer seiner ersten Repliken (I, 1):

Kein Augenblick von unserm Leben sollte
Sich freudlos dehnen jetzt. —

Dann befällt ihn das Gefühl, dass er sich von ihr losreissen müsse. Er benutzt den Tod der Fulvia, um die Erlaubnis Kleopatras zu seiner Abreise leichter zu erlangen, ist aber deshalb doch nicht frei. Um den Gegensatz zwischen Octavian als Staatsmann und Antonius als Liebhaber zu verdeutlichen, legt Shakespeare besonderen Nachdruck darauf, dass jener sich stündlich Nachrichten über die politische Lage überbringen lasse, während Antonius keine anderen täglichen Mitteilungen erhalte als die regelmässig von Kleopatra ankommenden Briefe, die seiner Sehnsucht, nach Ägypten zurückzukehren, neue Nahrung geben.

Um den ihm drohenden Sturm zu beschwören und sich Frieden zu verschaffen, seine Königin in Ruhe zu lieben, geht er darauf ein, die Schwester seines Gegners zu heiraten, bereit ihr hinterher mit Hohn zu begegnen und sie sich vom Halse zu schaffen. Dann ereilt ihn die Rache, dass er so schmählich die Herrschaft über den dritten Teil der civilisierten Erde verscherzt hat. Es rächt sich, Kleopatra umarmend, ausgerufen zu haben (I, 1):

Mag Rom im Tieber schmelzen und die Kuppel
Des weiten Reiches stürzen! Meine Welt
Ist hier.

Rom entsmilzt seinen Händen. Rom erklärt ihn für einen Feind des Reiches, erklärt ihm den Krieg. Und dann büsst er seine Macht, seinen Ruf und seine Wohlfahrt in der Niederlage ein, die er bei Actium so verächtlich über sich herbeiführt. Kleopatra konnte fliehen. Sie thut es im Drama (nach Plutarch und nach der Überlieferung) aus Feigheit; in Wirklichkeit floh sie aus strategischen und verständigen Gründen. Für Antonius jedoch war es ein Gebot der Ehre, zu bleiben. Er folgt ihr in der Tragödie (wie er es in Wirklichkeit that) aus hirnlosem, verächtlichem Mangel an Fähigkeit, zu bleiben, wenn sie geht, er lässt ein Heer von 112000 Mann und eine Flotte von vierhundertfünfzig Thurmschiffen ohne Haupt und Führer im Stich. Neun Tage warteten seine Truppen auf seine Rückkehr, ohne auf die von den Feinden gemachten An-

gebote einzugehen, da sie ausser stande waren, an die Flucht des bewunderten Feldherrn glauben zu können. Als sie schliesslich einsehen mussten, dass er seine Feldherrn-Ehre in Schande ertränkt hatte, gingen sie zu Octavianus über.

Von nun an dreht sich alles um das gegenseitige Verhältnis zwischen Antonius und Kleopatra, und bewundernswürdig hat Shakespeare die Extase und die Wandlungen dieses Verhältnisses geschildert. Noch nie hatten sie einander so wild und mit solchem Entzücken geliebt. Nun ist er es nicht allein, der ihr offen huldigt, indem er sie: „O du Tag der Welt!“ nennt. Sie antwortet ihm mit dem Ausruf: „Fürst der Fürsten, o unbegrenzter Mut!“ (IV, 8).

Aber auch niemals haben sie ein so tiefes Misstrauen zu einander gehegt. Sie, die ausser als Virtuosin in Erotik und Koketterie niemals grosse Veranlagung gezeigt, ist stets misstrauisch gegen ihn gewesen und doch nie genug; denn seine Heirat mit Octavia überwältigt sie, obgleich sie auf vieles vorbereitet ist. Er, der ihre Vergangenheit kennt, der weiss, wie oft sie sich weggeworfen hat, und der mit ihrem Naturell vertraut ist, hält sie für treulos, selbst wenn sie wie Desdemona nur den losesten Schein gegen sich hat. Schliesslich sehen wir, wie Antonius sich zu einem Othello entwickelt.

Es liegt dieses und jenes in seinem Wesen, das darauf hindeutet, dass Shakespeare kürzlich Macbeth geschaffen hat. Kleopatra feuert seine weichlichen Instinkte, seine Genussucht, an, wie die Lady bei Macbeth die Ehrsucht; und wie Macbeth stürzt er sich mit Berserkerwut in seinen letzten Kampf, und Auge in Auge mit der gewissen Übermacht streitet er mit dem Mute der Wildheit. Aber in seinem Gefühlsleben nähert er sich nach der Schlacht bei Actium dem Othello. Er lässt Thyreus, den Boten des Octavianus peitschen, weil Kleopatra diesem beim Abschiede die Hand zum Kusse gereicht hat. Als einige ihrer Schiffe flüchten, glaubt er gleich an ein Bündnis zwischen ihr und dem Feinde und überhäuft sie mit höhnischen Worten, die an Roheit beinahe die Wutausbrüche Othellos gegen Des-

demona übertreffen. Und in seinem Monolog tobt er gerade wie Othello ohne Grund (IV, 10):

O falsch ägyptisch Herz! o schwerer Zauber,
Des Aug' zum Krieg mich winkte und nach Haus rief,
Des Busen Lebensziel mir, Krone war,
Ein echt Zigeunerweib, — mit ihrem Kunststück
Betrog sie mich, bis nichts mehr zu verlieren.

Obgleich treulos gegen andere, wollten Antonius und Kleopatra einander treu sein; aber im Augenblicke der Prüfung haben sie gegenseitig kein Vertrauen zu ihrer Treue. Und alle diese Gemütsbewegungen haben die Urteilkraft des Antonius erschüttert. Je tapferer das Unglück ihn macht, desto weniger ist er imstande, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen. Sehr treffend beschliesst Enobarbus den dritten Aufzug mit den Worten:

Ich seh',
Nur Einbuss' unsers Feldherrn im Gehirn
Stellt her sein Herz. Nährt Mut sich vom Verstand,
So zehrt er auf das Schwert, mit dem er ficht.

Um das eifersüchtige Wüten des Antonius zu beruhigen, lässt Kleopatra, der Unwahrheit stets das nächste Hilfsmittel ist, ihm fälschlich die Nachricht von ihrem Tode überbringen. Aus Trauer über ihren Verlust stürzt er sich in sein Schwert. Tödlich verwundet wird er zu ihr gebracht und stirbt. Sie ruft aus:

O Edelster, du stirbst?
Trägst du um mich nicht Sorge? Soll ich weilen
In dieser dumpfen Welt, die ohne dich
Nichts bessres als ein Stall? O sehet, Frauen,
Der Erde Krone schmilzt.

Bei Shakespeare denkt sie jedoch nicht gleich daran, selbst zu sterben. Sie erstrebt eine Übereinkunft mit Octavian, überliefert ihm ein Verzeichnis über ihre Schätze, sucht ihn um den grössten Teil zu betrügen, und erst als sie entdeckt, dass nichts, weder Schönheitsbewunderung noch Mitleid, den kalten, klugen Mann rührt, dass er vielmehr fest entschlossen ist, ihr Unglück dem Pöbel preis-

zugeben und sie als Schaustück im Triumph nach Rom zu führen, lässt sie sich von der Nilschlange den Tod geben.

In diesem Punkte hat der Dichter Kleopatra in ein weit ungünstigeres Licht gestellt als der alte, griechische Geschichtsschreiber, dem er sonst in allen Einzelheiten folgt, und er hat das augenscheinlich mit Fleiss und in vollem Bewusstsein gethan, um den Frauentypus, dessen Gefährlichkeit er in ihr geschildert hat, völlig zu treffen. Denn bei Plutarch unternimmt Kleopatra Octavian gegenüber alle diese Schritte zum Schein, damit seine Wachsamkeit sie nicht an dem Selbstmorde verhindere, der ihr einziger Gedanke ist, und dessen Ausführung er beim ersten Versuche vereitelt hatte. Sie gibt sich nur den Anschein, als hinge sie an ihren Schätzen, um ihm vorzugaukeln, dass das Leben noch Reiz für sie habe, und es gelingt ihr, ihn durch ihren stolzen Betrug hinter das Licht zu führen. Shakespeare, dem sie stets der Inbegriff alles dessen im Weibe ist, was das Weibchen ausmacht, setzt sie absichtlich herab, indem er die historische Deutung ihrer Handlungsweise unberücksichtigt lässt.*)

Der englische Kritiker Arthur Symons schreibt: „Antonius und Kleopatra ist meiner Ansicht nach das wundervollste von Shakespeares Stücken und zwar hauptsächlich, weil Kleopatra die wundervollste von Shakespeares Frauen ist; und nicht allein von Shakespeares, sondern vielleicht überhaupt die wundervollste Frau.“

Das heisst im Enthusiasmus etwas weit gehen. Doch so viel ist gewiss: Die Hauptanziehung beruht bei diesem Meisterwerk auf der unvergleichlichen Gestalt Kleopatras, auf der menschlichen Erfahrung und der künstlerischen Vorliebe, womit Shakespeare sie gezeichnet hat. Doch die Grösse in diesem reichen, weltgeschichtlichen Drama geht

*) Goethe hat Shakespeares Kleopatra stark nachgeahmt, als er Adelheid in „Götz“ dichtete. Ausserdem hat er Weislingen dieselbe Stellung zwischen ihr und Maria gegeben, die Antonius zwischen Kleopatra und Octavia, an die eine gebunden, mit der anderen verheiratet, einnimmt.

von dem Genie aus, womit Shakespeare die Privatverhältnisse der beiden Liebenden mit dem Schicksal von Staaten und dem Lauf der Geschichte verschlungen hat. Wie Antonius durch die Verbindung mit Kleopatra zu Grunde geht, so geht die römische Republik durch die Berührung des einfachen und abgehärteten Abendlandes mit morgenländischer Üppigkeit ihrem Untergange entgegen. Antonius ist Rom, wie Kleopatra der Orient ist. Indem er, eine Beute morgenländischer Weichlichkeit, untergeht, ist es, als ob Römische Grösse und Römischer Freistaat gleichzeitig verschieden.

Nicht der Ehrgeiz Cäsars noch seine Ermordung, sondern erst diese vierzehn Jahre später erfolgende Selbstauflösung der römischen Grösse erweckt den Eindruck von dem tiefen Fall der Weltrepublik, von *der umfassenden Vernichtung*, von welcher Shakespeare hier wie in Lear in der Seele des Lesers eine Empfindung hervorrufen will.

Es ist dies keine Tragödie häuslicher und begrenzter Art wie der Schluss von Othello; hier gibt es keinen lichten, bessere Zeiten verheissenden Fortinbras wie jenen, der in Hamlet das Erbe übernimmt; der Sieg des Octavianus ist ohne Glanz, und es knüpfen sich keine Hoffnungen daran. Nein, das Schlussbild ist, wie Shakespeare, sobald er sich von diesem grossen Gegenstande angezogen fühlte, es zu malen gesonnen war — das Bild eines Weltunterganges.

Verbesserungen zum Zweiten Teil.

S. 402 Zeile 14 to most, lies to the most.

S. 546 Zeile 22 euren, lies euer.

S. 560 Zeile 10 v. u. Lowe's, lies Love's.

Dritter Teil.

I.

Verstimmt — verstimmt.

Verstimmt ist das Instrument, auf dem so viele hundert und aber hundert lustige, ergreifende, muntere, liebesbrünstige, kummervolle, klagende und zürnende Melodien erklungen waren. Verstimmt ist das Gemüt, das so rein empfunden, so gesund gedacht, „mitten im Strudel, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft“ ein so sicheres Gleichgewicht, eine so feste Mässigung bewahrt hatte. Seine Lebensweisheit hat sich in Ekel vor dem Leben verwandelt, seine Schwermut findet bei allem das Schlimmste heraus, sein Scherz ist bitterer Spott geworden, und sein Witz ist ohne Scham.

Es hatte eine Zeit gegeben, wo das Grün des Frühlings, die dem Leben eigene frische, saftige Farbe seinem Auge vorschwebte; dann kam die Zeit, da ihm alles düster erschien, da er die Schatten des Lebens sich über das Lichte und Schöne herabsenken und dessen Farben verwischen sah; nun ist die Zeit gekommen, da er schwarz sieht, ja schlimmer als schwarz, da er erkennt, wie der Schmutz der Gemeinheit die Erde mit ihrem Kot bedeckt und die Luft mit ihrem Gestank verpestet.

Shakespeare hatte seine erste grosse Weltumsegelung um das Dasein und die Menschen zu Ende gebracht. Eine ungeheuere Ernüchterung war die Folge. Hoffnungen und Täuschungen, Begierde und Befriedigung, Lebensfreude und Festgefühl, Mitleid und Teilnahme, Kampf Stimmung und Triumph, empörte Erbitterung, begeisterte Entrüstung, verzweifelte Wut, alles, was ihn erfüllt hatte, war nun zerschmolzen und in Verachtung aufgelöst.

Verachtung wird die bleibende Stimmung bei ihm, eine Menschenverachtung in grossem Stil, die mit dem Blute durch seine Adern rollt; Verachtung gegen Fürsten und Volk, gegen die Helden, die nur Raufbolde und Prahlhänse sind und zwar um so feiger je berühmter sie dastehen, gegen die Künstler, die jedem gegenüber, in dem sie einen Kunden oder Gönner erblicken, nur Schmeichler, Schmarotzer und Augendiener sind, gegen die Greise, deren Ehrwürdigkeit nur die Salbung des alten Schwätzers oder die Heuchelei des alten Schlingels ist, gegen die Jugend, die locker und weich ist und sich zum besten haben lässt, gegen Enthusiasten, die Schafsköpfe, und gegen Idealisten, die Thoren sind, gegen die Männer im allgemeinen, die entweder roh und boshaft sind oder dumm und empfindsam genug, um sich mit Haut und Haaren den Weibern zu überliefern, und gegen die Weiber, deren Geschlechtseigenschaften haltungslose Schwäche, leichtfertige Sinnlichkeit, Unbeständigkeit, Falschheit und Lüge sind. Ein Thor! der sich auf sie verlässt oder seine Handlungsweise von ihnen abhängig macht.

Langsam ist es mit Shakespeare so weit gekommen. Wir haben es kommen fühlen. Es beginnt in Hamlet, aber noch so äusserst unschuldig im Vergleich mit der fernerhin steigenden Bitterkeit. Wie ein Hauch, wie ein Flüstern klingt es, wenn Hamlet mit Bezug auf die Mutter ausruft: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib.“ Ophelia ist mehr zart als eigentlich schwach, und sie ist nie falsch, geschweige denn treulos; selbst die schwache Königin Gertrud kann kaum falsch genannt werden.

Es lag Unwillen und Entrüstung in dem Fehdebrief an die moralische Heuchelei, der den Namen Mass für Mass erhielt; es lag Ernst genug darin, um die Komik zum Straucheln zu bringen, aber nicht Bitterkeit genug, um einen versöhnlichen Schluss unmöglich zu machen. Das Trauerspiel in Macbeth erhielt einen trostreichen Ausgang; die guten Mächte siegten schliesslich. In Othello war nur ein einziger, schädlicher Charakter; gefährlich in grossem Stil, aber nur Einer. Othello, Desdemona, Emilia u. s. w. sind

alle grundgute Menschen. In Lear ist es nicht Bitterkeit, nicht Menschenverachtung, sondern das grosse Mitgefühl, das ungeheuerere Mitleid, das alles beherrscht und durchdringt. Shakespeare hat hier sein eigenes Ich ausgestückelt, um gleichsam in vielen Gestalten die Schrecken des Lebens zu durchleiden; noch gipfelt bei ihm nicht alles in verspottendem oder verurteilendem Hohne.

Erst jetzt beginnt dieser Grundton des Hohnes bei ihm zu erklingen. Jetzt kommt ein Zeitraum von einigen Jahren, wo sein Wesen sich in Abscheu vor den Menschen einengt und zusammenzieht und, soweit man es beurteilen kann, von einem dem entsprechenden Selbstgeföhle beherrscht wird. Es ist, als hätte es Augenblicke gegeben, wo er gegen seine Umgebung aus den Hofkreisen wie aus den niederen Klassen, gegen seine Nebenbuhler, seine Feinde, seine Freunde und Freundinnen, vor allen Dingen aber gegen den grossen Haufen eine Verachtung empfand, die ihn beinahe wild machte.

Keimen sehen wir dies in Antonius und Kleopatra. Welch ein Thor, dieser Antonius, der seinen guten Namen und eine in drei Weltteilen befestigte Herrschaft preisgibt bloss um einer kalten und heissen Kokette, die von Hand zu Hand gegangen ist und deren Wesen in allen Farben des Regenbogens schimmert, nahe zu sein. Bald darauf treffen wir es in Troilus und Cressida in vollster Blüte. Welch ein Thor dieser Troilus, der arglos wie ein Kind sich mit ganzer Seele und allen Sinnen an Cressida anschliesst, jenem klassischen, typischen Weibchen, der Unzuverlässigkeit in Weibergestalt, der sprichwörtlich gewordenen Treulosigkeit, falsch, flatterhaft, flüchtig gleich dem Schaume auf dem Wasser, wie sie es ist.

Shakespeare hat nun die Entwicklungsstufe erreicht, wo der Mann in sich einen Drang empfindet, das Weib des Glanzes zu entkleiden, womit romantische Naivetät und sensuelle Anziehung sie umgeben haben, und wo es ihm zur Befriedigung gereicht, im Weibe ausschliesslich das Geschlecht zu sehen. Die Sympathie mit der Liebe und die

Auffassung des Weibes als eines der Liebe würdigen Gegenstandes wandern auf diesem Stadium desselben Weges wie alle anderen Sympathien und Illusionen. Alles ist eitel, sagt Kohélet, und Shakespeare jetzt mit ihm. Wie in allen Künstlergeistern lebte in dem seinigen eine eigentümliche Mischung von Schwärmerei und Cynismus. Nun scheidet er eine Zeitlang die Schwärmerei aus, und der Cynismus bleibt allein zurück.

Eine so durchgreifende Änderung in der ganzen Gesinnung einer grossen Persönlichkeit hat natürlicherweise ihre Ursachen gehabt, vielleicht eine einzelne Grundursache, deren Wirkungen wir verspüren, ohne sie selbst zu kennen; wir müssen uns jedoch bezüglich ihrer Beschaffenheit zu orientieren suchen. Leverrier kam 1846 zu dem Ergebnis, dass die Störungen in der Bahn des Uranus durch einen hinter diesem stehenden Planeten bewirkt würden, den weder er noch sonst jemand gesehen hatte; aber er bestimmte dessen Platz, und Galle fand drei Wochen nachher an der angegebenen Stelle den Planeten Neptun. Leider ist die Geschichte Shakespeares so dunkel, und alle Himmelsgegenstände sind so fruchtlos nach Aktenstücken zu dieser Geschichte durchforscht worden, dass die Hoffnung, hier neues Licht zu entdecken, nicht gross ist.

Das einzige, was wir thun können, ist unsere Blicke an dem Horizonte seines Lebens umherschweifen zu lassen und zu beobachten, welche Gestalt die ihn umgebenden englischen Verhältnisse und Zustände annahmen. Zu jeder Zeit findet sich Stoff zu ermunternden und niederschlagenden Erfahrungen und Betrachtungen; aber das Auge ist nicht zu jeder Zeit gleich geneigt, das Ermunternde oder das Niederschlagende zu erkennen. Wir dürfen völlig überzeugt sein, dass Shakespeares Blick nun besonders darauf gerichtet war, das Hässliche und Traurige, das Schmutzige und Abstossende bei seinen Zeitgenossen aufzuspüren und dabei zu verweilen. Seine Schwermut hat hierin ihre Nahrung gesucht; seine Bitterkeit hat es verstanden, aus jeder am Rande seines Lebensweges wachsenden Giftpflanze Gift und

immer wieder Gift zu saugen; sein Lebensüberdruß und seine Menschenverachtung sind, mit jeder neuen Erfahrung angeschwollen und gewachsen. Und in den Begebenheiten und Zuständen jener Jahre gab es wahrlich Stoff genug um Unwillen, Abscheu und Geringschätzung zu erzeugen.

II.

Es blieb Shakespeare in seiner Stellung nichts anderes übrig, als sich so eng wie möglich an den König und den Hof anzuschliessen. Aber die unheimlichen Eigenschaften des Königs und die verderblichen Neigungen des Hofes traten mit jedem Jahre deutlicher hervor. Der König liebte es, sich seiner Weisheit wegen mit König Salomo vergleichen zu lassen; er glich ihm an Verschwendung und Heinrich III. von Frankreich an Empfänglichkeit für männliche Schönheit. Seine Leidenschaft für seine wechselnden Lieblinge erinnert an die Leidenschaft Edwards II. für Gavestone in Marlowes Drama. Er war, heisst es in einer Schrift aus der damaligen Zeit, für ein schönes Gesicht und wohlgeformte Glieder bei einem Mann so empfänglich wie ein Schulmädchen. Die Zeitgenossen zogen in dieser Beziehung Vergleiche zwischen ihm und seiner Vorgängerin, die nicht zu seinem Vorteil ausfielen. Elisabeth, hiess es, war unverheiratet, liebte nur Wesen von dem anderen Geschlechte, nur verdiente Männer, liess sich sogar nicht von diesen beherrschen u. s. w. James dagegen, der verheiratet war, entbrannte in Leidenschaft für den einen Mignon nach dem andern, und diese Männer waren untaugliche, freche Personen, denen er die höchsten Würden des Reiches zuerteilte, reiche Gelegenheit gab, Verderben um sich her zu verbreiten, und von denen er sich vollständig beherrschen liess.*) In unseren

*) Siehe *The Court and Times of James the First*, illustrated by authentic letters. 2 voll.

Tagen hat Swinburne (in seinem Essay über Chapman) James als einen König gestempelt, „der nordische Bosheit (virulence) und Pedanterie mit den schlimmsten Eigenschaften der schlimmsten Italiener aus dem schlimmsten Zeitraume der italienischen Decadence in sich vereinigte.“ Stammte er in Wirklichkeit sowohl väterlicher- als mütterlicherseits von Schottland her? Sein Äusseres, das wenig an seine strahlende Mutter erinnerte, deutete noch weniger auf den schönen Heinrich Darnley hin, und die Zeitgenossen waren in Zweifel. Man glaubte damals nicht an die moderne, verschönernde Legende, dass die Eifersucht Darnleys unbegründet gewesen sei; man hielt das hässliche Gesicht jenes italienischen Sängers und Privatsekretärs nicht für ein unbedingtes Hindernis, dass Maria Stuart ein zärtliches Gefühl für ihn gehegt haben könne. Der schottische Salomo wurde von dem derben und spasshaften Heinrich IV. von Frankreich nie anders bezeichnet denn als *Salomo, Sohn von David* [Rizzio].

Die begeisterte Volksstimmung, die dem Könige bei seiner Thronbesteigung entgegenströmte, hatte schnell einer ausgesprochenen Unbeliebtheit Platz gemacht. An Dutzenden von verschiedenen Punkten machte er immer wieder Verstösse gegen englisches Volks- und Rechtsbewusstsein und englisches Schicklichkeitsgefühl.

Wie der König hatte die lebensfrohe Königin, die sich in Hoffestlichkeiten gefiel und ihre Tage damit verbrachte, sich für Maskenbälle zu verkleiden, ihre ausgesprochenen Lieblinge, und eine Zeitlang erstreckten beide Majestäten im Verein ihre Gunst auf Eine Familie. Die Königin schenkte ihr Wohlwollen dem älteren Bruder, dem Grafen von Pembroke, dem Freunde Shakespeares, der König das seinige dem jüngeren Bruder, den er zum Grafen von Montgomery und zum Ritter des Hosenbandordens ernannte. Sei es jedoch, dass er bei diesem nicht die Übereinstimmung in der Gesinnung antraf, die er erwartet hatte, sei es, dass der Eindruck, den Montgomery auf ihn gemacht, durch einen andern, stärkeren verdrängt wurde, so viel steht fest, dass

er schon 1603 seine Neigung mit gewaltiger Stärke einem zwanzigjährigen Jünglinge zuwandte, der ausersehen war, allmählich der mächtigste Mann Grossbritanniens zu werden.

Es war dies der junge Schotte Robert Carr, der sich in jenem Jahre die Aufmerksamkeit des Königs zuzog, indem er bei einem Turnier, bei dem James zugegen war, zu Fall kam und sein Bein brach. Als Knabe war er daheim in Schottland beim Könige Page gewesen, hatte dann in Frankreich sein Glück versucht und war darauf bei Lord Hay in Dienst getreten. Der König gab ausdrücklich Befehl, dass er auf dem Schlosse gepflegt werden solle, sandte ihm seine eigenen Ärzte, besuchte ihn oft während seiner Krankheit, schlug ihn zum Ritter, ernannte ihn zu seinem Kammerherrn (*gentleman of his bed-chamber*), sobald er wieder hergestellt war, und wollte ihn immer um sich haben. Er machte sich sogar die Mühe, ihn Latein zu lehren. So stieg dieser Mann Stufe für Stufe, bis er unter dem ältesten Adel des Landes seinen Platz erhielt.

Was die öffentliche Meinung besonders herausforderte, war der Umstand, dass Carr ein Schotte war; denn es winmelte von schottischen Abenteurern in der Umgebung des Königs, und die Schotten wurden noch als ein fremdes Volk betrachtet. Schon der neue Name Grossbritannien erregte Unwillen, und zwar weil die ruhmreiche Benennung England kein Name mehr sein sollte. Schottisches Geld erlangte auf englischem Boden Gültigkeit, und englische Schiffe sollten sowohl das St. Andreas- als auch das St. Georgs-Kreuz in der Flagge haben. Die Engländer hielten sich für übervorteilt; sie fürchteten, wie es in einer Schrift aus der damaligen Zeit heisst, „dass die Schotten in die englische Lordschaft und in die Alkoven englischer Ladys hineinkriechen möchten,“ und im Parlamente wurden wegen Erteilung des Bürgerrechtes an Schotten beständig Kämpfe ausgefochten. Francis Bacon pflegte dann die Ansicht des Königs zu vertreten. Man kam mit dem bescheidenen und biblischen Einwande, dass es ebenso gehen würde wie mit Abraham und Lot. Als ihre Familien zusammenlebten,

wurden sie uneinig, und schliesslich hiess es: Geh du zur Rechten, so gehe ich zur Linken. James erklärte (1607), dass es nicht seine Absicht sei, England die Arbeit, Schottland die Frucht zu geben (to give England the labour and sweat, Scotland the fruit and sweet). Thatsache war es jedoch, dass die Schotten, sobald die Leidenschaft des Königs erregt war, stets den Engländern vorgezogen wurden.

Es war James darum zu thun, seinen Liebling mit Ländereien zu versehen. Er bewerkstelligte dies auf folgende Weise: Als Raleigh alles um sich her zusammenstürzen sah, sicherte er die Einkünfte seines Gutes Sherborne seiner Gattin und bestimmte, dass nach seinem Tode sein ältester Sohn der Erbe seiner Güter sein sollte. Aber schon wenige Monate nachher entdeckten die Juristen des Königs einen Formfehler in der Abtretungsurkunde, der diese ungültig machte. Augenblicklich schrieb Raleigh aus seinem Gefängnis an Salisbury und flehte den König an, er möge nicht wegen eines Abschreiberfehlers seine Familie ihres Eigentums berauben. Der König gab tröstliche Zusagen und versprach Raleigh eine neue und richtige Abtretungsurkunde. Kurz darauf hoffte der Gefangene sogar seine Freiheit zu erlangen, indem er sich einbildete, dass Christian IV., als er 1606 England besuchte, ihm das Wort reden werde. Als jedoch Lady Raleigh sich aus dieser Veranlassung in Hampton Court vor James auf die Knie warf, ging der König wortlos an ihr vorbei. Von 1607 an war der König entschlossen, sich zu Gunsten seines Lieblings der Güter Raleighs zu bemächtigen. 1608 erging an Raleigh die Aufforderung, sein Recht und seine Ansprüche auf das Gut zu beweisen. Er besass ja nur die ungültige Abtretungsurkunde. Mit ihren beiden kleinen Söhnen warf sich Lady Raleigh nun um Weihnachten im Audienzsaal zum zweiten Male dem Könige zu Füssen und flehte ihn an, ihnen eine neue Abtretungsurkunde ohne Formfehler zu erteilen. James gab ihr jedoch in seiner schottischen Mundart nur die Antwort: *I maun hae the lond, I maun hae it for Carr*, und man sagt, das stolze Weib habe dann die

Geduld verloren, sei aufgesprungen und habe Gott angerufen, den Raub ihres Eigentums zu strafen. Raleigh selbst versuchte ein mehr politisches Verfahren, indem er den 2. Januar 1609 einen Brief an Carr sandte, worin er ihn anflehte, nicht nach dem Besitze von Sherborne zu trachten; er bekam natürlicherweise keine Antwort, und unterm 10. desselben Monats wurden die Güter Carr als Geschenk übertragen. Es ist zu bedauern, dass Raleigh, der in Privatgesprächen aus seiner Ansicht über die Mignons des Königs keinen Hehl machte, sich herabliess, einen Brief an Carr zu richten als an „Einen, den er persönlich nicht kenne, sondern nur seinem ehrenvollen Rufe nach“ (one whom I know not but by honourable fame).

Lady Raleigh erhielt als Ersatz eine Geldsumme, die jedoch keineswegs dem wirklichen Werte von Sherborne entsprach, und Raleigh wurde auch fernerhin gefangen gehalten. Sehr bezeichnend ist es, dass er das eine Jahr nach dem andern in seinem Gefängnis im Tower zurückgehalten wurde, bis er endlich 1616 aufs neue die Geldgier seines königlichen Gefangenwärters erregte. Die Hoffnung, dass er die in Guiana vermuteten Goldminen finden würde, öffnete ihm in den Jahren 1616 und 17 eine Zeitlang die Thür des Gefängnisses.*) Als er die Minen nicht fand, ergriff man einen Vorwand zu seiner Hinrichtung.

III.

Das Interesse des Königs für alle geistlichen Dinge und theologischen Streitfragen war kein Fünkchen geringer als sein Interesse für seine Günstlinge. Öffentlich äusserte

*) Sir Walter Raleigh was freed out of the Tower the last week and goes up and down seeing sights and places built or bettered since his imprisonment. Aus einem Briefe vom 17. März 1616 von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton. Man vergleiche: *The Court and Times of James the First.* — Gardiner: *History of England* II, 43. — Gosse: *Raleigh* 172.

er oft und zu wiederholten Malen den naivsten, selbst für die damalige Kulturstufe komischen Aberglauben. So heisst es spöttisch in einem Briefe von Sir Edward Hoby an Sir Thomas Edmondson (19. Nov. 1605): „Der König sagte in seiner Parlamentsrede, dass ihm viel von seinem besten Glücke an einem Donnerstag widerfahren sei. Besonders betonte er seine Befreiung von Gowry [aus den Händen der Brüder Ruthven] und dieses letzte [die Pulververschwörung] und bemerkte, dass beide Male der Tag der fünfte im Monat gewesen sei; schliesslich sagte er, das Parlament müsse daher an einem Donnerstag beginnen.“ Wenn James seine Geistlichkeit in ihren Forderungen unterstützte, so geschah das doch weniger aus religiösen Gründen, als weil er dadurch seine königliche Macht befestigte und nach Kräften der Lehre Ausbreitung verschaffte, dass alle Fragen in letzter Instanz durch seine persönliche Weisheit und Einsicht entschieden werden sollten.

Es bestand ein gespanntes Verhältnis zwischen den allgemeinen und den geistlichen Gerichtshöfen. Die weltlichen Richter erliessen öfter ein Verbot an die geistlichen Richter, gewisse Rechtssachen weiter zu behandeln, ehe sie bewiesen hätten, dass diese ihrer Gerichtsbarkeit unterständen. Die Klerisei wehrte sich und behauptete, die beiden Arten von Gerichtshöfen seien voneinander unabhängig und das Recht der geistlichen Gerichte stamme direkt von der Krone. 1605 klagte der Erzbischof von Canterbury beim Könige über die Richter, und diese appellierten an das Parlament. Fuller, ein Parlamentsmitglied, der einer der ersten Fürsprecher der Puritaner gewesen war, verteidigte zu dieser Zeit zwei aus theologischen Gründen Angeklagte, die von dem geistlichen Gerichtshof *The high commission* schlimm misshandelt worden waren, und bestritt, dass dieser Gerichtshof — eine päpstliche Behörde, wie er ihn nannte — das Recht habe, Geldbussen und Gefängnisstrafen aufzuerlegen. Er selbst wurde dann wegen seiner unbesonnenen Äusserung in Gefangenschaft gehalten, bis er sich unterwarf. Aber die Frage wegen des Rechtes

der weltlichen Gerichtshöfe den geistlichen gegenüber gäerte auch fernerhin in den Gemütern. Der König unterstützte letztere, weil sie eine Macht ausübten, die das Parlament nicht kontrollieren konnte; der Lord Oberrichter Coke stand auf seiten der ersteren. Als er aber eines Tags James gegenüber den Ausdruck gebrauchte, der König müsse die allgemeinen Gesetze des Landes respektieren und dessen eingedenk sein, dass die geistliche Gerichtsbarkeit fremd sei, so drohte James ihm wütend mit der geballten Faust und würde ihn geschlagen haben (wie seiner Zeit Heinrich V. als Jüngling den Lord Oberrichter seines Vaters schlug), wenn Coke nicht erschrocken vor ihm niedergefallen wäre und um Verzeihung gebeten hätte.

Die eifrige Rechtgläubigkeit des Königs war die Veranlassung, dass er als theologischer Polemiker auftrat. Ein Professor der Theologie in Leiden Namens Conrad Vorstius hatte sich seiner Auffassung nach Ketzereien zu Schulden kommen lassen; diese waren so bedeutungsloser Art, dass sie in jenen Tagen in Holland keine Einsprache gegen seine Lehrerwirksamkeit hervorriefen, obgleich der grösste Teil der holländischen Theologen eifrig rechtgläubig war; dies beruhte darauf, dass die holländischen Staatsmänner und die Patrizier der Kaufmannschaft für religiöse Duldsamkeit gestimmt waren. Aber James richtete dieserhalb so grobe und leidenschaftliche Angriffe auf sie, dass man, um des Bündnisses mit England nicht verlustig zu gehen, sich genötigt sah, Vorstius seines Amtes zu entledigen.

Gerade als James in der hitzigsten Polemik gegen Vorstius begriffen war, wurden zwei unglückliche Männer, Eduard Wightman und Bartholomew Legate, ketzerischer Ansichten überwiesen. Letzterer gestand sogar, Arianer zu sein und mehrere Jahre nicht zu Jesus gebetet zu haben. James war Feuer und Flamme; Elisabeth hatte zwei Ketzer verbrennen lassen, warum sollte er nicht ebenso thun? Die öffentliche Meinung betrachtete das nur als Gerechtigkeit, keineswegs als Grausamkeit. Im März 1612 wurden beide lebendig verbrannt.

Es war eine Gewohnheit des schreiblustigen James, Proklamationen zu erlassen. Eine seiner ersten Proklamationen warnte vor den Übergriffen der Jesuiten und bestimmte einen Zeitpunkt, innerhalb dessen sie seine Reiche und Länder verlassen haben sollten, eine andere empfahl auf das Eindringlichste Gleichartigkeit in der Religion, d. h. vollständige Gemeinschaft in den Zeremonien. Ein kühner Prediger Namens Burges hielt aus dieser Veranlassung bald darauf (schon 1603) in Gegenwart des Königs eine Predigt gegen die Bedeutung der Zeremonien. Diese glichen, sagte er, dem Glase jenes römischen Senators, das eines Mannes Leben oder Lebensunterhalt nicht wert war. Der Senator hatte den Kaiser Augustus zu einem Feste eingeladen, doch dieser hörte bei seiner Ankunft einen fürchterlichen Schrei: man wollte einen Sklaven in den Fischteich werfen. Er hatte ein kostbares Glas zerbrochen. Der Kaiser befahl mit der Exekution innezuhalten und fragte den Senator, ob er Gläser besässe, die das Leben eines Mannes wert seien. Dieser antwortete, er hätte Gläser, die eine Provinz wert seien. Augustus verlangte sie zu sehen und liess sie alle zerschlagen: Besser dass sie alle zu Grunde gehen als ein einziger Mann. — Die Anwendung überlasse ich Eurer Majestät.

Doch die Proklamationen dauerten unaufhörlich fort, und bald wurde es James eine Lieblingsbeschäftigung, durch Proklamationen Handlungen zu verbieten, die nicht gegen das Gesetz verstießen. Als das Missvergnügen hierüber immer grösseren Umfang annahm, hielt man es für geboten, den Lord Oberrichter um seine Ansicht zu fragen. So legte man 1610 Coke die beiden Fragen vor, ob der König durch eine Proklamation die Errichtung neuer Häuser in London verbieten könne (hiergegen hatte man in der naiven Absicht, die „Überentwicklung“ der Hauptstadt zu verhindern, eine Kundgebung erlassen) und ob er die Fabrikation von Stärke untersagen könne — (man hatte die Benutzung von Weizen zu anderem Gebrauch als zur Ernährung durch eine Kundgebung zu verhindern gesucht). Die Antwort lautete, der

König könne durch Proklamationen keine Verbrechen schaffen noch durch die Sternkammer Handlungen strafbar machen, die nicht gesetzlich der Gerechsamkeit dieses Gerichtshofes unterworfen seien. Eine Zeitlang hörten dann derartige Kundgebungen auf, durch welche Geldstrafe auferlegt, oder mit Gefängnis gedroht wurde.

Bald jedoch wurde die Missstimmung zwischen dem Könige und dem Volke so stark, dass sie zu einem vollständigen Bruche zwischen James und der zweiten Regierungsmacht, dem Unterhause, führte, da dieses sich nicht darein finden wollte, dass der König eigenmächtig Steuern auferlegte und eintrieb, um nach Lust und Laune Geld verschleudern zu können. James verlangte vom Unterhause 500 000 Pfund, um seine Schulden damit zu bezahlen. Er litt unter der Sprache, die im Parlamente über seine und seiner Günstlinge Verschwendungssucht geführt wurde; es würde sogar, so berichtete ein beleidigendes Gerücht dem Könige, im Unterhause ausgesprochen werden, er müsse die Schotten seiner Umgebung in das Land heimsenden, woher sie gekommen seien. Er verlor die Besinnung, vertagte das Parlament und löste es im Februar 1611 auf. Das war der Anfang des Streites zwischen Krone und Volk, der den Rest seines Lebens überdauerte, unter seinem Sohne die grosse Revolution veranlasste und erst zum Abschluss gelangte, als beide Häuser 78 Jahre nachher Wilhelm von Oranien den Thron Grossbritanniens anboten.

Vergebens waren die Einkünfte des Königs, auch durch ungesetzliche Mittel, mit jedem Jahre gewachsen. Nichts reichte hin. Noch im Februar 1611 verteilte er an sechs, darunter vier schottische, Günstlinge 34 000 Pfund. Im März ernannte er Carr zum Viscount von Rochester, machte ihn also zum Peer von England. Zum erstenmal in der Geschichte Englands nahm ein Schotte im Hause der Lords Platz, noch dazu ein Schotte, der sein Bestes gethan hatte, den König gegen das Unterhaus aufzuhetzen.

In dieser Geldnot fiel man bei Hofe auf das Mittel, die Baronetwürde zu verkaufen (siehe oben S. 616). Jeder

Ritter oder Esquire, der sich eines guten Rufes erfreute und Ländereien mit einem Jahresertrag von 1000 Pfund besass, konnte Baron werden, falls er bereit war, der Staatskasse die Summe von 1080 Pfund in drei jährlichen Raten zu zahlen, d. h. eine Summe, die hinreichte, um 30 Infanteristen (in Irland) während dreier Jahre zu unterhalten. Eine bemerkenswerte Linderung in der Not brachte diese Veranstaltung nicht; dazu war die Verschwendung zu gross und die Nachfrage nach dem Titel zu gering.

Um das Jahr 1614 war man endlich so weit gekommen, dass man trotz ausserordentlich grosser Verkäufe von Krongütern vor Geldnot weder ein noch aus wusste. Die Schulden des Königs beliefen sich auf 680 000 Pfund, einer jährlichen Unterbilanz von 200 000 Pfund nicht zu gedenken. Die Garnisonen in Holland standen im Begriff wegen Mangel an Sold Meuterei zu machen; die Matrosen der Flotte hatten ebenfalls nichts erhalten. Die Festungen verfielen ohne in stand gesetzt zu werden, und Englands Gesandte im Auslande schrieben vergebens um ihr Gehalt. Da entschloss man sich, wiederum ein Parlament zu berufen; aber trotz der schamlosesten Wahlbeeinflussung erlangte die Opposition die Mehrzahl im Unterhause. Da war über vielerlei Klage zu führen, u. a. darüber, dass der König Lord Harrington, der ihm zur Hochzeit seiner Tochter 30 000 Pfund vorgeschossen, dadurch bezahlt hatte, dass er ihm die Alleinberechtigung zur Prägung von Kupfergeld übertragen, oder dass die Regierung ein Monopol zur Glasfabrikation bewilligt oder einer Gesellschaft die Alleinberechtigung zum Handel mit Frankreich überlassen hatte. Als das Oberhaus sich weigerte, mit dem Unterhause wegen eines gemeinschaftlichen Vorgehens zu verhandeln, und als Bischof Neile, einer der schlimmsten Augendiener, den der König im Hause der Lords besass, sich einige beleidigende Äusserung gegen das Unterhaus erlaubte, erhob sich in diesem Hause ein solcher Sturm, dass ein Mitglied, ein junger Edelmann, die Höflinge Seidenpudel (spaniels) gegenüber dem Könige, Wölfe dem Volke gegenüber nannte, und

ein anderes Mitglied so weit ging, die schottischen Günstlinge an die Möglichkeit zu erinnern, dass die sizilianische Vesper auf englischem Boden nachgeahmt werden könne.

James, der versucht hatte, durch lange Eröffnungsreden das Unterhaus seinen Wünschen geneigt zu machen, sah nun ein, dass er von dieser Versammlung nichts zu erwarten habe, und löste im Juni das Parlament auf.

Um nun womöglich aus den Schulden herauszukommen und für die Ausgaben Mittel herbeizuschaffen, fand man bei Hofe den Ausweg, einen gewaltsamen Druck auf die Bürger auszuüben, um sie dahin zu bringen, dass sie scheinbar freiwillig dem Könige ihr Geld schickten. Die Bischöfe machten den Anfang, indem sie dem Könige ihre besten Silbergeräte und ihre wertvollsten Kostbarkeiten anboten; ihrem Beispiele folgten alle, welche von der königlichen Gewalt Begünstigungen erhoffen konnten; eine grosse Menge von Personen sandte zur Verfügung des Königs Geld an das Juwelenhaus in Whitehall. Man trug sich mit der Absicht, James zu einem Aufrufe an ganz England zu veranlassen, um die weitesten Kreise zur Nachfolge des gegebenen Beispiels aufzufordern. Zuerst hatte es den Anschein, als würde die Selbstbesteuerung etwas Erkleckliches einbringen. Als der König die City um ein Darlehn von 100 000 Pfund anging, antwortete die Stadt — sehr verschieden von der seiner Zeit der Königin Elisabeth erteilten Antwort (siehe oben S. 24) — dass sie lieber 10 000 Pfund schenken als 100 000 Pfund leihen wolle. Im Laufe von etwas mehr als einem Monat kamen 23 000 Pfund ein. Dann aber hörte der Geldstrom auf. Vergebens schrieb die Regierung an alle Grafschaften, an alle Beamten u. s. w., man möge Aufforderungen an die Bürger richten. Überall antwortete man dem Sheriff, der König würde sicherlich ohne Schwierigkeit Geld erhalten können, falls er ein Parlament einberiefe. Während voller zwei Monate kamen im ganzen 500 Pfund ein. Man versuchte einen neuen Appell und neue Beeinflussung, ohne jedoch das gewünschte Resultat zu erreichen.

Bezeichnend ist es, dass der arme Raleigh, der in seinem Gefängnisse von diesen Verhältnissen hörte und nur ungenügend mit der Umgebung in Verbindung stand, aus dieser Veranlassung seine Schrift „Die Prärogative des Parlamentes“ als einen guten Rat für James verfasste, den er persönlich an den von seinen Ministern in seinem Namen verübten Missbräuchen für unschuldig hielt. Er hegte die naive Hoffnung, als Lohn für diese Schrift, die natürlicherweise unterdrückt wurde, seine Freiheit zu erhalten.

Eine andere Folge der Missstimmung, die sich des Volkes bemächtigt hatte, war der bekannte Peachamsche Prozess, während dessen ein Mann, der über das Betragen der Beamten und der Geistlichen einen tiefen Zorn empfand und der bisweilen eine unmässige Sprache geführt hatte, wiederholt auf die Folter gespannt wurde, und zwar nur wegen einer bei Hausuntersuchungen in seinem Besitz gefundenen Handschrift einer nie gehaltenen noch gedruckten Predigt. Bacon selbst entblödete sich nicht, während der Folter die Henker anzufeuern. Zwar war die Tortur in dem allgemeinen Rechte abgeschafft, nichtsdestoweniger wurde sie in politischen Prozessen als mit Recht anwendbar betrachtet.

James war persönlich grausam, was sich u. a. bei seinen häufigen Begnadigungen auf dem Schafotte zeigte. Er liess Männer wie Cobham, Grey, Markham Todesangst ausstehen und dann zwei Stunden mit dem Beil über dem Haupte warten, bis sie die Ursache für die Aussetzung der Hinrichtung erfuhren. Aber das Zeitalter war grausam wie er. In allen aus jener Zeit veröffentlichten, englischen Briefen ist immer wieder die Rede von Hängen, Halbhängen, Martern auf der Folterbank, Rädern und Köpfen, ohne dass dabei irgend welche Gemütsbewegung geäussert wird, und sobald irgend jemand stirbt, wird stets der Verdacht wegen Giftmordes laut. Selbst als der König seinen Sohn verliert, hegt man hartnäckig den Verdacht, er habe den Sohn aus Eifersucht über dessen Popularität aus dem Wege räumen lassen. Und wie man bei jedem Todesfalle überzeugt war,

dass Giftmischer dabei im Spiele gewesen seien, so dachte man bei jeder Leidenschaft oder bei jedem Krankheitsfalle an Zauberei. Zauberer und Zauberinnen waren Gegenstand der Verdammung und Verachtung, aber man glaubte an sie; selbst ein Mann wie Philipp Sidneys Freund Fulk Greville, Lord Brook, der unter James die Stellung eines Schatzkanzlers einnahm, glaubt in seiner Schrift „Fünf Jahre von König James Regierungszeit“ an die Zauberei, über die er sich höhnisch äussert.

IV.

Der Ton bei Hofe war im Ganzen äusserst schlecht, das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern leichtfertiger, als man es unter einem Könige, der sich im allgemeinen aus Weibern nichts machte, annehmen sollte. Die Sitten waren grob, die Sprache roh. Wir treffen in den Briefen des Staatsmannes Sir Dudley Carleton die Beschreibung von den Abenteuern einer Brautnacht, die damit endigt, dass der König in seinem Nachtgewande des Morgens an das Bett der Braut geht, um sie zu wecken, und eine Zeitlang bei ihr verweilt (in or upon the bed. Chuse which you will believe). In öffentlichen Kundgebungen bezeichnet James seine Königin als „our dearest bed fellow.“ In dem teils thörichten, teils obscönen Briefwechsel zwischen James und dem Nachfolger Carr's Buckingham unterzeichnet dieser sich *Your dog* (Euer Hund), und James redet ihn an *Dog Steenie*. So nennt James sogar den ernsthaften Cecil „kleiner Spürhund“ (*little beagle*). Ja als die Königin an Buckingham schreibt, um ihn zu bitten, er möge den König um das Leben Raleighs anfehlen, redet sie ihn *My kind Dog* an.

Mit der Würde wurde auch alle Schicklichkeit hintangesetzt. Selbst der ältere Disraeli, der prinzipielle Ver-

teidiger und Bewunderer von König James, gesteht, dass die Sitten des Hofes entsetzlich waren, dass die Höflinge, die ihre Zeit mit Müssiggang und ganz unsinniger Verschwendung verbrachten, mit den infamsten Lastern behaftet waren. Er führt selbst die Zeile aus Draytons *The Moon-calf* über einen Gentleman und eine Lady dieser Kreise an:

He's too much Woman and She's too much Man.

Auch leugnet er nicht die Wahrheit der Charakteristik damaliger Zustände von Arthur Wilson. Wilson erzählt, dass viele adelige, junge Damen, durch das üppige Leben ihrer Eltern in Verlegenheit gebracht, ihre Schönheit als ein Kapital betrachteten, nach London kamen um sich feilzubieten, grosse Pensionen auf Lebenszeit erlangten, sich dann mit hervorragenden und vermögenden Männern verheirateten und als verständige, galante Damen, ja als heroische Geister betrachtet wurden. Die Rede der Männer bei Hofe war so frivol, dass man in weniger ehrbaren Ausdrücken häufig die Wendung hörte: „Ich möchte lieber, man glaubte, ich genösse die Gunst jener Dame, wenn dem nicht so wäre, als sie wirklich geniessen, wenn niemand darum wüsste.“

Gondomar, der spanische Gesandte, spielte zu dieser Zeit eine ausserordentliche Rolle am Hofe von James dem Ersten. Don Diego Sarmiento de Acuña, Graf von Gondomar, war einer der vorzüglichsten Diplomaten Spaniens. Zwar fehlte es ihm an staatsmännischem Blick, insofern er sich einbildete, England könne zum Katholicismus zurückgeführt werden, aber er war ein Meister in der Fähigkeit, die Menschen zu behandeln, er verstand durch unerschütterliche Festigkeit zu imponieren, durch mustergültige Geschmeidigkeit zu gewinnen, zu rechter Zeit zu schweigen und zu sprechen und übrigens der Sache seines Herrn durch verständige Mittel zu dienen. Er hatte freien Zutritt zu James, so gut wie irgend ein englischer Höfling, und machte sich u. a. durch eine Menge ergötzlicher Einfälle beim Könige beliebt und ferner dadurch, dass er mit Fleiss schlechtes Latein sprach, so dass James ihn korrigieren konnte.

Wenn dieser Mann nach seinem Hause ritt oder fuhr,

standen die vornehmen Damen auf ihren Altanen Wache, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und es hatte den Anschein, sagt sogar Disraeli, dass eine jede dieser Damen ihre Gunst um einen hohen Preis verkauft hätte. Verschiedene unter diesen vornehmen Damen, erzählt Wilson, machten Anspruch darauf, Schöngeister (*Wits*) zu sein, oder sie hatten hübsche Töchter oder Nichten, die viel Besuch nach ihrem Hause hinzogen. Eine Anekdote, die auf die Zeitgenossen als eine gute Geschichte grossen Eindruck gemacht hat und die an vielen Stellen berichtet wird, ist folgende: Als Gondomar eines Tags in der Drury Lane an dem Hause einer schönen Witwe, einer Lady Jakob vorbeikam und diese sich zeigte um seinen Gruss entgegenzunehmen, so verbeugte er sich, wunderte sich aber, dass sie zum Danke nur den Mund bewegte, indem sie ihn sperrweit öffnete. Bei dieser Unhöflichkeit der Lady stutzte er, vermutete jedoch, dass sie vielleicht zufällig hätte gähnen müssen; da sich indessen am folgenden Tage dasselbe ereignete, so sandte er einen seiner Kavaliers zu ihr, um sie wissen zu lassen, dass die Damen Englands sonst gnädiger gegen ihn wären, als dass sie seine Höflichkeit auf beleidigende Weise erwiderten. Sie antwortete, es sei wahr, dass er die Gunst verschiedener Damen um einen hohen Preis erworben habe, sie hätte ihm nur zeigen wollen, dass sie auch einen Mund habe, der ebenso gut gestopft sein wolle als der anderer Damen. Er sandte ihr augenblicklich ein Geschenk.

Die Frauen folgten in dieser Beziehung nur dem Beispiel der Männer. Der englische Gesandte in Madrid, Lord Digby, hatte längst eingesehen und Nutzen daraus gezogen, dass man verhältnismässig billig hinter die Geheimnisse der spanischen Regierung kommen könne. So entdeckte er im Mai 1613, dass an eine ganze Reihe hochstehender Persönlichkeiten in England von Spanien Jahrgelder gezahlt wurden. Zu seinem Schrecken gewahrte er, dass sich unter den Pensionisten Spaniens der englische Admiral Sir William Monson befand, und es erfüllte ihn mit Entsetzen, dass der eben ver-

storbene englische Lord Schatzkammer-Kanzler; Graf von Salisbury bis zu seiner Todesstunde dazu gehört hatte. Im Dezember gelangte er in den Besitz der ganzen Liste, war wie vom Blitz getroffen, als er auf dieser Liste die Namen von Männern las, die mit den höchsten Regierungsämtern bekleidet waren und deren Rechtschaffenheit er nie angezweifelt hatte, verlangte daher, da er nicht wagte, das Geheimnis dem Papiere anzuvertrauen — die Briefsicherheit war damals äusserst gering — Urlaub, um diese traurige Mitteilung persönlich dem Könige zu überbringen.

V.

Eine Begebenheit innerhalb des Königshauses, von der Gardiner sagt, dass sie heutzutage die Entrüstung der ganzen britischen Bevölkerung von dem einen Ende des Königreiches bis zum andern erregen würde, zeigt die ganze Herzlosigkeit des Königs und zugleich den rechtlosen Zustand bei Hofe wie im Volke.

Arabella Stuart war eine Base von König James; schon seit Elisabeths Zeiten bezog sie eine Apanage, die später vergrössert worden war; sie wohnte auf dem Schlosse und verkehrte mit den Damen der Königin. Ihre Briefe offenbaren eine liebenswürdige und durch und durch feine Frauenseele, die von keinerlei politischem Ehrgeiz berührt ist. Sie wolle, sagt sie in einem Briefe an ihren Oheim Shrewsbury, „die scheinbare Unmöglichkeit widerlegen, dass eine junge Dame ihre Reinheit und Unschuld bewahren könne inmitten der Tollheiten, womit das Hofleben sie umringe.“ Hiermit zielt sie u. a. auf die ewigen Maskeraden ab, in denen Königin Anna und ihre Damen „verkleidet als See-Nymphen oder Nereiden in verschiedenen Trachten zum Entzücken der Zuschauer“ sich herumtummelten (Arthur Wilsons History of Great Britain 1653). Sie hielt

sich von dem Strudel dieser Vergnügungen fern. Verschiedene fremde Potentaten bewarben sich um ihre Hand, wurden jedoch zurückgewiesen; sie wollte sich nicht mit einem Manne verheiraten, den sie nicht kannte. Nichtsdestoweniger veranlasste das falsche Gerücht, sie wolle irgend welchen fremden Machthaber heiraten, der in ihrem Namen ihre Rechte an den englischen Thron geltend machen könne, dass James sie um Weihnachten 1609 gefangen nehmen und vor den Rat fordern liess. Als das Missverständnis aufgeklärt worden war, versicherte der König ihr ausdrücklich, dass er gegen ihre Heirat mit irgend einem seiner Unterthanen nichts zu erinnern habe, und sie wurde schnell auf freien Fuss gesetzt.

Wenige Wochen nachher lernte sie den Mann kennen, der ihr Herz gewann und an den sie sich mit einer Leidenschaft und Treue anschloss, die an das Verhältnis zwischen Imogen und Posthumus in Shakespeares „Cymbeline“ erinnert. Dieser Mann war der junge William Seymour, ein Sohn von Lord Beauchamp, einem der ersten Aristokraten Englands. Im Februar erhielt er Zutritt zu ihren Zimmern und ihr Jawort. Die Versicherung, die der König Arabella gegeben hatte, liess die Liebenden ihrer Zukunft ruhig entgegensehen. Dennoch war die Wahl der jungen Prinzessin so unheilswanger wie möglich. Denn Lord Beauchamp war als Sohn des Grafen von Hertford und der Catharina Grey Erbe der Throngerechtsame der Suffolk-Linie. Zwar war der älteste Sohn von Lord Beauchamp noch am Leben und William Seymour somit für den Augenblick als Prätendent unmöglich, aber der älteste Sohn konnte kinderlos sterben, was er in Wirklichkeit auch that. Und die Rechte der Suffolk-Linie waren obendrein durch einen gesetzlichen Parlamentsakt gutgeheissen, während das Parlament, das James anerkannt hatte, inkompetent war, die Thronfolge zu verändern. Diesen Thatsachen gegenüber liess der König es ganz ausser Acht, dass weder Seymour noch Arabella noch überhaupt irgend ein Mensch in England daran dachte, ihn zu Gunsten des jungen Paares des Thrones

zu berauben. Sie wurden beide vor den Rat geladen und verhört.

Seymour musste versprechen, jeden Gedanken an eine Verbindung mit Arabella aufgeben zu wollen. Drei Monate unterliess er es, sie zu sehen; aber im Mai 1610 liess das Paar sich heimlich trauen. Als dies im Juli James zu Ohren kam, entflammte er in der wildesten Erbitterung; Arabella wurde in Lambeth, Seymour im Tower in Gewahrsam gebracht.

Vergebens versuchte Arabella das Herz des Königs zu rühren. Aber in London herrschte grosse Sympathie für die Liebenden, und von den Gefangenwärtern wurden heimliche Zusammenkünfte zugelassen. Der Briefwechsel zwischen ihnen wurde indessen entdeckt, und der grösseren Sicherheit wegen erhielt Arabella den Befehl, nach Durham zu reisen und sich unter den Gewahrsam des Bischofs zu stellen; als sie sich weigerte, ihr Zimmer zu verlassen, wurde sie mit Gewalt fortgeschafft. Sie wurde so krank, dass sie die Erlaubnis erhielt unterwegs irgendwo einen Aufenthalt zu machen. Von dort entkam sie in einer Verkleidung, wie sie die jungen Frauen bei Shakespeare auf ihren Reisen benutzen. Ihren Unterrock verbarg sie in französischen Beinkleidern, zog eine Männerjacke und rotbraune Stiefel an, setzte eine Männerperücke mit langen Locken über ihr Haar und einen grossen, schwarzen Hut auf den Kopf, warf einen schwarzen Mantel über die Schultern und schnallte einen Säbel um. In dieser Verkleidung entkam sie nach Blackwall, wo ein französisches Schiff auf sie wartete. Zur selben Zeit hatte Lord Seymour seine Flucht vom Tower bewerkstelligt. Ein Zufall verhinderte ihr Zusammentreffen, und Arabellas ungeduldige Begleiter verlangten trotz ihrer Proteste, dass man den Augenblick benutzen und fortsegeln solle. Als Seymour am nächsten Tag ankam, erfuhr er zu seiner Bestürzung, dass das Schiff schon fort war, doch erreichte er es, dass man ihn nach Ostende übersetzte. Arabella bewog indessen wenige Meilen von Calais den Kapitän ihres Schiffes, einige Stunden anzuhalten, um Seymour

Gelegenheit zu geben, das Schiff einzuholen, oder um womöglich Nachricht von ihm zu erhalten. Hier wurde sie von einem englischen Kreuzer überrascht, der von Dower zur Verfolgung der Flüchtlinge ausgesandt war. Sie wurde in den Tower gebracht. Als sie um Gnade bat, antwortete James brutal, sie habe von der verbotenen Frucht gekostet und müsse nun ihren Ungehorsam büssen. Aus Verzweiflung verlor sie den Verstand und starb nach vierjähriger Gefangenschaft im Elende. Erst nach ihrem Tode erhielt ihr Mann die Erlaubnis, nach England zurückzukehren.

VI.

Während alles dies geschah, war Robert Carr Englands wirklicher Regent. Er war der erklärte Günstling; jedes Gesuch wurde an ihn gerichtet, jede Belohnung kam von ihm. Nach dem Tode des Grafen von Dunbar wurde er der Chef vom geheimen Rate des Königs (the Cabinet of his secret Counsels) und wurde zum Lord High Treasurer von Schottland ernannt, was in seinem Vaterlande Glanz über ihn verbreitete. Dann wurde er Baron von Brandspech und, wie schon erwähnt, Viscount von Rochester und bald darauf Ritter vom Hosenbandorden. Er stiess bei Hofe auf keinen entschiedenen Widerstand ausser bei dem Prinzen Heinrich, dem Liebling der Nation, der seine anmassende Haltung nicht leiden konnte und ausserdem eine Zeitlang sein Mitbewerber um die Gunst einer schönen und gefährlichen Frau war. Nach dem Tode des Prinzen war Rochester allmächtiger als je. Als *Principal Secretary* empfing er die königliche Post und antwortete oftmals ohne den König oder den Rat zu befragen; falls der König die wahre Sachlage kannte, so hatte seine Liebe ein solches Vertrauen zu seinem Günstling hervorgerufen, dass er alles billigte. 1613 erhielt Carr einen neuen Namen, indem der

Viscount von Rochester zum Grafen von *Somerset* befördert wurde, und endlich ernannte der König ihn 1614 zum Lord Oberkammerherrn „weil er ihn mehr liebe als irgend einen Mann auf Erden“ (because he loved him better than all men living). Zeitweilig wurde es ihm ausserdem übertragen, das Amt des Lord Siegelbewahrers und des Befehlshabers über die fünf Häfen (Warden of the Cinque Ports) d. h. der Frankreich gegenüber liegenden Häfen zu verwalten.

Von dieser Höhe stürzte er plötzlich herab, und die Umstände, die seinen Fall hervorriefen, bilden vielleicht die in psychologischer Beziehung interessanteste Episode von James Regierungszeit, wie denn auch nichts einen tieferen Eindruck auf die Gemüter der Zeitgenossen machte und einen grösseren Raum in ihren Briefen und Schriften einnimmt, diesen Briefen, in denen Shakespeares Name nie erwähnt wird, und diesen historisch-polemischen Schriften, die sein Dasein nicht zu ahnen scheinen.

Seit seiner Ankunft in England hatte James es als eine Ehrensache betrachtet, die Spaltung und die Feindschaft zwischen den grössten Familien auszugleichen. Zu dem Ende wünschte er u. a. den Sohn und Erben des Grafen Essex mit der Familie zu verbinden, die den Vater ins Verderben gestürzt und in den Tod getrieben hatte, und im Januar 1606 wurde daher der vierzehnjährige Graf von Essex mit der dreizehnjährigen Lady Frances Howard verheiratet, wodurch er mit den mächtigen Familien Howard und Cecil in ein Verwandtschaftsverhältnis trat. Im Januar 1605 (1606) schreibt Mr. Pory an Sir Robert Cotton: „Die Haltung des Bräutigams war so ernsthaft und anmutig, als hätte er das Alter seines Vaters besessen.“

Das Kirchenwesen des Zeitalters erlaubte derartige Hochzeiten zwischen Kindern, aber das Schicklichkeitsgefühl bewirkte doch, dass man Braut und Bräutigam augenblicklich von einander entfernte. Der junge Essex wurde später auf Reisen geschickt, und erst als er über achtzehn Jahre alt war, kehrte er zurück und forderte seine Braut. Er hatte Anlage zur Festigkeit und besass eine etwas schwerfällige,

unentwegt ruhige Natur; die siebzehnjährige Frances Howard dagegen war stürmisch leidenschaftlicher Gemütsart und hartnäckig in ihren Sympathien wie in ihrem Unwillen. Sie war von einer rohen, habgierigen Mutter schlecht erzogen und durch die Berührung mit dem lasterhaften Hofe früh verdorben worden. Von Anfang an hasste und verabscheute sie ihren jungen Bräutigam und weigerte sich, mit ihm zusammenzuleben, begleitete ihn dann aber, durch ihre Verwandten gezwungen, auf kurze Zeit nach seinem Landgute bei Chartley.

Sie hatte sich indessen die Aufmerksamkeit des Prinzen Heinrich, sowie des Günstlings Rochester in hohem Grade zugezogen, setzte jedoch — wie es in einem Berichte aus damaliger Zeit heisst — bald mehr Hoffnung auf Rochester als auf die ungewisse, aussichtslose Liebe des jungen Prinzen, was ja den Hass zwischen dem Sohn und dem Freunde des Königs nur vermehren konnte. Von dem Augenblicke an, da sie mit all der Leidenschaft ihres Gemütes Rochester gewählt hatte, war ihr ganzes Trachten darauf gerichtet, ehelichen Verkehr zwischen sich und ihrem Gatten zu verhindern, und Rochester ihr einsames Leben beweisen zu können um die Eifersucht des Liebhabers zu beruhigen.

Zunächst wandte sie sich an eine Frau Turner, die Witwe eines Arztes, die nach einem ausschweifenden Leben als „kluge Frau“ Geschäfte machte, und ersuchte sie um Mittel, die bei Lord Essex geschlechtliche Ohnmacht hervorrufen könnten. Diese gab sie ihm ein, als sie aber nicht die gewünschte Wirkung thaten, sandte sie der Frau Turner folgenden, unter dem späteren Prozess vorgelegten Brief, den Fulk Greville veröffentlicht hat:

Süsse Turner! Wie du es bisher warst, so bist du auch noch jetzt, all meine Hoffnung auf etwas Gutes in dieser Welt. My Lord ist so frisch und gesund wie je und hat sich bei meinem Bruder Howard über mich beklagt . . . Das macht mich verrückt, da ich von allen Männern am meisten vor ihm Ekel empfinde, weil er das einzige Hindernis ist, dass ich dessen, den ich liebe, froh werden kann.*)

*) Sweet Turner, as thou hast been hitherto, so art thou all my hopes of good in this world: My Lord is lusty as ever he was,

Als der Graf sich zum zweiten Male beklagte, wandten die beiden Frauen sich in Gemeinschaft an Doktor Forman, einen in jenen Tagen angesehenen Zauberer und Quacksalber, dessen Verzeichnis über Schauspiele früher erwähnt wurde (siehe oben S. 592), und baten ihn um Mittel, die bei dem Grafen Unwillen gegen seine Gattin (*frigidity quoad hanc*) erzeugen könnten. Er war bereit, führte mit Wachs-puppen verschiedene Kunstgriffe aus u. s. w. Als dies nicht auf Essex wirkte, sandte Lady Frances dem Zauberer folgenden Brief:

Süsser Vater! Obgleich ich Euch immer bereit gefunden habe, mir beizustehen, muss ich doch noch einmal Eure Hilfe in Anspruch nehmen, weshalb ich Euch bitte, daran zu denken, dass Ihr die Thüren verschlossen haltet, und dass Ihr den Lord [Rochester] bei mir zurückhaltet und mir seine Liebe bewahrt; ich habe keinen Grund zu anderem als Vertrauen gegen Euch zu hegen, obgleich alle Welt wider mich ist; doch der Himmel verlässt mich nicht; viele Plagen habe ich zu erdulden, den Murrsinn meines Gatten, die Widerspenstigkeit meiner Feinde und die Vernichtung meines Lebensschicksals, es sei denn, dass Ihr durch Eure Weisheit mich mitten aus dieser Wildnis führt, weswegen ich Euch um Gotteswillen anflehe. Von Chartley.

Eure Euch innig liebende Tochter

Francis Essex.*)

and hath complained to my brother Howard, that hee hath not layne with mee, nor used mee as his wife. This makes mee mad, since of all men I loath him, because he is the only obstacle and hinderance, that I shall never enjoy him, whom I love.

*) Sweet Father, although I have found you ready at all times to further mee, yet must I still crave your helpe, wherefore I beseech you to remember, that you keepe the doores close, and that you still retaine the Lord with mee and his affection towards mee; I have no cause but to be confident in you, although the world be against mee; yet heaven failes mee not; many are the troubles I sustaine, the doggednesse of my Lord, the crossenesse of my enemies, and the subversion of my fortunes, unlesse you by your wisdome doe deliver mee out of the midst of this wilderness, which I entreat for Gods sake. From Chartley.

Your affectionate loving daughter

Francis Essex.

Anfangs 1613 geschah es nun, dass ein Frauenzimmer Namens Mary Woods Lady Essex eines Bestechungsversuches bezichtigte, damit sie den Grafen durch Gift aus dem Wege schaffe. Die Sache blieb jedoch ohne Folgen, und gleich darauf schöpfte Lady Essex neue Hoffnung; seit der Heimkehr ihres Mannes aus dem Auslande waren nunmehr drei Jahre verstrichen, und wenn es ihr gelang, das Gericht zu überzeugen, dass ihre Ehe noch nicht vollzogen worden sei, so war eine Möglichkeit vorhanden, dass diese für ungültig erklärt werde. Sie gewann ihren Vater und ihren ganz gewissenlosen Oheim, den mächtigen Lord Northampton für ihre Zwecke und bewog letzteren — der in ihrer Geschichte eine ähnliche Rolle spielt wie Pandar in *Troilus und Cressida* — dem Könige das Verhältnis so zu schildern, dass Essex ohnmächtig sei, und dass sie, so lange sie auch verheiratet gewesen, keine Freude davon gehabt habe, Weib oder Gattin zu sein. Da der König Rochester stets in gleich hohem Grade liebte und ein Vergnügen daran fand, das Glück derer, die er liebte, voll zu machen, so ließ er den Fürsprechern der Lady Frances ein williges Ohr. Diese nahmen sich der Sache um so wärmer an, je mehr es ihnen klar wurde, wie vorteilhaft eine Familienverbindung mit Rochester, der bisher ihr Widersacher gewesen war, ihren Plänen sein konnte. Und bei einer Zusammenkunft der beiderseitigen Freunde der Eheleute — der Grafen von Northampton und Suffolk für Lady Essex und des Grafen von Southampton und des Lord Knollys für Essex — wurde die Angelegenheit geordnet. Essex weigerte sich auf das Bestimmteste, eine Erklärung abzugeben, die ihm bei einer neuen Eheschliessung hinderlich sein würde; dagegen räumte er ein, dass er ausser stande sei, der Gatte dieser bestimmten Dame zu sein. Es wurde nun eine Kommission von Geistlichen und Juristen niedergesetzt, um die Sache zu untersuchen.

Diese erwählte einen Ausschuss von sechs Hebammen und zehn gottesfürchtigen, adeligen Matronen, die Kinder geboren hatten, um zu untersuchen, ob Lady Frances als

Weib normal, und ferner ob sie, wie sie behauptete, Jungfrau sei. Die Schamhaftigkeit der Lady war so gross, dass sie es zur Bedingung machte, ihr Gesicht solle während der Untersuchung mit einem Schleier bedeckt sein, was selbstverständlich zu dem Gerüchte Veranlassung gab, dass eine andere Dame untergeschoben worden sei. Die Untersuchung, die für die Klägerin nach Wunsch ausfiel, überzeugte schwerlich andere als die, welche sie vornahmen, und gab Veranlassung zu sehr viel grobkörnigem Witz.

Mit nicht geringer Frechheit liess Lady Essex durch ihren Advokaten vor der Kommission behaupten, dass der Graf durch Zauberei seiner Manneskraft beraubt sei, obgleich sie sich wohl hütete, auf sich selbst oder Dr. Forman als Urheber dieser Zauberei hinzudeuten; verschiedene Mitglieder der Kommission waren von vornherein bereit, die Ehe für eine *Nullität* zu erklären; ihnen kam es nur darauf an, den Wünschen des Königs und seines Günstlings entgegenzukommen; aber der Erzbischof Abbot, ein unabhängiger Mann, betrachtete es fürs Erste als ganz unwahrscheinlich, dass Zauberei die angegebene Wirkung haben könne, und meinte sodann, dass man, wenn man der Lady entgegen käme, ein *Praecedens* schaffe, dessen jede kinderlose Gattin sich bedienen könne. Die Abstimmung ergab Stimmgleichheit, und Abbot bat daher den König, seinen Austritt zu erlauben; James ernannte jedoch statt dessen zwei neue Mitglieder, zwei Bischöfe, und so wurde die Ehe mit sieben Stimmen gegen fünf für eine „Nullität“ erklärt. Infolgedessen war Abbot eine Zeitlang der populärste Mann in England, während Bischof Neile, der schon früher verachtet war, es in noch höherem Grade wurde, und Bischof Bilson von Winchester, den man für besser gehalten hatte, der Verachtung und der Lächerlichkeit anheim fiel. Als der König ihn belohnte, indem er seinem Sohne den Ritterschaftstitel verlieh, so erhielt dieser in ganz Grossbritannien den Spitznamen „Sir Nullity Bilson“.

Während seiner ganzen Carrière und jetzt während seines Verhältnisses zu Lady Essex hatte Rochester in

einem jungen Manne Namens Overbury einen Vertrauten und einen tüchtigen Ratgeber gehabt. Dieser, der Rochester bei der Abfassung seiner Liebesbriefe an Lady Frances geholfen hatte und von den heimlichen Zusammenkünften der Liebenden in Paternoster Row, Hammersmith u. s. w., die er selbst geordnet hatte, allzu gut Bescheid wusste, begann nun, da er einsah, dass Rochester das Verhältnis in eine Ehe ausmünden lassen wolle, von einer solchen leidenschaftlich abzuraten, wahrscheinlich weil er, der es mit der Familie Howard verdorben hatte, durch diese Verbindung seine Existenz bedroht sah. Er war daran gewohnt, dass sein Herr sich in allen Dingen nach seinem Rate richtete, und wurde Rochester nun so lästig, dass dieser beschloss, sich seiner glimpflich oder mit Gewalt zu entledigen. Zu dem Ende gab man dem Könige zu verstehen, es heisse, Seine Majestät lasse sich von Rochester leiten, aber Rochester werde wieder von Overbury beherrscht; um ihn auf eine ehrenvolle Weise los zu werden, bot James ihm einen Gesandtschaftsposten im Auslande an. Doch Overbury, der einsah, dass dies eine mildere Form von Verbannung war, und dessen Ehrgeiz ihn an England knüpfte, suchte zuerst vergebens sich dieser Ehre zu entziehen und schlug sie dann geradezu aus. James fasste dies als einen Bruch des Unterthanengehorsams auf und liess, auf den Rat seines Günstlings, Overbury zur Strafe verhaften und in den Tower setzen. Dies geschah nach einer Beratung zwischen Rochester und Northampton, die beide gleich eifrig waren, ihn wenigstens so lange, bis die Hochzeit zu stande gekommen war, auf die Seite zu schaffen. Rochester spielte ein doppeltes Spiel, indem er stets den Gefangenen im Tower wissen liess, dass er aus allen Kräften für seine Freigebung wirke, und ihm Ratschläge erteilte, wie er sich verhalten solle, während er gleichzeitig seinen ganzen Einfluss anwandte, ihn dort zurückzuhalten, wo er war. Es kam für ihn darauf an, Overbury vorzugaukeln, dass dieser ihm fortwährend Dank schulde; denn anderen Falls lief er Gefahr, dass Overbury, wenn er eines schönen Tags freigelassen würde, alles das ver-

raten werde, was, wie Rochester wünschen musste, nie genannt werden sollte.

Es war sofort der Befehl erlassen worden, dass Overbury mit niemandem ausserhalb des Gefängnisses in Verbindung treten dürfe, ein Befehl, dessen Ursache selbstverständlich ist. Als aber der Kommandant des Tower (the lieutenant of the Tower) Sir William Waad, der ein ehrlicher Mann war, dies so buchstäblich verstand, dass er auch Rochesters Boten abwies, so erhielt er unter irgend einem Vorwande den Abschied und wurde durch den geschmeidigeren Sir Gervase Helwys ersetzt; nun konnte Rochester sich versichert halten, dass seine Briefe und Sendungen Overbury zu Händen kamen.

Lady Frances Essex jedoch, die als Weib nicht für halbe Massregeln war, wollte sich gründlich und ein für allemal von Overbury befreien und beschloss bei sich, dass er lebendig den Tower nicht mehr verlassen sollte. Zu diesem Ende wandte sie sich wieder an ihre Beraterin, Frau Turner, die ihr auf das Bereitwilligste Auskunft erteilte, welche Materialwaren zur Erreichung ihrer Absicht am zweckdienlichsten seien. Doch es galt ja, sich vor allem des Mannes zu versichern, dessen unmittelbarer Obhut der Gefangene anvertraut war; Lady Frances wandte sich daher an Sir Thomas Monson, den Waffenmeister des Zeughauses im Tower, und veranlasste durch seine Vermittelung den Kommandanten, Overburys bisherigen Aufseher zu verabschieden und an seiner Stelle einen gewissen Richard Weston anzustellen, der früher bei Frau Turner in Diensten gestanden hatte und als Liebesbote zwischen der Lady und Rochester benutzt worden war.

Dieser Mann erhielt bald von Frau Turner den Befehl, bei Lady Essex in Whitehall zu erscheinen, und empfing von dieser eine kleine Flasche, deren Inhalt Overbury in seinem Essen eingegeben werden solle, während Weston gleichzeitig ernstlich ermahnt wurde, nicht von der Flüssigkeit zu kosten. Als er mit dem Gifte nach Overburys Gefängnis ging, traf er zufällig Helwys, und da er diesen

in das Geheimnis eingeweiht glaubte, so sprach er ohne weiteres mit ihm darüber, wie er dem Gefangenen die Flüssigkeit in seiner Suppe beibringen wolle. Erschrocken überredete Helwys ihn, die Flasche in den Rinnstein zu entleeren, war jedoch allzu bange vor der mächtigen Familie Howard, um eine Anzeige zu wagen. Weston erzählte dann auf Anstiften von Helwys der Lady Essex, das Gift sei dem Gefangenen eingegeben worden und seine Gesundheit leide darunter. In Wirklichkeit war Overbury im Gefängnis sehr leidend; es griff seine Gesundheit heftig an, dass seine Hoffnung auf Freilassung beständig getäuscht wurde, und er hatte obendrein Rochester — naiv — ersucht, ihm Brechmittel zu senden, damit der König, wenn er erführe, wie krank er sei, zum Mitleide gestimmt würde. Es ist ungewiss, welche Art von Medikamenten Rochester ihm sandte und ob er von dem Thun der Lady Frances irgendwelche Kenntniss gehabt. Es scheint, dass diese auf eigene Hand gehandelt hat.

Da Overbury trotz seines fortwährendem Kränkels am Leben blieb, so setzte die Lady ihre Wirksamkeit fort. Rochester sandte ununterbrochen Torten, Gelees und Wein an Overbury und schmuggelte in den Gerichten seine Briefe an ihn ein. In dies alles mischte Lady Essex Gift und ahnte nicht, dass Helwys, der nun auf seinem Posten war, nichts davon an den Gefangenen gelangen liess. Lady Essex jedoch, welche die Geduld verlor, sah sich nach einem zuverlässigeren Mittel um, da diese vergifteten Speisen mit so irritierender und erstaunlicher Langsamkeit wirkten. Sie brachte in Erfahrung, dass während der Abwesenheit des Arztes ein französischer Apotheker den Kranken behandelte, und bestach nun einen Apothekerlehrling, Overbury ein vergiftetes Klystier beizubringen. Am folgenden Tage starb der Gefangene im Tower. Northampton liess das Gerücht aussprengen, Sir Thomas Overbury sei keineswegs streng bewacht worden, sondern habe im Gefängnis ein ausschweifendes Leben geführt, habe sich infolgedessen eine ansteckende Krankheit zugezogen und sei daran ge-

storben. Das Gerücht wurde geglaubt, erregte aber doch auch Zweifel; Spuren dieses Zweifels finden sich in den Briefen der Zeitgenossen. In einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton vom 14. Oktober 1613 heisst es von Overburys Tod: man sage, dieser sei durch „eine Geschlechtskrankheit oder etwas Schlimmeres“ (the — or something worse) verursacht worden.

So war denn aus dem Wege, der das glänzende Paar zum Altare führte, das letzte Hindernis fortgeräumt. Lady Frances war glücklich und weit davon entfernt wie Lady Macbeth Gewissensbisse zu empfinden. Der König war voller Rücksicht gegen sie. Nur damit sie ihren Titel als Gräfin nicht verlieren sollte, wurde Rochester zum Grafen von Somerset ernannt. Die Hochzeit wurde am 26. Dez. 1613 mit ausserordentlicher Pracht gefeiert. Die Braut hatte die Dreistigkeit, das aufgelöste Haar über die Schultern herabhängend, als Jungfrau aufzutreten. In einem Briefe von John Chamberlain an Mrs. Alice Carleton vom 30. Dez. 1613 heisst es: Sie wurde mit aufgelöstem Haar getraut und von ihren Brautführern, einem Herzog von Sachsen, der hier ist, und dem Grafen von Northumberland, ihrem Grossoheim, in die Kapelle geleitet.“ Sie wurde in der königlichen Kapelle an derselben Stelle und von demselben Bishofe getraut, wie bei ihrer ersten Hochzeit. Sowohl der König als die Königin und der Erzbischof waren zugegen, sowie der ganze hohe Adel, der sich mit dem König und seinem Günstling gut stehen wollte; niemand machte eine Ausnahme; und alle überbrachten reiche Geschenke. Auch Gondomar verstand es, sich dem hoch begünstigten Paare aufmerksam zu erweisen, und sandte einen prachtvollen Schmuck als Hochzeitsgabe. Londons City, die Kaufmanns-Kompagnie der Wagehälse (The Merchant Adventurers), die ostindische Kompagnie, die Zollpächter, alle sandten sie ihre Geschenke aus edlem Metall und von hohem Werte. Ja in der ersten Hälfte des Januar 1614 strömten noch täglich goldene und silberne Geschenke, sowie Juwelen ein. Bacon, obgleich persönlich kein Be-

wunderer von Somerset, wollte natürlicherweise nicht zurückstehen. Schon unterm 23. Dezember 1613 heisst es in einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton: „Sir Francis Bacon bereitet, um diese Hochzeit zu ehren, ein Maskenspiel vor, das ihm zweitausend Pfund kosten wird, und obschon er Anerbieten wegen Beihilfe vom Unterhause und besonders vom Generalfiskal (Mr. Solicitor) Sir Henry Yelverton, der 500 Pfund beitragen wollte, erhalten hat, so will er doch die Ausgaben allein bestreiten.“ Wenige Jahre nachher ist es Bacon, der den Prozess wegen Giftmordes gegen Somerset führt.

Den Tag nach der Hochzeit schickte der König nach dem Lord Mayor von London und forderte ihn auf, zu Ehren von Lord und Lady Somerset ein Fest zu veranstalten. Der Bürgermeister suchte sich vergebens mit dem Mangel eines hinreichend grossen Lokales zu entschuldigen. Der König schlug ihm selbst eins vor, und so wurde denn beschlossen, dass die Gäste sich in Prozession von Westminster zur City begeben sollten, die Herren zu Pferde und die Damen zu Wagen. Die Braut fand ihren Wagen zu diesem Feste schön genug; doch da sie mit ihren Pferden nicht zufrieden war und Lord Winwood bitten liess, ihr die seinigen zu leihen, so antwortete dieser, für eine so hohe Dame zieme es sich nicht, etwas Geliehenes zu benutzen, er bäte sie daher, die Pferde als Geschenk anzunehmen.

Macaulay hat diesen Hof mit dem Hofe Neros verglichen. Swinburne hat um bei dem Vergleiche zu bleiben über diese Festlichkeiten geäussert, hier sei die Hochzeit zwischen Sporus und Locusta gefeiert worden. Wie Bacon diese Hochzeit verherrlichte, so besang Chapman sie. Er hatte schon zwei der Huldigungssonette, welche die letzten Gesänge seiner Übersetzung der Iliade begleiteten, an den Viscount Rochester gerichtet mit ganz überspannten Lobpreisungen über dessen heroische Tugenden. Nun schrieb er zur Verherrlichung der Hochzeit seine *Andromeda liberata* und, da man ihn dieserhalb angriff, die äusserst naive Verteidigung: *A Justification of Perseus and Andromeda*.

Das Zusammenleben mit Lady Frances konnte keinen günstigen Einfluss auf den Charakter des Grafen Somerset ausüben. Nichts war ihm zu kostbar. Er führte neue Moden ein, um seinem Herrn, sowie seiner Dame zu gefallen, und damit die Gunst, in der er stand, immer augenscheinlicher würde. Der naiv moralisierende, damalige Geschichtschreiber Wilson führt bittere Klage über sein Auftreten mit lockigem, gekräuseltem, duftendem Haar, glatt-rasierter Haut, entblösstem Hals, gelben Bändern an dem Rock u. s. w. Er hatte es jetzt nicht mehr nötig, den König um Ländereien oder Geld anzugehen. Die Unterthanen versorgten ihn reichlich. Jeder Bittsteller zahlte Tribut an Somerset. Wieviel er auf diese Weise einnahm, ist nicht zu berechnen, aber er gab jährlich nicht weniger als 90 000 Pfund aus (nach dem Massstab unserer Zeit ungefähr 9 000 000 Mark). Es muss zu seinen Gunsten erwähnt werden, dass er nicht wie die späteren Günstlinge des Königs das Gesetz zu umgehen suchte, und dass er ab und zu Edelmut zeigte; aber die Ansprüche, die von seinen Verwandten, den Howards, an ihn gestellt wurden, ruinierten ihn. Die hervorragendsten Mitglieder des Rates, unter ihnen Shakespeares Gönner Pembroke, sahen mit Unwillen, dass er, der Parvenu, den König für ihre Nebenbuhler stimmte.

1614 tauchte dann der nächste Günstling auf. Es war dies ein junger, sehr schöner, sehr kräftiger und lebhafter Mann, Namens George Villiers. Er wurde Schritt für Schritt befördert, nicht allzu schnell, damit Somerset sich nicht verletzt fühlen sollte. Aber die Anwesenheit dieses Mannes bei Hofe war Somerset unangenehm, und er suchte ihn daher bei jeder Gelegenheit zu demütigen, behandelte ihn mit kalter Unverschämtheit und liess sich bald von seiner Hitzigkeit und seinen Allmacht-Gewohnheiten dazu verleiten, James auf eine ähnlich überlegene Weise zu behandeln. Der König verwies ihm sein Auftreten, und es kam zwischen ihnen zu einer Versöhnung; aber wie bedroht, besonders von den Feinden, die Villiers'

Beförderung eifrig betrieben, Somerset sich fühlte, und wie weit er davon entfernt war, sich keiner Schuld bewusst zu sein, ergibt sich daraus, dass er den König anging, ihm einen allgemeinen *Pardon* auszustellen (wie Wolsey ihn seiner Zeit von Heinrich VIII. erhalten hatte), der für alle erdenklichen Übertretungen Vergebung enthielte u. a. für Mord — wie er vorgab, für den Fall, dass seine Feinde nach dem Tode des Königs versuchen sollten, ihn mit ungerechten und falschen Anklagen zu verfolgen. Der König war dazu bereit, aber Lord Ellesmere weigerte sich, das Dokument mit dem grossen Siegel zu versehen. Vergebens fuhr der König ihn zornig an. Er warf sich auf die Knie, drückte aber das Siegel nicht auf.

Kurz darauf hätte Somerset die vollständige Absolution, die er sich hatte sichern wollen, nötig gehabt. Jener Apothekerlehrling, der Overbury gemordet hatte, wurde in Vlissingen ernstlich krank und erleichterte sein beschwertes Gewissen, indem er Lord Winwood schriftlich den Mord gestand. Helwys wurde verhört, dann Weston, und bald waren die Namen von Lord und Lady Somerset in die Sache verwickelt. Sobald Somerset erfuhr, dass man Verdacht auf ihn geworfen habe, verliess er den König, mit dem er sich in Royston aufhielt, und reiste nach London, um sich zu rechtfertigen. Der König war zu diesem Zeitpunkte seines früheren Günstlings gründlich überdrüssig und ganz erfüllt von dem neuen. Um eine Vorstellung von der Verstellungskunst des Königs zu liefern, schildert Arthur Weldon (*Court of King James S. 102*) als Augenzeuge, wie der König von Somerset Abschied nahm: „Als der Graf seine Hand küsste, fiel ihm der König um den Hals, übersabberte seine Wangen und sagte: Um Gottes willen! Wann soll ich dich wiedersehen? Meiner Seel, ich werde weder essen noch schlafen können, bis du wiederkommst . . . Dann legte er die Arme um seinen Hals: Um Gottes willen, gib deiner Frau diesen Kuss von mir. Auf dieselbe Weise oben auf der Treppe, mitten auf der Treppe und am Fusse der Treppe. Der Graf war jedoch noch

nicht in seinem Wagen, als der König sagte: Ich sehe sein Antlitz nie wieder.“

Mit den untergeordneten Angeklagten machte man kurzen Prozess. Weston, Frau Turner, Helwys und der Apotheker Franklin wurden schnell für schuldig erklärt und gehängt.

Als die Gräfin verhaftet wurde, bezeugte sie nur die Unschuld ihres Gatten. Er selbst ging mit dem Hosenbandorden und dem St. Georgs Orden um seinen Hals ins Gefängnis. Ehe er zum Verhör kam, drohte er damit, wenn man ihn vor den Richterstuhl zöge, so wolle er Geheimnisse verraten, die eine Anklage gegen den König enthielten — was nach Ausweis von Briefen aus jener Zeit allgemein aufgefasst wurde, als habe er auf Befehl des Königs dem Prinzen Heinrich Gift beigebracht. Später liess er diese Anklage jedoch fallen und verteidigte sich nicht ohne Würde; er leugnete jegliche Mitschuld an dem Giftmorde. Die Gräfin zeigte sich vor den Schranken weniger sicher. Der Saal war von Zuhörern überfüllt, und unter diesen befand sich der Graf von Essex, der am ersten Tage ihr gegenüber Platz genommen hatte. Als ihr die Anklage vorgelesen wurde, erbleichte sie und zitterte; als Westons Name genannt wurde, verbarg sie ihr Gesicht hinter dem Fächer. Als sie, wie üblich, gefragt wurde, ob sie sich schuldig bekenne, blieb ihr nichts anderes übrig als „ja“ zu antworten. Damit war sie zum Tode verurteilt, und auf die Frage, ob sie sonst noch etwas hinzuzufügen hätte, antwortete sie, sie wolle nichts sagen, um ihre Schuld zu verringern, sie bäte aber den König um Begnadigung. Auch Somerset wurde einstimmig für schuldig erklärt.

Der König begnadigte beide; er konnte den Mann nicht gut aufs Schafott schicken, der so lange sein vertrautester Freund gewesen war, auch konnte er die Tochter des Lord Schatzkammerkanzlers nicht gut hinrichten lassen. Aber obgleich Somerset mit grosser Festigkeit dabei beharrte, seine Unschuld zu behaupten, so wurde er dennoch wie auch seine Gattin dauernd gefangen gehalten.

In den Briefen, die von den Zeitgenossen während des Prozesses geschrieben wurden, ist ebenso viel die Rede von Sir George Villiers wie von Somerset: Er ist einige Zeit unwohl gewesen, und man befürchtete die Pocken; wenn er diese bekommen hätte, so wäre es mit der Neigung des Königs für ihn vorbei gewesen (not without a suspicion of the smallpox, which if it had fallen out, *actum erat de amicitia*).*) „Da es glücklich ausgefallen ist, soll er nun zu einem grossen Mann, zum Ritter des Hosenbandordens u. s. w. gemacht werden.“ Er wurde bekanntlich bald Mundschenk, Kammerherr, Oberstallmeister, Marquis von Buckingham, Grosssiegelbewahrer und übte noch bis weit in die Regierungszeit Karls I. hinein seinen verderblichen Einfluss aus.

Es ist in hohem Grade bezeichnend für den Charakter von König James, dass er jetzt ebenso eifrig bestrebt war, seinem Lieblinge Villiers Raleighs alte Beszung, Sherborne, von dem verhafteten Somerset zu verschaffen, wie er es seiner Zeit gewesen war, Somerset auf Kosten des verhafteten Raleigh damit zu beglücken. Sherborne muss in seiner Vorstellung gleichsam zu einer Art Morgengabe geworden sein, die dem eben in seiner Gunst emporsteigenden Lieblinge zukäme. Man gab Somerset zu verstehen, dass er unter Zurückgabe all seines Eigentums einen vollständigen Pardon erhalten könne, falls er sich durch Abtretung von Sherborne an den allmächtigen Villiers dessen Schutz sichern wolle.

Da er dies hartnäckig abschlug, so musste er mit seiner Lady volle sechs Jahre im Tower verbringen.**)

*) Court and times of James the First I, 399.

***) Arthur Wilson: The History of Great Britain, being the life and reign of King James the First, 1653. — Sir A. Weldon: A Cat may look upon a King. London 1652. — The author of Memoirs of Sophia Dorothea: The Court and times of James the First, illustrated by authentic letters. 2 vol. London 1848. — Fulk Greville: The five years of King James. — Secret history of the Court of James the First. Edited by Sir Walter Scott. 2 vol.

VII.

Um ein gesammeltes Bild zu entwerfen, war es nötig, den Gang der Begebenheiten bis zu den Jahren zu verfolgen, da äussere Ereignisse nicht mehr auf Shakespeares Gemüt einwirken oder doch jedenfalls sein Gemüt nicht mehr befruchten. Er stirbt in dem Jahre, als Lady Arabella im Tower verscheidet und als der Skandal des Somerset-Prozesses in Vergessenheit zu geraten beginnt. Es ist ausserdem eine Unmöglichkeit, den einzelnen, bestimmten Zug anzugeben, der auf sein Seelenleben einen besonderen Eindruck gemacht hat. Was man mit Sicherheit behaupten kann, ist nur, dass die allgemeine Atmosphäre des Zeitalters, der öffentliche Geist, der herrschende Sittlichkeitszustand, wie er hier geschildert ist, in seinem gerade zu dieser Zeit im höchsten Grade empfänglichen und reizbaren Gemüte nicht ohne Zeugnis bleiben konnte. Er hat, wie wir behaupteten, nun eine Periode gehabt, in der seine Schwermut geneigt war, überall das Schlimmste zu sehen, und in der seine Lebenserfahrung einen Hang hatte in Verachtung umzuschlagen; hat er während dieser Jahre eine krankhafte Neigung gehabt, aus allen Pflanzen Gift und aus jeder Beobachtung und jedem Erlebnis Abscheu gegen die Menschen zu saugen, so haben gerade die damaligen gesellschaftlichen Zustände dieser Neigung zur Menschenverachtung die reichlichste Nahrung dargeboten.

In dem rein Äusserlichen hat Shakespeares Leben zu

Edinburgh 1811. — An Inquiry into the literary and political character of James the First. By the author of *Curiosities of Literature*. London 1816. — Samuel R. Gardiner: *History of England from the Accession of James I to the outbreak of the civil war*. Vol. II. London 1883. — Edmund Gosse: *Raleigh*, London 1886. — *The Court and Character of King James*. Written and taken by Sir A. W[eldon], being an eye and ear witness. London 1650. — *Aulicus Coquinariæ: A Vindication in Answer to a Pamphlet entituled The Court and Character of King James*. London 1650.

diesem Zeitpunkte keinerlei Katastrophe aufzuweisen gehabt. Wenn er 1607 im Alter von 43 Jahren nach Beendigung der Theatervorstellung nachmittags zwischen fünf und sechs Uhr sich in eines der Themsebote setzte und sich nach dem anderen Ufer hinüberraufen liess, so suchte er wohl nicht mehr so oft wie in seinen jüngeren Tagen die Taverne auf; er liess sich nach Hause rudern, wo seine Bücher und seine Arbeit auf ihn warteten. Er las viel, machte sich mit den Erzeugnissen der zeitgenössischen Dichter bekannt, vertiefte sich aufs neue in seinen Plutarch, studierte die alten Werke von Chaucer und Gower, grübelte über die Utopia von Thomas Morus. Er arbeitete wie gewöhnlich viel. Weder die Proben des Vormittags noch die Schauspielerei in den Nachmittagsstunden vermochten ihn zu ermüden; er las alte Theater-Manuskripte, um zu untersuchen, ob er durch neue Behandlung desselben Stoffes etwas daraus machen oder einen Teil davon gebrauchen könne, und nahm weggelegte Handschriften von sich wieder vor und bearbeitete sie aufs Neue.

Nebenbei besorgte er seine Geschäfte, erhob die Einnahmen von seinen Häusern in Stratford, trieb ebendasselbst den Zehnten ein, den er ja — nachdem er sieben Jahre für dessen Ankauf zusammen gespart — 1605 käuflich erworben hatte, führte die Prozesse, in die er durch die Übernahme dieser Gerechtsame verwickelt wurde. Er hatte ja nun das Ziel seines Lebens erreicht, insofern Wohlstand sein Ziel war; doch nie war er so traurig gestimmt gewesen und nie hatte er in einem solchen Grade die Leere des menschlichen Daseins empfunden.

Solange Shakespeare sich ganz jung fühlte, hatten die allgemeinen gesellschaftlichen Zustände, sowie das Wesen und der Wert anderer Menschen ihn notwendigerweise weniger beschäftigt. Falls er als Schauspieler nicht selbst einer geringgeschätzten Kaste angehört und falls er nicht gegen den vorrückenden Puritanismus anzukämpfen gehabt hätte, so würde er mit den Umgebungen, wie sie sich formten, zufrieden gewesen sein. Jetzt sah er schärfer die

wahren Konturen der Zeit und der Welt, die nun einmal die seinige geworden war, und erkannte klarer die ewigen Gebrechlichkeiten der Menschennatur, die zu allen Zeiten nur auf ein günstiges Klima warten, um sich zu entfalten.

Die letzte Arbeit, die er auf seinem Tische fertig liegen gehabt, war „Antonius und Kleopatra“. In diesem Werke hatte er eben seinem Eindruck von dem „Weltuntergange“ zum zweiten Male dramatische Form verliehen.

Gab es nun ein Seitenstück zu diesem Krieg um den Orient, der ja in Wirklichkeit ein Krieg um Kleopatras willen war — ein Krieg durch alle Mittelmeerländer um den Besitz eines leichtfertigen Weibes? Ja, es gab ein solches. Da war ja jener berühmteste aller Kriege in der Welt, der alte trojanische Krieg, durch die Entführung Helenas veranlasst, von einem „Hahnrei“ ins Werk gesetzt, wegen einer „Dirne“ ausgekämpft — Ausdrücke, die er recht bald einen schimpfenden Buffo, den er benutzt, sozusagen in seinem eigenen Namen gebrauchen lässt. Hier war Stoff zu einer Tragikomödie recht bitterer Art.

Von den Kinderjahren an hatte man ihm und allen andern von der Herrlichkeit und dem Ruhm dieser Begebenheit die Ohren voll geschwatzt. Alle darin auftretenden Personen waren Mustergestalten an Heldenmut, Grossmut, Weisheit, Ehrwürdigkeit, Freundschaft und Treue — als ob es derartiges gäbe! Zum erstenmal in seinem Leben verspürte er einen Drang so recht nach Herzenslust zu verzerren, sein Bää! zu rufen, die Kehrseite zu zeigen — die Wahrheitsseite!

Menelaus und Helena, welch ein komisches Paar! Himmel und Erde setzt dieser elende Hornochse in Bewegung, tausende von Menschen lässt er schlachten, bloss um seine havarierte Schöne wiederzubekommen.*) Aber Menelaus

*) In derselben Stimmung hat ein paar Jahrhunderte später Heine sich in der Strophe Luft gemacht:

O, König Wiswamitra,
O, welch ein Ochs bist du,
Dass du so viel kämpfest und büssest,
Und alles für eine Kuh!

stand ihm für seine Satire zu niedrig; niemals hatte er selbst empfunden wie jener. Es würde ihm auch kein Vergnügen gemacht haben, ein Weib zu zeichnen, das wie Helena ganz einfach einen Mann wegen eines anderen, einen Gatten wegen eines Liebhabers verlassen hatte; es lag ja nichts von der Doppeltheit des eigentlich Weiblichen darin. Die Bewegung vom einen zum andern, die hier allein Interesse hatte, war ja in diesem Falle zu Ende und vorbei; das Schicksal Helenas war entschieden, ehe der Krieg begann; es war kein Spiel, keine innere Mannigfaltigkeit in ihrer Gestalt, kein Drama in dem Verhältnisse zwischen ihr, die in Troja lebte, und Menelaus, der vor den Thoren stand.

Aber es gab in jener alten Geschichte von Troja, wie sie ihm die Sage und mittelalterliche Volksbücher überliefert hatten, gleichsam eine Reduktion, eine Darstellung in verjüngtem Massstabe, von dem Grundverhältnisse, worum sich das Ganze drehte; da war ja Cressida, die verjüngte Helena, und Troilus, der Thor, der sie liebte und von ihr im Stiche gelassen wurde, und um sie her alle die anderen Musterbilder an Feinheit, Weisheit und Kraft, der hochehrwürdige alte Schwätzer Nestor und der verschmitzte Fuchs Ulysses u. s. w. Hier war etwas, das ihn zur Darstellung anreizte. Hier waren Verhältnisse und Zusammenstösse, die ihn produktiv machten.

Shakespeare hatte kein Interesse daran, den siegreichen *bellâtre* Prinz Paris zu zeichnen; er hatte selbst nie empfunden wie jener, wie er ja auch die Gefühle des Menelaus nie geteilt hatte. Dagegen hatte er das eine Mal über das andere empfunden wie Troilus, die gute Haut, der ehrliche Tropf, der unschuldig genug war, an weibliche Beständigkeit in der Liebe zu glauben. Und er kannte nur zu gut, nur zu gut, Lady Cressida mit dem anmutigen Wesen, dem leichten Witz, dem warmen Blut, welche die Sprache der echten Leidenschaft und (für ein nicht allzu scharfes Ohr) auch der echten Schamhaftigkeit spricht, sie, die lieber begehrt werden als gestehen, lieber geliebt werden, als lieben will, die mit einem sterbenden Nein auf den Lippen Ja

sagt und bei dem geringsten Zweifel über ihren Wert und ihre Treue auflodert. Nicht dass sie falsch wäre — o nein; falsch, wie falsch? Wir glauben an sie, wie ihr Liebhaber an sie glaubt, und wie sie selbst an sich glaubt — bis sie ihn verlässt um in das Lager der Griechen zu ziehen, und ihm kaum den Rücken gewandt hat, als ihr der Unfall widerfährt, ihr Herz an den ersten, der ihr begegnet, zu verlieren, und sie das Unglück hat, bei der ersten Probe, auf die ihre Beständigkeit und Treue gestellt wird, dem Versucher nachzugeben und den Liebenden im Stiche zu lassen.

Sein ganzes Leben hindurch hatten diese beiden Gestalten seine Phantasie beschäftigt. Schon in seiner *Lucretia* hatte er neben Hektor unter den trojanischen Helden Troilus genannt. Im fünften Aufzuge des *Kaufmanns* hatte er seinen Lorenzo sagen lassen:

In solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Die Seele zu den Griechenzelten seufzend,
Wo Cressida die Nacht lag.

In *Heinrich V.* (II, 1) hatte er den Komiker Pistol Dortchen Lakenreisser zu Cressidas Gezücht rechnen lassen, doch nur um Dortchen durch den Vergleich mit der weltberühmten Anmut des trojanischen Mädchens doppelt lächerlich zu machen. In *Viel Lärm um Nichts* hatte er seinen Benedikt (V, 2) sagen lassen: „Troilus, der zuerst Kuppler gebraucht“; in *Wie es euch gefällt* (IV, 1) hatte er seine Rosalinde mit ihm Scherz treiben und ihm doch eine gewisse Anerkennung zollen lassen. Wo Rosalinde dagegen protestiert, dass jemals irgend jemand vor Liebe gestorben sei, sagt sie nämlich: „Dem Troilus wurde das Gehirn mit einer griechischen Keule zerschmettert; doch that er, was er konnte, um vorher zu sterben, und *er ist eins von den Mustern der Liebe.*“ In *Was ihr wollt* (III, 1) und in *Ende gut, Alles gut* (II, 1) hatte er den Narren und Lafeu mit dem berüchtigten Eifer des Pandarus, Troilus die ersehnte Schöne zu verschaffen, Scherz treiben lassen.

Langsam, langsam wie die Hamlet-Sage, aber durch

einen noch weit grösseren Zeitraum und viel mehr Bearbeitungen unterworfen, war dieser Stoff Shakespeare entgegengekeimt. Doch in seiner Phantasie hatte die Sage bisher so gelebt, wie sie von seinen Landsleuten, vor allen Dingen von Chaucer behandelt worden war, der (um 1360) in seinem *Troilus and Creseide* Boccaccios schöne Dichtung *Filostrato* übersetzt, bearbeitet und erweitert hatte. Aber weder Chaucer noch irgend einer der anderen Engländer, die den Stoff übersetzt oder wiederdargestellt hatten — wie Lydgate, der (1460) Guido delle Columne's *Historia Trojana* wiedergab, oder Caxton, der (1471) eine Übersetzung von Raoul Le Fèvres *Recueil des histoires de Troyes* herausgab — hatten hier irgend welchen Stoff zur Satire gefunden. Besonders hatte keiner von den früheren Bearbeitern etwas wesentliches an dem Charakter Cressidas auszusetzen gehabt. Nicht einmal die Dichter. Chaucer stützt sich im wesentlichen auf Boccaccio. Aber dieser, der den Stoff zum erstenmal zu einem dichterischen Ganzen formt, hatte keineswegs die Absicht, seine Heldin Griseida in ein ungünstiges Licht zu stellen. Er will, wie er ausdrücklich erklärt, indem er die Leidenschaft des Troilus für sie schildert, der eigenen Liebe zu seiner Dame (sicherlich der vornehmen Fiammetta) einen dichterischen Ausdruck geben. Allerdings übernahm er von dem alten Trouvère Benoit de St. Maure (*Histoire de la guerre de Troie*, ungefähr 1160) den Zug, dass Griseida (worin er Benoit's Briseida verwandelt), als sie gezwungen wird, in der Gesellschaft des schlimmen Verführers Diomedes Troja zu verlassen, sich allmählich durch seine Nachstellungen gewinnen lässt und ihrem Troilus untreu wird. Allerdings dichtete er auf Grund dieser Untreue eine Stanze über die Veränderlichkeit junger Weiber.*) Es liess sich ja auch

*) Giovine donna è mobile, é vogliosa
 E negli amanti molti, e sua bellezza
 Estima più che allo specchio, e pomposa
 Ha vanagloria di sua giovinezza;

nicht erwarten, dass Boccaccio in platonischer Liebe und frommer Anbetung den Frauen kniend huldigen sollte, wie Dante oder Petrarca es gethan hatten. Beatrice war ein mystisches, Laura ein irdisches Ideal gewesen. Griseida ist eine junge Dame vom Hofe in Neapel, wie dieser damals war, ein junges, liebenswürdiges und gebrechliches Weib von Fleisch und Blut. Aber eben nur gebrechlich, keineswegs schlecht, nicht einmal gefährlich und durchaus keine Kokette. Boccaccio vergisst niemals, dass die Dichtung seiner Geliebten gewidmet ist und zwar zum Andenken daran, dass auch sie einmal (wie Griseida) von der Stelle, wo sie sich beide aufhielten (nämlich Neapel), nach einem Orte zog, wohin er ihr nicht folgen durfte. Er sagt geradezu, dass er in der Schilderung von den Reizen Griseidas ein Porträt seiner Geliebten gezeichnet habe, warnt jedoch mit geziemendem Takt davor, die Parallele zu weit zu treiben.

Chaucer findet in dem Verhältnis der beiden Liebenden ebenso wenig etwas zu verspotten oder geringzuschätzen als Boccaccio. Er will nach besten Kräften ihr Verhältnis so unschuldig und berechtigt wie möglich schildern. Er malt ihre Liebeswonne mit einem naiven und entzückten Verweilen bei Einzelheiten aus, das uns beweist, wie weit er davon entfernt ist, Anstoss daran zu nehmen oder darüber zu satirisieren.*) Ja, er ereifert sich nicht einmal über den Abfall Cressida's von Troilus; sie ist entschuldigt; sie zögert und zittert, ehe sie ihre Schuld begeht; die Untreue wird

La qual quanto piacevole e vezzosa
 E più, cotanto più seco l'apprezza:
 Virtù non sente, nè conoscimento,
 Volubil sempre come foglia al vento.

- *) Her armes smale her streghte bak and softe
 Her sides longe fleshly smothe and white
 He gan to stroke; and good thrift bad ful ofte
 Her snowish throte her brestes rounde and lite:
 Thus in this hevene he gan him to delite
 And then withal a thousand times her kiste
 That what to don for joie unnethe he wiste.

ja durch die Verhältnisse, durch die überwältigende Macht harter Umstände herbeigeführt.

Bei diesen ausgezeichneten, älteren Dichtern findet sich nichts, durchaus nichts, was mit der leidenschaftlichen Hitze, dem Hass, dem Groll, der grenzenlosen Bitterkeit verglichen werden kann, womit Shakespeare nun seine Cressida darstellt und verfolgt — einer Gemütsstimmung, die um so auffallender ist, da er sie keineswegs als unliebenswürdig, schmutzig, verdorben oder verstockt, geschweige denn als pervers schildert, sondern sie bloss darstellt als seicht, leichtsinnig und leichtfertig, locker und lose, sinnenreizend und gefallsüchtig, klug berechnend und in gedankenloser Lüsterheit kokett.

Im Grunde thut sie wenig, das geeignet wäre, einem strengen Urteil zu unterstehen. Sie ist z. B. nur ein Kind, eine Anfängerin im Vergleich mit Kleopatra, die doch nicht allzu unbarmherzig verurteilt wurde. Aber Shakespeare hat hier alle Umstände so geschärft und zugespitzt, dass Cressida gehässig wird und Unwillen hervorruft. Der Umschlag von Liebe zu Verrat geschieht in Shakespeares Drama mit einer Plötzlichkeit und Hast, wie bei keinem früheren Dichter. Und wo Shakespeare einer Person des Schauspiels das Urteil auf die Lippen legt, das die Zuschauer über Cressida fällen sollen, erstaunt man über die hasserfüllte Bitterkeit, die hier zu Worte gelangt. Eine einzelne Stelle ist besonders merkwürdig. Es ist die Scene (IV, 5), wo Cressida, geführt von Diomedes, im griechischen Lager ankommt und von allen Königen der Griechen mit einem Kusse begrüsst wird. Cressida hat zu diesem Zeitpunkt durchaus noch nichts verbrochen. Sie hat aus reiner und heftiger Liebe zu Troilus eine einzige Nacht mit ihm verbracht, wie Julia eine Nacht mit Romeo verbrachte; obendrein von Pandarus überredet, wie Julia von der Amme unterstützt wurde. Nun empfängt und beantwortet sie die Küsse, womit die griechischen Hauptleute sie, die von Troja Entführte, willkommen heissen. Wohl zu verstehen, für die damaligen Schicklichkeitsbegriffe in England lag in einem solchen

Willkommensgruss nichts auffallendes. In William Brenchley Ryes „England as seen by foreigners in the days of Elisabeth and James the First“ finden sich unter der Überschrift „England und die Engländer“ folgende Aufzeichnungen von Samuel Kiechel, Kaufmann aus Ulm (1585): „Wenn ein Fremder als Gast in dem Hause eines Engländer's eingeladen ist, wird er von dem Herrn, der Frau oder der Tochter des Hauses empfangen und willkommen geheissen — er hat dann auch ein Recht, sie zu umarmen und zu küssen, was die Gewohnheit des Landes ist, und wenn einer nicht so thut, wird das als Zeugnis von Unwissenheit und schlechter Erziehung betrachtet und ihm zur Last gelegt.“ Nichtsdestoweniger ruft Ulysses, die überlegene Person des Schauspiels, der auf den ersten Blick alle die andern durchschaut, aus Veranlassung dieser von Cressida beantworteten Küsse aus:

Pfui über sie!

Aug', Wang' und Lippen sind an ihr beredt,
Ihr Fuss selbst spricht; es blickt die Lüsternheit
Aus jedem Glied ihr und Gelenk des Körpers.
O, diese Zungenglatten, immer Will'gen,
Die, eh sie kommt, der Landung Willkomm bieten
Und weit aufschlagen ihres Sinnes Tafeln
Für jeden Leser, den es kitzelt! Merkt
Als schmutz'ge Beute der Gelegenheit
Sie euch, denn Töchter sind's der Lust.

So will Shakespeare seine Heldin betrachtet haben; dies ist unzweifelhaft sein eigenes, letztes Wort über sie.

Unmittelbar vor ihr hatte er ja Kleopatra gemalt. Wenn man nun in frischer Erinnerung hat, welche Haltung er eben in seinem Drama der ägyptischen Königin gegenüber einnahm, die er doch als die gefährlichste aller gefährlichen Koketten stempeln will, so kann man nicht umhin, über den Abstand, über die Strecke, die er seitdem geistig durchlaufen hat, in Erstaunen zu geraten.

Es lag, wie wir beobachtet haben, von Anfang an ein tiefer, ganz ausserordentlicher Hang zur Bewunderung, zu unterthäniger Bewunderung kann man sagen, in Shake-

speares Gemüt. Ein grosser Teil der strömenden Lyrik in seinen Repliken entspringt dieser Quelle. Man gedenke seiner Demut seinen Helden, z. B. Heinrich V. gegenüber, seiner anbetenden Haltung gegenüber dem jungen Freunde in den Sonetten u. s. w. Man findet diesen Drang, der Bewunderung einen lyrisch schwärmerischen Ausdruck zu geben, noch in Antonius und Kleopatra. Shakespeare will für jene zerstörende Versucherin wahrlich keine Propaganda machen, aber mit welchem Schönheitsglanz hat er sie nicht umgeben! Welche Lobsprüche hat er nicht an sie verschwendet! Sie steht da wie in einem Strahlenkranz von Bewunderungsausbrüchen der verschiedensten Persönlichkeiten. Zu dem Zeitpunkte, da Shakespeare diese grosse Tragödie schaffte und niederschrieb, war noch so viel romantische Schwärmerei in ihm übrig, dass es ihm — was er auch immer that, um Kleopatra mehr als geschichtlich gerecht herabzusetzen — doch natürlich erschien, sie in Schönheit leben und sterben zu lassen. Mag sie immerhin eine Zauberin sein, aber sie bezaubert.

Welch ein Sphärenunterschied hier! Man kann ihn mit einem Worte bezeichnen: Shakespeare, der ein Frauenverehrer gewesen war, zeigt sich hier als Misogyn. Stimmungen, die seit seiner frühesten Jugend vergessen schienen, sind aufs neue in ihm aufgekommen, haben hundertfach an Stärke gewonnen, und sein Inneres strömt von Weiberverachtung über.

Was ist ihm geschehen? Und ist ihm überhaupt etwas geschehen? Wohl etwas neues? An was und an wen hat er gedacht? Sind es neue, frische Erfahrungen, denen er Ausdruck verleiht, oder sind es die alten Erfahrungen aus der Sonettzeit, dieselben, die er bei der Ausführung von dem Bilde Kleopatras benutzte, die unter dem ewigen Grübeln über das damals Erlebte vor seinem inneren Auge einen anderen Charakter angenommen haben und im Begriffe sind, sauer oder immer bitterer zu werden, in Fäulnis überzugehen?

Es gibt zwei Typen von Künstlergeistern. Solche, die vieler, bunter Erlebnisse, unaufhörlich wechselnder Modelle bedürfen und jede neu erlebte Begebenheit in dichterischer Gestaltung nacherzeugen. Und solche, die erstaunlich wenige äussere Erlebnisse zu ihrer Befruchtung nötig haben, denen jedoch ein einziges, mit energischer Innigkeit angeeignetes Lebensverhältnis zu einem Reichtum von wechselnden Erzeugnissen und wechselnden Gestalten Stoff liefern kann. Sören Kierkegaard unter den Schriftstellern und Max Klinger unter den bildenden Künstlern sind grosse Beispiele des letzteren Typus.

Zu welchem dieser beiden Grundformen hat Shakespeare gehört? Seine Vielseitigkeit und sein Reichtum sind unzweifelhaft. Alles deutet darauf hin, dass er eine Mannigfaltigkeit von Modellen benutzt hat, wenn auch ganze Gruppen seiner Frauengestalten sich, wie oben angedeutet, öfters auf einen Grundtypus, also wahrscheinlich auf ein einzelnes Modell zurückführen lassen. Man ist, wenn ein einzelnes, bedeutungsvolles Verhältnis aus dem Leben eines Dichters der Welt bekannt geworden ist, leicht geneigt, alles, was in seiner Dichtung überhaupt in Beziehung dazu stehen *könnte*, auf die dadurch erzeugten Eindrücke zurückzuführen. So wollte in Frankreich die Kritik und die Lesewelt eine Zeitlang hartnäckig Erinnerungen an Alfred de Mussets Erlebnisse mit George Sand in allen seinen Dichtungen wiederfinden, in denen er tiefer Trauer oder Klagen über Verlassenheit Ausdruck gibt. In seiner Biographie des Bruders hat indessen Paul de Musset klar gestellt, dass *Die Dezembernacht*, die ein reines Supplement zu dem von George Sand handelnden Gedichte *Die Mainacht* zu sein scheint, über ganz andere Erinnerungen geschrieben und an eine ganz andere Frau gerichtet ist, und ferner dass die Frauengestalt, die in dem *Briefe an Lamartine* angedeutet wird und in der man seiner Zeit allgemein die Persönlichkeit der berühmten Dichterin zu erkennen glaubte, mit dieser nichts zu thun habe.

Es ist also nicht das Geringste im Wege, dass es,

wenn auch die zuletzt genannte Shakespearesche Frauenfigur eine blosse Variante des Kleopatratypes zu sein scheint, neue, sengende Eindrücke von weiblicher Unbeständigkeit und Unwürdigkeit sein können, die in „Troilus und Cressida“ Shakespeares Galle haben überlaufen machen. Wir wissen allzu wenig über das Leben des Dichters, um hierüber eine Meinung aussprechen zu können. Dass frische Erfahrungen, neue Erlebnisse als Erklärungsgrund nicht unbedingt nötig sind, ist alles, was wir sagen können. Es liegt eine schwache Möglichkeit vor, dass der erste Entwurf des Schauspiels aus dem Jahre 1603 stammt, also ungefähr aus der Zeit, die durch die einzige, uns bekannte Katastrophe im inneren Leben Shakespeares bezeichnet wird, und dann ist es wahrscheinlich, dass wenigstens in diesem ersten Entwurfe die schwarze Dame wieder das Modell war. Doch selbst abgesehen hiervon kann es, wie angedeutet, geschehen, dass ein Ereignis in dem inneren Leben eines schöpferischen Geistes für mehrere Genüge leistet, indem eine Erfahrung, die sich im ersten Augenblicke ganz pathetisch, ja rein elegisch oder tragisch ausnahm, während der beim Genie stattfindenden, reissend schnellen, inneren Entwicklung vollständig ihren Charakter ändert: sie hat ihn in Qualen sich winden machen, sie hat sein Herzblut getrunken; sie hat ihn als einen geschlagenen Mann auf seinem Lebenswege zurückgelassen; er hat sie in ernsthaften und würdigen Formen zu schildern gesucht; dann ist sie ihm selbst plötzlich ganz burlesk vorgekommen; plötzlich hat er in seinem Unglück nicht ein grausames Schicksal, sondern die wohlverdiente Strafe für ungeheuere Dummheit gesehen, und mit bitterem Galgenhumor hat er in einem Hohngelächter Trost gefunden, wie es uns mit seinen Disharmonien aus Troilus und Cressida so schneidend entgegenschallt.

Es lässt sich denken, dass Shakespeare die Geliebte anfangs bewundert, über ihre Härte und Kälte geklagt, für ihre Finger geschwärmt, ihre Treulosigkeit verwünscht und sich in dem Kummer über die falsche Stellung, in die sie ihn gebracht, dem Wahnsinn nahe gefühlt hat — der Stand-

punkt der Sonette. Dann hat er, wohl erst nach Verlauf von Jahren, als das Fieber ausgerast hatte, die Erinnerung an die Bezauberung aber noch ebenso lebendig sein Gemüt beschäftigte, die Geliebte als merkwürdige Erscheinung, als Königin und Zigeunerin, anziehend und abstossend, aufrichtig und falsch, kühn und schwach, eine Sirene und ein Rätsel, zu schildern vermocht — der Standpunkt in „Antonius und Kleopatra.“ Und vielleicht hat er hierauf, als das Leben ihn plötzlich ernüchert hatte, als er abgekühlt worden war, wie man in dem Eise verhärtender Erfahrungen plötzlich abgekühlt wird, ganz einfach die wahnsinnige, erotische Schwärmerei für einen der Schwärmerei so wenig würdigen Gegenstand — diesen Zustand, der stets mit Selbsttäuschung beginnt um notwendigerweise mit Täuschung zu enden — als eine Schande und eine ungeheure Lächerlichkeit empfunden. Und sein Zorn über die vergebundenen Gefühle und die verlorene Zeit und die erlittenen Qualen, über die Erniedrigung, die Demütigung, die Selbstverblendung und die Verrätherei hat eine endgültige Linderung in dem befreienden Ausrufe gefunden: Welch ein Huhn! — diesem Ausrufe, der den Keim zu „Troilus und Cressida“ enthält.

VIII.

Im vierundzwanzigsten Gesang der Iliade (Vers 257) wird Troilus zum ersten und letzten mal bei Homer genannt und zwar als ein Sohn des Priamus, den dieser vor dem Zeitpunkt, da die Dichtung beginnt, verloren hat. Der alte König sagt:

Ich unseliger Mann! Die tapfersten Söhn' erzeugt' ich
 Weit im Troergebiet, und nun ist keiner mir übrig!
 Mestor, den göttlichen Held, und Troilos, froh des Gespannes,
 Hektor auch, der ein Gott bei Sterblichen war und von Tugend
 Nicht wie des sterblichen Manns, wie ein Sohn der Götter einherging:
 Diese verschlang mir der Krieg

Dies ist alles, was in dem grossen Gedichte des Altertums von dem Königssohn vorkommt, dessen Ruf im Mittelalter sogar den Ruhm Hektors überstrahlte. Die karge Mitteilung von dem frühen Tode des Troilos setzte die Phantasie in Bewegung. Die kyklischen Dichter erweiterten diese Andeutung und machten Troilos zu einem schönen Jüngling, der durch die Lanze des Achilles fiel. Während der römischen Kaiserzeit, da es üblich geworden war, das römische Imperium von den Trojanern herzuleiten, entstanden erdichtete Schilderungen von dem trojanischen Kriege, die angeblich von Augenzeugen stammen sollten.

Doch eine Darstellung, die für die Auffassung des Mittelalters Bedeutung erhielt und den Homer verdrängte, entstand erst zur Zeit Konstantins des Grossen. Es war dies das nach einem griechischen Original übersetzte Buch eines Dictys Cretensis *De bello Trojano*. Der Übersetzer, ein gewisser Quintus Septimius, erzählt in seiner Einleitung, dass Dictys, ein Waffengefährte des Idomeneus, dieses Buch auf Befehl seines Fürsten mit phönizischen Buchstaben geschrieben und es mit sich ins Grab genommen habe. Unter Nero habe dann ein Erdbeben das Buch wieder ans Licht gebracht. Der Übersetzer, der naiv ist, glaubt augenscheinlich an die Wahrheit seiner Erzählung.

Nach dem Untergange des weströmischen Reiches, jedoch nicht später als 635, erschien dann eine plattere und dreistere Verfälschung. Als Verfasser wird ein gewisser Dares Phrygius genannt, der dem Hektor mit Rat zur Seite gestanden und vor Homer eine Iliade verfasst haben soll. Der Titel des Buches ist ebenfalls *De bello Trojano*, und das Werk soll von dem alten Cornelius Nepos ins Lateinische übertragen worden sein. Dieser habe das griechische Manuskript in Athen gefunden, „wo zu seiner Zeit Homer für halb verrückt galt“, weil er Götter und Menschen miteinander habe Krieg führen lassen. Das Buch ist eine elende Kompilation von allerlei Reminiscenzen. Troilus ist hier der wichtigste Held.

Dares wurde indessen die Hauptquelle für alle mittelalter-

lichen Erzähler, vor allen Dingen für den oben erwähnten Benoit de St. Maure, Hoftrouvère bei König Heinrich II. von England, von dessen Dichtung, die 30 000 Verse enthält, bis jetzt nur Bruchstücke gedruckt sind. Als ein echter Trouvère aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts stattet er den antiken Stoff mit prachtvollen Beschreibungen von Städten, Palästen und Rüstungen aus. Nach besten Kräften vertieft er sich in das Seelenleben der Helden, und namentlich versieht er den Stoff mit einem Liebesmotiv, das nach dem Geschmacke der damaligen Zeit durchaus nicht fehlen durfte. Briseis, die berühmte Geliebte des Achilles, macht er zur Tochter von Kalehas und, nach dem von Dares gegebenen Beispiel, den Kalchas zum Trojaner; dann lässt er Troilus die Briseis lieben, die in Troja verblieben ist, als ihr Vater zu den Griechen überging. Da Kalchas seine Tochter bei sich zu haben wünscht, wird sie (wie auch bei Shakespeare) gegen den gefangenen Antenor ausgetauscht; schon hier holt Diomedes als Bote der Griechen sie ab, und sie wird ein Opfer seiner Verführungskünste. Eine Menge der in Shakespeares Drama beibehaltenen Züge sind schon von Benoit erfunden: dass Diomedes ein erfahrener Frauenkenner ist, dass Briseis ihm zum Schmuck für seine Lanze ein Stück Zeug schenkt, dass er Troilus vom Pferde stösst und seiner Dame dessen Pferd sendet, dass Troilus empört wird über ihren Treuebruch u. s. w.

Von jetzt an kann man verspüren, wie während der ferneren Entwicklung des Stoffes der eine Bearbeiter nach dem andern Züge hinzudichtet, die Shakespeare weiter ausgeführt hat. Guido de Colonna (oder delle Colonne), der Richter in Messina, der im Jahre 1287 unter Verschweigung seiner Quelle die Dichtung von Benoit de St. Maure auf barbarisches Latein wiedererzählte, machte Achilles zu einem rohen und blutdürstigen Barbaren.

Boccaccio, der sprechende Namen liebt, und dessen Titel *Filostrato* „den von Liebe zu Boden Geschlagenen“ bedeuten soll, macht Briseida zu *Cryseida* (so in den alten Ausgaben), damit der Name „Die Goldene“ bedeuten kann,

und er dichtet *Pandarus* (den Allesgebenden) hinzu, der bei ihm der junge Waffengefährte des Troilus und sein Helfer in dem Liebesverhältnisse, der Verwandte Cryseida's, ein durch und durch sympathischer Charakter ist. *)

Chaucer ist es, der den Charakter des Pandarus der bedeutenden Veränderung unterwirft, die den Mann zu einer Übergangsfigur zu dem Pandarus macht, den wir bei Shakespeare finden. Aus dem jungen Freunde des Troilus ist er ein älterer Verwandter von Creseyde geworden, der zunächst aus Frivolität das Paar zusammenführt. Er ist der Verführer, der die keusche Jungfrau verlockt und Lüge, Betrug und Meineid anwendet, um sie irre zu leiten. Es war indessen nicht Chaucers Absicht, den alten Herrn gehässig zu machen, wie Shakespeare es thut. Seine Rolle ist nicht mit dem cynischen, humorlosen Verweilen bei ekelhafter Gemeinheit behandelt, womit Shakespeare sie ausführt. Im Gegenteil, Chaucer wollte den peinlichen Eindruck abwehren, indem er den schamlosen, alten Burschen zu der lustigen Person seiner Dichtung macht. Er erreichte seine Absicht nicht; seine Leser sahen in Pandarus nur den Kuppler, in dessen Verfahren nur das Kupplerhandwerk, und der Name wurde von nun an zu einem Worte in der englischen Sprache. — Shakespeare zog dann die Gestalt ganz in das unzweideutig Widerliche hinab.**)

Zu den verschiedenen Einzelheiten in seinem Drama hat er noch andere, lateinische, englische und französische Quellen gehabt. Aus den Metamorphosen von Ovid, die er schon aus seiner Schulzeit kannte, übernahm er z. B. die Idee, den Ajax beinahe zu einem Idioten von dünnel-

*) So sagt Troilus zu ihm:

Non m' hai piccola cosa tu donata
 Ne me a piccola cosa donato hai,
 La vita mia ti fia sempre obbligata
 Tu l' hai da morte in via suscitata.

**) Man vergleiche: Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft III, 252 und VI, 169. — Francesco de Sanctis: *Historia della letteratura italiana* I, 308.

hafter Dummheit zu machen. Im dreizehnten Buche der „Verwandlungen“ überhäuft nämlich Ulysses während des Streites um die Waffen des Achilles seinen Nebenbuhler Ajax mit beleidigenden Anzüglichkeiten, die darauf hinauslaufen, ihn als geistesschwach darzustellen.*) In demselben Buche (Vers 233) fand Shakespeare den Namen Thersites und eine Andeutung von seiner Rolle als „Schmäher der Fürsten“.

Es ist zweifelhaft, ob Shakespeare das Troja-Buch von Lydgate gekannt hat. Die meisten Einzelheiten über die Belagerung Trojas hat er einer alten, aus dem Französischen übersetzten Schrift darüber entnommen, die 1503 von Wynkyn de Worde herausgegeben worden war. Es ist da z. B. an der Stelle, wo die Helden paradieren, von König Neoptolemus die Rede, als ob er nicht der Sohn des Achilles wäre. Dort fand Shakespeare die verdrehten Namen von den sechs Thoren Trojas, die dort Dardane, Timbria, Helias, Chetas, Troyen und Antenorides heissen, ferner Hektors Pferd Galathea, den Bogenschützen, der die Griechen herbeiruft, den Bastard Margarelon, die Warnung Kassandras an Hektor, den Zug, dass Cressida einen ihrer Handschuhe verschenkt, und die Empfindung des Troilus, dass ein Mann im Kriege nicht barmherzig zu sein brauche, sondern den Sieg erringen müsse, wie er könne.**)

Es ist zweifelhaft, ob Shakespeare den älteren, dramatischen Darstellungen des Stoffes, von denen uns nur die Namen überkommen sind, etwas zu verdanken hat. Schon

*) *Huic modo ne prosit, quod, uti est, hebes esse videtur.*

*Artis opus tantae rudis et sine pectore miles
Indueret?*

Ajacia stolidi Danais sollertia prosit

Tu vires sine mente geris, mihi cura futuri.

Tu pugnare potes, pugnandi tempora mecum

Eligit Atrides. Tu tantum corpore prodes.

Met. XIII, 135, 290, 327, 360.

**) Man vergleiche: Halliwell-Philips: *Memoranda on Troilus and Cressida*, 1880 (nur in 20 Exemplaren).

im Jahre 1515 wurde eine „Komedie“ über „the storry of Troylus and Pandor“ vor Heinrich VIII. aufgeführt. Am Neujahrstage 1572 wurde auf dem Schlosse zu Windsor ein Schauspiel über Ajax und Ulisses und 1584 ein anderes über Agamemnon und Ulisses gespielt. *) Aus Henslowes Tagebuch für April und Mai 1599 ersehen wir ferner, dass die Dichter Dekker und Henry Chettle [in seiner drolligen Rechtschreibung Dickers and harey Cheattel] auf seine Aufforderung für die Truppe des Lord Admiral ein Stück „Troilus und Cressida“ [Troyeles and creasseday] schreiben, dessen Titel er im Mai, da er ihnen Geld darauf leiht, in „Die Tragödie über Agamemnon“ verändert. Endlich wird am 7. Februar 1603 ein Stück *Troilus and Cresseda* „wie es von den Dienern des Lord Kammerherrn [also von Shakespeares Truppe] gespielt wird“ in das Buchhändlerregister eingeführt. **) Da in Shakespeares Drama, wie es uns vorliegt, an verschiedenen Stellen Reime im Dialoge vorkommen, und da Einzelheiten in gewissen Partien bezüglich der Versifikation auf einen etwas früheren Zeitpunkt als 1607—8 hinzudeuten scheinen, so ist eine Möglichkeit vorhanden, dass das so bezeichnete Stück der erste Entwurf Shakespeares gewesen sein kann. Indessen ist eine von Fleay weitläufig dargelegte Theorie, derzufolge drei verschiedene Partien des Stückes in drei verschiedenen Zeiträumen mit einem Zwischenraume von bis zu 12—14 Jahren zwischen den übrigens ganz unzertrennbaren Teilen entstanden sein sollte, als eine Erfindung abzuweisen, die ohne die geringste Ahnung von dem Werden eines Dichterwerkes aufgestellt

*) Ajax and Ulisses shoven on New yeares daie at nighte by the Children of Wynsor. — The history of Agamemnon and Ulisses presented and enacted before her Majestie by the Earle of Oxenford his boyes on St. Johns daie at night at Grenewiche, 1584.

**) Entred for his (Master Robertes') copie in full court holden this day to print when he bath gotten sufficient aucthority for yt the booke of Troilus and Cresseda, as yt is acted by my Lord Chamberlen's men.

ist. Und endlich kann, wie es geschehen ist, der Umstand durchaus nicht unberücksichtigt gelassen werden, dass das Stück infolge einer ausdrücklichen Erklärung in der Vorrede zur ältesten Ausgabe von 1609 noch nie gespielt worden war. Zwar war diese Ausgabe, wie beinahe alle derartigen Ausgaben, auf räuberische Weise zustande gebracht; aber der Verfasser der Vorrede konnte schwerlich auf einem Felde lügen, wo ein jeder seine Behauptungen zu kontrollieren vermochte, und er hatte, wohl zu verstehen, keinerlei Interesse daran, dies zu thun.

IX.

Wir sind also, wie es scheinen möchte, zu Ende mit den Untersuchungen der litterarischen Quellen dieses so wenig verstandenen, mächtigen, sphinxartigen Werkes, bei dem wir verweilen. Es ist jedoch noch eine Grundfrage zu beantworten, die viele Gehirne und Federn beschäftigt hat: Hat Shakespeare Homer lächerlich machen wollen? Hat er Homer überhaupt gekannt?

Der Däne wird durch Troilus und Cressida leicht an den Scherz erinnert, den Holbergs „Ulysses von Ithacia“ mit dem homerischen Stoffe treibt, wie ihm denn auch „Ulysses“ das Shakespearesche Werk ins Gedächtnis zurückruft.*) Das Stück scheint, was den englischen Dichter betrifft, eine Art von Seitenstück zu dem zu sein, was Ulysses für Holberg ist, eine Verspottung der Ungereimtheiten, die gotische und angelsächsische Vernunft (das heisst: Beschränktheit) bei Homer fanden. Es ist und bleibt auffallend, dass Shakespeare ein Schauspiel geschrieben hat, welches, wenn auch mit mancherlei Vorbehalt, als Travestie mit „Ulysses von Ithacia“ zusammen genannt werden kann. Holbergs Stand-

*) Siehe G. Brandes: Ludwig Holberg, Berlin 1885, S. 209.

punkt ist einfach. Es ist der Geschmack des Zeitalters der Aufklärung, die trockene Verständigkeit des Rationalismus, der gegenüber der edlen Naivetät der antiken Civilisation stutzt und lacht. Aber was hat Shakespeare mit dem Rationalismus zu thun? Sein Zeitalter ist ja eben die Periode der Wiedergeburt für die antike Civilisation, der Zeitabschnitt, der diese Civilisation verehrt. Wie kann er sie denn verhöhnen?

Zunächst muss hier ganz im allgemeinen bemerkt werden, dass die Bewegung der Gemüter nach dem griechischen Altertum hin, die Elisabeth dahin gebracht hatte, einen Kommentar zu Plato zu schreiben und Reden von Isokrates, Bücher von Xenophon und Plutarch zu übersetzen, Shakespeare mit seiner mangelhaften Kenntniss des Griechentums notwendigerweise unberührt lassen musste. Hierzu kam, dass er als Schauspieldichter gegenüber den vielen anderen Dichtern, wie z. B. Ben Jonson, deren Stolz Gelehrsamkeit war, die volkstümliche Richtung vertrat.

Sodann betrachteten sich, wie zuerst die Römer, hernach Italiener und Franzosen, die Engländer seines Zeitalters als Nachkommen der alten Trojaner, die schon Vergil als echter Römer auf Kosten der Griechen verherrlicht hatte. Die Briten zu Shakespeares Zeit waren stolz auf ihre trojanischen Vorfahren. Es finden sich auch in seinen anderen Dichtungen Spuren, dass er als englischer Patriot in dem alten Kampfe um Ilion die Partei der Trojaner ergriffen hat und also zu einer Missstimmung gegen die griechischen Heroen geneigt war. Doch alles dies trifft meiner Überzeugung nach nicht den Hauptpunkt. Es ist oben (S. 387) als erwiesen betrachtet worden, dass der Nebenbuhler-Dichter, dessen Verhältnis zu Pembroke die Eifersucht Shakespeares erregte, Verstimmung, Unwillen und Schwermut bei ihm hervorrief und ihm das Gefühl gab, verschmäht und verdrängt zu sein, kein anderer war als Chapman. Es ist mir nicht unbekannt, was man zu Gunsten der Annahme, der betreffende Dichter sei nicht Chapman, sondern Daniel, vorgebracht hat, auch nicht, was Miss Charlotte Stopes aus dieser Veranlassung gegen Minto

und Tyler angeführt hat.*) Man hat aber die starken Zeugnisse, die dafür sprechen, dass Chapman und kein anderer der Dichter ist, auf den Shakespeare in den Sonetten 78—86 abzielt, durchaus nicht erschüttern können.

Nun hatte Chapman indessen gerade im Jahre 1598 die sieben ersten Bücher seiner Iliade herausgegeben, nämlich die Übersetzung des ersten, zweiten, siebenten, achten, neunten, zehnten und elften Gesanges, die später (1611, also erst zwei Jahre nach dem Erscheinen von „Troilus und Cressida“) zur ganzen Iliade vervollständigt wurde, worauf die ganze Odyssee folgte.

Den beim Publikum ganz unbekanntem Homer in guten, englischen Versen wiederzugeben, war eine Idee und eine That, welche die Anerkennung verdiente, die Chapman dafür zu teil wurde; seine Übersetzung gilt, trotz ihrer Mängel, noch heutzutage für die beste in England. Keats hat sie in einem Sonett gerühmt.

In wie grossem Ansehen Chapman als Dramatiker bei seinen Berufsgenossen stand, kann man aus John Websters Widmung zur Tragödie über Vittoria Accorombona *The White Divel* aus dem Jahre 1612 ersehen, wo es am Schlusse heisst: „Herabsetzen pflegt mit Unwissenheit in einem Gespann zu gehen. Ich meinerseits habe mich stets über die würdigen Arbeiten anderer Männer gefreut und meine gute Meinung darüber gepflegt, besonders über den volltönenden und hohen Stil Meister *Chapmans*; über die durchgearbeiteten und verständigen Werke Meister *Johnsons* [Jonsons]; über die nicht minder würdigen Erzeugnisse der beiden vortrefflichen Meister *Beaumont* [Beaumont] und *Fletcher*; und endlich (ohne sie jedoch hintansetzen zu wollen, indem ich sie zuletzt nenne) über die ebenso glückliche wie fruchtbare Wirksamkeit der Meister *Shakespeare*, *Dekker* und *Heywood*.“ Chapman wird also zuerst genannt, Shakespeare dagegen zuletzt mit Unbedeutendheiten wie Dekker und Heywood in einen Topf geworfen.

*) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XXV, S. 196.

Nichtsdestoweniger (oder vielleicht gerade deshalb) kann kaum Zweifel darüber herrschen, dass Chapman für Shakespeare eine ganz unausstehliche Persönlichkeit gewesen ist. Niemand war anmassend wie er und niemand in seinem Stil pedantisch wie er. Seine Gelehrsamkeit machte ihn unbeschreiblich eingebildet, und er war kein Fünkchen weniger eingebildet auf die göttliche Begeisterung, womit er seiner Überzeugung nach als Dichter begnadigt war. Selbst sein eifrigster Bewunderer in der neueren Zeit räumt ein, dass er als Poet sowohl grotesk als auch langweilig ist. Shakespeare hat sicherlich beim Lesen des elenden Abschlusses, den Chapman der vorzüglichen Dichtung „Hero und Leander“ des so früh dahin gerafften und von Shakespeare so bewunderten Marlowe gab, Leiden ausgestanden. Man versuche nur, sich durch die in Prosa geschriebenen Vorworte zu seiner Homer-Übersetzung hindurch zu arbeiten, die nur wenige Seiten einnehmen. Es ist dies fast unmöglich. Man lese bloss die Widmung der 1598 erschienenen Gesänge: „Dem verehrtesten jetzt lebenden Beispiel von Achilleischen Tugenden, die von dem göttlichen Homer verewigt sind, dem Grafen von Essex, Earl Marshal etc.“ Diese Seiten mit ihrer verwirrenden Geschwätzigkeit und ihren unmöglichen Bilderklumpen sind unübersetzlich. Und man muss lange suchen, ehe man einen so greulichen Haufen mittelalterlicher Philologie findet, wie sie die beiden „Über Homer“ geschriebenen Seiten enthalten.

Swinburne, der ihn liebt, schreibt über den Stil seiner Dichtungen: „Der Sage nach lernte Demosthenes mit Steinen im Munde sprechen; es ist aber anzunehmen, dass er diese auch zu entbehren lernte, ehe er als Redner öffentlich auftrat. Unser philosophischer Poet dagegen achtet sorgfältig darauf, dass er sich mit den breitesten, unzugehauenen und kantigsten aller der vielkantigen Feuersteine, die aus den Minengängen der Sprache herausgehauen werden können, ehe er sich an seine Zuhörer wendet, den Mund füllt, bis die Kinnladen beinahe bersten, und sobald irgend

eine umfangreiche Sentenz oder ungeschickte Periode seinen Mund von der ersten Sammlung Barbarismen leer gemacht, hat er nichts Eiligeres zu thun, als ihn aufs neue zu füllen.“ Das Gleichnis ist treffend wahr.

Dieser unverständliche Stil war es, der den Leserkreis Chapmans so wenig zahlreich bleiben liess und seine öfters wiederkehrenden Klagen über Geringschätzung und Vernachlässigung veranlasste. Über diesen Stil scherzend citirt Swinburne:

We understand a fury in his words,
But not his words.

Selbst in seiner tüchtigen Homerübersetzung vermochte er seinen Hang zu Dunkelheit und Nebel, zu gezwungenen und aufgeblähten Ausdrücken nicht abzulegen. Nun weiss indessen jedermann, dass das Dargestellte vom Darsteller eine gewisse Farbe annimmt, selbst wenn das, was er erzeugt, nur eine Wiedergabe ist. Kein Mann in England war weniger hellenisch als Chapman. Man hat treffend über ihn bemerkt, sein Temperament sei mehr isländisch als griechisch gewesen, er handhabte die heiligen Gefässe der Hellenen mit den derben Griffen eines Barbaren, und er leiste, wenn er Homer wiedergeben wolle, nur das Trampeln eines Riesen statt der Schritte eines Gottes (A. C. Swinburne: *Essay on Chapman*, passim).

Aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach hat der Schmerz, den Shakespeare darüber empfand, dass Chapman ihm von Pembroke vorgezogen wurde, im Verein mit der Missstimmung, die der Hochmut, die Unnatur, die Plumpheit, die Ziererei und Pedanterie des älteren Poeten bei ihm erzeugten, das Seinige dazu beigetragen, ihn zu übermütiger Opposition gegen die obligate Bewunderung der homerischen Welt und ihrer Helden anzureizen.

Und so liess er denn seiner bösen und bitteren Laune freien Lauf.

Er berührt die schönsten und wichtigsten Elemente der Iliade, den Zorn des Achilles, die Freundschaft zwischen Achilles und Patroklos, die Frage, ob Helena den Griechen

ausgeliefert werden solle, den Versuch, Achilles zu erneuter Teilnahme am Kampfe zu bewegen, den Abschied zwischen Hektor und Andromache, den Tod Hektors; aber nur um dies alles lächerlich zu machen und es zu besudeln.

Ein wunderlicher Zufall, dass Shakespeare eben jetzt in dem verstimmtesten Zeitraum seines Lebens Hand an diesen Stoff legen sollte. Nirgends erhält man wohl einen tieferen Eindruck der Roheit und Vergröberung der modernen Welt im Vergleich mit dem Hellenismus, nirgends einen volleren Eindruck von der Barbarei der germanisch-gotischen Stämme im Vergleich mit dem griechischen, als wenn man den grössten, nordischen Dichter der Renaissance sich an dieser Altertumspoesie vergreifen sieht.

Man erinnere sich z. B. der Freundschaft, wie sie bei Homer geschildert wird, des brüderlichen Verhältnisses zwischen Achilles und Patroklos, bei welchem jedoch die höhere Stellung des Helden keinen Augenblick beiseite gesetzt oder vergessen wird, und man sehe, welche Abscheulichkeit Shakespeare unter dem Eindrucke der damaligen Zeitverhältnisse seinen Thersites daraus machen lässt.*) Er

*) Patroklos.

Kein Wort mehr, Thersites; still!

Thersites.

Ich werde still sein, wenn Achills Hündin es mich heisst, wirklich? (II, 1.)

Thersites.

Ich bitt' dich, schweig, Knabe; ich profitiere nichts durch dein Geklapper; man hält dich für Achills Mannsburschen.

Patroklos.

Mannsbursche? Du Schurke! Was ist das?

Thersites.

Ei nun, seine männliche Hure. Nun die zersetzende Seuche des Südens, Bauchgrimmen, Bruch, Husten, ganze Ladungen von Nierengriess, Rückenlähmungen, kalte Schlagflüsse, Augenwören, Leberläule, Lungenbräune, Eitergeschwüre, Lendenlähmung, Kalköfen in der Hand, unheilbarer Knochenfrass und das runzlichte Freilehen des Aussatzes treffe immer und immer wieder solche naturwidrigen Ungeheuer! (V, 1.)

lässt den Thersites dieses Verhältnis überspeien, und indem er niemand dagegen protestieren lässt, will er, vor Menschenverachtung schwellend, wie er es nun ist, unzweifelhaft andeuten, dass Thersites Recht habe.

Oder man beachte das Verhältnis Helenas. Wie zart, wie griechisch ist es nicht bei Homer behandelt! Kein Schimmer von der dem Menelaos in späteren Zeiten angehefteten Lächerlichkeit — er ist gleich edel, wenn seine Gattin ihm auch entführt worden ist, gleich würdig, gleich „gotterzogen“, derselbe „gewaltige Held“. Keinerlei Hohn über Helena; nur Bewunderung für ihre unbeschreibliche Schönheit, nach der selbst die Greise auf den Mauern die Köpfe drehen; Mitgefühl mit ihrem Schicksal, Sympathie mit ihrer Trauer. Und nun hier, wo Menelaos als unglücklicher Ehemann fortwährend als Zielscheibe dient, diese unendlich wiederholten, guten und weniger guten Witze über sein Los; dieses Barbarengelächter über Helena als unkeusch.

Die meisten dieser Witze legt Shakespeare dem Thersites in den Mund. Seinen Namen fand er bei Ovid; doch seine ganze Charakteristik und eine Probe seines Auftretens fand er bei Homer in einem der von Chapman übersetzten Gesänge (II, 211—277). Es heisst hier u. a.:

Alles sass nun ruhig, umher auf den Sitzen sich haltend!
 Nur Thersites erhob sein zügelloses Geschrei noch:
 Dessen Herz mit vielen und thörichten Worten erfüllt war,
 Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäss, mit den Fürsten zu hadern,
 Wo ihm nur etwas erschien, das lächerlich vor den Argeiern
 Wäre. Der hässlichste Mann vor Ilios war er gekommen:
 Schielend war er, und lahm am anderen Fuss; und die Schultern
 Höckerig, gegen die Brust ihm geengt; und oben erhob sich
 Spitz sein Haupt, auf dem Scheitel mit dünner Wolle besäet.
 Widerlich war er vor allen des Peleus Sohn und Odysseus;
 Denn sie lästert er stets. Doch jetzt Agamemnon dem Herrscher
 Kreischt er hell entgegen mit Schmähungen. Rings die Achaier
 Zürnten ihm heftig empört. . . .

Das Argument, das man hauptsächlich dafür angeführt hat, dass Shakespeare diese Stelle bei Homer gar nicht gekannt oder sie zur Ausformung der Gestalt des Thersites

nicht verwendet habe, ist von keinem Gewichte. Man hat es unfassbar genannt, dass er dann die berühmte Stelle nicht benutzt habe, wo Odysseus den Thersites prügelt — er der alles Verwendbare so gut zu benutzen verstand; er bringt Odysseus nicht einmal mit Thersites in Verbindung. In Wirklichkeit hat er die Scene, obendrein sehr witzig, benutzt. Er lässt nur Ajax den Prügeler sein (II, 1) und legt Thersites die herrlichen Worte in den Mund (II, 3): „Er schlägt mich, und ich schimpfe ihn. O, würdige Genugthuung! Ich wollt', es wäre umgekehrt: ich könnt ihn schlagen, und er schimpfte mich.“

Augenscheinlich ist das Bild des witzigen, boshaften Lästerers zündend in Shakespeares Seele eingeschlagen, und er hat — vielleicht nach dem Vorgang der oben erwähnten, früheren Schauspiele — ihn in einen Clown verwandelt und hat ihn, wie so oft in seinen anderen Schauspielen den Narren, als einen die Handlung begleitenden Chor Dienste leisten lassen. Ganz ebenso hatte er sich ja vor kurzem in Lear des Narren bedient. Doch Welch ein Abstand zwischen der bei aller ihrer Bitterkeit so wehmütigen und gefühlvollen Satire, womit König Lears treuer Gefährte in der Not sich Luft macht, und dem zersetzenden, beissenden Hohn, dem Strom von rasenden Schimpfworten, womit Thersites alle und alles überhäuft!

Shakespeare benutzt ihn natürlicherweise auch Menelaus und Helena gegenüber, und man kann da seine Schmäreden durchaus nicht so auffassen, als hätten sie mit Shakespeares Beurteilung der Sachlage nichts zu thun, da Thersites unzweifelhaft als eine Art von Satyr-Chor benutzt ist, und da Shakespeare die unleidenschaftlichen Personen des Stückes sich in Übereinstimmung mit ihm ausdrücken lässt.

Man beachte z. B. folgende Repliken des Thersites (III, 2):

Hernach, die Rache auf das ganze Lager! Oder, noch besser, den Neapolitanischen Knochenfrass! Denn das, mein' ich, ist der gehörige Fluch für die, die um einen geschlitzten Unterrock Krieg führen. . . .

Da ist solche Flickerei, solche Gaukelei und solche Schurkerei! Der ganze Inhalt der Geschichte ist — ein Hahnrei und eine Hure.

Ein schöner Streit um eifersüchtige Parteiungen aufzuwiegeln und sich darüber zu Tode zu bluten. Die trockne Krätze falle auf das Mensch! Und Krieg und Liederlichkeit verderbe alle!

Oder man lese diese Charakteristik des Menelaus (V, 1):

Und diese stattliche Umgestaltung Jupiters, sein Bruder, der Bulle, dies uranfängliche Vorbild und krummgehörnte Gedächtnisbild der Hahnreie; ein knickriger, horniger Schuhzieher an einer Kette, der an seines Bruders Bein baumelt, zu welcher Gestalt als seiner eigenen vermöchten mit Bosheit gespickter Witz und mit Witz gestopfte Bosheit ihn noch umzuwandeln? Zu einem Esel, das wäre nichts: er ist Ochs und Esel zugleich. Mich würd's nicht scheren, wär' ich ein Hund, ein Maultier, eine Katze, ein Iltis, eine Kröte, eine Eidechse, eine Eule, ein Geier oder ein Hering ohne Rogner; aber wäre ich Menelaus! Ich würde mich gegen das Schicksal verschwören. Fragt mich nicht, was ich sein möchte, wenn ich nicht Thersites wäre; denn mich würd's nicht scheren, die Laus eines Aussätzigen zu sein, wenn ich nur nicht Menelaus wäre.

Man kann, wie gesagt, diese Verachtung keineswegs als den blossen Ausdruck für den Hass eines Händelsuchers und eines lästernden Sklaven gegen die Hochgestellten abfertigen, besonders weil der ganz unparteiische Diomedes sich Paris gegenüber genau in demselben Geiste ausspricht (IV, 1):

Paris.

Sagt, edler Diomed, traun sagt mir frei,
Recht aus der Seele treuer Kameradschaft:
Wen glaubt der schönen Helena Ihr werter,
Mich oder Menelaus?

Diomedes.

Beide gleich:

Er, der sie sucht, ist wert wohl, sie zu haben,
Befleckt, wie sie es ist, scheut er sie nicht,
Nein sucht mit Höllenpein und Weltenplage;
Du, sie zu halten, bist ihr wert, der sie,
Der Schande Beigeschmack nicht kostend, schätzt
Mit teurem Verlust an Gut und Freunden.
Er tränk' als winselnder Hahnrei gern noch auf
Des schalen flauen Stückes trübe Hefe;
Du willst als Lüstling aus dem Hurenschoss
Dir gern die Erben zeugen. — Beider Wert
Wiegt der wie der, mehr oder wen'ger nur
Der eine schwerer noch um eine Hur'.

Paris.

Ihr seid zu herb gen eure Landsmännin.

Diomedes.

Herb ist sie ihrem Lande. Hört mich, Paris.
Kein falscher Tropfe in den feilen Adern,
Dem nicht ein Griechenleben starb; kein Gran
In des befleckten faulen Fleisches Last,
Dem nicht ein Troer sank; seit sie konnt' atmen,
Sprach sie der guten Worte nicht so viel,
Als griechisch Volk und troisch um sie fiel.

Bei Homer stehen diese Gestalten als Kinder der Phantasie des edelsten Mittelmeervolkes da, dieser lichten, frohen, weder von religiösen Schreckbildern noch vom Alkohol beeinflussten Phantasie, Gestalten, die in dem warmen Klima unter dem tiefblauen Himmel geformt wurden. Hier erscheinen sie travestiert durch die Verstimmtheit und Erbitterung eines grossen Dichters aus einem nordischen Mischvolk, einem Stamme, der nicht durch Geisteskultur, sondern durch das Christentum civilisiert worden ist, und der trotz aller Versuche der Renaissance, das Heidentum wiederzubegeben, ein für allemal dazu erzogen und daran gewöhnt ist, die Sinne als Versucher, die in den Pfuhl hinabführen, zu betrachten und dem der Genuss die verbotene Frucht, die geschlechtliche Anziehung das Unwürdige bedeutet.

Wie bezeichnend ist es, dass Shakespeare sich die griechische Erotik nicht anders als mit der Geissel der Geschlechtskrankheiten gepeitscht vorstellen konnte! Durch das ganze Drama zieht sich ein Pesthauch von Andeutungen und Ausbrüchen und Verwünschungen, die alle von einer Seuche handeln, welche sich einige tausend Jahre nach der homerischen Zeit zum ersten Male zeigte. Wie die reine, homerische Freundschaft bestialisiert ist, so ist die griechische Liebe herabgewürdigt um der modernen zu Leibe zu kommen. Dem Thersites sind die griechischen (wie verschiedene trojanische) Fürsten alle zusammen platte Mädchenjäger: „Agamemnon ist ein ehrlicher Kerl und einer, der Schnepfen liebt; aber Hirn hat er nicht so viel wie Ohrenschmalz“ (V, 1). — „Diomedes ist ein falsch-

herziger Schuft, ein ganz rechtloser Spitzbube. . . . Er hält eine trojanische Dirne und verkehrt im Zelte des Überläufers Kalchas. . . . Nichts als Unzucht! Lauter geile Buben!“ (V, 1). — Achilles, dieser „Götze von Götzendienern“, diese „volle Narrenschüssel“ hat eine Tochter der Königin Hekuba zum Liebchen und hat ihr das verätherische Versprechen gegeben, seine Landsleute im Stiche zu lassen (ebendasselbst). — „Patroklos wird mir alles schenken, wenn ich ihm auf die Spur dieser Hure ver helfe. Der Papagei thut nicht mehr für eine Mandel als er für ein willfähriges Mensch. Unzucht, Unzucht!“ (V, 2). — Von Menelaus und Paris „dem Hahnrei und dem Hahnreimacher“ ist oben genügend gesprochen worden. Menelaus wird „Nachtstuhl“ tituliert: Helena unterliegt der tiefsten Verdammung. Und Cressida endlich mit ihren beiden Anbetern Troilus und Diomedes!: „Wie der Teufel Wollust mit seinem feisten Steiss und seinem Kartoffelfinger die beiden zusammenkitzelt. Schmore, Unzucht, schmore!“ (V, 2.)

Es ist selbstverständlich, dass der christliche Begriff von Untreue in der Liebe an Stelle der naiven und un schuldigen Ideen des alten Hellas untergeschoben ist. Wie innig ist die Liebe des Achilles zu Briseis bei Homer! Wie ehrlich und warm und entrüstet ist er nicht, wenn er den Boten des Agamemnon fragt, ob denn von den redenden Menschengeschlechtern allein die Atriden ihre Frauen lieben, und dann selbst antwortet, dass jeder Mann, der edel und weise sei, sein Weib liebe und pflege, sowie er Briseis von Herzen geliebt habe und sie beschirmt haben wollte, wiewohl er sie im Kriege erbeutet habe. Nichtsdestoweniger erzählt Homer gleich nachher, dass Achilles, sobald er seine Rede beendet und die Gäste entlassen hat, sich zu zweit auf sein Lager streckt:

Aber Achilles schlief im innern Gemach des Gezeldes;
Und ihm ruhte zur Seit' ein rosenwangiges Mägdlein,
Das er in Lemnos gewann, des Phorbas Kind, Diomede.

Es fällt dem griechischen Dichter gar nicht ein, dass es eine Schmälerung der Zärtlichkeit für die entführte Briseis

bedeuten könne, wenn Achilles in ihrer Abwesenheit einen weiblichen Zeltkameraden hat. Bei Shakespeare ist der Massstab durch und durch mittelalterlich rigoristisch.

Es gibt zwei Punkte, bei denen ein Vergleich zwischen Homer und Shakespeare unvermeidlich ist.

Der erste ist der Abschied zwischen Hektor und Andromache. Nichts steht höher in griechischer Poesie (das heisst in irgend welcher Poesie) als diese tragische Idylle, tief menschlich und rührend schön, wie sie ist. Die höchste Weiblichkeit, von qualvoller Trauer bedrückt, spricht hier ohne Sentimentalität ihre Klagen und ohne Schwäche eine grenzenlose, ganz in ihren Gegenstand aufgehende Liebe aus:

Hektor, siehe, du bist mir Vater jetzo und Mutter,
Bist mir Bruder zugleich, und bist mein blühender Gatte!

Dieser Weiblichkeit gegenüber steht die kräftigste Mannhaftigkeit, ohne einen Flecken von Roheit, durch die mildeste Zärtlichkeit bewegt, aber durch einen unbeugsamen Entschluss gestählt. Und nun das Kind, das von der flatternden Mähne des Helmbusches erschreckt wird, bis Hektor den Helm abnimmt und seinem Jungen die Thränen aus den Augen küsst.

Da die Stelle im sechsten Gesang der Iliade vorkommt, den Chapman noch nicht übersetzt hatte, so kann Shakespeare diese Scene nicht gekannt haben. Doch was setzt er an ihre Stelle:

Andromache.

Leg' ab, leg' ab die Waffen, kämpf' nicht heute.

Hektor.

Ihr zwingt mich, euch zu kränken; fort, hinein!
Bei allen den Unsterblichen, ich gehe.

Andromache.

Mein Traum, fürwahr, verkündet Unheil heute.

Hektor.

Ich sage, schweig! u. s. w.

Das ist die Barschheit eines mittelalterlichen Herzogs. Der Schmetterlingsstaub ist von der griechischen Psyche fortgeblasen. Falls Harald Haarderaade als Hauptmann der

Wäring er jemals über griechischen Geist und griechische Kunst nachgedacht hat, wenn er mit seiner Truppe durch die Strassen von Konstantinopel zog, und falls er irgend eine Ahnung von den Sagen des griechischen Altertums hatte, so hat er sie nicht viel anders aufgefasst. Er hat wahrscheinlich die alten Griechen geringgeschätzt, weil er die Neugriechen weichlich und verzagt fand. Shakespeare hat bei seiner Schilderung der antiken Griechen und Trojaner zwar kein besonderes Volk und keinen besonderen Stand vor Augen, aber er beraubt sogar die schönsten Scenen ihrer Feinheit, weil er sich nun überhaupt nur gedungen fühlt, die gröberen und niedrigeren Elemente der Menschennatur hervorzuziehen.

Der zweite Punkt ist die Botschaft an Achilles. Diese ist bekanntlich im neunten Gesang der Iliadé erzählt, der schon 1598 von Chapman übersetzt und herausgegeben war und den Shakespeare daher sicherlich gekannt hat.*) Ich betrachte diesen Gesang als einen der wenigen, vollendeten Kunstwerke, die auf dem Erdenrunde hervorgebracht worden sind. Selbst das griechische Epos hat nichts Vollendetes. Es ist hier eine Charakterzeichnung, ein Zusammenspiel von Charaktergegensätzen vom Heroischen über das Stolze, das Verständige, das Schlichte zum Leichtkomischen, ein Zusammenspiel von Stimmungen vom höchsten Pathos bis zu der gutherzigsten, naturgetreu wiedergegebenen Plauderei eines alten Mannes — das nicht seines Gleichen hat. Die mächtige Entrüstung des Achilles, die Erfahrung Nestors, die geschliffene Feinheit des Odysseus, die gutmütige Weitläufigkeit und spiessbürgerliche Grundbetrachtung des Phönix, der verwundete Stolz der besten hellenischen Abgesandten — alles ist vereinigt in diesem vielseitigen Streben den Achilles zum Verlassen seines Zelt es zu bewegen.

Man vergleiche nun hiermit den burlesken Versuch, die Memme, den schrecklichen Snob und rohen Gimpel,

*) Der Ausdruck *by Jove multipotent* (IV, 5) ist von Chapman übernommen. Das Adjektivum kommt bei Shakespeare nur dieses eine Mal vor.

wozu Achilles gemacht ist, aus seiner Zurückhaltung herauszuärgern, indem man an ihm vorbeigeht ohne seinen Gruss zu erwidern und scheinbar ohne sein Dasein zu bemerken. Und wie lässt Shakespeare dann diesen Achilles gegen Hektor auftreten! Mit seinen Myrmidonen überfällt und mordet er ihn nach Schurkenart in dem Augenblicke, da Hektor, vom Kampfe ermüdet, seinen Helm abgenommen und seine Waffen daneben gelegt hat. Dieser Zug erscheint seitens des Dichters wie die Erfindung eines mittelalterlichen Barbaren. Aber Shakespeare war weder mittelalterlich noch Barbar. Nein; alles das hat er unter einer so tiefen Bitterkeit niedergeschrieben, dass er die Bewunderung wie die Liebe als auf einer Sinnentäuschung beruhend empfand. Wie die phantastische Verliebtheit der Pubertätszeit komisch ist, wie die Treue des Troilus gegen die Geliebte komisch ist, weil die eine wie die andere auf einem Sinnentruge beruht, so ist der Ruhm der Vorfahren eine Illusion, so ist der Krieger Ruhm überhaupt eine Illusion. Shakespeare zweifelt sogar an der Wahrheit des solidesten Heldenrufes. Er denkt nun bei sich: Hat wirklich ein Achilles gelebt, so ist er wahrscheinlich in der That ein Raufbold, ein dummer und eingebildeter Schurke gewesen, und in demselben Stil: Hat jemals eine Helena gelebt, so ist sie sicherlich eine Dirne gewesen, die keineswegs des ihretwegen gemachten Aufhebens wert war.

Und wie er die Gestalt des Achilles in Lächerlichkeit hineinzerrt, so verspottet und verhöhnt er alle die anderen Hauptgestalten. Sehr richtig hat Gervinus bemerkt, dass Shakespeare sich hier gerade so benimmt, wie er im Stücke den Patroklos auftreten lässt, wenn dieser dem Achilles die Hoheit Agamemmons und die Schwäche Nestors (I, 3) karikierend vorspielt. Allerdings fühlt man hier in der Schilderung Nestors die Meisterhand des Angelsachsen, der die von dem Griechen verschmähten, kleinen Züge mitnimmt:

Er räuspert, spuckt,
Am Halsberg nesteln 'rum die zittrigen Hände,
Die Ösen stets verfehlend.

Und wo von Agamemnon die Rede ist, verspürt man die Geringschätzung gegen die Schauspielerprofession, die gerade wie die Geringschätzung gegen die Dichterschaft sich durch Shakespeares ganzes Leben erstreckt, trotzdem er stets bestrebt war, die Bedeutung dieser beiden Berufe dem grossen Publikum gegenüber zu behaupten.*)

Nestor wird indessen von Shakespeare förmlich in Lächerlichkeit ertränkt, wo dieser sich am Schlusse des ersten Aufzugs bereit erklärt, seinen Silberbart in einem goldenen Helm zu verbergen und im Zweikampf mit Hektor dafür einzustehen, dass seine eigene, längst verstorbene Frau eine grössere Schönheit und ein keuscheres Weib gewesen sei als Hektors — Grossmutter.

Ulysses, der doch die verständige, überlegene Persönlichkeit des Schauspiels sein soll, ist klein und niedrig gesinnt geworden wie die andern. Es war noch Grösse in der Art und Weise, wie Jago den Othello und Roderigo und Cassio als Marionetten behandelte; aber es liegt durchaus keine Grösse in dem entsprechenden Verfahren, dessen Ulysses sich den grosssprecherischen Dummköpfen Achilles und Ajax gegenüber bedient.

Die Bitterkeit, die alles atmet, was Shakespeare in diesem Zeitraume schreibt, hat Nahrung und Befriedigung darin gefunden, den Ulysses nicht erhabener darzustellen als die Tröpfe, mit denen er spielt.

*)

Und dann — stolzierend wie ein Komödiant,
Des Witz in seinem Knie steckt und dem's prächtig
Bedünkt, das hölzerne Gespräch zu hören,
Das mit der Bühne führt sein fester Schritt —
Mit solcher jämmerlichen Übertreibung
Agiert er deine Hoheit. . . .

Man vergleiche ferner die oben (S. 608) angeführte Stelle aus Macbeth:

Ein flücht'ger Schatten nur ist Leben, ein armer Komödiant,
Der auf der Bühn' ein Stündlein lärmt und tobt
Und dann nicht mehr gehört wird. . . .

und ausserdem das gleichfalls oben (S. 414) angeführte Sonett 110.

Keine Grundbetrachtung des Schauspiels über Troilus und Cressida kann ungereimter sein als die von einzelnen deutschen Forschern ausgesprochene Ansicht, der zufolge das Stück, wie Gervinus es genannt hat, „ein gutmütiges, humoristisches Schauspiel“ wäre. Selten ist ein Dichter weniger gutmütig gewesen als Shakespeare hier. Nicht weniger ungereimt ist die gleichfalls von Gervinus gehegte Einbildung, unser englischer Renaissance-Dichter habe an der schlaffen Moral der homerischen Dichtung ein sittliches Ärgernis genommen und habe sie aus diesem Grunde travestiert. So sittlich, wie deutsche, moralisierende Kritiker ihn machen wollen — und wie wenige deutsche Kritiker sind nicht moralisierend! — ist der wirkliche Shakespeare sicherlich niemals gewesen, und es gebrach ihm nicht an Sinn für die homerische Moral, sondern an Verständnis für die homerische Poesie. Man war zu Shakespeares Zeit zu entzückt über die antike Kultur, um die antike Naivetät würdigen zu können; erst bei der Jahrhundertwende um das Jahr 1800, als die Volksdichtung in allen Ländern aufs neue zu Ehren kam, geschah es, dass Homer den Vergil aus der allgemeinen Bewunderung verdrängte. Sogar Goethe zog als Jüngling Vergil dem Homer vor.

Gervinus trifft denn auch gerade das Entgegengesetzte vom Rechten, wenn er in seinem Eifer, „Troilus und Cressida“ als eine rein litterarische Satire zu stempeln, die drollige Behauptung wagt, Shakespeare habe dieses Stück nicht unter die rechnen wollen, „die der Zeit einen Spiegel vorhalten.“*) Im Gegenteil, er hat hier von Anfang bis zu Ende seine eigene, nächste Zeitgenossenschaft vor Augen und nichts anderes.

*) „Sein gutmütiges humoristisches Spiel.“ — „So kann allerdings aus der ganzen Darstellung die naheliegende Wahrheit gezogen werden: dass die erhabenste Dichtung ohne streng sittlichen Grundlagen nicht das sei, wozu sie befähigt und berufen ist.“ — „Gewiss würde er dies Stück nicht unter die rechnen wollen, die der Zeit einen Spiegel vorhalten.“ Gervinus: Shakespeare IV 22, 31, 32.

X.

Shakespeares „Troilus und Cressida“ erschien zum ersten Male im Jahre 1609 in zwei Ausgaben, von denen die eine von einer merkwürdigen und ergötzlichen Vorrede eingeleitet wird mit der Überschrift: „Ein niemals Schreibender einem immer Lesenden. Zur Nachricht.“ (A never Writer to an ever Reader. News). Es heisst da: „Ewig Lesender! Hier hast du ein neues Schauspiel, das noch niemals auf der Bühne breitgetreten, niemals von den Handflächen des Pöbels durchklatscht und doch unvergleichlich voll von Komik ist. [Hier ist ein unübersetzbares Wortspiel mit *palm* Handfläche und Palme]; denn es ist die Geburt jenes Gehirns, das sich noch niemals vergebens in irgend etwas Komischem versucht hat; und wäre bloss der dumme Name Komödien in den Titel Nützlichkeitsgegenstände verändert [unübersetzbares Wortspiel mit *comedies* und *commodities*] . . . so würdet ihr sehen, wie alle diese gestrengen Censoren, die jetzt Komödien als Gaukelei brandmarken, sich zu ihnen herandrängten wegen der mächtigen Anmut ihres Ernstes; besonders zu den Komödien dieses Autors, die so nach dem Leben geformt sind, dass sie als der allgemeinste Kommentar für alle Handlungen unseres Lebens dienen können, da sie eine Gewandtheit und eine Stärke des Witzes zeigen, die so gross ist, dass die, denen Schauspiele am meisten missfallen, an den seinigen Gefallen finden. Und alle jene stumpfsinnigen und geistlosen Weltleute, die nie imstande sein würden, den Witz in einer Komödie selbst zu finden, die aber, angelockt durch den Ruhm seiner Theatervorstellungen, dahin kommen, haben den Witz darin gefunden, den sie niemals in sich selbst entdeckt hätten, und gingen viel witziger von dannen, als sie gekommen waren, indem sie eine Witzschärfe auf sich gerichtet gefühlt, von der sie nie geträumt hatten, dass sie ihre Gehirne daran schleifen könnten. So viel und so schmackhaftes Salz ist in seinen Komödien, dass sie —

wegen des Vergnügens, das sie gewähren — in dem Meer erzeugt zu sein scheinen, dem Venus entstiegen ist. Doch unter allen seinen Komödien ist keine witziger als diese; und hätte ich Zeit, so würde ich einen Kommentar zu ihr liefern, obwohl ich weiss, dass dies nicht nötig ist. . . . Sie verdiente eine solche Arbeit so gut wie die besten Komödien von Terenz oder Plautus. Und glaubt nur dies, wenn er einmal nicht mehr ist, und seine Komödien nicht mehr im Handel zu haben sind, so werdet ihr gierig darnach greifen und eine neue englische Inquisition einsetzen, um sie zu erfragen. Nehmt euch dies zur Warnung, und wenn ihr eures Vergnügens und eurer Beurteilung nicht verlustig gehen wollt, so weist dieses Stück nicht zurück und habt es nicht weniger lieb, weil es noch nicht durch den räucherigen Hauch der Menge besudelt worden ist. . . .“

Auffallend ist in dieser altertümlichen Vorrede sowohl das Verständnis für den Wert von „Troilus und Cressida“, als auch die scharfsichtige Begeisterung für Shakespeare und die Überzeugung von seiner Stellung in der Nachwelt, die hier zum Ausdruck gelangen.

Zum zweitenmal erschien das Stück in der Folioausgabe von 1623, aber unter ganz eigentümlichen Verhältnissen, welche die Ratlosigkeit der Herausgeber bezüglich der Klassifikation des Stückes verraten. Es fehlt im Inhaltsverzeichnis, welches die Schauspiele unter drei Rubriken ordnet: Komödien, Historien und Tragödien, und es ist unpaginiert in die Mitte des Bandes zwischen die Historien und die Tragödien, zwischen Heinrich VIII. und Coriolanus eingeschoben worden, vielleicht weil es den Herausgebern schien, dass es etwas von einem historischen und etwas von einem tragischen Schauspiele an sich habe; mindestens ebenso viel hat es jedoch von einem komischen Schauspiele an sich. Troilus und Cressida ist ja doch von Shakespeares Werken dasjenige, welches dem Don Quixote des Cervantes am nächsten kommt.

Wie sehr die philologische Aufmerksamkeit auf gewisse äussere, besonders metrische Eigentümlichkeiten (die ein

Dichter doch stets mit Rücksicht auf den Stoff anwenden oder nach Gutdünken anpassen kann) das auf diesem Gebiete so unentbehrliche psychologische Feingefühl abgestumpft hat, beweist der Umstand, dass man Troilus und Cressida entweder ganz oder teilweise für eine Shakespearesche Jugendarbeit gehalten und in die Periode von „Romeo und Julia“ verwiesen hat. So besprechen L. Moland und C. d'Héricault das Stück in ihren „Nouvelles françaises du 14^me siècle“, und auf dieselbe Weise ist es von manchen, wenig scharfsichtigen Shakespeare-Biographen behandelt worden.

Zu „Romeo und Julia“ steht das Drama obendrein in einem auffallenden und lehrreichen Gegensatzverhältnis: „Romeo und Julia“ ist die wirkliche Jugendarbeit, eine Schöpfung von Glaube und Zutrauen. „Troilus und Cressida“ ist das Erzeugnis des reifen Mannesalters, des Misstrauens, der Täuschung und Bitterkeit. Man lässt sich dadurch irre führen, dass es in „Troilus und Cressida“ Partien gibt, die überraschend jugendlich erscheinen, einige wegen eines wahrscheinlich in satirischer Absicht angewandten Euphuismus und Schwulstes, andere, wie einzelne Repliken von Troilus, weil darin die Jünglingsschwärmerei, das vollkommene Aufgehen in Verliebtheit, ihren Ausdruck gefunden hat. So gleich im Anfang diese Worte:

Ich sag' dir: Liebestoll
Bin ich um Cressida; und du drauf „Sie
Ist schön;“ träufst in die offne Herzenswund' mir
Ihr Aug', ihr Haar, ihr Antlitz, Gang und Stimme,
Handhabst in deiner Red' — o, ihre Hand u. s. w.

Gleich von Anbeginn ist indessen alles, selbst das am meisten Schwärmerische, halbwegs in ein lächerliches Licht gestellt.*)

*) Euphuismen bei Troilus:

Ich wollte dir noch sagen: — Wann ein Seufzer
Gleich einem Keil mein Herz entzwei wollt' spalten,
Begrub, auf dass nicht Hektor und mein Vater
Mich gleich durchschauten, Lächeln diesen Seufzer
In einer Runzel (I, 1).

Die Geschichte von Romeo und Julia ist hier geradezu ins Entgegengesetzte verzerrt. Jene Jugendtragödie schilderte die hartnäckige Beständigkeit in der Liebe, die das junge Weib in den bitteren Tod treibt. „Troilus und Cressida“ zeigt uns das Bild eines jungen Weibes, das bei der ersten Probe, die sie zu bestehen hat, versagt. In „Romeo und Julia“ war keine Spaltung zwischen dem Seelischen und dem Sinnlichen; das ganze Wesen der beiden jungen Leute schmilzt dort in völlige Harmonie zusammen. In „Troilus und Cressida“ parodiert die niedere Seite der Liebe ununterbrochen deren ideelle Natur, ungefähr wie die Begleitung während der Serenade in Mozarts Don Juan die gefühlvollen Worte des Textes mutwillig parodiert.

Zwar liegt in Troilus' Liebe ritterliches Feingefühl und eine sinnliche Zärtlichkeit, welche der Jahrhunderte nachher bei Keats zum Ausdruck gelangenden gleichsam vorgreift. Aber in alles dies hat die Auffassung des reifen und verstimmten Alters bei Shakespeare jetzt ihre eisernen Klauen eingehackt. Er findet zu diesem Zeitpunkt seines Lebens das Aufgehen des Mannes in Liebesehnsucht nur lächerlich und dumm. Er schildert, wie Troilus blind in die Falle geht, wie es ihm vor Glück schwindelt, wie er sich ins Himmelreich versetzt fühlt, um gleich darauf verraten zu werden und aus seinem Rausche zu erwachen, und er schildert das ohne Mitleid, kalt. Deshalb ruft das ganze Stück keine einzige reine Gemütsbewegung hervor, da nicht einmal Troilus zu fesseln vermag. Das Stück strahlt keine Wärme aus und erwärmt nicht; Shakespeare hat es so gewollt. „Troilus und Cressida“ wird daher stets genug Leser finden, die das Stück bewundern, wenige, die es lieben.

Shakespeare hat es darauf angelegt, Cressida sinnlich einnehmend, aber geistig abstossend und unfein zu machen. Sie fühlt Verlangen, aber nicht gerade Liebe zu Troilus. Ausserdem gehört sie zu denen, die erfahren zur Welt

Freund Pandarus,

Die bunten Schwingen reiss von Amors Schulter
Und flieg mit mir zu Cressida (III, 2).

kommen. Selbst allen Erfahrungen voraus weiss sie, wie die Männer gewonnen, angefeuert, festgehalten werden u. s. w. Ein ehrlich verliebter Mann kommt bei ihr zu kurz. Doch gleichzeitig gehört sie zu denen, die dennoch leicht ihren Meister finden. Der, welcher unbeeinflusst von ihren Grimassen ihre schnippischen, abweisenden Redensarten durchschaut, macht sich ohne Schwierigkeit zu ihrem Herrn. Im Ganzen genommen weiss sie nicht viel mehr als: Hätte sie nein gesagt, so würde Troilus noch feuriger gewesen sein, kurz sie weiss, dass die Männer das Unerreichte und das nur mühsam zu Erringende schätzen — die Weisheit aller gewöhnlichen Koketten. Nirgends hat Shakespeare die Koketterie so von herzogewinnenden Eigenschaften entblösst gemalt.

Cressida ist, auch wenn sie am sprödesten ist, nicht verzagt, sie versteht Scherz, sogar in derber und frivoler Form, und wagt selbst bei Gelegenheit einen dreisten Spass, auch lauscht sie ohne Missfallen den Ausmalungen des alten Pandarus; aber bei all ihrer katzenartigen Anmut ist sie uninteressant; trotz ihres heissen Blutes geht sie in die kälteste Eigenliebe auf. Doch ist sie nicht lächerlich, wie sie denn auch nicht unschön ist; schön ist sie jedoch ebensowenig; denn nirgends ist die von einem Weibe ausgehende sinnliche Anziehung bei Shakespeare so von aller Poesie entblösst als hier. Jeder reine Eindruck ist ausgeschlossen.

Der ihr so nahe stehende Oheim versteht wie sie zu reizen, indem er zugleich lockt und verscheucht. Es hat ihn jemand einen demoralisierten Polonius genannt, und der Ausdruck ist gut. Er ist ein alter Wüstling, den es freut, jetzt, da er nicht mehr aktiv sein kann, Zuschauer und Vermittler zu sein. Das cynische Behagen, womit Shakespeare die Gestalt trotz aller auf sie gehäuften Verachtung ausgeführt hat, ist höchst bezeichnend für diesen Zeitpunkt seines Lebens. Pandarus ist ein guter Kopf, oft witzig; man hat jedoch keine reine Freude an seinen witzigen Einfällen; obgleich er drollig, unwürdig und schamlos ist wie Falstaff selbst, so erregt er doch niemals die rein abstrakte Sympathie wie dieser. Nichts entschädigt hier ernstlich für

die Unflätigkeit, weder bei ihm noch bei Thersites noch bei irgend einem in dem ganzen Schauspiel.

Hier wie auch anderwo, besonders in „Timon,“ ist also ein grundangelsächsischer Nerv blossgelegt, der nach den üblichen Vorstellungen bei Shakespeare nicht zu finden sein sollte — der Nerv, welcher der Lebensnerv bei Swift, der Lebensnerv bei Hogarth, der Lebensnerv einzelner von Byrons besten Werken ist, und der beweist, dass trotz allem zwischen dem alten, fröhlichen England (*merry England*) und dem späteren Spleen-Lande eine Gemeinschaft besteht. Wir verweilten bei der barschen Strenge, mit der Ulysses Cressida verurteilt. In der entscheidenden Scene (V, 2), wo Troilus Zeuge von Cressidas Verrat wird, finden sich so gewichtige Worte, so tief empfundene Ausdrücke, dass man Shakespeares eigene Seele darin verspürt.

Diomedes bittet Cressida um die Schärpe, die Troilus ihr geschenkt hat:

Diomedes.

Ich hatt' eur Herz vorher; dies folg' ihm nun.

Troilus.

(bei Seite)

Ich schwur Geduld!

Cressida.

Ihr sollt's nicht haben, Diomed; traun, sollt nicht;

Ich will Euch sonst was geben.

Diomedes.

Dies will ich haben. Wer war denn der Eigner?

Cressida.

Gleichviel.

Diomedes.

Kommt, sagt mir, wer der Eigner war?

Cressida.

Jemand, der mehr mich liebte, als Ihr's werdet.

Doch, nun Ihr's habt, behaltet's.

Man beachte demnächst das Stück Frauenpsychologie, das Shakespeare in Cressidas Abschiedsreplik an Diomedes gibt:

Gut' Nacht; ich bitt dich, komm.

Troilus, leb' wohl! *Noch blickt ein Aug' nach dir,*

Das andre weilet mit dem Herzen hier.

Wir armen Weiber fehlen, ach, darin,
Des Auges Irrtum lenkt stets unsern Sinn.

Doch vor allen Dingen achte man auf die fürchterlichen Worte, die Shakespeare dem Troilus in den Mund legt, da dieser aus Verzweiflung über die Dinge, deren er im Verborgenen Zeuge war, einen Augenblick den Eindruck abzuschütteln versucht, indem er die Möglichkeit des Gehörten leugnen möchte.

Ulysses.

Was stehn wir dann?

Troilus.

Dass meine Seele sich jedwede Silbe,
Die hier gesprochen, wiederholen möge.
Doch sag' ich, wie die zwei zusammen spielten,
Werd' ich nicht lügen, da ich Wahrheit rede?
Denn's lebt ein Glaube noch in meinem Herzen,
Ein Hoffen noch, so eigensinnig stark,
Dass Aug'- und Ohrenzeugnis es verleugnet,
Als wär' der Sinne trügerische Leistung
Zum Zwecke der Verleumdung nur geschaffen.
War Cressida hier?

Ulysses.

Kann ich zaubern, Troer?

Troilus.

Gewiss, sie war's nicht.

Ulysses.

Höchst gewiss, sie war's.

Troilus.

Wie, mein Verneinen schmeckte nicht nach Tollheit.

Ulysses.

Auch mein's nicht. Cressida war eben hier.

Troilus.

Der Weiblichkeit zu Ehren glaubt es nicht!
Denkt, dass wir Mütter hatten, gebt nicht Anlass
Verstockten Tadlern, die schon grundlos lästern,
Ihr ganz Geschlecht an Cressida zu messen.
Denkt lieber, diese war nicht Cressida.

Ulysses.

Was that sie, unsre Mütter zu beflecken?

Troilus.

Gar nichts, wenn diese hier nicht sie gewesen.

Hier hat die Auffassung des Ulysses von Cressida Troilus, ja das ganze Stück, durchdrungen; und in dem verzweifelten Ausruf: Denkt, dass wir Mütter hatten! ist die Grundidee mit schneidender Deutlichkeit ausgesprochen.

Troilus und Cressida beherrschen jedoch keineswegs das ganze Schauspiel. Augenscheinlich um seiner Arbeit ein Gegengewicht zu geben gegen die Frivolität der Haupt-handlung, den hochtrabenden Schwulst, das schmähstüchtige Schimpfen und die schwerfällige, bittere Juvenalische Satire hat Shakespeare episodisch ernsthafte, gedankentiefe Repliken eingeschoben, worin er die Ausbeute seiner jetzt überreichen Erfahrung niederlegte, und er hat diesen Erfahrungswahrheiten die sichere Form und den gewichtigen Klang der Sentenz verliehen.

Besonders dem Ulysses, doch auch dem Achilles hat er tiefsinnige, politische und humane Reflexionen in den Mund gelegt und zwar ganz ohne Rücksicht darauf, dass Achilles sonst ein gedankenloser Dummkopf und Ulysses im übrigen eine ganz unsympathische, bloss verschlagene Persönlichkeit ist, der polare Gegensatz zu Troilus, kalt wie dieser warm, erfahren wie dieser jung, listig wie dieser naiv. Die von Achilles und Ulysses ausgesprochenen ausgezeichneten und tiefsinnigen Worte passen schlecht zu den Charakteren, stehen zuweilen in einem direkten Missverhältnis zu ihnen und haben mit dem Stücke und dessen Farcehandlung nichts zu thun. Doch sind sie selbstverständlich deswegen nicht weniger bemerkenswert.

Dass die Charaktere so unvollkommen gehalten sind, ist einer von den vielen Widersprüchen, deren dieses sonderbare Werk so viele aufzuweisen hat, ungleichartig und disharmonisch wie es ist; aber die inneren Widersprüche selbst machen es anziehend, weil sie zeigen, welchen streitenden Stimmungen es entsprungen ist, und sie fesseln wie die unregelmässigen Züge eines Gesichtes, dessen

Ausdruck zwischen Ironie, Satire, Schwermut und Tief-sinn wechselt.

Ulysses, der als der einzige wirkliche Staatsmann der Griechen dargestellt ist, entwürdigt sich durch die niedrigste, platteste Schmeichelei gegen den blödsinnigen Ajax, indem er sich herablässt, Ajax auf Kosten des Achilles demütig zu preisen als „den dreifach edelen, tapferen Herrn“, der die errungene Palme nicht besudeln dürfe, indem er als Abgesandter der Griechen zu Achilles ginge. Er dressiert die griechischen Fürsten, dass sie ohne Gruss an dem Zelte des Achilles vorbeigehen. Aus dieser Veranlassung überrascht nun Achilles, der im Drama sonst ein Prahlhans, ein Dummbart, eine Memme und ein Schurke ist, den Leser (III, 3) durch eine Reihe von Auslassungen, worin er mit einer ernsthaften und bitteren Menschenkenntnis redet, als wäre er Timon selbst von Athen:

Ward plötzlich ich zum Bettler?

Ja, überwirft sich Grösse mit Fortuna,
So überwirft sie sich auch mit den Menschen;
Verworfen fühlt sie sich in andrer Augen,
Eh ihren eignen Fall sie fühlt.
. Kein Mensch, nur weil er Mensch,
Hat irgend Ehre; äussre Ehren nur,
Wie Stand, Gunst, Reichtum, bringen Ehren ein,
So oft des Zufalls Preis als des Verdienstes.
Und wanken diese hohlen Stützen, stürzt
Die dran gelehnte Liebe, hohl wie sie,
Sie völlig um, und es begräbt ein Sturz
Die beiden.

Der hinterlistige Ulysses lässt sich nun aus diesem Anlass mit Achilles in ein sehr gedankenreiches Gespräch ein, worin er ihn zunächst darauf aufmerksam macht, dass niemand, wie hochbegabt er auch sei, wisse, was er in Wirklichkeit vermöge, ehe er durch das Urteil anderer und deren ganze Haltung ihm gegenüber darüber vergewissert worden sei. Achilles antwortet ihm und gibt ihm mit treffenden und feinen Gleichnissen in einem rein philosophischen Gedankengang Recht. Ulysses fährt fort mit Erwägungen folgender Art:

Dass niemand Herr von irgend etwas sei,
 Wie viel auch in und an ihm haften mag,
 Bis andern erst er seine Gaben mitteilt;
 Noch könne selbst er einsehn ihren Wert,
 Bis er ihr Bild erblickt hat in dem Beifall,
 Der ihnen erst Gestalt gibt, wie den Ton
 Die Wölbung wiederdröhnt, ein Thor von Stahl,
 Der Sonne ausgesetzt, so Bild wie Glut
 Aufnimmt und rückstrahlt.

Und als Achilles seine lange Auseinandersetzung, die mit einem spöttischen Ausfall gegen Ajax endet, mit der Frage unterbricht: „Vergass man meine Thaten?“ so hat Ulysses eine merkwürdig persönliche Replik, bei der es dem aufmerksamen Leser vorkommt, als stände er an einer der Quellen jener die Grundstimmung des Stückes bildenden Bitterkeit und jenes Pessimismus, worin es ausmündet. Es kann kaum einem Zweifel unterworfen sein, dass Shakespeare zu diesem Zeitpunkte sich im Begriff gefühlt hat, aus der Gunst des Publikums verdrängt zu werden, indem jüngere und geringere Männer ihm vorgezogen wurden. So wurde er ja bald nach seinem Tode völlig von Fletcher überstrahlt. Ein alles verzehrendes Gefühl von der Undankbarkeit und Schlechtigkeit der Menschen, von dem Unge rechten in dem, was man den Gang der Welt und die Ordnung der Dinge nennt, hat ihn durchdrungen. Diese Empfindung verspürten wir zuerst in der Umarbeitung von „Ende gut, alles gut“, wo der König Worte von dem verstorbenen Vater Bertrams anführt (siehe oben S. 561). Doch vielfach stärker bricht dieses Gefühl hier in der grossen, gedankenreichen Replik des Ulysses hervor, zu der Shakespeare unter dem schwachen Vorwande gelangt, dass Ulysses dem Achilles zeigen wolle, wie unklug dieser handle, wenn er auf seinen Lorbeeren ausruhe:

Zeit trägt, mein Fürst, den Quersack auf dem Rücken,
 Almosen für Vergessenheit zu sammeln,
 Ein ries'ges Scheusal, das der Undank mästet:
 Die Brocken sind Wohlthaten, kaum erwiesen,
 Auch schon verschluckt und im Erweisen auch
 Bereits vergessen. . . .

Vergangnes Thun, das hängt
 Als rostig Panzerhemd, ganz aus der Mode,
 Dem Spott zur Schau da. . .
 Da liegt ihr, wie ein edles Ross, das fiel
 Im Vorkampf, überrannt, zerstampft als Pflaster
 Für niedern Tross. Was *jetzt* die thun, sei's auch
 Geringres, als ihr *thatet*, muss euch stürzen.
 Denn Zeit ist wie ein Wirt nach neuster Mode,
 Der lau dem Gast beim Scheiden reicht die Hand,
 Doch den, der kommt, mit ausgestreckten Armen,
 Als flög' er ihm entgegen, an sich zieht.
 „Willkommen“ lächelt stets, „Lebewohl“ geht seufzend
 Für, was sie war, such' Tugend niemals Lohn;
 Denn Schönheit, Körperkraft,
 Erworbenes Verdienst, Verstand, Geburt,
 Lieb', Freundschaft, Milde, unterthan sind alle
 Dem Hass und der Verleumdungssucht der Zeit.
 In einem Zug ist alle Welt verwandt,
 Einstimmig neu gebornen Tand zu ehren,
 Ob er auch nur aus altem Stoff geformt,
 Und Staub, ein wenig übergoldet, mehr
 Zu preisen als Vergoldung, leicht bestäubt.

Wie augenscheinlich ist es nicht, dass eine Quelle der schwarzen Gewässer der Bitterkeit, die wir in „Troilus und Cressida“ überall hervorsprudeln sehen, eben hier zu finden ist. Sie verschonen nichts, weder Mann noch Weib, weder den Krieg noch die Liebe, weder Held noch Liebhaber, aber wie die eine ihrer Quellen unzweifelhaft *Weibertrug* ist, so ist die andere nicht weniger unzweifelhaft *Publikumsdummheit*.

Am Schlusse dieses Gespräches zwischen Ulysses und Achilles sagt Ulysses als Staatsmann einige in England berühmte Worte über Staatsverwaltung, das heisst über die ideale Verwaltung eines Staates. Das schon beregte Missverhältnis zwischen der Veranlassung zu den tiefsinnigen Äusserungen in diesem Drama und den Äusserungen selbst ist in diesem Falle besonders schreiend. Ulysses teilt dem Achilles mit, dass man die Ursache seiner Weigerung, am Kampfe teilzunehmen, aufgespürt habe; man wisse, dass er in die Tochter des Priamus verliebt sei. Und als Achilles

darüber verwundert ist, dass man dieses Geheimnis seines Privatlebens kenne, gibt Ulysses mit einem Pathos, das zu der Unbedeutendheit der Sache und dem hässlichen Wesen des Spionierens übel klingt, folgende, beinahe mystische, jedenfalls allzu gedankenschwere Antwort:

Ist das ein Wunder?

Die Vorsicht eines wohlbewahrten Staats
Weiss beinah jedes Korn von Plutos Gold,
Ergründet unermessner Tiefen Abgrund,
Errät Gedanken und enthüllt, den Göttern
Beinahe gleich, des Denkens stumme Wiege
Es waltet ein Geheimnis — kein Bericht
Wagt's je zu künden — in des Staates Seele,
Das göttlicher in seinem Wirken ist,
Als Wort und Feder es verkünden könnten.

Die Replik geht dann ohne weiteres dazu über, das Verhältnis des Achilles zu Polyxena sei der Gegenstand des allgemeinen Geklatsches geworden, und sucht den zärtlichen Krieger zur Teilnahme am Kampfe zu reizen, indem es weiter heisst, der Ausruf „Achill bezwang des Helden Hektor Schwester, ihn aber Ajax“ sei sprichwörtlich geworden. Auf das Verhältnis zwischen Ajax und Achilles zielt die dunkle Schlusszeile ab:

Lebt wohl, mein Fürst; ich musst' als Freund so sprechen;
Jetzt geht der Narr aufs Eis, ihr solltet's brechen.)*

Indessen trotz des wunderlich Angeklebten haben diese politischen Reflexionen in „Troilus und Cressida“ für uns deshalb ein Hauptinteresse, weil sie unzweifelhaft den Übergang zu der nächsten, grossen Arbeit Shakespeares, der Römertragödie „Coriolanus“ (1608) bilden.

*) Über diese letzte Zeile hat F. Halliwell-Philips ein Miniature-Buch herausgegeben: *The fool and the ice*. London 1883. — Er erläutert, hinter diesem sonderbaren Bilde stecke eine ganze, kleine Geschichte, die sich in der Nähe von Shakespeares Vaterstadt zugetragen habe. Als Lord Chandos' Schauspieler (vor 1600) in Evesham bei Stratford spielten, verliebte ein dortiger Dorfnarr,

Es findet sich bei Ulysses ein fortwährender Protest gegen die vulgäre Auffassung, dass in der Politik wie im Kriege die grobe Arbeit, nicht der leitende Geist, den Ausschlag gäbe. So, wo er sich (I, 3) darüber beklagt, dass Achilles und Thersites die Heerführer verhöhnen:

Sie tadeln unsre Politik als Feigheit
Und lassen Klugheit nicht im Kriege gelten,
Verwerfen Plan und Anschlag, achten nichts
Als nur die Faust; die stille Geisteskraft,
Die rechnet, wieviel Arme 's braucht, wenn sich
Der Augenblick zum Schlagen zeigt, und mühsam
Des Feindes Macht erwägt und misst, ei, die
Ist keines Fingers wert u. s. w.

Natürlicherweise ist es Thersites, der den Ton angegeben hat — der leichte Witz oder der tiefe Humor der früheren Clowns ist ja hier durch die rasenden Schmähungen eines elenden Menschen verdrängt. Doch Thersites ist ja als eine durchgeführte Karikatur des neidischen und unfähigen (wenn auch scharfsichtigen) Plebejers aufgefasst, für dessen Witz Shakespeare hier zum Durchhecheln der aufgeblasenen und verderbten Vornehmen Verwendung hat; dessen Politik er jedoch aus ganzer Seele verabscheut und verachtet. Wie Ulysses mit seiner überlegenen Klugheit gleichsam eine erste Vorahnung von Prospero doch ohne dessen lichte, überirdische Klarheit enthält, so ist Thersites

namens Jack Miller sich so sehr in den Clown der Truppe, dass er mit der Gesellschaft fortlaufen wollte. Man musste ihn daher einsperren. Aber von seinem Fenster aus konnte er sehen, wie die Schauspieler sich zur Reise anschickten. Er sprang zum Fenster hinaus, nahm die Beine in die Hand und lief vierzig Ellen über das Eis zur Gesellschaft, und zwar obgleich das Eis so dünn war, dass es ein daraufgelegtes Stück Ziegelstein nicht tragen konnte. (Zum erstenmal in einem kleinen Buche von dem Schauspieler Robert Arnim erzählt, der später einer der Kollegen Shakespeares war. Es erschien 1605 unter dem Titel „Foole upon Foole or Sixe Sortes of Sottes by Colonnico del Mondo Snuffe“ d. h.: Clown beim Globetheater).

gleichsam eine erste Ahnung von Caliban, doch ohne dessen schwerfällige, an die Scholle klebende Märchen-Plumpheit. Die Gestalt, zu der Thersites unmittelbar den Übergang bildet, ist indessen natürlicherweise nicht Caliban, sondern der garstige Cyniker Apemantus in „Timon“.

Weit bedeutungsvoller als die angeführten Zeilen ist jedoch die grosse Replik, in der Ulysses (I, 3) weitläufig die politische Grundanschauung auseinandersetzt, zu der Shakespeare sich augenscheinlich selbst bekennt, und die er bald in „Coriolanus“ verkünden wird. Diese Grundanschauung beruht ganz und gar auf etwas, das in deutscher Philosophie heutzutage „das Pathos der Distanz“ genannt worden ist, auf der Überzeugung, dass der zwischen Mensch und Mensch wirklich bestehende Abstand um keinen Preis verrückt werden darf. Als Einleitung wird in einer halb astronomischen, halb astrologischen Auseinandersetzung das ptolemäische System dargestellt:

Der Himmel selbst, dies Centrum, die Planeten,
Sie wahren Rang und Vortritt, Platz und Stand,
Kreislaf, Verhältnis, ihre Zeit und Form
Gebrauch und Pflicht in jeder Art von Ordnung.
Deshalb thront Sol, der glorreiche Planet,
Umkreist von ihrer ganzen Schar, sie alle
Noch überragend; heilsam wahrt sein Auge
Vor böser Sterne schädlichem Aspekt
Und trifft wie eines Königs Machtgebot
Unaufgehalten Gut und Böses; irren
In unheilvoller Kreuzung die Planeten:
Welch Schreckenszeichen dann, Welch Seuchen, Aufruhr,
Welch Erderschütterungen, Meeres Toben,
Aufruhr der Luft, Entsetzen, Graus
Zerteilt, zerreisst, erschüttert und entwurzelt
Jedweden Zustand ruhigen Ehefriedens
Bis auf den Grund!

Was nun folgt, ist ein bleibender Bestandteil englischer Shakespeare-Anthologien geworden und führt unmittelbar zu „Coriolanus“ hinüber: Es handelt von der Notwendig-

keit des nur annähernd durch Rang oder Stand wiederzugebenden *degree*:

Wenn Rang und Ordnung wankte,
 Zu jedem edlen Ziel die einzige Leiter,
 Dann siecht die That
 Nimm sie hinweg, mach' diese Saite stumm
 Und acht', welch Misston folgt! Die Dinge stossen
 In ew'gem Streite sich: es schwillt der Busen
 Der eingedämmten Flut, des Ufers spottend,
 Bis sie dies feste Rund auflöst in Schlamm;
 Zum Herrn der Schwäche wirft sich auf die Kraft;
 Der rohe Sohn schlägt seinen Vater tot;
 Gewalt wird Recht, nein, vielmehr: Recht und Unrecht
 — Die ew'gen Feinde, von Gerechtigkeit
 Beherrscht — verlieren samt der Herrscherin
 Dann ihre Namen
 Ist Rangordnung erst unterdrückt, so folgt
 Dies Chaos der Erstickung.
 Weil Rangordnung so ausser acht gelassen,
 Geht alles Streben, um emporzuklimmen,
 Doch Schritt für Schritt zurück. Den Feldherrn höhnt,
 Wer ihm zunächst steht; den höhnt, wer ihm folgt;
 Sein Untergebner ihn. Ein jeder Schritt
 Vom ersten, den sein Vordermann verdross,
 Erzeuget wachsend so ein neidisch Fieber
 Von bleicher Missgunst, die das Blut uns saugt.

Shakespeare hat so oft die Überlegenheit des Verdienstes über äussere Vorzüge hervorgehoben, dass er gegen den Verdacht, ein Bewunderer von Standesvorurteilen und Rangordnungen zu sein, keiner Verteidigung bedarf. Was er hier hat ausdrücken wollen, ist nur die durch und durch aristokratische Grundanschauung, die wir früher bei ihm kennen gelernt haben und die mit den Jahren immer intensiver geworden ist (siehe oben S. 151—56, 208). Diese gründete sich anfangs nur auf die Ansichten, die in einer lange aristokratisch und eine Zeitlang persönlich regierten Monarchie, wie England es damals war, gang und gebe waren, und fand Nahrung in der feindlichen Haltung des Bürgerstandes und dem beschützenden Auftreten der Vornehmen der Kunst und der Profession Shakespeares gegenüber. Nun ist

sie durch langjähriges Wachstum stark und hitzig geworden und wird recht bald in Coriolanus zu einem überraschend leidenschaftlichen Ausdrucke gelangen.

Das Drama „Troilus und Cressida“, das zunächst für ein romantisierendes Schauspiel über antike Persönlichkeiten gelten könnte, ist also, trotz aller Ornamente, seinem Wesen nach eine Satire über den antiken Stoff und eine Parodie auf die Romantik. Das Stück kann daher nur mit äusserster Schwierigkeit mit den Versuchen anderer grossen Dichter, die homerischen Figuren des alten Hellas wieder zu erzeugen, zusammengestellt werden, nicht mit „Iphigenia in Aulis“ von Racine, nicht mit „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe. Racines Griechen sind fürstliche, französische Salonmenschen, Goethes Griechen sind deutsche Prinzen und Prinzessinnen mit Humanität und klassischer Kultur, die ungefähr wie die Figuren auf einem Gemälde von Raphael Mengs plastische Stellungen einnehmen. Es könnte vielleicht den Anschein haben, als ob Shakespeares Hektor, der Aristoteles citiert, und als ob sein Lord Achilles mit den Sporen und dem langen Butterstecher Renaissance-Lords wären, gerade wie Racines Seigneur Achille ein Höfling mit Allongeperücke und roten Absätzen ist. Aber Racine verzerrt nicht, während Shakespeare dagegen absichtlich ein Zerrbild liefert. Alles mündet bei ihm in Dissonanzen aus. Der Liebhaber wird verraten, der Held ermordet, die Treue steht in einem lächerlichen Lichte, Leichtfertigkeit und Roheit triumphieren, und es eröffnet sich schliesslich keinerlei Aussicht auf einen besseren Zustand; das Stück endet grell mit einem unanständigen Scherz als Schluss einer unschicklichen Replik des widerlichen Pandarus.

XI.

Am 9. September 1608 wurde die Mutter William Shakespeares begraben. Er pflegte in diesen Jahren von Mitte Mai bis in den Herbst hinein, während Hof und Adel von London abwesend waren, mit seiner Truppe das Land zu durchreisen und Vorstellungen zu geben. Sei es nun, dass er schon zur Hauptstadt zurückgekehrt war oder nicht, er eilte bei der Nachricht vom Tode seiner Mutter nach Stratford. Und er hat, nachdem er bei ihrer Beerdigung zugegen gewesen war, nicht wenige Wochen auf seinem Besitze New Place zugebracht, denn er ist, wie wir sehen, noch am 16. Oktober in Stratford, an welchem Tage er bei der Taufe des Sohnes von einem seiner Jugendbekannten, dem Alderman des Ortes, Henry Walker (der in Shakespeares Testament genannt wird) die Verrichtung eines Gevatters ausübt. Der Knabe erhielt nach ihm den Namen William.

Der Verlust der Mutter ist stets ein fürchterlicher, unersetzlicher Verlust; häufig wird es der fürchterlichste Verlust sein, den der Mann erleiden kann. Wie heftig Shakespeares Herz davon betroffen wurde, ahnt man, wenn man sich die Fähigkeit, stark und tief zu fühlen, vorstellt, womit die Natur ihn gesegnet und verflucht hatte. Wir wissen nur wenig von Shakespeares Mutter, aber wir können auf Grund der Geistesverwandtschaft, welche ausgezeichnete Söhne mit ihren Müttern zu verbinden pflegt, schliessen, dass sie keine gewöhnliche Frau gewesen ist. Mary Arden, die einem der ältesten und angesehensten Geschlechter der Grafschaft angehörte, einem Geschlechte des Landadels (*the gentry*), das vielleicht mit Recht bis auf Edward Confessor zurückgeführt worden ist, vertrat in der Shakespeareschen Familie das stolze, patricische Element. Ihre Vorfahren hatten Jahrhunderte hindurch ein adeliges Wappen geführt. Der Sohn ist auch aus diesem Grunde stolz auf diese Mutter gewesen, wie sie stolz auf ihren Sohn war.

Mitten in der eben jetzt in seinem Gemüte herrschenden Verstimmtheit und pessimistischen Bitterkeit ist dieser neue Schlag auf ihn herabgefahren und hat bei seinem Überdruss am Leben, wie es seine Umgebung und Erfahrung ihm zeigte, ihm diesen Einen Anhaltspunkt „die Mutter“ lebhaft vergegenwärtigt, ihn an alles das erinnert, was sie 44 Jahre lang für ihn gewesen war, seine Mannesgedanken und seine Dichterträume darauf hingelenkt, was die *Mutter*, diese alleinstehende, mit keiner anderen zu vergleichende Gestalt, überhaupt in dem Leben des Mannes bedeutet.

So erklärt es sich, dass sich, obgleich sein Dichtergenius auf der eben betretenen Bahn mit innerer Notwendigkeit bis an deren Ende weiterschreiten muss, in dem von Shakespeare jetzt vorgenommenen Werke unter allem dem Niedrigen und Kleinlichen diese eine grosse Muttergestalt befindet, die stolzeste und am meisten ausgeführte, die er gezeichnet hat: *Volumnia*.

„The Tragedy of Coriolanus“ erschien zum ersten Male in der Folioausgabe 1623; man ist jedoch so ziemlich darüber einig, die Entstehung des Stückes in das Jahr 1608 zu verweisen. Teils findet sich in Ben Jonsons „The silent woman“ vom Jahre 1609 eine Replik, die eine frische Reminiscenz an eine Replik in „Coriolanus“ zu enthalten scheint, teils deuten Stil und Versbau nach dem übereinstimmenden Urteil vieler verschiedenen Forscher auf dieses Jahr hin.

Wie ist dieses Werk aus der Tiefe von Missmut, Verstimmtheit, Lebensüberdruss, Menschenverachtung, die zu diesem Zeitpunkte Shakespeares Seele ausmachte, emporgestiegen? Ich denke mir das folgendermassen: Er hat sich entrüstet und erbittert gefühlt, und diese Erbitterung hat in seinen Erzeugnissen bald die eine, bald die andere ihrer Ursachen hervorgezogen, sich bald auf die eine, bald auf die andere Weise Luft gemacht, und hat dann zuerst wie in „Troilus und Cressida“ über das Verhältnis der Geschlechter, demnächst wie hier über die bürgerliche Ordnung und die Politik in wechselnden Facetten gespielt.

Der Ausgangspunkt ist sicherlich so persönlich wie

nur möglich: Shakespeares leidenschaftlicher Abscheu vor dem Regimente der Menge, hervorgerufen durch seine Geringschätzung gegen deren Urteilskraft, doch am tiefsten begründet in dem rein sinnlichen Widerwillen seiner Künstler-nerven gegen die Atmosphäre des gemeinen Mannes. Dieser Abscheu muss gerade jetzt bis aufs Äusserste gereizt gewesen sein durch die Empörung über den Unverstand des Publikums, die man in „Troilus und Cressida“ deutlich verspüren kann, und da Shakespeare gleichzeitig in seinem Plutarch zum drittenmal einen römischen Stoff fand, der mit seinem augenblicklichen Gemütszustande übereinstimmte und ihm zugleich das Bild einer ausgezeichneten Mutter vor Augen stellte, so hat er einen unwiderstehlichen Trieb gefühlt, diesen Stoff dramatisch auszuformen.

Es war die alte, sagenhafte Geschichte von Coriolanus, dem grossen Mann und Feldherrn, der in jener allerältesten, römischen Vorzeit mit dem Volke in seiner Vaterstadt in einen so unlösbaren Konflikt gerät und dann von diesem eine so übele Behandlung erfährt, dass er in seiner Erbitterung zu einem Todesverbrechen getrieben wird.

Doch um den Stoff als Ausdruck für seine Stimmung gebrauchen zu können, musste Shakespeare ihn erst von Grund aus umarbeiten. Plutarch ist keineswegs parteiisch gegen den gemeinen Mann. Er hat nach besten Kräften versucht, sich in die Verhältnisse jener schon ihm fernliegenden Vorzeit hineinzusetzen, wenn er sich auch bezüglich der Einzelheiten bedeutende Selbstwidersprüche zu Schulden kommen lässt. Seine Erzählung geht in der Hauptsache darauf hinaus, dass der auf seiten der Reichen stehende Senat zu der Zeit, als Coriolanus schon hohes Ansehen und bedeutende Macht in der Stadt erlangt hatte, mit der grossen Bevölkerung, die durch Wucherer entsetzlich gepeinigt wurde, in Streit geriet. Die Gesetze gegen die Schuldner waren nämlich ausserordentlich hart. Man pfändete die Leute geringen Standes, verkaufte ihr bischen Eigentum und warf selbst solche Männer ins Gefängnis, die mit Narben bedeckt waren und aufs Tapferste gegen den Feind gekämpft hatten.

Bei dem letzten Kriege gegen die Sabiner hatten die Reichen den Plebejern versprechen müssen, zukünftig gelinde vorzugehen; nach beendigtem Kriege jedoch brachen sie ihr Wort; die Pfändungen und Verhaftungen dauerten fort. Als das Volk dann beim Aufgebote gar nicht erschien, so waren die Reichen trotz Coriolans Gegenvorschlag genötigt nachzugeben.

Shakespeare hat sich nun augenscheinlich von den freien bürgerlichen Gemeinden des Altertums gar keine Vorstellung machen können, und zwar am wenigsten von den Verhältnissen in dieser uralten Gährungszeit, da die römischen Plebejer sich zu einer energischen, politischen Partei vereinigten, zu einem Bürger- und Kriegerstand zugleich, und so den Kern bildeten, um den sich allmählich das ungeheuerere, römische Reich formte — eine politische Gruppe, von der man hätte sagen können, was J. L. Heiberg vom Gedanken sagt: Er wird die Welt erobern, nichts Geringeres.

Zu Shakespeares Zeit, sozusagen vor seinen Augen, vollzog sich etwas Ähnliches. Das englische Volk begann eben damals den Kampf für die Selbstregierung. Da jedoch die Klasse, welche die Opposition bildete, dem Dichter und seiner Kunst feindlich gegenüberstand, so betrachtete er ihr Streben ohne Sympathie. So wurden denn für ihn jene stolzen und selbstsicheren Plebejer, die lieber nach dem *mons sacer* auswandern als sich unter das Joch der Patrizier beugen wollten, zu einem Londoner Pöbelhaufen, wie er ihn täglich vor Augen hatte. Die römischen Volkstribunen wurden in seinen Augen zu politischen Agitatoren schlimmster Art, zu eingebildeten und eitelen Schuftten, zu Personifikationen von der Missgunst, der Dummheit und rohen Mehrzahlmacht des grossen Haufens. Und mit Übergang der Züge, die den römischen Plebs in ein vorteilhaftes Licht stellten, nahm er in seine höhnische Schilderung alle die Züge auf, die Plutarch über einen auf den Corioli-Krieg folgenden Aufstand berichtet, bei dem das Volk sich weniger klug benahm. Endlich verweilt er immer wieder, besonders in den leidenschaftlich schmähenden Repliken der Haupt-

person, bei der ausserordentlichen Feigheit der Plebejer, trotzdem Plutarch ausdrücklich Zeugnis für ihren Mut ablegt; seine Pöbelverachtung fand Nahrung in dem stets wiederkehrenden Betonen der erbärmlichen Furchtsamkeit einer Menschenherde ungeachtet ihres förmlich kriegerischen Hasses gegen ihre grossen Wohlthäter.

Hat Shakespeare eine Hindeutung auf die Spannung und den Kampf zwischen James und dem englischen Volke machen wollen? Findet sich in „Coriolanus“ unter vielem anderen auch ein Seitenblick eines aristokratisch gesinnten Poeten auf englische Verhältnisse? Ich meine Ja. Wahrlich, die Ähnlichkeit zwischen dem persönlich so erstaunlich feigen James und dem stolzen, römischen Sagenhelden, der allein mit der ganzen Besatzung einer Stadt kämpft, war äusserst gering, und beinahe ebenso gering die Ähnlichkeit zwischen der Entschlossenheit des Helden und der Wankelmütigkeit von James. Es liegt auch keine Anspielung in dem rein Persönlichen, sondern in der allgemeinen Auffassung des Verhältnisses zwischen dem grossen Wohlthäter und dem Volke, nur als grossen Haufen aufgefasst, in der allgemeinen Betrachtung der Freiheitsbestrebungen als blosser, nackter Meuterei.

Es ist schwer, es aussprechen zu müssen, aber je tiefer man in die Werke Shakespeares und in die Verhältnisse seines Zeitalters eindringt, um so mehr wird man von der Notwendigkeit überzeugt, in die er sich versetzt fühlte, trotz seines unzweifelhaften Ekels vor mancherlei Eigenschaften des Königs in der Königsmacht seine Stütze gegen seine Feinde suchen zu müssen — und um so mehr unzweifelhafte, wenn auch leichte und diskrete, an die Person des Monarchen gerichtete Artigkeiten findet man bei Shakespeare. Die Richtung des Blickes nach James hin verspürt man vielleicht zum ersten Male noch vor der Thronbesteigung des Königs in Hamlet, wo Shakespeare schwerlich ohne einen Dank oder einen Appell an den schottischen Fürsten so lange bei dem Verhältnisse des Prinzen zu den Schauspielern verweilt. Stark merkt man die Rücksicht in „Mass

für Mass“, wo die Entfernung des Herzogs von Wien und sein doppelt wachsames Achten auf alles, was dort während seiner scheinbaren Abwesenheit im Schwange ist, sicherlich die augenblicklich nach der Thronbesteigung erfolgte, wenig mutige Entfernung des Königs von London, so lang die Pest dort raste, hat decken und erklären sollen. Dasselbe Verhältnis macht sich aufs neue hier in „Coriolan“ geltend und noch ein letztes Mal im „Sturm“ (zweifellos aus Veranlassung der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Prinzen Friedrich von der Pfalz geschrieben), wo die Schilderung des weisen Prospero einzelne, unendlich fein und geschmackvoll hingeworfene, aber unendlich unverdiente, an den weisen und gelehrten König James gerichtete Artigkeiten enthält. Es besteht eine starke Analogie zwischen dem Verhältnis Molières zu Ludwig XIV und dem Verhältnis Shakespeares zu diesem seinem König; die grossen Männer hatten beide die religiösen Vorurteile der Bevölkerung gegen sich, beide hatten als königliche Theaterdichter Rücksichten zu nehmen; nur konnte Molière eine aufrichtigere Bewunderung für seinen Ludwig hegen, als Shakespeare sie James gegenüber zu empfinden vermochte.

Richard Garnett, der in einer übrigens meisterlichen Abhandlung über den „Sturm“ in *The Universal Review* für 1889 Coriolanus ohne weiteres „eine Abspiegelung der Gefühle eines Konservativen bei James' Kampfe mit dem Parlamente“ genannt hat — eine Äusserung, die viel zu weit geht — wirft die Frage auf, ob das Stück also durch den ersten oder durch den zweiten 1614 zum Ausbruch kommenden Konflikt veranlasst sei, und da er sich für das letztere entscheidet, so gelangt er zu dem Ergebnis, womit er allein dasteht, dass Coriolanus Shakespeares letztes Stück sei.

Aber das Argument, das er für diese Ansicht geltend macht, wird sich bei näherer Betrachtung als völlig haltlos erweisen.

Einige Verse des fünften Aufzuges (Scene III, Zeile 97) lauten folgendermassen:

Think with thyself
How more *unfortunate* than all living women
Are we come hither.

Der entsprechende, von Shakespeare benutzte Satz bei Plutarch hat in Norths Übersetzung in den älteren Ausgaben von 1595 und 1603 folgende Form:

How much more *unfortunately* than all the women living und erst in der Ausgabe von 1612 steht wie in der Tragödie *unfortunate*. Dieser Umstand, den Halliwell-Philips entdeckt hat, führt ihn und Garnett zu der Annahme, dass Shakespeare die Ausgabe von 1612 benutzt und sein Drama also nicht früher habe verfassen können. Bedenkt man indessen, wie gering die Abweichung ist und wie sehr sie durch die Rücksicht auf das Versmass geboten war, so ergibt es sich gleich, dass sie für die Datierung des Stückes ausserordentlich wenig zu bedeuten hat. Dazu kommt indessen, dass man aus dem Verhältnis zwischen North's Übersetzung und anderen Einzelheiten in Coriolanus gerade den entgegengesetzten Schluss ziehen könnte. Im vierten Aufzug (Scene V, Zeile 87) heisst es:

for if
I had feared death, of all the men i' the world
I would have 'voided thee; but *in mere spite*
To be full quit of those my banishers
Stand I before thee here.

Bei North lautet die Stelle in den Ausgaben von 1579 und 1595:

For if I had feared death, I would not have come hither to have put myself in hazard, but prickt forward *with spite*.

In allen folgenden Ausgaben sind die hervorgehobenen Worte dagegen fortgefallen und durch „with desire to be revenged“ ersetzt. Hieraus könnte also umgekehrt auf eine sehr frühe Entstehung von „Coriolanus“ geschlossen werden. Doch beide Schlussfolgerungen haben gleich wenig zu bedeuten.

Es liegt also kein Grund vor, das wahrscheinliche Datum 1608 zu verlassen, und vor allen Dingen liegt

kein Grund vor, dies zu thun, um die Lage Coriolans zu der im Juni 1614 von James vorgenommenen zweiten Auflösung des Parlamentes künstlich in Beziehung zu bringen.

Denn so viel lässt sich mit völliger Sicherheit darthun, dass der antidemokratische Geist und die antidemokratische Leidenschaft des Dramas nicht aus der Betrachtung augenblicklicher, politischer Verhältnisse entsprungen sind, sondern aus der eigenen, innersten Persönlichkeit Shakespeares, wie diese sich durch vieljähriges Wachstum entwickelt hat. Die Antipathie gegen den grossen Haufen, der förmliche Hass gegen die Menge als Menge ist bei Shakespeare so alt, dass er sich schon in seinen frühesten tastenden Jugendarbeiten vorfindet.

Wir spürten schon diesen Hass in der Schilderung von Jack Cades Aufruhr im zweiten Teil von Heinrich VI., die zweifellos von Shakespeare herrührt (siehe oben S. 34, 153). Ferner fanden wir ihn in dem vollständigen Übergehen der Magna charta in dem historischen Schauspiel über König Johann (siehe oben S. 208).

Es ist oben behauptet worden, dass Shakespeares aristokratische Verachtung der Massenherrschaft in dem rein sinnlichen Abscheu seiner Künstlernerven vor der Atmosphäre des gemeinen Mannes wurzele. Um hierfür den Beweis zu finden, braucht man nur den Blick über seine Werke hingleiten zu lassen. Schon im zweiten Teil (IV, 7) von Heinrich VI. wird auf diese Atmosphäre hingedeutet. Märten bittet Cade, dass die Gesetze von England aus seinem Munde kommen möchten. Smith bemerkt beiseite: Es werden stinkende Gesetze sein; *denn er stinkt aus dem Munde nach geröstetem Käse*. In „Julius Cäsar“ stossen wir wieder auf diesen Zug in Cascas Beschreibung von der Haltung Cäsars beim Lupercalienfeste, als er die Krone zurückweist (I, 2):

Er schob sie zum dritten Male zurück, und jedesmal, dass er sie ausschlug, kreischte das Gesindel und klatschten in die rauhen Fäuste und warfen die schweissigen Nachtmützen in die Höhe und *gaben eine solche Last stinkenden Atem von sich*, weil Cäsar die Krone ausschlug, dass Cäsar fast daran erstickt wäre, denn er ward ohnmächtig und fiel nieder.

Man vergleiche die Worte, in denen Kleopatra ihren Abscheu äussert, im Gefolge von Cäsar Octavianus nach Rom geführt zu werden (V, 2):

Nun, Iras, was denkst du?
 So gut wie ich wirst als Ägypter-Puppe
 Auch du in Rom zur Schau stehn: Handwerkssklaven
 Mit schmier'gem Schurzfell, Winkelmass und Hammer,
 Die heben uns zur Schau empor; *umwölken*
Wird uns ihr dicker Hauch mit ekler Kost
Gestank, dass wir den Atem trinken.

Alle Hauptpersonen Shakespeares haben im Grunde dieselbe Pöbelscheu, oder wenn sie sie nicht an den Tag legen, so wird das stets als niedrige Berechnung gedeutet. Als Richard II. im Drama gleichen Namens Bolingbroke des Landes verwiesen hat, schildert er dessen Abschied vom Volke mit folgenden Worten (I, 4):

Wir selbst und Bushy, Bagot hier und Green
 Sahn sein Bewerben beim geringen Volk;
 Wie er sich wollt' in ihre Herzen tauchen
 Mit traulicher, demüt'ger Höflichkeit,
 Was für Verehrung er an Knechte wegwarf,
 Handwerker mit des Lächelns Kunst gewinnend
 Und ruhigem Ertragen seines Loses,
 Als wollt' er ihre Neigung mitverbannen.
 Vor einem Austerweib zieht er die Mütze;
 Ein Paar Karrnzieher grüssten: „Gott geleit' euch!“
 Und ihnen ward des schmeid'gen Knies Tribut,
 Nebst: „Dank Landsleute! Meine güt'gen Freunde!“

An den meisten dieser Stellen ist es augenscheinlich geradezu der üble Geruch, der Shakespeare zurückgeschreckt hat. Er war auch insofern ein echter Künstler, als er für das durch hässliche Dünste erzeugte Unbehagen empfänglicher war als irgend ein Weib.

Zu dem Zeitpunkte im Leben Shakespeares, wozu wir nun gelangt sind, ist dieses Unbehagen wie jede andere Missstimmung bei ihm zu einem rein leidenschaftlichen Unwillen herangewachsen. Die Tugenden und Vorzüge des gemeinen Mannes sind für ihn nicht vorhanden, seine Leiden

sind eingebildet oder selbstverschuldet, seine Bestrebungen: thöricht, seine Rechte: Hirngespinnste, seine wirklichen Eigentümlichkeiten: Folgsamkeit dem gegenüber, der ihm schmeichelt, Undankbarkeit gegen den, der ihn rettet, und seine wirkliche Leidenschaft ist angeborener, tiefer und verbissener Hass gegen den, der gross ist. Aber alle seine Eigenschaften werden von der einen verschlungen, dass er *stinkt*:

Coriolanus (III, 1). .

Die wandelbare, *stinkende* Menge mag
Mich immer sehn, wie ich nicht schmeichle, und drin
Sich selbst beschaun.

Brutus (II, 1).

Ich hört' ihn schwören,
Sollt' er einst stehn ums Konsulat, nie würd' er
Erscheinen auf dem Markt, auch anthun nicht
Den kahlen Mantel der Erniedrigung,
Noch nach Gebrauch dem Volk die Wunden zeigend
Um ihren stinkenden Atem betteln.

Als die Plebejer ihn verbannen, beginnt Coriolanus seine Rede an sie mit dem Ausrufe (III, 3):

Ihr bellend Hundepack! *Des Hauch ich hasse*
Wie fauler Moore Qualm, des Lieb' ich schätze
Wie tote Leichnam' Unbestatteter,
Die mir die Luft verpesten. . . .

Der alte Menenius, der begeisterte Bewunderer des Coriolanus, sagt zu den Volkstribunen, als er hört, dass der Verbannte zu den Volskern übergegangen ist (IV, 6):

Ihr habt's schön gemacht
Und eure Schurzfellmänner, die ihr so
Erpicht wart auf Handwerkerstimmen und
Den Hauch der Knoblauchfresser.

Und etwas weiter:

Da kommt der Haufe.
Ist denn Aufidius bei ihm? — Ihr, ihr seid's,
Die ganz *die Luft verpestet*, da ihr hoch
Die *stinkenden* Kappen warft, frohlockend über
Coriolans Verbannung.

Fragt man nun, wie kam Shakespeare zu dieser so wenig politisch begründeten, aber sinnlich bestimmten Geringschätzung gegen das „Volk“, das von ihm stets mit dem gemeinen Manne identifiziert wird, so liegt es nahe auf sein persönliches Leben und seine täglichen Erfahrungen zurückzugreifen. Wo kam er selbst fortwährend in Berührung mit dem Volke, das für ihn mit dem Menschenhaufen gleichbedeutend war? Das that er bei seiner fast täglichen Wirksamkeit im Theater. Er litt darunter, stets mit dem grossen, gemischten Publikum vor Augen schreiben, in Scene zu setzen und spielen zu müssen. Das Feinste und Beste, was er schuf, drang in der Regel am schwierigsten durch. Daher in Hamlet die bitteren Worte von dem vortrefflichen Stücke, das kaum ein einziges Mal aufgeführt werden konnte, „es gefiel der Million nicht“ (siehe oben S. 151), ein Ausdruck, in welchem Shakespeare seine geringe Achtung vor dem gemeinen Mann als Kunstrichter zusammengedrängt hat. Sogar die vielen Dichter und Künstler, die ernsthaft und begeistert überzeugte politische Demokraten gewesen, haben ihren Glauben an den Wert von Mehrzahl-Entscheidungen selten als für ihre Kunst geltend betrachtet. Selbst der politisch volkstümlichste Künstler weiss allzu gut, dass auf diesem Gebiete das Urteil Eines Kundigen mehr bedeutet als das von hunderttausend Unkundigen. Bei Shakespeare erstreckte sich jedoch die künstlerische Geringschätzung gegen das Urteil der Menge auf das ganze ausserhalb der Kunst liegende Feld.

Wenn er von der Bühne aus seinen Blick über das Gewimmel von Köpfen gleiten liess, die in dem das Parterre bildenden offenen Hofe ihr unordentliches Haar oder ihre Glatzen mit flachen Mützen bedeckt hatten, so konnte er sich nicht verhehlen, dass seine Gefühle mit den Jahren immer weniger mild geworden waren gegen *the groundlings*, diese ungewaschenen Bürger, die vor den feinen Herren auf der Bühne Abscheu hegten, und die von Ben Jonson mit dem scherzhaften Namen *the understanding gentlemen of the ground* bezeichnet worden waren. Ihre Ziegenfellwämser

rochen nicht gut, ihre schwarzen Kattunjacken waren nicht schön. Nussknacker wurden sie genannt, weil sie ewig Nüsse knackten und die Schalen auf die Bühne warfen. Ein launiger Einfall reichte hin, dass sie ausserdem Apfelsinenschalen, Stöpsel, Wurstreste und kleine Steine hinterher sandten, während Verkäufer von Tabak, Bier und Äpfeln sich ihren Weg zwischen ihnen hindurchbahnten. Schon ehe der Vorhang sich teilte, stieg fortwährend ein Qualm von Tabak und ein Dunst von Getränken aus ihrer Mitte empor, indes sie ungeduldig den Augenblick erwarteten, da die Primadonna rasiert war und das Stück somit beginnen konnte. Die feinen Leute in den Logen und auf der Bühne, die sie mit ihrem Hasse beehrten und mit denen sie stets Händel anzufangen suchten, nannten sie *Stinkards*. Stets hagelten die Schimpfworte hin und her; zuweilen flogen Äpfel, oft flog Kot vom Parterre auf die Bühne; man versuchte sogar dahin zu spucken. In Dekkers *The Gulls Hornebooke* aus dem Jahre 1609 heisst es: „Du kannst nicht von der Bühne verjagt werden, selbst wenn die *Vogelscheuchen* im Hofe dir drohen, dich auszischnen, dich anspucken.*) Selbst zu einem so späten Zeitpunkte wie 1614 heisst es noch im Prologe zu einer alten Komödie *The hog has lost his pearl* von den Schauspielern, sie liefen Gefahr, von *denen da unten* mit Äpfeln, Eiern oder Steinen beworfen zu werden.**)

Und wer weiss, ob Shakespeare mit dem übrigen, weniger rauflustigen Publikum viel mehr zufrieden war. Dieses besuchte vielfach das Theater nicht der Kunst zu lieb, sondern ganz anderer Umstände halber. In einem alten Buche heisst es über das englische Schauspiel: „In den Schau-

*) The stage, like time, will bring you to most perfect light, and lay you open; neither are you to be hunted from thence, though the *scar-crows* in the *yard* hoot at you, hiss at you, spit on you.

***) We may be pelted off for what we know
With apples, eggs or stones, from *those below*.

spielhäusern Londons ist es Mode, dass die jungen Leute zuerst ins Parterre gehen und ihre Augen über die Gallerie gleiten lassen; dann, gleich Raben die ein Aas erspäht haben, eilen sie dahin, wo es sie gelüstet, und schmiegen sich so dicht, wie sie können, an die Schönsten.“*) Ja selbst die vornehmen Herren, die auf der Bühne sassen oder lagen, waren wahrscheinlich nicht weniger mit ihren Damen beschäftigt als die weniger vermögenden Theaterbesucher. Nicht selten sahen sie wie Hamlet, den Kopf im Schoss ihrer Geliebten, dem Schauspiel zu. In Fletchers „Queen of Corinth“ ist eine solche Situation beschrieben.**)

Aus Dekkers „The Gulls Hornebooke“ ersehen wir, dass die Zuschauer auf der Bühne öfters sehr eifrig Karten spielten; andere lasen, tranken und rauchten Tabak, worüber schon Christopher Marlowe in einem Epigramm klagt und Ben Jonson noch im Jahre 1614 in „Bartholemew Fair“ (those, who accomodate gentlemen with tobacco at our theatres). Doch in seinem Schauspiel „The Case is altered“ setzt er in einer Replik (II, 4) aufs Sorgfältigste auseinander, wie launenbafte Junker sich bei der Aufführung eines neuen Stückes benahmen: „Sie haben sich so daran gewöhnt, alles schlecht zu finden, dass sie nichts billigen, wie gut es auch erfunden und ausgearbeitet ist, sondern niedergeschlagen darsitzen, Gesichter schneiden und spucken, mit ihren Ohren schütteln und schreien: *Erbärmlich! Erbärmlich!* indem sie ganz einfach ihr eigenes Wesen bezeichnen und ihre verzerrten Gesichter als eine Schraube gebrauchen, womit sie die wohlwollenden Minen bei alle denen, die ihnen nahe sitzen, von dem, was sie sehen, fort-drehen.“

*) In the playhouses at London it is fashion of youthes to go first into the *yarde* and to carry their eye through every gallery; then, like unto ravens, when they spy the carion, thither they flye, and press as near to the fairest as they can.

Plays confuted in Five severall Actions by Stephen Gosson 1580.

***) For the fine courtier, the woman's man
That tells my lady stories, dissolves riddles,
Ushers her to her coach, *lies at her feet*
At solemn masques, applauding what she laughs at (I, 2).

Es trug vielleicht etwas zur Roheit des Theaterpublikums bei, dass die weiblichen Rollen ohne Ausnahme von jungen Männern gespielt wurden, obgleich dieser Umstand auf der anderen Seite die Verhältnisse beim Theater selbst weniger frivol gestaltet haben muss; für Shakespeare muss es jedenfalls eine Erleichterung gewesen sein, dass zu allen den Übeln, mit denen er zu kämpfen hatte, wenigstens das reizende und schreckliche Übel, das man Schauspielerinnen nennt, nicht gehört hat.*) Der Gedanke, dass man Frauenrollen von Frauen ausführen lassen könne, war in England so fremd, dass derselbe Mann, der in Italien die Existenz der Gabel entdeckt, ebendasselbst gleichzeitig das Vorhandensein von Schauspielerinnen beobachtet. Coryate schreibt im Juli 1608 in Venedig: „Hier habe ich gewisse Dinge wahrgenommen, die ich noch nie gesehen habe. Denn ich sah Frauen Komödie spielen, etwas, was ich noch nie sah, obgleich ich gehört habe, dass es zuweilen in London versucht worden sein soll. Und sie traten mit einer so guten Anmut auf, mit so richtigem Spiel, so richtigen Handbewegungen und allem, was sich sonst für einen Schauspieler schickt, wie ich es nur je bei einem männlichen Acteur gesehen habe.“**) Es vergehen 44 Jahre nach Shakespeares Tod, ehe ein Weib die englische Bühne betritt. Wir wissen genau, wann und in welchem Stücke das geschah. Am 8. Dezember 1660 trat die erste englische Schauspielerin in Shakespeares „Othello“ als Desdemona auf. Wir be-

*) Es ist daher ein höchst drolliger Fehler, den der übrigens ausgezeichnete Schriftsteller, Professor Fr. Paulsen, in seiner Abhandlung „Hamlet, die Tragödie des Pessimismus“ (Deutsche Rundschau, 59. Band, S. 243) begangen hat, wenn er, um Hamlet als eine sinnliche Natur darzustellen, bemerkt: „Man erinnere sich nur seiner Intimität mit den Schauspielern; als sie ankommen, fällt sein Blick sogleich auf die Füße der *Schauspielerin*.“

**) Here I observed certaine things that I never saw before; for I saw women act, a thing that I never saw before, though I have heard that it hath been sometimes used in London; and they performed it with as good a grace, action, gestures, and whatsoever convenient for a player, as I ever saw any masculine actor.

sitzen nämlich den bei dieser Gelegenheit benutzten Prolog.*)

So wie das Theaterpublikum in jenen Tagen beschaffen war, hat es jedenfalls in Shakespeares Augen das Bild einer ganz unkultivierten Horde dargeboten, und eben dieser Schwarm ist es, der den sinnlichen Anblick, das handgreifliche Bild abgab, wonach Shakespeare sich seine Vorstellungen vom „Volke“ bildete. Während er in seiner Jugend diesen Haufen vielleicht mit einigem Wohlwollen und mit einiger Nachsicht betrachtete, ist er ihm nun geradezu widerwärtig geworden. Vor allem hat ihn jedoch unzweifelhaft der fortwährende Anblick dieser *understanders*, das fortwährende Einatmen ihrer Atmosphäre dahin gebracht, nunmehr seinen Hohn gewaltsamer als je über Volksbewegungen, Volksführer und alle für ihn in dem Begriffe „der gemeine Mann“ enthaltene Unverständigkeit und Undankbarkeit dahinsprudeln zu lassen.

Mit seiner notwendigerweise äusserst geringen, historischen Bildung und Einsicht betrachtete er die alten Zeiten, sowohl Roms wie Englands, in demselben Lichte wie seine eigene Zeit. Schon das erste Römer-Drama Julius Cäsar legt von Shakespeares antidemokratischer Grundanschauung Zeugnis ab. Alles, was Plutarch von der Dummheit und Grausamkeit der Menge berichtet, greift er mit Begierde auf. Man rufe sich z. B. die Stelle ins Gedächtnis zurück, wo der Pöbel aus Wut über den Verschworenen Cinna den Dichter Cinna ermordet (III, 3):

*) An Prologue to introduce the first woman that came to act on the stage, in the tragedy called the Moor of Venice:

I come unknown to any of the rest

To tell you news; I saw the lady drest.

The woman plays to-day: mistake me not

No man in gown or page in petticoat:

A woman to my knowledge; yet I can't

If I should die, make affidavit on't . . .

T'is possible a virtuous woman may

Abhor all sorts of looseness and yet play,

Play on the stage — when all eyes are upon her,

Shall we count that a crime, France counts an honour?

Dritter Bürger.

Euer Name, Herr! ehrlich!

Cinna.

Ehrlich, mein Name ist Cinna.

Erster Bürger.

Reisst ihn in Stücke! Er ist ein Verschworener.

Cinna.

Ich bin Cinna der Poet! Ich bin Cinna der Poet!

Vierter Bürger.

Zerreisst ihn für seine schlechten Verse! Zerreisst ihn für seine schlechten Verse.

Cinna.

Ich bin nicht Cinna der Verschworene.

Vierter Bürger.

Es thut nichts: sein Name ist Cinna; reisst ihm nur den Namen aus dem Herzen und lasst ihn laufen.

Dritter Bürger.

Zerreisst ihn, zerreisst ihn!

Wie man sieht, lässt Shakespeare alle vier Bürger von demselben mordlustigen Wahnsinn erfüllt sein. Es liegt hierin dieselbe aristokratische Geringschätzung, die aufs neue so stark hervortritt in dem augenblicklichen Anschluss der Menge an den zuletzt auftretenden Redner, in deren Stimmungsumschlage nach der Rede des Antonius; ja vielleicht trägt diese Geringschätzung in letzter Instanz auch Schuld an dem misslungenen Bilde von Cäsar. Nicht weil er die republikanische Staatsform umstürzen wollte, ist er vielleicht Shakespeare zuwider gewesen, sondern weil er der Führer der römischen Demokratie war, und Shakespeare sympathisiert mit der Adelsverschwörung gegen ihn, weil jede Volksgewalt, selbst die, welche sich dem Genie unterordnet, ihm als eine direkt oder indirekt von einem thörichten Haufen ausgeübte Herrschaft unsympathisch ist.

Ganz von demselben volksfeindlichen Geiste beseelt tritt uns Shakespeares Persönlichkeit nun aus den Repliken in „Coriolanus“ entgegen, nur dass hier in der ganzen Stimmung des Stückes alles, was in seinen früheren Erzeugnissen zerstreut war und halbwegs zufällig zu sein schien, zusammengedrängt und hundertfach verschärft und gekräftigt ist.

Es ist mir nicht unbekannt, dass weder die englische noch die deutsche Kritik im Grossen und Ganzen meine Auf-

fassung teilt. Die Engländer, denen Shakespeare nach und nach nicht allein der Nationaldichter, sondern das Organ der Weisheit geworden ist, erblicken in seiner Poesie in der Regel nur die Liebe zum Einfachen, Gerechten und Wahren. Meistens sind sie deshalb der Ansicht, dass die Rechte des Volkes in diesem Drama mit gebührender Achtung behandelt seien; sie finden, dass im Stücke wie in einer Essenz alles enthalten sei, was zu Gunsten der Demokratie wie der Aristokratie angeführt werden könne, dass jedoch Shakespeare selbst unparteiisch sei: er steht, heisst es, keineswegs auf Seiten seines Helden, dessen Stolz, der zu unerträglichem Hochmut ausartet, seine Strafe erhält, indem er ihn dahin bringt, die Waffen gegen sein Vaterland zu kehren, und ihn in einen elenden Tod stürzt; das Verhältnis zu seiner Mutter ist das einzige, bei dem die menschen- und volksfeindliche Steifheit in dem Charakter Coriolans erweicht und gemildert wird; im Übrigen ist er durch und durch hart und unliebenswürdig; das römische Volk ist dagegen hier meistens liebenswürdig und gut. Allerdings, sagt man, ist das Volk etwas wankelmütig, aber Coriolan ist nicht weniger veränderlich und viel weniger unschuldig in seiner Unbeständigkeit; die Plünderungssucht des Volkes Corioli gegenüber, die den Marcius so sehr erbittert, ist ein Zug, der beim gemeinen Soldaten zu allen Zeiten angetroffen wird. Nein, Shakespeare hat nicht Partei ergriffen. Wenn er es mit einem hält, so ist dies der alte Menenius, eine freimütige, patriotische Seele, die dem Volke gegenüber einen munteren Humor bewahrt, selbst wenn er dessen Fehler noch so scharf erkennt.

Ich habe hier nur eine Auffassung wiedergegeben, die von hervorragenden englischen und amerikanischen Shakespeare-Forschern faktisch ausgesprochen worden ist — und sie findet ohne Zweifel durchgehends bei dem englisch redenden Publikum Beifall.*)

*) Siehe Shakespeares Tragedy of Coriolanus by the Rev. Henry N. Hudson, Professor of Shakespeare in Boston University. Boston 1881.

Auch in Deutschland gab es eine Zeit, da Shakespeares Dramen von liberalen Professoren ausgelegt wurden, die ihn unwillkürlich mit ihren eigenen Ideen und denen der Periode in Übereinstimmung zu bringen wünschten. Damals sind viele Versuche gemacht worden, Shakespeare in seiner Weisheit als politisch vollständig unparteiisch darzustellen oder ihn wohl gar zu einem Liberalen zu machen, wie sie in den vierziger Jahren unseres Zeitalters in Mitteleuropa anzutreffen waren. Wir haben jedoch kein Interesse daran, ihn umzuformen. Für uns kommt es nur darauf an, dass unser Sinn fein und scharf genug ist, ihn selbst durch seine Werke hindurch zu fühlen. Und man muss sich förmlich Scheuklappen umbinden, um nicht zu sehen, welcher Seite Shakespeare hier seine Sympathie zugewandt hat. Nur allzu einig ist er mit den Senatoren, die da sagen, arme Bittsteller hätten *keinen angenehmen Atem*. Nur allzu oft fühlt man es heraus, dass Coriolanus, dem niemand widerspricht und den niemand widerlegt, nichts anderes ausspricht, als was der Dichter selbst vertreten will.

Gleich nachdem Menenius in der ersten Scene des Stückes den römischen Bürgern das Gleichnis von dem Magen und den Gliedern erzählt hat, tritt Marcius als leidenschaftlicher Fürsprecher für dieselben Anschauungen auf, die Menenius mit Humor vorgetragen hat:

Wer gute Wort' dir gibt, der schmeichelt mehr
 Als ganz abscheulich. — Was denn wollt ihr, Hunde,
 Die ihr nicht Frieden mögt noch Krieg? Der schreckt euch,
 Der andre bläst euch auf. Wer euch vertraut,
 Der trifft euch Hasen, wo er Löwen sucht,
 Wo Füchse, Gänse. Ihr seid nicht fester, nein,
 Als auf dem Eis in Brand gesetzte Kohlen,
 Als Hagel in der Sonne. 's ist eure Tugend,
 Zu preisen den, den Schuld daniederwirft,
 Dem Recht dafür zu fluchen. *Wer Grösse*
Erwirbt, erwirbt auch euren Hass; eur Trachten
 Ist nur Gelüst des Kranken, der, was schlimmer
 Sein Übel macht, begehrt. . . .
 Hängt euch! Euch trauen?

Jede Minute wechselt euch den Sinn:
Den nennt ihr edel, den ihr kaum gehasst,
Den schlecht, der euer Schmuck war. . . .

Die Thatsachen bestätigen jeden Satz, den Coriolanus hier ausgesprochen hat, so auch den, dass die Plebejer nur mit dem Munde stark seien, jedoch Reissaus nähmen, sobald es zum Kampfe käme. Beim ersten Zusammenstoss mit den Volskern ergreifen sie die Flucht (I, 4):

Marcus.

Die Pest des ganzen Südens fall' auf euch,
Schandflecke Roms! Ihr Herde — Geschwür' und Beulen
Vergiften euch, dass Ekel ihr erregt,
Eh' man euch sieht, und ihr einander ansteckt
Dem Winde entgegen meilenweit! Gansseelen
In Menschenform, wie reisst ihr aus vor Buben,
Die wohl vor Affen flöhn? Pluto und Hölle!
Nur hinten Wunden! Rücken rot, das Antlitz bleich
Vor Flucht und Fieberfurcht!

Es gelingt dem Helden durch die Drohung, selbst auf die Flihenden einhauen zu wollen, diese wieder gegen den Feind zu treiben, ihn in die Flucht zu schlagen und die Stadt zu erobern, indem er — gleich einem Halbgott oder Kriegsgott — zunächst allein durch das sich hinter ihm schliessende Thor in die Stadt dringt, ohne dass ein einziger seiner Soldaten ihm folgt; als er dann im Kampfe mit den Feinden blutend auf der Stadtmauer erscheint, und die Stadt durch einen erneuten Angriff eingenommen wird, kennen die plebejischen Soldaten keine andere Sorge, als so viel Beute wie möglich an sich zu reissen. So rollt denn wieder der Donner des Zornes:

Seht diese Bummler, die nach riss'gen Drachmen
Die Stunden schätzen! Kissen, blei'rne Löffel,
Alt Eisen, Wämse, die der Henker selbst
Verscharrte mit den Eignern: diese Schurken,
Sie packen's auf, eh' aus die Schlacht! — Haut sie nieder!

Für Coriolan ist die Volkspartei einfach der Inbegriff
der Horde:

die nicht herrschen *kann*

Und nicht gehorchen *will*.

Die übrigen Mitglieder des Adels sind zu schwach, gegen die Volkstribunen aufzutreten, wie diese es verdienen, aber Coriolanus, der den Umfang der Gefahr erkennt, jene auf die Verwaltung der Stadt Einfluss erlangen zu lassen, ladet mutig wenn auch unklug den Hass auf sich um ihnen zu trotzen und sie zu hemmen (III, 1):

Erster Senator.

Kein Wort mehr, darum flehn wir.

Coriolanus.

Wie! Nicht mehr!

Wie ich für's Vaterland mein Blut verspritzt,
Nicht fürchtend äussre Macht, soll meine Lunge
Schreien, bis sie aufplatzt wider diesen Grind,
Des Gift wir gern entröhnen, gehn wir gleich
Recht aus auf Ansteckung.

Er beweist, dass das Volk die unentgeltliche Austeilung von Korn, die stattgefunden hat, nicht verdient habe. Als das Aufgebot zum Kriege erfolgte, hätten sich die Plebejer diesem entzogen. Im Kriege hätte ihr Mut sich meist in Meutereien gezeigt. Die von ihnen gegen den Senat vorgebrachten Klagen seien grundlos. Nichts sei erbärmlicher, als dass man ihnen aus Furcht vor ihrer Mehrzahl Anteil an der Macht eingeräumt habe. Und so lauten denn seine letzten Worte:

Die Doppelherrschaft

— Wo stolz ein Teil mit Grund, frech ohne Recht
Der andere; wo Klugheit, Rang, Geburt
Nichts machen kann, als nach dem Ja und Nein
Des unverständ'gen Schwarms, — sie setzt beiseit
Was wahrhaft not thut und gibt Raum indes
Wertlosem Tand. Schliesst man den Zweck so aus,
Nichts kann zum Zweck geschehn. . . .

Ulysses in „Troilus und Cressida“ würde nicht anders sprechen, und Ulysses vertritt doch die wahre staatsmännische Weisheit. Wie man sieht, werden weder die humanen Rücksichten auf die gedrückte Lage des gemeinen Mannes noch die gerechte Erwägung, dass der, dem die

Lasten auferlegt sind, auch bei deren Verteilung ein Mitbestimmungsrecht haben müsse, irgendwie in Betracht gezogen. Und dass Shakespeare die politischen Anschauungen Coriolans teilt, das legt er ohne Vorbehalt an den Tag, indem er die verschiedensten Persönlichkeiten dessen Äusserungen billigen lässt; sie tadeln nur die herausfordernde Form, zuweilen nicht einmal diese. Die Schilderung des Menenius von den Volkstribünen gibt dem von Marcius entworfenen Bilde an Schärfe nicht das Geringste nach (II, 1):

Unsre Priester selbst müssten Spötter werden, begegneten ihnen so lächerliche Geschöpfe als ihr seid. Wenn ihr am zweckmässigsten sprecht, so ist's nicht das Schütteln eurer Bärte wert; und eure Bärte verdienen kein so ehrenvolles Grab, als eines Flickschneiders Kissen auszustopfen oder in eines Esels Packsattel beerdigt zu werden. Und doch wagt ihr zu sagen, Marcius sei stolz, der nach einem mässigen Anschlage all eure Vorfahren seit Deukalion her aufwiegt. . . .

Als Coriolan wegen seiner freien Sprache des Landes verwiesen worden ist, kennt die Bewunderung des Menenius für ihn keine Grenzen (III, 1):

Sein Wesen ist zu edel für die Welt;
Nicht schmeichelt' er Neptun um seinen Dreizack,
Noch Zeus um seinen Blitz. Sein Herz ist auch sein Mund:
Was seine Brust denkt, sagt die Zung' heraus. . . .

Er wird also wegen seiner Tugenden, nicht seiner Mängel wegen verbannt. Und im Grunde denken alle wie Menenius. Als Coriolan zum Feinde übergegangen ist und es gilt, seinen Zorn zu besänftigen, teilt Cominius die Auffassung des alten Humoristen von der Schuld des Volkes gegen ihn (IV, 6):

Wer wird drum flehn?
Hier den Tribünen wehrt's das Schamgefühl.
Das Volk verdient sein Mitleid, wie der Wolf
Der Schäfer Mitleid. . . .

Ja selbst Stimmen aus dem Volke, selbst die Diener auf dem Kapitolium, geben Coriolanus Recht (II, 2). Sie

geben ihm Recht in seiner gleich grossen Verachtung vor dem Wohlwollen und dem Unwillen des Volkes; es wisse ja doch weder aus noch ein:

Hat es also lieb, ohne zu wissen warum, so hasst es auch ohne einen besseren Grund zu haben. Wenn also Coriolanus nicht danach fragt, ob es ihn liebt oder hasst, so beweist das seine genaue Kenntniss von ihrer Gesinnung, und durch seine edle Sorglosigkeit lässt er sie das deutlich ersehen.

Das ist beinahe eine allzu gewählte Sprache für einen Diener. Man merkt, dass der Dichter sich keine besondere Mühe gegeben hat, seine Stimme zu verstellen. Und er lässt ferner denselben Diener auseinandersetzen, dass Coriolanus sich um sein Vaterland sehr verdient gemacht habe, indem er nicht emporgestiegen sei wie andere, die mit der Mütze in der Hand dagestanden ohne sonst etwas zu thun als Bücklinge zu machen um sich beim Volke einzuschmeicheln:

Er dagegen pflanzte ihnen dergestalt seine Verdienste vor Augen und seine Thaten ins Herz, dass ihre Zungen, wenn sie schwiegen und nichts geständen, eine Art von undankbarer Beleidigung begingen. Das Gegenteil zu sagen, wäre eine Bosheit, die sich selbst Lügen strafen und von jedem Ohr, das es hörte, Vorwurf und Tadel erzwingen würde.

So zeugen also die Unmündigen im Geiste ebenso sehr für die Grösse des Helden wie die feinsten und klügsten Patricier.

Es ist meines Erachtens nicht schwierig, das zu verfolgen, was sich vor der Ausformung dieser Dichtung in der Seele Shakespeares vollzogen hat. Wenn er erwog, was in diesem traurigen Erdenleben seine Freude gewesen war, was es ihm erträglich gemacht hatte, so fand er als einzige, stets wenn auch nicht üppig sprudelnde, Freudenquelle: die Freundschaft einzelner Grossen. Der Ruhm seines Lebens entsprang dem Wohlwollen einiger vornehmen und vornehm denkenden Herren.

Für die Massen empfand er nur Verachtung; er ver-

mochte es nicht, und zwar jetzt weniger als je, sie in Einzelne aufzulösen; er sah nur die sich bei diesen Einzelnen entwickelnde Bestialität, sobald sie sich zu Massen vereinigten. So formte sich vor seinem Auge das Bild der Menschheit, als ob diese überhaupt nicht aus Millionen Einern, sondern aus einigen äusserst wenigen, grossen Einern und Millionen Nullen bestände. Er neigte sich immer mehr der Auffassung zu, dass alles, was dem Leben überhaupt Wert verleihe, durch das Dasein grosser Menschen bedingt sei. Und so gelangt der Heldenkultus, den er schon von seiner frühesten Jugend an gepflegt hatte, zu einer noch weiteren Entwicklung. In seiner Jugend hatte diese Verehrung jedoch keinen polemischen Charakter gehabt. Nun aber war dem so. Er nahm den Umstand, dass Coriolanus ein Kriegsheld ist, mit auf, weil er es musste; das ist zufällig und imponierte ihm nicht; nicht den Raufbold in ihm, sondern den Halbgott wollte er verherrlichen. Denn jetzt betrachtete er die Verhältnisse und Bedingungen des Lebens so: Gegen die wenigen, die einzelnen Grossen bildete sich mit Naturnotwendigkeit eine Verschwörung des Hasses und des Neides von seiten der Kleinen und Erbärmlichen. Wie Marcius sagt: „Wer Grösse erwirbt, erwirbt auch euren Hass.“

Kraft dieses Gedankenganges bekam Shakespeares Heldenkultus eine kleinere Zahl von Halbgöttern anzubeten, wurde aber gleichzeitig viel intensiver. Hier tritt er in Ausdrücken von bisher bei ihm unbekannter Stärke auf. Die Patricier, die den Wert des Coriolanus vollständig verstehen, hegen für ihn eine Art von erotischer Schwärmerei oder Anbetung. Als seine alte Mutter dem Senator Menenius sagt, es seien Briefe von ihrem Sohne angekommen, und hinzufügt: „Ich glaube, zu Haus ist noch einer für euch,“ so ruft Menenius aus (II, 1):

Mein Haus selbst soll tummeln heut Abend. Ein Brief für mich?

Virgilia.

Ja, gewiss, es ist ein Brief für Euch da; ich sah ihn.

Menenius.

Ein Brief für mich! Das macht mich auf sieben Jahre gesund. Und all die Zeit will ich dem Arzt ein Gesicht ziehn; das köstlichste Rezept im Galen ist nur Quacksalberei und gegen dieses Präservativmittel nicht so viel wert wie ein Pferdetränk.

So spricht ein Freund. Man höre nun seinen bittersten Feind, den Anführer der Volsker Aufidius, den er wie keinen anderen gedemütigt, in einer Schlacht nach der anderen besiegt hat. Aufidius hasst ihn, und wir haben ihn im Drama schwören hören: kein Tempel, kein Gebet der Priester, kurz nichts, das sonst einem wütenden Hass Zügel anlege, solle seine Rachsucht hemmen können. Er hat geschworen, wo er auch immer seinen Feind fände, selbst an seinem eigenen Herde, wolle er seine Hände in dessen Herzblut waschen. Als Marcius dann wirklich Rom verlässt, nach dem Lande der Volsker zieht und Aufidius in seinem Hause, an seinem Heerde aufsucht — welche Bewunderung, ja Begeisterung ergreift da nicht diesen Feind, der ihn gerne hassen und noch lieber geringschätzen möchte, bei dem blossen Anblick seiner Person, dem blossen Klang seiner Stimme, dem blossen Eindruck von der Grösse seines Wesens! (IV, 3):

O Marcius, Marcius,

Jedwedes deiner Worte riss vom Herzen
 Mir Wurzeln alten Grolls. Wenn Jupiter
 Aus jeder Wolk' orakelnd sagte: Das
 Ist wahr! — ich glaubte mehr ihm nicht als Dir,
 Höchst edler Marcius. — O, lass mich schlingen
 Die Arm' um diesen Leib, an welchem mir
 Die rauhe Esche hundertmal zerbrach,
 Den Mond mit Splintern schreckend! Hier umfass' ich
 Den Amboss meines Schwerts; und kämpfe nun
 So edel und so heiss mit deiner Liebe,
 Als ich mit ehrbegier'ger Stärke je
 Bekämpfte deine Tapferkeit. Vernimm:
 Ich liebte meine Braut; nie hat ein Mann
 So treu geseufzt; doch dass ich hier dich sehe,
 Du edles Haupt! Mehr hüpf't mein frohes Herz,
 Als wie zuerst mein junges Weib ich sah
 Mein Haus betreten. . . .

Also Heldenkultus, ganzer, unbedingter, bis zur Schwärmererei auf dem Hintergrund ebenso unmässiger Geringschätzung gegen den grossen Haufen, jedoch für jeden, der zu lesen versteht, unverkennbar nicht die demütige Verehrung fremder Grösse, wie sie in früheren Tagen z. B. in Heinrich V. hervortrat, sondern eine andere, die sich auf mächtiges und trotziges Selbstgefühl und Überlegenheitsbewusstsein gründet.

Der Leser möge sich ins Gedächtnis zurückrufen, dass Shakespeare von seinen Zeitgenossen weniger als ein Dichter, der sich als Schauspieler ernährte, denn als ein Schauspieler, der nebenbei auch dramatischer Schriftsteller war, aufgefasst wurde, und ferner, dass der Schauspielerstand eine wenig angesehene Kaste war, sowie dass die Arbeit des Dramatikers als eine geringgeschätzte Art von Poesie nicht mit zur Literatur gerechnet wurde. Die meisten von Shakespeares Zeitgenossen sind zweifellos der Ansicht gewesen, dass eigentlich nur seine kleinen, erzählenden Dichtungen „Venus und Adonis“ sowie „Lucretia“ Lob beanspruchen könnten, und sie haben es sicherlich bedauert, dass er, um Geld zu verdienen, in die Zunft der hundert dramatischen Dichter eingetreten sei. Wie es noch in der Widmung zu *Histrio-Mastix* (1634) heisst: „Es ist ein geldgieriges Volk, diese Dramatiker, und sie legen nicht das geringste Gewicht darauf was sie schreiben. Daher genieren sie sich auch nicht. Sie plündern, stehlen, übersetzen, erweitern, setzen Himmel, Erde und Hölle in Scene . . . benutzen Begebenheiten von gestern, Kroniken, Märchen, Romane. . .“ Shakespeare gab denn auch nicht einmal selbst seine Dramen heraus. Er fand sich darin, dass gierige Buchhändler sich ungesetzlich seiner Werke bemächtigten und sie mit einer Textbehandlung herausgaben, die ihn mit Grauen erfüllt haben muss. Wahrscheinlich ist es ihm so widerwärtig gewesen, seine Schauspiele in einer solchen Gestalt gedruckt zu sehen, dass er selbst nicht einmal ein Exemplar davon besitzen mochte. In dieser Beziehung war er so gestellt wie ein moderner Schriftsteller, der durch keine

litterarische Übereinkunft beschützt ist, und der seine Arbeiten in fremden Sprachen misshandelt und verstümmelt sieht.

Er genoss zwar einer gewissen Popularität, aber er war und blieb ein Schauspieler wie andere Schauspieler (zweiten Ranges, hinter Burbadge) und als Dichter war und blieb er einer unter den vielen. Niemals, unbedingt niemals bei einem Zeitgenossen Verständnis dafür, dass er einzig war, und dass der ganze Schwarm der anderen ihm nicht das Wasser reichen konnte. Er lebt und stirbt als einer von den vielen.

Es ist augenscheinlich, dass sich zu diesem Zeitpunkte seines Lebens in seinem Inneren hiergegen eine mächtige Revolte erhoben hat. Hat es Augenblicke gegeben, in denen er seine Grösse ganz empfunden und ganz begriffen hat? Es kann kaum anders sein. Diese Augenblicke sind jetzt häufig gewesen. Hat es Minuten gegeben, in denen er sich sagte: Nach fünfhundert Jahren, nach tausend Jahren wird die Menschheit meinen Namen noch kennen, meine Schauspiele noch lesen? Wer kann hierauf antworten; es ist aber wenig wahrscheinlich, sonst würde er dafür gekämpft haben, seine Werke selbst herauszugeben. Dagegen ist es beinahe zweifellos, dass er sich zu diesem Zeitpunkte eines solchen dauernden Ruhmes würdig erachtet hat. Aber er hat — das leuchtet einem ein — nicht daran geglaubt, dass die Nachwelt scharfsichtiger sein, höher stehen, ihn richtiger schätzen würde als seine Zeitgenossen. Ein Begriff wie der von der historischen Entwicklung ist ihm ja fremd. Er hat vielmehr die Kultur seines Vaterlandes als in raschem Rückschritt begriffen betrachtet; er hat die Beschränktheit um sich her wachsen, die Frömmerei triumphierend vorrücken und seine Kunst als Teufelswerk bekämpfen sehen, und er ist zu einem Abscheu vor dem Menschenschwarm in der Zukunft wie in der Vergangenheit und Gegenwart gelangt, der ihn gegen dessen Lob wie gegen dessen Tadel gleichgültig machte. Deshalb hat es ihn ergötzt und gesättigt, diese Gleichgültigkeit bei Coriolan zu schildern, der hinausgeht, als der Senat sein

Lob verkünden und ihn zum Konsul ernennen will, er, von dem Plutarch erzählt, das Einzige, was ihm die Ehre lieb gemacht, sei die Freude gewesen, die seine Mutter über seinen Ruhm empfunden habe, und der doch bei Shakespeare gleich zum Beginne des Stückes sagt (I, 9):

Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
Wenn sie mich lobt, sie kränkt mich.

Shakespeares Wesen wickelte sich los aus dem Urteil der Menschen. Er wohnte nun auf den kühlen Höhen über der Schneelinie, jenseits von Menschen-Lob und Tadel, erhaben über die Freuden der Ehre und die Beschwerden der Berühmtheit, die reine Luft der Gebirgsnatur einatmend, die hohe Gleichgültigkeit, worin die Seele schwebt, wenn sie von ihrer Verachtung getragen wird.

Einige wenige waren Menschen, die anderen Masse, Schwarm, *Fischrogen*, wie Menenius sie nennt. Deshalb fühlt er mit Coriolanus und verherrlicht ihn. Deshalb verleiht er ihm den Hass einer Cordelia gegen jede unwürdige und vorteilhafte Schmeichelei, ja er legt ihm ihre Worte auf die Lippen (II, 2):

Eur Volk

Lieb' ich nach seinem Wert.

Deshalb wappnet er ihn mit derselben strengen Wahrheitsliebe, mit der Molière später seinen Alceste ausstatten wird, macht ihn nur nicht halbkomisch, sondern unbedingt heroisch (III, 3):

Ihr Urteil sei Tod vom Tarpejischen Felsen,
Landflüchtig Elend, Schinden, Not im Kerker
Bei Einem Korn des Tags, — nicht wollt' ich mir
Erkaufen ihre Gnad' um ein gut Wort. . .

Shakespeares ganze Seele ist mit diesem Coriolanus, wenn er sich nicht dazu bequemen kann, das Volk als Lohn für seine unbestreitbaren Verdienste um das Konsulat zu er-suchen. Mögen sie ihm den Lohn für seine Thaten geben, aber darum werben — welche Qual!

Seine Freunde fordern von ihm, er solle der Sitte folgen und persönlich als Bewerber auftreten. Shakespeare, der sonst dem Plütarch (Kap. XII) Schritt für Schritt folgt, dichtet hinzu, dass dies dem Coriolan über die Maassen peinlich ist. Lange weigert er sich. Während er sich bei dem griechischen Geschichtschreiber ohne weiteres mit einem prächtigen Gefolge auf dem Forum einfindet und die im Kriege erhaltenen Wunden vorzeigt, kann Shakespeares Held sich nicht überwinden, vor dem Pöbel mit seinen Thaten zu prahlen noch seine Wunden zu zeigen um das Mitleid und die Bewunderung der Menge anzurufen (II, 2):

Ich kann nicht
Dies Kleid anthun, nackt dastehn und um Stimmen
Der Wunden halb sie betteln. Heisst es gut,
Dass ich dies Thun umgehe.

Endlich gibt er nach, aber kaum hat er das Forum betreten, so verwünscht er das, worauf er sich eingelassen hat (II, 3):

Was muss ich sagen? —
„Ich bitt' Euch, Herr“ — Verdammt! Ich kann die Zunge
Dazu nicht spornen! — „Seht, Herr, meine Wunden.
Ich kriegte sie für Rom, als die und die
Von Euren Brüdern schrien und rannten vor
Dem Schall der eignen Trommeln.“

Er versucht sich zu bezwingen und wendet sich, wortkarg und mit schlecht verhehlter Ironie und Ungeduld an die zunächst Stehenden. Doch auf die Frage, was ihn bewogen habe, als Bewerber aufzutreten, antwortet er auffahrend und unklug:

Mein eigenes Verdienst.

Erster Bürger.

Eur eigenes Verdienst?

Coriolanus.

Ja; nicht mein eigener Wunsch.

Zweiter Bürger.

Wie! Nicht Eur eigener Wunsch?

Coriolanus.

Nein, Herr; es war noch nie mein Wunsch, den Armen mit Betteln lästig zu fallen.

Als er sich auf diese wenig diplomatische Weise einige Stimmen erobert hat, ruft er aus:

Höchst süsse Stimmen!
Besser ist sterben, besser ist verhungern,
Als betteln so um schon verdienten Lohn.

Und als die Tribunen dann Ränke gegen ihn schmieden, das Volk aufhetzen, ihn nicht zum Konsul zu ernennen, und er sich dieser Verhöhnung gegenüber in dem Grade vergisst, dass sie die Verbannung über ihn verhängen können, explodiert er mit einem Ausbruch von erbitterten Schimpfworten und Drohungen: „Ihr bellend Hundepack! . . . Ich verbanne *Euch!*“, ungefähr so, wie ein paar Jahrtausend später ein anderer, erst bei dem Volke beliebter, dann plötzlich vom demokratischen Neide angegriffener Mann, Gambetta, seinen entrüsteten Zorn über eine lärmende Volksversammlung in Belleville dahin donnerte: „Feiges Gezücht! Ich werde Euch bis in Eure Höhlen verfolgen!“

Die Natur des Stoffes und die ganze Anlage der Tragödie machten es zu einer Notwendigkeit, dem Selbstgefühl des Coriolanus einen ab und zu in seinem Ausdruck abstossenden Hochmut beizumischen. Man verspürt jedoch durch die bewusste künstlerische Übertreibung in der Darstellung des Heldenstolzes, wie in jenen Tagen aus der Tiefe einer stürmisch bewegten Menschenverachtung in Shakespeares Gemüt ein unermesslicher Stolz, rein und felsenfest, emporgestiegen ist.

XII.

Coriolanus ist eine streng regelrecht gebaute Tragödie mit einfacher und kräftiger Handlung, stets steigender Spannung und logischem Ausgang. Wenn man Othello ausnimmt, so hat Shakespeare seinen Stoff nie übersichtlicher

geformt. Coriolanus ist das Trauerspiel von dem Los der unverbrüchlich wahrheitsliebenden, grossen Persönlichkeit in einer Welt von Kleingeistern und von dem Fluch, den der rücksichtslose, heroische Egoismus auf sich herabzieht, wenn er den Helden dahin bringt, seinen Stolz höher zu achten als irgend welche Pflicht gegen Staat und Vaterland.

Shakespeare hat sich von seiner aristokratischen Sympathie keineswegs verleiten lassen, die unverantwortliche Schuld Coriolans und deren notwendige Folgen zu übersehen. Aus Wut über seine Verbannung geht der grosse Feldherr zum Feinde des römischen Staates über, führt das Heer der Volsker gegen seine Vaterstadt, verwüstet, plündert und verbreitet Entsetzen, weist die ihn demütig bittenden Standesgenossen zurück und gibt erst nach, als die Frauen mit seiner Mutter und Gattin an der Spitze ihn um Gnade und Frieden anflehen.

Dass Shakespeare den Landesverrat nicht als ein verzeihliches Vergehen betrachtet wissen will, hat er durch die früher von Coriolan geäusserte Entrüstung, als man ihm den Schimpfnamen eines Verräters entgegenschleuderte, an den Tag gelegt (III, 3):

Der tiefsten Hölle Glut zehr' auf das Volk!
Verräter ich! — Schmäh süchtiger Tribun!
Blitz' dir im Aug' zehntausendfacher Tod,
Fasst' deine Hand so viele Millionen,
Dein Lügenmaul es doppelt; dennoch sag' ich
„Du lügst!“ dir ins Gesicht, so frank und frei,
Wie ich zu Göttern flehe!

Und bald darauf lässt Coriolan sich dennoch durch seinen beleidigten Stolz verleiten, gerade das Verbrechen zu begehen, das er so entrüstet zurückgewiesen hat. Keine Rücksicht auf Vaterland und Mitbürger hält ihn zurück. Die Mutter, die er während seines ganzen Lebens vergöttert, und die Gattin, die er stets hochgeschätzt hat, sind die Mächte, gegen die seine Rachsucht sich bricht. Aber er weiss auch sehr wohl, dass er sich aufopfert, indem er seinen

Hass auf dem Altare der Familie opfert; denn die Volsker werden ihm nicht verzeihen, dass er, der Rom in ihre Gewalt gebracht, nun ihren Triumph an Rom ausliefert. Und er fällt denn auch, von der stets wachen Eifersucht des Aufidius getroffen, die sich nun kraft des Zornes der enttäuschten Volsker geltend machen kann.

Alle diese Hauptcharaktere und diese ganze wohlgebaute Handlung fand Shakespeare bei Plutarch in beinahe fertigem Zustande. Hinzugedichtet hat er: die Persönlichkeiten der Tribunen, die Rolle des Menenius mit alleiniger Ausnahme des Gleichnisses über den Magen und die Glieder, sowie die Gestalt der Virgilia, die in der Sage nicht viel mehr als ein Name ist, während Shakespeare aus dem Vorliegenden mit wenigen Strichen eine Frau gezeichnet hat, deren Anmut in der Sanftherzigkeit ihres Wesens besteht. „Heil dir, mein holdes Schweigen!“ begrüsst Marcius sie bei seiner Heimkehr (II, 1), und sie ist durch diesen Ausruf erschöpfend definiert. Übrigens sind einzelne ihrer Hauptrepliken sowie die wichtigsten der Volumnia in den Mund gelegten Antworten nur nach Plutarchs Prosa versifiziert, und einfach dadurch rollt in den Adern dieser Frauen so viel echtes römisches Blut.

Besonders Volumnia ist die wahre, römische Matrone aus den Tagen der Republik. Sie ist mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet, und ihr reiches und kräftiges Wesen entbehrt auch nicht der Schattenseiten. In den alten, römischen Sagen nimmt der Krieger stets den ersten Platz ein, die Mutter den zweiten. Volumnias Verwandtschaft mit dem Sohne spürt man in ihrem ganzen Auftreten und in allen ihren Worten. Als Weib ist sie mehr als er geneigt, Verstellung anzuwenden oder doch anzuerkennen; ihre Gemüthsart ist aber nicht weniger trotzig stolz als die seinige.

Ihr erster Gedanke kann jesuitisch sein, ihr zweiter ist stets gewaltsam (III, 2):

O Sohn, Sohn, Sohn!

Ich wünsch' Euch erst gehüllt in Eure Macht,
Eh' Ihr sie abgenutzt.

Coriolanus.

Lasst gut sein.

Volumnia.

Ihr konntet ganz der Mann sein, der Ihr seid,
Bei mindrem Eifer, es zu sein. Man hätt' Euch minder
Durchkreuzt in Euren Zwecken, wenn Ihr nicht
Kundgabt, was Ihr bezwecktet, als sie noch
Macht hatten, Euch zu stören.

Coriolanus.

Lasst sie hängen.

Volumnia.

Ja, und verbrennen auch.

Und zu guter letzt tritt sie den Tribunen gegenüber nicht mit grösserer Mässigung, sondern mit ganz derselben Schmähsucht auf wie der Sohn. Sie schimpft wie er, und man fühlt auch aus ihren Repliken die Befriedigung heraus, die Shakespeare zu diesem Zeitpunkte darin gefunden hat, zu schmähen oder richtiger, seine dramatischen Figuren sich durch Schimpfworte erleichtern zu lassen.

Volumnia ruft (III, 5) dem Tribunen zu:

O, füchsich Thun,
Den bannen, der mehr Wunden schlug für Rom,
Als du je Worte sprachst!

Sicinius.

O gü'tger Himmel!

Volumnia.

Mehr edle Wunden, als du weise Worte,
Und das für Rom. — Eins sag' ich dir — doch geh —
Nein, bleibe doch nur da. — O, dass mein Sohn
Wär' in Arabien, deine Zunft vor ihm,
Sein Schwert in seiner Hand!

Lehrreich ist es, die letzten Worte, die Volumnia im fünften Aufzuge an ihren Sohn richtet, mit der Rede zu vergleichen, wie sie bei Plutarch lautet. Shakespeare folgt seiner Quelle Schritt für Schritt, aber die schlichtesten menschlichen Züge hat er hinzugefügt. So Folgendes:

Nie im Leben
Erwies'st du Liebe deiner treuen Mutter,

Weil, arme Henne, treu der einz'gen Brut,
Sie in den Krieg dich gluckte und nach Haus
Mit sichrem Ruhm bedeckt.

Die steife, soldatische Haltung der Gestalt wird durch diese weicheren Züge, womit Shakespeare seine Zeichnung vollendet hat, gemildert.

Die Diktion ist hier so wie überall in dem Zeitraume von Shakespeares höchster Reife. Aber noch nie hatte er kühnere Gleichnisse angewandt, beim Ausformen seiner Ausdrücke grössere Eigenmächtigkeit gezeigt, niemals mehr Gedanken- und Gefühls-Stoff in die wenigst möglichen Verse zusammengedrängt.

Die ausgezeichnete Organisation des Stoffes haben wir hervorgehoben. Diese schliesst jedoch nicht aus, dass in der Handlung grosse Unwahrscheinlichkeiten vorkommen, die theils märchenhafter, theils allgemein kindlicher Art sind.

Fürs erste ist die Körperkraft und der Mut der Hauptperson bis ins Mythische übertrieben. Er dringt allein in eine Stadt ein, kämpft drinnen mit dem gauzen feindlichen Heer, zieht sich dann zwar verwundet, jedoch nicht besiegt zurück. Derartiges wird nicht einmal in den biblischen Ursagen erzählt, die doch den himmlischen Beistand zu Hilfe nehmen. Weder Simsons Entweichung aus Gaza (Richter 16₃) noch die Weise, wie David aus Kegila ent-schlüpft (I. Sam. 23) sind in dem Grad abenteuerlich heroisch.

Unwahrscheinlich ist ferner die so unverständig hochmütige und herausfordernde Haltung des Senats und besonders Coriolans den Plebejern gegenüber. Welche Macht haben die Vornehmen hinter sich, die ein solches Auftreten möglich macht? Sie haben ja schon einmal bei einem politischen Streite weichen und die Errichtung der Tribunenwürde einräumen müssen, und keiner von ihnen wagt nur daran zu denken, dem Verbannungsurteil der Tribunen zu trotzen. Warum denn bei jeder Gelegenheit höhnen und verletzen? Und wie lässt es sich erklären, dass der tapfere Adel, der sich stets so heldenmütig ge-äussert hat, sich so erbärmlich selbstaufgebend erweist, als

Coriolan gegen Rom vorrückt? Die Aristokraten haben Parteigeist genug um bei der Niederlage über die Ratlosigkeit und das selbstverschuldete Unglück der Plebejer zu triumphieren; schliesslich werfen sie sich sogar mit Hintansetzung aller Würde dem erzürnten Landesverräter zu Füssen.

In diesem Punkte fand sich in Shakespeares Quelle eine Unklarheit, die ihm viele Beschwerden verursacht hat. *) Bei Plutarch schont Coriolan an der Spitze seines Heeres die Güter der römischen Patricier, wogegen er den Besitz der Plebejer plündert, während er die eine lateinische Stadt nach der anderen erobert. Als er dann Lavinium belagert, schlägt in Rom die Stimmung plötzlich um. Die Plebejer wollen die Verbannung Coriolans aufheben, während der Senat sich diesem Vorhaben widersetzt, ohne dass wir den Grund erfahren. Erst als der Feind sich in nächster Nähe der Stadt befindet, entschliesst sich der Senat zu unterhandeln. Coriolan stellt mässige Friedensbedingungen; er fordert vor allem die Aufnahme der Volsker in den lateinischen Bund. In Rom ist man mutlos, nichtsdestoweniger antwortet der Senat so hochmütig wie möglich: Die Römer werden niemals aus Furcht nachgeben; wenn die Volsker eine „Begünstigung“ erreichen wollen, so müssen sie zunächst die Waffen niederlegen. Unmittelbar darauf gibt sich der Senat selbst vollständig auf und sendet die Frauen als Bittstellerinnen ins feindliche Lager.

Shakespeares Coriolan nimmt nicht die Rücksichten auf seine Parteigenossen wie der Held der Sage. Aber der Adel tritt ihm gegenüber ebenso feige und kopflös auf wie bei Plutarch. Cominius, Titus Lartius und die anderen, die erst als äusserst tapfer gezeichnet sind, treten nachher als demütige Tröpfe auf. Kurz verschiedene der Widersprüche, an denen Plutarchs Erzählung so reich ist, sind in Shakespeares Drama übergegangen.

*) Das ist sehr gut auseinandergesetzt in Kreyssigs in vieler Beziehung lehrreichem und ansprechendem Werke „Vorlesungen über Shakespeare“ 1859 II, S. 110.

Es liegt hierin ein Zeugnis von einer gewissen Flüchtigkeit in der Arbeit, die sich von jetzt an bei Shakespeare geltend zu machen beginnt. Er arbeitet von diesem Zeitpunkte an seine Schauspiele nicht mehr wie früher durch.

Hiermit soll jedoch keineswegs auf den Umstand angespielt werden, dass in diesem Drama der Charakter der Hauptperson Inkonsequenzen aufweist; diese tragen nur dazu bei, ihn lebendig und wahr erscheinen zu lassen; der Dichter hat sie unbewusst hervorgezogen oder ist zu genial gewesen, sie zu vermeiden. Als Coriolan sich bis aufs äusserste weigert, die Plebejer um ihre Stimmen zu bitten, so hat er folgende Erwägung (II, 3):

So will's der Brauch.

*Doch wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub der Vorzeit abgestreift,
Berghoher Irrtum wird so aufgehäuft
Dass Wahrheit nie ihn überragt.*

Coriolan fühlt nicht, dass er hiermit eine Sentenz ausspricht, welche die ganze ultrakonservative Staatsweisheit, zu der er sich bekennt, an der Wurzel trifft. Das ist ja eben die Sache, die Coriolan nicht hat einsehen wollen, dass wir, wenn Sitte und Gebrauch in allen Punkten befolgt werden sollen, die Thorheiten der Vergangenheit niemals los werden, das Vorurteilsgebirge, das uns den Weg sperrt, nie sprengen, ja nicht einmal den Staub entfernen können, der die Vernunft früherer Zeiten verunstaltet und besudelt. Coriolan hält Verjährung stets für Recht. Er selbst empfindet es nicht, dass seine Geringschätzung gegen die Persönlichkeiten der Volkstribunen und gegen die breiten Schichten der Bevölkerung ihn dahin gebracht hat, einen in politischer Beziehung unhaltbaren und wertlosen Standpunkt einzunehmen — man ist dessen nicht völlig gewiss, ob Shakespeare hier tiefer gefühlt und schärfer gedacht hat als sein Held. Doch bewusst oder unbewusst hat er jedenfalls diese belebende Inkonsequenz, diesen Widerspruch in die Seele des Helden niedergelegt.

„Troilus und Cressida“ strömte über von Verachtung

gegen das weibliche Geschlecht als solches, gegen die Erotik als komische oder erbärmliche Sinnlichkeit, gegen den falschen Heldenruf und die unechte Kriegergrösse. „Coriolanus“ strömt über von Verachtung gegen den gemeinen Mann, gegen das Volk als den grossen Haufen, gegen die Dummheit und Unbeständigkeit der Unwissenden, die Feigheit und Undankbarkeit der Sklavenseelen, die Niedrigkeit ihrer Führer.

Doch die leidenschaftliche Verachtung, die Shakespeares Gemüt erfüllt, nimmt noch ein drittes Mal einen Anlauf und gelangt zu ihrem stärksten und wildesten Ausbruch in dem Werke, das er nun vornimmt. Die Explosion in Timon gilt keinem einzelnen Geschlecht, keinem einzelnen Stande, keinem einzelnen Volke, keiner Klasse, keinem Bruchteil der Menschheit. Sie wird durch die reine, niemand und nichts verschonende Menschenverachtung verursacht.

XIII.

„Timon von Athen“ ist uns in einer traurigen Gestalt zuhanden gekommen. Der Zustand des Textes ist häufig entsetzlich, und ausserdem finden sich von Scene zu Scene, zuweilen von Seite zu Seite so durchgreifende Unterschiede im Stil und in der ganzen Haltung des Stückes, dass sie sich aus der Voraussetzung, alles stamme von demselben Verfasser, nicht erklären lassen. Nicht selten werden Fäden angeknüpft, die nicht weitergeführt werden; an nicht wenigen Stellen werden Verhältnisse vorgeführt oder besprochen, die nicht vorbereitet worden sind. An den besten Stellen ist die Versbehandlung entschieden Shakespeares aus dieser gedankenreichsten Periode seines Lebens, an anderen Punkten ist sie nachlässig, schlaff, unmelodisch und verzweifelt eintönig; aber besonders ist der Prosa-Dialog in seiner Weit-

schweifigkeit und Gesuchtheit, eingeschoben, wie er ist, in feste und energische Scenen, abstossend schlecht.

Alle Forscher sind denn auch in unseren Tagen darüber einig, dass wir in „Timon“ (wie in „Perikles“) nur ein grosses Shakespeare'sches Bruchstück vor uns haben.

The Lyfe of Timon of Athens ist zum erstenmal in der ältesten Folioausgabe von 1623 gedruckt. Betrachtet man diese genauer, so entdeckt man gleich den sonderbaren Umstand, dass die Tragödie, die zwischen „Romeo und Julia“ und „Julius Cäsar“ angebracht ist, mit vier Seiten beginnt, die 80, 81, 82, 81 statt 78, 79, 80, 81 paginiert sind, und mit Seite 98 schliesst. Dann nehmen die Namen der Schauspieler, denen sonst nie mehr als der notwendigste Platz eingeräumt wird, die ganze Seite 99 ein, und Seite 100 steht leer. Unmittelbar darnach beginnt „Julius Cäsar“ und zwar mit der Seitenzahl 109. Fleay hat richtig bemerkt, dass Troilus und Cressida, welches Schauspiel, wie wir sahen, unpaginiert ist, genau den Platz von Seite 78 bis 108 ausgefüllt haben würde. Durch ein Versehen, das uns einen Fingerzeig gibt, tragen ausserdem die zweite und dritte Seite dieses Stückes noch die Seitenzahlen 79 und 80. Man hat also augenscheinlich Troilus und Cressida ursprünglich unter die Tragödien einfügen wollen, hat dann aber bemerkt, dass in Wirklichkeit nichts Tragisches in dem Stücke enthalten sei, und hat sich, da „Julius Cäsar“ schon gedruckt war, nach einem anderen tragischen Werke umgesehen, das den auf diese Weise entstandenen leeren Raum einigermaßen ausfüllen könnte.

Shakespeare ist auf diesen Stoff gestossen, als er seine Vorstudien zu „Antonius und Kleopatra“ machte. In dem Lebenslaufe des Antonius von Plutarch finden sich (Kap. 78) eine kurz gefasste Schilderung von Timon und seinem Menschenhass, von seinen Beziehungen zu dem Cyniker Apemantus und zu Alkibiades, die Geschichte von dem Feigenbaume, und der Wortlaut seiner beiden Grabchriften, die in „Timon von Athen“ vorkommen. Dieser Stoff hat Shakespeare augenscheinlich durch die Überein-

stimmung mit seiner eigenen zu dieser Zeit zerrissenen und empörten Grundstimmung angezogen; er begann sich darin zu vertiefen; auf irgend einem Wege ist er mit Lukians damals noch nicht übersetzten Dialoge „Timon“ bekannt geworden, der viele Züge enthielt, die der Geschichte Fülle verliehen und die er sich aneignen konnte: das Auffinden des Geldschatzes in der Erde, die Rückkehr der Schmarotzer und deren Vertreibung u. s. w.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare diese Einzelheiten aus einem ihm vorliegenden älteren Schauspiel über „Timon“ kennen gelernt.

Im Jahre 1842 gab Dyce ein in der Handschrift vorgefundenes Schauspiel Timon heraus, das nach der von Steevens ausgesprochenen Ansicht um das Jahr 1600 entstanden sein muss, und für die Aufführung in irgend einem akademischen Kreis geschrieben zu sein scheint. In diesem Stücke kommt der treue Hausverwalter vor wie bei Shakespeare, und die Scene mit dem Abschiedsbankett, die den dritten Aufzug beschliesst. Nur bewirft Timon hier seine Gäste mit Steinen, die wie Artischocken bemalt sind, und nicht mit lauwarmem Wasser. Von diesem Zuge ist indessen in Shakespeares Timon in den Schlusszeilen des Aufzugs eine Spur zu finden:

Lord Timon rast.

Das fühlen Mark und Bein

Juwelen schenkt er bald, bald Kieselstein.

Auch in diesem, übrigens durchaus nichtssagenden, Schauspiel findet Timon Gold. Seine Geliebte, die ihn verlassen hat, kehrt dann zu ihm zurück; er verstösst sie jedoch wie alle die anderen, die ihn aufsuchen, mit Verachtung und ruft aus: Weshalb plagt ihr mich, ihr Furien! Ich rufe alle Götter als Zeugen an, dass ich die Namen: Freund, Vater und Genosse verabscheue. Ich verfluche die Luft, die ihr einatmet; mir ekelt davor, selbst sie einzuatmen.“ Darauf erklärt er sich jedoch in einem Epiloge höchst naiv für vollständig bekehrt: Nun bin ich allein. Das Gesindel hat mich verlassen. Aber was ist das? Ich fühle eine plötz-

liche Veränderung. Meine Wut ist vorüber; mein Herz wird mild und legt seinen Hass beiseite.“ Dann schliesst er noch naiver mit einer Bitte um Beifall: „Mögen liebevolle Hände, laut klatschend, Timon zur Stadt zurückerufen.“*)

Es liegt keinerlei Beweis vor, dass Shakespeare dieses Stück gekannt habe. Wahrscheinlicher ist es, dass er ein anderes Schauspiel über Timon benutzt hat, das seiner Truppe gehörte, das jedoch in seiner ursprünglichen, obgleich aus derselben Zeit stammenden, Gestalt keinen Beifall fand, und das er dann — auf Wunsch seiner Gesellschaft — einer durchgreifenden Bearbeitung unterwarf. Nicht so zu verstehen, dass die Tragödie in der uns überlieferten Gestalt ganz und gar als sein Werk zu betrachten wäre; allzu viele Partien tragen das Gepräge einer anderen, weit matteren Hand; sondern so, dass die wesentlichen, lyrischen, stark pathetischen Partien von ihm und ausschliesslich von ihm sind.

Es gibt hierüber zwei Theorien. Fleay hat sich in einer bekannten, mit vieler Sorgfalt ausgeführten Untersuchung bestrebt, Shakespeares Anteil an der Tragödie als den ursprünglichen und selbständigen Teil darzustellen, der später von einem anderen, untergeordneten Schriftsteller für die Bühne vervollständigt worden sei. Er hat alle die zweifellos von Shakespeare stammenden Partien ausgesondert

*) Why vexee yee mee, yee Furies? I protest
and all the Gods to witnesse invoke,
I doe abhorre the titles of a friende,
of father, or companion. I curse
the aire yee breathe; I lothe to breathe that air
.....
I now am left alone: this rascall route
hath left my side. What's this? I feele through out
a sodeine change: my fury doth abate,
my hearte growes milde, and laies aside its hate.
.....
Let loving hands, loude sounding in the ayre
cause Timon to the citty to repaire.

und sie als ein selbständiges Schauspiel drucken lassen, das seiner Meinung nach nicht nur das einzig Wertvolle aus „Timon“ von Athen enthalte — darüber wird leicht Einigkeit erreicht — das aber ausserdem, um verstanden zu werden, der übrigen Repliken und Szenen völlig entraten könne. *) Diese Ansicht, dass Shakespeare hier ohne irgend eine fremde Grundlage gearbeitet habe, wird von Swinburne geteilt, der sonst wohl niemals in irgend einem Punkte mit Fleay einig gewesen ist. Swinburne ist zuerst der Meinung gewesen, dass Shakespeare in seiner Arbeit einfach durch seinen frühen Tod unterbrochen worden sei, dann jedoch neigte er sich der Ansicht zu, dass Shakespeare den Stoff nach kürzerer oder längerer Beschäftigung mit demselben als zur dramatischen Behandlung allzu wenig geeignet — wenigstens eine Zeitlang — hingelegt habe. Er unterschätzt das hier von Shakespeare geleistete Stück Arbeit keineswegs, ja er äussert sogar von dem vierten Aufzug des Dramas, dieser bilde eine solche Tragödie, wie man sie von Juvenal hätte erwarten können, wenn ihm der göttliche Geist des Äschylos eingeblasen worden wäre. **)

Die entgegengesetzte Theorie, dass Shakespeare gewisse Hauptpartien eines fertigen Stückes über Timon umgearbeitet habe, während der Rest in seiner plumpen Unvollkommenheit stehen geblieben sei, ist zuerst von den Engländern Sympson und Knight ausgesprochen worden. Delius hat sie erst angegriffen, dann unter Darlegung seiner Gründe in einer ausführlichen Abhandlung aufs eifrigste unterstützt. ***) Diesen Forschern hat sich sodann der Kommentator der Irving-Ausgabe, H. A. Evans, angeschlossen. Es herrscht zwischen den beiden Gruppen geringe oder keine Uneinigkeit darüber, welche Partien Shakespeare zu verdanken seien und welche nicht. Die Verschiedenheit der Auffassung gilt ausschliesslich der Frage, ob Shakespeare hier das

*) New Shakspeare Society's Transactions 1874. S. 130—194.

**) Swinburne: A study of Shakespeare. S. 212—215.

***) Jahrbuch d. d. Shakespearegesellschaft. III. S. 334—361.

Werk eines anderen Mannes bearbeitet habe oder ob seine eigene Arbeit von einem anderen ausgefüllt sei.

Da Fleays Versuch, die Shakespeareschen Partien zu einem zusammenhängenden und verständlichen Schauspiel auszusondern, nun unbedingt gescheitert ist, indem sehr viel von dem Schwachen und Fremdartigen zum Verständnis unumgänglich notwendig ist, so ist es sicher am vernünftigsten, Shakespeare als den Bearbeiter zu betrachten, und englische Kritiker haben sich dahin ausgesprochen, dass die zwischen seinen Scenen stehenden gebliebenen unbefriedigenden Partien von seinen Zeitgenossen George Wilkins und John Day herstammen.

Die Beantwortung der Frage ist so schwierig, dass es jetzt, nach beinahe 300 Jahren, besonders für einen Kritiker, dessen Muttersprache nicht Englisch ist, unmöglich sein dürfte, sich mit Entschiedenheit darüber zu äussern. Der beste Ausweg wäre der, dass bei dem jetzt so siegreich vordringenden Mysticismus und Occultismus einige der Edlen, die mit Hilfe von kleinen Tischen und Bleistiften mit der Geisterwelt verkehren, Shakespeare veranlassten, selbst unumwundene und erschöpfende Aufklärungen zu geben. Bis dahin müssen wir uns mit Wahrscheinlichkeiten begnügen.

Wer den Stoff nur aus einer Übersetzung kennt, oder wie die deutschen Kritiker Gervinus und Kreyssig nicht hinlänglich auf die Sprachform achtet, wird vielleicht die Notwendigkeit, ausser Shakespeare einen anderen Dichter anzunehmen, gar nicht einsehen. Und die Möglichkeit ist ja immerhin nicht ausgeschlossen, dass selbst die in ihrer Prosaweitschweifigkeit schwachen und missratenen Partien wenigstens von Shakespeare angelegt sein können, und dass vieles, das seiner durchaus nicht würdig erscheint, dennoch ihm angehören könne, Stellen, die er nur roh hingeworfen, skizziert und in einem so tiefen Missmut und einer so grossen Gleichgültigkeit gegen die Einzelheiten niedergeschrieben hat, dass es ihm widerstand, seinen Text durchzugehen, umzuarbeiten und zusammenzudrängen. Nur ist

diese Möglichkeit äusserst schwach, da wir wissen, wie vollkommen Shakespeares Arbeiten schon in ihrem ersten Entwürfe waren.

So wie das Drama vorliegt, zeigt es uns einen bis zum Gedankenlosen und Phantastischen freigebigen und edelmütigen Mann, dessen einzige Freude darin besteht, zu schenken und wohlzuthun. König Lear verschenkte nur einmal und in seinem hohen Alter seinen Besitz und zwar nur an seine Töchter. Timon verschenkt täglich und an alle möglichen Leute Summen und Schätze. Als das Stück beginnt, lebt er, ohne persönlich genussüchtig zu sein, in dem Wohlstand, womit ein Maecen in einer Stadt, die unter den lebensfrohen Städten für die am feinsten gebildete gilt, sich umgeben kann. Künstler und Kaufleute, die in ihm einen Gönner und einen guten Kunden finden, bringen ihm Dichterwerke, Gemälde, Juwelen, seltene Möbel und erhalten dafür einen Lohn oder eine Bezahlung, die ihre eigenen Ansprüche übersteigt. Tag für Tag singt ein Chor von Schmarotzern sein Lob. Und unter diesen Umständen gelangt er ganz natürlich dahin, sich bei seiner grossen Sorglosigkeit und bei seinem Wohlwollen gegen alle, die ihm nahe treten, die Lebensanschauung zu bilden, dass die Gesellschaft, worin er sich bewege, ein zum Austausch von Freundschaftsdiensten gestifteter Kreis sei, die ohne die geringste Berechnung von irgend einer Seite und mit gleichem Hochsinn geleistet und empfangen werden.

Er will nicht auf seinen treuen Hausverwalter hören, der ihm vergebens vorzustellen sucht, dass dieses Leben unmöglich fortgesetzt werden könne. Er macht sich nicht mehr Sorgen über das Verschwinden des Geldes aus seiner Kasse, als er es thun würde, falls er in einem kommunistischen Staate lebte und die allgemeine Kasse zu seiner Verfügung hätte.

Dann tritt der Augenblick des Umschlags ein. Die Kasse ist leer. Der Hausverwalter kann die Summen nicht mehr schaffen, die Timon zu verschenken wünscht; ja dieser muss nun selbst zu leihen suchen. Kaum hat aber das

Gericht von seiner Verarmung sich ausgebreitet, so strömen die Rechnungen ins Haus, und die in ungeduldige Gläubiger verwandelten Kameraden schicken nach ihrem Gelde. Alle seine Bitten um Darlehen werden von seinen früheren Freunden abschläglich beschieden. Der eine gibt vor, nichts zu haben, ein anderer, er fühle sich darüber gekränkt, dass er nicht vor allen anderen aufgefordert worden sei, Timon zu Hilfe zu eilen. Einer will ihm nicht einmal etwas von den grossen Summen leihen, die Timon ihm kurz vorher geschenkt hat.

Bisher war Timon der Liebling des Glücks gewesen. Nun offenbart die Welt sich ihm wie früher Hamlet und Lear in ihrer wirklichen Beschaffenheit, und wie bei diesen folgt nun bei ihm, jedoch viel greller und in der mehr schneidenden Äusserungsform des Menschenhasses auf die Arglosigkeit und Naivetät ein wilder Pessimismus. Um den falschen Freunden seine ganze Verachtung zu beweisen, ladet Timon sie noch einmal zu einem festlichen Gastmahl ein. Diese glauben, er sei aufs neue zu Wohlstand gelangt, erscheinen daher alle mit Entschuldigungen wegen ihres zeitweiligen Betragens. Die Anrichtung ist prachtvoll mit verdeckten Schüsseln; sie enthalten aber alle nur warmes Wasser, und Timon schleudert mit diesem Wasser den treulosen Freunden seine Entrüstung und Verachtung ins Gesicht.

Hierauf zieht er sich von allem menschlichen Verkehr zurück und begibt sich in eine entlegene Waldgegend um dort als Einsiedler mit der einfachsten Kost ein stoisches Leben zu führen. Was seiner Zeit bei Jacques in „Wie es Euch gefällt“ halb im Scherz hervortrat: die derbe Zurückweisung eines jeden, der ihn aufsucht und seine Ruhe stört, ist nun bei Timon bitterster Ernst geworden. Doch bleibt er nicht lange arm; denn während er in der Erde nach nahrhaften Wurzeln gräbt, findet er einen mächtigen Goldschatz. Doch im Gegensatz zu dem Menschenhasser bei Lukian, der sich dieses Goldes als eines Mittels zu einem sorglosen Einsiedlerleben freut, empfindet Timon bei Shakespeare Ekel vor seinem Reichtume. Und ebenso

wenig macht er sich aus der Genugthuung, die ihm durch die ehrenvollen Angebote und Bitten seiner Landsleute zu teil wird. Wohl etwas spät erfahren wir zu diesem Zeitpunkte, und einen glaubwürdigen Eindruck macht es nicht, dass Timon früher ein grosses Feldherrentalent an den Tag gelegt und sich um seine Vaterstadt verdient gemacht habe. Dieser Zug ist dem Lukianos entnommen. Die Gestalt würde jedoch an Grösse und Interesse gewonnen haben, falls wir früher von dem Vorhandensein derartiger Fähigkeiten bei dem verschwenderischen Maecen überzeugt worden wären. Jedenfalls bietet der Senat, dem Kriegsgefahr droht, ihm jetzt die Herrschaft an. Doch mit Stolz weist er das Angebot dieser Geldprotzen und in Purpur gehüllten Wucherer zurück. Sogar die Treue eines einzelnen Dieners besänftigt ihn nicht. Er verflucht alles und alle und gibt sich selbst den Tod.

Die Nicht-Shakespeareschen Einzelheiten in der Ausführung schliessen nicht aus, dass man den Genius und die Hand Shakespeares in der ganzen Anlage verspürt. Nichts ist leichter als nachzuweisen, wie dieses Werk aus dem zunächst vorhergehenden hervorkeimt, und hier den Zusammenhang zwischen Drama und Drama zu verfolgen.

Man achte auf das Benehmen Coriolans, als er von der Undankbarkeit der Plebejer betroffen wird. Er tritt als Feind seines Volkes und seines Landes und als Angreifer seiner Vaterstadt auf. Als Timon der Undankbarkeit derer, die er mit Geschenken und Wohlthaten überhäuft hat, zum Opfer fällt, wirft er seinen Hass auf das ganze Menschengeschlecht. Es liegt hierin ein Kontrast, der zum Nachdenken auffordert. Die Erbitterung Coriolans ist wirksam, treibt ihn zur That, so dass er sich an die Spitze eines Heeres stellt; Timons Erbitterung ist passiv, äussert sich lange Zeit nur in Menschenscheu und Verwünschungen, und erst als er den Goldschatz findet und seinen Reichtum zur Verbreitung von Unglück und Verderben anzuwenden beschliesst, nimmt sein Hass eine halbwegs praktische Wendung.

Doch dieser Kontrast lag ja nicht im Stoffe. Shakespeare hat ihn in das Drama eingeführt:

Sein Alkibiades ist in seinem ganzen Auftreten eine genaue Parallele zu Coriolan. Auch hier liegt der Übergang von der einen zur anderen Gestalt nahe. In dem Lebenslaufe des Antonius der Plutarch-Übersetzung von North fand Shakespeare die Namen Alkibiades und Timon miteinander verknüpft; dort war in Kürze das zwischen beiden bestehende Verhältnis auseinandergesetzt: Timons Wohlwollen gegen Alkibiades, weil er voraussah, dieser würde Unglück über die Athenienser verhängen. Der Name Alkibiades rief bei Shakespeare nicht wie bei uns Vorstellungen von der glänzenden Zeit griechischer Kultur und Kunst hervor, erinnerte ihn nicht an die Namen eines Perikles, Sokrates, Aristophanes, Plato. Er gibt seinen Griechen in der Regel lateinische Namen: Lucius, Flavius, Servilius u. s. w. Ebenso wenig verband er mit diesem Namen eine Vorstellung von Geschmeidigkeit sondergleichen, von Anmut, Unzuverlässigkeit, Verwegenheit und Genussucht. Er fasst Alkibiades nur als Krieger und Heerführer auf. Und dann fand er obendrein in seinem Plutarch den Lebenslauf des Alkibiades gerade neben dem des Coriolan und zwar als gleichartig mit dem Leben des römischen Feldherrn in Parallele gestellt. So benutzte er denn Alkibiades Timon gegenüber auf eine ähnliche Weise wie früher Fortinbras gegenüber Hamlet.

Wo Timon sich am Hasse genügen lässt, da greift Alkibiades zu den Waffen. Während Timon ohne Unterschied verflucht, straft Alkibiades mit Strenge, aber mit gutem Bedacht. Er zerstört nicht die Mauern der Stadt, tötet nicht jeden zehnten Mann, wie man es ihm angeboten hatte. Er will nur seine persönlichen Widersacher, die seines Ermessens Schuldigen treffen, während Timon (wie Hamlet) seine bitteren Erfahrungen verallgemeinert und alles verabscheut was Menschengesicht und Menschennamen trägt. Und als man von Athen kommt und ihn anfleht, den Oberbefehl in der Stadt zu übernehmen und diese

gegen den wilden Alkibiades zu verteidigen, so ist er härter, kälter, ja hundertmal mehr erbittert als Coriolan es war, der sich doch erweichen liess, und als Alkibiades es ist, der sich mit einer begrenzten Rache begnügt. Er verbleibt konsequent in seinem Lebensüberdruß und seinem Abscheu vor der ganzen Menschheit.

Das Stück ist zweifellos mit Coriolanus in Einem Fluge geschrieben und zwar bei einem Gemütszustand, während dessen Shakespeare einen weit grösseren Hang verspürte, sich grübelnd in die Erbärmlichkeit der Menschheit zu vertiefen und das Verächtliche höhnisch und schonungslos zu stempeln, als sich auf den Wogen der Einbildungskraft wiegen zu lassen. Die Erfindsamkeit ist hier noch geringer als in Coriolan. Die Handlung ist nicht nur einfach, sondern karglich, symmetrisch wie in einer Parabel oder einem Lehrgedicht; die meisten der Personen sind abstrakt, repräsentativ, haben kaum einen Eigennamen, bezeichnen vielmehr einen Stand wie der Dichter und der Maler und die Diener, oder eine Klasse wie die falschen Freunde, die Schmarotzer, die vornehmen Wucherer, ja selbst die doch namhaft gemachten Hetären. Alles dient nur als Hintergrund für den Hauptcharakter oder vielmehr für die in einem grossartigen Ausbruch hervorquellende Lyrik der Menschenverachtung, für das Pathos der Erbitterung und der Verwünschungen, worin dieser Hauptcharakter aufgeht.

Die Idee des Stückes ist mit bezeichnender, bei Shakespeare aussergewöhnlich verstandesmässiger Präzision in der aller ersten Scene, wo der Dichter sein Werk schildert, angegeben:

Mein kunstlos Werk da schildert einen Mann,
Den diese Erdenwelt mit reichster Gunst
Umarmt

. . . . denn alle Herzen
Bezwingt und eignet seiner Lieb und Herrschaft
Sein grosser Reichtum, seines Wesens Güte
Und Edelmut gepaart. . . .

Er entrollt eine Allegorie: Auf einem anmutigen Hügel

thront Fortuna, und den Fuss dieses Hügels umdrängen allerlei Leute mit den verschiedensten Naturen, die emporzusteigen streben, um ihr Glück zu fördern:

Unter ihnen allen,
Die auf die höchste Herrin harrend blicken,
Stell' ich den einen wie Lord Timon dar,
Ihm winkt Fortunas elfenbeinerne Hand;
Die mit ihm wandeln, wandelt ihre Gunst
Zu seinen Dienern um und seinen Sklaven.

Der Maler macht die richtige Bemerkung, diese Allegorie mit der auf dem Hügel thronenden Fortuna lasse sich eigentlich wohl so gut malen als in einem Gedicht darstellen, doch der Poet fährt fort:

Sobald Fortunas Wankelmut und Laune
Herab den Günstling stösst, so lassen alle,
Die hinter ihm zum Bergesgipfel strebten
— Auf Knien und Händen selbst — herab sich gleiten,
Nicht einer folgt seinem Fuss im Sturz.

Es liegt eine Deutlichkeit in diesem Programm wie in dem ersten Kapitel der Jahrhunderte später von Alphonse Daudet geschriebenen „Sapho“, wo der Gang der ganzen Erzählung im voraus symbolisiert ist in der sich steigenden Beschwerde, womit die junge, männliche Hauptperson das junge Weib in den von ihm bewohnten obersten Stock des Hauses hinaufträgt.

Die Bitterkeit in Shakespeares Gemüt verrät sich hier unter anderem dadurch, dass dieser Dichter und dieser Maler, die sich im Drama als Schmarotzer, ja als Schurken offenbaren, im fünften Aufzuge ausdrücklich als die ersten in ihrem Fache dargestellt werden: sie haben also nicht die Entschuldigung der Stümper. Höchst bezeichnend ist es auch, dass Shakespeare mit seinem düstern Blick auf seine Berufsgenossen unter den Dichtern (siehe oben S. 89) — er nennt keinen von ihnen in seinem Testamente — den Dichter in seinem geplanten Werke das bei ihm selbst in vollster Blüte stehende Laster heftig verurteilen lässt. Da-

her ruft Timon gegen das Ende des Stückes mit Bezug auf ihn aus:

Musst du durchaus als ein Nichtswürdiger in deinem eigenen Werke dastehn? Willst du eigene Fehler an andern geisseln?

Es ist für „Timon“ wie für „Coriolanus“ eigentümlich, dass die Grundgedanken des Dramas und die Grundstimmung des Dichters in den Repliken der verschiedensten Personen zum Ausdruck gelangen. Kein Thema kommt hier häufiger vor als das von der Falschheit des Benehmens und von der Undankbarkeit des Gemütes; es war dies jetzt das Grundthema in Shakespeares Seelenleben; deshalb wird es hier von dem Epikuräer wie von dem Cyniker, vor wie nach der Katastrophe variiert, ja Fremde und Untergeordnete rufen es dem Zuschauer immer wieder ins Gedächtnis zurück. Wir sahen, dass selbst der treulose Dichter als Sprachrohr für den Grundgedanken Shakespeares dienen musste. Der Maler, der genau ein ebenso grosser Schurke ist, muss es nicht weniger. Er sagt mit witziger Ironie (V, 1):

Versprechen ist das Leibstückchen der Zeit; es öffnet die Augen der Erwartung. Halten ist allemal der Narr im Spiel, und, ausser bei schlichten und einfältigen Leuten, ist Sagen und Thun völlig zweierlei geworden. Versprechen ist feinsten Hofton und zeigt von Lebensart; Halten ist eine Art von letztem Willen oder Testament, das grosse Schwäche des Verstandes bei dem zeigt, der vermacht.

Ist irgend etwas Shakespeare verhasst gewesen, so ist es vor allem das tote Ceremoniell (*ceremony*), das der Leereheit und dem Betrüge als Deckmantel dient. Deshalb sagt Timon gleich zu Anfang des Stückes zu seinen Gästen (I, 2):

Nein, Freunde, Förmlichkeit

Ward nur erdacht, um Schimmer zu verleihn,

Wo hohl die That, der Gruss erheuchelt ist.

Sie ruft zurück voll Reu geplante Gutthat;

Doch wahrer Freundschaft thut so was nicht not.

So sehr auch Timon seinem ganzen Wesen nach zu dem Cyniker Apemantus im Gegensatz steht, der roh ist,

wie Timon fein, engherzig, wie Timon verschwenderisch und offen, niedrig, wie Timon gross — so klingt doch gleich in seinem ersten Monologe der Grundton des Stückes hindurch (I, 2):

Als Schmeichler saugen wir die Männer aus
Auf die wir Gift und Hass doch speien werden,
Sobald sie alt geworden.
Wer lebt, der, nicht verdorben, nicht verdirbt,
Wer trägt nicht, wenn man in das Grab ihn senkt,
Als Freundesgaben Wunden?

In einer Replik, deren erste Hälfte wegen der Eintönigkeit der Verse nicht ganz oder nicht ursprünglich von Shakespeare sein kann, die Shakespeare jedoch retouchiert hat, und in der einzelne Zeilen, wie die hervorgehobenen, in ihrer ganzen Schärfe den Stempel seiner Hand tragen, sagt der erste Fremde (III, 2):

Wer nennt *den* Freund,
Der in dieselbe Schüssel taucht mit ihm? Ich weiss,
Lord Timon war ein Vater diesem Herrn,
Hielt seinen Ruf mit eigner Börs' empor,
Versah den Haushalt ihm; ja, Timons Geld
Gab seinen Dienern Lohn. *Nie trinkt er, dass
Nicht Timons Silber seinen Mund berührt.*
Und dennoch — o, welch Scheusal ist der Mensch
Wenn er den Undank an der Stirne trägt! —
Er weigert ihm, nach seiner Kräfte Mass,
Was wohl Barmherzigkeit darreicht dem Bettler.

Gerade wie in Coriolanus der Diener auf dem Capitolium sich zu Gunsten des Helden und in Übereinstimmung mit dessen Selbstbeurteilung ausspricht, so äussert hier einer von Timons Dienern, — und zwar derartig, dass man Shakespeares Stimme durch seine Rede hindurchhört — nachdem sein Ersuchen um ein Darlehen abgewiesen worden ist (III, 3):

Der Teufel wusste nicht, was er that, als er die Menschen politisch machte; da schuf er sich eine schöne Konkurrenz, und ich kann mir's nicht anders denken, als dass er, mit den Schurkereien der Menschen verglichen, am Ende noch ganz rein dasteht. Wie schön dieser Lord sich abmühte, abscheulich zu erscheinen. Wie

er tugendhafte Vorwände ergriff, um lasterhaft zu sein; *ganz wie diejenigen, die aus brennendem Feuereifer ganze Königreiche in Brand setzen möchten.*

Dieser direkt gegen den Puritanismus gerichtete Ausfall klingt unstreitig höchst auffallend in dem Munde eines griechischen Dieners. Und hier verspürt man, welche Adresse die zahlreichen Ausfälle des Stückes gegen Heuchler überhaupt gehabt haben.

Was nun die doppelte Autorschaft des Dramas anbelangt, so müssen wir ein wenig dabei verweilen, um wöglich die nicht Shakespeareschen Partien zu bezeichnen.

Im ersten Aufzuge sind es besonders die Prosa-Gespräche zwischen Apemantus und den übrigen Personen, die des grossen Dichters nicht würdig zu sein scheinen. Der Replikwechsel ist hier bündig, aber gesucht, nicht immer witzig, doch stets bitter und voller Menschenverachtung. Der Stil erinnert ein wenig an den Dialog zwischen Diogenes und Alexander in „Alexander und Campaspe“ von Lyly. Das erste Gespräch mit Apemantus kann Shakespeare jedoch geschrieben haben; seine Repliken hier können in Continuität mit den Repliken des Thersites in „Troilus und Cressida“ entstanden sein; sein letztes Gespräch macht entschieden den Eindruck einer von fremder Hand herführenden Einlage oder einer Scene, die Shakespeare zu streichen vergessen hat (I, 1 Zeile 264—283). Der Monolog des Flavius (I, 2 Zeile 197—211) stammt in dieser Gestalt unmöglich aus Shakespeares Feder. In der Übersetzung sticht er allerdings gegen das Übrige nicht ab; aber auf Englisch sind die Verse geradezu elend. Vielleicht sind sie das Ergebnis der im Theater gemachten Aufzeichnungen irgend eines unbeholfen stenographierenden Zuhörers.

Im zweiten Aufzuge ist aller Wahrscheinlichkeit nach das lange Gespräch zwischen Apemantus, dem Narren, Caphis und allen Dienern (II, 2 Zeile 47—132) von dem untergeordneten Dichter geschrieben worden. Es enthält nur leeres und müssiges Geschwätz, das darauf berechnet ist, die Galerie zu amüsieren, und es werden Personen ein-

geführt, die anscheinend für die Handlung von Bedeutung sind, die jedoch im selben Augenblick spurlos verschwinden. So der Page, der mit Aufträgen und Briefen von der Wirtin eines berüchtigten Hauses erscheint, zu dessen Personal, wie wir sehen, auch der Narr gehört. Wir erfahren durchaus nichts von dem Inhalt der Briefe, die er bringt und deren Aufschrift er nicht lesen kann.

Der dritte Aufzug enthält noch viel Schwaches und Unpersönliches, wie denn auch auf der Bühne eine ewige, unfruchtbare Unruhe herrscht, aber am Schlusse in der Banketscene ist Shakespeare selbst zugegen, und man spürt den Hauch seines Geistes in dem Sturm, der aus Timons Mund hervorbraust.

Der vierte Aufzug zählt unter die Shakespeareschen Werke, in denen er sich am vorzüglichsten und gewaltigsten zeigt. Es kommt darin ausserordentlich wenig vor, was ich geneigt wäre, ihm abzuerkennen. Die Sicherheit, womit englische Forscher, sogar ein Dichter wie Tennyson, den die zweite Scene beschliessenden Monolog des Flavius für unecht erklären, kann ich nicht teilen. Er stimmt seinem Inhalte nach mit seinem Monolog in der folgenden Scene überein, wo er das Thema des Stückes in der Zeile ausspricht: „Was gibt es schändlicheres auf Erden als Freunde!“ Und obgleich in der dritten Scene augenscheinlich einige Verwirrung herrscht, indem z. B. die Ankunft des Dichters und des Malers viel zu früh gemeldet wird, ist es mir doch unmöglich mit Fleay zu glauben, Shakespeare habe an den Zeilen 292—362 keinen Anteil (d. h. die Partie von „Wo liegst nachts, Timon?“ bis „Du bist die Krone aller lebenden Narren.“)

Besonders ist hier Eine Replik, die unzweideutig auf den Meister als ihren Urheber hinweist, und zwar die, worin Timon den Wunsch ausspricht, Apemantus' Verlangen, ein Tier unter Tieren zu werden, möge in Erfüllung gehen:

Wärest du der Löwe, der Fuchs würde dich betrügen; wärest du das Lamm, der Fuchs würde dich auffressen; wärest du der Fuchs, so könnt sich's treffen, dass du auf die Anklage des Esels hin dem

Löwen verdächtig würdest; wärest du der Esel, so würde dich deine Dummheit quälen, und du lebstest doch nur als ein Frühstück für den Wolf; wärest du der Wolf, deine Gefrässigkeit würde dich plagen, und oft würdest für ein Mittagessen du dein Leben in die Schanze schlagen. . . .

Es liegt hierin eine Lebenserfahrung wie in einer Essenz von allen Fabeln La Fontaines zusammen genommen.

Die letzten Scenen des fünften Aufzugs sind augenscheinlich nicht von Shakespeare durchgesehen worden. Dass der Soldat, der ausdrücklich erklärt, des Lesens unkundig zu sein, erkennen kann, dass die Zeichen auf dem Steine Timons Grabschrift seien, und Umsicht genug hat, diese in Wachs abzudrücken, ist eine komische Ungereimtheit, und schliesslich sind die beiden ungleichartigen Grabschriften Timons zu einer verbunden; obgleich die beiden ersten Zeilen aussagen, dass der Tote unbekannt und namenlos sein wolle, beginnen die beiden letzten Zeilen mit der Erklärung: Hier lieg' ich, Timon. Im ganzen genommen hat doch weder die schlechte Beschaffenheit des Textes, noch die hie und da auftretende Unordnung im Gang der Handlung, noch die augenscheinliche, fremde Mitwirkung in irgend einer Weise Shakespeares Grundidee und Grundgedanken mit dem Stücke zu verdunkeln vermocht.

„Timon“ erinnert in den Hauptzügen an „Lear“; auch hier gedankenlos ausgetheilten Wohlthaten, auch hier Undank als Lohn!

Aber die Bitterkeit und die Leidenschaft ist hier zehnfach grösser — wie die Genialität unstreitig geringer. Neben Lear in seinem Unglücke stehen der tapfere, männliche Kent, der treue Narr, das Herz der Herzen Cordelia, ihr Gatte, der wackere König von Frankreich. Es gibt hier eine ganze Gruppe von guten und fruchtbaren Kräften neben den zerstörenden. Timon hat Niemand, der ihm treu bleibt, ausgenommen einen einzigen Diener, nach antiken Verhältnissen also einen Mann aus dem Sklavenstande, der mit aufopfernder Liebe an ihm festhält, so dass er mit Schmerz einen Einzelnen von dem gegen alle geschleuderten

Fluche, der ihm einige Linderung verschafft, ausnehmen muss. In seiner eigenen Klasse findet er nicht Eine aufrichtig ergebene Seele, weder Mann noch Weib. Er hat nicht wie Lear eine Tochter, nicht wie Coriolan eine Mutter, kein weibliches Wesen, das ihm zugethan ist, und keinen Freund, nicht Einen.

Wie viel glücklicher war nicht Antonius! In Antonius und Kleopatra hatte Shakespeare das Bild einer verderbten Welt, einer Welt im Auflösungsstande, aufgerollt. Sehr vieles war hier faul und falsch; aber die Leidenschaft selbst, deren Zauber die beiden Hauptpersonen aneinander fesselte, war echt. Auf das Drama und diese beiden Gestalten passte die tief sinnige Replik Perdicans in Mussets *On ne badine pas avec l'amour*: „Wenn jemand dir derartige, garstige Geschichten, die dein Gemüt vergiften haben, erzählen wird, so antworte, was ich dir nun sagen will: Ja wohl, alle Männer sind verlogen, wankelmütig, falsch u. s. w., alle Frauen sind treulos, verkünstelt, eitel, neugierig u. s. w.; die Welt ist nur eine bodenlose Kloake . . . aber es gibt in dieser Welt ein Ding, das heilig und schön ist, und zwar die Liebe zwischen zwei von diesen unvollkommenen und abschreckenden Wesen.“ Diese ganz einfache Sache, die Liebe, die Antonius und Kleopatra aneinander fesselt, diese höchste Leidenschaft adelt und läutert ihn wie sie, und tröstet uns Zuschauer trotz all des durch die Leidenschaft über beide verhängten Unglückes.

Timon hat keine Geliebte, steht in keinem Verhältnis zu dem anderen Geschlechte, schenkt ihm nur seine tiefste Verachtung. Es ist bezeichnend für die Roheit und Dummheit, womit schon am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts vermeintliche Bewunderer von Shakespeare sich an ihm vergrißen, dass in einer 1678 von Shadwell unter dem Titel „The History of Timon of Athens the Man Hater into a play“ herausgegebenen Bearbeitung von „Timon“ dieser als untreu gegen seine Geliebte Evandra dargestellt ist, obgleich sie ihn leidenschaftlich liebt und ihm bis zu seinem Tode treu ergeben bleibt. Das Stück, das ja nun eine ansprechende

weibliche Rolle und eine Liebesgeschichte enthielt, hatte natürlicherweise einen Erfolg, der Shakespeares Timon nie zu teil geworden ist.

Denn hier ist der Held allein, ganz allein mit seiner Bitterkeit und seinem Menschenüberdruß.

Shakespeare hat absichtlich die Mängel seines Wesens und seiner Urteilskraft, die ihn sowohl im Reichtum als im Unglück weniger sympathisch machen, verschleiert. Timon hat sich in den Tagen seines Glückes nicht so ernst und warm an irgend einen Einzelnen, sei es Mann oder Frau, angeschlossen, dass er ein anderes Herz hat gegen das seinige klopfen fühlen. Hätte er einen einzelnen Freund oder eine einzelne Freundin besonders vorgezogen, so hätte er seinen Besitz nicht so leichtsinnig an jedermann vergeudet. Weil er die Menschen im allgemeinen liebte, so hasst er sie jetzt auf dieselbe Weise. Es war und ist keine Kritik in seinem Wesen.

Aber Shakespeare wollte ihn absichtlich als das grosse allgemein bekannte Beispiel darstellen, wie naives Zutrauen sich selber strafft. Er schildert daher seine Unbedachtsamkeit nur als den Ausschlag der mächtigen Hoheit seines Wesens und billigt seinen Zorn als berechtigt; man fühlt das Mitleid und die Teilnahme des Dichters hindurch, selbst als Timons Ekel vor den Menschen nicht nur bis zum Hass steigt, sondern in Zerstörungslust ausartet.

Timon ist, wie wir sahen, Einsiedler geworden, um dem Anblick der Menschen zu entgehen. Und dass sein Menschenhass nicht eine blosse Maske ist, welche sich die Verzweiflung über den Verlust der Güter dieser Welt vorgebunden hat, ergibt sich aus der Probe, die darauf gemacht wird. Timon besteht die Probe, indem er in dem aufgefundenen Goldschatz nicht mehr ein Mittel zum Genuss, sondern nur eine Waffe zur Rache erblickt. Einzig und allein aus diesem Grunde freut er sich über „das gelbe, glänzende, kostbare Gold“ (IV, 3):

Dies lockt auch Priester vom Altardienst weg
Dies macht den weissen Aussatz liebenswürdig,

Schafft Dieben Rang und Titel, Anerkennung
Und Kniebeugung auf Senatoren-Bänken.
Dies wirbt der abgenutzten Witwe Werber;
Sie, deren Eiterbeulen das Spital
Zum Brechen bringen, macht's so würzig duftend
Wie den Apriltag. . .

Als dann Alkibiades, der früher in Freundschaft mit ihm verbunden war und ihm seine wohlwollenden Gefühle unverändert bewahrt hat, kommt und ihn in der Waldeinsamkeit mit seinem Besuche belästigt, empfängt Timon ihn (IV, 3) mit dem Ausrufe:

Dir nag' ein Krebs das Herz,
Dass du mir wieder Menschenaugen zeigst!

Alkibiades.

Wie heisst du? Ist der Mensch dir so verhasst,
Der selbst ein Mensch du bist?

Timon.

Ich bin Misanthropos und hass' die Menschheit.
Doch du, ich wollt', du wärest ein Hund, dass ich
Ein wenig dich möcht' lieben.

Der alte Schopenhauer mit seinem Ekel vor den Menschen und seiner Liebe zu den Hunden würde sich nicht anders ausgedrückt haben.

Die Ursache dieses Hasses ist, wie Timon in seinem Monologe auseinandersetzt, die ruhige Einsicht in die Erbärmlichkeit der Menschennatur:

Jede Glückesstaffel
Schmiegt sich der höhern an; dem goldnen Dummkopf
Verneigt sich der Gelehrte. Schief ist alles,
Nichts grad in unsrem fluchbeladnen Wesen
Als zielbewusste Schurkerei. . .

Alkibiades, der sich in Gesellschaft von zwei Hetären einfindet, redet den Timon freundlich an. Er gebraucht Schimpfworte und sagt, die eine von den Dirnen trüge trotz ihres Engelblickes mehr Zerstörung in sich als das Schwert eines Kriegers. Sie antwortet; er schimpft wieder und stimmt genau den Ton aus Troilus und Cressida

an; in seinen Augen ist das leichtfertige Mädchen nur ein Peststoff, nur ein Ansteckungsherd, und er spricht die Hoffnung aus, dass sie recht vielen Jünglingen Seuche und Krankheit bringen möge. Alkibiades bietet ihm seine Freundschaft an:

Wie
Kann, edler Timon, ich dir Freundschaft zeigen?

Timon.

Nur die, in meinem Glauben mich zu stärken.

Alkibiades.

Und welcher ist dies, Timon?

Timon.

Versprich mir Freundschaft, aber halt sie nicht.

Als Alkibiades ihm mitteilt, dass er mit seinem Heere gegen Athen ziehe, spricht Timon den Wunsch aus, die Götter mögen durch seinen Sieg das ganze Nest vertilgen und ihn auch, wenn er gesiegt habe. Er gibt ihm Gold für seine Krieger und fordert ihn auf, wie eine Pest zu wüthen (IV, 3):

Keinen schon' dein Schwert,
Kein Mitleid mit dem würd'gen Silbergreis
Ein Wucherer ist's; die heuchelnde Matrone
Hau' nieder, sittsam ist allein ihr Kleid,
Sie kuppelt; lass dein schneidend Schwert nicht stumpf
An Jungfrau-Wangen werden; diese Milchbrust,
Nach Männeraug' durchs Fenstergitter drängend,
Steht in dem Buch der Gnade nicht verzeichnet,
Die scheussliche Verräterin. Den Säugling,
Des lächelnd Grübchen Narrenaugen feuchtet,
Nicht schon' ihn; 's ist ein Bastard, das Orakel
Nannt' dunkel ihn als deinen Kehlabschneider:
Zerstückl' ihn reuelos. Fluch' allen Wesen!
Hüll' Aug' und Ohr in Panzer, undurchdringlich
Der Mütter, Jungfrau, Jünglinge Gekreisch.
Der Anblick blutgetränkter Priester-Binde
Gleit' ab von ihm. — Da, Gold für deine Krieger:
Verbreit' Vernichtung; hast du ausgetobt,
So treff' Vernichtung dich! . . .

Die Hetären, die sehen, dass er noch immer reich ist, betteln ihn natürlicherweise gleich um Gold an. Er antwortet

ihnen: „Die Schürzen hoch, ihr eidunfäh'gen Schlangen!“ Sie mögen ihre Eide sparen, da beim Anhören ihrer Schwüre selbst die ewigen Götter ein himmlisch Fieber schütteln würde. Ihr Stand bürge ihm dafür, dass sie auch fernerhin betrügen und buhlen würden, sie mögen den verführen, der sie bekehren wolle; sie mögen ihr dünnes Haar mit dem Haar von Leichen, am liebsten von gehängten Frauenzimmern, decken und sich so lange schminken und bemalen, bis Pferde ihren Mist in ihr Antlitz fallen lassen.

Sie schreien durcheinander nach immer mehr Geld, alles und jedes wollen sie für Gold thun, und zur Antwort bedient Timon sich einer Sprache, die Shakespeare in dem Pathos seiner Jugend nicht übertroffen, ja in ihrer schneidenden Wildheit nie erreicht hat:

Auszehrung säet

Ins hohle Mannsgebein; die Schenkel dünnt
Und schwächt die Spornkraft! Knickt des Anwalts Stimme,
Dass falsche Schuldfordrung mit seinen Ränken
Er nicht zu Recht mehr schreie; den Priester, der,
Sich selbst nicht glaubend, schmält des Fleisches Schwachheit,
Umschuppt mit Aussatz: ab, glatt ab die Nase.
Nehmt dem das Nasenbein, der fürs Gesamtwohl
Sich stumpf zeigt, nur nach eignem Vorteil schnuffelnd!
Krausköpfige Raufer machet kahl, durch euch
Erfahr' der unbenarbte Kriegsbramarbas,
Was Schmerzen sind! Verpestet alles, dass
Die Quelle aller Zeugung durch eur Wirken
Ausdörre und ersticke! — Hier noch Gold,
Bringt andre zur Verdammniss und verdamm'
Dies euch und sei eur Grab 'ne Pfütze!

Phrynia und Timandra.

Mehr Mahnung mit mehr Geld, freigebiger Timon!

Es liegt hierin eine überwältigende Leidenschaft. Man vergleiche nur hiermit den Timon Lukians, um zu erkennen, wie Shakespeares Pathos die nur dem Inhalt nach grimmigen, in ihrer Form ganz leidenschaftslosen Erwägungen und Beschlüsse des alten Griechen mit seinem Feuer durchdrungen hat: „Der Name Menschenhasser soll meinem Ohre am süssesten tönen, und die Kennzeichen meines Wesens sollen sein Ver-

driesslichkeit, Barschheit, Grobheit, Jähzorn und Menschenfeindschaft u. s. w.“ Man vergleiche ferner den Schluss von Plutarchs Alkibiades, um zu beobachten, was Shakespeares Verstimmtheit und Erbitterung aus der treuen Konkubine Timandra gemacht hat, die mit Alkibiades nach Phrygien zieht, bei der er überrascht wird, als seine Mörder Feuer an das Haus legen, und die seine Leiche erst in die schönsten Stoffe hüllt, die sie besitzt, und ihm dann ein so prächtiges Leichenbegängnis ausrichtet, als sie es in ihrer einsamen Stellung vermag.

Dem Alkibiades auf der Ferse folgt dann der Plagegeist Timons Apemantus, und als dieser vertrieben ist, nähern sich, angelockt durch das Gerücht von dem Goldschatz, zwei Banditen. Sie sind Timon willkommen. Mit dem Ausrufe „Hier Gold!“ gibt er ihnen, was sie begehren. Und er begleitet die Gabe mit guten Ratschlägen. Sie sollen Wein trinken, bis sie verrückt werden; dann entgehen sie dem Galgen. Sie sollen dem Arzte nicht trauen, sein Gegengift sei Gift, er morde mehr Leute, als sie berauben. Sie sollen Gut und Leben nehmen, wo sie können. Alles stehle. Selbst das Gesetz schirme den Diebstahl:

Beraubt einander! — Hier mehr Gold; schlagt tot!
 Dieb ist, was ihr auch antrefft. Nach Athen!
 Brecht Läden auf; *ihr könnt nichts stehlen, was*
Ein Dieb nicht stahl. . . .

Der brave Proudhon hat sich in der neueren Zeit mit seiner Lehre: „Eigentum ist Diebstahl“ nicht anders ausgesprochen.

Als die Senatoren kommen und an Timons Grösse als Feldherr und Staatsmann appellieren, gibt er sich zuerst den Anschein, als ob er helfen wolle, sagt dann aber (V, 1): Wenn Alkibiades meine Landsleute tot schlägt, so grüsse ihn von Timon, dass es Timon gar nicht kummere; er mag Athen verheeren, unsere wackeren Greise am Barte zupfen und unsere Vestalinnen den Soldaten preisgeben, das alles kümmert Timon gar nicht, wie es die Messer der Soldaten nicht kümmert, wenn Ihr ihnen nur Eure Kehlen

darbietet. Die kleinste Messerklinge im Lager des Alkibiades ist Timon lieber als irgend eine Kehle in Athen.

Jedes Gefühl für Vaterland, Heimat, ja selbst für die Schutzlosen ist in seinem Gemüt erloschen.

Und dann hat Shakespeare seinem Plutarch schliesslich folgenden Zug voll blutiger Ironie entnommen und ihn meisterlich ausgeführt: Timon erklärt den Senatoren, dass er nicht, wie das Gerücht aussage, der Mann sei, der sich über einen allgemeinen Schiffbruch freue. Sie könnten noch einmal von seiner Gastfreundschaft Nutzen ziehen. Er besässe einen Feigenbaum, den er nächstens fällen müsse. Doch könne jeder seiner Landsleute, den es gelüste, ob hoch oder niedrig, wenn er der Not der Belagerung entgegen wolle, frei zu ihm kommen, ehe er die Axt an den Baum lege, und sich darin aufhängen. Dann verkündet er ihnen, dass seine Begräbnishöhle fertig sei; dort könnten sie ihn suchen, und seinen Denkstein ihr Orakel sein lassen:

Nun, Lippen, straft nicht weiter, schliesst euch fest;
Und was verkehrt ist, bessre Gift und Pest!
Nur Gräber grabe man und sink' in Nacht!
Sonn', hüll' in Schwarz dich! Timon hat vollbracht.

Und er geht in sein Grab, um sich das Leben zu nehmen.

Das sind also seine letzten Worte: Möge die Pest unter der Menschheit rasen, solange noch Einer übrig ist, der ein Grab graben kann! Möge die Vernichtung ihren Sturm Lauf über die Erde vollenden! Timon sucht auch für sich Vernichtung. Die Sonne erlischt nun für ihn. Möge sie auch für alle anderen erlöschen!

Es ist also nicht die Trauer über die Macht der Bosheit, das Glück ausgezeichneter Wesen zu zerstören — wie in Othello, auch nicht der Jammer über die drohenden Möglichkeiten und das Gewimmel von Unglücken, die das Leben in sich begreift — wie in Lear; es ist ausschliesslich die Entrüstung über die erlittene Undankbarkeit, die zu einer solchen Grösse herangewachsen ist, dass sie den Himmel des Lebens mit schwarzen Wolken überzieht, den Glanz der Sonne auslöscht und einen Donner

dahinrollen lässt, wie wir ihn selbst bei Shakespeare noch nicht gehört haben, während Blitz auf Blitz den Gesichtskreis durchzuckt.

Alles, was Shakespeare in diesen letzten Jahren erlebt und erduldet, alles, was er durch die Ehrlosigkeit anderer Menschen an Täuschungen erlitten, und alles, was er über das Erduldete gedacht hat, das hat er hier zusammengedrängt, und aus diesem Lehm hat er die eine, grosse, verzweifelte Gestalt, den Menschenhasser gebildet, dessen wilde Rhetorik, eine dunkle Essenz von dickem Blut und bitterer Galle, ausgeschieden wird, um Qualen zu lindern.

XIV.

Und so war es denn ausgesprochen, dieses letzte, wildeste Wort der Bitterkeit. Die schwarze Wolke hatte sich entladen — und der Himmel klärte sich langsam wieder auf.

Es scheint, dass Shakespeare sich von der schlimmsten Pein des *Grames* befreit hat, indem er ihm Wort und Form verlieh, und dass er nun aufgeatmet hat, da durch das jahrelang gestiegene *Crescendo* das höchste *For* erreicht und nichts mehr zu sagen übrig war. Denn über den Wunsch hinaus, dass die ganze Menschheit durch Pest, Geschlechtskrankheit, Niederschlagen oder Selbstmord vernichtet werden möge, gab es ja keinen weiteren Fluch.

Er hatte sich müde gerufen; er hatte ausgerast; die Fieberhitze war vorüber. Er hatte das Gefühl, sich in einer beginnenden *Rekonvaleszenz* zu befinden.

Und was ist dann geschehen? Die erloschene Sonne ist wieder hell und strahlend emporgestiegen. Der schwarze Himmel ist wieder blau geworden. Das milde Interesse für alles Menschliche ist zurückgekehrt.

Wie? Weshalb? Wer kann darauf antworten!

Nirgends in dem ganzen, so dunkeln Lebenslauf Shakespeares ist eine so fühlbare Lücke; nirgends leidet man in dem Grad unter dem Mangel an Nachrichten über seine persönlichen Erlebnisse. Einige haben hier im allgemeinen auf die Resignation der älteren Jahre hingewiesen, und es zeigt sich in den letzten Werken hie und da ein Schimmer davon. Aber Shakespeare fühlte sich in seinem fünf- und vierzigsten Lebensjahre nicht alt und war es auch nicht; das Wort Resignation als Erklärungsgrund für die wunderbare, merkwürdige Milderung, die nun in Shakespeares lange Zeit so erregtem Gemüt eintritt, ist eine blosse Redensart. Und nicht allein Milderung oder Versöhnung, obgleich das versöhnende oder versöhnliche Element sich mit einer gewissen Stärke geltend macht, sondern das Wiedererwachen der freien, spielenden Einbildungskraft, die so lange und so völlig wie in einem Todesschlaf dagelegen hatte. Resignation wirkt nicht förderlich auf die Phantasie.

Das Leben ist ihm wieder lebenswert erschienen, die Erde wieder schön, abenteuerlich, phantastisch anziehend, und die sie bewohnenden Menschen kamen ihm nicht mehr wie eine wertlose Horde vor.

In den ihn umgebenden Verhältnissen ist keine Veränderung eingetreten. In politischer Beziehung waren die Lebensbedingungen Englands und der Engländer dieselben. Dass Heinrich IV. von Frankreich 1610 vom Dolche Ravailacs fiel, und dass infolgedessen die Jesuiten aus England vertrieben und es den englischen Katholiken (den Recusanten) verboten wurde, sich dem Hofe in einem Umkreise von zehn Meilen zu nähern, derartige Ereignisse konnten ihn nur wenig rühren. Auch konnte es keinen grossen Eindruck auf ihn machen, dass König James 1612 seine Mutter feierlich in Westminster beisetzen und ihr dort das schöne Denkmal errichten liess.

Was ist ihm persönlich geschehen? Was hat auf ihn eingewirkt, ihn umgestimmt, ihn gestimmt, seinem so lange verstimmten Saitenspiel die alte Harmonie und den alten

Wohlklang zurückgeben? Niemand kann darauf antworten. Wir können mit Sicherheit nur fühlen, dass sich hier eine wichtige Scheidelinie in seinem Dasein befindet.

Man lasse aber seinen Blick über die grossen, dramatischen Werke gleiten, die noch übrig sind, über Perikles, Cymbeline, das Wintermärchen, den Sturm — über den letzten, prachtvollen Zeitraum von Shakespeares Thätigkeit für das Theater! Man überschaue diesen so erstaunlich farbenreichen September seines Lebens, farbenreich, wie seine Kunst es noch nie gewesen war, und mit der durchsichtig kühlen Luft des Herbstes!

Was steht von den Erzeugnissen dieses reichen Septembers zuvorderst in aller Menschen Erinnerung? Was anders als die jungen Frauengestalten: Marina, Imogen, Perdita, Miranda, diese verlorenen und wiedergefundenen, zuweilen einsamen und verlassenenen, jungen Geschöpfe, die in der Regel blutiges Unrecht erleiden, jedenfalls nicht nach Verdienst gewürdigt werden noch den ihnen zukommenden Platz einnehmen, die aber durch die Anmut und den Adel ihres Wesens alles überwinden.

Selbstverständlich haben sie Modelle oder Ein Modell gehabt. Eine neue Welt hat sich Shakespeare geoffenbart, und es würde unfruchtbar sein, sich den vielfältigen, nahe oder fern liegenden Vermutungen zu überlassen, wie oder durch wen sie sich ihm geoffenbart hat. Nur mag die Möglichkeit leicht berührt werden, dass Shakespeare während oder nach der wilden Krisis der Menschenverachtung durch jugendlich weibliche Hoheit und die Poesie, die sie um sich verbreitet und in ihrem Gefolge hatte, wieder mit dem Leben versöhnt worden ist.

Alle diese jungen weiblichen Wesen haben etwas Verwandtes, und sie unterscheiden sich scharf von anderen Gruppen junger Frauen bei Shakespeare. Sie gehören nur halbwegs zu der Welt der Wirklichkeit; halbwegs zu der der Phantasie. Die Anmut der Jugend und die Romantik des Märchens umstrahlen sie mit einem Glorienschein. Gemeinsam haben sie eine wahre Unanfechtbarkeit gegen-

über dem Schmutze des Lebens und der unverdienten Erniedrigung, in der sie sich befinden. Sie sind ihrer selbst sicher, doch ohne den freudigen Lebensmut, den die geistreichen, jungen Mädchen Shakespeares besitzen. Sie sind sanft, doch ohne die wortkarge, rührende Wehmut, die seine geopferten, jungen Mädchen und Frauen alle haben. Keine von ihnen endet tragisch, wie keine von ihnen einen Scherz äussert. Aber jede steht vor dem Dichter wie ein Venerabile.

Marina und Perdita befinden sich in ganz verwandten Lagen. Sie sind ausgesetzte, scheinbar vater- und mutterlose Kinder; sind allein in Gefahren oder in geringen Verhältnissen. Imogen ist verkannt, mit dem Tode bedroht wie Marina vor ihr; sie ist noch dazu von dem verkannt und zum Tode verurteilt, der ihr von allen am liebsten ist, und dennoch wird die Kraft ihres Wesens nicht gebrochen, ja ihre Liebe zu dem Unverständigen und Unwürdigen erleidet nicht die geringste Verminderung.

Miranda endlich ist aus ihrer Stellung als Fürstin vertrieben, auf einer unbewohnten Insel der Einsamkeit anheim gegeben, jedoch durch die wachsame Zärtlichkeit eines Vaters beschirmt. Es liegt überhaupt in der Schilderung von Miranda wie von Marina etwas halb Väterliches und zwar in der Zärtlichkeit, womit die Gestalt gezeichnet ist, aber besonders auffallend ist im „Sturm“ die Auffassung des jungen Mädchens in seiner natürlichen Anmut als eines bewunderungswürdigen Naturmysteriums. Agnes bei Molière und Miranda bei Shakespeare haben die Ähnlichkeit, dass keine von ihnen irgend einen jungen Mann gesehen hat, bis sie dem Geliebten begegnet; während indessen Molière seiner Agnes nur eine in ihrer künstlich aufrecht erhaltenen Unwissenheit begründete Unschuld mitteilt, eine Unschuld, die daher auch wie Tau vor der Sonne der Liebe verschwindet, tritt Miranda beinahe als ein fremdes Wesen Shakespeare gegenüber, als ein Ideal von Unschuld, seelenvoller Weiblichkeit und jungfräulicher Erotik, vor dem er beinahe mit einer Art von Andacht sein Haupt beugt.

Man werfe einen Rückblick über Shakespeares Frauengalerie.

Da sind zunächst die Viragos seiner Jugend, blutdürstige Weiber wie Tamora, schuldbeladene und kräftige Naturen wie Margarete von Anjou und später Lady Macbeth, Goneril, Regan, die mit einer gewissen Geringschätzung gegen die Frau ausgeführten Weiber wie Anna in Richard III. oder die unliebenswürdigen und schmähsüchtigen wie Katharina in der Widerspenstigen und Adriana in der Komödie der Irrungen, in denen man Erinnerungen an die Gattin in Stratford zu spüren glaubt.

Dann die leidenschaftlich liebenden jungen Frauen aus Shakespeares Jugend: Julia in „Den beiden Edelleuten von Verona“, Venus, Titania, Helena in „Ende gut, alles gut“ und die richtige Julia.

Sodann die feinen, geistreichen, oft munteren jungen Mädchen: Rosalinde in „Verlorene Liebesmüh“, Portia im „Kaufmann von Venedig“, Beatrice, Viola und die richtige Rosalinde.

Darauf folgen die naiven, tragisch angelegten, tief empfindenden, schweigsamen, die dem Untergange geweiht sind: Ophelia, Desdemona, Cordelia.

Ferner aus der Periode der tiefsten Verstimmung der rein sinnliche Geschlechtstypus: Kleopatra, Cressida.

Und nun zum Schluss das ganz junge Mädchen, betrachtet mit dem warmen Blick des reifen Mannes, mit der Freude an ihrer Jugend und mit einer gewissen Erotik der Bewunderung.*)

*) Mrs. Jameson hat in ihrem hübschen, alten Buch „Shakespeare's Female Characters“ die Frauen nur auf ganz äusserliche Weise zu gruppieren verstanden. Sie teilt 23 Frauencharaktere ohne die geringste Rücksicht auf die Zeitordnung in vier, recht willkürliche Gruppen ein: 1. Characters of Intellect 2. Of Passion and Imagination 3. Of the Affections und 4. Historical Characters. Heine charakterisiert in „Shakespeares Mädchen und Frauen“ 45 Frauenfiguren, die letzten 21 jedoch nur durch ein paar Citate, und die übrigen ohne einen Versuch historischer oder tieferer, psychologischer Auffassung.

Sie war ihm verloren gegangen wie Marina ihrem Vater Perikles, Perdita ihrem Vater Leontes. Er vertieft sich in ihr Wesen mit der väterlichen Zärtlichkeit, die er selbst seinem Geschöpfe Imogen gegenüber empfindet, und die seine letzte Inkarnation, der Magier Prospero, für seine Tochter Miranda fühlt.

Er hatte sich am Leben verhoben; jetzt lässt er dessen schwerste Last liegen.

Keine Tragödien mehr! Keine historischen Dramen mehr! Nicht mehr diese Schrecken und diese Wirklichkeit! Nein, ein phantastischer Widerschein des Lebens mit Wechselfällen und Überraschungen im Märchenstil der Sage. Ein phantastisch-dichterischer Rahmen um den anmutigen Ernst des jungen Weibes, um die ernste Anmut des jungen Mädchens. Sie wirkt wie eine Offenbarung aus einer besseren Welt, diese Anmut, möge sie also in Umgebungen versetzt werden, die zu Träumereien einladen wie sie selbst: das Schiff auf offener See an der Küste von Mytilene, oder ein seltsames, meerumschlungenes Böhmen, oder eine einsame, durch Zauberkunst beschirmte Insel, oder ein Britannien, wo Könige aus der Römerzeit und Italiener aus dem sechzehnten Jahrhundert jungen Prinzen begegnen, die in Waldhöhlen wohnen und nie ein junges Weib gesehen haben, wie Miranda nie einen jungen Mann erblickt hat.

Und langsam kehrt er zurück zu gewissen lichten Stimmungen seiner Jugend, als er die Elfentänze des Sommer-nachtstraumes dichtete oder sorglose Jünglinge und lach-lustige, junge Mädchen nach einem unbekanntem Wald in den Ardennen versetzte, wo es Löwen und Cypressen gab.

Nur ist die ausgelassene Stimmung verschwunden, während eine von den Gesetzen der Wirklichkeit unabhängige Phantasie freien Spielraum hat. Es liegt jetzt viel Ernst und Erfahrung hinter den leichten Spielen dieser Phantasie. Er schwingt den Zauberstab — und die Wirklichkeit wird jetzt wie früher in seiner Jugend verschoben und durchbrochen. Aber der lichte Sinn ist zur Wehmut, die Ausgelassenheit zu einem schwachen Lächeln geworden. Es sind

die Träume eines verheerten Gemütes, die er uns schliesslich bietet, ein reiches, aber nicht langwieriges Traumspiel, das im ganzen vier bis fünf Jahre dauert.

Dann begräbt Prospero für immer seinen Zauberstab klaftertief in die Erde.

XV.

Siebenfaches Dunkel umgibt die Thätigkeit Shakespeares in diesem Zeitraume, da der Übergang von seiner düsteren, misstrauensvollen Lebensanschauung zu der lichterem Welt-auffassung seiner letzten Schauspiele sich vollzieht. Wir stossen hier auf eine kleine Reihe von Dramen, von denen wir bei einigen mit Bestimmtheit erkennen können, dass sie nur teilweise von ihm sind, wie dies bei Timon und dem nun folgenden Perikles der Fall ist, bei anderen mit Sicherheit aussprechen können, dass bei weitem die meisten Partien in keiner Beziehung zu ihm stehen, dass er jedoch einzelne, wichtigere Repliken eingefügt, oder hie und da eine bedeutungsvolle Retouche vollzogen haben mag, wie das bei Heinrich VIII. und Den beiden edlen Verwandten der Fall ist.

Seit den Tagen seiner Anfängerzeit hatte er nie mehr das Werk eines anderen Mannes umgearbeitet, nie mehr die Schöpfungen seines Geistes in die Erzeugnisse anderer und geringerer Geister hineingemischt, und eine solche Vermischung nicht gestattet; was ist die Ursache, dass dies nun auf einmal öfter in seinem Dichterleben vorkommt?

Ich will ohne Umschweif und ohne die Anschauungen anderer zu kritisieren meine Ansicht darstellen.

Wir beobachteten schon bei Coriolanus, dass Shakespeares Gemütsstimmung den Menschen gegenüber in jener düsteren Periode seines Lebens auch seinem Lebenswerk gegenüber zu verspüren war. Es zeigte sich eine gewisse

Flüchtigkeit in der Arbeit. Das immer tiefere Misstrauen, in der Menschenwelt das Gute und Wertvolle anzutreffen, die sich stets steigende Entrüstung über die Roheit und Undankbarkeit des Menschentieres führte eine gleichgültigere, nachlässigere Haltung des Künstlers mit sich.

Wir haben ja Shakespeare von seinen ersten Kampfsjahren durch die glückliche Zeit seiner Jugend, durch die grosse, ernste Periode seines Lebens und durch den nicht kurzen Zeitraum der Bitterkeit begleitet, bis wir in Timon von Athen zu dem Augenblicke der Krisis, zu dem wilden Fieberausbruche der Raserei und der Menschenverachtung gelangten und die beginnende Rekonvaleszenz verspüren konnten. Es eröffnete sich uns eine Fernsicht zu einer Reihe von nicht allzu ernsthaften, nicht allzu wirklichkeitsgetreuen, phantastischen Werken, in denen Shakespeare sich aufs neue mit dem Leben versöhnt zeigt.

Es versteht sich indessen, dass diese Versöhnung nicht plötzlich und mit einem Schläge zu stande gekommen ist. In ein so innerlich strebendes Verhältnis zu seiner Kunst wie früher tritt Shakespeare nicht gleich wieder ein; das geschieht eigentlich erst in seiner letzten Arbeit, mit der er dieser seiner Kunst für immer entsagt.

Er hatte sich, wie wir sahen, am Leben verhoben. Aber ausserdem hatte er jetzt das Gefühl, als hätte er sich an der Kunst verhoben. Er setzt nicht mehr seine ganze, bis aufs äusserste angespannte Kraft ein, wenn er schreibt. Oder er ist nicht mehr im Besitze dieser Kraft, der seiner Zeit keine Aufgabe zu umfassend, kein Greuel zu gross war. Von nun an fühlt oder begreift man es, dass dieses mächtige Genie schon einige Jahre vor seinem Lebensende die Feder hinlegen wird; man ahnt, dass sein Gemüt sich langsam vom Theater loslöst, wenn es sich auch nicht gleich davon losreisst. Schon hat er aufgehört, als Schauspieler aufzutreten, bald wird er aufhören, für die Bühne zu schreiben. Er sehnt sich nach Ruhe, nach Einsamkeit; fort von der Stadt nach dem Lande, fort von dem Kampfplatz seines Lebens nach seinem ländlichen Geburtsorte, wo

er die Jahre, die er noch zu leben hat, verbringen, wo er sterben will.

Wahrscheinlich ist die Bewegung in seinem Gemüt die folgende gewesen: Aus der Menschenverachtung hat sich eine heroische Gleichgültigkeit gegen das Urteil der Menschen entwickelt, und die Künstlereitelkeit ist in ihm erstorben, indem sein Stolz zur höchsten Selbstsicherheit herangewachsen ist. Für wen sollte er schreiben? Wo waren sie, für die er die reichen Schauspiele seiner Jugend schrieb, sie, um deren Beifall er damals warb, und deren Lob seine Freude ausmachte? Sie waren gestorben und verdorben, oder er hatte sie aus den Augen verloren, beinahe alle, und sie ihn — wie lange dauert in der Regel eine herzliche, menschliche Teilnahme für einen schöpferischen Geist!

Und immer gleichgültiger gegen seinen Namen und seinen Ruf hat er teils die Anstrengung umfassender Anlage und durchgeführter Ausarbeitung gescheut, teils es als gleichgültig betrachtet, ob die Arbeit, die er unternahm, unter seinem oder fremden Namen in die Welt hinauswanderte. Gleichwie er in souveräner Geringschätzung dessen, was die Menge von ihm glaubte oder nicht glaubte, ohne einen einzigen Protest zuliess, dass die Pirat-Buchhändler das eine dumme und schlechte Stück nach dem anderen (Sir John Oldcastle 1600, The London Prodigal 1605, A Yorkshire Tragedy 1608, Lord Cromwell 1613) unter seinem unsterblichen Namen herausgaben, so ertränkte er entweder selbst seine Arbeit oder er erlaubte, dass andere sie ertränkten in den schwächlichen Erzeugnissen mittelmässiger, unbegabter oder jüngerer und affektierter Männer. Wie in Timon sehen wir nun in Perikles und später in anderen Dichtungen die von seiner Meisterhand gezogenen Linien in Konturen verflochten, die von unsicheren, unbeholfenen Händen entworfen sind. Es ist ja in gewissen Fällen ausserordentlich schwierig zu unterscheiden, ob Shakespeare den Anfang gemacht und auf dem halben Wege müde geworden, wie Michel Angelo es so häufig that, seine Arbeit unvollendet stehen liess und sie dann mit Gemüts-

ruhe von einem anderen hat vervollständigen sehen — oder ob er die Versuche dieser anderen vor sich liegen hatte und seine Poesie, seine Kraft, seine Grösse in die schwammigen, kindischen Verse oder die ungesunde Prosa dieser Männer begrub und es mit vollständiger Gleichgültigkeit dem Schicksal überliess, ob eine Nachwelt, der er kaum viele Gedanken schenkte, seinen Anteil würde herausfinden können. Vielleicht hat er mit seiner Arbeit fürs Theater ungefähr so gehandelt, wie moderne Schriftsteller es thun, wenn sie Ideen und Einfälle einem Kameraden überlassen oder anonym für eine Zeitung, eine Zeitschrift schreiben. Sie schreiben, weil es ihr Handwerk ist, ohne besondere Freude dabei zu empfinden und ohne an Ruf oder Ansehen zu denken. Sie zählen darauf, dass immer drei oder vier ihrer Freunde oder Freundinnen ihre Feder erkennen werden; und erraten diese Freunde den Verfasser nicht — was sie oft nicht thun — so ist der Kummer auch zu ertragen.

Auf dem Titelblatte der ersten Quartausgabe von *Perikles* stehen folgende Worte: „Das letzte und sehr bewunderte Stück, genannt Perikles, Fürst von Tyrus . . . von William Shakespeare.“ Das letzte — das Stück kann frühestens 1608 aufgeführt worden sein, da keine zeitgenössische Notiz von einer früheren Aufführung dieses Dramas berichtet, während es vom Jahre 1609 an häufig genannt wird. Das sehr bewunderte Stück — alles spricht für die Wahrheit dieser Worte.*)

Zahlreiche Zeugnisse von der Beliebtheit des Schauspiels

*) Der vollständige Titel lautet: The late, and much admired Play, Called Pericles, Prince of Tyre, With the true Relation of the whole History, adventures, and fortunes of the said Prince: As also, The no lesse strange and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter MARIANA. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banckside. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Paternoster row. 1609.

sind uns aufbewahrt worden. In einem namenlosen Gedichte aus dem Jahre 1609 „Pimlyco or Runne Red-Cap“ wird Perikles als ein neues Schauspiel besprochen, zu dessen Aufführung sowohl feine als auch gewöhnliche Leute sich herandrängen:

Amazde I stood, to see a Crowd
Of Civill Throats stretchd out so lowd
(As at a New-Play) all the Roomes
Did swarm with Gentiles mix'd with Groomes,
So that I truly thought all These
Came to see *Shore or Pericles*.

Der oben (S. 771) erwähnte Prolog zu Robert Tailors *The hog has lost his pearl* aus dem Jahre 1614 schliesst mit zwei Zeilen, in denen der Dichter seinem Schauspiel nichts besseres zu wünschen weiss, als dass es denselben Erfolg haben möge wie Perikles:

And if it prove so happy as to please,
Weele say 't is fortunate like *Pericles*.

In seiner Erbitterung über das Fiasco, das sein Schauspiel *The New Inn* gemacht hatte, legt Ben Jonson 1629 von der noch immer durch Perikles ausgeübten Anziehung Zeugnis ab, indem er in die das Stück begleitende, an ihn selbst gerichtete Ode einen Ausfall einflieht gegen die, welche noch an solchen moderigen Märchen Geschmack fänden:

No doubt some mouldy tale,
Like *Pericles*, and stale
As the shrieve's crusts, and nasty as his fish —
Scraps, out of every dish
Thrown forth, and raked into the common tub,
May keep up the Play-club.

Im Jahre 1646 vergleicht Sheppard in dem oben (S. 478) erwähnten Gedichte „*The Times displayed in Six Sestyads*“ Shakespeare ausdrücklich um Perikles willen mit Sophokles und nennt ihn reicher an Einfällen als Aristophanes:

With Sophocles we may
 Compare great Shakespear; Aristophanes
 Never like him his Fancy could display:
 Witness *the Prince of Tyre, his Pericles.*

Dieses Schauspiel wurde in der ersten Folio-Ausgabe nicht aufgenommen, wahrscheinlich weil die Herausgeber sich nicht mit dem Verleger einigen konnten — denn die Piraten waren durch das Gesetz geschützt, sobald das Buch in das Buchhändlerregister eingeführt war —; es hat aber zu Shakespeares Lebzeiten und nach seinem Tode zu den beliebtesten Werken der englischen Theaterliteratur gehört.

In früheren Zeiten nahm man an, Perikles sei eine der ersten Jugendarbeiten von Shakespeare, eine Auffassung, der merkwürdigerweise noch in unseren Tagen Karl Elze gehuldigt hat. Gegenwärtig wird es jedoch von keinem Kritiker in Zweifel gezogen, dass die Sprache in dem von Shakespeare stammenden Teil des Schauspiels die Manier seiner letzten Periode verrät, und die gesamte englische Kritik ist darüber einig, dass Shakespeares Anteil an Perikles um das Jahr 1608 entstanden ist, jedenfalls *nach* Antonius und Kleopatra, Coriolanus und Timon, *vor* Cymbeline und dem Sturm. (Siehe z. B. P. Z. Rounds Einleitung in der Irving-Ausgabe, oder die bei Dowden und anderen abgedruckte „Triar Table of the order of Shakspeare's Plays“ von Furnivall). Ich meinerseits teile selbstverständlich die Ansicht vollkommen, dass Perikles ideell auf Coriolanus und Timon folgt und die Ouverture zu den nächsten idyllisch-phantastischen Schauspielen bildet. Indessen wird der Leser vielleicht bemerkt haben, dass ich nicht (wie Furnivall und Dowden) geglaubt habe, die ganze Reihe von pessimistischen Dramen so weit zurückversetzen zu können, dass sie 1608 zu Ende ist.*)

*) Die Triar-Tabelle bestimmt die Ordnung folgendermassen:

Troilus and Cressida	1606—7
Antony and Cleopatra	1606—7
Coriolanus	1607—8
Timon	1607—8

Ich nehme an, dass gewisse Teile von Perikles schon, während Shakespeare zum letztenmal in Timon seiner Entrüstung Luft machte, sich in seinem Gemüt geformt haben. Es kann ja in Gärungszeiten eine Ober- und eine Unter-Strömung in dem Gemüte eines Dichters wie anderer Menschen geben, und die Unterströmung ist diejenige, die bald an Macht gewinnen und das ganze Gemüt erfüllen wird. Indessen wird der denkende Leser schon eingesehen haben, dass meine Datierung der letzten, pessimistischen Shakespeareschen Arbeiten ebenso wie die anderer nur eine ungefähre sein kann. Ich bin geneigt, sie ein Jahr vorwärts zu rücken, weil ich zwischen Coriolanus und dem Gedanken an Shakespeares eigene Mutter, deren Tod erst im Jahre 1608 erfolgt, einen Zusammenhang zu verspüren glaube. Aber selbstverständlich verweilt ein Sohn mit seinen Gedanken nicht allein in dem Augenblicke bei seiner Mutter, wo diese ihm entrissen wird; auch kann ja die Furcht, die Mutter durch die Krankheit, die wahrscheinlich dem Tode vorherging, zu verlieren, ihm bedeutend früher ihr Bild besonders lebhaft vor Augen gestellt haben. Hier wie in allen ähnlichen Fällen, wo es nicht ausdrücklich ausgesprochen ist, wird der Leser begreifen, dass ein Vielleicht oder ein Wahrscheinlich stillschweigend vorausgesetzt werden muss, und wird es, wo er es vermisst, selbst hinzufügen. Nur die grossen Grundlinien in der Reihenfolge der Schauspiele sind sicher. Wo alle äusseren Merkmale fehlen, können die inneren Merkmale die Frage wegen Jahr und Monat nicht allein entscheiden. Bei Perikles kann das Datum mit ziemlicher Sicherheit bestimmt werden; es wäre ja doch ganz ungereimt, dass Shakespeares Anteil am Stücke sich nicht darin befunden haben sollte, als es 1608 auf dem Globetheater aufgeführt wurde, besonders da es das Titelblatt ausdrücklich behauptet.

Wie das Stück in seiner Ganzheit uns vorliegt, ist es kein wirkliches Drama, sondern ein unvollständig in Scene gesetztes episches Gedicht. Wir begegnen hier der dramatischen Kunst in ihrer Kindheit. Als Prolog tritt

vor jedem Aufzuge und auch sonst an vielen Stellen der alte englische Dichter John Gower auf, der den Stoff um das Jahr 1390 in einer versifzierten Erzählung behandelt hatte. Als ein Erklärer (*presenter*) führt er das Stück mit seinem Zeigestecken vor. Was nicht dargestellt werden kann, das teilt er einfach mit, oder er zeigt es in pantomimischen Bildern (*Tableaus, Dumb-Shows*). Er spricht in altmodischen, vierfüßigen, gereimten Jamben, bei denen die Reime aber oft kaum Assonanzen sind, wie z. B. gleich die ersten:

To sing a song that old was *sung*,
 From ashes ancient Gower is *come*
 Assuming man's *infirmities*
 To glad your ear and please your *eyes*,

oder folgender, der den Prolog des vierten Aufzugs beschliesst:

Dionyza does *appear*
 With Leonine a *murderer*.

Er treibt selbst Scherz damit, dass der ganze Lebenslauf des Perikles von seiner Jugend bis zu seinem hohen Alter im Stücke geschildert sei. Im Anfang des dritten Aufzugs wird Marina geboren, und am Schluss des fünften Aufzugs steht sie im Begriff zu heiraten.

Nirgends ist man weiter entfernt von der später in Frankreich versuchten Durchführung der örtlichen und zeitlichen Einheit. Der erste Aufzug geht in Antiochia, in Tyrus und Tharsus vor sich, der zweite in Pentapolis, erst an der Küste, dann in einem Korridor im Palaste des Simonides, dann in einer öffentlichen Halle. Der dritte Aufzug spielt sich erst an Bord eines auf der See treibenden Schiffes ab, dann in Ephesus im Hause des Cerimon; der vierte in Tharsus auf einem offenen Platze in der Nähe des Strandcs, dann in einem Bordell in Mitylene; der fünfte zuerst an Bord von Perikles' Schiff, das auf der Höhe von Mitylene vor Anker liegt, und hierauf im Dianentempel zu Ephesus.

Die Handlung ist hier ebensowenig einheitlich wie Ort und Zeit. Nur die Einheit der Hauptperson hält die

auseinanderfallenden Einzelheiten zusammen. Es liegt keine innere Notwendigkeit in den Ereignissen; der blosse Zufall herrscht in allem, was dem Helden widerfährt.

Eine Idee — ich meine nicht eine Lehre, sondern einen Grundgedanken — wird der Leser vergebens in dem Stück zu finden suchen. Aus Mangel an einer Idee wird schliesslich von dem als Chorus auftretenden Gower der Gegensatz zwischen einer zu Anfang des Stückes gezeichneten unsittlichen Prinzessin und einer am Schlusse geschilderten, sittlichen Prinzessin hervorgehoben. Mit diesem moralischen Gegensatze haben indessen die dazwischen liegenden Aufzüge nicht das Geringste zu schaffen.

Der Stoff zu Perikles war alt und allgemein beliebt. Ursprünglich stammt er vermeintlich aus einem im fünften Jahrhundert verfassten, griechischen Roman, von dem eine lateinische Übersetzung vorhanden ist. Im Mittelalter wurde die Erzählung in verschiedene Sprachen übersetzt, und in einer der auf diese Weise entstandenen Gestalten erhielt sie einen Platz in *Gesta Romanorum*. Im zwölften Jahrhundert nahm Gotfred von Viterbo sie in sein grosses Chronikewerk auf. John Gower, der sie im vierzehnten Jahrhundert in dem achten Buche seiner *Confessio Amantis* behandelt, erklärt, dass Gotfred von Viterbo seine Quelle gewesen sei. Die lateinische Erzählung wurde 1576 von Lawrence Twine unter dem Titel „The Patterne of Paynfull Aduentures“ ins Englische übersetzt, und von diesem Buche erschien 1607 eine neue Ausgabe. In dieser wie in allen nicht englischen Darstellungen des Stoffes ist der Name des Helden Apollonius von Tyrus. Das uns vorliegende Schauspiel ist zweifellos auf Grund dieser 1607 erschienenen Ausgabe entstanden, was ja zur Widerlegung der veralteten Annahme, Shakespeares Anteil am Drama stamme aus seiner Jugend, völlig genügend ist. Das Schauspiel selbst und wohl auch Shakespeares Anteil daran hat dagegen einer denselben Stoff behandelnden Novelle als Grundlage gedient, die George Wilkins 1608 herausgab und zwar unter dem Titel: „The Painfull Aduentures of Pericles,

Prince of Tyre. Being the true History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower.“

Nicht bloss der Umstand, dass Wilkins in der Widmung dieses Buches, das doch nur ein Auszug aus Twine und dem Schauspiel ist, es „ein armes Produkt meines Gehirnes“ (a poor infant of my braine) nennt, sondern weit mehr eine merkwürdige Übereinstimmung in Stil und Versbehandlung zwischen den ersten Aufzügen von Perikles und dem von Wilkins verfassten Stücke *The Miseries of enforced Marriage* zeigen auf Wilkins als den Hauptverfasser der nicht Shakespeareschen Partien des Dramas hin. Hier wie dort ist eine Menge unzusammenhängenden Stoffs zu einem weit-schweifigen Schauspiel ohne dramatische Spannung und ohne dramatischen Zusammenstoss aufgeschichtet, und hier wie dort sind in der Sprachform dieselben misstönenden Wortumstellungen und dieselben harten Auslassungen von Worten. Die Begebenheiten in „Der gezwungenen Ehe“ erinnern an die nicht-Shakespeareschen Partien von Timon — auch hier kommt ein Verschwender vor, der die Sympathie des Dichters besitzt und als Opfer aufgefasst wird. Die Form, eine Mischung von Prosa, ungereimten, fünffüssigen Jamben und plump angebrachten Reimpaaren, in denen immer wieder dieselben Reime vorkommen, erinnert ebenfalls an die nicht-Shakespeareschen Aufzüge und Szenen in Timon wie in Perikles. Fleay hat nachgewiesen, dass in den beiden ersten Aufzügen von Perikles 195, in den letzten drei Aufzügen 14 gereimte Zeilen vorkommen; so gross ist der Stilunterschied in den beiden Hälften; und er hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Häufigkeit des Reimes der in den eigenen Werken von George Wilkins entspricht. Denn er und Boyle sind mit Delius, der diese Ansicht zuerst aussprach, darüber einig, dass Wilkins der Verfasser der beiden ersten Aufzüge sei. Ausserdem hat er auf Grund von Vergleichen die überaus grosse Wahrscheinlichkeit dargethan, dass die beiden in fünffüssigen Jamben geschriebenen Reden von Gower vor der fünften und nach

der sechsten Scene im vierten Aufzuge, die sich in ihrer ganzen Form und ihrem ganzen Sprachton stark von seinen anderen Monologen unterscheiden, von William Rowley stammen, der auch im Jahre vorher an einem von Wilkins und Day fabrizierten, schlechten Melodrama „The Travels of the Three English Brothers“ mitgearbeitet hatte. Wenn Fleay indessen auch die Prosascenen im vierten Aufzuge, die sich in einem berühmten Hause abspielen, Rowley zuschreiben will, so geschieht das weniger aus ästhetischen als aus moralischen Gründen, die in diesem Falle äusserst wenig zu bedeuten haben. Ich meinerseits bin davon überzeugt, dass diese Scenen beinahe ganz von Shakespeare herrühren. Sie werden ausdrücklich an einzelnen Stellen des zweifellos von ihm geschriebenen Textes vorausgesetzt; sie stehen keineswegs in Widerstreit mit der Lebensauffassung, aus der Shakespeare sich nun erst herauszuarbeiten beginnt, und sie erinnern nicht wenig an die entsprechenden Scenen in Mass für Mass.

Die näheren Umstände bei der Schöpfung des Stückes lassen sich heutzutage unmöglich mit voller Sicherheit bestimmen. Man hat behauptet, Shakespeare habe von Anfang an seinen Perikles selbständig mit dem jetzigen dritten Aufzuge begonnen, habe das Geschriebene liegen lassen und Wilkins und Rowley die Erlaubnis erteilt, es für das Theater zu vervollständigen. Diese müssen jedoch, wie wir gleich sehen werden, das ursprüngliche Drama in Verein geschrieben haben. Das Stück wurde dann durch Vermittelung des Theaters Shakespeare vorgelegt, worauf er die ihm zusagenden Partien ausgeführt hat. Herausgeben konnte Wilkins das Stück nun nicht mehr; es gehörte dem Theater, und so begnügte er sich damit, einer Buchhändlerspekulation entgegenzukommen und es als Novelle zu veröffentlichen, indem er sich selbst die ganze Ehre für die Erfindung und die Ausführung zuschrieb.

Es ist ungläublich, was in dem Stücke, wie es uns jetzt vorliegt, alles zu Schauspiel gemacht worden ist.

Der ritterliche Fürst von Tyrus — der auf der eng-

lischen Bühne, wahrscheinlich weil Apollonius nicht in die fünffüssigen Jamben hineinpasste, den aus Sidneys Arcadia geholten Namen Pyrocles erhielt, welcher bald in Perikles verwandelt wurde — kommt nach Antiochia um ein Rätsel zu raten, welches Unternehmen mit Lebensgefahr verbunden ist, da auf dessen Lösung oder Nicht-Lösung nichts Geringeres als die Hand der Prinzessin oder der Tod steht. Als er durch das Rätsel mit Entsetzen zu der Erkenntnis gekommen ist, dass die Prinzessin mit ihrem eigenen Vater im Incest lebt, zieht er sich zurück und flieht aus dem Lande, um der Rache des bösen Fürsten zu entgehen, die den, der richtig geraten hat, noch sicherer ereilen wird, als die vielen, die falsch geraten haben. Er reist nach Tyrus; da er sich jedoch auch hier nicht sicher fühlt, so verfällt er in Schwermut und verlässt sein Reich, um sich den Nachstrebungen des Antiochus zu entziehen.

In Tharsus trifft er ein Volk in Hungersnot, wird dessen Retter, indem er es von seinen Schiffen mit Korn versieht; dann leidet er vor Pentapolis Schiffbruch, wird ans Land geworfen, trifft am Strande Fischer, die ihm seine Rüstung auffischen, und nimmt gleich an einem ritterlichen Turnier teil. Die Königstochter sieht ihn und liebt ihn auf den ersten Blick, wie Nausikaa den Odysseus. Über dem edlen Fremden, der sich eben aus einem Schiffbruch gerettet und überall viel Ungemach erduldet hat, vergisst die junge Fürstin alle die prächtigen jungen Ritter ihrer Umgebung. Ihn will sie heiraten oder Niemand: Er glänzt in Vergleich mit ihnen wie ein Diamant gegen Glas. Perikles hält mit Thaisa Hochzeit und reist von dannen.

Dann erhebt sich ein Sturm auf dem Meer. Während des Sturmes stirbt Thaisa im Kindbette, und die abergläubischen Seeleute verlangen, dass die Leiche über Bord geworfen werde. Dies geschieht, aber Thaisas Sarg treibt an Land, und in Ephesus erwacht sie zu neuem Leben. — Die neugeborene Tochter wird von Perikles in Tharsus untergebracht; als sie aber herangewachsen ist, beschliesst ihre böse Pflegemutter, sie umbringen zu lassen, weil sie

Unwillen darüber empfindet, dass Marina ihre eigene, unschöne Tochter überstrahlt. Seeräuber, die an Land steigen, verhindern den Mord, entführen Marina und verkaufen sie in Mitylene an ein unzüchtiges Haus. Es gelingt ihr in abscheulichen Umgebungen ihre Reinheit zu bewahren und einen Beschützer zu gewinnen, der sie befreit. Dann wird sie zu dem im Hafen an Bord seines Schiffes verweilenden Perikles, der in tiefe Melancholie versunken ist, geführt, um ihn womöglich seinen trüben Grübeleien zu entreissen. Eine Erkennungsscene findet zwischen ihnen statt; auf einen Wink von Diana segeln sie dann nach Ephesus, wo Thaisa im Dianentempel lebt, und wo der Vater die Gattin, die eben wiedergefundene Tochter ihre Mutter findet.

Das ist der dramatisch unmögliche Kanevas, den Shakespeare vor sich liegen hatte und zu dessen Ausführung oder Umarbeitung in den Hauptpartien er sich hingezogen fühlte. Dass er — wie Fleay aufs Eifrigste behauptet — seinen Anteil am Stücke zum voraus fertig gehabt hätte, wird jedem, der das Ganze Zeile für Zeile und mit Aufmerksamkeit gelesen hat, höchst unwahrscheinlich vorkommen. Das würde ja auch Wilkins und Konsorten die Arbeit übermässig erschwert haben. Auf diese Weise den Anfang zu einer fertigen, letzten Hälfte zu schreiben, das würde ihre Kräfte überstiegen oder sie doch zu einer äusserst peinlichen Aufmerksamkeit gezwungen haben, zumal die Shakespeareschen Scenen von den aus ihrer Feder stammenden Prologen, Zwischenspielen und Epilogen eingerahmt werden. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es Shakespeare, der seine Hand an ihr halb oder ganz fertiges Machwerk gelegt hat.

Die beiden ersten Aufzüge hat er sozusagen unberührt gelassen; doch finden sich auch hier einige Spuren seiner Feder; so in der Feinheit, womit in den ersten Scenen des Stückes die Frage des Incestes behandelt ist; so in Thaisas verschämter und beinahe stummer, aber plötzlich erwachter Liebe zu dem, der ihr augenblicklich der erste

aller Männer zu sein scheint. Die Scene zwischen den drei Fischern, die den zweiten Aufzug eröffnet, enthält auch Wendungen von Shakespeareschem Klang. Besonders die Stelle, wo der eine Fischer von den reichen Filzen spricht, die einem Haifische auf dem Lande gleichen, die nicht aufhören zu schnappen, bis sie die ganze Gemeinde, Kirche, Turm, Glocken und alles verschluckt haben. Der dritte Fischer sagt: „Wär' ich der Küster, so würd' ich mich an dem Tage im Glockenturm aufgehalten haben“ und auf die Frage „Warum, Bursche?“ antwortet er: „Weil der Haifisch mich dann auch verschlungen hätte; und wenn ich in seinem Bauch gewesen wäre, so würde ich ein solches Glockengeläute begonnen haben, dass er nicht eher Ruhe gehabt hätte, als bis er Glocken, Kirche, Turm und Gemeinde wieder ausgespieen.“

Indessen ist es ja nicht ausgeschlossen, dass solche Stellen, in denen wir einen Tropfen von Shakespeares Witz oder einen Schimmer seines Geistes zu erkennen wähen, nur Nachahmungen seiner Manier sind.

Bei weitem platter und unbeholfener ist in Gowers Prolog zum dritten Aufzug der Schluss des Sommernachts-traumes nachgeäfft: „Nun hat der Schlaf den festlichen Schwarm zur Ruhe gebracht. Kein Laut, nur das Schnarchen der Hochzeitgäste durchs ganze Haus. Die Katze liegt mit glühenden Augen vor dem Mäuseloch, und die Grille zirpt am Ofen.“ (Man vergleiche Puk's: „Jetzo schmaucht der Brand am Herd — Und das Käuzlein kreischt und jammert“). Auf diese Einleitung folgt noch eine ungeschickt angebrachte Pantomime, sodann eine Fortsetzung des plumpen, episch breitgetretenen Prologs, und dann plötzlich — als unterbräche eine Stimme aus einer anderen Welt, eine Goldstimme, reich und voll, das matte Geschwätz; als erklänge unseren Ohren eine himmlische, lange entbehrte Musik — erschallt Shakespeares eigene Stimme mit der unzweifelhaftesten Echtheit und geradezu königlicher Macht: „Thou god of this great vast, rebuke these surges. . . .“

Der Leser muss diese Verse in dem englischen Text

aufsuchen; sie sind wundervoll. Eine Übersetzung kann das Original nimmermehr erreichen:

Perikles.

Du Gott der grossen Wasserwüste schelte
Die Brandung, welche Himmel wäscht und Hölle;
Du, der dem Sturm gebeut, ihn aus der Tiefe
Hervorgerufen, fessl' ihn nun in Erz!
O, stille deinen fürchterlichen Donner
Und mildre deinen flücht'gen Schwefelstrahl! —
Lychorida, wie geht's der Königin? —
Du gift'ger Sturm, willst du dich selber ausspei'n? —
Wird doch des Seemanns Pfeife wie Geflüster
Im Ohre eines Toten nicht gehört. — Lychorida! — . . .

Die Amme bringt das zarte, neugeborene Kind. Sie sagt:

Hier ist ein Wesen,
Zu jung für solchen Ort. Hätt' es Verstand,
So würd' es sterben, wie ich selbst wohl möchte.
Umarmt dies Stück von eurer toten Königin!

Perikles.

Wie! wie, Lychorida? —

Lychorida.

Still, guter Herr;
Steht nicht dem Sturm noch bei. Seht, dies ist alles,
Was leben blieb von eurer Königin, —
Ein Töchterchen; um ihretwillen zeigt
Euch männlich und getröstet.

Die Seeleute kommen und nach einigen geradezu meisterlichen Repliken, die das Rasen des Unwetters und den Kampf der Matrosen, das Schiff zu retten, treffend wiedergeben, fordern sie in ihrem Aberglauben von Perikles, dass die arme Königin, die kaum verschieden ist, über Bord geworfen werde. Der König ist gezwungen nachzugeben, und zu der Toten gewandt, sagt er in klangvollen Versen:

Ein furchtbar Kindbett hattest du, o Teure!
Nicht Licht, nicht Feu'r: unholde Elemente
Vergessen deiner ganz. Mir fehlt's an Zeit
Um ein geheiligt Grab dir zu bereiten;
Kaum eingesargt musst du hinab zur Tiefe

Wo statt des Denkmals über deinem Leichnam,
Statt ew'gen Lampenlichts, der wilde Haifisch,
Des Meer's Gebrause dein Gebein umtobt,
Wo du bei Muscheln liegst. . . .

Und er befiehlt, dass das Schiff des zarten Kindes wegen, das die See nicht vertragen könne, den Kurs verändern und nach Tharsus segeln solle.

Es liegt in diesen Szenen ein solcher Machthauch von Sturm und geifernden Wassern, ein solches Donnergerolle und Blitzgeprassel, dass Nichts in der englischen Poesie, nicht einmal in Shakespeares „Sturm“, nicht einmal in den Naturbeschreibungen von Byron und Shelley, höher kommt. Es bläst und heult und zischt und lärmt während dieses Seesturmes, so dass die Pfeife des Seemanns sich wie ein Geflüster im Wüten des Gewitters verliert. Daher sind diese Szenen auch berühmt und beliebt geworden in der Nation von Seefahrern, für die sie geschrieben sind. Auf diesem Gebiete gibt es in England Kenner genug.

Die Wirkung ist um so grösser, weil sich in die rein äusserliche Leidenschaft der Elemente die menschliche, ebenso zarte als grosse Leidenschaft mischt, die in der gedämpften Klage des Perikles über Thaisa zum Ausbruch gelangt. Sie wird nicht vom Gewitter übertäubt; sie klingt im Gegensatz zu dem Heulen des Windes und dem Toben des Meeres doppelt geistig und fein. Entzückend ist der Gruss des Perikles an das neugeborene Kind:

Sei mild dein Leben! keinem Kinde ward
Wohl je solch' eine stürmische Geburt.
Sei sanft und friedlich von Gemüt! Denn rauher
Hiess nie die Welt ein Fürstenkind willkommen.
Beglückt sei deine Zukunft! Denn die Stunde,
Die dich geboren, war so ungestüm,
Wie Feuer, Luft und Wasser, Erd' und Himmel
Sie machen konnten, dich herauszuführen
Aus deiner Mutter Schoss. . . .

Ogleich Wilkins Novelle dem Gange des Stückes sehr genau folgt, so finden sich doch nur zwei Stellen, wo die

Übereinstimmung sich bis auf den Wortlaut erstreckt. Die eine Stelle kommt im zweiten Aufzuge, also in seinem eigenen Texte vor, die zweite hier. Bei Shakespeare lautet die Stelle:

For thou'rt the rudeliest welcome to this world
That e'er was prince's child. Happy what follows!
Thou hast as chiding a nativity
As fire, air, water, earth and heaven can make . . .

In Wilkins' Novelle heisst es:

Poor inch of nature! Thou art as rudely welcome to the world as ever princess' babe was, and hast as chiding a nativity, as fire, air, earth and water can afford thee.

Noch auffallender als die wörtliche Übereinstimmung und die in der Prosa beibehaltenen Verszeilen ist hier der erste Ausruf *Poor inch of nature!*, der einen so vollkommen Shakespeareschen Klang hat, dass man sich zu der Annahme versucht fühlt, er sei in der bei der ersten Ausgabe des Schauspiels zu Grunde liegenden Handschrift vergessen worden.

Erst zu Anfang des dritten Aufzuges greift also Shakespeare ein. Er beginnt mit Marinas Geburt. Weshalb? Weil das Schauspiel erst mit ihrem Eintritt Interesse für ihn gewinnt. Die Ausführung dieser Gestalt, dieses zarten Bildes von jugendlicher Anmut und überlegener Reinheit ist ihm als eine fesselnde Aufgabe erschienen.

Man achte darauf, in wie hohem Grade der Auftritt das Gepräge Shakespeares trägt, wo sie, unmittelbar bevor Dionyza sie fortsendet um sie ermorden zu lassen, das Grab ihrer verstorbenen Amme mit Blumen bestreut. Die Scene verkündet gleichsam zwei bald folgenden Scenen in Shakespeares nächsten Arbeiten und zwar die Scene in Cymbeline, wo die Brüder die vermeintliche Leiche des Knaben Fidelio, unter welchem Namen sie ihre Schwester Imogen kennen gelernt haben, mit Blumen bestreuen, und die im Wintermärchen, wo Perdita als Schäferin den fremden Herren und ihren Gästen allerlei Blumen schenkt. Marina sagt (IV, 1):

Nein, nein, der Erde raub' ich ihren Schmuck,
Mit Blumen deinen Hügel zu bestreuen;
Es sollen gelbe, blaue Purpurveilchen
Und Ringelblumen wie ein Kranz sich ziehn
Um deine Gruft, so lang' es Sommer ist.
Ich armes Mädchen ward im Sturm geboren,
Als meine Mutter starb, und diese Welt
Umstürmt mich dauernd, wirbelt mich hinweg
Von meinen Freunden.

Die Worte sind einfach, an und für sich wenig merkwürdig. Aber für mich haben sie die grösste Bedeutung als Symptome. Es sind dies die ersten milden Töne, die dem Instrument entschlüpfen, dass so lange nur schneidende und gellende Laute von sich gegeben hatte. Man wird in allen aus der Verstimmungszeit stammenden Dramen Shakespeares nichts Ähnliches finden.

Wenn er in seiner Müdigkeit und Betrübnis sich herabgelassen hat, Partien dieses „Perikles“ umzuarbeiten, so geschah dies, um in die Hauptperson Stimmungen niederzulegen, die ihn nun erfüllten. Perikles ist der romantische Odysseus, der weitbereiste, der allerlei Übel erlitten und erduldet und nach und nach alles verloren hat, was ihm lieb war. In dem Augenblicke, wo wir ihn kennen lernen, ist er vom Tode bedroht, weil er das abscheuliche Rätsel eines Lebens richtig geraten hat — wie symbolisch! — und das macht ihn scheu und in sich gekehrt, unruhig und niedergeschlagen. Er hat von Anfang an einen Zug von Schwermut, daher von Gleichgültigkeit gegen Gefahren; als später sein Misstrauen gegen die Menschen erwacht, vertieft sich dieser Zug und gibt ihm ein Gepräge von Geistes- und Gefühls-Tiefe. Er ist eine durchaus sensitive Natur, mutig genug beim Schiffbruch, sich aber immer tiefer in seine Schwermut versenkend, die allmählich beinahe den Charakter von Geisteskrankheit annimmt. Ganz einsam und verlassen, wie er sich fühlt, will er keinen Menschen in seiner Nähe dulden; wird er angeredet, so antwortet er nicht, sitzt vielmehr stumm und barsch über seiner Qual brütend da (V, 1). Dann tritt Marina in

sein Leben ein, sucht sich zuerst durch demütiges Spiel und stillen Gesang seine Aufmerksamkeit zuzuziehen, richtet dann einige Worte an ihn, wird abgewiesen, ja zornig zurückgestossen, bis ihre sanftmütige Erzählung, wer sie sei und welche Unglücke sie verfolgt hätten, die Aufmerksamkeit des Königs erregt. Das Erkennen und Wiederfinden der Tochter ruft den schroffen Übergang von verzehrender Qual zu einer wehmütigen Glücksstimmung hervor.

Genau so hatte Shakespeare als Dichter sich von der Welt abgeschlossen; genau diese Anschauung hatte er von den Menschen und ihrer Teilnahme, bis mit dem Eintritt Marinas und ihrer Schwestern in seine Dichtung die Grundstimmung auf einmal umschlägt.

Wahrscheinlich hat Shakespeare diese Rolle für Burbadge, der sie spielte, zurecht gelegt; es steckt jedoch viel von ihm selbst darin. Es hat eine grössere Gemeinschaft zwischen den beiden Männern bestanden, als die allzu bekannte Anekdote von ihrem Rivalisieren bei einem Stelldichein vermuten lässt. Aber das Triviellste hat ja den durchschlagendsten Erfolg und wird am längsten behalten.

Wie nun Perikles von Shakespeare vergeistigt ist, so ist Marina unter seinen Händen eine verklärte Gestalt geworden, sie, die gleich bei ihrem Eintritt in das erwachsene Alter durch ihre Anmut und ihre seltenen Eigenschaften Neid und gehässige Eifersucht erregt. Sie wird eingeführt, indem sie ein Grab mit Blumen schmückt, und bald darauf erfahren wir bei ihrem Versuche, den zu entwaffnen, der den Befehl hat, sie zu ermorden, dass sie ebenso schuldlos ist, wie die Königin Dagmar auf ihrem Sterbebette im dänischen Volksliede geschildert ist. Sie hat nie ein böses Wort gesprochen, nie einem lebendigen Geschöpfe etwas zuleide gethan, nie eine Maus getötet, ja nie einer Fliege Schaden zugefügt; einmal hat sie wider Willen einen Wurm zertreten, und sie ist darüber in Thränen ausgebrochen. Und dieser Sanftheit entspricht der Schimmer von Wahrheitsliebe und Hoheit, der sie umgibt.

Als Perikles in der Einleitung zur Erkennungsscene, nachdem er Marina zuerst barsch abgewiesen und von sich gestossen hat, grösseres Entgegenkommen zu zeigen beginnt, und sie aufgefordert hat, ihm zu sagen, wo sie geboren, und wer sie mit diesem reichen Gewande ausgestattet habe, antwortet sie, wenn sie die Geschichte ihres Lebens erzählen wolle, so würde Perikles den Bericht für eine Lüge halten. Sie wolle daher lieber schweigen. Hierauf antwortet Perikles (V, 1):

Bitte, sprich;

Falschheit kann nicht von deinen Lippen kommen:

Du blickst bescheiden wie Gerechtigkeit,

Und scheinst mir ein Pallast gekrönter Wahrheit.

Ich glaube dir . . .

Erzähle deinen Lebenslauf; und sollt' er

Auch nur ein Tausendteil von dem enthalten,

Was ich gelitten, so bist du ein Mann,

Und ich ein duldend Mädchen: allein du schaust

Wie die Geduld, wenn sie auf Gräber starrt

Von Königen, und lächelnd die Verzweiflung

Entwaffnet. . .

Die phantasiereiche Grösse der Bilder ist hier deshalb aufgeboten, um dem Zuhörer von dem schon in ihrem Äusseren an den Tag tretenden Werte Marinas die richtige Vorstellung beizubringen. Es ist jedoch Perikles selbst so zu Mute, als wäre er ein begrabener Fürst, er selbst ist es, den ihre geduldige Teilnahme nicht loslässt, und es ist die Heftigkeit seines eigenen Kammers, die sie durch ihr Lächeln mildert.

Es ist viel dramatische Wirkung in dieser Scene. Das Wiederfinden und Wiedererkennen ist schon in den Tragödien des griechischen Altertums ein oft angewandter und nie fehlschlagender Effekt. Doch ist hier in den Repliken alles abgedämpft. Was wir sehen ist kein Gemälde mit starken, brennenden Farben. Es ist ein hingehauchtes, mild zusammengestimmtes Pastel.

Als es galt, dem Leser von dem seelischen Zustande Shakespeares zu dem Zeitpunkte, da „Wie es euch gefällt“ und „Was ihr wollt“ entstanden, eine richtige Vorstellung

zu geben, wurde er aufgefordert, sich eines Tages zu erinnern, an dem er sich ganz frisch und gesund fühlte und die Empfindung hatte, alle Organe seines Körpers seien in glücklicher Wirksamkeit, eines Tages, wo der Sonnenschein einen festlichen Eindruck macht und die Luft zu lieblosen scheint.

Um sich auf ähnliche Weise in Shakespeares jetzige Grundstimmung zu versetzen, muss man daran denken, wie Einem selbst nach einer schweren, langwierigen Krankheit bei der beginnenden Rückkehr der Gesundheit zu Mute war. Man ist noch so schwach, dass man jede grössere Anstrengung scheut. Man ist nicht mehr krank, doch auch durchaus nicht gesund. Der Gang ist schwankend und der Griff der Hand schwach; aber die Sinne sind geschärft; man sieht vieles in wenigem. Ein in die Stube dringender Sonnenblick wirkt mehr belebend und stärker stimmend als sonst eine ganze in Sonnenschein gebadete Landschaft. Das aus dem Garten hereindringende Gezwitscher eines Vogels, ja nur ein paar Pieptöne sagen Einem mehr als sonst Nachtigallengesang im Mondschein. Eine Nelke im Glase verursacht Einem mehr Freude als zu anderen Zeiten ein mit südländischen Gewächsen angefülltes Treibhaus. Man ist dankbar für das Geringste, empfänglich für Freundlichkeit, geneigt zu bewundern. Der dem Leben Zurückgegebene hat eine Seele, die zu würdigen versteht.

Und wie Shakespeare mit der tiefen Empfänglichkeit des Genies die sorgenlose Freudenzeit seiner Jugend stärker als andere empfunden hat, so auch jetzt die wehmütigen und weichen Stimmungen der Wiedergenesung.

Was er hat betonen wollen, ist die Hoheit der Unschuld in Marinas Wesen, und er lässt deshalb ihre Unschuld die abscheulichsten Proben bestehen und gibt ihr den schwärzesten Hintergrund, der sich denken lässt. Die Seeräuber verkaufen die zarte Marina an ein unzüchtiges Haus, und die Ausmalung von dessen Bewohnern und Marinas Verhältnis zu ihnen und den Besuchern erstreckt sich über einen grossen Teil des vierten Aufzugs.

Wie schon erwähnt, liegt kein Grund vor, diese Scenen mit Fleay als nicht von Shakespeare stammend zu bezeichnen. Wenn dieser Forscher, der durch seine Willkür und die Veränderlichkeit seiner Ansichten sein Ansehen fast verscherzt hat, Wilkins diese Scenen nicht zuschreiben, sie Shakespeare aber aberkennen will, so beruht das auf der Engherzigkeit des englischen Geistlichen, der die Forderung aufstellt, dass die Kunst, die er anerkennen soll, die Wohlanständigkeit beobachten müsse oder doch nur mit Humor und halb im Scherz übertreten dürfe. Die Farbe dieser Scenen — so platt und naturgetreu sie auch sind — das düstere, hässliche Lebensbild, das sie entrollen, hat eben das Caravaggio-artige Kolorit, das Shakespeare in diesem Zeitraum, den er nun zu verlassen beginnt, eigen war. Die stets treffenden Repliken, die Marina hier spricht, sind die vorzüglichsten, die Shakespeare ihr überhaupt in den Mund gelegt hat, von einer überlegenen Hoheit beseelt, wie sie die Antworten prägt, die Jesus seinen Plagegeistern und Verfolgern gibt. Endlich ist hier, wie schon angedeutet, das ganze Personal völlig dasselbe wie in „Mass für Mass“, dessen Echtheit von niemand bestritten wird. Die Situation selbst ist hier mit der dortigen verwandt. Isabella steht dort mit ihrer Hermelinreinheit in demselben Gegensatze zu der Welt von Kupplern und Kupplerinnen, die im Stücke ihr Wesen treiben, wie hier Marina zu der Wirtin, dem Diener und den Besuchern des Hauses.

Man kann sich nicht vorstellen, dass Shakespeare nach allem, was er erfahren und erlebt hatte, jemals wieder in die romantisch-mittelalterliche Vergötterung des Weibes als Weib habe zurückfallen können. Er hat jedoch in der Rechtlichkeit seines Wesens bald Ausnahmen gemacht von der allgemeinen Verdammung, mit der er eine Zeitlang geneigt war das ganze Geschlecht zu umfassen, und nun, da er seine seelische Gesundheit wiedererlangt, hat Shakespeare sich in seiner Seele gedrungen gefühlt, das Haupt eines jungen Mädchens mit einer Heiligenglorie zu umgeben, nachdem er so lange vorzugsweise bei Weibern verweilt

hatte, deren Wesen in die reine Geschlechtsbestimmung aufging. Und es ist ihm gelungen, ihre Unschuld in den abscheulichsten Situationen unbefleckt zu erhalten.

Man achte genau auf ihre Repliken in der dritten und sechsten Scene des vierten Aufzugs. Sie sagt, als sie sich im Hause eingesperrt sieht:

Dass Leonin so träg' und langsam war!
Er hätte töten sollen und nicht schwatzen;
Dass die Piraten, nicht genug barbarisch,
Mich eilig über Bord geworfen hätten,
Um drunten aufzusuchen meine Mutter!

Frau.

Was klagst du, hübsche Kleine?

Marina.

Ach, dass ich hübsch bin.

Frau.

Nun, die Götter haben dir deinen Teil gegeben.

Marina.

Ich klage sie nicht an.

Frau.

Du bist in meine Hände geraten, wo du gut leben sollst.

Marina.

O desto schlimmer ist's für mich, dass ich
Der Hand entging, durch die ich sterben sollte!
. . . . Seid Ihr ein Weib?

Frau.

Was sollt' ich sein, wenn ich kein Weib wäre?

Marina.

Ein ehrsames Weib oder gar kein Weib.

Der Statthalter Lysimachus besucht das Haus und ist bald allein mit Marina. Er beginnt das Gespräch:

Nun, hübsche Dirne, wie lange bist du schon bei diesem Gewerbe?

Marina.

Bei welchem Gewerbe, Herr?

Lysimachus.

Was ich nicht nennen kann ohne zu beleidigen.

Marina.

Ich kann nicht beleidigt werden durch mein Gewerbe. Gefall' es Euch, mir's zu nennen.

Lysimachus.

Wie lange treibst du deine Profession?

Marina.

Solang ich denken kann.

Lysimachus.

Gingst du so jung daran? Warst du eine Dirne im fünften oder siebten Jahre?

Mariana.

Früher noch, Herr, wenn ich jetzt eine bin.

Lysimachus.

Nun, das Haus, worin du wohnst, spricht dafür, dass du eine käufliche Kreatur bist.

Marina.

Wisst Ihr, dass dies Haus dergleichen liefert, und kommt doch hierhin? Man sagte mir, Ihr wäret ein ehrenwerter Mann und der Statthalter dieses Ortes.

Lysimachus.

Wie? Hat deine Wirtin dir mitgeteilt, wer ich bin?

Marina.

Wer ist meine Wirtin?

Lysimachus.

Nun, das Kräuterweib da; sie, die austreut und pflanzt den Samen der Schande und Ruchlosigkeit. O, du hast irgend etwas gehört von meiner Macht, und stellst dich hoch, damit ich mich mehr um dich bewerben soll. . . . Komm, bringe mich an einen geheimen Ort. Komm!

Marina.

Seid Ihr ein Mann von Ehre, zeigt es jetzt;

Legt Ihr Euch Würden bei, so macht sie wahr,

Damit man würdig von Euch denken möge.

Und Lysimachus wird von ihren Worten ergriffen und ist wie umgewandelt. Er schenkt ihr Gold, ermuntert sie, auf dem geraden Wege zu bleiben, und wünscht ihr den Beistand der Götter. Als es ihr gelungen ist, sich zu befreien und ihre Fähigkeiten und Talente geltend zu machen, wird es offenbar, welchen Eindruck sie im Stande ihrer Erniedrigung auf ihn gemacht hat. Er schickt nach ihr,

damit sie die Schwermut des Perikles zerstreue, und begehrt nachher ihre Hand.

Die angeführten Scenen liefern zwar keine dem Wagnisse ihrer Einführung entsprechende, geistige Ausbeute. Doch offenbaren sie den nun von Shakespeare gefühlten Drang, mitten in der Schlangengrube des Lasters jugendliche, weibliche Hoheit schneeweiss zu malen.

Man muss auch auf den Geist achten, in welchem dies ausgeführt ist. Es ist der Geist Shakespeares und der Renaissance.

Etwas früher würde die Behandlung eines solchen Stoffs in England zu einer „Moralität“, d. h. einem allegorisch geistlichem Schauspiel geworden sein, in dem die Tugend des gläubigen Weibes über das „Laster“ triumphiert hätte; etwas später würde dadurch in Frankreich ein christliches Drama entstanden sein, in welchem die religiöse Jungfrau heidnische Roheit und heidnischen Aberglauben zu Schanden gemacht hätte. Hier bei Shakespeare, der die Fabel in die Tage des Dianenkultus versetzt und Tugend wie Laster gleich heidnisch erscheinen lässt, findet sich keine Spur von irgend welchen geistlichen oder konfessionellen Zügen.

Man kann einen Vergleich anstellen; denn nur 37 Jahre später wird während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. in Frankreich ein solcher Stoff von Pierre Corneille behandelt in seiner nur wenig bekannten Tragödie *Theodore, vierge et martyre*. Das Stück spielt sich an derselben Stelle ab, wo „Perikles“ beginnt, nämlich in Antiochien während der Regierung des Diokletian.

Die boshafte Marcella, die Gattin des Provinzgouverneurs, will ihre Tochter Flavia mit Placidus, den diese liebt, verheiraten. Placidus weilt mit seinen Gedanken jedoch nur bei der Prinzessin Theodora, die von den alten Königen Syriens abstammt. Doch Theodora ist Christin, und das Stück spielt zur Zeit der Christenverfolgungen. Um sich nun an dem jungen Mädchen zu rächen und ihr das Herz des Placidus abwendig zu machen, lässt Marcella sie in ein Haus derselben Art führen wie das, wo Marina

gezwungen wird sich aufzuhalten, und lässt sie dort einsperren.

Das dramatische Interesse würde ja hier auf der Entwicklung von Theodoras Gefühlen, als sie sich ihrem Schicksal preisgegeben sieht, beruhen. Aber das junge, keusche Mädchen will und kann dem Entsetzen, das sie fühlen muss, nicht in Worten Luft machen; jedenfalls würden die Anstandsregeln der französischen Bühne das nicht erlauben. Corneille hat sich dieser Schwierigkeit entzogen, indem er die ganze Handlung in Erzählung umwandelt. Verschiedene unrichtige und unvollständige Erzählungen des Geschehenen lösen einander ab und halten den Zuschauer in Spannung.

Placidus erfährt zuerst, Theodoras Strafe sei in einfache Verbannung verwandelt worden. Er atmet erleichtert auf. — Dann heisst es, Theodora sei wirklich in jenes Haus geführt worden; Didymus, ihr christlicher Verehrer, sei zuerst hinzugekommen, habe den Soldaten Geld gegeben, um zuerst hineingehen zu dürfen, sei aber bald darauf wieder herausgekommen, indem er sein Gesicht aus Scham über seine schlechte Handlung verhüllte. — Die dritte Botschaft lautet, Theodora sei es, die angethan mit den Kleidern des Didymus herausgekommen wäre. Die Wut des Placidus verwandelt sich in die schmerzlichste Eifersucht. Er glaubt, Theodora habe sich aus freien Stücken dem Didymus hingegeben, und leidet tausend Qualen. — Endlich kommt die volle Wahrheit an den Tag. Didymus erzählt selbst, wie Theodora von ihm gerettet worden sei; er habe sie nicht angerührt, er sei ein Christ und erwarte den Tod. Lebe ohne Eifersucht! sagt er zu Placidus, und lass mich die Todesstrafe erleiden! Ach, antwortet Placidus, wie sollte ich nicht Eifersucht fühlen, wenn dieses entzückende Geschöpf dir mehr verdankt als das Leben. Du hast dein Blut hingegeben, um ihre Ehre zu retten, und ich sollte dich nicht um dein Glück beneiden! — Die christlichen Märtyrer werden beide getötet, und der heidnische Liebhaber, der nichts gethan hat, seine Geliebte zu befreien, steht beschämt da.

Der ganze Gegensatz besteht hier also zwischen den grossen Eigenschaften, die der christliche Glaube erzeugt, und den niedrigen Eigenschaften, die das Heidentum im Gefolge hat.

Bei diesem Vergleiche sind zwei Dinge auffallend: Die Überlegenheit des englischen Theaters, das rücksichtslos alles zur Aufführung bringt, selbst das, wovon im gesellschaftlichen Leben aus Anstandsrücksichten nicht gesprochen wird, und ferner der Abstand zwischen dem Geistesgepräge in dem Alt-England der Renaissance und in dem spiritualistisch-allerchristlichsten Frankreich des beginnenden Klassizismus.

Die ruhige Überlegenheit Marinas, die ihrer Unschuld entspringt, hat nichts von dem konfessionellen Beigeschmack den weder die Schauspiele des Mittelalters vor Shakespeare noch Corneille und Calderon nach ihm entbehren können, der ihm jedoch augenscheinlich lebhaft zuwider gewesen ist. Corneilles Theodora ist eine Heilige von Profession, Märtyrerin ihrer Wahl zufolge, und wenn sie sich schliesslich nach ihrer Befreiung aufs neue ihren Feinden überliefert, so geschieht das, weil sie durch eine übernatürliche Offenbarung die Gewissheit erlangt hat, dass man sie nicht wieder in jenes Haus einsperren werde, aus dem sie befreit worden ist. Shakespeares Marina, dieser liebevoll und schonend ausgeführte Umriss des neuen Frauentypus, der bald seine Dichtung erfüllen wird, ist in dem angeborenen Adel ihrer Natur rein menschlich.

Höchst interessant ist es nun zu beobachten, wie in diesem zugleich finsternen und abenteuerlichen Schauspiel über Perikles alles keimt, was Shakespeare noch auszuführen hat.

Marina und die Mutter Thaisa, die beide verloren gehen und spät von dem trauernden König wiedergefunden werden, sind ja gleichsam ein erster Entwurf zu Perdita und Hermione im Wintermärchen. Perdita ist, wie schon der Name aussagt, verloren gegangen, und sie lebt wie Marina in einem wildfremden Lande ohne ihre Eltern zu

kennen. Wir haben schon bemerkt, dass wie Marina ein Grab mit Blumen bestreut, teilt Perdita solche aus mit vielen tief sinnigen Worten über das Wesen der Blumen. Hermione wird schliesslich von König Leontes wiedergefunden, wie Thaisa von König Perikles.

In Cymbeline entspricht die böse Stiefmutter, die Königin, der hier vorkommenden bösen Pflegemutter Dionyza. Pisanio soll in Cymbeline Imogen zu Milfordhafen ermorden, wie Leonine in Perikles Marina am Strande töten soll. Cymbeline findet zuletzt seine Söhne und seine Tochter wieder, wie Perikles schliesslich Marina wiederfindet.

Die Vorliebe, die streng dramaturgische Arbeit durch leichtere Mittel, melodramatische Musik, Geister-Offenbarungen, wodurch die Entscheidung herbeigeführt wird, und dergleichen zu ersetzen, das Zeugnis einer gewissen Müdigkeit gegenüber den Forderungen der Kunst, zeigt sich schon hier. Diana offenbart sich dem schlummernden Perikles, wie Jupiter in Cymbeline sich dem schlafenden Posthumus offenbart. Wie Diana dem König befiehlt nach Ephesus zu segeln, wo er im Tempel Thaisa wiederfinden soll, so erklärt Jupiter, Posthumus werde wieder Frau Imogens Gatte werden.

Doch vor allem bereitet Perikles auf den „Sturm“ vor. Das Verhältnis des schwermütigen Perikles zur Tochter ist gleichsam eine Verkündigung des Verhältnisses zwischen dem hochsinnigen Prospero und Miranda. Auch er ist ein Fürst, der fern von seiner Heimat in der Verbannung lebt. Übrigens ist es jedoch die Gestalt Cerimons in „Perikles“, die den ersten Entwurf zum Charakter Prosperos enthält. Man beachte nur seine grosse Replik (III, 2):

Für grössre Gaben hielt ich Tugend stets
 Und Wissenschaft als Adel und als Reichtum
 Sorglose Erben mögen diese letztern
 Verdunkeln und Vergeuden; doch es folgt
 Unsterblichkeit den erstern nach, und macht
 Zum Gott den Menschen. Es ist allbekannt,
 Dass ich Physik studiert', Autoritäten
 Verwarf, und durch geheime Kunst und Praxis

Vertraut ward mit den segensreichen Kräften,
 Die in den Pflanzen wohnen, in den Steinen
 Und im Metall; und von den Störungen
 In der Natur, wie sie zu heilen sind,
 Kann ich drum sprechen, und fürwahr dies gibt
 Mir mehr Zufriedenheit und wahre Wonne,
 Als wenn ich durstete nach schwanker Ehre,
 Und meine Schätz' in seidne Beutel steckte,
 Den Thoren und dem Tode zu Gefallen.

Perikles und Thaisa stehen hier im zweiten Aufzuge in demselben Verhältnis zu dem erzürnten Vater, der doch ihre Verbindung nicht allzu übel nimmt, wie Ferdinand und Miranda zu Prospero, als dieser zum Schein in Zorn gerät. Doch vor allem ist der Sturm, der das Stück desselben Namens eröffnet, schon durch die bewunderungswürdige Sturmscene, womit Shakespeares Anteil an Perikles beginnt, vorher verkündet. Und wie die Sturmscenen einander entsprechen, so entspricht die Beschreibung Marinas von dem Gewitter, währenddessen sie zur Welt kam (Perikles IV, 1) der Beschreibung Ariels von dem Schiffbruch im Sturm (I, 2).

Viele kleine Züge verraten ausserdem die innere Verwandtschaft beider Dichtungen. Betäubende, einschläfernde Zaubermusik kommt im Sturm (II, 1) wie in Perikles (V, 1) vor; es ist im Sturm (III, 3) wie in Perikles (IV, 3) die Rede von Harpyien. Das Wort *virgin-knot*, das Marina in Perikles (IV, 2) über sich selbst ausspricht in den schönen Versen:

If fires be hot, knives sharp, or waters deep
 Untied I still my virgin-knot will keep

wird auch im Sturme (IV, 1) angewandt, wo Prospero es mit Bezug auf Miranda benutzt, und wohl zu beachten, das Wort kommt bei Shakespeare nur an diesen beiden Stellen vor.

So ist also die ganze spätere Produktion des Dichters im Keime in diesem so ungerecht übersehenen und geringgeschätzten Stücke zu finden. Zwei Umstände hat es gegen sich gehabt, teils dass es nicht ganz von Shakespeare ist, teils dass als Erinnerung an den eben zurückgelegten,

düsteren Zeitraum aus den schmutzigen Umgebungen des vierten Aufzugs ein dunkeler Schatten über die Physiognomie Marinas fällt. Doch nicht nur als eine Urkunde zur Seelengeschichte Shakespeares, sondern auch als poetisches Erzeugnis ist dieses schöne und merkwürdige Bruchstück Perikles ein Werk vom höchsten Interesse.*)

XVI.

In Perikles, wie in Timon war es verhältnismässig leicht, Shakespeares Anteil nachzuweisen. Dieser bestand aus den entscheidenden Partien der Schauspiele. Die Männer, die hier mit dem grossen Dichter zusammengewirkt haben, scheinen ferner halb durch Zufall zu dieser Ehre gelangt zu sein und haben daher für uns heutzutage keinerlei Interesse mehr. Anders verhält es sich mit zwei Dramen aus demselben Zeitraum, bei denen Shakespeares Name gleichfalls im Verein mit dem Namen eines anderen Mannes genannt wird und zwar nach der Ansicht der meisten Kritiker mit Recht. Ich meine *Die beiden edlen Verwandten* (*The two noble kinsmen*) und Heinrich VIII. Shakespeares Anteil an diesen Stücken ist weit weniger bedeutend, bezüglich des einen beinahe verschwindend, während dagegen der gerade damals mit Glanz hervortretende Dichter, dem der Rest zu verdanken ist, einen bedeutsamen Platz in der dramatischen Litteratur des Zeitalters ausgefüllt hat und Shakespeare nicht vollständig gleichgültig gewesen sein kann. Man fühlt sich deshalb versucht, mit seinen Ge-

*) Delius: Über Shakespeare's Pericles, Prince of Tyre. Jahrbuch der d. Shakespeare-Gesellschaft III, 175—205. — F. G. Fleay: On the Play of Pericles. The New Shakspeare Society's Transactions 1874, S. 195—254. — Swinburne: A study of Shakespeare S. 206 ff. — Gervinus: Shakespeare I, 187 und Elze: Shakespeare S. 409 glauben noch, dass Perikles eine Jugendarbeit sei.

danken bei der Frage zu verweilen wie Shakespeare sich zu ihm gestellt hat und wie er dazu kam, mit ihm zusammen zu arbeiten.

Im Jahre 1608 war auf dem Globetheater ein Drama *Philaster* aufgeführt worden, das einen ganz aussergewöhnlichen Anklang gefunden hatte, und dessen Bühnenerfolg sich als andauernd erwies. Es hatte zwei Verfasser, den zweiundzwanzigjährigen Francis Beaumont und den achtundzwanzigjährigen John Fletcher. Der Erfolg dieses Schauspiels war so durchschlagend, dass die Namen beider Dichter von nun an Berühmtheit erlangten. Vor dieser Zeit (1606—7) hatte Fletcher allein sein vermeintlich lustiges, aber ziemlich abgeschmacktes Prosa-Stück *Der Weiberhasser* (*The woman-hater*) auf die Bühne gebracht; es kommen zwar einige komische Figuren darin vor, jedoch nichts, was auf seine späteren Leistungen als Dichter schliessen liesse.

Nach dem durch *Philaster* errungenen Triumphe liessen die beiden Dichter 1610 oder 1611 ihr berühmtes Hauptwerk *The Maids Tragedy* und 1611 das beinahe ebenso angesehene Drama *A king and no king* aufführen; von jetzt an setzte Fletcher seine dramatische Thätigkeit fort, anfangs im Verein mit Beaumont, nach dessen Tode (1615) noch zehn Jahre, den Rest seiner Lebenszeit, allein (bei einem einzelnen Stücke im Verein mit Rowley) und erreichte ein Ansehen, das den Ruhm Shakespeares wahrscheinlich schon zu dessen Lebzeiten, jedenfalls nach dessen Tode, beim grossen Publikum verdunkelte und allmählich so hoch stieg, dass Dryden in seinem bekannten „*Essay of Dramatic Poesie*“ 1668 zu der Bemerkung veranlasst wird: „Beaumonts und Fletchers Stücke geben jetzt die häufigsten und ansprechendsten Theatervorstellungen ab, indem das ganze Jahr hindurch deren jedesmal zwei gespielt werden, wenn eines von Shakespeare oder Jonson zur Aufführung gelangt“ — eine Äusserung, die übrigens, wenn man die Aufzeichnungen in Pepys Tagebuch vergleicht, nicht wenig übertrieben erscheint. Doch von Shakespeare und Jonson war es wiederum der letztere, dessen Ruf, je mehr das Jahrhundert

vorschritt, den des anderen verdunkelte. Samuel Butler zieht nicht nur persönlich Ben Jonson vor, sondern hält auch seine Überlegenheit für eine allgemein anerkannte Thatsache.*)

Die beiden neu auftretenden Dichter gehörten weder wie die älteren (Peele, Greene, Marlowe) dem litterarischen und gelehrten Proletariate an, noch wie Jonson und Shakespeare dem Mittelstande. Sie stammten beide aus vornehmeren Geschlechtern. Fletcher war der Sohn eines hohen Geistlichen, eines Mannes, der die Hof-Verhältnisse unter Elisabeth wie unter James aus Erfahrung genau kannte; Beaumonts Vater war Justitiarius beim Gericht für bürgerliche Angelegenheiten (Justice of the common pleas) und mit hochgestellten Familien verwandt. Es machte auf die Zeitgenossen gleich Eindruck, dass beide das Wesen vornehmer Herren sowohl in ihren Ausschweifungen wie in ihren schnellen und witzigen Antworten bis zur Vollkommenheit wiederzugeben verstanden.

Francis Beaumont wurde, wahrscheinlich 1586, zu Grace-Dieu in Leicestershire in einer Familie geboren, die dem Gerichtsadel angehörte, deren Mitglieder jedoch in grosser Anzahl dichterischen Hang und dichterische Anlagen besaßen; in dem Jahre, da Francis starb, waren in der Familie nicht weniger als drei Dichter des Namens Beaumont. Im Alter von zehn Jahren wurde Francis Beaumont schon Student zweiter Klasse (gentleman commoner) in Broadgate Hall zu Oxford und kam von da nach London, wo er als juridischer Student Mitglied von *the Inner Temple* wurde. Er nahm die Jurisprudenz jedoch leicht und scheint sich meistens der Dichtung von Schauspielen und Maskenspielen gewidmet zu haben, die ja in jenen Tagen öfters in den juristischen Kollegien aufgeführt wurden. So tritt Beaumont ja noch 1613 als Dichter des Maskenspiels auf, das die juristischen Korporationen The Inner Temple und Grays Inn zur Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Fürsten von der Pfalz bei Hofe aufführten.

*) Siehe Richard Garnett: The age of Dryden S. 249.

Es scheint, dass die gemeinschaftliche Schwärmerei für Ben Jonsons *Volpone* (1605) Beaumont und Fletcher zuerst zusammengeführt hat. Sobald sie einander kennen gelernt hatten, verbanden sie sich zu einer brüderlichen Freundschaft und einem Zusammenarbeiten, wovon die Geschichte äusserst wenige Beispiele aufzuweisen hat. Aubrey, dem wir mehrere Anekdoten über Shakespeare verdanken, hat über sie einen Satz niedergeschrieben, der ihr Zusammenleben in starken Zügen malt. „Sie lebten, sagt er, zusammen auf der Bankseite nicht weit vom Schauspielhause, beide unverheiratet; hatten in ihrem Haus ein *, das sie in hohem Grade bewunderten; und dieselben Kleider; Mantel u. s. w. gemeinschaftlich.“ Es kann nicht gut Zweifel darüber herrschen, was Aubrey mit dem Stern hat sagen wollen, den er statt eines Wortes so verschämt in seinen Text einführte; nichtsdestoweniger hat seiner Zeit Chalmers diesen Stern durch das sinnlose Wort *bench* = Bank ersetzen wollen.

Die beiden Freunde begannen bald gemeinschaftlich zu arbeiten. Es scheint, dass sie ihre dramatischen Pläne im Verein entworfen haben, und dass dann jeder die für sein Talent am besten passenden Szenen ausführte. Darauf deutet eine von Winstanley aufbewahrte Anekdote hin, die vielleicht erfunden ist, jedoch auch wahr sein kann. In einem Wirtshause, wo die beiden Dichter damit beschäftigt waren, die verschiedenen Partien eines geplanten Schauspiels unter einander zu verteilen, drang aus ihrem Zimmer der Ausruf: „Ich übernehme es, den König tot zu schlagen,“ was von einem vor der Thür Stehenden als ein Zeugnis von majestätsverbrecherischer Verschwörung aufgefasst wurde und zu einer Anzeige führte. Für die Richtigkeit der Anekdote spricht es, wie George Darley treffend bemerkt hat, dass in Fletchers „Der Weiberhasser“ (V, 2) ein ganz ähnliches Missverständnis zu einer Angeberei führt, und dass in diesem Stück gegen Angeber eine grosse Bitterkeit an den Tag gelegt wird; man lese I, 3, wo ein wenig schmeichelhaftes Bild von ihrem Wesen und Treiben entworfen wird.

Wie es sich nun auch mit der Verteilung der dramatischen Arbeit zwischen „den beiden edlen Verwandten“ verhalten haben mag, so müssen sie doch die Arbeit im Verein nachgesehen und nach besten Kräften die Spuren ihres sehr verschiedenen Stils verwischt haben; sonst würde es heutzutage, obgleich wir Arbeiten besitzen, die jeder für sich ausgeführt hat, nicht so schwer fallen, jedem von ihnen genau die ihm zukommende Ehre zuzumessen.

Es fehlt uns jedoch nicht an Unterscheidungsmerkmalen, besonders metrischer Art, um ihre ursprünglich ungleichartigen Talente auseinanderhalten zu können. Soweit wir es heutzutage beurteilen können, war Beaumont der für die eigentlich tragische Dichtung Veranlagte; sein poetischer Ton war voller und tiefer als Fletchers; er besass weniger Witz und weniger entwickelte Fertigkeit, er war aber ernster begeistert, reicher an Gefühl und wegener in seiner Erfindung. Für die Nachwelt umgibt eine Glorie von Wehmut sein hübsches Angesicht, da er gleich zwei anderen von den vorzüglichsten Dichtern Englands, Marlowe und Shelley, dahingerafft wurde, ehe er sein dreissigstes Lebensjahr erreichte.

Beaumont schloss sich mit besonderer Innigkeit an Ben Jonson an, war ein beständiger Gast im Wirtshause Mermaid und hat die dort stattfindenden, litterarischen und gesellschaftlichen Zusammenkünfte in seiner poetischen Epistel an Ben Jonson verherrlicht, aus der oben (S. 248) einige Verse angeführt worden sind. Wie leidenschaftlich Beaumont Ben Jonson bewunderte, zeigt sich besonders in dem Gedichte, das er wegen Volpone an ihn gerichtet hat; er stellt darin Jonsons Kunst — die er allein die englische Sprache gelehrt habe — und die Anmut seines komischen Stils hoch über alles, was bisher irgend ein anderer Dichter, also auch Shakespeare, auf irgend einer englischen Bühne geschaffen habe. Jonson antwortete mit seinen Versen „An Mr. Francis Beaumont“, worin er die Huldigung mit der wärmsten Liebeserklärung und mit der Äusserung vergilt, er fürchte „nicht einmal des am wenigsten nachsichtigen

Gedankens“, der aus Beaumonts Feder flosse, „würdig zu sein“, und endlich mit der Versicherung, dass er den Freund um dessen grösseres Talent beneide. Nach dem, was Dryden berichtet, hat Ben Jonson, so lange Beaumont lebte, alles, was er schrieb, dem Urtheil des jungen Mannes unterbreitet, ja ihm seine Handschriften zum Verbessern gegeben.

Während so die Namen Beaumont und Ben Jonson miteinander verknüpft sind, ist es Fletchers Name allein, der eine Konstellation mit dem Shakespeares bildet.

John Fletcher wurde im Dezember 1579 zu Rye in Sussex geboren, war also mehr denn 15 Jahre jünger als der grosse Meister, der einige Male sein Mitarbeiter gewesen sein soll. Sein Vater war zuerst Dompropst in Peterborough, hierauf Bischof in Bristol, in Worcester und endlich in London, ein schöner, beredter, zu üppigem Leben geneigter Mann, der sich zu zeigen und das Dasein zu geniessen liebte, jeder Zoll ein Höfling. Alle seine Gedanken drehten sich darum, sich die Gunst des Souveräns zu erkämpfen, zu erhalten oder wiederzuerobern.

Das Leben dieses Vaters hatte einen historisch interessanten Moment aufzuweisen, bei dessen ausgeprägt dramatischem und tragischem Charakter er sicher oft in seinen Gesprächen mit dem jungen Sohne verweilte, und der wohl geeignet war, auf einen heranwachsenden Tragödiendichter den tiefsten Eindruck zu machen. Dr. Richard Fletcher war nämlich der Geistliche, der auf Befehl der Regierung Maria Stuart in ihrer Todesstunde beistehen sollte. Er war also sowohl Teilnehmer als Zuschauer bei dem Ende der schottischen Kleopatra gewesen.

Als er der Königin in dem ganz mit Schwarz ausgeschlagenen Sal, in welchem sie enthauptet werden sollte, entgegtrat und sie seinem Auftrage gemäss aufforderte, mit ihm zusammen zu beten, so wandte sie ihm den Rücken. Madame, begann er mit leiser Stimme, die ausgezeichnete Majestät der Königin — Madame, die ausgezeichnete Majestät der Königin; dreimal begann er den Satz, aber die Stimme ver-

sagte ihm vor Gemütsbewegung. Als er die Worte zum viertenmal wiederholte, unterbrach sie ihn scharf: Herr Dompropst, ich bin eine Katholikin und muss als Katholikin sterben. Es ist nutzlos, mich zu quälen, und Ihre Gebete werden mir nur wenig frommen. — Verändern Sie Ihre Gesinnung, rief er nun, indem er seiner Zunge wieder Herr wurde, bereuen Sie wenigstens Ihre Sünden, setzen Sie ihr Vertrauen auf Christus, damit Sie durch ihn gerettet werden! — — Machen Sie sich keine Sorge, Herr Dompropst, antwortete sie, ich setze mein Vertrauen auf meinen eigenen Glauben, für den ich jetzt mein Blut vergiessen soll. — Es thut mir leid, sagte nun Shrewsbury, dass Ihr dem Papismus so ergeben seid. — Langsam entfernten ihre Damen den Schleier von ihrem Haupte, um den Haaraufsatz nicht zu beschädigen. Sie zogen ihr das lange schwarze Kleid aus, und sie stand nun da in einem Unterrock von purpurrotem Samt. Sie zogen ihr die schwarze Jacke aus, und sie stand in einer hochroten Taille von Seide da. Schluchzend zogen sie ihr hochrote Ärmel an und bekleideten ihre Füße mit hochroten Pantoffeln. So stand das stolze Weib plötzlich wie durch eine Verwandlung auf der Bühne in scharlachrotem Anzuge in dem kohlenschwarzen Sale. Ihre Damen jammerten laut. Sie rief ihnen zu: *Ne criez pas vous, j'ai promis pour vous. Adieu, au revoir.* Und laut betend *In te Domine confido* legte sie ihr Haupt auf den Block.

Unmöglich konnte Richard Fletcher jemals die Seelenstärke und Festigkeit, den unbeugsamen Mut vergessen, den die grosse Komödiantin bei dieser Gelegenheit an den Tag legte. Ebenso wenig das Gemisch von dem Entsetzlichsten und rein Burlesken, was nun folgte. In seiner Aufregung that der Henker zum erstenmal einen Fehlhieb, er traf nur schwach das um die Augen gebundene Tuch und streifte die Wange. Nach dem zweiten Hiebe hing der Kopf nur an einem Hautstreifen, den er durchschnitt, indem er das Beil zurückzog. Und nun war Fletcher wieder Zeuge einer Verwandlung, so wunderbar, als wäre sie durch Zauberei herbeigeführt. Der reiche, falsche Haaraufsatz

fiel von dem abgehauenen Kopfe herunter. Als die Königin vor dem Blocke kniete, war sie ein Weib mit der vollendeten Anmut und der würdigen Schönheit des reifen Alters. Der Kopf, den der Henker der versammelten kleinen Schar vorzeigte, trug die verwelkten Züge einer ergrauten, runzeligen, alten Frau.*)

Konnte irgend eine Erzählung aus der ganzen Weltgeschichte dem jungen Fletcher einen tieferen Einblick gewähren in die Schrecken einer tragischen Katastrophe, in das Grauen des Todes und in die Mischung von Erhabenem und abenteuerlich Groteskem, wie sie das Dasein in seinen bedeutungsvollsten Augenblicken zuweilen darbietet, als diese Schilderung, die der Knabe von den Lippen seines Vaters vernahm, und durch die er gleichsam dazu eingeweiht und angespornt wurde, der Mann der tragischen und burlesken Theatereffekte zu werden!

John Fletcher wurde in Cambridge erzogen und kam wahrscheinlich etwas früher nach London als Beaumont, um als Schauspieldichter sein Glück zu versuchen. Er machte dieses sein Glück im Jahre 1608 mit *Philaster or Love lies a-bleeding*. Für Shakespeare muss es ein wunderliches Gefühl gewesen sein, Zeuge des Triumphes dieser ersten Aufführung zu sein. Denn das Stück musste ihm an manchen Stellen nur als ein Wiederhall seiner eigenen Werke vorkommen. Prinz Philaster befindet sich in Hamlets Lage, insofern er unrechtmässig vom Throne verdrängt ist, und ab und zu spricht er im Stile Hamlets zum Könige. So gleich in der ersten Scene des ersten Aufzugs:

Der König.

Er ist wie besessen.

Philaster.

Ja, von dem Geiste meines Vaters. Er ist hier, o König, ein gefährlicher Geist! Nun sagt er mir, König, ich sei der Erbe eines Königs, und befiehlt mir, König zu sein, und flüstert mir zu, diese seien meine Unterthanen. Es ist wunderbar, dass er mich nicht

*) Froude: History of England, XII, S. 254. — J. St. Loe Strachley: Beaumont and Fletcher, I, S. XV.

schlafen lassen will, sondern in meine Phantasie hinabtaucht und mir dort Geschöpfe gibt, die vor mir knien und mir dienen und ausrufen, ich sei König. Aber ich will diesen Geist unterdrücken. Er ist ein Partei-Geist, der mich vernichten will. Edler Herr, Eure Hand! Ich bin Euer Diener.

Der König.

Fort! Ich dulde das nicht u. s. w.

Doch ist Philaster dem Könige nicht gefährlich, denn er liebt dessen Tochter Arethusa und wird von ihr angebetet, während der Vater sie mit dem anmassenden Prahlers, Prinz Pharamond von Spanien verheiraten will. Philaster wird, ohne es zu wissen, nicht weniger angebetet von Euphrasia, der Tochter des Hofmannes Dion, die als Page verkleidet unter dem Namen Bellario in seinen Dienst getreten und ihm mit einer Neigung zugethan ist, die ohne Wanken jede Probe besteht, selbst die, zwischen ihm und Arethusa den Liebesboten zu machen, und die, dass er sie der Geliebten überlässt, um ihr stets an die Hand gehen zu können. Sie befindet sich also in einer ganz ähnlichen Lage wie Viola in Twelfth Night, jedoch mit dem Unterschiede, dass das Verhältnis dort wie ein Lustspielmotiv behandelt ist, während hier nur hoher romantischer und tragischer Ernst herrscht.

Aber noch an ein drittes seiner Schauspiele, und zwar stärker, als an irgend ein anderes, muss Shakespeare durch Philaster erinnert worden sein, ein Drama, bei dem es zutrifft, was hier der Titel aussagt, dass die Liebe darin blutend daliege, nämlich: Othello. In Wirklichkeit werden Philaster und Arethusa während des Ganges der Handlung in Othellos und Desdemonas Lage versetzt.

Das geht folgendermassen zu. Da die Prinzessin ihren Verlobten Pharamond mit so viel Kälte, als sie es wagen darf, behandelt und es ihm vor allem abschlägt, vor der Hochzeit irgend etwas von seinen Rechten als Ehemann vorwegzunehmen, so gelingt es dem Prinzen, der mit naiver Offenherzigkeit den Zuschauern mittheilt, dass seine Konstitution dies nicht aushalten könne, ein Verständnis und

ein Stelldichein mit einer äusserst entgegenkommenden Hofdame, Fräulein Megra zuwege zu bringen, einer jener leichtfertigen Schönben, die Fletcher meisterlich zu zeichnen versteht. Sie kommt seiner Cloe in dem anmutigen Schauspiel *The faithful Shepherd* sehr nahe. Da Zeit und Ort ihrer ersten Zusammenkunft mit dem Prinzen verraten wird, und der König, über den seiner Tochter angethanen Schimpf erbittert, das Stelldichein vereitelt, indem er an das Haus klopft und Megra mit den härtesten und grössten Worten beschämt, so droht diese seiner Majestät in der Raserei der Selbstverteidigung, dass es, falls der König ihren Namen öffentlich besudele, über die Königstochter ausgehen solle, indem Megra dann jedermann erzählen wolle, was sie von einem allzu zärtlichen Verhältnisse zwischen dieser und einem erst eben in ihren Dienst getretenen, hübschen, jungen Pagen wisse.

Sobald der König erfährt, dass Bellario bei Arethusa in Diensten ist, glaubt er sofort an die Verleumdung und fordert mit rohen Ausdrücken die Entfernung des Pagen. Die Hofleute, die alle Philaster lieben und wie das Volk wünschen, er solle den König vom Throne stossen, haben mit Kummer und Entrüstung gesehen, wie er durch seine Leidenschaft für die Prinzessin in seiner Aktion gelähmt worden; sofort überbringen sie daher Philaster die Verleumdung, ja Einer von ihnen — zufälligerweise eben Bellario-Euphrasias Vater — gibt dem Prinzen die lügenhafte Versicherung, er habe die Prinzessin und den Pagen zusammen überrascht. (Dieses Motiv ist übrigens, wie alle die anderen, wozu die Verkleidung Veranlassung gibt, nicht im geringsten ausgenutzt, weil es bis zur letzten Scene des Stückes für die Zuschauer wie für die Personen des Stückes ein Geheimnis bleibt, was und wer Bellario ist). Von nun an ist Philaster ein Othello. Er zieht sein Schwert gegen den armen Bellario, der vor Liebe zu ihm verschmachtet, und jagt ihn wütend fort. Der Page fühlt, dass Philaster von irgend einer ihm unbekanntem Intrigue umspinnen ist, und sagt folgende Worte, die unverändert an Othello gerichtet werden könnten:

But through these tears
Shed at my hopeless parting I can see
A world of treason practised upon you
And her and me.

Gerade wie Desdemona Othello gegenüber ahnungslos und mit Wärme Cassio das Wort redet, so trauert hier Arethusa in Philasters Gegenwart darüber, dass man sie gezwungen habe, ihren teuren Liebesboten zu verabschieden (III, 2):

Du Grausamer! Bist auch du hartherzig? Wer soll dir nun erzählen, wie sehr ich dich liebe? Wer soll es dir beschwören und die Thränen weinen, die ich sandte? Wer soll dir nun Briefe, Ringe, Armbänder bringen? Seine Gesundheit im Dienste einbüßen? Lange Nächte unter Reden zu deinem Preise durchwachen? u. s. w. *)

Und Philaster leidet bei diesen ihren Worten ganz dieselben Qualen, wie der Mohr von Venedig. Aber weicher angelegt, wie er von Anfang an ist, antwortet er ihr mit einigen Repliken, deren klagendes Pathos nicht schöner noch tiefer empfunden sein könnte. Als er aber später in einer Waldgegend Arethusa und Bellario, die einander zufällig getroffen haben, zusammen sieht, verwundet er in eifersüchtiger Wut zuerst Arethusa und dann Bellario, der nicht allein den Schwertstoss ohne Klage empfängt, sondern sich auch an seiner Stelle als Urheber eines Mordversuches an der Prinzessin verhaften lässt. In diesen beiden jungen Frauen ist die tiefe Neigung Desdemonas verdoppelt und hat bei beiden einen ergreifenden Ausdruck gefunden. Schliesslich kommt alles in Ordnung. Eine Revolution gibt Philaster seinen Thron zurück; die Wunden der beiden liebenden Frauen werden geheilt. Die Verleumdung und der Verdacht gegen Arethusa verstummen in demselben Augen-

*) Oh, cruel!

Are you hardhearted too? who shall now tell you
How much I loved you? who shall swear it to you,
And weep the tears I send? who shall now bring you
Letters, rings, bracelets? lose his health in service?
Wake tedious nights in stories of your praise?

blicke, da man die Entdeckung macht, dass Bellario ein Weib ist; Philaster heiratet seine Geliebte und diese beschliesst das Drama, indem sie, noch hochsinniger als die Königin in Mussets „Carmosine“, Bellario-Euphrasia auffordert, bei ihnen zu bleiben und ihr Leben zu teilen:

Come, live with me;
Live free as I do. She that loves my lord,
Cursed be the wife that hates her!

Shakespeare kann hier trotz der vielen Anklänge an seine eigenen Arbeiten, die das Stück enthält, das Talent nicht verkannt haben. Besonders muss es ihm gefallen haben, dass bei diesen beiden beginnenden Dichtern ganz im Gegensatz zu Chapman wie zu Marlowe, denen der Sinn für das Weibliche und die Fähigkeit, es zu schildern, völlig fehlte, die Frauencharaktere sich durch einen hohen Grad von Sanfttheit und Anmut auszeichneten. In Chapmans Dramen, selbst in den besten wie das Doppeltdrama *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron, Marshal of France*, das sich so nahe an die zeitgenössische Geschichte hielt, hat Shakespeare schwerlich etwas gefunden, das ihm zusagte. Es war mehr eine Epopöe in zehn Aufzügen als ein Schauspiel. In Chapmans Lustspielen, selbst in den besten, wie *Eastward Hoe* mit seiner merkwürdig lebendigen Schilderung des damaligen London, wozu seine Mitarbeiter Ben Jonson und Marston das Ihrige beigetragen haben, fühlte Shakespeare sich wahrscheinlich durch einen von ihm selbst stets vermiedenen Realismus zurückgestossen. Das Schauspiel von Beaumont und Fletcher ging dagegen in einem phantastischen Sizilien oder vielmehr in dem Phantasielande vor sich, wohin sie in der Regel auch späterhin ihre Dramen verlegten, und hatte seiner ganzen Haltung nach etwas abstrakt Poetisches, eine ähnliche Schilderung der Menschen und ihrer Leidenschaften, wie sie den romanischen Völkern eigen ist, die Shakespeare besonders zu diesem Zeitpunkte seines Lebens nicht unlieb hat sein können.

Das wahrscheinlich unmittelbar auf Philaster folgende Schauspiel dieser Dichter *A King and no King* bot ungefähr

dasselbe System von Vorzügen und Mängeln dar. Auch hier traf Shakespeare starke Spuren seiner eigenen Dichtung. Wenn die Mutter des Königs (III, 1) hier vor ihm kniet, und dieser sie aufhebt, so verspürt man deutlich, dass die jungen Dichter vor kurzem Volumnia vor Coriolan haben knien sehen. Und es findet sich hier eine komische Person Namens Bessus, ein Krieger, der trotz seines Hauptmanns-ranges eine Memme aller Memmen, ein Prahlhans, ein Lügner, gelegentlich auch Kuppler ist und zwar auf eine sehr unterhaltende Weise. Bei der Ausführung dieser Gestalt haben die beiden Poeten eine nicht geringe komische Begabung an den Tag gelegt. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass die mächtige Gestalt Falstaffs durch die Schilderung hindurchschimmert. Zuweilen eignen sich die Dichter ganz Falstaffsche Wendungen an. So sagt irgendwo (IV, 3) ein Fechtmeister mit Bezug auf Bessus:

Das zeigte Vorsicht, den besten Teil von Tapferkeit.*)

Wie wir in Philaster eine starke Leidenschaft, die des Helden für Arethusa, sich unter grundlosem Verdachte verzehren sahen, so führt hier eine noch mächtigere Leidenschaft zwischen dem jungen König Arbaces und der Prinzessin Panthea zu Verwirrung und Entsetzen, weil Arbaces und Panthea während des ganzen Stückes keinen Augenblick bezweifeln, dass sie Geschwister sind, bis Arbaces am Schlusse des fünften Aufzugs das Geheimnis seiner Geburt erfährt, gerade wie in Philaster die Hauptpersonen erst in der letzten Scene das Geheimnis wegen Bellarios Geschlecht zu wissen bekommen. Spaconia, die erkennt, dass auch König Tigranes, für den sie lebt, Panthea liebt, befindet sich ferner hier ganz in derselben Lage wie Euphrasia gegenüber Philaster. Indessen ist das Charakterstudium

*) „It showed discretion, the best part of valour.“ Falstaff sagt im ersten Teil von Heinrich IV. (V, 4): „The better part of valour is discretion.“ Diese Parallele fehlt sowohl in Ingleby's: *Shakespeare's Century of Praise*, als auch in Furnivall's: *Fresh Allusions to Shakspeare*.

hier tiefer, indem das Wesen des Arbaces mit seiner Mischung von übertriebenem Selbstgefühl, Eitelkeit, Prahl-sucht und den vorzüglichsten Eigenschaften äusserst zusam-mengesetzt ist und doch nicht unnatürlich oder unsympathisch, und es findet sich hier ein Studium einer zusammengesetzten Leidenschaft, die dem von Racine in „Phèdre“ nichts nach-gibt; der Liebesbrand lodert hier in seiner Wildheit auf und will nicht ablassen, aber das Entsetzen und der Abscheu vor der Blutschande tritt ihm stets entgegen. Die Dichter entwickeln hier ein Pathos, eine Dialektik von hohem Rang.*)

Um das Jahr 1609—10 erreichten Fletcher für seine

*) Know I have lost

The only difference betwixt man and beast,
My reason.

Panthea.

Heaven forbid!

Arbaces.

Nay, it is gone

And I am left as far without a bound
As the wild ocean, that obeys the winds;
Each sudden passion throws me where it lists,
And overwhelms all that oppose my will.
I have beheld thee with a lustful eye;
My heart is set on wickedness, to act
Such sins with thee as I have been afraid
To think of . . .

I have lived

To conquer men, and now am overthrown
Only by words, brother and sister. Where
Have those words dwelling? I will find 'em out,
And utterly destroy 'em; but they are
Not to be grasped . . .

Accursed man!

Thou bought'st thy reason at too dear a rate;
For thou hast all thy actions bounded in
With curious rules, when every beast is free:
What is there that acknowledges a kindred
But wretched man? Who ever saw the bull
Fearfully leave the heifer that he liked,
Because they had one dam?

Person, und Beaumont im Verein mit ihm doch ihren Höhepunkt sowohl als Dichter wie auch als Theaterschriftsteller. Das waldfrische Hirtenspiel, das Fletcher zum alleinigen Urheber hat, *The faithful Shepherdess*, muss vor dem Frühling des Jahres 1610 veröffentlicht gewesen sein, da Sir William Skipwith, der eine der Männer, an die es Widmungsgedichte enthält, im Mai dieses Jahres starb. Fletcher hat hier einen Stoff gefunden, der seine frische, leichte, graziöse Lyrik aufzunehmen geeignet war. Auch hier sah Shakespeare eine seiner eigenen Schöpfungen, den Sommernachtstraum, als ein fernes Vorbild hindurchschimmern. Auch hier wechseln die Liebenden die Gestalt, so dass Perigot Amarillis in Amorets Gestalt umarmt, in dem Glauben seine Herzallerliebste an seine Brust zu drücken; übrigens verwundet er Amoret, wie Philaster Arethusa. Als ein weiteres Vorbild hat Spensers *Shepherd's Calendar* gedient. Fletcher hat, wie Darley zeigt, verschiedene Verse dieser Dichtung nachgeahmt, und wunderlich genug sind einige darunter, in denen Spenser wiederum Chaucer nachgeahmt hat; indessen hat keiner der beiden späteren Dichter die Anmut des ersteren erreicht. So heisst es in *The faithful Shepherdess* (V, 5):

Sort all your shepherds from the lazy clowns
That feed their heifers in the budded brooms.

In Spensers *Shepherd's Calendar* steht:

So loytering live you, little herd-grooms
Keeping your beasts in the budded brooms.

Doch in Chaucers *House of Fame* (III, 133) finden sich folgende Verse:

And many a floite and litlyng horne
And pipis made of grenè corne,
As have these litel herdè-gromes
That kepen bestis in the bromes.

Fletchers drittes Vorbild war, wie schon der Titel sagt, Guarini's *Pastor fido*.

The faithful Shepherdess ist ein höchst anmutiges Schauspiel; es war zu fein und hingehaucht, um zu jener Zeit bei den ersten Aufführungen gefallen zu können; aber noch heute liest man es mit Vergnügen; es hat den Ruhm seines Dichters für lange Zeiten befestigt, und man kann mit Sicherheit behaupten, dass es als ein leicht hingeworfenes Werk gediegener Poesie Shakespeare angesprochen haben muss. Das weit spätere, aber auch sehr wertvolle Hirtenspiel *The sad shepherd* von Ben Jonson ist die englische Dichtung jener Zeit, die ihm am nächsten kommt.

Gleich nachdem Fletcher diese leichte Tragikomödie im Hirtenstil geschrieben hatte, reichte er indessen beim Globetheater das merkwürdigste und bedeutendste Werk ein, das er im Verein mit Beaumont bisher geschaffen und überhaupt jemals hervorbringen sollte: *The Maids Tragedy*.

Der erste Aufzug wird durch die Vorbereitungen zu einer Hochzeit und durch deren feierliche Begehung ausgefüllt. Der König (von Rhodus) hat dem wackeren Edelmann Amintor befohlen, seine Verlobung mit der sanften und in ihrer Liebe zu ihm aufgehenden Aspasia aufzuheben und die reizende Evadne zu heiraten, deren Bruder, der grosse Feldherr Melantius, der beste Freund und Genosse Amintors ist. Amintor, dem der Befehl des Königs heilig ist, und der sich ausserdem von Evadne in hohem Grade angezogen fühlt, hat daher mit Aspasia, so lieb sie ihm auch ist, gebrochen. Wir werden Zeuge der tiefen Trauer Aspasias, des Wutausbruches ihres Vaters, des Feiglings Calianax, und dann des vor dem Hochzeitsabend aufgeführten Maskenspiels, worin Lieder eingelegt sind, die Proben von der süssesten Lyrik der beiden Dichter enthalten.

Der zweite Aufzug stellt die Brautnacht dar. Die Entkleidung der Braut durch ihre Freundinnen und die vielen diesen Vorgang begleitenden Scherze bilden die Einleitung. Dann kommt in dem Schlafzimmer die erste Hauptscene zwischen Bräutigam und Braut, so kühn und dra-

matisch wirkungsvoll wie irgend eine vorher von Shakespeare oder nachher von Webster geschriebene Scene. Amintor nähert sich Evadne mit zärtlichen Worten; sie weist ihn gelinde ab. Er versucht ihre vermeintliche Schamhaftigkeit zu entwaffnen, und sie antwortet ihm mit ruhiger Kälte, dass sie nie in ihrem Leben die seinige werden wolle. Er begreift nicht, wo sie hinaus will, und sucht sie mit ungeduldiger Begierde zur Vernunft zu bringen; dann erhebt sie sich, wie eine gereizte Schlange sich auf dem Schwanze emporrichtet, und erklärt ihm kalt zischend, dass sie die Geliebte des Königs sei und es bleiben wolle, dass der König diese Ehe nur als ein Schirmbrett für ihr Einverständnis zustande gebracht habe. Die Wut und die Rachlust, wovon Amintor ergriffen wird, als er zum Verständnis seiner Schmach gelangt, legen sich, sobald er erfährt, dass der König sein Beleidiger ist; an dem Könige darf ein Unterthan sich nicht vergreifen.

Der dritte Aufzug wird durch den frechen Morgenbesuch des Königs nach der Brautnacht eröffnet. Mit ruhiger Überlegenheit forscht er Amintor aus, wie er mit seiner Nacht zufrieden sei. Als Amintor aber gefasst antwortet, er sei sehr wohl zufrieden, und sich auf die mehr anzüglichen Fragen der Königs wie ein glücklicher Bräutigam äussert, so ist es der König, der die Fassung verliert, Evadne rufen lässt und sie wegen ihrer vermeintlichen Untreue mit rohen Anklagen überhäuft, die sie natürlicherweise mit leidenschaftlichen Protesten beantwortet. Der König ruft mit Hintansetzung aller Rücksichten Amintor herbei, und Evadne bedroht und schmäht ihn wegen der dem König über ihre Ehe berichteten Unwahrheit, worauf seine Majestät das zwischen ihm und der Braut bestehende Verhältnis dem Amintor brutal auseinandersetzt und ihm bedeutet, welche Rolle dem Ehemanne zgedacht und zuerteilt sei. Auch diese Doppeltscene ist mit Meisterschaft und dem schärfsten Verständnis für dramatischen Effekt geschrieben. Der Rest des dritten Aufzugs ist ohne Wert und enthält nur Dialoge zwischen Amintor und Melantius,

der von dem Freunde erfährt, wie es um seine Schwester steht. Aber hier ist alles Unnatur: jeden Augenblick ziehen die Freunde das Schwert, um es wieder in die Scheide zu stecken, erst weil Melantius die Anklage gegen Evadne nicht glauben will, dann weil Amintor sich nicht darin finden will, dass Melantius Rache fordert, weil in diesem Falle Amintors Schmach offenbar werden müsse. Alles dies nimmt sich aus wie eine schwache Nachahmung der vor-calderon'shen Spanier.

Der vierte Aufzug bringt wiederum eine Reihe höchst wirkungsvoller Szenen. Erst eine Scene, wo der Bruder der Schwester ihre Schande vorhält und, da sie kalt Alles leugnet, ihr mit entblösstem Schwerte den Eid abzwingt, dass sie an dem rohen, wollüstigen Könige, der sie so herabgewürdigt habe, blutige Rache nehmen wolle. Dann eine, in der die nun plötzlich umgewandelte Evadne ihren Mann kniefällig um Verzeihung bittet und diese erhält, da er fühlt, wie bitter sie ihren bisherigen Lebenswandel bereut. Endlich eine sehr wohl angelegte und durchgeführte Scene, in welcher der lächerliche, alte Calianax den ihm verhassten Melantius beim Könige verklagt, dass dieser ihn habe überreden wollen, ihm das Kastell der Stadt, dessen Kommandant er ist, zu überliefern — während Melantius, ohne bei der nur zu begründeten Anklage eine Miene zu verziehen, der Sache den Anschein zu geben versteht, dass Calianax kindisch geworden sei und Unsinn schwatze.

Der fünfte Aufzug bringt sodann die zweite Hauptscene des Stückes, eine kunstgerecht vorbereitete Judithscene. Evadne begibt sich durch das Vorzimmer, das, indes sie vorübergeht, von den frivolen Scherzen der Höflinge wiederhallt, in das Schlafgemach des Königs. Dann folgt die von den Dichtern mit einer gewissen wollüstigen Grausamkeit weitläufig ausgeführte Scene zwischen dem Könige, der erst aus seinem Schläfe erwacht, als Evadne seine Hände an das Bett festgebunden hat, und der blutdürstigen, ehemaligen Buhlerin, die den König mit ihren gehässigen Worten martert, ehe sie ihn mit ihrem Messer

des Lebens beraubt. — Der Rest ist durch die Vorliebe der Dichter für das allzu Rührende verunstaltet. In einer Verkleidung, als wäre sie ihr eigener Bruder, nähert Aspasia, die die Trennung von Amintor nicht ertragen kann, sich diesem, der sie mit der grössten Wärme empfängt; aber dann verhöhnt, ja schlägt und tritt sie ihn, um womöglich die Seligkeit zu erlangen, von seiner Hand zu sterben. Schliesslich verliert er die Geduld und erschlägt den vermeintlichen Mann; zu spät erkennt er, dass er seine Geliebte ermordet hat. Darauf erscheint die liebesbrünstige Evadne mit ihren blutigen Händen; doch Amintor stösst sie nun mit Entsetzen zurück, da sie sich mit einem Königsmorde besudelt habe, einem Verbrechen, das schlimmer sei als irgend eine ihrer früheren Handlungen. In ihrer Verzweiflung tötet sie sich, und auch Amintor gibt sich selbst den Tod.

Aspasia ist, wie man sieht, das verschmähte junge Weib, das stets in Beaumont und Fletchers Werken vorkommt, überall gleich anhänglich und sanft. Calianax, der alte Feigling, ist gleichfalls eine der stehenden Figuren. Die Pflegebrüderschaft zwischen Melantius und Amintor hat, trotzdem in der Ausführung viel Unnatürliches liegt, ihr Interesse, wie auch die entsprechende Pflegebrüderschaft in Den beiden edlen Verwandten, weil das gegenseitige Verhältnis der beiden dichtenden Freunde dabei jedenfalls als Vorbild gedient hat. Doch ist der Charakter Evadnes, wenn auch keineswegs völlig klar gestellt, ganz *hors ligne* und eine bewundernswerte Aufgabe für die Schauspielerkunst. Endlich ist das Dramatische und Theatralische überall musterhaft und wohl geeignet, Eindruck auf solche Gemüther zu machen, für die Shakespeares Kunst zu fein war. Kein Wunder, dass der Freund und Berufsgenosse der beiden Dichter, Shirley, der nach ihrem Tode die erste gesammelte Ausgabe ihrer Werke erscheinen liess, ohne Furcht, auf Widerspruch zu stossen, unter anderem von ihnen schreiben konnte: „Das blosses Nennen ihrer Namen wirft einen Schatten auf alle früheren Namen und ver-

dunkelt die Zukunft, da dieses Buch — es sei ohne Schmeichelei gesagt — das grösste Bühnen-Denkmal ist, das Zeit und Menschheit hervorgebracht haben, und da es nicht nur als die Krone und der einzige Ruhm unseres eigenen Volkes leben muss, sondern auch zur Schande aller anderen Völkerschaften und Sprachen.“ (Shirleys Address to the Reader).

XVII.

Im Jahre 1634 erschien zum erstenmal ein Drama mit folgendem Titel: *The two noble kinsmen*; presented at the Blackfriars, by the Kings Maiesties Servants, with great applause. Written by the memorable Worthies of their time

{ Mr. *John Fletcher* and }
 { Mr. *William Shakespeare* } Gent. Printed at

London by Tho. Cotes for John Waterson and are to be sold at the signe of the Crown in Pauls Church-yard.

Das Stück ist nicht in die erste Folioausgabe von Beaumont und Fletcher (1647) aufgenommen worden, sondern erst in der zweiten (1679) im Druck erschienen. Selbst wenn die Herausgeber der ersten Shakespeare-Folio-Ausgabe (1623) über Shakespeares Anteil am Stücke keinen Zweifel hegten, so ist ihnen das Drama doch schwerlich zugänglich gewesen, da es aller Wahrscheinlichkeit nach in Fletchers Besitz verblieben ist, bis dieser 1625 starb.

Es ist ein Schauspiel, dessen Wert nicht sehr gross ist, das hinter Fletchers besten Dramen weit zurücksteht und mit keiner einzigen ganz von Shakespeare stammenden Arbeit einen Vergleich aushält, worin jedoch eine Reihe der besten, englischen Forscher des Jahrhunderts sowohl den Stil des grossen als auch des geringeren Dichters deutlich ausgeprägt gefunden haben.

Der Stoff ist auf ähnliche Weise wie der von Troilus und Cressida aus der Dichtung des Altertums — hier aus der *Thebaide* von Statius — auf Boccaccio gekommen und von diesem auf Chaucer, um dann in der Chaucerschen Gestalt zu Elisabeths und James' Zeiten verschiedenen englischen Dramen zu Grunde gelegt zu werden. Beinahe alle wichtigen Einzelheiten in „Den beiden edlen Verwandten“ kommen schon Zug für Zug in *La Teseide* von Boccaccio vor.

Den Kern des Stoffes bildet die Erzählung von zwei zärtlichen Freunden, die plötzlich in romantischer Liebe zu ein und derselben Dame entbrennen, welche sie als Kriegsgefangene des Herzogs Theseus vom Fenster ihres Gefängnisses aus in ihrem Garten auf und ab gehen sehen. Von nun an ist es mit ihrer Freundschaft vorbei. Beide messen sich die Alleinberechtigung bei, Emilie, die Schwester des Herzogs, zu gewinnen. Der eine der beiden Freunde wird nun unter der Bedingung freigelassen, seinen Fuss nicht mehr ins Land zu setzen. Seine Sehnsucht nach der Schönen treibt ihn jedoch dahin zurück, und er hält sich verkleidet in ihrer Nähe auf.

Aber auch der andere Freund wird bald darauf aus dem Gefängnis entlassen; er begegnet dem ersten, und es kommt zu einem Zweikampfe zwischen beiden, den der Herzog unterbricht, worauf der eine der Freunde diesem ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre Liebe zu seiner Schwester mitteilt. Der Herzog veranstaltet ein regelrechtes Turnier zwischen ihnen; der Sieger soll Emiliens Gatte werden, der andere den Tod erleiden. Aber der Sieger wird durch einen Fall vom Pferde tödlich verwundet, und der Besiegte heiratet die Fürstin.

Dass der eine der beiden Dichter, von denen das uns vorliegende Stück Spuren trägt, John Fletcher ist, darüber kann man füglich nicht zweifelhaft sein. Dieses Schauspiel weist in seinen meisten Szenen nicht allein seine leicht zu erkennende Versifikation auf, sondern auch zahlreiche Eigenschaften, die seinen schwächeren Arbeiten eigentümlich sind, so die lose Komposition, in der zwei Handlungen neben-

einander herlaufen ohne miteinander verflochten zu werden, und die heftige Liebe zu dem reinen Theatereffekt, die auf Kosten der Psychologie durch Überraschung des Zuschauers, also durch Überspringen der notwendigen Begründung erreicht wird. Endlich ist Fletchers Auffassung von Tugend und Laster im Verhältnisse zwischen Mann und Weib hier durchaus nicht zu verkennen. Die Tugend ist für Fletcher Keuschheit in dem Sinne von unbedingter Enthaltbarkeit, und neben diese wird eine schamlose, rein sinnliche Liebe gestellt und mit Behagen geschildert. So spricht hier Emilie von ihrer „Keuschheit“, und im Gegensatz zu ihr die Tochter des Gefangenwärters von ihrer Leidenschaft für Palamon und zwar in Ausdrücken, die durch ihre Schamlosigkeit abstossend wirken. Shakespeares junge Frauen sind, wenn sie lieben, nie in diesem Sinne keusch, doch auch nie auf diese Weise leidenschaftlich. Die, welche mit Achtung und Sympathie geschildert werden, lieben bei Shakespeare nur Einen Mann und zwar ohne Wanken und ohne Treulosigkeit; bei Fletcher schlägt ihre Liebe so plötzlich um, wie wir es in *The Maids Tragedy* gesehen haben, und deshalb hat er auch eine Figur wie die Heldin dieses Stückes zeichnen können, die während des Wettkampfes zwischen ihren beiden Freiern, je nachdem der eine oder der andere zu siegen scheint, bald diesen, bald jenen und bald wieder diesen zu lieben glaubt.

Dass in dem Schauspiel zahlreiche Anklänge an Shakespeares Werke enthalten sind, spricht keineswegs gegen Fletcher als den Haupturheber, sondern im Gegenteil für ihn. Wir sahen ja, wie viele solcher Anklänge sogar in seinen hervorragenden Arbeiten vorkamen. Hier finden sich deren noch mehr. Da sind Reminiszenzen aus dem *Sommernachts Traum*, aus *Julius Cäsar* (der Streit zwischen Brutus und Cassius), vor allem jedoch eine geschmacklose und anstößige Nachahmung von Ophelias Wahnsinn, indem die Tochter des Gefangenwärters, während sie nachts im Walde nach Palamon sucht, in ihrer Angst verrückt wird und später in ihrer Geistesstörung irre redet und singt. Shakespeare

wiederholt sich nur um sich selbst zu übertreffen, und würde am allerwenigsten durch Nachahmung sich selbst parodieren, wie es hier geschehen ist.

An dem Plan des Stückes kann Shakespeare nicht mitgearbeitet haben. Dieser ist ideenlos, und soweit eine Lebensauffassung hindurch schimmert, so ist es nicht Shakespeares Lebensauffassung. Unmöglich kann daher Swinburnes Annahme richtig sein, dass wir hier einen Shakespeareschen Entwurf vor uns hätten, der nach dem Tode des Meisters durch Fletcher vervollständigt worden sei. Diese Vorstellung ist u. a. aus dem Grunde ungereimt, dass eine der Stellen, wo man nach Swinburnes eigener Ansicht die Hand Shakespeares am deutlichsten verspürt, der Schluss ist, von dem man doch schwerlich annehmen kann, dass er zuerst ausgeführt worden sei.

Gibt es denn aber in diesem Schauspiel überhaupt eine Partie, die man Shakespeare zuschreiben muss? Gardiner und Delius meinen nein, und es ist vor wenigen Jahren auch in der dänischen Litteratur bestritten worden, doch schwerlich mit Recht. Bierfreund will sich nicht dadurch imponieren lassen, dass eine lange Reihe hervorragender englischer Forscher heutzutage der entgegengesetzten Meinung sind. Aber dieser Umstand muss doch einen fremden Kritiker immerhin zu der genauesten Prüfung veranlassen, und diese führt meines Ermessens zu dem Ergebnis, dass Shakespeare, wenn auch Fletcher das Stück aufgebaut und dessen Hauptpartien ausgeführt hat, retouchierend und mitarbeitend eingegriffen, und man kann sich schwerlich vorstellen, dass er dies aus anderen Gründen gethan haben sollte als aus Interesse für den jüngeren Dichter, kraft freundschaftlicher Gefühle für ihn und weil dieser ihm seine Arbeit vorgelegt und ihn um seinen Beistand ersucht hat. (Th. Bierfreund: Palemon und Arcite 1891.)

Es würde den Leser ermüden, wollten wir das Stück von einem Ende bis zum anderen durchgehen um darzuthun, wo Shakespeares Stil es mit seinem Stempel geprägt hat. Die meisten Spuren seiner Feder trägt der erste Aufzug.

Man achte beispielsweise in der Einleitungsscene auf die Anrufung des Theseus durch die Erste-Königin: „We are three queens u. s. w.“ Es ist Shakespeares echter Rhythmus aus diesen seinen letzten Lebensjahren. Man achte auch auf die kühnen, echt Shakespeareschen, bildlichen Ausdrücke, die wir hier treffen, z. B. in dem phantasiereichen Ausruf der Ersten-Königin:

Dowagers, take hands
Let us be widows to our woes; delay
Commends us to a famishing hope.

Man achte ferner auf die letzte Replik des Theseus in diesem Aufzuge, auf die Aufzählung von Verhältnissen und Umständen gerade wie in Hamlets Monolog (der Zeiten Spott und Geissel, des Mächt'gen Druck u. s. w.) oder in der grossen Replik des Ulysses (Schönheit, Verstand, Geburt u. s. w.). Die Stelle lautet:

Since I have known frights, fury, friend's behests
Loves provocations, zeal, a mistress' task,
Desire of liberty, a fever, madness. . . .

Die Partien, in denen Shakespeare hier nachgeahmt ist, müssen nicht mit Shakespeares eigenem Stil verwechselt werden. So die in England mit Unrecht bewunderte Stelle, wo Emilie von ihrer zärtlichen und glühenden Freundschaft zu ihrer verstorbenen Freundin Flavina spricht. Es ist dies eine schlechte Nachahmung der Stelle im Sommer-nachtstraum (III, 2), wo Helena die Freundschaft zwischen sich und Hermia schildert, aber die Liebe hat hier einen ganz krankhaften, echt Fletcherschen Charakter, der um so mehr abstossend wirkt, als Emilie das Wort „unschuldig“, indem sie diese Liebe schildert, in wenigen Zeilen dreimal anwendet.

Im dritten Aufzuge spürt man wieder die Hand Shakespeares in dem Monolog der Tochter des Gefangenwärters, der die zweite Scene ausfüllt. Man beachte z. B. den malerischen Ausdruck „In me has grief slain fear“ und viele andere. Von dem Augenblicke an, da sie wahnsinnig wird, bis zum letzten Worte, das sie sagt, hat Shakespeare nicht

den geringsten Anteil an ihren Repliken, deren plumpe Nachahmung seiner eigenen ihm zuwider gewesen sein muss.

Die erste Scene des fünften Aufzugs ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Shakespeares Hand. Die erste Replik des Theseus ist schön, und Arcites Worte an die Ritter und ihre Anrufung des Mars sind herrlich. Am Schlusse des Stückes klingt uns wieder Shakespearesche Musik aus den Versen entgegen, so in der von Swinburne bewunderten Wendung des Theseus:

That nought could buy
Dear love, but loss of dear love,

doch alles dies hat kein tieferes, kein geistiges Interesse für uns, da Shakespeare mit dem Seelenstudium oder vielmehr dessen Mangel im Stücke durchaus nichts zu thun gehabt hat.*)

Hat er an *Heinrich VIII.* einen grösseren Anteil gehabt?

Das Stück erschien zum erstenmal in der Folioausgabe von 1623, wo es die Reihe der „Historien“ beschliesst. Die vier ersten Aufzüge sind auf Holinsheds Chronik aufgebaut, der letzte Aufzug stützt sich auf „Acts and Monuments of the Church“, gewöhnlich das Buch der Märtyrer genannt, von Fox und ausserdem direkt oder indirekt auf „den Lebenslauf des Kardinal Wolsey“ von Georg Cavendish, der damals nur handschriftlich vorlag und den Holinshed und Hall stark benutzt haben.

Eine Hindeutung auf ein Schauspiel über Heinrich VIII. findet sich zuerst im Buchhändlerregister für den 12. Februar 1604—5, wo von „the Enterlude for K. Henry VIII.“ die Rede ist, doch ist hiermit ohne Zweifel das schlechte, fanatisch protestantische Stück „When you see mee, you know mee“ von Rowley gemeint. Dann wird ein solches in den bekannten, oft angeführten Briefen über den am 29. Juni

*) Man vergleiche: Hickson's, Fleay's und Furnivall's Untersuchungen über *The two noble kinsmen*. *The N. S. S.' s. Tr.* 1874. — R. Boyle glaubt die Hand Massinger's im Stücke verspüren zu können.

1613 stattgehabten Brand im Globetheater erwähnt. In einem Brief von Thomas Lorkin an Sir Thomas Pickering „This last of June 1613“ heisst es: Es ist nicht länger her als gestern, da Bourbege und seine Gesellschaft auf dem Globe das Stück über Heinrich VIII. spielten, und als einige Kanonenschüsse als Zeichen des Triumphes abgefeuert wurden, so fing das Strohdach des Hauses Feuer, und es brannte so rasend, dass es in weniger als zwei Stunden das ganze Haus und alles verzehrte (da die Leute genug zu thun hatten, sich selbst zu retten).“ In einem Brief von Sir Henry Wotton an seinen Neffen vom 6. Juli 1613 heisst es ferner: „Um nun die Staatsangelegenheiten ruhen zu lassen, will ich dir erzählen, was sich in dieser Woche auf der Bankseite ereignet hat. Die Schauspieler des Königs hatten ein neues Stück, genannt *Alles ist wahr*, das einige Hauptpartien aus der Regierung Heinrichs VIII. darstellt; es war mit ausserordentlichem Pomp und Majestät in Scene gesetzt, so dass man sogar den Schauplatz mit Matten bedeckt hatte; darin kommen Ritter vor mit ihrem Georgskreuz und Hosenbandorden, Gardisten mit ihren gestickten Waffenröcken und dergleichen: hinlänglich genau um für eine Weile Hoheit vertraulich bekannt, wenn nicht lächerlich zu machen. Als nun König Heinrich mit Gefolge maskiert zu Wolseys Haus kam und bei seinem Eintritt einige Kanonen abgeschossen wurden, so zündete etwas von dem Papier oder von dem anderen Zeug, womit die eine derselben geladen war, das Strohdach an; da man anfangs dachte, dass es nur ein unbedeutender Rauch sei, den man verspürte, und da man seine Augen aufmerksam auf das Schauspiel geheftet hatte, so brannte es nach innen und züngelte dann ringsum wie ein Lauffeuer, so dass die Flammen in weniger als einer Stunde das ganze Haus bis auf den Grund verzehrten.“ Dass der Prolog dreimal auf demonstrative Weise betont, es sei *Wahrheit*, was hier dargestellt werde, zeigt im Verein mit den übrigen zusammentreffenden Umständen deutlich, dass die Tragödie, von der hier gesprochen wird, und die also zu der Zeit neu war, unser Heinrich VIII. ist.

Bis um das Jahr 1850 war es von niemand bezweifelt worden, dass dieses übrigens mit Recht wenig bewunderte Schauspiel Shakespeare allein zugeschrieben werden müsse. Nun gibt es keinen Menschen, der dies glaubt, ja es geht mit diesem Stücke wie mit Den beiden edlen Verwandten, dass sich heutzutage unter den sehr kompetenten Kritikern Männer finden, die annehmen, dass Shakespeare nicht das geringste damit zu thun gehabt habe.*)

Der feine Beobachter Emerson machte an der Stelle, wo er in seinem Buche „Representative Men“ von Heinrich VIII. spricht, darauf aufmerksam, dass hier in den Versen zwei ganz verschiedene Arten von Rhythmik hervortreten: Shakespeares Rhythmus und ein weit geringerer. Gleichzeitig gab Spedding in der Zeitschrift *The Gentleman's Magazine* im August 1850 eine später mit geänderten Titel abgedruckte Abhandlung heraus: „Wer schrieb Shakespeares Heinrich VIII.?“, in der er gleichfalls zwei verschiedene Arten von Versen im Stücke nachweist und behauptet, dass der Tonfall in der einen Gruppe nicht der Shakespeares, sondern Fletchers sei. Ihm schlossen sich im Jahre 1874 Fleay und Furnivall an.

Um diese Untersuchungen verstehen zu können, muss sich der Leser folgende einfache Entwicklungsgeschichte des englischen, fünffüssigen Jambus vergegenwärtigen. Die englische Sprache kennt ja nicht ausdrücklich sogenannte

*) F. J. Furnivall, in dessen grosser Abhandlung, die *The Leopold Shakspeare* einleitet, (136 Quartseiten) das Stück als ein teilweise Shakespearesches behandelt ist, hat später seine Überzeugung geändert und bei Heinrich VIII. am Rande des mir geschenkten Exemplars mit eigener Hand hinzugefügt *not Shakspeare's*. — Arthur Symons, der Herausgeber und Einleiter des Stückes in der Irving-Ausgabe, hat mir mündlich erklärt, dass er nun — der Versbehandlung wegen — zu dem Glauben neige, dass Shakespeare gar keinen Anteil daran habe. — P. A. Daniel, der grundgelehrte Herausgeber so vieler Shakespeare- Quarto's, hat mir gegenüber geäußert, er hege keine Vermutung darüber, wer die Verfasser seien, fügte dann recht bezeichnend hinzu, es sei ihm das ganz gleichgültig, wenn nur das Stück gut wäre — ein Standpunkt, der nicht der psychologische ist.

weibliche Reime im bestimmten Gegensatz zu den männlichen und mit ihnen regelmässig abwechselnd. Aber der erste Versuch, der Einförmigkeit des Blankverses abzuweichen, bestand doch einfach in der Hinzufügung einer überzähligen Silbe zu den ursprünglichen zehn (*double-ending*). Die Anzahl solch längerer Verse ist bei Shakespeare in Heinrich V. achtzehn von hundert. Ben Jonson wollte lange die alte, regelrechte Versbehandlung aufrecht erhalten, musste sich jedoch schliesslich dem neuen Gebrauche fügen. Fletcher benutzt häufig den elfsilbigen Vers, doch mit einer solchen Regelmässigkeit und Absichtlichkeit, dass er zuweilen in Einförmigkeit und ausgeprägte Manier verfällt. Man vergleiche folgende Zeilen aus „The Wild Goose Chase“:

I would, I were a woman, sir, to fit you
 As there be such, no doubt, may engine you too,
 May, with a counter mine, blow up your valour.
 But in good faith, sir, we are both too honest;
 And, the plague is, we cannot be persuaded;
 For, look you, if we thought it were a glory
 To be the last of all your lovely ladies —

Man wird schon hieraus ersehen, dass Fletcher sich in der Regel ein Übergreifen des Gedankens von dem einen Verse zum nächsten nicht erlaubt.

In Shakespeares letzten Werken kommen 33 elfsilbige Verse auf 100, bei Massinger 40, bei Fletcher 50—80 und mehr.

Shakespeare benutzte dagegen immer häufiger ein Überschreiten des Satzes von Vers zu Vers (*Enjambement, run-on lines*). Besonders in den leidenschaftlichen Dramen aus der Verstimmtheitsperiode ist dieser Stil der herrschende. Und bei der immer eifrigeren Benutzung von übergreifenden Versen geschah es dann öfter und öfter, dass der Vers mit einem Hilfszeitwort, einem Artikel, einem Bindewort oder Verhältniswort (*light and weak endings*) endigte. Shakespeare hat in jedem einzelnen seiner letzten Schauspiele wohl hundert solcher Verse, in Cymbeline 130. Bei den Nachfolgern wurde dieser Zug übertrieben. Massinger, dessen

Dramen bedeutend kürzer sind als die Shakespeares, hat 150—170 derartiger Verse in jedem Schauspiel.

Mit Shakespeares metrischem Stil verglichen hat Fletchers Stil einen unmännlichen Klang. Ist Shakespeares Stilkunst ionisch, so ist Fletchers vollständig korinthisch. Wenn man jeden in seiner Reinheit für sich hat, so ist eine Verwechselung unmöglich.

Etwas anders gestaltet sich ja das Verhältnis, wenn man beide in ein und demselben Kunstwerke wie in Heinrich VIII. vermischt findet. Die bei „Den beiden edlen Verwandten“ aufgeworfene Frage wiederholt sich hier: Hat Shakespeare, als er starb, ein unvollendetes Kunstwerk hinterlassen, das durch Fletcher vervollständigt wurde, oder hat Fletcher die Handlung des Stückes aufgebaut und Shakespeare an der Arbeit teilgenommen, indem er gewisse Scenen einschob oder umarbeitete? Für mich ist die erstere Möglichkeit völlig ausgeschlossen. Nie und nimmer ist dieser dramatische Plan von Shakespeare entworfen worden; nie und nimmer hat etwas so Planloses aus seiner Feder fließen können.

Sind denn überhaupt in diesem Drama Partien, die von ihm herrühren? Trotz Furnivall und Symons meine ich ja. Zunächst ist es unzulässig, über das in dem Umstande liegende Zeugnis hinwegzusehen, dass Heminge und Condell das Stück in die erste Folioausgabe aufgenommen haben. In allen anderen Fällen betrachtet man es als selbstverständlich, dass sie besser über Shakespeares Autorschaft unterrichtet waren als wir heutzutage; kein einziges von ihnen aufgenommene Stück ist später ausgesondert worden; die allerge wichtigsten Gründe wären also erforderlich, um Heinrich VIII. auszuschneiden. Es können jedoch keine anderen angeführt werden als die Schwäche des Stückes, die relative Schwäche auch der Partien, von denen allein die Rede sein kann, und diese Schwäche kann nicht entscheidend sein. Shakespeare hat hier, wo er mit einem anderen Manne zusammenwirkte, nicht sein ganzes Wesen eingesetzt, nicht mit voller Kraft gearbeitet, sich nicht mit vollständiger Freiheit seiner Phantasie überlassen.

Der Fall mit Heinrich VIII. ist ja bei weitem nicht der einzige. Und auf der anderen Seite enthalten die Partien, die ihm von der überwiegenden Zahl englischer Kritiker einstimmig zugeschrieben werden, starke Analogien eben mit den Arbeiten, die in diesem Zeitraum unstreitig ihn zum Urheber haben und zwar ihn allein.

Schon Samuel Johnson, der keinen Zweifel darüber hegte, dass Shakespeare der Verfasser des ganzen Stückes sei, machte seiner Zeit (1765) die Bemerkung, Shakespeares Genius komme und gehe hier mit der Königin Katharina; alles übrige sei sehr leicht zu erfinden und zu schreiben. Um das Jahr 1850 machte, wie oben erwähnt, James Spedding, angespornt durch einen Wink von Tennyson, seine Entdeckung, dass nur gewisse Partien des Stückes von Shakespeare, die übrigen von Fletcher seien, eine Anschauung, die durch Samuel Hickson unterstützt wurde, der aus dieser Veranlassung veröffentlichte, dass er drei oder vier Jahre vorher dieselben Untersuchungen angestellt habe und zumal bei den einzelnen Szenen zu ganz demselben Ergebnis gelangt sei. Eine weitere Bestätigung erhielt diese Mutmassung, als Flay nach genauen metrischen Untersuchungen sich ihr voll und ganz anschloss.

Dass der Plan selbst nicht von Shakespeare entworfen sein konnte, war von vornherein einleuchtend. Wie Spedding richtig beobachtete, ist das Stück als Ganzes wirkungslos, weil das Interesse sinkt anstatt zu steigen, je mehr es vorschreitet, und weil die beim Zuschauer wachgerufene Sympathie mit dem Entwicklungsgang der Handlung in direktem Widerstreit steht. Denn in den ersten Aufzügen ist unstreitig Königin Katharina die Heldin, und das ganze Interesse vereinigt sich in ihrer Person; obgleich die Rücksicht auf einen fast zeitgenössischen Monarchen wie den Vater der Königin Elisabeth eine allzu deutliche Auseinandersetzung des Verhältnisses verbot, so wird dem Zuschauer doch nur geringer Zweifel darüber gelassen, dass die Gewissensbisse des Königs über die Ehe, in der er ungefähr zwanzig Jahre verlebt hat, durch den Wunsch verursacht

werden, Anna Boleyn heiraten zu können. Nichtsdestoweniger soll der Zuschauer später bei der feierlichen Krönung Annas Freude und Befriedigung, ja als ihr eine Tochter geboren wird, einen wahren Triumph empfinden. Ganz ausser Zusammenhang mit der Handlung steht endlich die in den letzten Aufzug eingeführte Anklage gegen den Erzbischof Cranmer wegen Ketzerei, seine Beschützung durch den König, seine Freisprechung und seine Ernennung zu Elisabeths Gevatter. Wolsey, der eine der Hauptpersonen des Stückes ist und der Königin Katharina gegenüber das böse Prinzip vertritt, verschwindet sogar eher als sie und überlebt den Schluss des dritten Aufzugs nicht. Das ganze Schauspiel löst sich dem Gedächtnis in eine Reihe von Ausstattungsszenen mit Aufzügen, Gesang, Tanz und Musik auf. Grosse Versammlung im Staatsrat wegen Buckingham's Schicksal; grosses Fest bei Wolsey mit Maskerade und Tanz; grosse Verhörscene über die Königin von England; grosse Krönungsprozession mit Fanfaren, Thronhimmel und Kronjuwelen. Das Traumgesicht der todkranken Königin, tanzende Engel mit goldenen Masken und Palmenzweigen in den Händen. Endlich grosse Tauffestlichkeiten auf dem Schlosse wieder mit Prozession, Thronhimmel, Trompeten und Herolden.

Mit unsichtbarer Schrift steht über dem Stücke in seiner Ganzheit geschrieben: *Bestellte Arbeit*, und aller Wahrscheinlichkeit nach ist es obendrein eine in aller Eile ausgeführte Arbeit, die für die Hoffeste bei der Vermählung der Prinzessin Elisabeth schnell zusammengeschrieben wurde, also aus derselben Veranlassung wie das kleine Maskenspiel *The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn* von Beaumont und das grosse Meisterwerk Shakespeares *Der Sturm*. Shakespeares Anteil an Heinrich VIII. sind folgende Scenen: I, 1 und 2, II, 3 und 4, III, 2 (bis zu Wolsey's erstem Monolog „Was soll draus werden?“), V, 1 und 4.

Man kann dieses Schauspiel nicht mit Shakespeares anderen Dramen aus der Geschichte Englands zusammenstellen. Wie schon berührt, grenzte dessen Zeit allzu nah an Shakespeares Zeitalter, als dass eine streng wahrheitsliebende

Schilderung möglich gewesen wäre. Es war ja undenkbar, über Heinrich VIII., diesen plumpen und grausamen Ritter Blaubart mit den sieben Frauen, die Wahrheit zu sagen; war er doch der Urheber der Reformation und der Vater Elisabeths. Weder von den materiellen und weltlichen Interessen, die zur Förderung der Reformation beitrugen, noch von deren religiösem Wesen und politischem Charakter durfte sich Shakespeare ja ausserdem von der Bühne herab aussprechen. Durch hundert Rücksichten gebunden und behindert, wie er war, hat er sich mit Gewandtheit und Takt seines schwierigen Auftrags entledigt. Ohne König Heinrich zum Heuchler zu machen, wenn er, sobald die schöne Hofdame ihm vor Augen gekommen ist, gleich von religiösen Anfechtungen wegen seiner langjährigen Ehe mit der Witwe seines Bruders heimgesucht wird, lässt Shakespeare doch hindurchschimmern, dass die Verliebtheit diesen Gewissensbissen einen besonders nagenden Stachel verleiht. Wolseys Charakter hat er auf Grund des in der Chronik Berichteten angelegt und das dreiste und bei aller Rücksichtslosigkeit beherrschte Wesen des tüchtigen Emporkömmlings durch ein paar leichte Striche angedeutet. Fletcher hat die Gestalt durch die Hinzufügung der schlecht geschriebenen Monologe, die Wolsey nach seinem Falle hält, verdorben; durch das leicht pastorale Gepräge dieser Monologe, das Shakespeare so wenig ähnlich ist, hört man den Predigersohn hindurch. Endlich hat er in einem ganz leichten Riss die Gestalt Anna Boleyns angelegt, die weiterhin im Stücke von Fletcher verzeichnet wird. Im übrigen hat er jedoch alles Licht über die verstossene, katholische Königin Katharina von Aragonien verbreitet, weil sie ihm aus den Blättern der Chronik als eine Variante des edlen, verkannten Weibes entgentrat, das ihn gerade jetzt beschäftigte. Sie entspricht ja ganz genau Hermione im Wintermärchen, jener verkannten Königin, die grundlos gefangen genommen und von ihrem Gatten getrennt wird. Sie lässt nicht ab, den zu lieben, der ihr Unrecht thut, wie Imogen in Cymbeline, als Posthumus sie verstösst.

Ogleich Shakespeare hier nicht das Geringste erfunden, sondern ihr beinahe nur die ihr in der Chronik zugeschriebenen Worte in den Mund gelegt hat, ist sie doch zu einer anmutigen und vornehmen Persönlichkeit geworden, die kastilianischen Stolz mit der äussersten Einfachheit, unbeugsame Entschlossenheit mit milder Resignation und heisses Temperament mit aufrichtiger, von dem Temperament durchbrochener, Religiosität vereinigt. Er hat diese Gestalt mit grosser Vorliebe behandelt: eine Königin, nicht schön, noch glänzend, noch geistreich; aber durch und durch wahrheitsliebend; wahrheitsliebend bis ins Mark, und stolz auf ihre Geburt und ihren Rang als Königin; doch weicher als Wachs ihrem königlichen Herrn gegenüber, den sie nach vierundzwanzigjähriger Ehe noch ebenso innig liebt als am ersten Tage. Die Schilderung ist historisch richtig. Einige ihrer Briefe, die uns aufbewahrt sind, beweisen, wie zärtlich und liebenswürdig sie war. In diesen nennt sie ihren Mann „Euer Gnaden, mein Gatte, mein Heinrich!“ und unterzeichnet sich „Eure demütige Gattin und treue Dienerin.“ Fletcher hat sich in den Scenen, wo er auf eigene Hand Katharina reden lässt, genau darnach gerichtet, wie Shakespeare die Gestalt angelegt hat, übrigens auch nach der Chronik, die alle im Schauspiel benutzten Züge enthält: Noch in ihrer Todesstunde vergisst Katharina nicht den Boten zurechtzuweisen, der den üblichen Kniefall unterlassend ihr nicht die geziemende Huldigung erweist. Aber gleichzeitig vergibt sie ihrem Feinde dem Kardinal und lässt den König mit folgenden Worten grüssen:

Gedenket mein

In Demut gegen seine Majestät:
Sagt, seine lange Unruh scheidet jetzt
Von hier; sagt ihm, ich segnet' ihn im Tode,
Denn also will ichs thun — mein Aug' wird dunkel —

Ihre vornehme Würde erinnert an Hermione. Doch unterscheidet sie sich von Hermione durch die Mischung von kirchenfrommer Gesinnung und stolzem Standesgefühl. Hermione ist weder hochmütig noch kirchenfromm.

Shakespeare war es auch nicht. Ein kleines Zeugnis dafür findet sich sogar in diesem pompösen Festspiel in der Prosascene am Schlusse (V, 4). Als die neugierige Menge sich herandrängt, um das Schauspiel der Taufprozession geniessen zu können, so lässt er den Pförtner ausrufen:

Das sind die Jungen, die im Schauspielhaus brüllen und um angebissene Äpfel fechten, dass keine Zuhörerschaft ausser der Gesellschaft der „*Trübseligkeit von Towerhill*“ oder den *Mitgliedern von Limehouse*, ihren lieben Brüdern, es auszuhalten vermag.

Limehouse war eine Handwerkerwohnung, zu der auch Fremde Zutritt hatten, die von den Streitigkeiten der religiösen Sekten wiederhallte. Ergötzlich ist es zu beobachten, wie Shakespeare hier seine verhassten Theater-*groundlings* und seine puritanischen Feinde aus der Bürgerschaft mit Einer Klappe schlägt.

Das Drama schliesst bekanntlich mit der grossen, schmeichlerischen Weissagung Cranmers über Elisabeth und James, deren Verse auf Englisch eintönig klingen und in Fletchers schlimmster Manier gehalten sind. Shakespeare hat sicherlich nicht den geringsten Anteil an dieser Tirade gehabt. Es macht daher einen äusserst drolligen Eindruck zu beobachten, welche Rolle diese Weissagung in der oft mit so geringem psychologischen Verständnis behandelten Frage über den religiösen und konfessionellen Standpunkt Shakespeares gespielt hat. Wie unzählige Male ist nicht die Prophezeiung, unter Elisabeth „solle Gott wahrhaft erkannt werden“ (*God shall be truly known*) als Beweis für die feste, protestantische Überzeugung des grossen Mannes angeführt worden — und doch ist die Zeile gar nicht von ihm, und nicht eine Wendung in der Riesenreplik, worin sie vorkommt, hat die geringste Beziehung zu seinem Pathos noch zu seinem Stil.

Wir sehen in Heinrich VIII. überhaupt nur ab und zu einen Schimmer von ihm; er zeigt sich hier ganz und gar gebunden, unfrei, in gemeinsamer Arbeit mit einem andern an einem undankbaren Stoff, dem er nur durch eine Kraftanstrengung seines Genies hie und da dramatisches Interesse verleiht.

XVIII.

Mit *Cymbeline* greift Shakespeare wiederum einen Gegenstand auf, über den er allein sich völlig zum Herren macht, und worin er von Anfang bis zu Ende seine eigene, bunte Welt entrollt. Auch hier verspürt man in der Technik noch eine gewisse Flüchtigkeit und Nachlässigkeit. Die Exposition ist schwach; die Voraussetzungen des Stückes werden uns in einem Dialoge, der aus lauter Erzählungen besteht, eingegeben. Die komischen Szenen sind in der Regel schlecht gebaut; das Gelächtererregende entsteht dadurch, dass eine der Personen stets in Beiseite-Repliken das kommentiert oder parodiert, was ein roher und eingebildeter Prinz vorbringt. Mitten im Stücke wird in einem schlecht geschriebenen Monologe, der die dritte Scene des dritten Aufzugs beschliesst, ein zum Verständnis der Handlung notwendiges Supplement zur Exposition geliefert. Schliesslich wird der Knoten durch einen *deus ex machina* gelöst, indem Jupiter sich in einem Traumgesicht auf einem Adler reitend offenbart und neben der schlafenden Hauptperson eine massive Schreibtafel hinterlässt; auf der Tafel steht ein Orakelspruch, in welchem Jupiter, gleichsam um zu beweisen, dass der Dichter etwas Latein kann, mit einer wahnsinnigen Etymologie *nulier*, ein Weib, von *mollis aer*, weicher Luft, ableitet. Aber trotz alledem hat Shakespeare hier aufs neue seine poetische Höhe erreicht; hier zeigt es sich, dass der Rekonvaleszent seine Kräfte wieder erlangt hat. Mit voller Energie hat er die weibliche Hauptperson des Stückes ausgeführt und diese Perle seiner Frauengestalten, Imogen, so eingefasst, dass alle ihre Vorzüge zur Geltung kommen, und dass die wundervolle Einfassung der Perle würdig ist.

Wie Kleopatra und Cressida das Weib in seiner Geschlechtsbestimmung darstellten, so ist Imogen eine Verkörperung der höchsten Eigenschaften des Weibes: der

Seelengesundheit, die durch Nichts erschüttert wird, der Kraft, die sich durch Nichts brechen lässt, der Treue, die alle Prüfungen besteht, der Nachsicht, die nie erschläfft, des Verstandes, der niemals durch Nebel verdunkelt wird, der Liebe, die niemals nachlässt, der Begeisterung, die nie stumpf wird. Sie wird, wie Marina in die Schlangengrube des Daseins hinabgestossen. Sie wird verleumdet, und zwar nicht wie Desdemona aus zweiter oder dritter Hand, sondern eben von dem, der mit ihrer Gunst prahlt und ihrem Gatten dafür scheinbar überzeugende Beweise vorlegt. Sie wird verkannt, doch nicht wie Cordelia, die mit Kälte verstossen ruhig ihrem Auserkorenen in die Fremde folgt, sondern so, dass sie von dem Irregeleiteten selbst, dem Einzigem, den sie liebt, zum Tode verurteilt wird. Nichtsdestoweniger bewahrt sie ihm ihr Gefühl in unveränderter und ungeschwächter Innigkeit.

Wunderbar, höchst wunderbar! Bei Imogen begegnen wir der vollsten, tiefsten Liebe, die Shakespeare jemals in die Brust eines Weibes niedergelegt hat. Er schildert diese Liebe jetzt, nachdem seine Schauspiele kurz zuvor bis an den Rand mit Weiberverachtung angefüllt waren. Er hat denn jetzt an eine so begeisterte, so hartnäckige, so demütige Liebe geglaubt. Er hat also nunmehr eine solche Liebe gesehen oder angetroffen.

Selbst ein Dichter hat ja nicht viel Gelegenheit, Liebe zu beobachten. Liebe ist ein seltenes Ding, seltener als angenommen wird, und wenn sie vorhanden, ist sie in der Regel wortkarg. Hat er ganz einfach auf seine eigenen Erfahrungen zurückgegriffen, auf seine eigenen inneren Erlebnisse, auf sein Bewusstsein, wie er selbst als Liebender fühlte, und hat dann diese Liebe aus Dur in Moll transponiert und sie einem Weibe auf die Lippen gelegt? Oder hat er gerade jetzt geliebt und ist nun selbst am Schlusse des fünften Jahrzehnts seines Lebensalters so geliebt worden? Die Wahrscheinlichkeit spricht unstreitig dafür, dass er aus ganz frischen Erfahrungen schreibt. Dennoch brauchen diese nicht gerade ihm gegolten zu haben. Die Frauen

pflegen Männer seiner Art und Bedeutung nicht mit solchem Ernst und solcher Leidenschaft zu lieben. In der Regel wird ein Molière vor irgend einem Grafen von Guiche und ein Shakespeare vor irgend einem Grafen von Pembroke zurückstehen müssen. Es ist also keineswegs sicher, dass es ihm persönlich geweihte Gefühle sind, die ihn wieder an die so vollständige und unbedingte Liebe eines Weibes zu einem einzelnen Manne haben glauben machen. Sonst würde er auch schwerlich wenige Jahre nachher London verlassen haben. Einige starke Liebesblitze haben indessen aller Wahrscheinlichkeit nach eben nun ihn selbst getroffen, und im übrigen hat vermutlich die tapfere, vom König so hart bestrafte Liebe der Prinzessin Arabella zu Lord William Seymour das Modell für die dem König trotzendes Liebe der Prinzessin Imogen zu Lord Leonatus-Posthumus abgegeben.

Cymbeline wurde erst in der Folioausgabe gedruckt, jedoch schon in den obenerwähnten Theateraufzeichnungen des Astrologen und Zauberers, Dr. Simon Forman besprochen. Er verzeichnet, dass er am 15. Mai 1611 einer Aufführung des „Wintermärchens“ beigewohnt habe; gleichzeitig schildert er eine Aufführung von *Cymbeline*, leider ohne das Datum derselben anzugeben. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat diese jedoch nicht viel früher stattgefunden; *Cymbeline* ist, scheint es, im Laufe des Jahres 1610, als der Eindruck von dem Schicksal Arabellas noch frisch war, entstanden; viel später kann Forman auch nicht bei der von ihm besprochenen Aufführung zugegen gewesen sein, denn er starb im September 1611.

Das Stück ist eines der buntesten, stoffreichsten, geistreichsten und regellosesten Schauspiele Shakespeares, eines der anziehendsten, aber eines, das auf der Bühne selten grossen Erfolg erzielte, und überhaupt ein vom grossen Publikum weder studiertes, noch verstandenes, das Tragische streifende Drama. Äusserlich betrachtet ist *Cymbeline* das Stück, bei dem Shakespeare mit Zeitaltern und Vorstellungskreisen am rücksichtslosesten umgeht; er wirft alle mögliche durcheinander.

Wir befinden uns im Zeitalter des Kaisers Augustus. Doch sehen wir englische, französische und italienische Kavaliere auftreten, hören sie von Pistolenschüssen, Kegelpartien und Kartenspiel sprechen. Der Schluss des Personenverzeichnisses lautet: Herren, Damen, römische Senatoren, Tribunen, ein Weissager, ein holländischer Herr, ein spanischer Herr, Musikanten, Offiziere, Häuptlinge, Soldaten, Boten, Gefolge, Erscheinungen — welch ein Mischmasch!

Was hat Shakespeare mit diesem Drama gewollt? ist die naheliegende Frage. Meine Leser wissen, dass ich nie in erster Reihe so frage. Was trieb ihn an, zu schreiben, wie kam er zu dem Stoffe, das ist die Grundfrage, und ist diese beantwortet, so ergibt sich das übrige von selbst.

Wo liegt also in diesem scheinbaren Durcheinander der Ausgangspunkt? Wir finden ihn, wenn wir die Bestandteile des Stoffes voneinander trennen.

Es sind hier drei Partien, die sich bestimmt aussondern lassen.

In seiner gewöhnlichen Quelle für englische Geschichte, *Holinshed*, fand Shakespeare einen König Kymbeline oder Cimbeline, der, wie berichtet wird, in Rom erzogen und von Kaiser Augustus, unter dem er mehrere Kriege mitgemacht hätte, zum Ritter geschlagen worden sei. Er soll beim Kaiser in so grosser Gunst gestanden haben, dass dieser ihm freie Hand liess, ob er an Rom Tribut bezahlen wollte oder nicht. Er regierte 35 Jahre, wurde in London begraben und hinterliess zwei Söhne, Guiderius und Arviragus. — Der Name Imogen kommt in Holinsheds Erzählung von Brutus und Locrine vor. In der Tragödie *Locrine* (1595) ist Imogen die Gattin des Brutus.

Ogleich Cymbeline, wie *Holinshed* sagt, nach den meisten Quellen stets mit den Römern in Frieden gelebt haben soll, so melden römische Schriftsteller doch, die Britten hätten den Tribut verweigert, als Augustus zur Regierung gelangt sei. Dieser soll denn auch ungefähr zehn Jahre nach dem Tode Julius Cäsars einen Kriegszug gegen Britannien vorbereitet haben, der jedoch

nicht durchgeführt wurde. — Die Geschichte von dem Einfall des Cajus Lucius ins Reich ist also hinzugedichtet.

In der neunten Novelle des zweiten Buches von Boccaccios *Decamerone* fand Shakespeare dann die Erzählung von der treuen Ginevra, deren Inhalt folgender ist: Eine Gesellschaft von italienischen Kaufleuten gerät in einem Wirthshaus zu Paris nach dem Abendessen in ein Gespräch über ihre Damen. Drei dieser Kaufleute hegen eine geringe Meinung über deren Tugend, aber einer von ihnen, Bernabo Lomellini aus Genua behauptet, seine Gattin würde jeder Versuchung widerstehen, wie lange er auch von ihr entfernt sei. Ein gewisser Ambrogiuolo geht deswegen eine hohe Wette mit ihm ein; er reist nach Genua, findet dort aber alles, wie Bernabo gesagt hat. Er ersinnt dann das Mittel, eine Kiste, in der er selbst verborgen ist, in das Schlafzimmer der Dame bringen zu lassen. Zur Nachtzeit öffnet er die Kiste. „Er trat stille in das Gemach, wo ein Licht brannte. Mit dessen Hilfe machte er sich nun daran, die Einrichtung des Zimmers, die Gemälde und was sonst an Merkwürdigkeiten darin war zu betrachten und seinem Gedächtnis einzuprägen. Dann näherte er sich dem Bett, und da er bemerkte, dass sowohl sie, als auch ein kleines Kind, das bei ihr lag, ruhig schliefen, entblösste er sie und sah, dass sie nackt ebenso schön war als angekleidet; er konnte aber kein anderes Zeichen entdecken, das er dem Manne hätte nennen können, als eines, das sie unter der linken Brust hatte; es war ein Muttermal, um das einige goldrote Haare wuchsen.“ Darauf nimmt er aus einer ihrer Kisten einen Beutel und ein Nachtkleid, sowie verschiedene Ringe und Gürtel und legt alles in seine eigene Kiste. Schleunigst kehrt er nach Paris zurück, ruft die Kaufleute zusammen und behauptet, die Wette gewonnen zu haben. Die Beschreibung des Zimmers macht nur einen geringen Eindruck auf Bernabo, da jener dieses von einem bestochenen Dienstmädchen erfahren haben könne; als aber das Muttermal beschrieben wird, ist ihm zu Mute, als habe er einen Dolchstich ins Herz bekommen. Dann übergibt er einem

Diener einen Brief an seine Gattin, in welchem er sie ersucht, sich in einem zwanzig Meilen von Genua gelegenen Landhause bei ihm einzufinden, und gleichzeitig befiehlt er dem Diener, sie unterwegs zu ermorden. Der Überbringer des Briefes wird mit grosser Freude von der Dame empfangen, und früh morgens besteigt sie ihr Pferd und begibt sich mit ihm auf den Weg nach dem Landhause. Der Diener, der sie ungern töten will, lässt sich zur Schonung bewegen, gibt ihr eine Jacke und einen Mantel, lässt sie mit ihrem Gelde fliehen, liefert seinem Herrn einen falschen Bericht über ihren Tod und legt zum Beweise ihre Kleider vor. — Ginevra tritt in Männerkleidern bei einem spanischen Edelmann in Diensten und begleitet ihn, als er nach Alexandrien segelt um dem Sultan einige seltene Falken als Geschenk zu überbringen. Hier fällt der schöne, junge Mann dem Sultan auf und wird dessen Liebling. Auf dem Markte in Acre sieht sie zufällig in dem Bazar der Venezianer Ambrogiuolo, der Waren zum Verkauf ausgestellt hat, darunter die ihr entwendeten Sachen, den Beutel und den Gürtel. Auf ihre Frage, wie er zu diesen Dingen gekommen, gibt er zur Antwort, er habe sie von seiner Geliebten, von Frau Ginevra, erhalten. Sie überredet ihn nach Alexandria zu reisen, lässt auch ihren Mann holen und führt sie beide vor den Sultan; die Wahrheit kommt an den Tag und der Lügner wird beschämt. Ambrogiuolo kommt hier nicht so leicht davon wie Jachimo im Stücke. Er, der lügnerisch sich der Gunst eines Weibes gerühmt und sie dadurch ins Unglück gestürzt hat, erhält mit mittelalterlicher Konsequenz die Strafe, die er verdient: „Darauf befahl der Sultan, dass Ambrogiuolo auf einen erhabenen Platz in der Stadt geführt und mitten in der Sonne an einen Pfahl gebunden und mit Honig eingeschmiert und nicht losgemacht werden solle, bis er von selbst auseinander fiel. Er wurde unter namenlosen Schmerzen von Fliegen, Wespen und Bremsen, woran dieses Land einen grossen Überfluss hat, nicht allein tot gestochen, sondern auch bis auf die Knochen verzehrt. Und so standen die weissen,

nur durch die Sehnen zusammengehaltenen Knochen, ohne entfernt zu werden, noch lange als warnendes Exempel da.“

An und für sich standen diese beiden Erzählungen, die eine von den Streitigkeiten zwischen Rom und dem heidnischen Britannien, und die andere von der Verkenning Todesgefahr und Rettung einer italienischen Dame ja nicht in der geringsten Verbindung miteinander. Shakespeare verknüpfte beide, indem er Ginevra, die er Imogen nennt, zu einer Tochter Cymbelines aus dessen erster Ehe machte; sie ist also die Erbin der Krone Britanniens.

Die dritte, noch übrige Partie umfasst alles, was Belarius betrifft, seine Verbannung, seine Flucht mit den Söhnen des Königs, sein einsames Leben im Walde mit den beiden Jünglingen, die Ankunft Imogens u. s. w. Alles dies ist freie Dichtung von Shakespeare. Und in diesem vollständig Hinzugedichteten, in dem Gegensatz- oder Ergänzungsverhältnisse, worin es zu dem von ihm Aufgenommenen steht, ist uns deutlich genug der Weg angewiesen zu den Stimmungen und Gedanken, die ihn erfüllten, als er dazu überging, sein Drama aus diesem Stoff zu formen.

Ich denke es mir folgendermassen: Als durchlebte Stimmung hat er es hinter sich, als frischen Eindruck trägt er es in sich, dass der Aufenthalt unter den Menschen, besonders unter den Menschen in einer grossen Stadt und an einem Hofe, unerträglich ist. Noch nie hatte er ein so völliges, ein so empörtes Gefühl davon gehabt, was ein Hof eigentlich bedeutete. An Höfen gedeihen und herrschen Dummheit, Roheit, Schwäche und Falschheit. Cymbeline ist dumm und schwach, Cloten dumm und roh, die Königin falsch.

Hier werden die besten Männer (wie Belarius und Posthumus) verbannt, hier wird die beste Frau (wie Imogen) misshandelt. Hier nimmt die vornehme Giftmischerin den höchsten Platz ein — die Königin selbst mischt Gift und verlangt Gift von ihrem Arzte. Am Hofe erreicht die Verderbnis ihren Höhepunkt, doch ist es überhaupt in den grossen Städten, unter dem Zusammenleben mit sehr vielen

Menschen, selbst dem Besten unmöglich, sich untadelhaft zu erhalten. Die gegen den Einzelnen benutzten Waffen, Lüge, Verleumdung und List, zwingen ihn alle möglichen Mittel als Notwehr anzuwenden. — Daher die Sehnsucht aus der Stadt heraus; daher hinaus aufs Land, in die Waldeinsamkeit, in das Idyll!

Es ist dies während dieser Jahre ein stetiger und bleibender Zug in Shakespeares Seelenleben. Timon hatte sich hinausgesehnt, um die Einsamkeit mit seinen Verwünschungen zu erfüllen. Er hatte öde Stellen aufgesucht. Aber Belarius und die Königssöhne wohnen hier in einer romantischen Wildnis, gerade wie bald nachher Perdita und Florizel (Wintermärchen) von der Schönheit eines ländlichen Erntefestes umgeben sind, und wie (im Sturme) Prospero sich mit seiner Tochter auf einer lieblichen, unbewohnten Insel aufhält.

Wenn Shakespeare während seiner jüngeren Jahre einem phantastischen Leben in der Waldeinsamkeit einen Platz in seinen Träumen eingeräumt hatte, so geschah dies (wir sahen es in *Wie es euch gefällt*), weil es ihm Vergnügen bereitet, sich seine Rosalinden und Celias in Umgebungen vorzustellen, die ihrer würdig waren, in idealen Ardenen, oder vielmehr in idealen *Arden*-Gegenden, wie die, worin er seine Kindheit in engster Verbindung mit der Natur verlebt hatte, Gegenden, wo man von den Sorgen des Geschäfts- und Arbeits-Lebens befreit war, wo junge Männer und junge Mädchen, verliebt oder lachlustig, schwermütig oder munter, ihre Tage in Müssiggang miteinander verbrachten. Der Wald war hier nur die von der Natur selbst errichtete Republik für eine geistvolle und liebevolle Elite der besten, an Einfällen reichsten Jugend, die er gekannt oder vielmehr postuliert und nach seinem eigenen Bilde geschaffen hatte, um eine für ihn passende Gesellschaft zu haben. Die Luft erklang von Gesang und Seufzern und Küssen, von Wortspielen und Gelächter. Es war das Paradies der geistvoll Verliebten, das er suchte und sich erträumte.

Wie ganz anders stellt er sich jetzt die ländliche Einsamkeit vor! Sie ist ihm ein Einziges, die Freistätte. Sie bedeutet ihm die reine Atmosphäre, das Heim der Seelengesundheit, das Krongut der wirklichen Unschuld, der Zufluchtsort für den, der die Seuche der Lüge und Falschheit flieht, die an Höfen und in Städten wüthet.

Niemand entgeht ihr dort. Doch darf man nicht übersehen, dass Shakespeare diese Verbreitung der Unwahrheit und Unzuverlässigkeit nicht mehr mit Timons Augen betrachtet. Er schaut nun von freier gelegenen Höhen herab.

Zwar vermag niemand sein Leben ganz rein von Unwahrheit und Betrug und Gewalt gegen andere zu halten. Aber Unwahrheit und Betrug sind nicht immer Laster, nicht einmal Gewalt braucht ein Laster zu sein; oft ist sie eine Notwendigkeit, eine erlaubte Waffe, ein Recht. Im Grunde war Shakespeare stets der Meinung gewesen, dass es weder unbedingte Verbote, noch unbedingte Pflichten gäbe. Er hatte z. B. nicht an Hamlets Recht gezweifelt, den König zu töten, kaum an dessen Recht, Polonius niederzustossen. Doch hatte er sich bisher eines überwältigenden Gefühls von Entrüstung und Ekel nicht erwehren können, wenn er sich umschaute und ringsumher Vergehen gegen die einfachsten Gesetze der Sittlichkeit erblickte. Nun hat sich in seinem Gemüte gleichsam ein zusammenhängender Gedankenkreis um das von ihm stets dunkel Empfundene gebildet: es gibt keine solche unbedingten Gebote; die Beobachtung oder Nicht-Beobachtung dieser Gebote ist es nicht, wovon der Wert und die Bedeutung einer Handlung, geschweige denn eines Charakters abhängt; Alles kommt auf den Inhalt an, womit der Einzelne auf eigene Verantwortung im Augenblicke des Entschlusses die Form jener Verordnungen anfüllt.

Mit anderen Worten: Shakespeare erkennt nun deutlich, dass die Zweckmoral die einzig wahre, die einzig mögliche ist.

Seine Imogen sagt (IV, 2):

Ich hoffe, wenn ich lüge
Und niemand schade, hören's auch die Götter,
Dass sie's verzeihn.

Sein Pisano sagt im Monologe (III, 5):

Du forderst meine Schmach; denn treu sein dir
Das hiess' dem Treuesten untreu sein

und er trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er mit folgenden Worten sich selbst zeichnet (IV, 3):

Wo falsch ich, bin ich redlich; ich bin treulos,
Um treu zu sein.

Das heisst, er lügt und betrügt, weil er es muss; aber sein Charakter ist deshalb nicht weniger wertvoll, ja wertvoller dadurch. Er ist seinem Herrn ungehorsam und verdient eben dadurch dessen Dank; er betrügt Cloten und thut Recht daran.

Und so trotzen alle die edlen Personen hergebrachten Moralgesetzen. Imogen ist ihrem Vater ungehorsam, trotz seinem Zorn, ja seinem Fluch, weil sie von dem Manne, den sie frei gewählt hat, nicht ablassen will. So täuscht sie später die jungen Männer im Walde, wo sie als Mann auftritt und sich einen falschen Namen beilegt, indem sie sich fälschlich und doch in einem höheren Sinne wahr *Fidele*, den Getreuen, nennt. So raubt der rechtschaffene Belarius durch Entführung dem Könige seine beiden Söhne, rettet sie jedoch dadurch für ihn und fürs Vaterland, hält sie ausserdem zu ihrem Besten während ihrer ganzen Jugend mit falschen Erklärungen hin. So betrügt der brave Arzt die Königin, deren Bosheit er erkannt hat, indem er ihr statt des verlangten Giftes einen Schlaftrunk liefert und dadurch ihren Mordversuch gefahrlos macht. So tritt Guiderius mit Recht als eigenmächtiger Mörder auf, da er als Antwort auf Clotens Beleidigungen diesen ohne weiteres niederstösst und ihm den Kopf abhaut. Dadurch hindert er, ohne es zu wissen, den brutalen Idioten daran, Imogen Gewalt anzuthun.

Alle die wertvollen Personen begehen also Betrügereien, Gewaltthätigkeiten, Lügen, ja leben ein ganzes Leben lang

in durchgeführter Unwahrheit, ohne dadurch geringer zu werden. Die Laster bespritzen sie, ohne sie zu beflecken, selbst wenn sie unter dem dadurch bewirkten, schiefen Verhältnis zu Wahrheit und Recht leiden und sich ab und zu unsicher fühlen.

Es sind ohne allen Zweifel rein persönliche Eindrücke, die Shakespeare zuerst umgestimmt und seine Seele wieder für die Lichtseiten des Lebens empfänglich gemacht haben. Aber es ist die hier indirekt ausgesprochene Idee, die im wesentlichen und ausschlaggebend seinen Geist über den Menschenhass und die Menschenverachtung emporgehoben hat: das Selbe ist nicht das Selbe, wenn es von verschiedenen Persönlichkeiten ausgeführt wird. Selbst wenn unserem Auge, wohin wir es auch richten, z. B. Unwahrheit und Verstellung begegnen, so bedeutet das nicht ohne weiteres, dass die ganze Menschheit verderbt ist. Weder Verstellung noch irgend ein anderes vom Moralgesetz verbotenes Verfahren ist unbedingt verboten. Allerdings ist die Mehrzahl derer, die unwahr sind und gesetzwidrig handeln, ein hässliches Gezücht; aber selbst der beste, der edle Mensch kann durch die Umstände gezwungen werden, das Moralgesetz immer wieder zu übertreten, ohne dass seine edle Eigenart dadurch beeinträchtigt würde. Die moralische Selbstbestimmung, das heisst: eigene Moral, eigene Ziele, eigene Verantwortlichkeit — ist die einzige wirkliche Sittlichkeit. Die einzigen wahren und bindenden Gesetze werden durch Selbstregierung erlassen, und nur ein Vergehen gegen diese Gesetze erniedrigt.

Dieser Gesichtspunkt macht den Blick weniger finster. Dieser Gesichtspunkt macht die Welt viel heller. Der Dichter fühlt sich nicht mehr in seiner Seele gedrungen, alle Konflikte mit den Posaunen des jüngsten Gerichtes abzuschliessen, alle Fahrten des Lebens in einem allgemeinen Schiffbruch enden, alle Dramen des Lebens in allgemeine Vernichtung, in Weltuntergang ausmünden zu lassen, oder gar die Lebenstragödie mit durchgeführter Verhöhnung und allgemeiner Verfluchung der Menschheit zu durchsäuern.

Es lebt in ihm jetzt etwas von der Milde der Ermüdung. Er hat keine Lust mehr, der barschen Wirklichkeit des Lebens in die Augen zu sehen; es erheitert ihn zu träumen. Und er träumt von einer Vergeltung, von einem Ausrotten der Schlimmsten (die Königin stirbt, Cloten wird erschlagen), ferner davon, Gnade für Recht ergehen zu lassen, wenn es sich um die Bestrafung oder Begnadigung gewisser schädlicher Tiere in Menschengestalt handelt (Jachimo), und von der Möglichkeit, eine kleine Gruppe wertvoller Wesen übrig zu behalten, die weder durch die Irrtümer, die sie in der Leidenschaft begangen haben, noch durch die Unwahrheiten und Gewaltthätigkeiten, die sie sich zu ihrer Selbstverteidigung erlaubt haben, unserer Sympathie unwürdig werden. Es ist noch wert auf der Erde zu leben, solange es dort Frauen wie Imogen und Männer wie ihre Brüder gibt. Zwar ist die erstere ein Ideal, während die beiden letzteren Märchengestalten sind. Aber die Poesie fordert ihr Dasein als Bedingung.

Dies ist der fruchtbare Stimmungsnebel, der ertraggebende Gedankengang, woraus das Stück sich geformt hat.

Shakespeare hat wieder Mut bekommen, etwas anderes und mehr als dichterische Bruchstücke oder solche Schauspiele zu erzeugen, die, wie seine letzten, stark, aber nicht reich wirken. Er will ein grosses, buntes, umfassendes Panorama entrollen.

Nur scheinbar geht Cymbeline wie Lear im heidnischen Altertume Englands vor sich. Ein Zeitbild ist hier gar nicht angestrebt worden. Jedenfalls gehört die hier geschilderte Barbarei eher dem Mittelalter als dem Altertum an. Es ist im Ausgangspunkte des Stückes übrigens eine schwache Ähnlichkeit mit Lear vorhanden. Cymbeline zürnt ohne einen vernünftigen Grund seiner Tochter Imogen, wie Lear seiner Tochter Cordelia; es liegt in der Schwäche und dem Unverstand Cymbelines ein Element, das an die Ungereimtheiten Lears erinnert; aber dort ist alles im grossen Stil tragisch angelegt; hier ist die ganze Handlung mit einem glücklichen Ausgang vor Augen aufgebaut.

Während der König hier ein unbedeutender Mensch ist, treffen wir in der Königin ein listiges und ehrgeiziges Weib, die ihn ganz in ihre Macht bekommen hat, indem sie ihm abwechselnd schmeichelt und trotzt. Sie sagt selbst (I, 2):

Niemals kränk' ich ihn,
Wo er nicht meinen Streichen lohnt wie Freunden
Und teuer zahlt die Unbill.

Sie weiss, mit anderen Worten, dass sie bei der Veröhnungsscene stets das eine oder andere erreicht. Sie wünscht Imogen mit ihrem Sohne erster Ehe, Cloten, zu verheiraten, damit er nach dem Könige den Thron besteigen könne, und dieser ihr Vorsatz wird die ursprüngliche Veranlassung all des Unglücks, das auf die junge Heldin des Schauspiels herabthagelt. Denn Imogen liebt den armen, aber allgemein bewunderten Ritter Posthumus und will unter keinen Umständen von ihrem Auserkorenen ablassen. Daher beginnt das Stück mit der Verbannung des Posthumus.

Die von Shakespeare frei hinzugedichteten Personen und Begebenheiten verleihen dem Schauspiel Perspektive, indem die Nebenhandlung die Haupthandlung parallelisiert, wie das Unglück Glosters mit dem schlechten Sohn das Unglück Lears mit den schlechten Töchtern. Der Höfling und Krieger Belarius fiel vor ungefähr zwanzig Jahren durch Verleumdung und ohne eigene Schuld bei Cymbeline in Ungnade und wurde von diesem mit ganz derselben unvernünftigen Leidenschaftlichkeit geächtet, mit der er nun Posthumus fortjagt. Um sich zu rächen, entführte er die beiden Söhne Cymbelines in die Einsamkeit des Waldlebens, wo sie in dem Glauben aufwachsen, Belarius sei ihr Vater. Zu ihnen flüchtet nach dem vereitelten Mordversuche Imogen und wird in ihren Männerkleidern mit der grössten Innigkeit und Zärtlichkeit von ihren Brüdern, ohne sie zu kennen oder von ihnen gekannt zu sein, empfangen. Der eine der Brüder, Guiderius, erschlägt Cloten, der ihn verhöhnt und herausgefordert hat. Beide Jünglinge ziehen dann in

den Krieg, als das römische Heer gelandet ist, und retten im Verein mit Belarius und Posthumus ihrem Vater das Reich.

Der Grundgegensatz, der in ihren Schicksalen wie in den Staatsverhältnissen Cymbelines, in Imogens Verhältnis zu Posthumus wie in dem des Dieners Pisanio zu beiden zum Ausdruck gelangt, ist, wie Gervinus richtig und scharfsinnig beobachtet hat, in dem Gegensatz zu suchen, der zwischen den beiden englischen Wörtern *true* und *false* liegt, indem *true* zugleich *wahrhaft* und *treu* bedeutet, Begriffe, die auch hier im Stücke ineinander gleiten, während *false* die doppelte Bedeutung *treulos* und *lügenrisch* enthält.

Bei Hofe ist der Boden schwankend und gefährlich. Da ist der dumme, auffahrende, stets irregeleitete König; da ist die schlaue Giftmischerin, die Königin; da ist endlich ihr Sohn Cloten, eine der originellsten Gestalten Shakespeares, ein wahrhaft geniales Erzeugnis, das in der langen Reihe der rohen und plumpen Burschen des Dichters nicht seines Gleichen hat. Er ist in seiner dummen Unbeholfenheit und unmaskierten Bosheit das Gegenstück zu dem heuchlerischen Wesen und der behenden List der Mutter; er hat nur die Wertlosigkeit von ihr geerbt.

Um eine wirksame Theater-Verwechslung zu ermöglichen, hat Shakespeare ihn mit ganz derselben Körperform ausgestattet wie den schönen Posthumus, während nur der Kopf den himmelweiten Unterschied zwischen beiden ausdrücken soll — ein unkünstlerischer Einfall. Um so vortrefflicher hat Shakespeare ihn als den verwirrten Klotz und Tölpel, der er ist, gemalt, wenn er ihn mit polterndem Gestotter die Worte hervorstossen lässt. Mit tiefem Humor und feiner Wirklichkeitsbeobachtung hat er ihm die höchsten Vorstellungen von seiner eigenen Würde eingepflicht und ihn von jedem Zweifel an seinem Rechte völlig frei gehalten. Seine Eitelkeit, seine Roheit, seine Bestialität kennen keine Grenzen. Könnten Worte zertrümmern, so würde seine Rede stets in dem Allerheiligsten anderer Menschen etwas kurz und klein schlagen. Ausser verletzenden Worten hat

er auch die hässlichsten Absichten; er will Imogen zu Milfordhafen Gewalt anthun und sie dann mit den Füßen nach Hause zurückstossen u. s. w. Seine Dummheit macht ihn glücklicherweise weniger gefährlich, und mit feiner Kunst hat Shakespeare es verstanden, ihn von Anfang bis zu Ende komisch wirken zu lassen, was dem peinlichen Eindruck, den er sonst machen würde, gänzlich den Stachel nimmt. Man hat Vergnügen an ihm wie an Caliban, den er vorher verkündigt, und der Miranda genau so nachstellt wie er Imogen. Ja man kann Caliban gewissermassen als eine Weiterentwicklung seines Wesens zum Typus und Sinnbild bezeichnen.

Persönlichkeiten wie diese machen die Welt aus, die Belarius dem Guiderius und dem Arviragus (III, 3) schildert, als die beiden Jünglinge sich so heftig aus der Unthätigkeit der einsamen Waldgegend nach Menschen und dem Ringen und Kampf der menschlichen Gesellschaft sehnen:

Wie ihr da sprecht!

O, hättet ihr gesehn der Städte Wucher,
Gesehen und gefühlt die Kunst des Hofes,
Wo Fliehn so schwer als Stehn; des Höh' erklimmen
Gewisser Fall ist, oder doch so schlüpfrig,
Dass Furcht so schlimm als Fallen. Des Kriegs Beschwer,
Die Müh', die nur Gefahr zu suchen scheint
Um Ehr' und Ruhm, der in dem Suchen stirbt
Und öfter schnöde Grabschrift erntet als
Ein Denkmal schöner That; ja, oft sogar
Für Gutes bösen Dank hat und, was schlimmer,
Dem Tadel schmeicheln muss. — Dies Bild, o Knaben,
Zeig' ich der Welt an mir.

In dieser Welt lässt Shakespeare zwei Personen heranwachsen, die wir nach seinem Willen als höhere Wesen betrachten sollen.

Von der ersten Scene des Stückes an hat er sich bestrebt, dem Zuschauer die grösstmöglichen Vorstellungen von Posthumus beizubringen. Ein Edelmann spricht mit einem andern von ihm in ähnlichen Ausdrücken, wie wir sie seiner Zeit über Heinrich Percy hörten:

Er lebt' am Hof
— Ein seltner Fall — gepriesen und geliebt:
Den Jüngsten Muster, für die Reiferen
Ein Spiegel, sich zu bilden; für die Alten
Ein Kind, das Kindische führt.

Später sagt Jachimo von ihm zu Imogen (I, 7):

Er sitzt im Kreis der Menschen wie ein Gott,
Und Würde hat er, die ihn hoch erhebt
Weit über Menschenansehn.

und endlich am Schlusse des Stückes (V, 5): „Er war der Beste aller unter den Trefflichsten der Guten“ — was Jachimo lieber etwas früher hätte bedenken sollen, da dies ihn vielleicht davon abgehalten hätte, seine Schurkenstreiche zu begehen. Shakespeare betont die Hoheit und Ruhe des Posthumus, seine Beherrschung, als der König ihn verflucht und verbannt. Man sieht ein, dass er gehorcht weil er es für nötig hält, obgleich er sich in seinem Verhältnis zu Imogen über den Willen des Königs hinweggesetzt hat. Bei dem erzwungen schnellen Abschiede von ihr zeigt er sich von dem Gefühl durchdrungen, dass sein Wert gegen den ihrigen nicht aufkommen könne, und er macht den besten Eindruck durch die Mischung von Selbstgefühl anderen gegenüber mit verständiger Bescheidenheit gegenüber seiner Gattin. Es ist auffallend, dass er keinen Augenblick daran denkt, Imogen mit sich in die Verbannung zu nehmen. Diese seine Passivität scheint auf ihrem Unwillen zu beruhen, irgend einen nicht unbedingt nötigen Schritt zu thun, der eine schliessliche Versöhnung erschweren könnte; er wartet denn nur auf bessere Zeiten und wünscht und hofft.

Als er England verlässt, stürzt Cloten über ihn her, überhäuft ihn mit Schimpfworten und fordert ihn heraus. Er lässt sich nicht reizen, schlägt die Herausforderung ab, geht mit Geringschätzung an dem Tölpel vorbei und überlässt es ihm mit Gemütsruhe, die Höflinge mit Prahlereien über seine Tapferkeit und über die Feigheit des Posthumus zu unterhalten, wohl wissend, dass niemand daran glauben wird.

Insoweit ist der Charakter gut angelegt. Aber die mittelalterliche Fabel machte Shakespeare Züge einführen, die wir unzulässig finden, und die der Kultur unseres Zeitalters in einem anderen Lichte erscheinen als der Bildung jener Tage. Kein Mann, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, geht heutzutage auf eine Wette wie die des Posthumus ein; niemand gibt einem Fremden, zumal einem anscheinend ganz gewissenlosen und eingebildeten Frauenjäger den eindringlichsten Empfehlungsbrief an seine Geliebte, und niemand gibt einem solchen Manne einen ungeschriebenen Freibrief, alle Mittel anzuwenden um ihre höchste Gunst zu gewinnen, und zwar nur um nachher seine Beschämung über den misslungenen Versuch geniessen zu können. Und selbst wenn man Posthumus dieses nachsehen oder es bei ihm entschuldigen wollte, so ist seine kritiklose Leichtgläubigkeit, da Jachimo als Sieger zurückkehrt, seine wilde Wut gegen Imogen in hohem Grade abstossend, und der gemeine, falsche Brief, den er ihr schreibt, um Pisano den Mord zu erleichtern, ist geradezu widerlich. Selbst im schlimmsten Falle räumen wir ausserdem einem Manne nicht das Recht ein, eine Frau ermorden zu lassen, weil sie ihre Liebe zu ihm vergessen hat. — Die Renaissancezeit dachte hierin anders, nahm es nicht so genau mit den alten Novellenfabeln und verstand Recht und Pflicht auf diesem Gebiete traditionell.

Shakespeare hat nun gethan was er vermochte, um den ungünstigen Eindruck, den Posthumus durch sein Auftreten hervorruft, abzuschwächen. Viel früher als dieser Jachimos Betrug fährt, bereut er seine Unthat, beklagt sich in bitteren Worten darüber, dass Pisanio seinem Befehle nachgekommen sei, und spricht sich in den stärksten Ausdrücken über den Wert Imogens aus. So sagt er (V, 4):

Für Imogens teures Leben nehmt das meine;
Und ist's auch nicht so teuer, ist's doch ein Leben;

Er erlegt sich selbst die härteste Busse auf. Mit dem römischen Heer zieht er nach England, kämpft dann

namenlos, als Bauer verkleidet, gegen die Römer, führt im Verein mit Belarius und den Königssöhnen die in die Flucht geschlagenen Briten wieder gegen den Feind, befreit den schon gefangenen Cymbeline, gewinnt die Schlacht und rettet das Reich. Hierauf legt er wieder seine römischen Kleider an, um sich von seinen Landsleuten, deren Retter er eben gewesen ist, als Feind niederhauen zu lassen. Er wird gefangen genommen, vor den König geführt, und alles wird aufgeklärt.

Es liegt in seiner Handlungsweise, sobald er wieder auf englischem Boden steht, ein mehr hochfliegender und überspannter Idealismus, als wir ihn sonst bei Shakespeare anzutreffen pflegen, ein Drang zu selbstpeinigender Pönitenz. Dennoch wird aus dem Charakter nicht das schöne Ganze, das der Dichter angestrebt hat. Posthumus macht nicht den Eindruck eines Lieblinges der Götter, sondern eines Mannes, der es in der Leidenschaft ebenso sehr bis aufs äusserste treibt, wie in edlen, reuevollen Gefühlen.

Anders Imogen. Hier ist das Vollendete erreicht. Sie ist das liebenswürdigste, wertvollste, weibliche Wesen geworden, das Shakespeare geschaffen hat, und zugleich das reichste. Er hat vor ihr die seelenvollsten Frauen geschildert: Desdemona, Cordelia; aber das Geheimnis ihres Wesens liess sich mit ein paar Worten ausdrücken. Er hat vor ihr geniale Frauen geschildert: Beatrice, Rosalinde; Imogen ist durchaus nicht genial; aber doch ist sie aufgefasst und gezeichnet als die Unvergleichliche unter den Frauen; wir sehen sie in den verschiedenartigsten Verhältnissen und sie ist allen gewachsen; wir sehen Prüfungen an sie herantreten, die eine härter als die andere, und sie besteht eine jede, ja besteht sie so, dass ihre reizenden und überlegenen Eigenschaften sich mit jeder Prüfung mehr entfalten und stärker strahlen.

In dem Verhältnis zu dem schwachen, wütenden Vater und zu der falschen, giftigen Stiefmutter lernen wir gleich ihre Selbstbeherrschung kennen. Die ihre Seele erfüllende Grundsumme von Zärtlichkeit verrät sich bei ihrem Abschied

von Posthumus, in der Leidenschaft, mit der sie darunter leidet, dass sie ihm nicht noch einen Kuss hat geben können, und womit sie dem Pisanio Vorwürfe macht, weil er die Küste verlassen hat, ehe dessen Gestalt am Horizont völlig verschwunden war. Während seiner Abwesenheit sind alle ihre Gedanken stets mit ihm beschäftigt. Mit Festigkeit weist sie die plumpen Bewerbungen Clotens zurück. Darauf sehen wir sie Jachimo gegenübergestellt, den sie erst gut empfängt, dann, als er Posthumus Übles nachsagt, durchschaut, hierauf wieder mit fürstlicher Würde empfängt, da er seine frühere Rede für einen allzu dreisten Scherz erklärt hat.

Dann folgt die Scene, wo sie in Schlaf fällt, und die, wo sie schläft, während Jachimo uns die anmutige Reinheit ihres Wesens ausmalt, die, wo sie Cloten verhöhnt, die, wo sie den gewissen Tod vor Augen sieht, das reizende Verhältnis zwischen ihr und den Brüdern, der Scheintod mit dem entsetzlichen Erwachen an der Leiche des vermeintlichen Posthumus, die Verfluchung des Pisanio als des vermutlichen Mörders, endlich der Augenblick des Wiedersehens — alle diese Scenen sind Perlen von Shakespeares Kunst, die edelsten Kronjuwelen in dem Diadem, das seine Stirn zielt, zu keiner Zeit und in keiner Poesie übertroffen.

Er schildert sie als zum Glücke geboren, aber als früh daran gewöhnt zu dulden, daher ruhig, gefasst. Sie findet sich in die Trennung, als Posthumus verbannt wird; sie will in der Erinnerung an ihn leben. Alle bedauern sie; sie selbst klagt beinahe nicht. Sie wünscht ihren Feinden nichts Böses; als die abscheuliche Königin schliesslich gestorben ist, beklagt sie diesen Todesfall des Vaters wegen, ohne zu ahnen, dass nur der Tod dieser Giftmischerin den Vater vom Tode errettet hat.

Nur in einem Verhältnis zeigt sie Leidenschaft und zwar in dem zu Posthumus. Als sie Abschied von ihm nimmt, sagt sie (I, 1):

Ihr müsst fort;
Ich bleibe hier zurück, ein stündlich Ziel
Erzürnter Blicke, ohne Lust am Leben,

Wär' dies Juwel nicht in der Welt, das ich
Zu seh'n noch hoffe.

Und sein Lebewohl beantwortet sie folgendermassen:

Nein, wartet noch ein wenig.
Wenn Ihr nur einen Ritt ins Freie machtet,
Solch Abschied wär' zu kurz.

Als er geht, ruft sie aus:

Keine Todesqual kann schärfer
Als diese sein.

Das Schelten des Vaters lässt sie kalt:

Ich bitt' Euch, Herr,
Quält Euch nicht selbst mit Eurem Unmut:
Ich acht' nicht Eures Zorns; ein tiefres Leiden
Macht stumpf für Qual und Furcht.

Sie antwortet ihm nur mit einer begeisterten Äusserung
über Posthumus:

Ein Mann wert jeden Weibes; überzahlt mich
Fast um den ganzen Preis.

Doch die Leidenschaft wächst, nachdem Posthumus fortgesegelt ist. Sie beneidet das Taschentuch, das er geküsst hat; sie trauert darüber, dass sie ihm nicht hat nachblicken dürfen. Sie würde die Nerven ihrer Augen angestrengt haben, bis sie brächen. Und sie hat von ihm scheiden müssen, als sie ihm noch so viel Liebes zu sagen hatte: wie sie seiner gedenken und ihn bitten wolle, er möge des Tags zu drei bestimmten Zeiten an sie denken, und einen Eid schwören, dass er über den Frauen Italiens ihrer nicht vergessen wolle. Er ist gegangen, ehe sie ihm den Abschiedskuss zwischen zwei Zauberworten hat geben können.

Sie ist ohne Ehrgeiz. Sie gäbe gerne ihre fürstliche Hoheit für ein idyllisches Glück in ländlicher Einsamkeit, wie Shakespeare es nun selbst ersehnt. Als Posthumus sie verlassen hat, ruft sie aus (I, 1):

Ich wollt', ich wäre
'nes Hirten Tochter und mein Leonatus
Des Nachbarhirten Sohn!

mit anderen Worten, sie wünscht sich das Los, das im Wintermärchen der Königstochter Perdita und dem Königssohne Florizel zu teil wird. In der Scene vor Jachimos Ankunft sagt sie in demselben Geiste (I, 6):

Glücklich, wer,
Wie niedrig auch, den schlichten Wunsch erlangt,
Auf dem sein Glück beruht.

Und als dann Jachimo (der kleine Jago) zu ihr kommt und ihr die Ohren voll schwatzt über Posthumus, dem er bald nachher über sie die Ohren voll schwatzen wird, wie ganz anders handelt sie da nicht als ihr Gemahl! Sie ist bei seinem Eintritt erblichen. Bloss weil Pisanio meldete: ein Edelmann aus Rom mit Briefen von seiner Gnaden. Jachimos Anspielungen auf das leichtsinnige Leben, das Posthumus mit italienischen Weibern führe, beantwortet sie nur mit den Worten:

Mein Gemahl, befürcht ich,
Vergass Britannien.

Als er aber mit Wohlgefallen das ausschweifende Leben des Posthumus ausmalt, ja sogar sich selbst als ein Mittel zur Rache darzustellen wagt, so ruft sie einfach:

Heda, Pisanio!

Sie ruft den Diener herbei; mit diesem Italiener ist sie vollständig fertig. — Selbst, wo sie nichts sagt, füllt sie die Bühne aus, wie z. B. als sie in ihrem Schlafzimmer zu Bett gegangen ist, im Bette liegt und liest, die Kammerfrau entlässt, das Buch zumacht und einschläft. Wie hat Shakespeare bloss durch die verliebten Worte, die er dem Jachimo auf die Lippen legt, die Reinheits-Atmosphäre dieses Schlafgemachs wiedergegeben! (II, 2):

O Kytherea,
Wie hold schmückst du dein Lager, frische Lilie!
Weiss wie dein Tuch! O könnt' ich dich berühren,
Nur küssen; einen Kuss! Rubinen ohnegleichen,
Wie wonnig wär's! — Es ist ihr Hauch, der so
Durchdüftet das Gemach.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es diese Scene — der überwältigende Eindruck, den das von einem auserlesenen, weiblichen Wesen bewohnte Zimmer hervorruft, die beinahe mystisch anziehende Macht, die Reinheit und Anmut im Verein ausüben — die hinter dem Entzücken liegt, das Faust bei Goethe empfindet, als er mit Mephisto in Gretchens Kammer tritt. Jachimo ist der verliebte Faust und der böse Mephisto in einer Person. Man beachte den Ausruf Fausts:

Willkommen, süßer Dämmerchein,
Der du dies Heiligtum durchwebst,
Ergreif mein Herz, du süsse Liebespein,
Die du vom Thau der Hoffnung schmachtend lebst!
Wie atmet hier Gefühl der Stille.

Trotz der Verschiedenheit der Situationen ist es kaum einem Zweifel unterworfen, dass hier eine Beeinflussung stattgefunden hat.*)

Wie im Entzücken über dieses seltene Geschöpf wird Shakespeare nun aufs neue Lyriker. Ringsumher im Stücke bricht die Lyrik als eine Huldigung an Imogen hervor.

*) Kaum irgend ein Dichter ist in der neueren Zeit mehr nachgeahmt worden als Shakespeare. Wir haben oben auf nicht wenige Fälle von Nachahmung bei Voltaire, Goethe und Schiller hingewiesen. Hier noch ein paar Beispiele von verschiedenartiger Nachahmung: Schiller hat in seiner Jungfrau von Orleans zwei Scenen aus dem ersten Teil von Shakespeares Heinrich VI. als Vorbild benutzt. Die Scene zwischen der Jungfrau und dem Herzog von Burgund (II, 10) ist nach der entsprechenden bei Shakespeare (III, 3) gebildet; und die Scene zwischen der Jungfrau und dem Vater bei Schiller IV, 11 entspricht der Scene V, 4 bei Shakespeare, falls diese Scenen von Shakespeare sind. — Der Apotheker in Oehlenschlägers Aladdin ist dem Apotheker in Romeo und Julia nachgeahmt. — In Björnstjerne Björnsons Maria Stuart (II, 2) ist Ruthwen, der sich, nachdem er sich eben von seinem Krankenlager erhoben hat, schwankend, aber desto eifriger unter den Verschworenen bei Knox einfindet, eine Nachahmung von Ligarius in Shakespeares Julius Cäsar (II, 1), der noch wie ein Kranker gekleidet mit den Verschworenen bei Brutus zusammentrifft, um an der Ermordung Cäsars, wie jener um an der Ermordung Rizzios, teilzunehmen.

Zum erstenmal hier in Clotens Morgengesang „Horch, horch! Die Lerch' im Himmelsblau“ und später, wo die Brüder über ihr singen in dem Glauben, dass sie gestorben sei.

Shakespeare zeigt sie uns zum erstenmal ganz ausser Fassung, als Cloten es wagt, herabsetzend von ihrem Herrn zu sprechen, als er sich erdrüstet, ihn einen Sklaven, einen Bettler zu nennen, der sich von den Abfällen des Hofes nähre u. s. w. Da bricht sie in so gewaltsame Worte aus, wie sie sonst nur die Männer gebrauchen, und in so grobe Worte, dass sie kaum vor Clotens Äusserungen zurückstehen (II, 3):

Elender Bube!

Wärst du der Sohn des Zeus und ausserdem
Nicht mehr, als was du bist, du wärst zu schlecht,
Sein Knecht zu sein; du wärst genug geehrt,
Ja, zu beneiden selbst, wenn man es misst
Nach eurer beider Wert, genannt zu sein
Der Henkersknecht in seinem Reich, gehasst
Um diese Auszeichnung.

Im Fluge dieser Leidenschaft sagt sie die Worte, die Cloten in so drollige Wut versetzen und ihn einen so fürchterlichen Vorsatz fassen machen, nämlich die Wendung, das schlechteste Kleid ihres Herrn sei in ihren Augen mehr wert als seine ganze Person, eine Äusserung, über die der gefährliche Idiot fortwährend brütet und die ihn schliesslich ganz toll macht.

Neue Anmut und neue wertvolle Eigenschaften entwickelt sie in der Scene, wo sie den Brief ihres Gatten erhält, der sie in den Tod locken soll. Zuerst lodert alle, ihre Schwärmerei auf, dann alle ihre Liebesleidenschaft und beide vereinigen sich zu der hellsten Flamme. Es heisst (III, 2):

Pisano.

Prinzessin, diesen Brief schickt Euch mein Herr.

Imogen.

Wer? Dein Herr? Das ist mein Herr, Leonatus.
O, sehr gelehrt, traun, wär' der Astrolog,

Der so die Sterne kannt', wie ich die Handschrift;
Die Zukunft schlöss' er auf. — Ihr guten Götter,
Lasst, was hier steht, verkünden seine Liebe,
Sein Wohlergehn, Zufriedenheit, — doch nicht
Mit unsrer Trennung; das nur lässt ihn schmerzen:
Es gibt heilsame Schmerzen; das ist einer,
Er stärkt die Liebe ja; — Zufriedenheit,
Nur damit nicht! — Gut Wachs, erlaub'! Heil euch
Ihr Bienen, die dies Liebesschloss gemacht!

Und sie liest, dass ihr Herr in Milfordhafen mit ihr
zusammentreffen will, und ahnt nicht, dass sie dahin gerufen
wird, um ermordet zu werden:

O, jetzt ein Pferd mit Flügeln! — Hör' Pisanio!
Er ist in Milfordhafen. Lies und sag nur,
Wie weit ist's hin? Wenn man um schlicht Gewerb
In einer Woch' hintrabt, wie, sollt' nicht ich
In einem Tag hingeleiten? Drum Pisanio, . . .
Sag mir, wie Wales so glücklich wurde, dass
Den Hafen es besitzt. Jedoch vor allem
Sag, wie wir weg uns stehlen und die Kluft
Der Zeit von unsrer Abfahrt bis zur Rückkehr
Entschuldigen? — doch erst, wie fort wir kommen.
Entschuldigung gebären oder zeugen?
Davon nachher. Ich bitt' dich, sage mir,
Wie viele Dutzend Meilen wir wohl reiten
Von Stund' zu Stunde?

Pisanio.

Von Tag zu Tag ein Dutzend,
Das ist genug für Euch, und schon zu viel.

Imogen.

Was! Einer, der zum Richtplatz reitet, Mensch,
Geht nicht so träg. Ich hört' von Wette-Reiten,
Wo Pferde schneller liefen als der Sand
In einer Uhr; — doch das ist Narrheit:
Heiss meine Kammerfrau u. s. w.

In gleicher Höhe mit diesen über alles Lob erhabenen
Ausrufen steht ihre Antwort, da Pisanio ihr in Milfordhafen
den die grössten Schmähworte gegen sie enthaltenden Brief
des Posthumus zeigt, und der ganze Umfang ihres Unglücks

ihr klar wird. Da bricht sie in die von Sören Kierkegaard so sehr bewunderte Replik aus (III, 4)*):

Falsch seinem Bett! Was heisst denn falsch ihm sein?
Wachend drin liegen und an ihn nur denken?
Weinend von Stund' zu Stund'? Erliegt Natur,
Dem Schlaf, auffahren mit furchtbarem Traum
Von ihm, erwachen gleich in Schreckensthänen
Heisst das nun falsch sein seinem Bett? Heisst es?

Höchst bezeichnend ist hier folgender Zug: nicht eine Minute glaubt sie daran, Posthumus könne es für möglich halten, dass sie sich einem anderen hingegeben habe. Sie erklärt sich sein sonst unbegreifliches Auftreten auf andere Weise:

Eine römische Krähe,
Die Tochter ihrer Schminke, hat ihn verführt.

Das kann sie jedoch nur wenig trösten, und sie bittet Pisanio zuzustossen, da das Leben für sie nun doch seinen Wert verloren habe. Als sie ihre Brust entblößen will, folgt dieser bewundernswerte Zug:

Hier ist mein Herz!
's ist was davor; — sacht; ich will keinen Schutz;
Gehorsam wie die Scheide. — Was ist hier?
Des treuen Leonatus Briefe, alle
Verkehrt in Ketzerei? Hinweg, hinweg!
Verführer meiner Treu'! Ihr sollt nicht mehr
Des Herzens Decke sein! . . .

Mit derselben Sorgfalt oder vielmehr mit derselben Zärtlichkeit hat Shakespeare sich das ganz Schauspiel hindurch in ihr Wesen vertieft, sie nie aus den Augen verlierend, liebevoll Zug auf Zug hinzufügend, bis er sie am Schlusse des Stückes gleichsam im Scherz als die Lichtquelle des Stückes darstellt. Der König sagt in der letzten Scene des Dramas:

Seht,
Posthumus ankert fest an Imogen;
Sie wirft ihr Aug', wie unschädlichen Blitz,

*) Stadien auf dem Wege des Lebens. Frater Taciturnus: Schuldig — Nicht-Schuldig? Tagebuch für den 17. Jan., Mitternacht.

Auf ihn, die Brüder, mich, auf ihren Herrn;
Berührt mit Freude jeden und erweckt
Erwiderung in allen. . . .

Zu Anfang des Stückes wünschte Imogen, dass sie die Tochter eines Hirten und Leonatus der Sohn des Nachbarhirten wäre. Später, als sie in Männerkleidern das römische Heer aufsucht, kommt sie in die Nähe der einsamen Waldhöhle, wo die ihr unbekanntenen Brüder wohnen. Sie fühlt sich gleich durch ihre Nähe und durch dieses Leben in der Natur so beglückt, dass man zu der Erkenntnis gelangt, ihr ganzes Wesen habe sich stets darnach gesehnt — wie auch Shakespeares Wesen sich nunmehr darnach sehnt. Die Brüder werden durch sie glücklich, und sie durch die Brüder. Sie sagt (III, 6):

Verzeiht, ihr Götter!
Ich tauschte mein Geschlecht, ihr Freund zu sein,
Da Leonatus falsch.

und später (IV, 2):

Wie gut sie sind. — Gott, welche Lügen hört' ich!
Der Höfling sagt, was nicht am Hof, sei wild. —

In demselben Geist ruft Belarius aus (III, 3):

O, dieses Leben
Ist edler, als zu harren auf Verweis;
Reicher, als nichts zu thun um eitlen Tand;
Stolzer, als rauschen in geborgter Seide.

Allerdings antworten die Königssöhne, in denen das Herrscher- und Krieger-Blut sich geltend macht, und die nach Erlebnissen und Thaten dürsten, in entgegengesetztem Tone:

Guiderius.

Dies Leben
Ist wohl das beste, wenn die Ruh' das Beste,
Euch, der Ihr Herbres kennet, süß. Er passt
Zu Eurem steifen Alter; doch für uns
Ist's eine Zelle der Unwissenheit,
Eine Reis' im Bett, der Kerker eines Schuldners,
Der drin gebannt ist.

Und der Bruder stimmt ein:

Wovon sollen wir
In Eurem Alter reden? Wenn Sturm und Regen
Den düsteren Dezember schlägt
. . . . Wir sahn ja nichts.
Wir sind wie's Vieh. . . .

Nichtsdestoweniger hat Shakespeare über dieses in sein Drama eingelegte Waldidyll eine herzegewinnende Poesie zu verbreiten verstanden. Es schwebt darüber eine Frische ohnegleichen, eine primitive Anmut, etwas von dem Interesse einer Robinsonade. Zu diesem Zeitpunkte im Leben des Dichters, bei seinem Ekel vor den Missgeburten der Kultur, ist es ihm eine Genugthuung gewesen, sich in das seelische Leben einer fern von aller Civilisation, in einer Art von Naturzustand herangewachsenen und herrlich angelegten Jugend hineinzuträumen. Er malt hier zwei Jünglinge, die nichts von dem Weltleben, ja nicht einmal ein junges Mädchen gesehen haben; als Jäger haben sie ihre Tage verbracht, und wie die homerischen Helden müssen sie selbst die Nahrung zubereiten, die sie sich mit Bogen und Pfeil verschaffen; aber es steckt Rasse in ihnen, mehr Rasse als man es bei den Söhnen des erbärmlichen Cymbeline vermuten sollte, und ihr Streben geht auf Hoheit und fürstliche Ideale hinaus.

In dem spanischen Drama, das ungefähr 25 Jahre nach der Entstehung dieses Schauspiels unter Calderon einen mächtigen Aufschwung zu nehmen beginnt, wird es ein beliebtes Motiv, Jünglinge und junge Mädchen darzustellen, die in völliger Einsamkeit aufgewachsen sind, ohne ein Wesen des anderen Geschlechtes gesehen zu haben und ohne ihren Stand und ihre Abstammung zu kennen. So wird in Calderons „Das Leben ein Traum“ (*La vida es sueño*) aus dem Jahre 1635 der Königssohn, der seine Herkunft nicht ahnt, ganz isoliert erzogen. Als er zum erstenmal mit Menschen zusammentrifft, bricht bei ihm eine wilde Erotik aus und eine rohe Gewalttätigkeit gegenüber jedem Widerspruch; doch ganz wie bei den Prinzen in Cymbeline dämmert in

ihm die Majestät; er hat Herrscherempfindungen, ehe diese einen Gegenstand haben. Im Schauspiele „In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge“ (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) aus dem Jahre 1647 ist ein treuer Diener mit einem Kaiserkinde geflüchtet und hält sich auf Sizilien in einer Berghöhle verborgen um den Nachstellungen eines Tyrannen zu entgehen. Aber an derselben Stelle wird dem Tyrannen ein uneheliches Kind geboren, dessen der treue Diener sich gleichfalls annimmt. Die beiden Knaben werden nun zusammen erzogen, ohne irgend ein anderes lebendes Wesen zu sehen als den Pflegevater; sie bekleiden sich mit Tierfellen und leben von Wild und Früchten. Als der Tyrann sich einfindet, um seinen eigenen Sohn zu holen und den Kaiserprinzen töten zu lassen, weiss keiner von den beiden, wer der Prinz ist, und der Diener lässt sich weder durch Güte noch durch Drohungen zu Aufklärungen bewegen. Hier wie in „Das Leben ein Traum“ wird die Neugierde der Jünglinge geschildert, ein Weib zu sehen, und die augenblicklich erwachende Liebe. In „Die Tochter der Luft“ (*La hija del ayre*) aus dem Jahre 1664 wird Semiramis von einem alten Priester in völliger Einsamkeit erzogen, wie Miranda im „Sturm“ von Prospero, und hegt wie die anderen, fern von dem Getümmel des Lebens Erzogenen, eine ungeduldige Sehnsucht, in die Welt hinauszukommen. In zwei Stücken aus dem Jahre 1672, *Eco y Narciso* und *El monstruo de los jardines*, hat Calderon noch einmal dasselbe Motiv variiert. In beiden ist ein Jüngling, dort Narcissus, hier Achilles, einsam und ohne etwas gelernt zu haben erzogen worden, damit wir alle Gefühle, besonders Liebe und Eifersucht, in einem Herzen erwachen sehen können, welches diese Leidenschaften so ursprünglich erfasst, dass es sie nicht einmal zu benennen vermag.

Shakespeare hat sich also mit dieser Episode, wie überhaupt in diesem letzten Zeitraum seiner Dichtung, auf ein Gebiet begeben, wo die Phantasie der romanischen Völker sich heimisch fühlte, und wo sie bald Wurzel fassen

sollte; aber nichts in der dramatischen Poesie dieser Art hat dennoch die seinige übertroffen.

Er hat hier in seinem Waldidyll das Erotische ganz fern gehalten und statt des Eintritts der Verliebtheit den Durchbruch der unbewussten Bruderliebe zu der als Knabe verkleideten Schwester geschildert. Vortrefflich passen Imogen und die beiden naturstarken, hochsinnigen Jünglinge zueinander. Doch gerade als ihr Zusammenleben Blüten treiben soll, wird dieses plötzlich aufgelöst, da Imogen nach dem Genusse des Schlaftrunkes, den der Arzt der Königin statt Gift gegeben hat, wie tot umstürzt, und hier wird dann in das bewegte Schauspiel ein mild rührendes Element eingeführt, indem die beiden Brüder, die sie beerdigen wollen, an ihrer Bahre singen. Wir werden Zeugen eines Begräbnisses ohne Ritus und Zeremoniell, ohne Seelenmesse und kirchliche Gebräuche, doch mit einem Versuche, alles das durch eine selbsterfundene Natursymbolik zu ersetzen — einem Versuche, wie Goethe ihn wiederholte, da er in „Wilhelm Meister“ (8. Buch, 8. Kapitel) nach seiner selbsterfundnen Anordnung Mignon unter dem Gesang eines Doppelchores zur Erde bestatten liess. Imogen wird mit dem Kopfe nach Osten gelegt, und die Brüder singen den feinen, stimmungsreichen, unschätzbaren Wechselgesang, den ihr Vater sie seiner Zeit am Grabe der Mutter singen lehrte. Der Rhythmus dieses Gesanges enthält gleichsam im Keime was einige Jahrhunderte später die Poesie Shelleys wird. Die erste Strophe lautet:

Fürcht' nicht mehr der Sonne Glut,
 Noch des grimmen Winters Drohn;
 Hast vollbracht dein Tagwerk gut,
 Bist daheim und hast den Lohn.
 Goldne Knaben, Mägdlein werden,
 Wie der Essenkehrer, Erden.*)

*) Auf Englisch bedeutend melodischer:

Fear no more the heat o' the sun,
 Nor the furious winter's rages;
 Thou thy wordly task hast done,

Der Schluss, wo die Stimmen sich teilen und wieder zum Duett vereinen, ist ein wunderbares Zusammenspiel von metrischer und poetischer Kunst.

Mit ganz besonderer Vorliebe hat Shakespeare diese idyllische Partie seines Dramas ausgeführt, die er selbst erfunden und worin er seine heftig wiedererwachte Liebe zur ländlichen Natur niedergelegt hat. Er hat die Flucht von der Menschheit keineswegs als eine an und für sich begehrenswerte Sache dargestellt, sondern die Einsamkeit als eine Zufluchtsstätte für den Müden, das Landleben als ein Glück für den, der mit dem Leben fertig ist, ausgemalt.

Als Drama hat Cymbeline mehr von der Natur des Intriguenschauspiels als die früheren Stücke. Es liegt keine geringe Klugheit in der Erfindung, wo Pisanio den Cloten anführt, indem er ihm den Brief seines Herrn zeigt, und wo Imogen den mit Posthumus' Kleidern angethanen, kopflosen Cloten für ihren erschlagenen Gatten hält. Das grosse Traumgesicht mit den mythischen Offenbarungen scheint für eine Vorstellung bei Hofe eingelegt worden zu sein. Die von Jupiter hinterlassene Tafel mit ihrem Inhalt sowie der Ausruf des Königs, als schliesslich die glückliche Wendung eintritt: „Was? Bin ich Mutter von Drillingen!“ legen Zeugnis davon ab, dass Shakespeare selbst auf dem Gipfel seiner Reife keine vollständige Sicherheit des Geschmacks erreichte. Aber die unbedeutenden Geschmacklosigkeiten ertrinken in einem Drama wie diesem, das von Anfang bis zu Ende von einem rein märchenhaften Reichtum an märchenhafter Poesie überströmt.

Home art gone, and ta'en thy wages:
Golden lads and girl's all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

Nur ist es merkwürdig, dass Guiderius und Arviragus sich eine Vorstellung von Schornsteinfegern machen können.

XIX.

Es ist die Poesie des Märchens, die nunmehr das Herz Shakespeares erfüllt, und die seine Einbildungskraft sogleich wieder befruchten wird.

Das Wintermärchen wurde zum erstenmal in der Folioausgabe 1623 gedruckt, doch hat Dr. Simon Forman, wie schon oben erwähnt, in seinem Tagebuche mitgeteilt, dass er am 15. Mai 1611 im Globetheater einer Aufführung des Stückes beigewohnt habe. Eine Notiz in dem Buche, das der Intendant für die Hoflustbarkeiten, Sir Henry Herbert, von Amtswegen führte, spricht dafür, dass das Stück damals ganz neu war. Es heisst da nämlich: „Für die Schauspieler des Königs. Ein altes Stück, genannt das Wintermärchen, früher erlaubt von Sir George Bucke und ebenfalls von mir auf das Wort des Mr. Hemming, dass nichts Gottloses hinzugefügt oder durch Veränderung eingeführt sei, obgleich das erlaubte Buch fehlte; und daher sandte ich es ohne Bezahlung zurück, den 19. August 1623.“ Sir George Bucke, der hier genannt wird, erhielt seine offizielle Anstellung als Censor nicht vor dem August des Jahres 1610, weshalb es wahrscheinlich ist, dass die von Forman erwähnte Vorstellung im Frühjahr 1611 eine der ersten war, die das Wintermärchen erlebte. Wie oben (S. 477) angeführt, findet sich ein kleiner Ausfall gegen das Stück in der Einleitung zu „Bartholemew Fair“ (1614) von Ben Jonson.

Die Grundlage für das Wintermärchen bildet ein Roman von Robert Greene, der schon 1588 unter dem Titel „Pandosto, der Triumph der Zeit“ erschien, ungefähr fünfzig Jahre später jedoch den Namen „die Geschichte von Dorastus und Fawnia“ erhielt. Sie war so beliebt, dass immer wieder neue Auflagen erscheinen mussten; man kennt deren nicht weniger als 17, wahrscheinlich sind sie jedoch weit zahlreicher gewesen.

Es ist bezeichnend, dass Shakespeare, während er sein früheres Hirtenstück „Wie es euch gefällt“ nach der 1590 von Lodge herausgegebenen „Rosalynde“ kurz nach deren Erscheinen bearbeitete, diese Novelle mit ihrer eigentümlichen Vereinigung von pathetischen und idyllischen Elementen erst zu diesem Zeitpunkte zur Behandlung geeignet fand, da er sie doch weit früher gekannt hatte. Karl Elzes Ansicht, Shakespeare habe die Fabel schon in seiner allerersten Zeit in einem Entwurf benutzt, so dass Greene's bekannte, leidenschaftliche Plagiatbeschuldigung hierauf abziele, kann nur als eine aus der Luft gegriffene Mutmassung betrachtet werden. Der Angriff Greene's findet in der von dem jungen Dichter vorgenommenen Umarbeitung und Zurichtung älterer Stücke eine genügende Erklärung und ist ja augenscheinlich auf Heinrich VI. gemünzt.

Shakespeare, der den Titel der Novelle nicht gebrauchen konnte, nannte das Schauspiel Ein Wintermärchen, worunter man zu seiner Zeit eine ernsthafte, ergreifende oder rührende Geschichte verstand, und er bestrebte sich ausdrücklich, dem Stücke ein märchenhaftes oder traumartiges Gepräge zu geben. Mamilius sagt, ehe er zu erzählen beginnt (II, 1):

Ein traurig Märchen

Passt besser für den Winter

und an nicht weniger als drei Stellen wird den Zuschauern das märchenhaft Unglaubliche der Handlung eingeprägt. Ja der Bericht über die Wiederfindung Perditas wird mit folgenden Worten eingeleitet: Diese Neuigkeit, die für wahr gilt, sieht einem alten Märchen so ähnlich, dass ihre Wahrheit sehr verdächtig ist (V, 2).

Aus seiner Quelle übernahm Shakespeare die geographischen Ungereimtheiten. Schon bei Greene ist Böhmen ein Land, von wo und wohin man segelt; schon bei ihm ist das Orakel zu Delphi zu dem Orakel auf der Insel Delphus geworden. Shakespeare selbst hat die anachronistischen Ungereimtheiten hinzugefügt. Dieses Orakel besteht gleichzeitig mit Russland als Kaisertum — Hermione ist die Tochter des russischen Kaisers — und mit Giulio

Romano, der die Statue der Hermione ausgeführt hat. Die Personen des Stückes bekennen sich zu einer unbestimmten Religion und sind sehr vergesslich mit Rücksicht auf eben diese Religion. Bald sind sie Christen, bald Anbeter von Jupiter und Proserpina. In demselben Schauspiel, in welchem man nach Delphi wallfahrtet, um die Entscheidung Apollos über Schuld und Unschuld anzurufen, sagt ein Hirtenknabe (IV, 2): „Nur *ein* Puritaner ist unter ihnen, der singt euch Psalmen zum Dudelsack.“ Zwar ist dies alles unabsichtlich, doch trägt es zum Märchengepräge des Stückes bei.

Shakespeare hat aus unbekanntem Gründen die Lokalitäten vertauscht. Bei Greene geht der ernsthafte Teil des Stückes in Böhmen vor sich, der idyllische auf Sizilien; bei Shakespeare umgekehrt; möglicherweise hat er Böhmen für eine zur Aussetzung des zarten Kindes geeignete Stelle gehalten als die bekanntere und stärker bevölkerte Mittelmeer-Insel.

Die Grundzüge des Schauspiels stammen alle von Greene: Zuvörderst die unbegründete Eifersucht des Königs, weil die Königin auf seine eigene eindringliche Aufforderung Polyxenes ersucht, seinen Aufenthalt zu verlängern, und weil sie freundschaftlich mit ihm spricht. Bei Greene ist die Eifersucht unter anderem durch den für Shakespeare unbrauchbaren Zug begründet, dass Bellaria, die ihrem Manne durch die Rücksichten, welche sie auf seinen Jugendfreund nimmt, ihren Gehorsam beweisen will, oft in das Schlafgemach des Egistus geht um sich zu überzeugen, ob dort alles in Ordnung ist.*) Bei Greene stirbt die Königin wirklich, nachdem der König sie in eifersüchtiger Raserei verstossen hat. Shakespeare konnte diesen tragischen Zug, der eine schliessliche Versöhnung unmöglich gemacht hätte, nicht gebrauchen. Einen anderen Zug hat er dagegen aufgenommen und entwickelt: den Tod des Sohnes, des

*) The Historie of Dorastus and Fawnia. Shakespeare's Library by J. P. Collier. Vol. I, S. 7.

kleinen Mamilius, der vor Trauer über die Handlungsweise des Königs gegen seine Mutter stirbt. Dieser Mamilius und was mit ihm verknüpft ist gehört zu den Perlen des Stückes; es ist unmöglich, ein begabtes, hochsinniges Kind besser zu charakterisieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare bei der Schilderung dieses Knaben, der so früh stirbt, zum zweitenmal seines kleinen Sohnes gedacht. Auf ihn sind denn auch die Worte gemünzt, die er Polixenes sagen lässt, als Leontes ihn fragt, ob er in seinen jungen Prinzen ebenso verliebt sei als Leontes in den seinigen (I, 2):

Herr, zu Hause

Ist er mein Zeitvertreib, mein Spass, mein Spielwerk;
 Bald mein geschwornen Freund und bald mein Feind;
 Mein Parasit, Soldat, Minister, alles.
 Er macht den Julitag kurz wie Dezember
 Und scheucht durch tausend Kinderein mir Grillen,
 Die sonst mein Blut verdickten.

Leontes.

Gleiches Amt

Versieht der Fant bei mir.

Der Vater schlägt zuerst dem kleinen Mamilius gegenüber einen munteren Ton an:

Mamilius, bist du mein Kind?

Mamilius.

Ja, guter Vater.

Leontes.

Ei doch!

Das ist mein Blitzjung'! Was, ein schwarzes Näschen?
 's heisst, die Kopie von meiner.

Etwas später, als die Eifersucht gestiegen ist, ruft er aus:

Kommt, Junkerchen,
 Guckt an mich mit dem Himmelsaug, mein Schelm!
 Mein Schatz! Mein Herzblut? Deine Mutter, kann sie?
 Kann's sein? —

Die französischen Tragiker aus der Mitte und dem Schlusse des Jahrhunderts zeichnen niemals kindliche Kinder. Sie würden einen zu einem frühen und rührenden Tode

bestimmten, kleinen Prinzen reif und feierlich sprechen lassen, wie es der kleine Joas in Racines Athalie thut. Shakespeare hegt keine Bedenken, den Prinzen wie ein richtiges Kind plaudern zu lassen. Zu der Hofdame, die mit ihm spielen will, sagt er:

Nein, ich mag Euch nicht.

Erste Dame.

Warum, mein süsser Prinz?

Mamilius.

Ihr küsst mich so und sprecht zu mir, als wär'
Ich immer noch ein Kind. —

Er erklärt, die andere Hofdame besser leiden zu können, weil ihre Augenbrauen schwarz und fein seien; er weiss, dass Augenbrauen am besten kleiden, wenn sie ähnlich einem Halbmond wie mit einer Feder gezeichnet erscheinen.

Zweite Dame.

Wer lehrt' Euch das?

Mamilius.

Ich lern't aus Frau'ngesichtern. — Sagt mir doch,
Was habt denn Ihr für Brauen?

Erste Dame.

Blau, mein Prinz.

Mamilius.

Nein, Spass; ich sah wohl einer Dame Nase,
Die blau war, aber nicht die Brauen.

Dann wird er durch den Eintritt des wütenden Königs in der Erzählung des Märchens unterbrochen.

Während der Gerichtsscene gegen die Königin, die zu der Gerichtsscene in Heinrich VIII. eine Parallele bildet, wird die Nachricht von dem Tode des Prinzen überbracht (III, 1):

des edler Sinn,
Weit über seine Jahr', ein Herz zerbrach,
Das ahnete, wie ein Barbar von Vater
Die holde Mutter kränkte.

In der Novelle zieht der Tod des Kindes den der Mutter nach sich; hier verursacht er, da er unmittelbar

auf die trotzige Abweisung des Orakelspruches seitens des Königs folgt, den Umschlag in dem Gemüte des Leontes, indem dieser den Todesfall als eine Strafe des Himmels auffasst. Shakespeare hat Hermione leben und sie nur für tot ausgeben lassen, weil er das Schauspiel zu dem glücklichen Ausgang führen wollte, den während dieses Zeitraums seine Grundstimmung stets forderte. Es ist nur ein Zeugnis von der schon häufig erwähnten Flüchtigkeit, womit Shakespeare jetzt arbeitet, dass Mamilius schliesslich spurlos vergessen zu sein scheint. Dagegen hat der Dichter dafür gesorgt, dass die Gestalt Hermiones unserem Gedächtnis nicht entschwindet; er zeigt sie uns in dem Traumgesicht, das Antigonus kurz vor seinem Tode hat; und er lässt sie sechszehn Jahre in Einsamkeit verbringen, damit wir sie am Schlusse wieder finden können. Es ist ja auch vorzugsweise ihre Persönlichkeit, welche die beiden scharf getrennten Teile zusammenhält, in die das Stück mit seiner „Wespentaille“ zerfällt.

Doch obwohl das Schauspiel beinahe wie Perikles einen mehr epischen als dramatischen Zuschnitt hat, so ist doch seine Einheit in Stimmung und Ton nicht zu verkennen. Gerade wie ein Gemälde, das mehrere, sich wenig angehende Gruppen darstellt, in dem Zusammenspiel der Linien und in der Harmonie der Farben seine Einheit haben kann, so kann in der geteilten Handlung eines Schauspiels etwas allgemein poetisch Gemeinsames, das man den Geist oder den Grundton des Dramas nennen könnte, enthalten sein, und dieser ist hier mit Sicherheit durchgeführt. Shakespeare hat von Anfang an dafür gesorgt, den Ernst nicht so unheilbar düster werden zu lassen, dass nicht genug Humor übrig bliebe, um den schönen Verkehr zwischen Florizel und Perdita und die diebischen Spässe des Autolykus während des Erntefestes geniessen zu können; er hat sich bestrebt alle die im Laufe der Handlung angeschlagenen Stimmungen in die wehmütig versöhnte Stimmung des Schlusses zusammenzuschmelzen. Er durfte Hermione nicht gleich zum Könige zurückkehren lassen, was ja in Wirklichkeit das

Natürlichste sein würde, weil dann mit dem dritten Aufzug das Schauspiel zu Ende gewesen wäre. Er lässt sie daher verschwinden und als scheinbare Statue zum Leben zurückkehren, um den weinenden Leontes in ihre Arme zu schliessen.

Rein abstrakt als Musik betrachtet gleicht das Stück einer Seelengeschichte. Es beginnt mit grossen Gemütsbewegungen, mit Spannung und Angst; die Voraussetzungen sind fürchterliche Missgriffe, die selbstverschuldete und unverschuldete Leiden herbeiführen; Vergessen und Leichtsinns lösen die Verzweiflung ab; doch auch dieser Zustand scheidet, und indem das Herz dann wieder vereinsamt von ratloser Trauer und hoffnungsloser Reue verzehrt wird, findet es in seinem Allerheiligsten eine zum Tode verurteilte, versteinerte, aber unversehrte, treu bewahrte Erinnerung, die, durch Thränen losgekauft, aufs neue lebendig wird. Das Stück hat Geist und Moral, wie eine Symphonie es haben kann; nicht weniger, wenn auch nicht mehr. Es würde ein Missverständnis sein nach dem psychologischen Beweggrunde für die jahrelange Verborgenheit Hermiones zu suchen. Am Schlusse des Stückes ist sie da, weil sie schliesslich nötig ist, wie der abschliessende Accord in der Musik oder die abrundende Arabeske in einer Zeichnung.

Zu dem von Shakespeare Hinzugedichteten gehören in der ersten Hälfte des Schauspiels die beiden Figuren: die derbe, prächtige Paulina und ihr schwacher, gutherziger Mann. Paulina — die sowohl Mrs. Jameson als auch Heinrich Heine in ihren Schilderungen Shakespearescher Frauencharaktere übergangen haben — ist eine der durch Originalität bewundernswürdigsten Gestalten des ganzen Shakespeareschen Theaters. Sie besitzt mehr Mut als zehn Männer und alle die natürliche, durch kräftiges Pathos getragene Beredsamkeit, die eine derbe Wahrheitsliebe und eine vierschrötige, gesunde Vernunft einem tapferen Weibe verleihen können. Für ihre Königin, die sie liebt und an die sie glaubt, geht sie durchs Feuer; sie ist frei von aller Sentimentalität und schaut ohne Erotik wie ohne Unwillen auf ihren gutmütigen Mann. Die Art und Weise,

wie sie dem vor Eifersucht wütenden König entgegentritt, erinnert ein wenig an Emiliens Haltung in Othello. Sonst besteht jedoch keinerlei Ähnlichkeit zwischen Emilia und Paulina. Es ist etwas von dem seltenen Erz in ihrem Wesen, das für ausgezeichnete Frauen dieses nicht besonders weiblichen Typus typisch ist, wie wir es z. B. bei einer Dame aus dem 19. Jahrhundert, Christiane Öhlenschläger, in dem von Hauch zu ihrem Andenken geschriebenen Gedichte wieder finden.

In der zweiten Hälfte des Stückes ist das ländliche Fest, das auf das Gespräch zwischen Florizel und Perdita folgt, durchweg Shakespeares Erfindung sowohl in seinem pathetischen als auch in seinem komischen Teil. Die ergötzliche Gestalt des Autolykus ist ganz sein Eigentum.

In der Novelle verliebt sich der König leidenschaftlich in seine eigene Tochter, da er sie als erwachsene Jungfrau sieht, und gibt sich selbst den Tod, als sie sich mit ihrem Geliebten vermählt. Bei Shakespeare ist dieser dumme und hässliche Zug fortgefallen. Alles atmet in reine Harmonie aus.

Hier wie in Cymbeline sehen wir den Dichter durch die Beschaffenheit des Stoffes gezwungen, bei dem durch Eifersucht angerichteten Unglücke zu verweilen. Er behandelt hier zum dritten Male eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Eifersucht. Das erste grosse Beispiel war Othello, dann folgt Posthumus, und nun Leontes.

Der Fall des Leontes ist alleinstehend, insofern ihm niemand die Eifersucht einflösst oder Hermione bei ihm anlügt. Seine eigene rohe und dumme Phantasie trägt allein die Schuld. Aber jenes Gebrechen ist hier augenscheinlich einzig und allein variiert als Vehikel für die Darstellung weiblicher Hoheit und Tadellosigkeit in einer neuen Schattierung.

Mrs. Jameson hat seiner Zeit über Hermione die schönen Worte gesagt, sie vereine in sich so seltene Eigenschaften wie Würde ohne Stolz, Liebe ohne Leidenschaft und Zärtlichkeit ohne Schwäche. Als Königin, Gattin und

Mutter besitzt sie eine majestätische Liebenswürdigkeit, eine anmutige Einfachheit im grossen Stil, eine ungezwungene Selbstbeherrschung, so dass auf sie das Sprichwort passt: Stille Wasser sind tief. Ihre sanfte Hoheit wird durch den stets schlagfertigen Mut und die Begeisterung Paulinas noch mehr hervorgehoben, ihre edle Majestät wird durch die kühne Derbheit der anderen beleuchtet. Ihre Haltung und ihre Rede in der Gerichtsscene sind bewundernswert und überstrahlen bei weitem das Auftreten Katharinas in der Scene gleicher Art. Ihr Wesen, das nach dem englischen Frauen-Ideal Unterwerfung und Sanftmut ist, erhebt sich hier zum würdigsten Protest. Sie verteidigt sich kaum. Das Leben besitzt keinen Wert mehr für sie, seitdem sie die Liebe ihres Gatten verloren hat, da ihr kleiner Sohn ihr als einer Pestbehafteten entrissen, und da ihre neugeborene Tochter „ihr von der Brust, unschuld'ge Milch in ganz unschuld'gem Munde, zum Mord geschleppt ist“. Sie möchte gerne ihre Ehre retten; doch sie, die Angeklagte, die Miss-handelte, spricht vor allem aus Mitleid mit der Reue, die Leontes einmal in Zukunft wird verspüren müssen. Ihre Sprache ist die Sprache der sich ihrer Unschuld bewussten Festigkeit. Als sie ins Gefängnis geführt wird, sagt sie (II, 1):

Ein schlimmer Stern regiert.

Ich muss geduldig sein, bis der Aspekt
Am Himmel günst'ger wird. — Ihr guten Herrn,
Ich weine nicht so leicht, wie mein Geschlecht
Wohl pflegt; der Mangel dieses eitlen Taus,
Kann sein, dörrt euer Mitleid; doch hier wohnt
Der ehrenvolle Schmerz, der schlimmer brennt,
Als dass ihn Thränen löschten.

Und sie bittet ihre Damen nicht zu weinen; hätte sie den Kerker verdient, so würden ihre Thränen am Platze sein.

In der zweiten Hälfte des Wintermärchens sind wir von einer frischen und anmutigen Natur umgeben und erblicken ein munteres Bild ländlichen Glückes und Ge-deihens.

Die sentimental-phantastischen Grillen des Hirtenstils

lagen Shakespeare so fern wie irgend Einem. In „Wie es euch gefällt“ hatte er schon ein äusserst wirklichkeitsgetreues, daher nicht sehr poetisches Hirtenpaar in Corinnus und Phöbe gezeichnet. Die Schafhirten sind denn auch weder Poeten noch schöne, schmachtende Seelen. Sie schreiben keine Sonette noch Madrigale; sie trinken Ale, essen Pudding und tanzen. Die Wangen der Wirtin glühen theils von der Anstrengung des Aufwartens, theils von den Getränken, womit sie den Gästen fleissig zutrinkt. Die Burschen haben den Kopf voll von den Wollpreisen und denken weder an Rosen noch an Nachtigallen. Ihre Einfalt ist mehr lächerlich als rührend, und sie finden ihren Meister in dem langfingerigen Autolykus, der sie durch seine Balladen bildet und ihnen gleichzeitig den Beutel leert. Er ist alles Mögliche gewesen, eine Zeitlang war er Affenführer, dann Gerichtsknecht und Bettelvoigt, dann Diener bei Prinz Florizel, dann dirigierte er ein Puppenspiel vom verlorenen Sohn, dann heiratete er die Frau eines Kesselflickers und etablierte sich schliesslich als Spitzbube. Er ist der Clown des Stückes, schelmisch, geistreich, überlegen, liebenswürdig.

Überhaupt beachte man den Zug, dass Shakespeare, während er scheinbar den gemeinen Mann stets opfert, stets ein satirisches oder abschreckendes Bild von den Männern aus dem Volke gibt, wo sie als Haufe auftreten, im Grunde das ansprechende und gewinnende Bild von dem gesunden Verstand, dem natürlichen Witz und dem guten Herzen des Volkes in seinen vortrefflichen Narren unversehrt bewahrt hat. Vor Shakespeares Zeit stand der Clown ausserhalb der Handlung des Stückes. Am Schlusse trat er auf und tanzte seinen Jig, und er ging durch das Stück, ohne sich in dessen Gang zu mischen, war nur dazu da, um die ungebildeten Zuschauer zu zerstreuen und sie lachen zu machen. Erst Shakespeare liess ihn an der Handlung teilnehmen und stattete ihn nicht nur mit dem Narrenwitz aus, sondern entweder mit höheren Fähigkeiten und Gefühlen, wie den Narren in Lear, oder

mit einem hellen, heiteren Verstand und Vagabundensitten wie den Krämer hier.

Hier ist der Clown denn zu der ergötzlichsten und überlegensten Spitzbubengestalt geworden, und der Dichter benutzt ihn, um die Lösung des Knotens herbeizuführen; denn er ist es, der den jungen und den alten Hirten von Böhmen nach Sizilien überführt und an den Hof des Leontes bringt.

Doch alle die komischen oder drolligen Eigentümlichkeiten dieser ländlichen Welt treten in den Hintergrund vor der Bravheit und Ehrlichkeit, die jeden Satz aus dem Munde dieser schlichten Landbewohner prägt, und diese ihre Eigenschaften sind es, die das Erscheinen Perditas in ihrer Mitte vorbereiten.

Sie wurde aus Mitleid aufgenommen und wurde durch das Gold, das sie mitbrachte, ihren einfachen Pflegeeltern eine Quelle des Wohlstandes, und sie wuchs heran, ohne die Last der Armut oder eines Dienstverhältnisses kennen zu lernen. In der Schönheit ihrer Jugend hat sie das Herz des Prinzen gewonnen, und so sehen wir sie als die Königin des ländlichen Festes fein geschmückt, bescheiden und lieblich, schliesslich mutig wie eine wahre Prinzessin, als sie für das Glück, in der Nähe des Königssolmes verbleiben zu dürfen, kämpft.

Sie ist eines der Lieblingskinder Shakespeares gewesen; er hat ihr seinen Lieblingszug verliehen, den Unwillen gegen alles gekünstelte oder geschminkte Wesen. Nicht einmal die Blumen in ihrem Garten will sie durch Kunst, durch besondere Kultur, zu verändern oder zu veredeln suchen. Sie wünscht nicht den farbenreichen Flor der Nelken in ihrem Bauerngarten; sie gedeihen nicht darin; sie will sie nicht pflanzen. Und als Polyxenes fragt, weshalb sie diese Blumen verschmähe, antwortet sie (IV, 3).

Ich hörte,
Nicht bloss die grosse, schaffende Natur,
Auch Kunst hab' teil an ihrer Buntheit.

Dann hat Polyxenes diese tiefsinnigen Worte:

Wenn auch;

Doch gibts, zu bessern die Natur, kein Mittel,
 Das nicht Natur geschaffen; immer bleibt
 Die Kunst, von der Ihr sagt, sie woll' Natur
 Verbessern, von Natur geschaffne Kunst.
 Ihr seht, holdselig Mädchen, wir vermählen
 Ein mildres Ppropfreis mit dem wildsten Stamm,
 Befruchten eine Rinde schlechter Art
 Durch edle Knospen. Dies ist eine Kunst,
 Die die Natur verbessert, nein, verändert;
 Doch diese Kunst ist selbst Natur.

Das sind wohl die tief sinnigsten und feinsten Worte, die es über das Verhältnis zwischen Natur und Kultur zu sagen gab, sie enthalten die klarste Zurückweisung jenes Natur-Evangeliums, gegen welches Shakespeare bald im Sturm durch die Gestalt Calibans und durch die Verspottung der kulturfeindlichen Utopie Gonzalos einen Protest einlegen sollte. Perdita selbst ist ja eben auch eine auserwählte Blume dieser echten, die Natur erhaltenden und veredelnden Kultur.

Es sind indessen ausserdem wahre Worte der Weisheit über das Verhältnis zwischen Natur und Kunst. Diese Kunst, die selbst Natur, ist eben die seinige. Jene kurze Replik enthält nichts geringeres als Shakespeares Aesthetik.

Sein Ideal war eine Dichtung und eine poetische Diktion, die sich in keinem Punkte von dem entfernten, was Hamlet „die Bescheidenheit der Natur“ nennt. Wenn er auch, besonders in seiner frühen Jugend, der Ansteckung durch den zeitgenössischen Geschmack für das Gekünstelte nicht ganz hat entgehen können, so hat er dieses doch stets mit seinem Spotte verfolgt. Seit er sich zuerst in Verlorene Liebesmüh und in Falstaffs Repliken (siehe oben S. 60) über den Euphuismus lustig machte, hat er diesen, besonders wo er Höflinge reden lässt, aus allen Kräften zum besten gehabt. So auch hier in der verkünstelten Sprache, die er den Höflingen auf die Lippen legt.

Camillo sagt in der ersten Scene des Stückes zu Lob und Preis des Mamilius:

Die an Krücken gingen, eh er geboren ward, wünschen noch zu leben, um ihn als Mann zu sehen.

Hierauf antwortet Archidamus spöttisch:

Würden sie sonst zufrieden sein, zu sterben?

sodass Camillo das scherzhafte Geständnis machen muss:

Ja, wenn sie keine andere Ausrede hätten, um sich langes Leben zu wünschen.

Noch lächerlicher ist der Hofstil, wo in der vorletzten Scene des Stückes der dritte Edelmann das Wiedersehen zwischen dem Könige und der wiedergefundenen Tochter, sowie die Haltung der Anwesenden beschreibt. Von Paulina sagt er:

Sie hielt ein Auge gesenkt um den Verlust ihres Mannes, das andere gen Himmel gekehrt über die Erfüllung des Orakels.

Aber die Komik seiner Diktion erreicht doch ihren Höhepunkt in der Wendung:

Einer von den allerschönsten Zügen, *der nach meinen Augen angelte, aber nur das Wasser fing und nicht den Fisch*, war bei der Erzählung von der Königin Tode und der Art, wie sie ums Leben kam, welche der König so aufrichtig gestand und bejammerte — wie das Aufmerken seine Tochter verwundete, bis von einem Zeichen des Schmerzes zum anderen sie mit einem Ach! — fast möchte ich sagen — *Thränen blutete*, denn gewiss, mein Herz weinte Blut. Wer noch so sehr Marmor war, veränderte die Farbe; einige wurden ohnmächtig, alle waren gerührt. *Hätte die ganze Welt es sehen können, die Wehmut wäre allgemein gewesen.*

Dass die Diktion dieses dritten Edelmanns von Shakespeares Aesthetik nicht gutgeheissen wurde, bedarf kaum einer weiteren Auseinandersetzung.

Im Gegensatze zu Derartigem ist die Kunst in der Diktion Perditas die reine Natur; hat sie doch eine solche Scheu vor dem Künstlichen, dass sie nicht einmal Gärtnerblumen pflanzen will:

So wenig ich mich schminken werd' und wünschen,
Der Bursch hier nennt' es gut und wünscht' bloss deshalb,
Ihr sollt' ihm Kinder bringen.

An wenigen Stellen muss man wie in ihren Repliken die ausserordentliche Naturkenntnis bewundern, die Shakespeare an den Tag legt. Wo Perdita ihre Blumen verteilt, ist nicht nur die Poesie des Ausdrucks merkwürdig, sondern auch die Vertrautheit mit der Natur (IV, 3):

Da, nehmt Blumen:
Salbei, Lavendel, Minze, Majoran,
Die Ringelblum', die einschläft mit der Sonn'
Und weinend mit ihr aufsteht.

Sie verrät, wie gut sie weiss, dass die Narzissen in England schon im Februar und März blühen, während die Schwalbe erst im April erscheint:

O Proserpina,
Die Blumen jetzt, die dir vor Schreck' entfielen
Aus Plutos Rossgespann! Narzissen, die
Noch vor der Schwalb' erscheinen und durch Reiz
Den rauhen Märzwind fesseln; Veilchen, dunkel,
Doch zarter als der Juno Augenlied
Und Kythereas Odem; blasse Primeln,
Die unvermählt hinwelken, eh sie schaun
Des Phöbus mächt'gen Strahl, ein Übelsein,
Das Mädchen oft befällt; die stolze Masslieb'
Und Kaiserkrone; Lilien aller Art,
Die Königslilie drunter! O, die wünscht' ich,
Um Kränze euch zu winden, dich, mein Freund,
Ganz zu bestreuen.

Florizel.

Was, wie eine Leiche?

Perdita.

Nein, wie ein Beet, wo Liebe ruht und scherzt;
Nicht wie 'ne Leiche, mindestens nicht für's Grab,
Nein, lebend mir im Arm. . . .

Die Antwort Florizels beschreibt mit verliebter Beredsamkeit ihre Anmut:

Was du thust,
Verschönert nur dein Thun. Sprichst du, Geliebte,
Möcht' ich, du thätst es immer; wenn du singst,
Säh' ich dich gern so kaufen und verkaufen,
Almosen geben, beten, ja dein Tagwerk
Mit Singen thun. . . .

Zu dieser Anmut gesellen sich Stolz und Festigkeit. Als der König ihr droht, er werde ihre Schönheit mit Dornen peitschen lassen, wenn sie seinen Sohn nicht freigeben wolle, sagt sie, obwohl sie alles verloren glaubt:

Ich war nicht sehr erschreckt; denn ein-, zweimal
 War ich daran, ihm rund heraus zu sagen:
 Dieselbe Sonn', die seinen Hof bestrahlt,
 Verberg' ihr Antlitz unsrer Hütte nicht.

In der Art und Weise, wie das Verhältnis zwischen Florizel und Perdita geschildert ist, sind gewisse Eigentümlichkeiten, die sich in Shakespeares Jugendwerken nicht vorfinden aber im Sturm in der Schilderung von Ferdinand und Miranda wiederkehren: ein gewisses Fernsein von der Welt, eine gewisse Zärtlichkeit für die, welche das Glück noch erhoffen und begehren, eine Art Entsagung des Darstellers mit Rücksicht auf Glück für ihn selbst. Er steht jetzt ausserhalb und über dem Kreise der Hoffenden. Wenn er früher jugendliche Verliebtheit schilderte, befand sich der Dichter gleichsam auf demselben Niveau wie die von ihm gezeichneten Personen; jetzt nicht mehr; es ist, als ob er sie nunmehr mit Vateraugen betrachtete. Er schaut von oben herab.

Hier wie in Cymbeline ist der Hof im Gegensatze zu dem ländlichen Idyll als Heim der Brutalität, der Dummheit und des Lasters dargestellt. Selbst der gute von den Königen, Polyxenes, ist sowohl gewaltthätig als auch roh; aber Leontes, der doch nur von seinem unglückseligen Argwohn irregeleitet, keineswegs böse oder verbrecherisch angelegt sein soll, liefert ein wahres Bild von der Haltung und dem Auftreten der Fürsten, wie sie unter der Renaissance in Italien um das Jahr 1500, in England noch hundert Jahre später, häufig vorkamen. Mit Fug und Recht sagte Belarius in Cymbeline (III, 3):

Hier fürchten wir kein Gift; *es drohet schleichend*
An Orten grössrer Pracht. . . .

Hier sehen wir, dass der erste Gedanke des Königs, als er sich in seinem ehelichen Vertrauen getäuscht glaubt,

Gift ist, und wir sehen, dass der Hofmann, an den er sich wendet, alle Ingredienzen in Bereitschaft hat (I, 2):

Du könntest würzen einen Becher,
Der meinem Feind das Aug' auf ewig schlösse
Und Labetrunk mir würde.

Camillo.

Gnäd'ger Fürst,
Ich könnte dies, und nicht mit raschem Trank,
Nein, durch ein schleichend Mittel, das nicht wirkt
So scharf wie Gift.

Als Camillo sich der ihm zgedachten Unthat durch die Flucht entzieht, muss der König sich begnügen, seine Wut über die vermeintlich schuldige Hermione und ihr zartes Kind hergehen zu lassen. Immer wieder kommt er auf seinen Entschluss zurück, beide lebendig verbrennen zu lassen. Zuerst tritt ihm der Gedanke als Grübelei nahe:

Sagt, sie sei dahin,
Sie sei verbrannt, die Hälfte meiner Ruh'
Kehrt, glaub' ich, wohl zurück.

Darauf folgt der Befehl:

Hinweg mit ihr und werft sie samt der Mutter
Zugleich ins Feuer! (II, 3).

Paulina, die zu widersprechen wagt, soll auch verbrannt werden:

Ich lasse dich verbrennen.

Und als sie sich entfernt hat, befiehlt er aufs neue, das Kind ins Feuer zu werfen:

Trag es von hier
Und lass es augenblicks ins Feuer werfen!
... Weigerst du's
Und willst erfahren meinen Grimm, so sprich!
Des Bastards Hirn, mit dieser eignen Hand
Will ichs verspritzen. Geh und wirf's ins Feuer.

Es ist, wie man sieht, dafür gesorgt, dass das Drama nicht durch allzu grossen Spielraum für die Schäfer-Stimmung süsslich werde. Die Ähnlichkeit zwischen der üblen

Behandlung, der die zarte Perdita ausgesetzt ist, als sie während eines Sturmes an der Küste Böhmens ausgesetzt wird, und dem Geschick, das die kleine Marina bei ihrer Geburt auf der stürmisch bewegten See erleidet, ist hier durch einige Verse betont, die lebhaft an berühmte Zeilen aus Perikles erinnern. Es heisst hier (III, 3):

Der Tag zürnt arg und ärger; du bekommst
Ein rauhes Wiegenlied. — Ein wild Getös!*)

Da der Dichter von Anfang an es darauf angelegt hat, bei dem Zuschauer den Eindruck hervorzurufen, dass die geschilderten Ereignisse nicht als voller Ernst oder Wirklichkeit aufzufassen seien, so ist er in stande gewesen, dem Tragisch-Disharmonischen näher zu kommen, als es sonst in einem derartigen Schauspiel passend wäre, und die Märchen-Atmosphäre, die mit viel Kunst über das Stück verbreitet ist, hat obendrein ab und zu eine gewisse Ausgelassenheit des Ausdrucks im Gefolge, die das Entsetzlichste als Scherz wirken lässt. Ausgelassenheit ist das rechte Wort; es finden sich hier wirklich einige Funken von dieser Eigenschaft, die so lange und so vollständig aus Shakespeares Gemüt verschwunden war. Man kann nichts Schalkhafteres lesen als den ersten Monolog des alten Hirten, da er das Kind findet (III, 3):

Ein schmuckes Ding, ein recht schmuckes Ding! — Gewiss, so ein Stückchen; ob ich schon kein Studierter bin, so kann ich doch den Kammerjungfernstreich da dran lesen. Das war so 'ne Treppenarbeit; so 'ne Schrankarbeit, so 'ne Hinterthürarbeit. Sie waren wärmer, die dich zeugten, als du, armes Ding hier.

Ganz in demselben Tone ist die gleich darauffolgende Erzählung des jungen Hirten gehalten, wie Antigonus vor

*) Thou'rt like to have
A lullaby too rough. I never saw
The heavens as dim by day.

In Perikles:

For thou'rt the rudeliest welcome to this world
That e'er was prince's child u. s. w.

seinen Augen ums Leben gekommen sei, indem ein Bär ihn zerrissen habe. Man kann unmöglich darüber entsetzt oder feierlich gestimmt werden:

Und dann die Landaffaire! Wie der Bär ihm das Schulterbein ausriss, wie er nach mir schrie um Hilfe und sagte, sein Name sei Antigonus, ein Edelmann. — Aber um mit dem Schiff ein Ende zu machen, zu sehen, wie die See es hinunterschluckte; doch erst, wie die armen Seelen brüllten und wie die See sie höhnte; und wie der arme Herr brüllte und der Bär ihn höhnte und beide lauter brüllten als See und Wetter.

Sehr glaubwürdig klingt es eben nicht, dass der Angegriffene, während der Bär ihn zerreisst, es sich vor allem angelegen sein lässt, dem Hirten seinen Stand und seinen Rang mitzuteilen. Er vergisst, sein Alter zu erzählen; aber das thut nichts, denn durch eine Nachlässigkeit Shakespeares weiss der ältere Hirte, ohne es gehört zu haben, dass er alt war.

Auch im Wintermärchen hat Shakespeare nicht mit seiner ganzen, gesammelten Kraft gearbeitet. Er hat auf die Beherrschung des grossen, zerstreuten Stoffes nicht viel eingesetzt; er lässt wie aus Trotz gegen die klassisch Gebildeten, die vom Drama die Einheit der Zeit und der Handlung verlangten, zwischen zwei Aufzügen sechszehn Jahre verstreichen und uns zwischen Sizilien und Böhmen, zwischen der Wirklichkeit und dem Kindermärchen hin und her reisen. Mit anderen Worten: Er phantasiert hier frei auf seinem Saiteninstrument über ein aufgegebenes, poetisches Thema. Er malt dekorativ ohne besondere Rücksicht auf einen Totalgedanken, mit dem Tone des Farbenzusammenklangs und mit der Einheit der Stimmung begnügt.

XX.

Ganz anders in dem Werke, wozu Shakespeare zum letzten Male seine Geisteskräfte sammelt, in der phantastischen und reichen Märchendichtung, dem *Sturme*. Hier

ist alles gesammelt und geschlossen, alles so von Idee durchgeistet, dass man stets das Symbol vor Augen zu haben meint. Hier ist trotz der Kühnheit der Einbildungskraft alles dramatisch so komponiert und zusammengedrängt, dass das Ganze mit den strengsten Regeln des Aristoteles übereinstimmt. Die Handlung geht mit ihren fünf Aufzügen in nur drei Stunden vor sich.

Lange Zeit hat man die Entstehung des *Sturmes* in das Jahr 1610—11 versetzt, weil es eine Notiz des Intendanten für die Hoflustbarkeiten gab über eine 1611 in Whitehall stattgehabte Aufführung des Stückes. Aber diese Notiz ist eine Fälschung. Das einzige zuverlässige Zeugnis, das wir über den *Sturm* vor dessen Erscheinen an der Spitze der Gesamtausgabe der Shakespeareschen Dramen von 1623 besitzen, ist eine Aufzeichnung in den Manuskripten Vertue's über die Aufführung des Stückes im Februar 1613 bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürst Friederich von der Pfalz. Es lässt sich beweisen, dass dies die erste Aufführung des Dramas war, und dass es ausdrücklich als Festspiel für die Vermählungsfeierlichkeiten geschrieben wurde.

Prinzessin Elisabeth war fern vom Hofe und dessen unreinen Atmosphäre in Combe Abbey, einem Edelhofe auf dem Lande, erzogen worden unter der Leitung von Lord und Lady Harrington, einem achtungswerten und rechtschaffenen Menschenpaare. Als sie fünfzehn Jahre alt zu ihren Eltern zurückkehrte, erregte sie allgemeine Bewunderung durch eine für ihr Alter aussergewöhnliche Würde und Anmut und wurde besonders der Liebling ihres siebzehnjährigen Bruders Heinrich. Bald meldeten sich Freier. Der Prinz von Piemont war der erste, doch verweigerte der Papst seine Einwilligung zu der Heirat dieses katholischen Fürsten mit einer protestantischen Prinzessin. Der zweite Freier war kein geringerer als Gustav Adolph von Schweden, dem jedoch der König als einem Feinde seines Schwagers und Freundes, Christian des IV. von Dänemark seine Tochter nicht geben wollte. Schon im Dezember 1611 begannen indessen die Verhandlungen wegen des Prinzen

Friedrich V., der gerade damals nach dem Tode seines Vaters als Kurfürst von der Pfalz den Thron bestiegen hatte, als eines möglichen Kandidaten für die Hand der Prinzessin. Vieles sprach dafür, eine solche Verbindung mit dem Sohne eines Mannes zu schliessen, der an der Spitze des protestantischen Bundes in Deutschland gestanden hatte, und im Mai 1612 wurde ein vorläufiger Verlobungsvertrag unterzeichnet. Im August desselben Jahres kam ein Gesandter des jungen Kurfürsten nach England, wo indessen der erste Freier wieder aufgetaucht war und von der Königin mit ihren katholischen Sympathien sehr unterstützt wurde, während Anträge seitens des Königs von Spanien, die den Übertritt der Prinzessin zum katholischen Glauben voraussetzten, sich in nichts aufgelöst hatten. Kurfürst Friederich war es, der aus dem Wettkampf um die Hand der Prinzessin siegreich hervorging, und bald waren die Verhandlungen soweit vorgeschritten, dass er sein Reich verlassen und sich nach England begeben konnte. Als es im Oktober in London bekannt wurde, dass er in Gravesend angekommen sei, war der Jubel allgemein; als protestantischer Fürst war er populär. Am 22. Oktober segelte er den Fluss hinauf nach Whitehall, von dichten Volksscharen mit Begeisterung begrüsst. König James empfing ihn aufs beste und schenkte ihm einen Ring im Werte von 1800 Pfund. Schnell gewann er das Herz der Prinzessin und fand die wärmste Unterstützung bei dem jungen Prinzen von Wales, der den Entschluss äusserte, seine Schwester auf ihrer Hochzeitsreise nach Deutschland zu begleiten, (wo er sich ohne Rücksicht auf politische Intrigen heimlich eine Braut suchen wollte).

Der Kurfürst war ein ungemein schöner und einnehmender Jüngling. Geboren am 16. August 1596 war er erst eben 16 Jahre alt, und nichts in seinem Auftreten liess den unmännlichen und erbärmlichen Charakter ahnen, der sich acht Jahre später bei ihm offenbarte, da er als König von Böhmen während eines Trinkgelages die Schlacht am weissen Berge verlor. Alle englischen Berichte aus der

damaligen Zeit sind seines Lobes voll. Überall machte er den trefflichsten Eindruck. In einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton vom 22. Oktober 1612 wird von seiner würdigen und fürstlichen Haltung gesprochen. „Er hat ein Gefolge von sehr nüchternen und äusserst höflichen Herren bei sich, deren ganze Anzahl nicht über 170 ist; die Dienerschaft und alles andere ist vom König auf eine Zahl begrenzt, die nicht überschritten werden darf.“ Die Lage der Finanzen machte es ja zur Notwendigkeit, alle überflüssige Verschwendung zu vermeiden. (Kaum einen Monat nach der Hochzeit wurde denn auch beinahe das ganze Gefolge verabschiedet, das dem Prinzen während seines Aufenthaltes in England beigegeben war — eine Kränkung, die der jungen Prinzessin sehr nahe ging.)

Der liebenswürdige Prinz Heinrich war nicht wohl, als sein zukünftiger Schwager seinen Einzug in London hielt. Er war sehr angegriffen, weil er in dem aussergewöhnlich heissen Sommer die anstrengendsten Leibesübungen ausgeführt und durch übermässigen Genuss von Obst seine Verdauung verdorben hatte. Die Krankheit, die ihn nun befiel, war, wie uns jetzt einleuchtet, Typhus, und dieser verschlimmerte sich, da er am 24. Oktober, nachdem er einige Tage auf gewesen war, bis an den Gürtel nur mit dem Hemde bekleidet in der kalten Luft eine Partie Tennis spielte.

Prinz Heinrich war die Hoffnung und der Liebling der englischen Nation, hochsinnig, verständig und ehrliebend, wie er war. Als Raleigh seine auf den Besuch Christian des IV. in England gesetzten Hoffnungen (Freilassung und Ernennung zum Admiral der dänischen Flotte) hatte aufgeben müssen, hatte die Königin Anna kurz danach ihren Sohn schon als Knaben zu dem berühmten Gefangenen in den Tower geführt. Vom Jahre 1610 an stand er mit Raleigh auf einem sehr vertrauten Fusse. Man schrieb ihm allgemein die Äusserung zu: „Niemand als mein Vater würde einen solchen Vogel im Käfig halten.“ Mit grosser Schwierigkeit hatte er vom Könige das Versprechen erlangt, dass

Raleigh Weihnachten 1612 freigelassen werden solle. Es wurde nie erfüllt.

Am Morgen des 6. November war der Zustand des Prinzen augenscheinlich hoffnungslos. Die Königin sandte dann einen Boten an Raleigh und liess um eine Flasche seines berühmten, herzstärkenden Trankes bitten, der, wie sie glaubte, ihr einmal das Leben gerettet hatte, und zu dessen Heilkraft Raleigh selbst das festeste Vertrauen hegte. Er schickte die Flasche und liess sagen, das Getränk würde das Leben des Prinzen retten, wenn nicht Gift die Ursache der Krankheit sei. Doch vermochte der Trank nur den Todeskampf des Prinzen zu lindern. Ehe der Tag sich neigte, war er, kaum 19 Jahre alt, verschieden.

Die Trauer der Bevölkerung ist erklärlich, wenn man bedenkt, dass man in England noch nie mit so grossen Erwartungen und so viel Liebe zu einem Thronerben aufgesehen hatte. Wie die Zeit es mit sich brachte, regte sich überall der Verdacht, der Prinz sei durch Gift aus dem Wege geräumt worden. So schreibt z. B. am 12. November 1612 John Chamberlain an Sir Dudley Carleton, es herrsche eine starke Vermutung, dass Gift die Ursache des Todesfalles sei; er fügt hinzu, dass man, als die Leiche am Abend des zweiten Tages geöffnet, keine Spur davon gefunden habe. Hieran knüpft der Herausgeber der Briefe (Author of the Memoirs of Sophia Dorothea) die Bemerkung: „Letzteres hat nichts zu bedeuten. Es gab Gift, das keine Spuren hinterliess; ausserdem würden die Ärzte, selbst wenn die Wirkungen des Giftes sichtbar gewesen wären, nicht gewagt haben, es zu sagen. Die Eifersucht des Königs auf den beim Volke so beliebten Prinzen und seine thörichte Verliebtheit in den jüngeren Bruder Karl waren bekannt und konnten einen Mann wie den Günstling Viscount von Rochester wohl dazu bewegen, Gift in das Essen des Prinzen zu thun.“

Die, welche die Heirat der Prinzessin mit dem deutschen Kurfürsten ungerne sahen, hofften, dass der Tod des Prinzen Heinrich die Hochzeit verhindern werde, und in Wirklichkeit konnte diese natürlicherweise jetzt, da eine so grosse

Trauer das Königshaus betroffen hatte, nicht gut gefeiert werden. Der Kurfürst war indessen der Hochzeit wegen nach England gekommen, und die Sache liess sich also nicht allzu lange aufschieben. Schon am 17. November unterzeichnete der König daher den endgültigen Ehevertrag; am 27. fand die Verlobung statt, die Hochzeit selbst wurde, jedoch nur bis zum Februar, verschoben. Am 6. Januar schreibt Sir Thomas Lake in einem Briefe: „Das schwarze Zeug ist aufgeschlissen und der Hochzeitspomp wird vorbereitet.“

Unter allgemeiner Befriedigung seitens des Hofes und unter allgemeiner Teilnahme der Bevölkerung wurde am 14. Februar die siebzehnjährige Braut mit dem sechszehnjährigen Bräutigam vermählt. Am 18. Februar 1612 (d. h. 1613) schreibt John Chamberlain an Mrs. Carleton: „Bräutigam und Braut waren beide in Anzügen von Silberbrokat, die reich mit Silber bestickt waren. Ihre Schleppe wurde getragen von wenigstens dreizehn jungen Ladys oder Töchtern von Lords ausser fünf oder sechs, die nicht so nahe herankommen konnten. Diese waren alle auf dieselbe Art gekleidet wie die Braut, obgleich nicht so reich. Die Braut wurde getraut mit aufgelöstem Haar, das lang herabhing, und mit einem ausserordentlich reichen Diadem um die Stirn, das der König am nächsten Tage auf eine Million Kronen schätzte.“ Nachdem dann der Bräutigam mit dem Könige und dem Prinzen an einem Turnier teilgenommen hatte, glänzte er am Abend als Reiter auf einem hochspringenden Pferde und erntete dafür starken Beifall. (Court and times of James the First.) In Wilsons zeitgenössischer Geschichte (S. 64) heisst es über die Hochzeit: „Ihr Kleid war weiss, das Symbol der Unschuld. Ihr aufgelöstes Haar hing lang über ihren Nacken herab als ein Schmuck der Jugend. Eine Krone von purem Gold sass auf ihrem Haupte, das Kennzeichen der Majestät; sie war ganz mit kostbaren Edelsteinen bedeckt und strahlte wie ein Sternbild. Ihre Schleppe wurde von zwölf jungen Damen in weissen Gewändern getragen, so reich mit

Juwelen geschmückt, dass ihr Vorbeiziehen einer Milchstrasse glich.“

Zu den vielen Schauspielen, die bei diesen Hochzeitsfeierlichkeiten zur Aufführung kommen sollten, gehörte auch *The Tempest*. Wir werden sehen, dass der Sturm ausdrücklich mit dieser Aufführung bei Hofe vor Augen geschrieben wurde.

Die in einem ganzen Essay entwickelte Anschauung Hunters, das Stück stamme aus dem Jahre 1596, bedarf keiner Widerlegung. Schon der Umstand, dass hier (wie oben S. 496 nachgewiesen wurde) eine Stelle aus der Montaigne-Übersetzung Florios von 1603 benutzt ist, genügt, um die Ungereimtheit dieser Behauptung zu beweisen. Die von Karl Elze weitläufig auseinandergesetzte Ansicht, der Sturm sei schon 1604 verfasst worden, hat nichts, worauf sie sich stützen könnte. Schon das Versmass zeigt darauf hin, dass der Sturm dem letzten Zeitraum von Shakespeares Dichterleben angehört. Die elsilbigen Verse machen hier 33 vom hundert aus, während sie in dem lange nach 1604 geschriebenen Drama „Antonius und Kleopatra“ 25, in „Wie es euch gefällt“ von 1600 nur zwölf vom hundert betragen.

Es gibt ausserdem ein bestimmtes, inneres Zeugnis, dass der Sturm nicht vor dem Jahre 1610 entstanden sein kann. Im Mai 1609 wurde die Flotte des Sir George Somers auf dem Wege nach Virginia von einem Sturm mitten im Oceane zerstreut. Das Admiralschiff geriet aus seinem Kurse, wurde nach den Bermudas-Inseln verschlagen und, als die Scelute schon alle Hoffnung auf Rettung aufgegeben hatten, zwischen zwei Felsen festgeklemmt gerade in einer solchen tiefen Bucht, in der Ariel im Sturm das Schiff landen lässt. Unter dem Titel „A Discovery of the Bermudas, otherwise called The Isle of Devils“ erschien 1610 eine von Sylvester Jourdan verfasste kleine Schrift über die bei dieser Gelegenheit bestandenen Abenteuer. Hierin wird jener Sturm und das Schicksal des Admiralschiffes beschrieben.

Es war leck, und die Mannschaft war vor Ermattung bei den Pumpen eingeschlafen, als das Schiff scheiterte. Die

Insel war unbewohnt, die Luft mild, das Land ausserordentlich fruchtbar. Man hatte diese Inseln früher stets für verzaubert gehalten.

Aus dieser Broschüre hat Shakespeare zahlreiche Züge übernommen. Aus ihr hat er den Namen Bermudas, den Ariel im ersten Aufzuge nennt; und nur der Umstand, dass er die Scene nach einer Insel des mittelländischen Meeres verlegen wollte, hinderte ihn, der Erzählung in ihren Einzelheiten zu folgen.

Das Stück ist indessen erst zu der fürstlichen Hochzeit im Jahre 1613 verfasst worden. Das hatte Tieck seiner Zeit schon vermutet, und später Joh. Meissner wieder als wahrscheinlich bezeichnet. Doch ist es erst Richard Garnett gelungen (in *The Universal Review* für 1889) diese Ansicht auf ausschlaggebende Weise zu bestätigen. Er behauptet und beweist zunächst, dass der Sturm aus Veranlassung einer Hochzeit für einen geschlossenen Zuhörerkreis geschrieben ist. Dann: dass die Beschaffenheit dieses Zuhörerkreises und die Hochzeit, welche gemeint sei, klar und deutlich hervorgehe aus Anspielungen auf die Person des Bräutigams, auf den frühen Tod des Prinzen Heinrich und auf die Eigenschaften, durch die König James sich seiner eigenen Meinung nach auszeichnete und für die er gelobt werden wollte. Endlich: dass für das Datum 1613 und für kein anderes innere Evidenz vorliege.

Das Stück ist bei weitem nicht so lang wie die Schauspiele es bei Shakespeare gewöhnlich sind. Während diese durchschnittlich 3000 Zeilen enthalten, hat der Sturm deren nur 2000. Die Zeit des Königs und seiner Gäste durfte nicht zu lange in Anspruch genommen werden, und das Stück durfte nicht zu lang sein, um in äusserst kurzer Frist geschrieben, auswendig gelernt und auf die Bühne gebracht werden zu können. Zu allen Vorbereitungen konnten höchstens ein paar Monate eingeräumt werden. Es lag also die stärkste Aufforderung vor, das Stück kurz zu machen.

Da es nicht für die Aufführung auf einer gewöhnlichen Bühne geschrieben wurde, mussten möglichst wenig

Scenenveränderungen vorkommen. Der Sturm ist in dieser Beziehung unter Shakespeares Schauspielen einzig. Nach der Scene auf dem Verdeck des Schiffes ist fernerhin keine Scenenveränderung nötig, obgleich die Handlung an verschiedenen Orten der Insel vor sich geht. Die Bestimmung des Stückes machte es gleichfalls wünschenswert, Kostümveränderungen zu vermeiden. In Wirklichkeit kommt auch keinerlei Kostümwechsel vor, ausgenommen an der Stelle, wo Prospero am Schlusse des Stückes sein herzogliches Gewand anlegt, und das geschieht mit Hilfe Ariels auf der Bühne. Hiermit steht die schon berührte Gedrängtheit der Handlung in Verbindung; statt sich über einen langen Zeitraum zu erstrecken, wie es bei Shakespeare die Regel ist, oder sogar über ein ganzes Menschenleben wie in „Perikles“ und im „Wintermärchen“, nimmt sie hier nur drei Stunden ein, also nicht viel mehr als zur Aufführung des Stückes erforderlich war.

Trotz der Kürze des Schauspiels sind im Sturme nicht⁵ desto weniger zwei *Masques* eingelegt, wie sie gewöhnlich bei festlichen Gelegenheiten vor fürstlichen Personen aufgeführt wurden.

Die Pantomime und das Ballet mit den Verwandlungen in der dritten Scene des dritten Aufzugs sind viel mehr als nötig ausgearbeitet, wenn die Scene nur ihrer selbst wegen angebracht wäre: „Seltsame Gestalten bringen eine gedeckte Tafel; sie tanzen mit freundlichen Gebärden der Begrüssung um dieselbe herum, und laden den König und die übrigen zum Essen ein; darauf verschwinden sie. — Donner und Blitz. Es tritt auf Ariel in Gestalt einer Harpye, er schlägt mit seinen Flügeln auf die Tafel, und vermittelt einer zierlichen Erfindung verschwindet die Mahlzeit.“ König James war ein Liebhaber aller Theater-Maschinerie, und Inigo Jones richtete derartige Apparate für die Hof-festlichkeiten in grossem Massstabe ein.

Weit mehr bezeichnend ist jedoch das grosse Hochzeits-Maskenspiel, das mit seinen mythologischen Figuren Juno, Ceres und Iris den vierten Aufzug beinahe ganz

ausfüllt. Wäre der Sturm nicht für ein Hochzeitsfest gedichtet worden, so wäre dies ein so unnatürlicher Auswuchs mit Rücksicht auf die Handlung, dass man zu der Annahme, es sei später eingeschoben worden, gelangen müsste — was denn auch wirklich geschehen ist (z. B. in Karl Elzes Abhandlung). Doch ohne das Maskenspiel schrumpft der vierte Aufzug zu nichts ein; nur der eingelegte Tanz gibt ihm eine passende Länge, und die *Masque* ist ausserdem aufs Innigste mit dem Stücke verknüpft, indem dessen berühmte Zeilen: „Wie dieses Scheines lockrer Bau u. s. w.“ im genauesten Zusammenhang mit ihr stehen. Es gibt Forscher, die Beaumont diese *Masque* haben zuschreiben wollen; ohne irgend einen genügenden Grund; doch selbst wenn er sie geschrieben hätte, so ist sie vom Urheber des Stückes geplant und vorgeschrieben worden, und sie beweist unzweifelhaft, dass „Der Sturm“ als ein Gelegenheits-Schauspiel zur Unterhaltung von Fürsten und Höflingen gedichtet ist. Die Zuschauer müssen irgend einen Umstand gekannt haben, der die Einführung eines Maskenspiels rechtfertigte, und dieser Umstand konnte nach dem Inhalt der *Masque* kein anderer als eine Heirat sein. Nun wissen wir ja aber mit unbedingter Sicherheit, dass Der Sturm gelegentlich der Vermählung der Prinzessin Elisabeth bei Hofe gespielt wurde. Bei einer solchen Gelegenheit führte man jedoch kein Schauspiel auf, das ursprünglich für eine gewöhnliche Bühne verfasst war, und noch weniger wahrscheinlich ist es, dass man in einem solchen Falle ein Festspiel wieder aufgenommen hätte, das einer früheren Hochzeit seine Entstehung verdankte; jedenfalls trat Shakespeare mit keinem Schauspiel an die Öffentlichkeit, das nicht zu der Veranlassung passte; ausserdem hatte vor dieser Hochzeit keine andere stattgefunden, auf die das Stück Bezug haben könnte. Der Umstand, dass einer von des Königs Musikern, Robert Johnson, die Lieder Ariels „Fünf Faden tief“ im ersten Aufzug und „Wo die Bien', saug' ich mich ein“ im letzten Aufzug in Musik gesetzt hatte, macht es noch mehr wahrscheinlich, dass die Aufführung bei Hofe die erste war.

Alles deutet also auf die Hochzeit in der Königsfamilie.

Alles entspricht ausserdem sehr genau den Ereignissen in den Jahren 1612—13. Der fremde Prinz kommt übers Meer. Die Insel-Prinzessin hat nie ihre Insel verlassen. Der weise Vater der Braut bringt durch seine Klugheit die glückverheissende Verbindung zustande. Für die Zuschauer hat es von ergötzlichen und begeisternden Anspielungen gewimmelt nicht bloss auf die Entdeckerleidenschaft und die Kolonisationsverhältnisse der damaligen Zeit im allgemeinen, sondern auf die Hauptpersonen in dem Drama, das sie eben erlebt hatten, und das durch die königliche Hochzeit seinen Abschluss fand.

Vor allem enthielt es zahlreiche, schmeichelhafte Hindeutungen auf den Monarchen, der ja bei dem Hochzeitsfest der Tochter unmöglich übergangen werden konnte. Wenn Prospero gleich im Anfang des Stückes (I, 2) der Tochter sein Wesen mit den Worten erklärt, dass er unter Herzögen der erste und in der Wissenschaft, der er mit ganzer Seele ergeben, ohnegleichen sei, dass er aber, während er sich entzückt in geheimes Forschen vertiefte, seinem Lande fremd geworden, so enthielt die Replik eine Deutung der Persönlichkeit des Königs, wie dieser sie selbst zu geben liebte, gleichzeitig eine Verteidigung der Eigenschaften, die seine Unpopularität bewirkten, und endlich höchst wahrscheinlich einen Tropfen geschickt verborgener Ironie. Garnett hat eine durchgeführt dramatische Ironie in dem Murr Sinn, der Reizbarkeit und dem Selbstvertrauen des Charakters gefunden, die beweisen, dass auch die höchste Entwicklung menschlicher Vorzüge ihre Grenzen habe. Das heisst jedoch die Parallele mit den Eigenschaften des Königs zu weit treiben. Es entspricht aber vollständig der Wahrheit, wenn Garnett sagt: ein Fürst wie Prospero, weise, human, friedliebend, der ferne Ziele verfolgt, die ausser ihm niemand verwirklichen, geschweige denn ergründen kann; der von Ratgebern unabhängig und durch seine Klugheit seinen Feinden weit überlegen ist; der sich bis zu dem entscheidenden Augenblicke zurückhält und dann wirksam

eingreift; der sich dem Studium jeder erlaubten Wissenschaft hingibt, aber ein geschworener Feind der schwarzen Kunst ist — ein solcher Fürst war James in seinen eigenen Augen und als einen solchen liebte er es sich dargestellt zu sehen.

Wir sahen mit welch gemischten Gefühlen der König und sein Hof die fürstliche Hochzeit hatten vorbereiten müssen. Die Trauer über den Tod des Prinzen Heinrich war noch so frisch, dass die Freude nicht ungetrübt sein konnte. Ein geräuschvolles, freudestrahlendes Festspiel würde daher nicht an seinem Platze gewesen sein. Auf der anderen Seite durfte die Feststimmung ja auch nicht durch eine direkte Erinnerung an den Verlust, den das Königshaus und die Nation so eben erlitten hatten, zerstört werden. Mit geradezu bewundernswertem Takt und Zartgefühl zog Shakespeare sich aus dieser Zwangslage. Er erinnerte leicht an den Tod des Prinzen, jedoch so, dass die Freude über die Trauer siegt. Bis zum letzten Aufzuge des Stückes halten der König und sein Gefolge den Prinzen Ferdinand für tot, und die Trauer über diesen — hier nur vermuteten — Todesfall gelangt häufig zum Ausdruck. Doch ist er im Drama nicht der Sohn Prosperos, sondern eines wirklichen Königs, nämlich Alonsos. Aber Prospero, der keinen Sohn hat, findet in ihm einen Sohn, wie James in dem jungen Kurfürsten von der Pfalz.

Da also das Stück von vorsichtigen Hindeutungen auf den Tod des Prinzen Heinrich durchzogen ist, so kann es nicht vor dem 6. November in Angriff genommen worden sein. Da die Hochzeit am 14. Februar stattfand, und das Stück etwas vorher gespielt zu sein scheint, so zeigt es sich, wie wenig Wochen Shakespeare nötig hatte, um ein förmlich von Genie überströmendes Werk zu schaffen, und wie weit er davon entfernt war, geschwächt oder erschöpft zu sein, als er damit seiner Kunst und seiner Stellung in London Lebewohl sagte.

Ein Lufthauch aus der Periode der Entdeckungsreisen und der Ansiedlerbestrebungen durchzieht das ganze Stück.

Watkiss Lloyd hat trefflich nachgewiesen, dass alle die im Stücke berührten Gegenstände und Probleme eben zu dieser Zeit unter der Kultivierung der Kolonie Virginia entstanden: Das Wunderbare bei der Entdeckung neuer Länder und neuer Rassen; die Übertreibungen der Reisenden und ihre wahrheitsgetreuen Erzählungen, die überraschender waren als die Übertreibungen; die neuen Naturerscheinungen und der Aberglaube, den sie hervorriefen; Gefahren und Schiffbruch auf dem Meere; die Fähigkeit derartiger Schicksale, Reue über Unthaten hervorzurufen; die Händel und Meutereien der Kolonisten; die Kämpfe der Leiter um ihre Autorität zu bewahren; Regierungstheorien über die Civilisation des neuen Landes; Charakteristik des Menschen im Naturzustande; die Schwierigkeiten mit den Eingeborenen; die Laster der alten Welt in der neuen wieder auftretend; der Gegensatz zwischen der Moral und dem Verstand der Civilisierten und der Wilden und alle die an die Wirksamkeit, Gewandtheit und Kraft der Eroberer gestellten Forderungen.

Die erste amerikanische Ansiedelung wurde im Mai 1607 angelegt und bestand nur aus 107 Kolonisten. Die Virginia-Gesellschaft wurde erst 1609 gebildet; im Jahre 1610 waren somit nur äusserst wenige Nachrichten von Virginia nach England gelangt, und erst im Jahre 1612 konnte berichtet werden: Unsere Kolonie besteht jetzt aus 700 Mann. Auch diese Verhältnisse zeigen demnach auf den Zeitpunkt 1612—13 als die Entstehungszeit des Schauspiels hin.

XXI.

Eigentliche Quellen für den Sturm kennt man nicht. Doch ist es wahrscheinlich, dass Shakespeare für sein Drama irgend eine litterarische Grundlage gehabt hat. Denn ein sehr altertümliches und kindliches Schauspiel von Jakob

Ayrer: *Comedia von der schönen Sidea* ist über eine Fabel gebaut, die eine Variante der von Shakespeare benutzten zu sein scheint. *) Von einer Beeinflussung Ayrers durch Shakespeare kann nicht die Rede sein, da er schon 1605 stirbt. Die Ähnlichkeiten schränken sich auf das Verhältnis zwischen Prospero und Alonso, Miranda und Ferdinand ein. Auch bei Ayrer finden wir einen vertriebenen Fürsten mit seiner Tochter. Auch hier muss der gefangene, prinzliche Liebhaber Holz herbeischleppen (oder hacken) und aufschichten, um für seine Dreistigkeit zu büßen. Auch hier verspricht er der Geliebten, sie zur Fürstin zu machen. Auch hier zieht er vergeblich das Schwert und wird durch den Zauberstab seines zukünftigen Schwiegervaters entwaffnet. Von einer wirklichen, tieferen Ähnlichkeit ist keine Rede. — Es liesse sich denken, dass Dowland oder englische Schauspieler *Sidea* nach England gebracht hätten; da aber Shakespeare sicherlich kein Deutsch verstand, und da das Stück zu erbärmlich ist, als dass es ihn irgendwie hätte interessieren können, da ausserdem Ayrer auch andere englische Stücke kopiert hat, so ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein älteres, englisches Schauspiel für ihn und für Shakespeare die gemeinschaftliche Quelle gewesen. Einzelne der angeführten Züge sind obendrein wenig originell. Der misslungene Versuch das durch Zauberei an die Scheide festgenagelte Schwert zu ziehen, wird in Greenes *Friar Bacon* von vier Männern ausgeführt. Einzelne andere Züge hat „der Sturm“ notwendigerweise mit mehreren Stücken, die Zauberei auf der Bühne darstellen, gemeinsam. So straft der Held in Marlowes *Dr. Faustus* die, welche ihn ermorden wollen, dadurch, dass sie sich im Kote wälzen müssen (*Faustus* IV, 2), wie Prospero hier Caliban, Trinculo und Stephano straft, indem er sie in einen Sumpf jagt und sie bis am Kinn im Schlamm stehen lässt (IV).

*) Jacob Ayrer: *Opus theatricum*, Nürnberg 1618. — L. Tieck: *Deutsches Theater* I, S. 323. — Albert Cohn: *Shakespeare in Germany* II, S. 1—75.

Eine ganz willkürliche und ungereimte Vermutung hat Meissner ausgesprochen, wenn er behauptet, Shakespeare habe sein Hochzeits-Maskenspiel der *Masque* entlehnt, die seiner Zeit bei der Taufe des Prinzen Heinrich aufgeführt wurde, und worin gleichfalls Juno, Ceres und Iris vorkamen. Es war ungefähr 19 Jahre her, dass jenes alte Spiel in Stirling Castle vor König James aufgeführt worden, und so wenig erfinderisch war Shakespeare wahrlich nicht, dass er nötig gehabt hätte, eine Beschreibung dieser Aufführung aufzugraben; denn es ist, soviel man weiss, nicht einmal gedruckt gewesen.

Dagegen ist man schon früh darauf aufmerksam geworden, dass Shakespeare zu verschiedenen, kleineren Zügen in seiner Dichtung mehrere Reisebeschreibungen benutzt hat. Aus der Beschreibung der Reise Magellans nach dem Südpol in Edens *History of Travaile in East and West Indies* (1577) erhielt er den Namen des Dämonen Setebos und vielleicht die erste Idee zu seinem Caliban; aus Raleighs *Discovery of the large, rich and bewtiful Empire of Guiana* (1596) die Geschichte von den Menschen, deren Kopf unter ihren Schultern sitzt; Raleigh sagt, obgleich das eine Fabel sein könne, so sei er doch geneigt, es für wahr zu halten, das jedes Kind in den Provinzen Arramai und Canuri versichere, dass dem so sei; ihr Mund sitze mitten auf der Brust. (Man vergleiche die Replik Gonzalos im „Sturm“ (III, 3)*).

Hunter hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass Shakespeare vielleicht in einigen Punkten durch Ariosto zu seinem Werke angespornt worden sei. Es scheint, als ob ihm einige Strophen des 43. Gesanges aus *Orlando furioso* in der Erinnerung vorgeschwebt haben; die 13. und 14. Strophe enthalten gleichsam eine schwache Andeutung

*) or that there were such men

Whose heads stood in their breasts? which now we find
Each putter-out of five for one will bring us
Good warrant of.

von Prospero und Miranda, die 187. Strophe spricht von der Fähigkeit, durch Zauberei einen Sturm hervorzurufen und nach demselben das Meer wieder auszuglätten. Orlando war von Harrington ins Englische übersetzt worden, wir haben jedoch oben (S. 626) gesehen, dass Shakespeare das Original benutzen konnte; indessen sind die Übereinstimmungen in dem Grad unbedeutend, ja nichtssagend, dass man allzu viel Wesens daraus gemacht hat.*)

Weit merkwürdiger ist es, dass selbst die berühmte und schöne Stelle (IV), wo von der Vergänglichkeit alles Irdischen die Rede ist, diese Stelle, die gleichsam die mit Wehmut gezogene Summe von Shakespeares ganzer Lebensweisheit aus diesen letzten, produktiven Jahren enthält, einem unbekanntem und untergeordneten zeitgenössischen Dichter entlehnt und von Shakespeares nur leicht seinem Zweck angepasst ist. Als das von Prospero herauf beschworene Geister-Schauspiel vorbei ist, und er das Geheimnis verraten hat, dass seine Schauspieler lauter Geister gewesen, die sich in Luft aufgelöst hätten, fügt er bekanntlich hinzu:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der grosse Erdball,

*) Über den Greis heisst es:

Nella nostra cittade era un uom saggio
Di tutte l'arti oltre ogni creder dotto.

Über sein Verhältnis zur Tochter, das obendrein durch die Unkeuschheit der Mutter begründet wird:

Fuor del commercio popular la invola,
Ed ove piu solingo il luogo vede,
Questo ampio e bel palagio ricco tanto
Fece fare a demonj per incanto.

Über den Sturm, der aber nicht von jenem Greise, sondern von einem Eremiten entfesselt wird, heisst es bloss:

E facea alcuno effetto soprumano,
.
Fermare il vento ad un segno di croce
E far tranquillo il mar quando è più atroce.

Ja, was daran nur teil hat, untergehn
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblasst,
Spurlos verschwinden. Aus dem Stoffe
Der Traum' sind wir gemacht; dies kleine Leben
Umfasst ein Schlaf. —

Die Stelle lautet auf Englisch:

These our actors
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

In Graf Stirlings Trauerspiel *Darius*, das 1604 in
London erschien, finden sich folgende Verse:

Let greatness of her glassy scepters vaunt,
Not scepters, no, but reeds, soon bruis'd, soon broken;
And let this worldly pomp our wits enchant,
All fades, and scarcely leaves behind a token.
Those golden palaces, those gorgeous halls,
With furniture superfluously fair,
Those stately courts, those sky-encountring walls,
Evanish all like vapours in the air.

Es gibt in der Geschichte vielleicht kein schlagenderes
Zeugnis dafür, wie in der Kunst der Stil alles ist, Inhalt
und Gedanken im Vergleich mit dem Stil von verschwin-
dender Bedeutung sind. Denn die hübschen, keineswegs
unbedeutenden oder schlechten Verse Stirlings enthalten
in ganz übereinstimmenden Ausdrücken genau dieselbe Idee
wie die Shakespeareschen Zeilen, und zwar zuerst. Trotz-
dem würde heutzutage kein Mensch diese gut gereimten
Verse noch den Namen ihres Dichters kennen, wenn
Shakespeare sie nicht durch einen Druck seiner Hand in
einige reimlose Zeilen umgeformt hätte, die, solange die

englische Sprache besteht, im Gedächtnis der Menschheit leben werden.

Einige Winke hat Shakespeare, wie von Meissner dargethan, aus Tramptons englischer Übersetzung der Reisebeschreibung von *Marco Polo* (1579) erhalten; es heisst da über die Wüste Lob in Asien: „Ihr werdet in der Luft *den Klang von Trommeln und anderen Instrumenten* hören, die den Reisenden Furcht vor bösen Geistern einjagen, welche diese Laute verursachen und auch viele der Reisenden *bei Namen rufen.*“*) Man vergleiche hiermit die Worte Calibans im Sturm (III, 2):

Die Insel ist voll Lärm,
Voll Tön' und süsser Lieder, die ergötzen
Und niemand Schaden thun. *Mir klimpern manchmal*
Viel tausend helle Instrument' ums Ohr
Und manchmal Stimmen

und Stephanos darauffolgenden Scherz über die Musik in der Luft, der augenscheinlich eine Hindeutung auf den Gehilfen des Clowns enthält, wenn dieser seinen Morristanz tanzte:

Ich wollte, ich könnte *diesen Trommelschläger* sehen; er hält sich gut.

Man vergleiche auch die Klage Alonsos (III, 3):

O, 's ist grässlich, grässlich!
Mir schien, die Wellen riefen mir es zu,
Die Winde sangen mir es, und der Donner,
Die tiefe grause Orgelpfeife, *sprach*
Den Namen Prospero, sie rollte meinen Frevel.

Den ersten Sporn zur Schöpfung der beiden ewigen Gestalten Caliban und Ariel hat Shakespeare vielleicht in Greenes *Friar Bacon* gefunden, in dessen neunter Scene die beiden Zauberer Bungay und Vandermast miteinander darüber zwisten, ob die Geister der Pyromantik oder der Geomantik, d. h. die Feuergeister oder die Erdgeister die

*) Johann Meissner: Untersuchungen über Shakespeares Sturm.

mächtigsten seien. Die Feuergeister, sagt Bungay, sind nur klare Schatten, die gleich Herolden an uns vorbeiwandern; die Erdgeister sind stark genug, Berge zu sprengen. Die Erdgeister, antwortet Vandermast, sind stumpf und gleichen der Stelle, die sie bewohnen; sie sind dümmer als die anderen Geister; daher dient diese grobe, irdische Geisterschar nur Gauklern, Hexen und einfachen Zauberern; die Feuergeister dagegen sind mächtig, geschwind, und ihre Kraft reicht weit.

Einen etwas bestimmteren Antrieb zur Schöpfung von Ariels entzückendem Wesen hat Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach am Schlusse der oben erwähnten Dichtung seines jungen Freundes Fletcher *The faithful Shepherdess* gefunden. Hier bietet der Satyr dem schönen Clorin schliesslich seine Dienste in Ausdrücken an, die gleichsam die ersten Vorläufer der Eintrittsreplik Ariels sind (I, 2):

Heil, grosser Meister! Heil dir, weiser Herr!
 Ich komme, deinen Winken zu begegnen.
 Sei's fliegen, schwimmen, in das Feuer tauchen,
 Auf krausen Wolken fahren: schalte nur
 Durch dein gewaltig Wort mit Ariel
 Und allen seinen Kräften.

Das Anerbieten des Satyrs läuft auf ganz dasselbe hinaus.*)

Ein noch mehr auffallendes Beispiel von Shakespeares Lust und Fähigkeit, Fremdes zu benutzen, liefert jedoch die grosse Abschiedsrede Prosperos an die Elfen (V, 1):

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen . . .

*) Die Stelle lautet bei Fletcher:

Tell me, sweetest,
 What new service now is meetest
 For the Satyr? Shall I stray
 In the middle air, and stay
 The sailing rack, or nimbly take
 Hold by the moon, and gently make
 Suit to the pale queen of night
 For a beam to give thee light?
 Shall I dive into the sea,
 And bring thee coral, making way
 Through the rising waves that fall
 In snowy fleeces? . . .

diese Rede, in welcher Shakespeare selbst durch die prachtvolle Beredsamkeit Prosperos von seiner Kunst Abschied nimmt und angibt, was er durch diese Kunst ausgerichtet hat. Als Grundlage für diese Replik hat er — wie Warburton zuerst bemerkte — die Beschwörungsrede aus Ovids Metamorphosen (VII, 197—219) benutzt, die Medea, nach der Eroberung des goldenen Vlieses durch Jason an die Geister der Nacht hält, um dadurch auf die Bitte ihres Geliebten dessen altem Vater eine Verlängerung des Lebens zu verschaffen. Shakespeare hat Goldings Übersetzung des lateinischen Dichterwerks benutzt, was eine Vergleichung der beiden Texte bis zur Evidenz darthut. Bei Golding lautet die Stelle:

Ye Ayres and Windes: *ye Elues of Hilles, of Brooks, of Woods alone,
Of standing Lakes, and of the Night approche ye everyone
Through helpe of whom* (the crooked bankes much wondring at the
thing)

*I haue compelled streames to run cleane backward to their spring.
By charmes I make the calme seas rough, and make the rough
seas playne*

*And cover all the Skie with clouds and chase them thence againe.
By charmes I raise and lay the windes and burst the Vipers iaw.
And from the bowels of the earth both stones and trees do draw.
Whole woods and Forrests I remoouwe: I make the Mountains shake,
And euen the earth it selfe to grone and fearefully to quake.
I call up dead men from their graues and thee, O lightsome Moone,
I darken oft, through beaten brass abate thy perill soone.
Our Sorcerie dimmes the Morning faire, and darkes the Sun at Noone.*

Among the earth-bred brothers you a mortall warre did set
And brought asleepe the Dragon fell whose eyes were neuer shet.

Die entsprechende Replik im Sturm hat folgenden Wortlaut:

*Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves;
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
Whem he comes back; you . . .*

*. . . by whose aid —
Weak masters though ye be — I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,*

And twixt the green sea and the azur'd vault
 Set roaring war: to the dread-rattling thunder
 Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
 With his own bolt: *the strong-bas'd promontory*
Have I made shake; and by the spurs *pluck'd up*
The pine and cedar: graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd and let 'em forth
 By my so potent art.

Die Anrede an die Elfen ist wörtlich dieselbe. Medea vermag das Meer vor- und rückwärts zu treiben; die Elfen verfolgen hier die weichenden Wogen und fliehen, wenn sie zurückkehren. Sowohl Medea als auch Prospero berufen sich auf die Fähigkeit, den Himmel zu bewölken, die Sonne zu verdunkeln, die Winde zu entfesseln, Bäume zu zersplittern oder mit den Wurzeln auszureissen, sogar Berge zittern zu machen und Gräber zu zwingen, dass sie sich öffnen und die Toten wieder herausgeben.

Was die Namen im *Sturm* angeht, so kommen Prospero und Stephano schon in Ben Jonsons „Every man is his Humour“ (1595) vor; Prospero war ausserdem der Name eines zu Shakespeares Zeit bekannten Reitlehrers in London. Malone leitete seiner Zeit den Namen Caliban von Canibal her. Es ist möglich, dass dieser Menschenfresser-Name Shakespeare vorgeschwebt hat, obgleich Caliban gar keine Neigung zur Menschenfresserei hat. Es ist sogar wahrscheinlich, da die bei der Schilderung von Gonzalos Utopie von Shakespeare benutzte Stelle aus Montaigne sich in einem *Des Cannibales* überschriebenen Kapitel befindet. Furness, der eine so gross angelegte und vortreffliche Shakespeare-Ausgabe begonnen hat, findet diese Auslegung unge reimt. Er ist geneigt, mit Th. Elze den Namen von der in der Nähe von Tunis belegenen Stadt Calibia herzuleiten; doch ist der Zusammenhang zwischen Caliban und Calibia keineswegs mehr einleuchtend. Den Namen Ariel fand Shakespeare in Jesaia (29, 1) als den Namen der Stadt, wo David sich niederliess, und nahm ihn natürlich wegen der Klangähnlichkeit mit dem lateinischen und englischen Wort für *Luft* auf.

Hiermit ist wohl alles erschöpft, was über die litterarischen Quellen des Sturmes zu bemerken ist. Es mag nur noch hinzugefügt werden, dass Dryden und Davenant zu ihrer entsetzlichen Bearbeitung des Sturmes, die 1670 in London erschien, Partien aus Calderons oben erwähntem Werke „En esta vida todo es verdad y todo es mentira“ stark benutzt haben und so zu Miranda, die nie einen Mann gesehen hat, als Gegenstück Hippolyto, der nie ein Weib gesehen hat, aufstellen konnten.

XXII.

Obleich der Sturm als Schauspiel betrachtet dramatischer Spannung entbehrt, ist das Stück doch so überströmend reich an Poesie — von einer mächtigen, magisch wirkenden Einbildungskraft erzeugt, wie es ist — dass es wie eine kleine, in sich begrenzte Welt durch die Fähigkeit des Vollkommenen, zu entzücken, das Gemüt des Lesers überwältigt. Wenn ein gewöhnlicher Mensch sich einen lehrreichen Eindruck von seiner Kleinheit und von dem Erhebenden in der unberechenbaren Grösse eines wirklichen Genies verschaffen will, so möge er sich in dieses letzte Meisterwerk von Shakespeare vertiefen. Kniefällige Bewunderung wird recht häufig die Folge dieses Studiums sein.

Shakespeare hat hier freier als je gedichtet, seitdem er den Sommernachtstraum und den ersten Teil von Heinrich IV. schrieb. Er konnte und musste dies, weil er trotz der Rücksichten, welche die Gelegenheit ihm vorschrieb, und trotz des Zwanges, den sie ihm auferlegte, sich hier mehr als irgendwo sonst in diesen seinen letzten Jahren mit seiner ganzen Persönlichkeit an seine Arbeit hingab. Das Stück ist unter den Werken dieses Zeitraumes dasjenige, das einem Bekenntnis am ähnlichsten sieht. Shakespeare ist, ausser in Hamlet und Timon, früher nie so persönlich gewesen.

In gewisser Beziehung kann man vom Sturm sagen, dass das Stück in Continuität mit dem Seelenzustande des düsteren Zeitraumes geschrieben ist. Wiederum ist hier von empörender Undankbarkeit die Rede, von List und Gewalt gegen den Guten ausgeübt.

Herzog Prospero von Mailand, der, in wissenschaftliche Forschungen vertieft, in seinem Büchersaal sein wahres Herzogtum fand, hatte unvorsichtig die Verwaltung seines kleinen Reiches seinem Bruder Antonio überlassen; sein Vertrauen rief Antonios Falschheit wach. Dieser wusste alle von Prospero angestellten Beamten für sich zu gewinnen, verband sich mit dem Feinde Prosperos, dem König Alonso von Neapel, machte das früher freie Mailand zu einem Vasallenstaat dieses Königs, zog auch dessen Bruder Sebastian mit in den Verrat hinein, überrumpelte und stürzte dann seinen Bruder, und liess ihn mit seiner dreijährigen Tochter in einem gebrechlichen Boote auf dem Meere aussetzen. Ein Edelmann aus Neapel, namens Gonzalo, versah das Boot aus Mitleid nicht nur mit Lebensmitteln, sondern auch mit neuen Kleidern, Hausgerät und den Prospero so werthen Büchern, auf denen seine übermenschliche Macht beruht. Auf einer unbewohnten Insel trieb das Boot an Land. Hier erlangte Prospero durch seine Forschung die Herrschaft über die Geisterwelt, unterwarf sich mit ihrer Hilfe den einzigen Urbewohner des Landes, Caliban, und lebte dann in Stille und Einsamkeit für die Entwicklung und Veredlung seines Geistes, für die Freude an der Natur, für die sorgfältigste Erziehung seiner Tochter, durch die er sie bald so weit gebracht hat, wie es bei Fürstentöchtern selten der Fall ist. Zwölf Jahre sind vergangen, Miranda ist fünfzehn Jahre alt, da das Stück beginnt.

Prospero weiss, dass sein Glückstern gerade im Zenith steht. Er kann alle seine alten Feinde in seine Gewalt bekommen. Der König von Neapel hat seine Tochter Claribella mit dem Könige von Tunis verheiratet; die Hochzeit hat, wunderlich genug, bei dem Bräutigam stattgefunden (es ist wohl auch das erste Mal, dass ein christlicher König

von Neapel seine Tochter einem Muhamedaner zur Gattin gibt) und als er mit seinem ganzen Gefolge, darunter dem Bruder und dem Thronräuber Antonio, auf der Heimreise begriffen ist, entfesselt Prospero durch seine Magie den Sturm, der die ganze Gesellschaft nach seiner Insel verschlägt, wo sie hinlänglich gedemütigt und umhergetummelt werden, bis Prospero ihnen endlich verzeiht, nachdem der Königssohn Ferdinand, durch die ihm auferlegten Proben gereift, in Übereinstimmung mit Prosperos heimlichem Wunsche mit der lieblichen Miranda vereinigt worden ist.

Im Sturm hat Shakespeare augenscheinlich mit vollem Bewusstsein ein Gesamtbild der Menschheit, wie sie ihm jetzt erschien, geben wollen. Es finden sich hier — was bei ihm etwas ganz neues ist — typische Gestalten für die verschiedenen Phasen des Menschengeschlechtes.

Caliban ist der Vorzeitstypus, der Urbewohner, die Tiergestalt, die sich zu der ersten rohen Menschlichkeit entwickelt hat, Prospero dagegen der Typus der höchsten Veredlung der Menschennatur, der Zukunftsmensch, der Übermensch, der wirkliche Zauberer.

Shakespeare hatte, wie wir sahen, einige Jahre vorher den Entwurf zu einer solchen Gestalt gemacht, als er Cerimon in Perikles (siehe oben S. 852) in unbestimmten Umrissen skizzierte. Prospero ist die Ausführung dessen, was die Hauptreplik Cerimons nur lose andeutet: eine Persönlichkeit, der sich alle die segensreichen Kräfte, die den Metallen, den Steinen und den Pflanzen inne wohnen, unterthan gemacht hat. Er ist ein Wesen mit fürstlichem Gepräge, der sich die äussere Natur unterworfen, seine innere, häufig aufbrausende Natur ins Gleichgewicht gebracht und die Bitterkeit über das ihm zugefügte Unrecht in die seinem reichen Seelenleben entströmende Harmonie ertränkt hat.

Bitteres Unrecht ist ihm geschehen wie allen anderen Helden und Heldinnen Shakespeares aus dem letzten Jahrzehnt (Perikles, Imogen, Hermione ebensowohl wie Lear und Timon). Gegen Prospero ist sogar mehr gesündigt worden als gegen den Menschenhasser; er hat mehr ge-

litten, mehr verloren durch die Undankbarkeit. Er hat ja sein Vermögen nicht vergeudet wie Timon; er hat über Beschäftigungen höherer Natur seine weltlichen Interessen vernachlässigt und ist seiner Sorglosigkeit und seinem Vertrauen zum Opfer gefallen.

Das Unrecht, worunter Imogen und Hermione gelitten hatten, war nicht so abscheulichen Ursprungs als das, wodurch er gestürzt wurde; jenes Unrecht entsprang irgeleiteter Liebe, konnte daher schliesslich leichter Verzeihung erlangen; das ihm widerfahrene Unrecht entsprang lauter niedrigen Leidenschaften: Neid, Habsucht. Durch Leiden geprüft ist er gleichzeitig durch sie so gestählt, dass er, als der Schlag ihn trifft, weit entfernt machtlos zusammenzusinken, nun erst Macht entfaltet und zwar eine umfassende, fürchterliche Macht. Er wird der grosse, unwiderstehliche Magus — der Shakespeare solange gewesen war. Seine Tochter, die ein Kind ist, kennt und begreift nicht, was er vollbringen kann; aber seine Feinde bekommen es zu fühlen; er spielt mit ihnen, zwingt sie, ihr Auftreten gegen ihn zu bereuen und vergibt ihnen dann mit der hohen Überlegenheit, zu der Timon sich nie zu erheben vermochte, doch auch ohne die alles auslöschende Zärtlichkeit, womit Imogen und Hermione den reuigen Missethäter begnadigen.

In seiner Vergebung ist weniger von Menschenliebe zum Sünder als von dem Element, das während der vergangenen Jahre solange und so ausschliesslich die Seele Shakespeares erfüllt hatte: die Verachtung. Sein Vergeben ist die verachtende Gleichgültigkeit nicht so sehr des Macht habers, der sich in stande fühlt, seine Feinde nötigenfalls aufs neue zu überwältigen, als vielmehr des Weisen, den die Wandelbarkeit seines äusseren Geschicks nicht mehr sonderlich rührt.

In den kritischen Bemerkungen, mit denen Richard Garnett dieses Schauspiel in der Irvingausgabe versehen, hat er sehr treffend hervorgehoben: wenn Prospero ohne Selbstüberwindung vergeben könne, so beruhe dies darauf, dass er sich eigentlich aus dem verlorenen Herzogtum nicht

viel mache und den Zorn über die Niederträchtigkeit, die ihn seines Reiches beraubt hat, nicht sonderlich tief fühle. Das Glück seiner Tochter ist das einzige, das ihn jetzt voll und ganz interessiert. Ja er sagt sich so völlig von dem Dichten und Trachten der Welt los, dass er ohne irgend welchen äusseren Zwang seinen Zauberstab zerbricht, sein Zauberbuch ertränkt und in den Reihen der gewöhnlichen Menschen einen Platz einnimmt, ohne etwas anderes zu bewahren als seinen unverlierbaren Schatz an Lebenserfahrungen und Gedanken. Ich führe einen Passus von Garnett an, weil er überraschend mit der in dieser Schrift dargestellten Grundauffassung von Shakespeares Entwicklungsgang übereinstimmt:

„Dass diese Don Quichote-artige Höhe von Grossmut bei Prospero nicht überrascht, das verrät, wie tief sein Wesen in Shakespeares eigener Natur begründet ist. Das Stück zeigt uns besser als irgend ein anderes, was die Disciplin des Lebens aus Shakespeare gemacht hatte, als er gegen 50 Jahre alt war. Bewusste Überlegenheit, unbefleckt von Hochmut, lebhaft Verachtung gegen das mittelmässige und niedrige, Nachsicht, mit einem sehr bedeutenden Teil von Verachtung durchsetzt, Gemütsklarheit, welche leidenschaftliche Liebe, doch keineswegs Zärtlichkeit ausschliesst, Intelligenz, die über die Moralität emporragt, ohne sie jedoch auf irgend eine Weise zu vermindern oder zu verderben: das sind die geistigen Züge bei ihm, bei deren Entwicklung der Weltmann mit dem Dichter Schritt gehalten hatte, und der nun als das vollendete Muster beider strahlte.“

Mit anderen Worten: Seine eigene Natur strömte in die Prosperos hinüber. Daher ist Prospero nicht nur der hochsinnige und grosse Mensch, sondern das Genie, d. h. das sinnbildlich geschilderte, nicht wie in Hamlet psychologisch dargestellte Genie. Ausserhalb Prosperos hörbar, sichtbar zeigt sich sein Genius; ausserhalb Prosperos hörbar, sichtbar befindet sich sowohl der innere wie der äussere Widerstand, den er zu bekämpfen gehabt. — Die beiden Gestalten, in denen diese geistige Macht und dieser Widerstand verkörpert sind,

gehören zu den herrlichsten Schöpfungen des Kunstgenies irgend eines Zeitalters und irgend eines Dichters. Ariel und Caliban sind ein übernatürliches und ein tierisch natürliches Wesen, die das ganze Leben der Menschlichkeit erhalten haben.

Dass Prospero der Zukunftsmensch, der Übermensch ist, zeigt sich zunächst in seiner Herrschaft über die Naturkräfte. Er gilt für einen Zauberer; und Shakespeare hat in dem 1607 verstorbenen Dr. Dee, einem bedeutenden Gelehrten und gewissenhaften Manne, der selbst glaubte, Geister und Teufel citieren zu können, und dieserhalb bei seinen Zeitgenossen im höchsten Ansehen stand, für die äussere Ausstattung Prosperos ein Modell gefunden. Selbstverständlich würde zu Shakespeares Zeit ein nur mit einem geringen Teil der heutigen Naturwissenschaft ausgerüsteter Mann für einen unbegreiflichen, unüberwindlichen Zauberer gegolten haben. Unbewusst nimmt Shakespeare also in Prospero nur die Zeitentwicklung vorweg.

Statt ihm nun nur einen Zauberstab zu verleihen, zog der Dichter es im Interesse der poetischen Belebung vor ihm die Naturkraft selbst als dienenden Geist zu überweisen, und so schaffte er denn Ariel in Übereinstimmung mit seinem eigenen dichterischen Programm aus dem Sommer-nachtstraum (V, 1):

Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
 Von unbekanntem Dingen ausgebiert,
 Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
 Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
 So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
 Empfindet sie nur irgend eine Freude,
 Sie ahndet einen Bringer dieser Freude.

Ein solcher Freudenbringer ist Ariel. Sobald er sich zeigt, ist der Zuschauer zufrieden und vergnüglicher Eindrücke sicher. Er ist der einzige gute Engel, der in der Geschichte der Poesie interessiert und als ein lebendiges Wesen wirkt — ein nicht christlicher Engel, Geist oder Elf, Verkünder von Prosperos Gedanken und Vollstrecker

seines Willens mit der Kraft aller der Elementargeister, über die der grosse Magus gebietet. Er ist gleichsam ein Sinnbild von Shakespeares eigenem Genius; er ist in Wahrheit der freundliche, vertraute Geist, den zu besitzen, wie Shakespeare im 86. Sonett sagt, Chapman sich rühmte. Seine Sehnsucht nach Befreiung von seinem Dienste enthält daher eine ganz eigentümliche und rührende Symbolik für die Sehnsucht von Shakespeares Genius nach Ruhe.

Er besitzt die Allgegenwart und das Verwandlungsvermögen der Phantasie. Er wandelt über den Schaum des Meeres, läuft auf dem scharfen Nordwind, gräbt sich in die gefrorene Erde hinab. Bald ist er Feuergeist und verbreitet Schrecken, lodert mehrflammig auf dem Mast, an den Raan, längs des Bugspriets eines Schiffes empor, fliesst dann in einen Feuerstrahl zusammen und schlägt ein mit der Schnelligkeit des Blitzes. Er verwandelt sich in ein Meerweib, spielt und singt lockende Lieder, bald sichtbar, bald unsichtbar. Er ist selbst gleichsam eine gaukelnde Musik, wie die Töne der Luft, bald Hundegebell, bald Hahnengeschrei, bald das beredete Plätschern der Wellen. Denn seinem innersten Wesen und seinem Namen nach ist er Luftgeist, Luftspiegelung, Licht- und Laut-Hallucination. Er ist wie ein Vogel, er kann wirken wie eine Harpye, kann seinen Weg im Dunkel finden, kann zur Mitternachtszeit von den verhexten Bermudas-Inseln Tau holen; er dient mit Treue und Eifer den Guten, erschreckt, verwirrt und hänselt die Schlechten, ist anmutig und leicht, blitzschnell und fein.

Er stand vormals bei der Hexe Sycorax in Diensten; da er aber ihr Missvergnügen erregte, so zwängte sie ihn in die Spalte einer Fichte ein, und erst nach vieljähriger Gefangenschaft wurde er durch Prosperos Zaubermacht von dieser Pein erlöst. Zum Danke dafür dient er ihm, sehnt sich jedoch stets nach der ihm nach einer gewissen Frist versprochenen Freiheit. Obgleich sein Wesen Luft ist, so kann er doch sehr wohl Mitleid empfinden und sich in Ergebenheitsgefühle versetzen, die er eigentlich nicht hegt.

Das Dienstverhältnis peinigt ihn indessen so sehr, dass er sich dem Tage, da die Stunde seiner Freiheit schlägt, mit Freuden entgegensehnt.

Während also Ariel Luft- und Feuergeist ist, dessen Wesen sich in Schabernack und Musik auflöst, bildet die Erde das Element Calibans; er ist eine Art von Landfisch, eine aus schweren und groben Stoffen geformtes Wesen, das Prospero aus einem tierischen Dasein zu einem menschlichen emporgehoben hat, ohne ihm jedoch eine wirkliche Kultur einimpfen zu können. Als Prospero zur Insel kam, verzog er Caliban, streichelte ihn oft, gab ihm Wasser mit Saft von Beeren zu trinken, lehrte ihn „das grosse Licht und das kleine“ nennen, nahm ihn in sein Haus auf und brachte ihm allmählich die Kunst der Rede bei. Das alles änderte sich jedoch, als Caliban in seinem wilden Triebe sich an Miranda vergreifen wollte. Von nun an hat Prospero ihn als seinen Sklaven behandelt und benutzt. Und wunderbar genug, Shakespeare hat Caliban durchaus nicht als ein gänzlich rohes, prosaisches, von der Poesie der verzauberten Insel unberührtes Wesen stempeln wollen. Während die vulgären Fremden Stephano und Trinculo in der Regel in Prosa sprechen, ist Calibans Rede stets rhythmisch, ja wenige Verse des Stückes sind so melodisch schön als die, welche seinen tierischen Lippen entströmen. Es ist dies gleichsam eine Erinnerung an die Zeit, da er innerhalb des Zauberkreises mit Prospero und Miranda als deren Genosse zusammen lebte.

Seitdem er jedoch von ihrem Genossen zu ihrem Sklaven herabgesunken, ist alle Dankbarkeit für früher erwiesene Wohlthaten aus seinem Gemüte verschwunden und er gebraucht die Sprache, die er gelernt hat, nur um seinen Herrn, der ihm, dem Urbewohner, sein Königreich geraubt hat, zu verfluchen. Er hat den Hass des Wilden gegen den civilisierten Eroberer.

Wir sahen, dass Shakespeare während dieses seines letzten schöpferischen Zeitraumes bei seinem Abscheu vor den Lastern des Hof- und Kulturlebens sich geneigt fühlte,

von einer Art von Naturzustand fern von aller Civilisation zu träumen (Cymbeline). Aber sein Instinkt war allzu sicher, seine Weisheit allzu gesund, als dass er je mit den Utopisten seiner Zeit an einen ursprünglichen Zustand der Reinheit und des Seelenadels oder an ein der geschichtlichen Zeit vorhergehendes Goldalter geglaubt hätte. Caliban ist u. a. ein Protest gegen diese Schwärmer-Vorstellung, und Shakespeare hat mit dieser Art von Phantastereien geradezu Scherz getrieben in den von Montaigne entlehnten und Gonzalo in den Mund gelegten Zeilen über die Einrichtung eines Idealstaates ohne Handel, Obrigkeit und Gelartheit, ohne Reichtum und Armut, ohne Korn, Wein oder Öl und ohne irgend welche Arbeit, wo alle müssig gingen. Caliban ist also der Mensch der Urzeit, der Mensch der Vorzeit, doch so, dass ein dichterisch angelegter Philosoph unserer Tage die Züge des ewigen Pöbels in ihm gefunden hat. Es war lehrreich zu sehen, mit wie geringen Änderungen Renan ihn zu einem modernen Sinnbild machen und zeigen konnte, wie Caliban (als die dumme bäuerlich-schlaue Demokratie aufgefasst), wenn er gekämmt und gewaschen wird, genau ebensogut wie die alte aristokratisch-kirchliche Despotie die konservative Tonart anstimmen, die Kunst beschützen, sich der Wissenschaft gnädig annehmen kann u. s. w.

Caliban ist bei Shakespeare vom Teufel mit der Hexe Sycorax erzeugt und kann sich selbstverständlich bei diesem Ursprunge schwerlich zu engelgleicher Güte oder Reinheit erheben. Da er indessen mehr eine Elementarmacht als ein Mensch ist, so ruft er im Gemüt des Zuschauers keine Entrüstung oder Verachtung hervor, sondern wirkt nur belustigend. Er ist mit überlegenem Humor erfunden und ausgeführt. Er symbolisiert humoristisch die wilden Eingeborenen, welche die Engländer in Amerika antrafen, und denen sie in Form von Alkohol die Segnungen der Civilisation schenkten. Nicht nur witzig, sondern geradezu tief sinnig ist die Scene (II, 2), in welcher Caliban, der Trinculo und Stephano anfangs für zwei von Prospero ihm zur Qual ausgesandte Geister hält, sich weiss machen lässt,

Trinculo sei früher der Mann im Monde gewesen, den Miranda ihm in schönen mond hellen Nächten gezeigt habe, und ihn als seinen Gott anbetet, weil er die Flasche mit dem himmlischen Trank besitzt und sie ihm an den Mund gesetzt und ihm den wundervollen Rausch verschafft hat, den das feurige Wasser hervorruft.

In die Mitte zwischen die beiden Symbole der höchsten Kultur und der rohesten Natur stellte Shakespeare dann die Jungfrau, edel an Leib und Seele wie ihr Vater und doch so ganz und so ausschliesslich Naturkind, dass sie ohne irgend welchen Widerstand jedem Triebe folgt, daher auch dem Naturtriebe der Liebe. Sie ist das Gegenstück zu dem in Prospero dargestellten Mannesideal, das weiblich Bewundernswürdige (daher der Name Miranda). Um sie ganz unberührt und frisch zu bewahren, hat Shakespeare sie beinahe so jung gemacht wie seine Julia und um den Eindruck der jungfräulichen Unberührtheit noch mehr zu erhöhen, hat er den später von den Spaniern gebrauchten und missbrauchten Zug angewandt, sie heranwachsen zu lassen ohne dass sie je ein einziges, junges Wesen des anderen Geschlechts gesehen hätte. Daher die gegenseitige Bewunderung, als sie mit Ferdinand zusammentrifft. Sie sagt am Schlusse des ersten Aufzuges:

Glaubt mir, Vater,
's ist herrlich von Gestalt; doch ist's ein Geist.

und als Prospero dieses verneint:

Nennen möcht' ich
Ein göttlich Ding ihn: nichts natürliches
Sah ich so edel je.

Ferdinand steht nicht vor ihr zurück:

Schönes Wunder,
Seid Ihr ein Mädchen oder nicht?

Prospero, dessen Grösse sich nicht weniger in seiner Macht über die Menschen zeigt als in seiner Herrschaft über die Natur, hat Ferdinand und Miranda zusammengeführt und

er lässt, obgleich er sich über die gegenseitige Anziehung zwischen den beiden erbittert stellt, alles sich genau so zwischen ihnen entwickeln, wie er es will und wie er es vorhergesehen hat.

Prospero schaut mit derselben Sicherheit in die Menschen-seelen hinein wie Shakespeare. Prospero waltet allen seinen Umgebungen gegenüber ebenso unzweifelhaft als Vorsehung, wie Shakespeare gegenüber seinen erdichteten Gestalten. Es ist fast ein sinnbildlicher Zug, wenn Prospero seinen fremden Gästen die beiden jungen Leute zeigt, wie sie Schach spielen; sie spielen, wie sie wollen, zugleich aber wie sie sollen. Es liegt übrigens beinahe etwas Persönliches in Shakespeares Schilderung des erziehenden und er-mahnenden Verhältnisses, in dem Prospero zu dem liebenden Paare steht. Garnett hat aus der wiederholten Auf-forderung an Ferdinand, nicht dem Triebe des Blutes zu folgen, sondern Enthaltbarkeit zu zeigen, bis die Stunde der Hochzeit schlage, schliessen wollen, das Stück müsse mehrere Tage vor der Vollziehung der fürstlichen Hoch-zeitsceremonien aufgeführt worden sein. Doch zielen diese Warnungen schwerlich auf den Pfalzgrafen als Bräutigam ab. Das würde ja wie eine Taktlosigkeit, wie Naseweisheit geklungen haben. Nein, weit eher liegt, wie schon oben (S. 47) erwähnt, ein wehmütiges Bekenntnis und eine rein persönliche Erinnerung vor. Shakespeare kann nicht in den Verdacht geraten, in erotischen Fragen dem Formalismus gehuldigt zu haben. In „Mass für Mass“ wird, wie wir sahen, der Stand-punkt verfochten, dass jenes, wenn auch ohne Ceremonien, zwischen den beiden Liebenden gestiftete Verhältnis, das so hart bestraft werden soll, ebenso gut sei wie eine Ehe. Er spricht also nicht aus Formalismus, sondern aus Erfahrung. Jetzt, da er in seinen Gedanken schon auf der Heimreise nach Stratford begriffen ist und sich lebhaft ausmalt, was seiner dort harret, jetzt ist die Erinnerung wieder in ihm er-wacht, wie er selbst und Anna Hathavay seiner Zeit ihrer Verbindung vorgegriffen hatten, und er nennt als die ihm bekannte Strafe den Fluch (IV, 1):

Dürrer Hass,
Scheeläugiger Verdruss und Zwist bestreut
Das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
Dass ihr es beide hasst.

Shakespeare übernahm, wie wir bemerkten, aus irgend einer Quelle, dass der junge Freier sich der Prüfung unterwerfen muss, Brennholz zu schleppen. Durch die Übernahme dieses Zuges scheint er das Dienen aus Liebe als das schöne und grosse Vorrecht des Menschen haben darstellen zu wollen. Für Caliban ist jeder Dienst Sklaverei; er brüllt durch das ganze Stück nach Freiheit und zwar am stärksten, wenn er betrunken ist. Doch auch für Ariel ist jedes Dienstverhältnis, selbst einem höheren Wesen gegenüber, nur Qual. Dem Menschen allein ist es eine Freude zu dienen, wenn er liebt. Darum trägt Ferdinand Miranda zu Liebe ohne Klage, ja mit Befriedigung die ihm auferlegte Prüfung (III, 1):

Ich bin nach meinem Stand
Ein Prinz, Miranda, ja, ich denk', ein König
Den Augenblick, da Euch ich sah, da flog
Mein Herz in Euren Dienst; da wohnt's nun, mich
Zum Knecht zu machen

Und sie hat ihrerseits dieselbe Empfindung von der Seligkeit des Dienens:

Ich bin Eur Weib, wenn Ihr mich haben wollt,
Sonst sterb' ich Eure Magd; Ihr könnt mir's weigern,
Gefährtin Euch zu sein, doch Dienerin
Will ich Euch sein, Ihr wollet oder nicht.

Und kraft eines ganz verwandten Gefühls kehrt Prospero nach seinem Mailand zurück, um seine Verpflichtungen gegen das Reich zu erfüllen, dessen Regierung er seiner Zeit vernachlässigt hatte.

Der Sturm hat gewisse Analogien mit dem Sommer-
nachtstraum. Hier wie dort eine phantastische Welt. Hier
wie dort spielen himmlische Mächte mit irdischen Thoren.
Die Art und Weise, wie Caliban in dem Trunkenbold
Trinculo einen Gott erblickt erinnert an Titantias verliebte

Anbetung des Esels Zettel. Beide Stücke sind ferner Hochzeitsfestspiele. Aber dennoch, welch ein Gegensatz! Der Sommernachtstraum ist von Shakespeare im Alter von ungefähr 26 Jahren geschrieben worden als eines seiner ersten, selbständigen Werke und bedeutet seinen ersten Triumph. Hier ist alles Sommer. Der Sturm ist dagegen kurz vor Shakespeares neunundvierzigstem Lebensjahre als ein Abschied von der Kunst und dem Künstlerleben geschrieben worden, und in diesem Schauspiel ist alles Herbst.

Die Landschaft ist durch und durch eine Herbstlandschaft, und die Zeit ist die Tag- und Nachtgleiche mit ihren Stürmen und Schiffbrüchen. Mit sorgfältiger Kunst sind alle Pflanzen, die genannt werden, sogar die nur in den Vergleichen befindlichen, Herbstblumen, Obst oder Gewächse, die in einer nördlichen Landschaft vorzüglich im Herbst vorkommen. Denn trotz der südlichen Lage der Insel und der im Schauspiel vorkommenden südlichen Namen ist das Klima als ein nordisches und als ein recht rauhes geschildert. Sogar die Repliken der Götter, z. B. der Monolog der Ceres, zeigen, dass die Jahreszeit der späte September ist — der jetzigen Lebensperiode und Stimmung Shakespeares entsprechend.

Und kein Mittel, Stimmung hervorzurufen, ist unbenutzt gelassen. Die Untergangswehmut, die aus der grossen Replik Prosperos über das spurlose Verschwinden alles Lebens hervorklingt, harmoniert mit der Jahreszeit des Stückes und mit Shakespeares jetziger Grundanschauung: Wir sind aus demselben Stoff wie unsere Träume; tiefer Schlaf, ehe wir zum Leben erwachen, und tiefer Schlaf nachher. Und wie persönlich klingt es nicht, wenn Prospero in der letzten Scene des Stückes sagt:

Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
Gedanke soll das Grab sein.

Wie deutlich fühlt man, dass Stratford jenes Mailand des Dichters war, gleichwie die Sehnsucht Ariels die Sehnsucht seines eigenen Genius nach Ruhe versinnbildlichte. Er hatte zur Genüge gekostet von der Last der Arbeit, von dem anstrengenden Zauber der Phantasie, von der

Kunst, vom Leben in der grossen Stadt, und das Gefühl von der Fruchtlosigkeit allen Strebens hat ihn ergriffen. Er glaubt durchaus nicht, dass sein Lebenswerk Spuren hinterlassen oder Folgen haben werde:

Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.

Wie Prospero hatte er seiner Zeit sein Ansehen eingebüsst, indem er seiner Kunst oblag, und auf dem Ozean des Lebens war er an der verzauberten Insel gelandet, wo er Herr und Meister wurde, über Geister gebot, und den Lichtgeist zum Diener, den Geist der Roheit zum Sklaven hatte. Auf sein wie auf Prosperos Geheiss hatten die Gräber sich geöffnet, und die Gestalten der Vorzeit waren durch seine Zauberkunst von den Toten auferstanden. Die Worte, womit Prospero den fünften Aufzug eröffnet, entsprangen denn auch trotz aller düsteren Gedanken an den Tod und aller müden Gedanken an die Ruhe seinen eigenen Lippen:

Jetzt naht sich der Vollendung mein Entwurf
Mein Zauber reisst nicht, meine Geister folgen,
Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last.

Alles ist bald vollbracht und für Ariel schlägt die Stunde der Freiheit. Ohne Wehmut ist der Abschied zwischen dem Meister und seinem Genius keineswegs. Daher zuerst:

Mein Liebling Ariel! *Ja, du wirst mir fehlen,*
Doch sollst du Freiheit haben.

Denn Prospero hat sich selbst gelobt und fest beschlossen, dass es mit seiner Zauberei nun ein Ende haben solle. Daher zuletzt:

Mein Herzens-Ariel,
Dies liegt dir ob; dann in die Elemente!
Sei frei und leb' du wohl!

Im eigenen Namen hat er schon von seinen Elfen Abschied genommen, und noch nie hatten auf Shakespeares

Bühne die Worte einer dargestellten Gestalt in dem Grad persönlich geklungen, wie wenn Prospero sagt:

Doch dieses grause Zaubern
Schwör' hier ich ab; und hab' ich erst — wie jetzt
Ich's thue — himmlische Musik gefordert,
. so brech' ich meinen Stab,
Begrab ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken.

Dann ertönt feierliche Musik. Und Shakespeares Lebewohl an seine Kunst war ausgesprochen. — —

Die Mitarbeiterschaft an Heinrich VIII. sowie das Ausarbeiten und Inszenesetzen des Sturmes bilden den letzten Ausschlag seiner Thätigkeit für das Theater. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er nur den Schluss der Hof-feste abgewartet, um seinen lange gehegten Plan, London zu verlassen und sich nach Stratford zurückzuziehen, zur Ausführung zu bringen. Die recht thörichten Sticheleien Ben Jonsons über sein letztes Meisterwerk, der Ausfall gegen *those, that beget tales, tempests and such like drolleries* (siehe oben S. 480) trafen ihn nicht mehr in London. Bei der Besprechung seiner Bestrebungen, sein Kapital zu vermehren und in Stratford Häuser und Ländereien anzukaufen, haben wir gezeigt, dass ihm schon früh das Ziel vorgeschwebt haben muss, die Hauptstadt zu verlassen, das Theater und die Litteratur aufzugeben, um seine letzten Lebensjahre auf dem Lande zu verbringen (S. 217). Wenn er nach Vollendung des Sturmes die Ausführung dieses Entschlusses noch aufgeschoben hat, so traf nur vier Monate später ein Ereignis ein, das ihm ein letzter und entscheidender Sporn zum Aufbruche sein musste. Im Juni 1613 geriet, wie wir sahen, während einer Aufführung von Heinrich VIII. das Globetheater in Brand und wurde völlig von den Flammen verzehrt. Es war der Schauplatz seiner langjährigen Wirksamkeit, der so in Rauch aufging und spurlos verschwand. Wahrscheinlich hatte er einen Anteil an der scenischen Ausstattung und an den Kostümen, die gänzlich verbrannten.

Jedenfalls wurden alle Handschriften zu seinen zahlreichen Schauspielen, die sich im Theater befanden, dieser ganze, nicht zu taxierende Schatz, ein Raub der Flammen, ein für ihn gewiss schmerzlicher, für die Nachwelt unersetzlicher Verlust.

XXIII.

Es muss ein bedeutungsvoller Tag in Shakespeares Leben gewesen sein, jener Tag, da er — nachdem er seine Wohnung in London aufgegeben hatte — sein Pferd bestieg, um nach Stratford-upon-Avon zurückzureiten und sich dort dauernd niederzulassen.

Sicherlich hat er da an den Tag zurück denken müssen, da er im Jahre 1585, 28 Jahre jünger, seinen ersten Ritt von Stratford nach London unternahm, um in der grossen Stadt sein Glück zu versuchen, und da das Leben von den Nebeln der Ungewissheit und der Erwartungen eingehüllt vor ihm lag. Da hatte sein Herz laut gepocht, während sein Pferd dahintrabte. Da hatte er gefühlt, was er später in seinem Heinrich V. (III, 7) den französischen Thronerben sagen liess: Wenn ich auf meinem Gaul reite, so schwebe ich in Lüften, ich bin ein Falke; er trabt auf der Luft, die Erde singt, wenn er sie berührt; das schlechteste Horn seines Hufes ist musikalischer als die Pfeife des Hermes.

Jetzt lag das Leben hinter ihm. Was er erhofft hatte, war in gewisser Beziehung über alles Erwarten in Erfüllung gegangen. Er war ein berühmter Mann, ein Mann, der sich eine Stufe über seinen Stand emporgeschwungen hatte, und er war vor allen Dingen ein sehr wohlhabender Mann — doch glücklich fühlte er sich nicht.

Mehr hatte die grosse Stadt, in der er beinahe ein Menschenalter verbracht hatte, ihn gleichwohl nicht zu fesseln vermocht, als dass er sie ohne Entbehnung verlassen

konnte. Weder Mann noch Weib waren ihm dort so teuer, dass er seinet- oder ihretwegen das Gewimmel der Stille, die Gesellschaftlichkeit der Einsamkeit, den Aufenthalt in London der zurückgezogenen Existenz auf dem Lande im Kreise seiner Verwandten und im innigen Verein mit der Natur vorgezogen hätte.

Er hatte genug gearbeitet, sein Arbeitstag war zu Ende, und er konnte nun endgültig seinen Namen von dem Flecken reinwaschen, den seine Schauspieler-Thätigkeit ihm angeheftet hatte. Während der letzten neun Jahre war er nicht mehr auf der Bühne aufgetreten; er hatte seine Rollen an andere abgegeben; nunmehr war der Augenblick gekommen, da es ihm auch keine Freude mehr machte, die Feder zu führen; es gab niemanden, für den er fernerhin hätte dichten oder Schauspiele in Scene setzen mögen; die neue Generation, die jetzt das Theater besuchte, war ihm fremd. Auch gab es in London niemanden, der es beachtete, dass er die Stadt verliess; seine Mitbürger versuchten es nicht, ihn zurückzuhalten, und es wurden ihm zu Ehren keinerlei Abschiedsfestlichkeiten veranstaltet.

Er gedachte seiner ersten Ankunft in London, da er, wie jeder arme Reisende, sein Pferd in Smithfield verkauft hatte. Nun hatte er die Mittel, viele Pferde zu halten, aber das Reiten belebte seinen Humor nicht mehr so wie damals, als er 21 Jahre alt war. Da hatte der Wind mit den unter seinem Hute hervorstehenden Locken gespielt. Nun war er gealtert und kahlköpfig.

Drei Tage dauerte die Reise von London nach Stratford. Er kehrte in den Wirtshäusern ein, wo er auf seinen jährlichen Hin- und Her-Ritten zu übernachten pflegte, wo er stets als bekannter Gast freundlich empfangen wurde und ein mit glänzend weissen Laken überzogenes Bett erhielt, für welche Fussgänger einen Extra-Penny erlegen mussten, die ihm als Reiter jedoch unentgeltlich überlassen wurden. In Oxford empfing die Wirtin, die schöne Mrs. Davenant, ihn aufs beste; sie waren ja gute, alte Bekannte. Der kleine William, der 1606 geboren, war nun sieben Jahre

alt und verriet — vielleicht durch Zufall — eine gewisse Ähnlichkeit mit den Zügen des Gastes.

Er ritt weiter, und vor „dem Auge seiner Seele“, wie Hamlet sagt, tauchte Stratford auf, so wohl bekannt, und doch als Aufenthaltsort, als dauernder Aufenthaltsort, für ihn so neu.

Nach einer Unterbrechung von 28 Jahren sollte er nun das tägliche Zusammenleben mit seiner Frau wieder anknüpfen. Mrs. Shakespeare war jetzt 57 Jahre, also im Verhältnis zu ihrem neunundvierzigjährigen Mann noch viel älter als damals, da sie beide als Liebende und Neuverheiratete fast gleichalterig waren, sie etwas mehr, er etwas weniger als 20 Jahre alt. Irgend eine geistige Verbindung konnte nach so langjähriger Trennung nicht zwischen ihnen bestehen. Ihre Ehe war zu einer Form eingeschwunden.

Von den beiden Töchtern war Susanna, die ältere, nun 30 Jahre; sie war seit sechs Jahren mit dem wohlangesehenen Arzte Dr. John Hall von Stratford verheiratet; die jüngere, Judith, war 28 Jahre alt und noch ledig.

Die junge Familie Hall bewohnte mit der kleinen fünfjährigen Tochter ein malerisch gelegenes Haus in dem von Wald umgebenen Old Stratford; Mrs. Shakespeare und Judith wohnten in dem stattlichen Hause New Place. Doch der in diesen beiden Häusern herrschende Geist war nicht der Geist Shakespeares.

Man war nicht nur frömmelnd und puritanisch in Stratford, sondern man war frömmelnd und puritanisch in Shakespeares eigener Familie. Mit anderen Worten: die Macht, die in London sein grosser Feind gewesen war, die Macht, die seinen Stand verunglimpft hatte, die Macht, die er zuweilen offen, meist jedoch in unzähligen, vorsichtigen Hindeutungen während seiner vieljährigen Thätigkeit als dramatischer Schriftsteller auf Leben und Tod befiehlt hatte, diese Macht hatte in seiner Geburtsstadt ihren siegreichen Einzug gehalten und hatte hinter seinem Rücken sogar sein eigenes, zukünftiges Heim erobert.

Die Schliessung sämtlicher Theater, die in London erst nach dem viele Jahre später erfolgenden völligen Siege des Puritanismus stattfand, war in Stratford schon vorbereitet. Strenge Verbote waren dort gegen die Aufführung von Schauspielen erlassen worden — diesen Schauspielen, bei deren Aufführung Shakespeare seiner Zeit die Bekanntschaft der Männer gemacht hatte, die seine Zuflucht und später seine Berufsgenossen in London wurden. Schon 1602 hatte der Stadtrat es zum Beschluss erhoben, dass kein Schauspiel oder Zwischenspiel im Gildehall aufgeführt werden dürfe, jenem langen, niedrigen Gebäude mit den acht kleinen Fenstern, dem einzigen Lokal in Stratford, wo überhaupt gespielt werden konnte, und woran sich für Shakespeare so manche Erinnerung knüpfte. Gerade über dem langen, niedrigen Sal war ja im ersten Stockwerk die Schule, die er als Kind täglich besucht hatte; den Sal selbst, der meistens verschlossen war, hatte er ja in seinen jungen Jahren mit heiligem Schauern betreten, als sich vor seinem Kinderauge zum erstenmal die Herrlichkeit eines Theaters aufthat. Schon vor elf Jahren hatte der weise Rat beschlossen, dass der Vogt, Alderman oder Bürger, der zu Schauspiel-Aufführungen Erlaubnis erteile, für jede Übertretung des Verbotes mit einer Geldbusse von zehn Shilling bestraft werden solle. Da das Verbot jedoch nicht abschreckend genug gewirkt hatte, so war diese Strafe vor kurzem (1612) von zehn Shilling zu der enormen Summe von zehn Pfund, nach unserem heutigen Geldwerte ungefähr 1000 Mark, erhöht worden. Eine Geldbusse von 1000 Mark für eine einmalige Erlaubnis-Erteilung zur Aufführung eines Schauspiels in dem dazu allein geeigneten Sale der Stadt! Das war Fanatismus.

Und dieser war in sein Heim eingedrungen. Schon jetzt hatte sich in seiner Familie die streng puritanische Richtung entwickelt, die bei seinem Nachkommen so stark hervortrat, bis die Familie ausstarb. Seine Gattin war in hohem Grade religiös. Es war mit ihr gegangen, wie mit so vielen anderen Frauen, die in ihrer Jugend Anlass zu Tadel

gegeben haben und sich später durch um so grössere Frömmigkeit auszeichnen. Sie hatte sich ihren Mann eingefangen, als er 18 Jahre alt war, und sie hatte damals nicht weniger heisses Blut gehabt als er; jetzt war sie ihm weit überlegen an kirchlicher Gesinnung. Doch auch mit den Töchtern konnte er keinem geistigen Verkehr entgegensehen. Susanne war fromm, ihr Mann noch frommer, und Judith unwissend wie ein Kind. Jetzt rächte es sich an ihm, dass er bei seiner langen Abwesenheit von seinem Heim die Erziehung der beiden Mädchen völlig hatte vernachlässigen müssen.

Auf irgend welchen Austausch von Ideen und Eindrücken konnte der grosse Künstler sich also nicht freuen, als er nun aus der Coulissenwelt seines Feenlandes auf dem Rücken seines Pferdes zu einem bürgerlichen Familienleben zurückkehrte. Was ihn nach Stratford lockte, war allein die Gentleman-Stellung, das Glück nicht mehr spielen und schreiben zu müssen um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, die Befriedigung auf eigenem Grund und Boden leben und wandern zu können. Doch aus dem Umstande, dass er in Stratford so wenig Erfreuliches zu erwarten hatte, können wir schliessen, wie schwach die Bande waren, die ihn mit London verknüpften, mit welchem Einsamkeitsgefühl und — da nun die Bitterkeit der vorhergehenden Jahre überwunden und neutralisiert war — mit welcher Gleichgültigkeit er die Hauptstadt, ihre Bewohner und ihre Zerstreuungen verlassen hat.

Die Ruhe in Stratford lockte ihn, das Otium, die Menschenleere in den schmutzigen Strassen, die Flucht von der Welt, die darin lag; wonach er sich aber wirklich sehnte, das war die Natur, mit der er als Jüngling so vertraut gewesen war, die er während der Jahre, da er Wie es euch gefällt und die verwandten Schauspiele schrieb, so bitter entbehrt, und von der er nun so lange abgesondert gelebt hatte. Beinahe mehr als die Menschen in Stratford zogen ihn die grossen Gärten an, die er dort gekauft und grösstenteils selbst bepflanzt hatte, die Gärten mit all' den schönen Bäumen, die er von seinen Fenstern in New Place überschauen konnte.

XXIV.

So war er denn wieder da, an dem Ort, wo er jeden Weg und Steg, jedes Haus, jedes Feld und jeden Strauch kannte. Aufs neue fühlte er sich betroffen von der Stille in den öden Strassen, die so gross war, dass er stets seine eigenen Schritte wiederhallen hörte. Hier schlängelte der Fluss Avon sich blank und stille zwischen Weidenbäumen hindurch, die über die Wasserfläche hinaushingen. Hier hatte er in seiner Jugend manchen Hirsch erlegt; diesen Fluss hatte er in Wie es euch gefällt zu dem Bache gemacht, an dessen Ufer sein Jacques den verwundeten Hirsch beobachtete, der so tiefe Seufzer ausstieß, dass jedesmal sein ledern Kleid sich fast zum Bersten dehnte, und dem dicke, runde Thränen längs der unschuldigen Nase liefen. Auf den Feldern standen dunkelfarbige Kühe und grasten und erhoben ihre Köpfe und betrachteten ihn. Über den Avon führte die schöne, alte Brücke, die unter Heinrich VII. von demselben Sir Hugh Clopton erbaut worden war, der auch das Haus New Place aufgeführt hatte, das Shakespeare denn auch, ehe es von seiner Familie bezogen wurde, einer umfassenden Ausbesserung hatte unterwerfen müssen.

In der Nähe des Avon führte eine hübsche Allee zu der Kirche, jener schönen, gothischen Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche mit ihrem schlanken Thurm und ihren prächtigen Fenstern, in deren Innerem die Honoratioren der Gegend ihre Grabstätten und Denkmäler hatten, und wo auch Shakespeare, früher als er es jetzt ahnen konnte, zur letzten Ruhe gebettet werden sollte.

Wenn er die Church Street hinabging, so gelangte er zur Gildenkapelle, jenem schönen, viereckigen Turmbau, dessen Glocken des Sonntags zum Gottesdienst läuteten, diese Glocken, deren Klang ihm aus der Kinderzeit so wohlbekannt war, und die ihm nun stets in die Ohren tönen sollten, da New Place nur wenige Schritte davon entfernt auf der anderen Seite der Strasse lag. Bald sollten sie sein Toten-

geläute ertönen lassen. Dicht an der Kapelle lag das Fachwerksgebäude, das sowohl die Gildenhalle als auch die Schule enthielt. Wie schmal und klein kam ihm die Gildenhalle jetzt vor, die doch in seiner Erinnerung als ein ungeheurer, mächtiger Raum erschienen war! Mit weit grösserem Wohlgefallen liess er seinen Blick über die geräumigen Gärten mit den saftigen Rasenflächen gleiten, und liebkosend ruhte sein Auge auf dem von ihm selbst gepflanzten Maulbeerbaum.

Schräg gegenüber erstreckte sich das nette, niedrige Wirthshaus, das er kannte. Er brauchte in Stratford nur zehn Schritte zu gehen, um ins Wirthshaus zu kommen. Er hatte vorher an dem Wirtstische gesessen, der, wie man sagte, in England die grösste aus Einem Stück Holz verfertigte Platte besass. Dort gab es jedenfalls Getränke, Brettspiel und Würfel. Seufzend hat er voraus empfunden, dass diese Zerstreungen hier in der Einsamkeit bald seine wesentlichste Zuflucht abgeben würden.

Auf jedem Fleck strömten hier zahlreiche Erinnerungen auf ihn ein. In fünf Minuten erreichte er Henley Street, wo er als zartes Kind gespielt hatte und wo sein Geburtshaus lag. Er trat hinein. Da lag die Küche, die zur Zeit seiner Eltern zugleich als Esszimmer gedient hatte; dem Eingange zunächst die ziemlich grosse Frauenstube; darüber das Schlafzimmer, wo er geboren wurde. Schwerlich hat er geahnt, dass dieses Haus nach Jahrhunderten ein Wallfahrtsort für die ganze angelsächsische Rasse, ja für die civilisierte Welt werden würde.

Er betrat den nach Shottery führenden Weg, den er in seiner Jugend unzähligemal gegangen war, wo er und Anna Hathaway ihre ersten Stelldichein gehabt hatten. Rechts und links begegneten seinem Blicke hohe Umzäunungen, die hier die Felder von einander trennten. Diese waren nicht wie anderswo baumlos; überall schossen Bäume daraus hervor, bald in Gruppen, bald einzeln. Der wellenförmige Weg führte ihn durch die hügelige Landschaft. Er schlängelte sich zwischen reichen Ulmen, Birken und

gestutzten Weidenbäumen nach Shottery. Nach anderthalb Stunden erreichte er Anna Hathaways Haus mit dem moosbewachsenen Dache. Er trat ein und sah am Kamin wieder die an die Wand und in den Boden befestigte Holzbank, auf der er und sie in ihrer feurigen Jugend Hand in Hand gesessen hatten. Wie weit lag dies alles hinter ihm! Er sah wieder das uralte Bett aus dem 15. Jahrhundert, worin die Eltern Anna Hathaways und sie als Kind am Fussende geschlafen hatten. Als Matratzen dienten Strohmatten, aber schöne in altem Stil ausgeschnittene Figuren zierten das Bett. Ob er daran dachte, dass sie dieses Bett schon besass, als er ihr wenige Jahre nachher in seinem Testamente „das zweitbeste Bett“ vermachte?

Eines anderen Tages wanderte er bis nach Warwick und Warwick Castle. Die Stadt glich Stratford, war ebenfalls aus Balken und Ziegelsteinen aufgebaut, aber das Schloss mit seinen beiden Türmen lag wunderbar schön, hoch und romantisch. Stand er unten auf der Avonbrücke und sah zum Schlosse empor, so rief dies, mächtig wie es wirkte, die verschwundene Zeit in seine Erinnerung zurück und seine eigenen durch den Anblick dieses Schlosses hervorgerufenen Jugendträume und die unter dessen Bewohnern, die er selbst in seiner Dichtung aus dem Grabe hatte auferstehen lassen, den Grafen von Warwick, der in Heinrich VI. die Zeugnisse herrechnet, dass der Herzog von Gloucester eines gewaltsamen Todes gestorben sei, und jenen anderen Grafen von Warwick, dem er im zweiten Teil von Heinrich IV. (III, 1) die Worte in den Mund gelegt hatte, deren Wahrheit er nun selbst erfahren musste:

Das Leben jedes Menschen ist Geschichte,
Ein Abbild der verstorbnen Zeiten Art.

Und Shakespeare sah Charlcote House wieder, wo er als Sünder vor dem Angesicht des Edelmanns gestanden und die grösste Demütigung seines Lebens erlitten hatte, die zu seiner Losreissung von seinem Heim und zu seinem frühen Erfolg und seinem dauernden Wohlergehen in London führte.

Wunderlich war es für ihn, sich wieder hier zu befinden,

wo ihn alle kannten, alle grüssten, während er sich in London in der Menge verloren hatte. Wunderlich war es ihm auch, die heimatliche, provinzielle Aussprache seines Namens, in welcher die Vorsilbe kurz lautete, wiederzuhören. In London war die erste Silbe lang ausgesprochen worden, so dass die Etymologie des Namens deutlich hervortrat. *)

Wegen dieser verschiedenen Aussprache hatte er ja in London die Schreibweise seines Namens verändert. Privatim hatte er immer *Shakspere* geschrieben, doch in London hatte er von Anfang an (in der Widmung von *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece*) seinen Namen *Shakespeare* drucken lassen, eine Schreibart, die von all den verschiedenen Verlegern in den Quartausgaben seiner Dramen beibehalten wurde (nur eine Quartausgabe buchstabiert den Namen *Shakspeare*). **)

Alle kannten ihn, und mit allen musste er sprechen; mit allen konnte er's, mit dem Pflugtreiber auf seinem Felde, mit der Bauernfrau in ihrem Hühnerhof, mit dem Maurer auf seiner Leiter, mit dem Schneider auf seinem Tisch, mit dem Schuhflicker in seiner Werkstätte, mit dem Schlächter in seinem Schlachthaus — keine menschliche Thätigkeit, wie demütig sie auch sein mochte, war ihm fremd. Besonders das Metzgerhandwerk kannte er ja aus früheren Zeiten sehr genau. Dieses gehörte, wie wir sahen,

*) Im Jahre 1875 versuchte Charles Mackay im Athenaeum den keltischen Ursprung des Namens darzuthun. Er sollte von *shac* oder *seac* = trocken und von *speir* = *shanks* herkommen und also „der mit trockenen Schienbeinen“ bedeuten, eine Auslegung, die äusserst unwahrscheinlich ist gegenüber den zahlreichen anderen Namen oder Spitznamen der damaligen Zeit, die mit *Shake* beginnen (*Shake-buckler*, *Shake-lock*, *Shake-launce*, *Shake-shaft*). Für den angelsächsischen Ursprung und die einfache Deutung *Speer-Erschütterer* spricht auch der ganz entsprechende, zeitgenössische, italienische Name *Crollanza*.

**) Übrigens gab es zu jener Zeit nicht weniger als 55 Schreibarten des Namens. Bekanntlich war die Rechtschreibung von Namen damals völlig willkürlich. (In Shakespeares Ehebewilligung ist der Name z. B. *Shagspere* geschrieben.)

mit zum Geschäfte seines Vaters (siehe oben S. 8) und wie vertraut er damit war, das beweisen seine ältesten Tragödien über Heinrich VI., wo es im zweiten und dritten Teil buchstäblich von Gleichnissen wimmelt, die auf dieses Gewerbe Bezug haben.*)

Es gab jedoch kaum irgend ein Handwerk, irgend ein Gewerbe oder eine Lebensstellung, womit er nicht so vertraut war, als wäre er darin aufgewachsen, und sicherlich hegten die schlichten Leute in der kleinen Stadt nicht nur die Achtung für ihn, die sein grosser Landbesitz ihnen einflösste, sondern auch die, welche sein gesunder Verstand und seine umfassende Einsicht in ihnen wach riefen. Dass sie andere und grössere Eigenschaften bei ihm anerkannt haben sollten, würde zuviel verlangt sein.

Vor vielen Jahren, da er seine Laufbahn als dramatischer Dichter begann, hatte er einen geschlagenen König das Glück des Landlebens preisen lassen, weil es in

*) Und wie das Kalb der Metzger nimmt und bindet's

Und schlägt das arme, wenn es abwärts schweift,

Und schleppt es so zum blut'gen Schlächterhaus . . . (II, III, 1)

Wer findet tot das Rind und frisch noch blutend,

Sieht dicht dabei den Metzger mit dem Beil

Und argwöhnt nicht, dass er es abgeschlachtet? (II, III, 2)

Märten der Metzger — nun, da wird die Sünde vor den Kopf geschlagen wie ein Ochse, und die Ruchlosigkeit wird abgestochen wie ein Kalb. (II, IV, 2, diese Worte sind von Shakespeare hinzugefügt, während die Scene sonst nicht von ihm ist.)

Sie fielen vor dir wie Schafe und Ochsen, und du thatest, als wenn du in deinem eigenen Schlachthause wärest (II, IV, 3).

So gibt das fromme Schaf die Wolle erst,

Dann seine Gurgel an des Schlächters Messer (III, V, 6).

In Wie es euch gefällt (III, 2) sagt Rosalinde:

Und auf diese Art nehme ich es über mich, Euer Herz so rein zu waschen, wie ein gesundes Schafherz, dass nicht ein Fleckchen Liebe mehr daran sein soll.

Man vergleiche: Alfred C. Calmour: *Fact and Fiction about Shakespeare*, der die ringsum in den Schauspielen vorkommenden Erinnerungen an Stratford sehr gut nachgewiesen hat.

seiner Einfachheit frei von Kümmernissen sei (III. Teil von Heinrich VI, II, 5):

O Gott! Mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben,
Nichts Höhres als ein schlichter Hirt zu sein,
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,
Mir Sonnenuhren zierlich auszuschnitzen,
Daran zu sehn, wie die Minuten laufen,
Wie viele eine Stunde machen voll;
Wie viele Stunden einen Tag vollbringen;
Wie viele Tage endigen ein Jahr;
Wie viele Jahr' ein Mensch auf Erden lebt.
Wann ich dies weiss, dann teil' ich ein die Zeiten:
So viele Stunden muss die Herd' ich warten;
So viele Stunden muss der Ruh' ich pflegen;
So viele Stunden muss ich Andacht üben;
So viele Stunden muss ich mich ergötzen;
So viele Tage trugen schon die Schafe;
So viele Wochen, bis die armen lammen;
So viele Jahr', eh ich die Wolle schere.
Minuten, Stunden, Tage, Monden, Jahre,
Zu ihrem Ziel gediehen, würden so
Das weisse Haar zum stillen Grabe bringen.

In einer solchen Regelmässigkeit und Eintönigkeit sollten von nun an seine Tage dahingehen.

XXV.

Hat er in Stratford die Ruhe und Zufriedenheit gefunden, die er suchte? Dieses und jenes spricht dagegen. Es scheint, dass seine nächste Familie ihn als den heimgekehrten Künstler-Zigeuner betrachtete, als einen Mann, dessen früherer Lebenswandel und dessen gegenwärtiger, religiöser Standpunkt der Familie nur wenig zur Ehre gereiche. Es gibt sogar Forscher, die wie Elze es für wahrscheinlich halten, dass Shakespeare seinen Kindern in demselben Lichte erschienen sei wie Byron seinen Nachkommen, dass er als eine Art von Schandfleck für die Familie be-

trachtet wurde, eine Annahme, die richtig sein kann, wozu jedoch kein genügender Grund vorliegt.

Man hat die älteste Tochter, Susanna, für seinen Liebling gehalten, weil er sie in seinem Testamente zur Universalerin eingesetzt hat. Sicherlich war sie in Stratford das Wesen, zu dem sein Herz sich am meisten hingezogen fühlte. Man muss aus dieser testamentarischen Bestimmung jedoch nicht zu viel herauslesen. Augenscheinlich ist es Shakespeares Absicht gewesen, ein Majorat zu errichten, und es war sein ursprünglicher Wunsch, dass sein kleiner Sohn Hamnet, der Träger und Bewahrer seines Namens, der Inhaber dieses Majorates werden solle. Bei dem frühen Tode des Sohnes ging dieses auf die älteste Tochter über.

Dass der Vater bei dieser Tochter ein wirkliches Verständnis gefunden haben sollte, ist nicht denkbar. Ihre Grabschrift stellt sie in religiöser Beziehung geradezu als einen Gegensatz zum Vater auf, indem sie ausdrücklich sagt, Susanna sei über ihr Geschlecht begabt gewesen, und das habe sie mit dem Vater gemeinsam gehabt, sie sei aber zugleich mit Rücksicht auf die Erlösung ihrer Seele weise gewesen, und das habe sie einzig und allein von Ihm, an dessen Seligkeit sie nun teilnehme — das hatte sie also nicht von Shakespeare.*) Ihr Mann wird sie in ihrer kirchenfrommen Gesinnung bestärkt haben. Seine uns erhaltenen Kranken-Journale und Tagebücher reden laut von seiner eifrigen Kirchlichkeit und von seinem eingeschränkten Hass gegen den Katholicismus. Man ahnt, was Shakespeare bei seinem Feingefühl und bei der Tiefe seiner Empfindung in diesem Verhältnisse gelitten hat. Es ist nicht einmal unmöglich, dass Susanna und ihr Gatte wegen der ihrer Auffassung nach sündigen Ansichten Shakespeares dessen hinterlassene Papiere verbrannt haben, wie die Familie Byrons dessen

*) Witty above her sexe, but that's not all,
 Wise to Salvation was good Mistris Hall,
 Something of Shakespeare was in that, but this
 Wholy of him with whom she's now in blisse.

hinterlassene Memoiren verbrennen liess. Das würde dann ihr vollständiges Verschwinden erklären, das übrigens nicht viel auffallender ist als das Fehlen der Manuskripte Beaumonts, Fletchers und so vieler anderen zeitgenössischen dramatischen Schriftsteller.

Bei der jüngeren Tochter Judith konnte unmöglich irgend ein Interesse für die Handschriften des Vaters vorhanden sein. Als sie heiratete, war sie nicht einmal imstande, ihren Namen zu schreiben, sie unterschrieb mit einem drolligen Schnörkel. Die Töchter der Dichter besaßen überhaupt im siebzehnten Jahrhundert nur wenig Kultur. Noch weit später war auch die älteste Tochter Miltons des Schreibens unkundig. Susanna konnte zwar ihren Namen schreiben; hierauf scheint sich ihre litterarische Bildung jedoch beschränkt zu haben. Ihre Gleichgültigkeit gegen geistige Angelegenheiten ist ein vielleicht an und für sich genügender Erklärungsgrund für das spurlose Verschwinden der Papiere ihres Vaters.

Dr. James Cooke, der die hinterlassenen Manuskripte ihres Mannes herausgegeben hat, gibt davon in der Einleitung des Buches ein erstaunliches Zeugnis. Als er einmal während des Bürgerkrieges als Militärarzt auf der Stratfordbrücke auf Posten stand um den Übergang zu verteidigen, wurde er von einem seiner Leute, der bei Dr. Hall Gehilfe gewesen war, darauf aufmerksam gemacht, dass dessen Hinterlassenschaften an Büchern und Papieren sich in der Stadt befänden, und aufgefordert, mit ihm nach dem Hause der Witwe zu gehen, um die von Dr. Hall hinterlassenen Schriften in Augenschein zu nehmen. Nachdem Cooke sie gesehen, erzählte Mrs. Hall ihm, sie besäße noch einige Bücher, die von Einem hinterlassen seien, der mit ihrem Manne zusammen die Arzneikunst ausgeübt habe; sie hätten viel Geld gekostet. Er antwortete ihr, wenn ihm die Bücher gefielen, so wolle er ihr das Geld wiedergeben. Darauf schaffte sie die Papiere herbei, und es zeigte sich nun, dass sie eben das Buch ausmachten, dem Cooke jene Einleitung gegeben hat, sowie einige andere Bücher

desselben Verfassers und zwar alle fertig für die Presse. Da er die Handschrift Mr. Hall's kannte, so sagte er ihr, wenigstens eines dieser Bücher sei von ihrem Manne und machte sie auf die Schrift aufmerksam. Sie verneinte, er versicherte, bis er merkte, dass sie anfinde, beleidigt zu werden. Schliesslich gab er ihr die verlangte Geldsumme.

Wie ersichtlich beweist diese merkwürdige Stelle der Vorrede, dass Susanna nicht einmal die Handschrift ihres eigenen Mannes kannte, ja nicht einmal wusste, dass die Hefte mit seinen Aufzeichnungen nicht die angekauften Bücher waren. Sie hat also augenscheinlich Geschriebenes nicht lesen können. Und so gering war ihr Interesse für geistige Angelegenheiten, dass sie, die in den reichlichsten Verhältnissen, ja in Reichtum lebte, die hinterlassenen Handschriften ihres Mannes nicht höher schätzte, als dass sie bereit war, diese bei der ersten, besten Gelegenheit für eine geringe Summe zu veräussern.

Man kann hieraus einen recht zuverlässigen Schluss ziehen, welches Interesse sie für die gedruckten oder geschriebenen Hinterlassenschaften ihres Vaters hegte — sie braucht sie nicht einmal verbrannt zu haben; sie kann sie weggeworfen oder als Makulatur verkauft haben.

Wenn man nun weiter bedenkt, wie hoch Susanna mit ihren Voraussetzungen und mit ihrer Erziehung über der Mutter stehen musste, so erhält man den rechten Begriff von dem Verständnis, das Shakespeare während dieser Jahre bei seiner schon recht betagten Frau gefunden haben kann. Sicherlich hat sie mehr für Predigten als für Schauspiele übrig gehabt und hat unreisenden, puritanischen Priestern sowohl in ihrem Herzen wie auch in ihrem Hause einen Platz eingeräumt. Darüber wissen wir zuverlässig Bescheid.

1614 verbrachte Shakespeare einen Teil des Winters in London. Aus aufbewahrten Briefen seines Vetzters, des Stadtschreibers Thomas Greene, geht hervor, dass er am 16. November und am 23. Dezember, also vermutlich auch während der Zwischenzeit und wahrscheinlich bis nach Weihnachten in London war. Dieser Winteraufenthalt Shake-

speares hat indessen für uns ein doppeltes Interesse, teils weil wir wissen, was er für seine Mitbürger in London ausrichtete — als geschäftskundiger Mann vertrat er ihr Wohlergehen gegenüber dem Landadel — teils weil wir sehen können, wie seine Familie seine Abwesenheit benutzte.

Die Stadtrechnungen Stratfords weisen aus, dass die Familie während dieser Zeit einen umreisenden Puritaner-Missionär in ihr Haus aufnahm. Nach altem Gebrauch wurden ihm nämlich seitens der Stadt anderthalb Mass Sekt und anderthalb Mass Rotwein überbracht, wie es dem Wortlaute nach in der Abrechnung heisst: *Item for one quart of sack and one quart of clarett wine geven to a preacher at the New Place, XX d.*

Es ist höchst bezeichnend, dass die Familie einen Mann jener geistigen Richtung behaust, die Shakespeare mit Fug und Recht als ihm unbedingt feindlich betrachtete, während er, das Oberhaupt der Familie, auf einer Geschäftsreise abwesend ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat die Familie seine Stücke nie aufführen sehen, ja wohl nicht einmal die in den Piratausgaben damals vorliegenden Schauspiele gelesen. Als der Verfasser dieser Zeilen im Oktober 1895 Anna Hathaway's Haus in Shottery besuchte, das unverändert dasteht, wenn auch das Dach wellenförmig zusammengesunken ist, traf er daselbst eine alte, alte Frau an, die letzte Hathaway, die am Herd auf ihrem Stuhl gerade gegenüber *the courtship bench* sass, wo der Überlieferung nach die Liebenden seiner Zeit zu sitzen pflegten. In der Familienbibel, die aufgeschlagen vor ihr lag, zeigte sie mit Stolz die Namen der langen Reihe von Hathaways, die einige hundert Jahre hindurch ihre Namen darin eingeschrieben hatten, so dass sie in dieser Bibel gleichsam eine Art von Stammtafel hatte. Das ganze Zimmer war angefüllt mit verschiedenartigen Bildern von William Shakespeare, von Anna Hathaway, mit Erinnerungen an ihn und mit Abbildungen seiner vermeintlichen Hinterlassenschaften, mit Porträts von berühmten Shakespeare-Schauspielern, Shake-

speare-Verehrern u. s. w. Die Alte, die in und von diesen meist recht wertlosen Schätzen lebte, erklärte die Bedeutung jedes einzelnen Gegenstandes. Doch auf die vorsichtige Frage, ob sie wohl selbst jemals etwas gelesen hätte von diesem Shakespeare, von dem sie überall umgeben war und von dessen Andenken sie buchstäblich lebte, antwortete sie ein wenig verwundert: Etwas von ihm gelesen? Nein, ich lese in meiner Bibel. — Wenn aber die letzte Hathaway noch ganz und gar nichts von William Shakespeare gelesen hat, wer kann dann daran zweifeln, dass Anna Hathaway, die doch hinter dieser späten Enkelin des Geschlechtes an allgemeiner und besonders Shakespearescher Kultur bedeutend zurückgestanden haben muss, nicht das geringste von ihm gelesen hat, und wer kann darüber in Erstaunen geraten!

Hat somit Shakespeares eigene Familie keinen vollen Eindruck von seinem Wert gehabt, so kann es nicht Wunder nehmen, dass er trotz seines Wohlstandes und trotz seiner stets betonten Liebenswürdigkeit von den Protzen unter den 1500 Einwohnern von Stratford nicht für voll gerechnet wurde. Obgleich er der reichste Mann der Stadt war, übertrug man ihm während der Jahre, die er in Stratford verbrachte, kein einziges Kommunal-Amt.

Es gab in der kleinen Stadt nicht gerade viele Leute, mit denen er verkehren konnte. Der häufigst genannte unter seinen Stratforder Bekannten ist *John Combe*, Rentmeister beim Grafen Ambrosius von Warwick, der schon als Steuer-einnehmer in schlechtem Rufe stand, und der ausserdem wegen seiner Geldgeschäfte allgemein für einen Wucherer galt. Wahrscheinlich ist er besser gewesen als sein Ruf, denn teils erweist er sich in seinem Testament als Philanthrop (was zwar weniger zu sagen hat), teils würde er anderenfalls eine allzu schlechte und allzu geringe Gesellschaft für Shakespeare gewesen sein. Nach der Überlieferung verbrachte der Dichter mit ihm nicht nur manche Stunde in ihrem beiderseitigen Heim, sondern sie pflegten auch in dem New Place gegenüber gelegenen Wirtshause, das später den Namen *The Falcon* erhielt und noch jetzt besteht,

die Abendstunden miteinander zu verbringen. Hier hat also das in dem Dorfe gestrandete Genie an der noch vorhandenen, mächtigen Tischplatte seinen Becher geleert und mit dem zweifelhaft bekannten Dorf-Matador ein Würfelspielchen gemacht.

Der Sage nach soll es zu den bescheidenen Vergnügungen Shakespeares in Stratford gehört haben, für seine Bekannten satirische Grabschriften zu verfassen; so heisst es denn auch, dass er eine äusserst höhnische Grabschrift über John Combe als Wucherer und Blutsauger verfasst habe — man findet sie in verschiedenen Formen überall angeführt. Sie ist indessen nachweislich mit ihren Varianten schon 1608 gedruckt gewesen und ist daher Shakespeare wohl auf dieselbe Weise zugeschrieben worden, wie man am Schlusse des folgenden Jahrhunderts in Dänemark alle Witze auf Wessel zurückführte. John Combe, der schon 1614 starb, setzte für Shakespeare ein Legat von fünf Pfund aus. Es war von Shakespeares Umgangsfreunden in Stratford der hervorragendste; das lässt auf die anderen schliessen.

Am meisten hat er sicherlich mit der Natur verkehrt.

Der weiseste und tiefste Zug in Voltaires „Candide“ ist der, womit er schliesst: *Il faut cultiver notre jardin*. Am Ende des Buches finden Candide und seine Freunde einen Türken, der gegen alles, was in Konstantinopel geschieht, völlig gleichgültig ist, nur seinen Garten bestellt und mit der Hauptstadt keine andere Verbindung unterhält, als dass er die Früchte seines Gartens dort verkaufen lässt. Die Lebensauffassung dieses Türken macht auf den Helden in Voltaires Roman, der alle menschlichen Verhältnisse und Gefahren kennen gelernt hat, den stärksten Eindruck, und auf den letzten Blättern des Buches wiederholt er immer die Worte: *Je sais, qu'il faut cultiver notre jardin*. „Sie haben Recht,“ antwortet eine der anderen Personen des Buches, „lassen Sie uns arbeiten ohne zu grübeln, das ist das einzige Mittel, das Leben auszuhalten.“ Und als Pangloss zum letztenmal seine Auseinandersetzung wiederholt, wie herrlich alles in

dieser bestmöglichen aller möglichen Welten verkettet sei — so beschliesst Candide das Ganze mit den Worten: Wohl gesprochen! Aber wir müssen unseren Garten bestellen.

Dieser Gedanke ist es, der nun in Shakespeares Seelenleben seine wehmütige, ärmliche Melodie gesungen hat.

Seine beiden Gärten erstreckten sich von New Place bis zum Avonflusse. Der einzige Mangel bei dem grösseren Garten war der, dass er nur durch einen schmalen Streifen mit dem Grundstücke des Hauses zusammenhing, indem zwei kleine auf die Chapel Lane gehende Grundstücke dazwischen lagen. Während der kleinere Garten wohl nur zur Blumenzucht benutzt wurde, war der grössere, der stets als Obstgarten bezeichnet wird, dazu bestimmt, einträgliche Fruchtsorten hervorzubringen. Warwickshire war wegen seiner Äpfel berühmt.

Nun konnte Shakespeare die Kunst ausüben, worin er vor kurzem Polyxenes im Wintermärchen Perdita unterrichten liess, seine Obstbäume durch Pfropfen zu veredeln; nun konnte er, wie er es vor langer Zeit den Gärtner in Richard II. hatte thun lassen, seinem Gehilfen befehlen, die Aprikosen aufzubinden und die unter der Last des Obstes sich biegender Zweige mit Stützen zu versehen.

Mit eigener Hand hat er den berühmten Maulbeerbaum gepflanzt, der bis zum Jahre 1756 im Garten stand, da der damalige Besitzer von New Place, ein Pastor Namens Francis Gastrell, aus Zorn über den ungeheueren Zudrang von Reisenden, die den Baum sehen wollten, diesen fällen liess. Aus dem Holze des Baumes sind, wie jeder, der Stratford besucht hat, wissen wird, einige Möbel und eine Menge Dosen, Schachteln und kleine Gebrauchsgegenstände verschiedener Art verfertigt worden. Im Jahre 1744 hatte Garrick, der als Schauspieler den Ruhm Shakespeares aufs neue belebte, noch im Schatten dieses Baumes gesessen; als er 1769 zum Ehrenbürger von Stratford ernannt wurde, überreichte man ihm das Diplom in einer aus diesem Maulbeerbaum geschnitzten Kapsel, und als er in demselben Jahre beim Shakespeare-Jubiläum sein Lied

Shakespeare's Mulberry-Tree sang, hielt er einen aus demselben Holz hergestellten Becher in seiner Hand.

Eben zu Shakespeares Lebzeiten wurden eifrige Versuche gemacht den Seidenbau in Stratford einzuführen, und möglicherweise hat seine Anpflanzung von Maulbeerbäumen damit in Verbindung gestanden.

Heutzutage ist Shakespeares New-Place weniger als eine Ruine; man sieht nur den Platz, wo das Haus gestanden hat; das einzige Überbleibsel ist der Brunnen im Hofe, der ganz mit Epheu umgeben ist und worüber sich Epheu in einem Bogen henkelförmig wölbt. Die Grundsteine der Aussenmauer bilden mit Erde und Rasen überdeckt gleichsam einen Wall gegen die Strasse. Von den Gärten ist jedoch das meiste erhalten; der grosse Garten ist noch wie zu Shakespeares Zeiten geräumig und schön. Wandert man an einem Herbsttage unter diesen hohen Bäumen, die erst spät im Jahre schwach gelb zu werden beginnen, so liegt eine Stimmung ohnegleichen über dem Garten. Er gehört zu den Orten, von denen man sich schwer losreissen kann.

Man sieht ihn vor sich, wie er, ernst und schlank, in seinem hochroten Anzug mit dem grossen, weissen Kragen und dem schwarzen ärmellosen Mantel darin umherwandelte; man sieht ihn mit der feinen Hand, die so viele unverstandenen und mangelhaft geschätzten Meisterwerke geschrieben hatte, Zweige aufbinden oder zu hoch aufgeschossene Pfropfreiser beschneiden. An seinem Finger glänzt in der Sonne der schwere, einfache, goldene Siegelring, in den W. S. eingeritzt ist, und den wir noch heute besitzen.

Die zahlreichen Gemälde und die bekannte in Deutschland gefundene Totenmaske von ihm sind lauter Fälschungen. Echt ist nur der schlechte Stich von Droeshout in der ersten Folioausgabe und das wahrscheinlich nach einer Totenmaske schlecht ausgeführte, kolorierte Brustbild im Chor der Heiligen Dreifaltigkeitskirche von dem Holländer Gerhard Johnson. Doch muss hinzugefügt werden, dass vor acht Jahren in Stratford ein Gemälde gefunden worden

ist, das sich als Original zu Droeshouts Stich präsentiert, und dessen Echtheit in dem Augenblicke, da diese Zeilen niedergeschrieben werden, noch einer Prüfung unterworfen wird. Es ist das einzige gute Shakespeare-Porträt, das existiert, ein geradezu vortreffliches Bild, das Droeshouts Stich erläutert und es Einem erklärlich macht, wie der Stich ein solches Aussehen erhalten konnte, obgleich das Gemälde, wonach dieser ausgeführt wurde, ähnlich war.

Dieser Kopf mit den gesunden, roten, schwellenden Lippen, mit dem leichten, bräunlichen Schnurrbart, der hohen, schönen, kahlen Stirn und den zu beiden Seiten hübsch und natürlich wachsenden, rötlich-braunen Haaren fesselt Einen lange — der Ausdruck ist so sprechend; es scheint Einem unmöglich, dass Shakespeare nicht so ausgesehen habe. Sollte es sich herausstellen, dass auch dieses Porträt eine Fälschung, nach Droeshouts Arbeit und nicht vor ihr ausgeführt worden ist, so behält es gleichwohl einen künstlerischen und psychologischen Wert, wie ihn keines von den anderen, falschen Shakespeare-Bildern, die man ringsum sieht, besitzt.

Wie Shakespeare sich hier offenbart, kann man sich ihn während dieses Zeitraumes im Gespräche mit seinen Stratfordern oder „seinen Garten anbauend“ vorstellen.*)

XXVI.

An 9. Juli 1614 wurde die kleine Stadt, die nun sein Aufenthaltsort war, von einem grossen Unglück betroffen. Bei einer gewaltigen Feuersbrunst gingen nicht weniger

*) R. E. Hunter: Shakespeare and Stratford. 1864. — Halliwell-Phillipps: Brief Guide to the Gardens. 1863. — S. L. Lee: Stratford on Avon illustrated. 1885. — J. Walter: Shakespeare's Home and Rural Life. 1874. — W. H. H.: Stratford upon Avon. Historic Stratford. 1893. — Williams: The home and haunts of Shakespeare. With an introduction by H. H. Furness. 1892. — Karl Élze: Shakespeare, Kap. VIII.

als 54 Häuser sowie ausserdem Scheunen und Ställe in Flammen auf. Die armen Bewohner hatten trotz des Verbotes noch häufig Strohdächer auf ihren Häusern, und das Feuer fand daher die reichlichste Nahrung. Wahrscheinlich hat Shakespeare, dessen Haus verschont blieb, als wohlhabender Mann das Seine dazu beigetragen, dem allgemeinen Elende abzuhelpfen.

Im März 1612 (d. h. 1613) hatte Shakespeare in Blackfriars zu London ein Haus gekauft und zwar im Verein mit einem Weinhändler Will. Johnson, einem gewissen John Jackson und endlich mit John Heminge, seinem Freunde, dem Schauspieler, der später der eine Herausgeber seiner Werke war. Der Kaufvertrag, der noch vorhanden ist und in British Museum vorgezeigt wird, trägt über dem ersten der herabhängenden Siegel die authentische Unterschrift Shakespeares, während sein Name übrigens in der Urkunde anders buchstabiert ist. Wegen dieses Besitzes, der notwendigerweise eine gewisse Aufsicht erforderte, hat er wohl mehrere Male eine Reise nach London unternehmen müssen. Doch war das Haus nicht die Veranlassung, dass Shakespeare sich, wie erwähnt, Ende 1614 längere Zeit in London aufhielt; damals hatte er einen ihm von seinen Mitbürgern erteilten Auftrag auszurichten.

Schon während mehr als eines Jahrhunderts hatte der Landadel darnach gestrebt, sich der Gemeinschaft der mittelalterlichen Gemeinden in Bezug auf Ackerbau und Viehzucht zu entziehen. Er friedigte als sein Eigentum ein, was er vermochte, und die eingehegten Wiesen und Wildparke traten so an die Stelle der früheren Gemeinwiesen und der gemeinschaftlichen Jagdreviere. Die Folge war, dass immer mehr Land dem Ackerbau entzogen wurde, und dass der Bauernstand verarmte, indem die Grossgrundbesitzer die Preise für Fleisch und Wolle nach Gutdünken in die Höhe schraubten. Es war also natürlich, dass die Landbevölkerung derartige Einfriedigungen nach besten Kräften zu hintertreiben suchte.

1614 erreichte diese Bewegung Shakespeares Geburts-

ort. Man beabsichtigte, die Gemeinwiesen Old-Stratfords und Welcombes auszustücken und einzufriedigen. Dass Shakespeare persönlich gegen den Plan war und sich zur Wehr setzte, ersehen wir aus einer aufbewahrten Äusserung von ihm, die Halliwell-Philipps veröffentlicht hat. Shakespeare hat nach einer Aufzeichnung seines Veters Th. Greene diesem gegenüber die Äusserung fallen lassen, er sei nicht instande, die Einfriedigung von Welcombe zu dulden (*he was not able to bear the enclosing of Welcombe*). Wir sehen auch, dass er am 28. Oktober 1614 für sich und den Vetter mit einem gewissen William Replingham aus Great Harborough, einem eifrigen Fürsprecher und Förderer des Einfriedigungs-Projektes, eine Übereinkunft abschloss, worin dieser sich verpflichtet, den Betreffenden allen Schaden und Verlust, der ihnen aus der Einfriedigung erwachsen könnte, zu ersetzen. Shakespeare wurde jedoch ausserdem aufgefordert, sich der gemeinschaftlichen Sache der Stratforder Bevölkerung anzunehmen. Denn der Stadtrat sandte Thomas Greene nach London mit dem Auftrage, Shakespeare zu bewegen, dass er seinen Einfluss zu Gunsten des durch den Brand schon stark verarmten Stratford geltend machen möge. Es gelang ihm, den Erwartungen des Rates zu entsprechen, und aus einem Brief, den Greene am 17. November 1614 an den Stadtrat sandte, ersehen wir, dass Shakespeare beruhigende Versicherungen erhalten hatte, ja dass der Dichter und sein Schwiegersohn Dr. Hall schliesslich beide die Überzeugung ausgesprochen haben, es werde überhaupt nicht zu einer Ausführung des gefürchteten Planes kommen.*)

*) Die Stelle lautet: My cosen Shakspear comyng yestydy to town, I went to see him, how he did. He told me that they assured him they ment to inclose no further than to Gospell Bush, and so upp straight (leavyng out part of the dyngles to the ffield) to the gate in Clopton hedg, and take in Salisburyes peece; and that they mean in Aprill to survey the land, and then to gyve satisfaccion, and not before; and he and Mr. Hall say they think ther will be nothyng done at all.

Man vergleiche: C. M. Ingleby: Shakespeare and the Welcombe Enclosures 1883.

Sie bekamen Recht. Denn es zeigt sich, dass die Regierung, bei der die Bürgerschaft eine Bittschrift eingereicht hatte, im Jahre 1618 alle und jede Einfriedigung untersagte, ja sogar den Befehl erliess, dass die dazu getroffenen Vorarbeiten wieder beseitigt werden sollten.

Das Jahr 1615 scheint für Shakespeare ereignislos in der ländlichen Einsamkeit und Stille dahingegangen zu sein, nach der er sich gesehnt hatte.

Im Januar 1615 muss er sich ernstlich krank gefühlt haben, denn wo in dem uns aufbewahrten Testamente, das den 25. März datiert ist, jetzt *März* steht, hat ursprünglich *Januar* gestanden. Augenscheinlich ist der Plan, ein Testament zu machen, wegen eingetretener Besserung aufgeschoben worden.

Am 10. Februar 1616 trat die letzte Begebenheit in Shakespeares Leben ein. An diesem Tage feierte er die Hochzeit seiner jüngsten Tochter Judith. Sie war nicht mehr ganz jung, 31 Jahre alt, und sie machte keine glänzende Partie. Der Bräutigam war ein Weinstubenbesitzer und Weinhändler in Stratford, Thomas Quiney, ein Sohn des oben (S. 214 und 215) erwähnten Richard Quiney, der achtzehn Jahre früher seinen „liebenden Landsmann“ William Shakespeare um ein Darlehn von dreissig Pfund gebeten hatte. Thomas Quiney war vier Jahre jünger als seine Braut, so dass die Regel aus „Was ihr wollt“ (siehe oben S. 47): „Wähle doch das Weib sich stets einen älteren Mann“ bei der Hochzeit der Tochter so wenig befolgt wurde wie bei der des Vaters. Besonders wohlhabend konnte ein Weinhändler in einer Stadt von dem Umfange Stratfords wohl kaum sein, und eine solche Bildung, dass Shakespeare sich an dem Verkehr mit ihm hätte erfreuen können, hat er schwerlich besessen.

Die letzte Hochzeit, die Shakespeare gefeiert hatte, war die ideale und fürstliche Hochzeit zwischen Miranda und Ferdinand gewesen. Der Abstand zwischen dieser Hochzeit und der seiner Tochter mit ihrem jugendlichen Weinhändler war nicht gering. Es war die Prosa nach der Poesie.

Man hat die Vermutung aufgestellt, dass Ben Jonson und Michael Drayton wegen dieser Hochzeit von London nach Stratford gekommen seien. Hierüber weiss man jedoch nichts bestimmtes. Die einzige Stütze dafür ist die volle 50 Jahre nachher niedergeschriebene Aufzeichnung des Stratforder Predigers John Ward: „Shakespeare, Drayton und Ben Jonson hatten eine muntere Zusammenkunft und tranken, scheint es, allzu stark, denn Shakespeare starb an einem Fieber, das er sich dabei zuzog.“*) Dass diese muntere Zusammenkunft gerade bei der Hochzeit stattgefunden habe, wird also nicht gesagt, ist jedoch möglich. Drayton war aus Warwickshire und hatte in der unmittelbaren Nähe von Stratford vertraute Freunde; Ben Jonson ist vielleicht zum Danke dafür eingeladen worden, weil er seiner Zeit Shakespeare aufgefordert hatte, bei einem seiner Kinder Gvatterstelle zu vertreten. Elze spricht die wohlbegründete Vermutung aus, dass jedenfalls der Schwiegersohn den Wein geliefert, und dass die vergoldete, silberne Bowle, die Judith nach Shakespeares Tode erhielt, bei dieser Gelegenheit benutzt worden sei.

Kindisch ist es, wenn der Prediger Shakespeares Krankheit, die er ein Fieber nennt, mit dem vorhergehenden kleinen Trinkgelage in Verbindung bringt. Noch in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bestand in Stratford eine Tradition, dass Shakespeare ein gutes Glas Wein zu trinken liebte. Zahlreiche Bilder von dem wilden Apfelbaume haben die Sage erhalten, dass er in seiner Jugend eines Tags nach Bedford gegangen sei, weil er gehört habe, dass dort so muntere Zechbrüder seien, und er habe so stark getrunken, dass er sich auf dem Heimwege hätte niederlegen und einige Stunden unter *the crabtree* schlafen müssen. Aus derartigen Gerüchten ist wohl die Geschichte entstanden, die Ward zu Ohren gekommen ist. Gewiss ist nur, dass Shakespeare kurz nach der Hochzeit erkrankte.

*) Shakespeare, Drayton and Ben Jhonson had a merry meeting, and, itt seems, drank too hard, for Shakespeare died of a feavour there contracted.

Verschiedene Umstände deuten darauf hin, dass er von einem typhösen Fieber angegriffen wurde. Stratford, das tief und feucht liegt, war in jenen Tagen eine wahre Typhushöhle. Der Schmutz lag haufenweise in den Strassen; Halliwell-Philipps hat eine Reihe von Mahnungen und Strafurteilen der Stratforder Obrigkeit bezüglich der Strassenreinigung herausgegeben, die sich bis weit in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erstrecken. Wenn gerade in betreff dieser Jahre eine Lücke besteht, so beruht dies nur darauf, dass die Aktenstücke für die Jahre 1605—1646 abhanden gekommen sind. Noch beim Shakespeare-Jubiläum im Jahre 1768 musste der in Stratford gefeierte Garrick die Stadt als „die schmutzigste, unansehnlichste, am schlechtesten gepflasterte, am erbärmlichsten aussehende Landstadt in ganz Britannien“*) bezeichnen. Namentlich war Chapel Lane, an der Shakespeares Haus lag, eine der ungesunden Strassen der Stadt; es gab dort beinahe keine Häuser, nur Scheunen und Ställe, und mitten durch die Strasse lief das Spülwasser in einem offenen Graben. Kein Wunder, dass Stratford immer wieder von pestartigen Seuchen heimgesucht wurde. Man kannte in jenen Tagen gar nichts von verständiger Gesundheitspflege, und ebensowenig kannte man eine arzneiwissenschaftliche Behandlung des Typhus. Shakespeares Schwiegersohn, der aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach sein Arzt gewesen ist, kannte jedenfalls, wie seine Journale besagen, kein Mittel dagegen.

Am 25. März machte Shakespeare sein Testament, eine Urkunde, die wir, wie gesagt, noch besitzen, und die im Faksimile dem 24. Band des deutschen Shakespeare-Jahrbuches als Beilage mitgegeben ist.

Dass Shakespeare sich schon damals sehr krank gefühlt hat, erhellt daraus, dass er diktiert hat, und dass die Unterschriften unter jedem der Folioblätter, drei an der Zahl, mit stark zitternder Hand geschrieben sind.

Das sehr umständliche Testament setzt Susanna zur

*) The most dirty, unseemly, ill' pav'd, wretched-looking town in all Britain.

Universalerbin ein, bestimmt der Tochter Judith 150 Pfund an baarem Gelde und nach Verlauf von drei Jahren unter gewissen Bedingungen weitere 150 Pfund. Das sind die Hauptposten. Darauf bedenkt Shakespeare seine Schwester Joan Hart auf verschiedene Weise. Direkt erhält sie zwanzig Pfund und alle seine hinterlassenen Kleider; ihre drei Söhne, die aufgezählt werden, unter denen Shakespeare jedoch sich des Vornamens des zweiten nicht hat entsinnen können, erhalten jeder fünf Pfund. Seiner Enkelin Elisabeth Hall vermachte Shakespeare sein Silbergerät. Für die Armen in Stratford bestimmt er zehn Pfund. Thomas Combe hinterlässt er seinen Degen. Mehrere gute Männer in Stratford, darunter die fünf Testamentszeugen und unter diesen jener Hamlet Sadler, dessen Namen er seiner Zeit seinem Sohne gegeben hatte, erhalten jeder 26 shilling 8 pence, um sich dafür einen Ring zum Andenken an den Verstorbenen zu kaufen. Dieselbe Summe hat Shakespeare später in einer eingeschobenen Linie und zwar zu demselben Zweck ausgesetzt für die drei ihm am nächsten stehenden Schauspieler seiner früheren Truppe: John Heminge, Richard Burbadge und Henry Condell, die er „meine Kameraden“ nennt. Dem ersten und dem letzten von diesen dreien verdankt die Nachwelt bekanntlich jene älteste Folioausgabe, die 19 Shakespearesche Schauspiele bringt, welche sonst für uns verloren sein würden.

Von psychologischem Interesse sind folgende Punkte in diesem Testament:

Der viel besprochene, auffallende Zug, dass Shakespeare, als er seinen letzten Willen diktierte, augenscheinlich seine Gattin gänzlich vergessen hat. Erst als ihm das Testament nachher vorgelesen wurde, ist es ihm eingefallen, dass sie — der übrigens der gesetzlich bestimmte Witwenanteil zukam — genannt werden müsse, und er hat dann am Schlusse zwischen den Zeilen die Worte einflechten lassen: „Ferner gebe ich meiner Frau mein nächstbestes Bett mit dem Bettzeug“ (*Item I gyve unto my wief my second best bed with the furniture*). Die Ärmlichkeit der Gabe wird um so mehr einleuchtend, wenn man bedenkt, wie reichlich Shake-

speares Schwiegervater in seinem Testamente für seine Gattin gesorgt hatte.

Höchst lehrreich und gänzlich im Widerstreit mit dem Gebrauch der Zeit ist es auch, dass nicht ein einziges Mitglied von Mrs. Shakespeares Familie im Testament bedacht wird. Der Name Hathaway kommt gar nicht darin vor, während er dagegen in den Testamenten von Shakespeares Nachkommen häufig genannt wird, so in dem Testament von Thomas Nash, der die Tochter Susannas Elisabeth geheiratet hatte, und in dem Testament dieser letzteren, die in ihrer zweiten Ehe den Namen Lady Barnard erhielt. Das Verhältniß Shakespeares zu der Familie seiner Frau muss also ein sehr schlechtes gewesen sein.

Der nächste auffallende Zug im Testament ist der, dass Shakespeare, der seine frühere Thätigkeit als Dramatiker nicht einmal berührt, kein Wort von seinen Arbeiten sagt, gar keine Manuskripte oder Papiere erwähnt, ja nicht einmal Bücher als in seinem Besitze befindlich bespricht. Der Mangel an Fürsorge für seinen Dichterruf, der hier hervortritt, ist ja übrigens in bester Übereinstimmung mit der souveränen Gleichgültigkeit gegen seinen Nachruhm, die wir bei ihm beobachtet haben.

Bedeutsam ist es endlich, dass sich unter den Personen, denen er Geld hinterlässt für das gewöhnliche Freundschaftszeichen, einen Ring zum Andenken an den Verstorbenen, kein einziger Dichter oder Schriftsteller befindet. Dies deutet darauf hin, dass er sich seinen schreibenden Kollegen nicht eben verpflichtet fühlte, noch meinte, ihnen Dank zu schulden, und dieses Schweigen ist unstreitig in bester Übereinstimmung mit der Geringschätzung, die er den in seinen Schauspielen vorgeführten Dichtern stets zeigt. Wohl hat er mit seinem vieljährigen, braven Neider und Freund Ben Jonson trinken mögen, doch Zärtlichkeit hat er weder für ihn, noch für die anderen Dramatiker und Lyriker, unter denen er gelebt hatte, gehegt — wie Byron von Childe Harold sagt: Er war einer unter ihnen, nicht einer von ihnen.

Noch vier Wochen lag er krank darnieder, dann verschied er am 23. April.

Tags zuvor hatte er wahrscheinlich sein 52. Lebensjahr vollendet. Er erreichte dasselbe Alter wie Molière und Napoleon; es hatte für ihn genügt, sein Lebenswerk auszuführen. Der mächtig bewegte Strom seines Lebens hatte in den Tropfenfall der Tage ausgemündet. *)

Vor dem Jahre 1623 wurde ihm von seinen Verwandten in der Kirche zu Stratford das Denkmal errichtet. Unter der Büste befindet sich eine, vermeintlich von Dr. Hall verfasste Inschrift, wo er in den beiden ersten, schlecht gebauten, lateinischen Versen ein Nestor an Urteilkraft, ein Sokrates an Genie, ein Vergil in der Kunst genannt wird. **)

Man hätte sich eine treffendere Grabschrift denken können.

XXVII.

Selbst ein langes Menschenleben ist so kurz und so flüchtig, dass es einem Wunder gleicht, wenn es Spuren hinterlässt, welche die Jahrhunderte überdauern. Millionen und aber Millionen leben und sterben und fallen der Vergessenheit anheim, und ihre Thaten verschwinden mit ihnen. Einigen Tausenden gelingt es, den Tod insoweit zu überwinden, dass ihre Namen erhalten werden und das Gedächtnis von Schulkindern beschweren, während der Name

*) Eigentlich ist es nicht ganz korrekt, zu sagen: Shakespeare und Cervantes starben an demselben Tage. Zwar starben beide am 23. April 1616, da jedoch in Spanien der Gregorianische Kalender eingeführt war, während der Julianische noch in England bestand, so ist in Wirklichkeit ein Unterschied von zwölf Tagen vorhanden.

**) *Judicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem,
Terra tegit, populus moeret, Olympus habet.*

an und für sich der Nachwelt nicht eben viel verkündet. Dann sind noch die wenigen allergrössten übrig, und unter diesen hat Shakespeare seinen Platz. Er ist mit Leonardo und Michel Angelo ebenbürtig. Kaum in sein Grab gelegt, ist er aus dem Grabe auferstanden, und kein Name von allen Namen des Erdballs ist der Unsterblichkeit sicherer als der seinige.

In unserem Jahrhundert hat ein englischer Dichter geschrieben:

Revolving years have flitted on,
Corroding Time has done its worst,
Pilgrim and worshipper have gone
From Avon's shrine to shrines of dust.
But Shakespeare lives unrivall'd still
And unapproach'd by mortal mind.
The giant of Parnassus' hill
The pride, the monarch of mankind.

Das Wort „Monarch des Menschengeschlechtes“ ist ein stolzes Wort, ist aber nicht allzu übertrieben; er ist selbstverständlich nicht der einzige König in der Welt des Geistes; aber seine Macht ist uneingeschränkt und unbegrenzt von Raum und Zeit.

In dem Augenblicke, da die Geschichte von Shakespeares Leben beendet ist, beginnt seine Geschichte nach dem Tode, und diese ist an Umfang um vieles grösser und weitläufiger, umfasst zuerst Grossbritannien, dann auch Nordamerika, dann die deutsch redenden Völker, dann die ganze germanische Rasse, die skandinavischen Länder, die finnländischen Stämme, dann die slavischen Völkerschaften, dann Frankreich, Spanien, Italien, im 19. Jahrhundert die ganze Erde, soweit die Civilisation reicht.

Seine Werke sind in alle Sprachen übersetzt, und alle Zungen der Erde verkünden seinen Ruhm.

Was er geschrieben, hat nicht nur auf die Gemüter der Lesenden in allen Ländern eingewirkt; es hat das Seelenleben der Denkenden, Dichtenden, Schreibenden geformt, und kein Sterblicher hat wie er in dem Zeitraum zwischen der

Renaissance und unseren Tagen Umwälzungen und neue Anfänge in den Litteraturen der verschiedensten Völkerschaften hervorgerufen. Geistesrevolutionen sind von ihm ausgegangen, von seiner Derbheit, seiner Kühnheit, seiner ewigen Jugend, und sind wieder in seinem Namen beigelegt worden, kraft seiner Gesundheit, seiner Mässigung, seiner ewigen Weisheit.

Es würde leichter sein die Namen der bedeutenden Männer zu nennen, die ihn gekannt haben und ihm nichts verdanken, als die Namen derer aufzuzählen, die nicht anzugeben vermöchten, wie tief sie in seiner Schuld sind. Alles reichere, englische Geistesleben ist seit seinen Tagen mit dem Stempel seines Genies geprägt; die schöpferischen Geister haben aus seinen Werken den Saft des Lebens gesogen. Das moderne, deutsche Geistesleben wurde von Lessing auf ihm begründet. Goethe und Schiller sind, wie sie sich entwickelten, ohne ihn undenkbar. In Frankreich wirkt er schon durch Voltaire; Victor Hugo und Alfred de Vigny, Ludovic Vitet und Alfred de Musset sind von Anfang an von ihm inspiriert. Nicht nur ist das polnische und das russische Drama tief von seinen Dramen beeinflusst; das innigste Geistesleben der slavischen Erzähler und Grübler hat sich nach unvergänglichen Gestalten von ihm geformt. Mit der beginnenden Wiedergeburt der Poesie im Norden wird er von Ewald und Oehlenschläger, von Bredahl und Hauch studiert und verehrt, wirkt später mitbestimmend auf Björnson und Ibsen.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Schrift den Siegeslauf Shakespeares über die Länder der Erde nachzuweisen oder die Sage seiner Weltherrschaft zu erzählen. Ihr Zweck ist ein anderer gewesen, nämlich der zu sagen und zu zeigen:

Shakespeare ist nicht: 36 Schauspiele und einige Gedichte bunt durcheinander gelesen; sondern ein Mensch, der gefühlt und gedacht, sich gefreut und gelitten, gegrübelt, geträumt und gedichtet hat.

Allzu lange hat man gesagt: Wir wissen durchaus nichts von Shakespeare, oder: Was wir von ihm wissen, kann auf

einer Oktavseite stehen. Allzu oft hat man wiederholt: Shakespeare schwebt unpersönlich über seinem Werke. Selbst ein Swinburne hat in unseren Tagen seine Persönlichkeit im Werke ungreifbar genannt. Endlich gelangte man durch diese Behauptungen so weit, dass eine Bande schlechter Dilettanten in Amerika und Europa den Mut bekam, William Shakespeare die Urheberschaft zu seinem Lebenswerk vorzuenthalten, einem anderen die Ehre für sein Genie zuzuschreiben, ihn selbst und seinen unverwundbaren Namen mit wahnsinnigen Hohnreden, die durch alle Länder schallten, zu begeifern.

Im Gegensatz zu dieser Auffassung von Shakespeares Unpersönlichkeit und aus Entrüstung über diesen Sturmloch der Unwissenheit und des Dünkels gegen einen der grössten Wohlthäter der Menschheit ist dieser Versuch entstanden.

Der Verfasser ist der Ansicht gewesen: wenn wir ungefähr vierzig gewichtige Schriften von einem Manne besitzen, so ist es ausschliesslich unser eigener Fehler, wenn wir durchaus nichts von ihm wissen. Der Dichter hat seine Persönlichkeit in diese Schriften niedergelegt. Es kommt also nur darauf an, dass wir zu lesen verstehen, so finden wir auch ihn selbst darin.

Der William Shakespeare, der unter Elisabeth von England in Stratford-upon-Avon geboren wurde, der unter ihr und James in London lebte und schrieb, der in seinen Lustspielen gen Himmel gefahren, in seinen Trauerspielen zur Hölle niedergefahren, und 52 Jahre alt in seiner Vaterstadt starb — seine wundervolle Gestalt steigt aus seinen Büchern mit grossen, sicheren Umrissen, mit der frischen Farbe des Lebens, vor den Augen eines jeden empor, der sie mit offenem, empfänglichen Gemüt, mit gesundem Verstand und mit einfachem Sinn für Genie liest.

Verbesserungen.

- S.* 1 Zeile 11 Panzas, lies Pansas.
S. 6 " 20 Einwohner, lies Einwohnern.
S. 6 " 25 Winterabenteuer, lies Wintermärchen.
S. 8 " 9 zukünftiger, lies zukünftiges.
S. 13 " 17 sieh, lies sich.
S. 30 " 16 vertreten, lies vertritt.
S. 41 " 13 Marlowes, lies Henslowes.
S. 45 " 23 Kritiker, lies Kritikern.
S. 72 " 10 og, lies und.
S. 79 " 17 1795, lies 1595. Weewer, lies Weever.
S. 79 " 18 1798, lies 1598
S. 81 " 31 verfeinerten, lies verfeinerte.
S. 88 " 14 Völkchen, lies Völkchens.
S. 92 " 20 erstre, lies erster.
S. 100 " 22 Sernants, lies Servants.
S. 111 " 29 (Man vergleiche Dowden: Shakespeare. His Mind
 and Art S. 60).
S. 146 " 6 Genever, lies Wacholder.
S. 177 " 36 Jam, lies I am.
S. 213 " 25 „und schliesslich sogar abgesetzt wurde“, lies: und
 „wurde schliesslich sogar abgesetzt“.
S. 293 " 14 Gratiano, lies Bassanio.
S. 331 " 14 dass, lies das.
S. 364 " 35 Häuptmann, lies Hauptmann.
S. 368 " 4 seinen, lies ihren.
S. 385 " 29 haben, lies habe.
S. 402 " 14 to most, lies to the most.
S. 409 " 12 Genie, lies Genies.
S. 448 " 15 Schliessergebnißes, lies Schlussergebnißes.
S. 448 " 22 vernachlässigte, lies versäumte es.
S. 468 " 15 allen, lies allem.
S. 546 " 22 euren, lies euer.
S. 560 " 10 v. u. Lowe's, lies Love's

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.

	Seite
Einleitung. Shakespeare	1
Die Schwierigkeit sowie die Möglichkeit, seinen Lebenslauf zu schreiben	2
Stratford. Die Eltern. Die Kindheit	6
Die Heirat. Sir Thomas Lucy. Der Abschied von Stratford	14
London. Gebäude, Trachten, Sitten	17
Politische und religiöse Verhältnisse. England als keimende Grossmacht	22
Shakespeare Schauspieler, Retoucheur älterer Dramen, angegriffen von Robert Greene	24
Die Urheberschaft zu der Trilogie Heinrich VI.	29
Christopher Marlowe und sein Lebenswerk. — Titus Andronicus	37
Shakespeares Jugendauffassung des Verhältnisses zwischen Mann und Weib. Seine Ehe unter diesem Gesichtspunkt. — Verlorene Liebesmüh. Die Erotik und der Stil. John Lyly und der Euphuismus. Das Persönliche	46
Love's labour's won, erster Entwurf zu Ende gut, Alles gut. — Die Komödie der Irrungen. — Die beiden Edelleute von Verona	65
Venus und Adonis; die Naturbeschreibung. — Lucretia; das Verhältnis zur Malerkunst	76
Der Sommernachtstraum. Die Veranlassung des Gedichtes. Aristokratische, volkstümliche, niedrigkomische und übernatürliche Elemente	86
Romeo und Julia. Die beiden Quartausgaben. Romanische Kunst. Benutzung alter Motive. Die Auffassung der Liebe	99
Moderne Angriffe auf Shakespeare. Die Bacon'sche Theorie. Die Kenntnisse Shakespeares auf allen Gebieten des Geistes und der Natur	119
Die Theater. Ihre Lage und Einrichtung. Die Schauspieler. Die Theaterdichter. Das volkstümliche Publikum. Das aristokratische Publikum. Shakespeares aristokratische Grundanschauung	134
Die Schliessung der Theater wegen der Pest. Die Möglichkeit einer Reise Shakespeares nach Italien. Stellen in der Widerspenstigen, im Kaufmanne und in Othello sprechen dafür	156
Shakespeare wendet sich dem historischen Schauspiele zu. Sein Richard II. und Marlowes Eduard II. Mangel an Humor und stilistischem Willen. Englischer Nationalstolz	164

	Seite
Richard III. Psychologie und Monologe. Shakespeares Gabe, sich selbst zu verwandeln. Die Weiberverachtung. Die vorzüglichsten Scenen. Die klassische Richtung der Tragödie	174
Shakespeare verliert seinen Sohn. Spuren von Trauer über diesen Todesfall in König Johann. Das alte Schauspiel desselben Namens. Die Veränderung von dessen Schwerpunkt. Die Entfernung jeder religiösen Polemik, Beibehaltung des nationalen Grundgepräges. Patriotische Stimmung. Der Gegensatz zwischen Normannen und Angelsachsen ist Shakespeare unbekannt, und er übergeht die Magna Charta	194
Die Umarbeitung der Widerspenstigen. Die Entstehung des Kaufmanns von Venedig. Shakespeares Gedanken sind auf Erwerb und Besitz gerichtet. Sein steigender Wohlstand. Seine Aufnahme in The gentry. Seine Käufe von Häusern und Grundstücken, seine Geldgeschäfte und Prozesse	208
Der Kaufmann. Die Quellen. Die Charaktere, Antonio, Portia, Shylock; Mondschein und Musik. Shakespeares Stellung zur Musik	218
Eduard III. und Arden of Feversham. Shakespeares Diktion. Der erste Teil von Heinrich IV. Er führt zum erstenmal seine eigenen Lebenserfahrungen in das historische Drama ein. Weshalb der Stoff ihn angesprochen hat. Das Wirtshausleben. Shakespeares Kreis. John Falstaff. Falstaff und Gracioso in den spanischen Schauspielen. Rabelais und Shakespeare. Panurge und Falstaff	239
Heinrich Percy. Die Meisterschaft der Charakterzeichnung. Hotspur und Achilles	260
Prinz Heinrich. Der Anknüpfungspunkt für Shakespeares Phantasie. Typischer, englischer Nationalheld. Die Frische und Vollkommenheit des Stückes	270
Der zweite Teil von Heinrich IV. Alte und neue Gestalten. Einzelheiten. Heinrich V., das Nationaldrama. Vaterlandsliebe und Vaterländerei. Traum von einem Grossbritannien	279
Elisabeth und Falstaff. Die lustigen Weiber von Windsor. Der prosaische und bürgerliche Grundton des Stückes. Das Elfenspiel	287
Der spirituelle Zeitraum Shakespeares. Sein jetziger Frauentypus. Die geistreichen, jungen, vornehmen Mädchen. Viel Lärm um Nichts. Sklavisches Verhältnis zu der vorliegenden Fabel. Benedict und Beatrice. Seelische Entwicklung. Die niedrigkomischen Figuren	293

Der helle, glückliche Zeitraum Shakespeares. Wie es euch gefällt. Landstreicherstimmung. Sehnsucht nach der Natur. Jacques und Shakespeare selbst. Das Stück ein Fest des Witzes	305
Vollendete seelische Harmonie. Was ihr wollt. Scherz mit dem Puritanismus. Die schmachtenden Charaktere. Die herzwinnende Anmut Violas. Das Lebewohl an den Scherz	320
Der Umschlag in Shakespeares Gemüt. Die steigende Schwermut, der Pessimismus, die Menschenverachtung des folgenden Zeitraumes	332

Zweiter Teil.

Einleitung. Das England Elisabeths in Shakespeares Jugend	339
Elisabeth in ihren alten Tagen	344
Elisabeth, Essex und Bacon	351
Der Prozess gegen Essex und Southampton	360
Das Jahr 1601 in Shakespeares Leben. Die Sonette und Pembroke	372
Die dunkle Dame in den Sonetten. Mary Fitton	389
Platonismus, Shakespeares und Michel Angelos Sonette. Die Technik	405
Julius Cäsar. Der Grundmangel des Dramas	424
Die Vorzüge des Dramas. Brutus.	442
Ben Jonson und seine römischen Schauspiele	456
Hamlet. Novellistische, historische, dramaturgische Voraussetzungen	480
Hamlet, Giordano Bruno und Montaigne. Ethnographische Voraussetzungen	492
Das Persönliche in Hamlet	510
Die Psychologie der Hamletgestalt	517
Hamlet als dramatisches Werk	527
Hamlet und Ophelia	536
Die Wirkung Hamlets durch die Zeiten	540
Die Dramaturgie in Hamlet. Shakespeare, Kemp und Tarleton	545
Mass für Mass. Angelo und Tartuffe	562
Die Thronbesteigung von James und Anna. Das Schicksal Raleighs. Die Truppe Shakespeares erhält den Titel Königliche Schauspieler	576
Macbeth. Macbeth und Hamlet. Der Zustand des Textes erschwert die Kritik	591
Othello. Die Bedeutung und der Charakter Jagos	609
Othello. Der Gegenstand und dessen Behandlung. Eine Monographie in grossem Stile	614

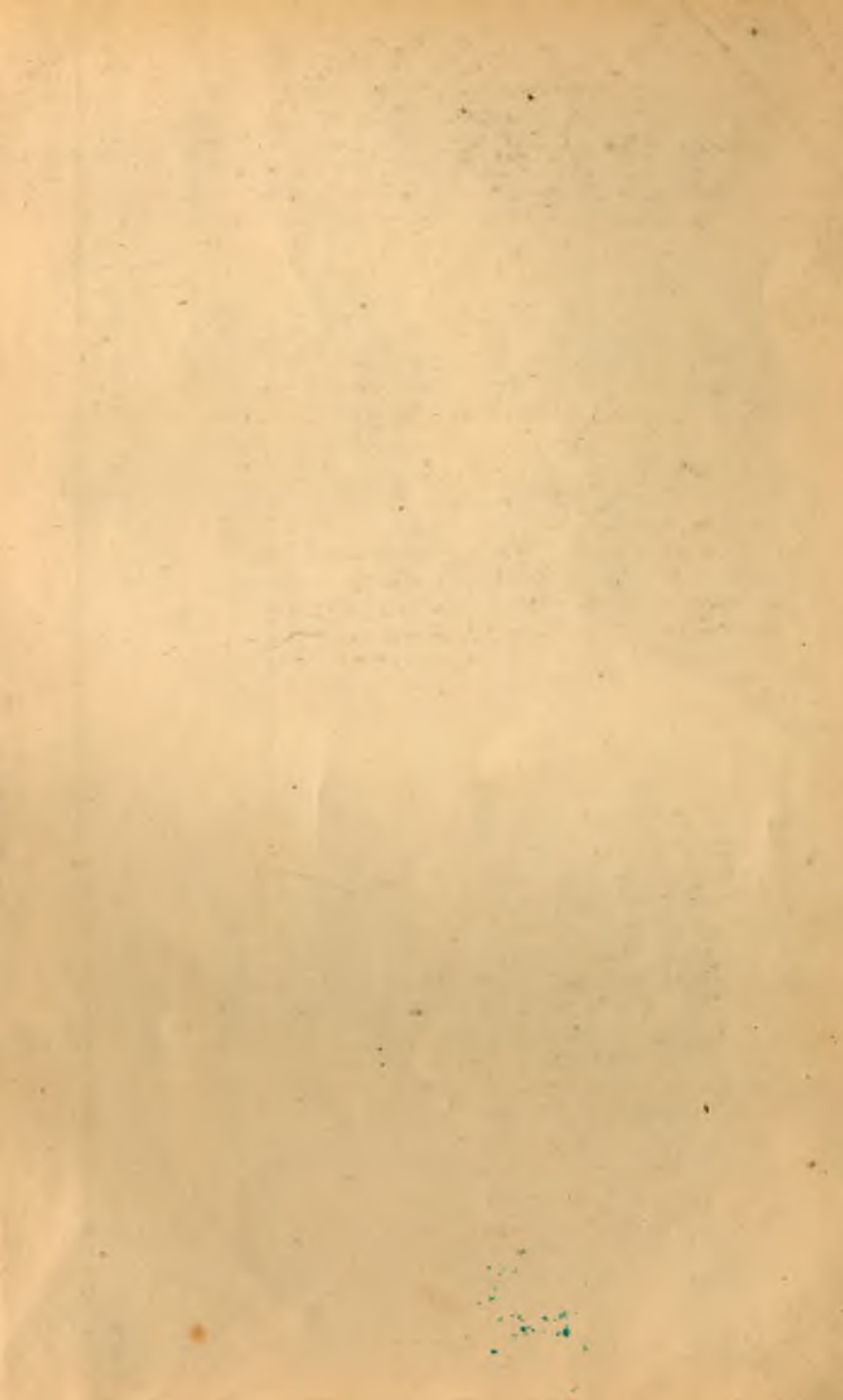
	Seite
König Lear. Die Grundstimmung. Die Chronik, Sidneys Arcadia und das alte Drama	633
Die Tragödie des Weltunterganges in Lear	639
Antonius und Kleopatra. Was Shakespeare zu dem Stoffe hinzog	648
Die dunkle Dame als Modell. Der Fall der Republik ein Welt- untergang	661

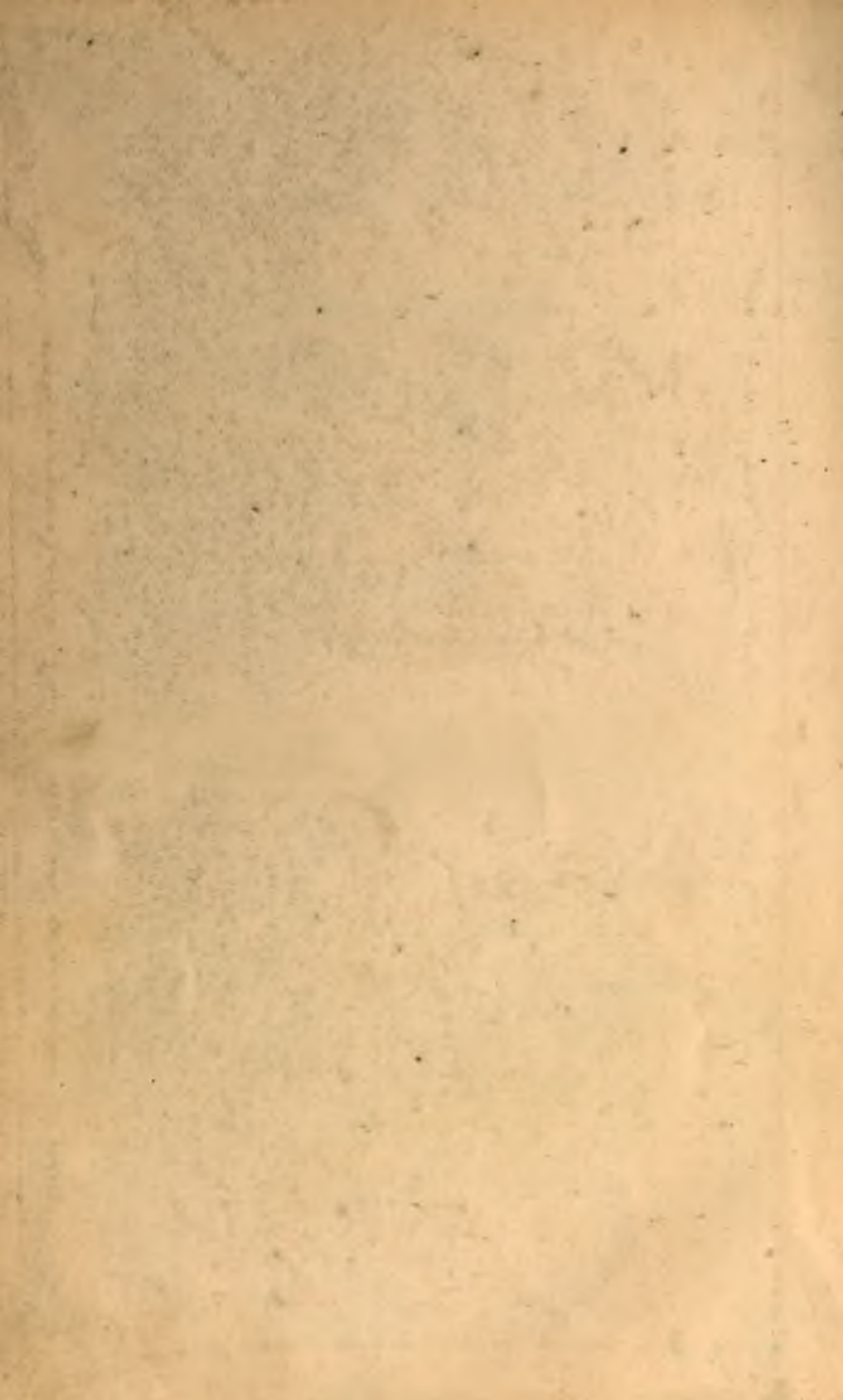
Dritter Teil.

Einleitung. Verstimmtheit und Menschenverachtung	673
Der Hof. Die Günstlinge des Königs und Raleigh	677
Die Theologie und die Geldnot des Königs. Sein Missverhältnis zum Unterhause	681
Die Sitten bei Hofe	689
Arabella Stuart und William Seymour	692
Rochester und Lady Essex	695
Die Weiberverachtung. Troilus und Cressida	710
Troilus und Cressida. Die Geschichte des Stoffes	722
Shakespeare und Chapman; Shakespeare und Homer	728
Die Entrüstung über Weibertrug und Publikumsdummheit	744
Shakespeare verliert seine Mutter. Coriolanus. Abscheu vor dem grossen Haufen	760
Coriolanus als Drama	788
Timon von Athen. Der Menschenhass	795
Die Rekonvaleszenz. Der Umschlag. Die neuen Frauengestalten	819
Perikles. Das Zusammenarbeiten mit Wilkins und Rowley. Shakespeare und Corneille	825
Francis Beaumont und John Fletcher	854
Shakespeare und Fletcher. Die beiden edlen Verwandten und Heinrich VIII.	873
Cymbeline. Der Stoff; der Ausgangspunkt; die Moral; die Idylle; Imogen	888
Das Wintermärchen. Epischer Zuschnitt. Die Kindergestalt. Das Stück ist Musik. Shakespeares Aesthetik	895
Der Sturm, zur Hochzeit der Prinzessin Elisabeth gedichtet	935
Die Quellen zum Sturme	947
Der Sturm als Schauspiel. Shakespeare und Prospero. Der Abschied von der Kunst	956
Der Ritt nach Stratford	971
Stratford-upon-Avon	976
Shakespeares letzte Lebensjahre	981
Shakespeares Tod	990
Schluss	998



y 61/18
y 52





1001

K. Gebauer
Breslau.

WYŻSZA SZKOŁA
PEDAGOGICZNA W KIELCACH
BIBLIOTEKA

180913

Biblioteka WSP Kielce



0114375