

Wie Gedenktage unserer vaterländischen Dichter wurde seinerzeit Shakespeares dreihundertjähriger Geburtstag gefeiert. Man erkannte erstaunt, daß der große Brite der unsrige, daß er ein großer Deutscher geworden war. Nur ein Jahr fünf noch trennt uns von Shakespeares dreihundertjährigem Todestage, und sicherlich wird dieser Tag mit noch viel größerer Begeisterung, ja mit noch viel größerer Liebe begangen werden. Die bange Sorge eines Herder, der sonst so oft Zukünftiges ahnend erlauschte, hat sich nicht erfüllt. Zwar „Sitten und Gattungen der Zeitalter“ haben gewechselt, und mancher Herbst hat ihre schönsten Blätter und Blüten welken und fallen sehen; aber der große „Schöpfer von Geschichte und Weltseele“ ist nicht veraltet, er übt jugendfrisch seine Macht auch auf das heutige Geschlecht. Von unsern Bühnen herab wirkt Shakespeares Geist mehr als in Schillers Tagen, geflügelte Worte von ihm sind Gemeingut geworden, eine deutsche Shakespeare-Gesellschaft vereinigt eine Schar von werbenden Freunden, die ihn immer weiteren Kreisen nah und näher bringen wollen, ernste Forscher mühen sich um seine Erkenntnis und sein Verständnis, begeisterte Künstler versenken sich liebend in ihn und lernen von ihm. Auf deutschen Hochschulen hat er eine bleibende Stätte, nicht nur in der Kleinarbeit englischer Philologie, auch in zusammenfassender ästhetischer Würdigung, und nicht nur im englischen Unterricht des Realgymnasiums, auch im deutschen des Gymnasiums findet er immer sicherer seinen festen, seinen unbestrittenen Platz.

Und fragen wir nach dem Geheimnis dieser ewigen Jugendfrische und warum ihm insonderheit auf deutschem Boden, den er doch nie betrat, auf dem keines seiner Stücke spielt, eine solche Siegeslaufbahn beschieden ist, so kann die Antwort nicht schwer fallen. Shakespeare ist ein germanischer Dichter, es kreist in ihm Blut von unserem Blut. Durch A. W. Schlegels meisterhafte Übersetzung ward er ein deutscher Dichter, wie die Bibel durch Luthers Tat eine deutsche Bibel wurde. Indem erste Geister des Volkes ihn entdeckten, ihn sich zu eigen machten, entdeckten sie ihre ureigenste Kraft.

Und er veraltet nie, denn die wahrhaft großen Genien der Menschheit können nicht veralten, weil sie ihr Ewiges zu künden haben. Wenn wir insonderheit in Shakespeares Werken lesen, da ist es uns, als ob das Dichterauge dieses Mannes mit der Myriadenseele hineingedrungen sei in das Leben auch ferner Geschlechter, als ob er schon mit diesen liebte und litt, als ob er schon fühlte, was sie im Innersten bewegen werde, denn ihm war es bei seiner unendlichen Vielseitigkeit gegeben, vielen Geschlechtern vieles zu werden, und jedes von ihnen glaubt in stolzer Freude, ihn erst recht verstanden zu haben.

Die Dichter vom Sturm und Drang begrüßten in ihm den genialen Befreier von ödem Regelzwang, unsere großen Klassiker begannen zu erkennen, wie er, der Reiche, sich doch auch beschränken konnte, wie er der überquellenden Fülle seines Schaffens doch auch weise Maß, Richtung und Ziel zu geben wußte; sie sahen je länger, je mehr den hohen Kunstverstand des Mannes, der, wie sie in der Jugend Tagen glaubten, alles nur der Natur verdankte. Und dann entdeckten ihn die Romantiker aufs neue; sie berauschten sich an seinem immer neuen Spiel mit Worten und Gedanken, sie bewunderten den Dichter, der in unbeschränkter Freiheit Ernst und Scherz verband, und sie lauschten ergriffen dem oft so süßen Sang des Schwans vom Avon. Und als dann eine harte Wirklichkeit keinen Platz mehr ließ für schönes Spiel, für süße Träume und verschwimmende Ideale, und Leben und Wissenschaft eine realistischere Kunst heraufführten, da erkannten die Bannerträger des Realismus staunend den ungeheuren Wirklichkeitsinn des großen Dichters und erkoren ihn zu ihrem Führer; und auch die Epigonen

des Naturalismus, die so wenig Großes gelten ließen, sahen zu dem Manne auf, der das geheimste Seelenleben belauschte und wie mit scharfem Messer die tiefsten Wurzeln und kleinsten Verästelungen desselben dem aufmerksamen Auge freilegte.

Die Trompetenfanfaren, unter denen diese neueste Dichtkunst vor dreißig Jahren ihren Einzug, vor zwanzig und auch noch vor zehn Jahren ihre Siege verkündete, sind verstummt; es ist stiller und still geworden. Jene Ausschnittbilder aus enger Wirklichkeit, jene peinlichen Schilderungen gehäuften Elendes konnten Herz und Gemüt wenig bieten, fast nichts zu seiner Stärkung, Stählung, Erhebung. So sind wir denn in unserer dramatischen Entwicklung auf einem toten Punkte angekommen. Und doch ist die Dichtkunst bei uns nicht erstorben und sicherlich auch nicht die dramatische.¹⁾ Gewiß, sie ringt noch unbemerkt in den Tiefen nach neuer Gestaltung.

Was wird Shakespeare einem neuen Geschlechte sein? Nichts wiederholt sich ganz in der Geschichte, auch nicht in der Geschichte der Literatur. Und so werden wir denn auch schwerlich eine eigentliche neue Romantik erleben, wenn es auch diesen Anschein haben könnte. Wir sind nicht mehr ein Volk der Träumer mit unklaren Idealen, wie zur Zeit der Romantiker, auch nicht das Volk der Dichter und Denker, wie zu Goethes und Schillers Zeiten. Wir sind unendlich viel realer geworden. Wir sind ein starkes, reiches, mächtiges Volk geworden, ähnlich wie England zu Shakespeares Zeiten es wurde. Alle die großen Erfolge aber in Technik, Industrie, Wirtschaftsleben haben die Herzen nicht ausgefüllt; sie sind leer und voller Sehnsucht nach Idealen, nach Glück und Frieden, nach Wahrem und Schönem, nach Hohem und Heiligem. So scheint es, als ob wir einer Kunst bedürfen, die Wirklichkeitsinn und hohen Idealismus verbindet. Shakespeares dramatische Kunst vereinigt beides in höchstem Maße. Sie gleicht einem Baume, der starke Wurzeln in unsere Erde schlägt, der aber mit der Krone hineinragt in das Reich höchster Ideale. Es ist so, wie Herder es ausdrückt: Zu des Dichters Füßen ist Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres, aber sein Haupt ist in den Strahlen des Himmels. Sollte der britische Genius noch einmal den deutschen entzünden, daß er ihm die Palme streitig mache, wie es unserem Schiller in seinen reifsten Werken gelang? Wir bedürfen einer volkstümlichen dramatischen Kunst, die auf dem Boden der Wirklichkeit steht und dennoch ganz ideal ist.

Vielleicht gewinnt auch Shakespeares heitere Muse noch eine besondere Bedeutung und auch gerade für uns, die wir so arm sind an wirklich guten Lustspielen. Dieser Gedanke ist neuerdings von einem unserer Dichter ausgesprochen.²⁾ In den schönsten Lustspielen des Dichters aus seiner glücklichsten Zeit im Sommernachts Traum und in „Was ihr wollt“ ist das eigentliche Element eine wunderbare Heiterkeit. Dieses Lustspiel will nicht die Schwächen der Menschen strafen, geißeln oder auch nur lächerlich machen. Es gleicht dem Sange der Lerche, die fröhlich in heiterer Höhe singt. Alle Erden schwere ist von uns gewichen, die Nöte und Armseligkeiten des Erdenlebens reichen nicht in diese heiteren Höhen. Es lebt in diesen Gaben der heiteren Muse fast etwas von jener Kunst, die Schiller sich als die höchste für eine harmonische Menschheit dachte, von jener Kunst, in der lauter Freiheit und lauter Vermögen herrscht, in der alle Schatten schwinden und alle Schranken weichen. Solch ein Reich hat Shakespeare geschaffen, in dem seine Phantasie dem lustigen Nichts festen Wohnsitz gab. Das ist seine ideale Zauberwelt, die dennoch wahrer ist als die Wirklichkeit. Ob sich der schöpferische Genius einstellt, der solch eine „festliche Feiertagskunst“ gestalten kann, ein Lustspiel, das lauter Lust brächte? Eines ist sicher. August Wilhelm Schlegel, der uns einen deutschen Shakespeare schenkte, wird recht behalten. Dieser Dichter kann nie veralten, seine Bedeutung wird vielmehr zunehmen von Geschlecht zu Geschlecht.³⁾

¹⁾ Das zeigt z. B. Schönherr.

²⁾ L. Fulda, Shakespeare-Jahrbuch 1907.

³⁾ Trotz mancher Angriffe und Anfeindungen, die er erfahren, trotz der verstandesmäßigen Bedenken Rümelins, der hausbackenen Ausstellungen eines Benedix, der maßlosen Angriffe des alten lebensfeindlichen Tolstoi.

Doch ich bin warm geworden in diesen einleitenden Betrachtungen zum Preise des Dichters, der es mir angetan hat. Zu um so ruhigeren Erwägungen kommen wir, wenn wir zu unserem eigentlichen Thema übergehen und nach der Bedeutung Shakespeares für die höhere Schule, insonderheit für das humanistische Gymnasium fragen. Sicher besteht ein Zusammenhang zwischen der allgemeineren Wertschätzung des großen Dichters, des Einflusses, den er auf weitere Kreise gewonnen hat und der doch schon ziemlich festen Stellung, die er sich auch in der höheren Schule erworben hat. Es ist aber wünschenswert, daß wir uns die Gründe vergegenwärtigen, aus denen wir uns mit Shakespeare, zumal auf dem Gymnasium, beschäftigen, das in der antiken Literatur, in Homer und den großen Tragikern doch einen vollwertigen Ersatz für den großen Briten zu besitzen scheint.

So weit ich sehe, ist die eindringende Lektüre einiger Werke Shakespeares auch auf dem Gymnasium erwünscht, ja notwendig, wegen des gewaltigen Einflusses, den Shakespeare neben der Antike auf unsere deutschen Klassiker ausgeübt hat; diese Lektüre kann sodann gerade auf dem Gymnasium fruchtbar gemacht werden durch einen Vergleich Shakespeares mit den Schöpfungen der griechischen Tragiker, die den anderen Höhepunkt dramatischen Schaffens in der Menschheit darstellen; sie kann gewinnbringend werden, vielleicht gerade in unserer Zeit, neben ästhetischen auch aus ethischen Gründen.

Shakespeare und unsere Klassiker.

Betrachten wir zunächst Shakespeares Einfluß auf unsere Klassiker. Sie stehen mit Recht in dem Mittelpunkt des deutschen Unterrichts. Wenn wir uns in ihre Meisterwerke versenken, so genießen wir diese am meisten, indem wir sie als Kunstwerke für sich nehmen und in ihr Verständnis einzubringen suchen. Und zu solchem Verständnis und Genuß wollen wir ja auch unsere Schüler anleiten. Aber auf der Oberstufe des Gymnasiums suchen wir ihnen doch auch zugleich den Werdegang unserer Dichter klar zu machen, wir wollen ihnen zugleich die Zusammenhänge der Literaturentwicklung aufzuzeigen suchen. Und das darf nicht durch leere Worte geschehen. Die Schüler hören den Namen Shakespeares in den verschiedensten Verbindungen und bei den verschiedensten Gelegenheiten; aber er darf für sie kein bloßer Name bleiben. Wenn sie in der Hamburger Dramaturgie erfahren, wie bestimmt und begeistert Lessing auf ihn als auf das rechte Vorbild für die deutschen Dichter hinweist, dann müssen sie suchen, sich von ihm eine Anschauung zu bilden; wenn sie hören, daß der junge Goethe von seiner Bekanntschaft mit dem britischen Genius eine neue Epoche seines Lebens rechnete, daß er seine Existenz um ein Unendliches erweitert fühlte, daß er und auch Schiller sich an ihm nicht nur bildeten, sondern auch ihm nacheiferten: dann müssen sie diesen Mann kennen.

Denn dieser Einfluß Shakespeares erstreckt sich ja nicht nur auf die Jugendwerke unserer Dichter, wie etwa die Räuber, den Götz oder auch Egmont. Während Schiller am Wallenstein arbeitete, las er neben Sophokles „mit einem wahren Erstaunen“ die Historien des Briten, und Goethe, der ja auf der Höhe seines Lebens sich der seiner Natur verwandten Antike zugewandt hatte, bekennt doch gegen Ende desselben in einem bekannten Gedichte, daß er William, dem Stern der höchsten Höhe, verdanke, was er sei. In der Tat, in das Wesen der Antike und auch in die Art von Shakespeares Schöpfungen müssen unsere Primaner eingedrungen sein, um die geistige Entwicklung unserer beiden Dichterkürsten und ihre Bestrebungen auf dem Gebiete des Dramas recht zu verstehen und zu würdigen. Auf diese beiden Welten weist Schiller in seinem Gedichte „An Goethe“ den deutschen Genius ausdrücklich hin:

Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erlöhnt,
Und auf der Spur der Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Anfangs freilich wird den jungen Lesern Shakespeares Welt fremd erscheinen, die kolossalen Dimensionen, das Große, Gewaltige, Schreckliche in ihr, ja auch die Fülle der Bilder und Gesichte, die Wucht jedes

einzelnen Ausdrucks belastet sie zuerst eher, als es sie befreit. Manchen von ihnen mag es wie dem jungen Schiller gehen, dem Shakespeare zuerst kalt und herzlos erschien, weil ergreifende Tragik und derbe Komik in seinen Werken unmittelbar aufeinander folgen und weil der Jüngling nirgends das Herz des Dichters schlagen hörte und seine Stimme vernahm. Aber unter rechter Führung werden sie, zumal in unserer so viel realistischen Zeit, sich bald in diese Welt hineinfinden und ihre Größe zuerst verstehen und dann auch lieben lernen. Sie werden in ihr germanische Urkraft und Eigenart ahnen und in den über das Maß des Menschlichen hinausragenden Gestalten werden sie Menschen erkennen lernen von unserem Blut und Geist, die nur deshalb menschliches Maß zu überragen scheinen, weil ihnen Shakespeare etwas von seiner Größe und seinem Geiste mitgegeben hat.

Freilich, die Stimme des Dichters werden auch sie nicht so leicht heraus hören, dazu bedarf es eindringenden, liebevollen Studiums. Alle Gestalten, nicht nur die Großen, sondern auch die Geringen, nicht nur die Geistesmächtigen, sondern auch die Geisteskranken, nicht nur die Guten, sondern auch die Bösen sind mit gleicher Liebe geschaffen, auch Verbrechern legt Shakespeare Aussprüche von Lebensweisheit, Tiefe und Größe in den Mund. So ist Shakespeare unter den neuern Dichtern, weit mehr noch als Goethe, dessen Dichtungen ja doch Bruchstücke einer großen Konfession sind, der objektivste und naivste, und es wird deshalb verständlich, wie Schiller ihn in der naiven und sentimentalischen Dichtung in dieser Hinsicht unmittelbar an die Seite Homers stellt.

Aus Shakespeare haben die verschiedensten Zeitalter sich das ihnen Zusagende genommen. Das tut auch jedes Lebensalter. Dadurch wird begreiflich, wie den jungen Schiller in seinen Räubern an Shakespeare das Kraftgenialische, das Große, auch Grasse zur Nachahmung reizte, und derselbe Schiller in seinem Wallenstein, mit unter dem Einfluß von Shakespeare, sich jene Ruhe und Objektivität errang, in der er „die größte Kälte für die Sache mit der größten Wärme für die Arbeit“ verband.

Schon die sorgfältige Lektüre von wenigen, ja von einem charakteristischen Werke Shakespeares kann zu mancher Erkenntnis und Beobachtung, auch im einzelnen führen: die Volksszenen z. B. in Julius Cäsar lassen den Meister darin erkennen, wie er einzelne typische Gestalten herausgreift und damit ein Gesamtbild der in ihren Empfindungen, Anschauungen und Wünschen durcheinander wogenden Volksmassen entwirft. Und wie leicht beweglich sind diese Wellen! Wer sie zu fassen weiß, treibt sie vor sich her. Die Anregung Shakespeares hierin ist leicht im Götz, im Egmont, auch in Wallensteins Lager zu erkennen. Auch sonst darf man an einzelnes erinnern oder leitet besser die Schüler an, es selbst zu finden. So weisen die lyrischen Einlagen in Schillers und besonders Goethes Jugendwerken auf Shakespeares Einfluß hin. So hat Liebetraut im Götz an Shakespeares Narren sein Vorbild, Franz Moor verdankt manchen charakteristischen Zug Richard dem Dritten; die Gräfin Terzky, der Dämon Wallensteins, erinnert an die Lady Macbeth. Zum Vergleich heranziehen ließe sich auch die Art, wie die beiden Mörder gedungen werden und manches andere. Die Beispiele ließen sich hier leicht vermehren.

Man wird sich hier freilich vor jedem Zuviel, vor jedem Gesuchten und Gefünstelten hüten müssen, denn subjektiver Auffassung und Meinung ist da leicht Tor und Tür geöffnet. Und man wird damit leicht ungerecht gegen die schöpferische Kraft und Bedeutung unserer großen Dichter. Anregungen strömten ihnen von den verschiedensten Seiten zu; wie sie diese werteten, was sie daraus machten, das ist ihre eigene schöpferische Tat.

Es möge in diesem Zusammenhange eine allgemeine Bemerkung ihren Platz finden. Bei einem Vergleich dieser Größten unter den Großen, bei einem Hinweis darauf, was sie einander verdanken, werden wir uns vor einer Abschätzung ihrer Größe zu hüten haben. Wir besitzen nicht das Maß, solche Größe zu messen, und unsere Augenweite reicht dazu nicht aus. Wir wollen sie nur in ihrer Eigenart zu erkennen suchen.¹⁾ Und da werden wir denn auch darauf hinweisen, daß den Briten Beruf und eine eigenartige Begabung auf das Drama wies: hier zeigt er eine unbegreifliche Fruchtbarkeit

¹⁾ Nach Otto Harnack, Über Goethes Verhältnis zu Shakespeare in den Essays und Studien 1899.

und doch zugleich Vollendung. Seine Werke sind aus einem Guß; es ist, „als ob die Natur selber sie in fast regelmäßigen Abständen hervorgebracht habe,“ aber die dichterische Vielseitigkeit unserer Dichter beißt er nicht. Der Gedankenlyrik Schillers, der Lyrik und Epik Goethes hat er nichts an die Seite zu stellen. Und auch auf dem eigentlichen dramatischen Gebiete hat er, der für die Bedürfnisse der Bühne, also mehr für den Augenblick arbeitete, kein Lebenswerk wie den Goetheschen *Faust* schaffen können. Auch seine tiefsten Schöpfungen wie *Hamlet* und *König Lear* umspannen doch nicht alle Höhen und Tiefen eines Menschenlebens mit seinem Streben nach Glück und seiner Tragik und sind auch nicht so durchwoben von einer Fülle tiefster und reichster, alle menschlichen Verhältnisse berührender Gedanken.

Shakespeares einzigartige Größe als dramatischer Dichter besteht darin, daß er wie keiner die Menschen durchschaut bis ins tiefste Herz hinein, daß er der Dichter ihrer Leidenschaften und ihres Gewissens ist und daß er, wie Schiller sagt, das große, gigantische Schicksal darzustellen weiß, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Auf das letztere wollen wir in diesem Zusammenhange näher eingehen. Das Schicksal, wie es uns in Shakespeares Schöpfungen entgegentritt, zermalmt den Menschen, denn es zeigt ihn uns, wie groß und frei er sich dünken mag oder auch sei, in seiner Abhängigkeit von höheren Gewalten; es erhebt ihn aber auch, denn es läßt uns in diesen Gewalten eine sittliche Weltordnung erkennen, in der, wenn es auch eine Weile anders scheinen mag, zuletzt Recht und Gerechtigkeit den Sieg behält. Und so entläßt uns ein Trauerspiel Shakespeare trotz aller Schrecknisse und Greuel, die es bringen mag, in jenem seelischen Gleichgewicht und in jener inneren Freiheit, die wir für Leben und Tun nötig haben.

Anders wirkt die gewaltigste Tragödie des Sophokles, nach der unsere Klassiker die griechische Tragödie überhaupt zu beurteilen pflegten, anders wirkt der König *Odipus* auf uns ein. Er ergreift uns im tiefsten Innern; aber da ist kaum etwas, das uns erhebt, sondern alles zermalmt uns. In dem furchtbaren Schicksal des *Odipus*, das ihn ohne eigentliches Verschulden¹⁾ zum Mörder seines Vaters und zum Gatten seiner Mutter macht, können wir keine göttliche Gerechtigkeit erkennen, und die vorher bestimmte Notwendigkeit, in der er dieses alles erleiden muß, so sehr er sich müht, dieser Schuld zu entgehen, ist für unser Bewußtsein unerträglich. „Eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal,“ sagt Schiller in seiner Abhandlung über die tragische Kunst, „ist immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen; dies ist es, was auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt, und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert.“

Eine solche erhabene Weltordnung, in der aber zugleich auch die Freiheit des Menschen ihren Platz behauptet oder behaupten will, finden wir nun in Shakespeares Werken. Daß er das Bild einer solchen Weltordnung uns zeichnen konnte, weil er es in seiner Seele trug, darin liegt das tiefste Geheimnis seines ewigen Wertes und seiner Größe.

Das ahnte schon der junge Goethe, der in einer Ansprache „Zum Shakespeare-Tag“ als Kern und Stern von Shakespeares Stücken heraushebt, daß sie sich alle „um den geheimen Punkt drehen, in dem die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt.“ Betont hier der zweiundzwanzigjährige Jüngling in einem Kreise von Freiheitschwärmern naturgemäß die Freiheit des einzelnen, die mit dem notwendigen Gesamtgeschehen zusammenstößt, so bezeichnet der

¹⁾ Eine Schuld des *Odipus* kann nach griechischer Auffassung darin nicht liegen, daß er die tötete, die ihm den Weg sperren; und daß das Orakel und seine Erfüllung vor dem Beginne des Dramas liegen, ändert an der Beurteilung dieses Schicksals nichts; das Erkennen des Zusammenhanges ist überdies das Furchtbare.

Vierundsechzigjährige in dem Aufsatz „Shakespeare und sein Ende“, in dem er sein Urteil und seine Anschauungen über Shakespeare zusammenfaßt, neben der menschlichen Freiheit als das Wesentliche, daß Shakespeare das Notwendige sittlich mache. Dadurch verknüpfe er die alte und neue Welt „zu unserem freudigen Erstaunen.“ Denn ein notwendiges oder blindes Schicksal, das mehr oder weniger alle Freiheit ausschließe, vertrage sich nicht mehr mit unseren Gesinnungen. Das heißt also, Shakespeares große Tat sei es, daß er das Bild einer festen sittlichen Weltordnung zeichne, in der auch der Freiheit des einzelnen eine selbständige Betätigung gesichert sei. Shakespeares Tragödien schilderten das Wollen des Menschen im Kampfe gegen das Sollen, das an ihn herantrete, immer aber so, daß dieses siege, und das Wollen im Nachteile bleibe. „Liesse sich etwas von ihm lernen,“ so beschließt Goethe diese Ausführungen, „so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten. Wir sollten suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft ohne zu wissen warum, über alles präkonisieren, das Wunder wirklich schon geleistet hat.“

Wenden wir uns nun zu Shakespeares Tragödien, insonderheit zu jenen „aufgeschlagenen Büchern des Schicksals,“ den Historien, so sehen wir überall Goethes Auffassung bestätigt. Welch eine wilde Betätigung der Freiheit, welcher Sturm von Leidenschaften, welche Auslehnung gegen die ewigen Sittengesetze, welch ein Chaos widereinander ringender Kräfte! Aber in allem Geschehen treten mit selbstverständlicher, mit zwingender Gewalt ewige, sittliche Ordnungen hervor, die sich nicht verachten, die ihrer nicht spotten lassen. Jene wilden Kräfte vernichten einander, vernichten sich selber. Wie durch einen Gewittersturm ist das Böse plötzlich hinweggesetzt und die ewigen Güter der Menschheit sind gerettet.

Da ist dieser Richard, ein Mann eisernen Willens, an Geist und Kraft seiner ganzen Umgebung weit überlegen. Das Ziel seiner glühenden Sehnsucht ist die Königskrone, und jeder Schritt zu diesem Ziele gelingt. Er tötet die beiden Brüder, die unschuldigen Neffen, den Anhang der Königin und was sich seiner Willkür sonst entgegenstellt; er zwingt den Mayor und die Stadt, ein plummes Possenspiel als ernste Wahrheit hinzunehmen und ihn flehentlich zu bitten, die Last der Krone auf sich zu nehmen. Wie zum Hohne einer ewigen Gerechtigkeit wird durch eine Kette von Lastern und Greueln der Feind der Gesellschaft ihr König. So ist Richard am Ziele seiner Wünsche und hat alles erreicht. Und dennoch besitzt er nichts, als daß er den Fluch seines Wahlspruches auskostet: „Ich bin ich selbst allein.“ Und schon naht ihm die rächende Nemesis auch äußerlich. Die menschliche Gesellschaft, die er verachtete, verbindet sich gegen ihn; er, der alle überlistete, wird von der Königin Elisabeth überlistet; er, der tapfere Sieger in vielen Schlachten, wird im entscheidenden Augenblicke geschlagen. Er wähnte sich völlig frei und hat doch schließlich im Dienste einer höheren Gerechtigkeit eine Welt des Bösen zerstört, damit Platz würde für das Gute. Er selbst wurde bis zuletzt aufbehalten zu seinem inneren und äußeren Gericht. So erleben wir die Majestät einer sittlichen Weltordnung. Die Weltgeschichte wird zum Weltgericht.

Doch wurden nicht auch unschuldige Kinder das Opfer seiner Mörderhand? Gewiß auch Unschuldige finden den Tod trotz dieser sittlichen Ordnung der Dinge. Denn das Leben ist der Güter höchstes nicht. Und Shakespeare hat, damit wir das recht fühlen, den Tod solcher Unschuld zu verklären gewußt. So hier bei den unschuldigen Knaben König Eduards, so bei Desdemona, so bei König Lear und Cordelia und vielen anderen. In dieser Weltordnung wird nicht nach Gewicht und Elle bezahlt, nicht jeder Tat folgt klingender Lohn. Das würde ja auch vielen Krämerseelen ihr bißchen Freiheit nehmen und sie zum guten Handeln gleichsam zwingen. Im ganzen aber trägt alles Tun des Menschen Segen oder Fluch unter seinem Herzen. Und doch ist dieses Schicksal nicht nur ein immanentes, sondern es offenbart sich darin eine gerechte Gottheit, zu der Shakespeares liebste Gestalten, wie ein Heinrich V. in schlichtem und vertrauendem Gebete sich erheben.

Das ist also das Schicksal, wie es Shakespeare schildert. Da ist nichts Gefünsteltes, nichts vom Dichter Hineingetragenes. Es waltet in allen seinen Stücken in einer selbstverständlichen, wenn

auch nicht immer gleich verständlichen Majestät. Aber herrscht diese erhabene Ordnung, dieser gütige Wille, von denen Schiller, wie wir vorhin sahen, als dem Ideale der Schicksalsauffassung für die Kunst sprach, wirklich in allen Schöpfungen des Dichters? Bilden nicht z. B. gerade die Werke, mit denen Goethe und er sich besonders beschäftigt haben „Romeo und Julia“ und „Macbeth“ eine Ausnahme? Nähert sich nicht hier die Auffassung des Schicksals der antiken, indem in „Romeo und Julia“ etwas wie der Götter Reid uns entgegentritt, dem das Glück der Menschen zum Opfer fällt, ein tückisches Geschick, von dem das Schöne unter den Hufschlag seiner Rosse gezerrt wird; indem in „Macbeth“ eine fatalistische Vorherbestimmung den ursprünglich nicht unedlen Mann unerbittlich auf seine dunkle Bahn herabzwingt?

Ein neidisches Schicksal scheint gerade die beiden Häuser Capulet und Montague feindlich getrennt zu haben, aus denen die Allseigerin Liebe die beiden edelsten Blüten in unwiderstehlichem Drange aneinander band. Raum haben sich die Hände der Liebenden in ihrer Zwangslage zu heimlichem Ehebunde gefunden, da will es ein böses Geschick, daß Romeo den Tybalt aus dem ihm nicht mehr feindlichen Hause der Capulet, den er eben mit freundlichen Worten versöhnen will, niederschlagen muß, weil dieser ihm vor seinen Augen den Freund Mercutio ersticht. Und gerade das begütigende Wort führt zu diesem doppelten Verhängnis. Romeo wird verbannt und flüchtet nach Mantua. Ein unglückseliger Zufall will es, daß ihn, schnell geflügelt, die Nachricht von dem Leichenbegängnis der eben angetrauten Gattin ereilt, nicht aber der Bote des treuen Priesters, der ihm sagt, daß alles nur Schein war; und eine „unmittelbare Stunde“ war es, in der er im Grabgewölbe der Capulet den Paris trifft, der ihn zum Zweikampf zwingt, in dem dieser fällt. Er selber nimmt das scharfe Gift, das ihn mit Julia im Tode vereint, und einen Augenblick später erwacht Julia aus dem Scheintod, um nun, da sie den toten Romeo an ihrer Seite sieht, sofort entschlossen, dem Gatten im Tode nachzufolgen. — Hier scheint fast ein böser Dämon zu walten, tückischer als in der Antigone des Sophokles, wo Kreon einen Augenblick zu spät bei Antigones Gruft erscheint. Und dennoch:

Was ist der Zufall anders als der rohe Stein,
Der Leben annimmt unter Bildners Hand?

Wir fühlen von vorne herein, daß dieser stürmischen Leidenschaft jeder Zufall verhängnisvoll werden muß. Und wie der Sturmwind dieser Leidenschaft, die doch zugleich auch tiefe und starke Liebe war, alles hinwegfegt, was Menschen nötig haben auf ihrer Lebensbahn, Geduld und Besonnenheit, wie diese Leidenschaft sie für einander sterben läßt und doch auch beide schuldig macht, so ist auch ihr Todeslos hart und schön zugleich: denn sie bewähren es, daß Liebe stark ist wie der Tod, und ihr Tod verfährt zugleich die feindlichen Häuser. Und darum scheiden auch wir verfährt von diesem Trauerspiel, denn wir dürfen auch in ihm das Walten eines gerecht abwägenden und gütigen Geschicks sehen.

Und Macbeth? Ihm wird aus der Hexen Mund die Weissagung, daß er König werden soll; und er, der tapfere und auch ehrenhafte Mann, der zwar Ehrgeiz besaß, doch nicht „die Schlechtigkeit, die diesen begleiten sollte,“ wird König durch Königsmord. Aber diese sich erfüllende Weissagung ist dennoch grundverschieden von den Orakeln der antiken Tragödie, denn in ihnen wird ein Übel prophezeit, dem man entgehen will und das uns doch ereilt, dort ein Gutes, das aber den freien Entschluß zum Bösen verlocken will und das dann erreicht wird durch Schuld. Es zeigt sich im Verlaufe des Dramas bei den weiteren Zukunftsprüchen der Hexen ein tiefgehender Unterschied zwischen ihm und dem antiken, denn es sind symbolisierte Versuchungen zum Bösen, wie sie die alte Welt nicht kennt, die den, der ihnen traut, zuletzt täuschen und verderben. Es ist das Gaukelspiel der Hölle,

Die uns mit doppelsinn'ger Rede äßt,
Die das gegebne Wort dem Ohre hält
Und es der Hoffnung bricht.

Macbeth erliegt diesen Versuchungen, obwohl ihn die Stimme des Gewissens in erschütternder Weise warnt und straft. Er verödet innerlich, er verliert Liebe und Ehre, die Königskrone wird ihm

Tand, das Leben Unsinn. Er war sich des guten Weges wohl bewußt und wählte nach hartem Gewissenskampf den schlechten. Und so ist auch dieses Meisterwerk Shakespeares eine Tragödie des Kampfes zwischen Wollen und Sollen, in dem die sittliche Weltordnung triumphiert.

Die Betrachtung der beiden Tragödien, denen unsere beiden Klassiker durch ihre Bearbeitung ihre besondere Teilnahme zugewandt haben, führt uns zu diesen.

Goethe bezeichnet seine Gedanken in dem eben angeführten Aufsatze als einen einzelnen Versuch, der zeigen solle, „wie die verschiedenen poetischen Geister jenen ungeheuren und unter so viel Gestalten hervortretenden Gegensatz auf ihre Weise zu vereinigen und aufzulösen versucht haben.“ Er hatte unmittelbar vorher die Vorbildlichkeit Shakespeares gerade hierin stark betont. Es liegt nahe, diesen Versuch auf unsern Dramatiker Schiller auszudehnen, in dessen Dramen der reifen Epoche: im Wallenstein, auch in der Maria Stuart und Jungfrau, dann aber namentlich in der Braut von Messina Notwendigkeit und Schicksal stärker hervortreten als man es bei dem Dichter der Freiheit erwartet.

Wenden wir uns zuerst der gewaltigen Tragödie des Wallenstein zu, von der bekanntlich Goethe sagte, daß sie so groß in ihrer Art sei, daß mit ihr nichts verglichen werden könnte. Indem Schiller im Prolog die größere Hälfte von Wallensteins Schuld den unglückseligen Gestirnen zuspricht, weist er auf den Zwang der Verhältnisse hin, in dem Wallenstein steht. Dieser weiß gleich zu Beginn des Dramas aus dem Munde seiner Gemahlin, wie man in Wien über ihn denkt, und daß man seine Absetzung plant. Und die Anwesenheit Quetsenbergs im Lager bestätigt seine Annahme. Für einen Charakter wie den seinen liegt damit aber eine schwere innere Zwangslage vor: er fühlt sich vom Kaiser gekränkt, also gewissermaßen ihm gegenüber im Recht; er fühlt seine Überlegenheit, seine Macht; er besitzt einen hochfliegenden Ehrgeiz, der ihm Unterwerfung unmöglich macht und er glaubt, daß die Sterne ihm günstig seien, daß das Schicksal ihn zu Großem bestimmt habe. Man könnte daher mit einem Schein des Rechts sagen, daß ein solcher Charakter unter solchen Umständen nur so handeln konnte, wie Wallenstein gehandelt hat, und daß daher in diesem Drama nur Notwendigkeit und keine Freiheit herrschte. Diese Auffassung scheint unterstützt zu werden durch Wallensteins Anschauungen über Notwendigkeit und Schicksal. Er sagt zu Max: Wir handeln, wie wir müssen, und zu Illo: Des Menschen Taten und Gedanken sind notwendig wie des Baumes Frucht.

Hab ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Das Schicksal aber, das, wie er wähnt, ihn zu seinem Günstling erkoren hat, muß ihn an das gewünschte Ziel bringen, wenn er die rechte Schicksalsstunde benützt.

Dennoch treffen diese Schlüsse nicht zu. Das kann des Dichters Meinung nicht sein, der immer wieder so eindringlich die innere Freiheit verkündet, der es als ein Wort des Glaubens, seines Glaubens ausspricht:

Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei
Und würd' er in Ketten geboren.

Wallenstein ist in beiden Fällen im Irrtum. Zunächst täuscht er sich über die innere Notwendigkeit, aus der heraus er handeln müsse, wie er handelt. Das sehen wir in den entscheidenden Szenen des Dramas, in denen es sich um den Abschluß des Vertrages mit den Schweden handelt. Wir erleben den schweren Seelenkampf Wallensteins in dem großen Selbstgespräche, ehe Wrangel zu ihm eintritt. Wallenstein erkennt als Verbrechen, was er im Sinne hat, und weiß, daß er an der Grenze steht, wo zwei Lebenspfade sich scheiden.

Aber mußte er sich nicht entsprechend seiner Anlage für den verderblichen entschließen? Nein, denn das Zünglein der Wage schwankt hin und her. Wir sehen deutlich, sie hätte sich auch nach der anderen Seite senken können. So wie Wrangel fort ist, reut ihn sein Verrat. Er will ihn ungeschehen

machen. Da weiß die Gräfin, sein böser Dämon, ihn darüber zu belehren — was freilich die ebenso gestimmten Saiten seines Inneren tief erzittern läßt — daß er keine Wahl habe, daß er nur sich selber treu, der Große bleiben könne, der er war, denn „recht habe jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst,“ es gebe kein anderes Unrecht als den Widerspruch. Im Geiste dieser Worte spricht er dann zu Max und Illo von der inneren Notwendigkeit seines Handelns und menschlichen Handelns überhaupt.

Und doch hat dieser Max mit seinen flammenden Worten, in denen er an das „Edle in der Freiheit“ mahnt, ihn im innersten Wesen umgestimmt, denn nach dem Gespräch mit ihm steht er betroffen in tiefe Gedanken versunken da. Er fragt nach Wrangel, er will ihn nochmals sprechen; doch der ist fort, es war, als hätte die Erde ihn eingeschluckt. Es ist zu spät. So wird diese gewaltige Willensnatur, dieser, wie er selber glaubt, innerlich fertige, abgeschlossene Charakter, mehrfach vor die Entscheidung dieses seines freien Willens gestellt, und er zeigt sich dabei guten und schlechten Einflüssen zugänglich.

Den unheilvollsten in seinem Leben hat sein Sternenglaube ausgeübt. Die Astrologie spielt hier in gewisser Hinsicht, meiner Ansicht nach, eine ähnliche Rolle wie die Hexen in „Macbeth“. Bei ihm wie bei Wallenstein lag im Herzen der Zündstoff eines ungeheuren Ehrgeizes, der, wenn er zur Flamme aufloderte, wie in Notwendigkeit alles niederbrannte, was ihm im Wege stand. In Macbeths Seele fällt zündend das Wort seiner Sehnsucht, daß er König werden soll, und Wallenstein glaubt dem Sternenorakel das, was sein Stolz in den Sternen lesen will, daß er zu Großem und Gewaltigem, daß er zum Herrscher bestimmt ist. So handelt es sich hier wie dort um eine für ihre Natur schwere Versuchung, der beide erliegen. Denn auch Wallenstein scheut eine schwere Schuld nicht, um sein Ziel zu erreichen. Beide werden getäuscht und ins Verderben gestürzt, und beide erkennen oder ahnen wenigstens, daß sie getäuscht sind. Denn, wenn auch Wallenstein nach Oktavios Verrat es ausspricht, daß das geschehen sei wider Sternenlauf und Schicksal, so sagt er in dem vorahnungsvollen Gespräch mit der Gräfin in der Erinnerung an Max, dieser gehöre nicht mehr den trüglisch wankenden Planeten an. „Ihm spinnt das Schicksal keine Tücke mehr. O, ihm ist wohl.“

Bezeichnend ist es, daß Wallensteins Tod mit einer astrologischen Szene beginnt, wie Macbeth mit der Hexenszene beginnt. Hier bekommen beide den entscheidenden Anstoß zu ihrer hochfliegenden, verderblichen Bahn; auf dieser bestärkt und erhält sie hier die Lady Macbeth, dort die Gräfin Terzky. So hat auch der Dichter des Wallenstein in besonderer Weise den Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit zu zeichnen gesucht, von Wollen und Sollen, in dem das Sollen den Sieg behält. Das Walten einer gerechten Weltordnung zeigt sich darin, daß er, der doch vor allem auf Erhöhung seines Selbst bedacht war, in seinem Handeln immer mehr sein besseres Selbst einbüßte, und daß er das Schönste seines Lebens, den reinen Freund, verlor, in dem er am reinsten und innigsten mit der Menschheit verbunden war.

Doch spricht gegen die im vorhergehenden dargelegte Auffassung nicht Senis beschwörendes Sternenorakel, mit dem er zu dem Fürsten kurz vor dessen Tode hereinstürzt? „Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil!“ Zwar Seni bezieht es irrtümlich auf die Schweden und Wallenstein auf Oktavio, und doch ist es wahr, denn Buttler, der falsche Freund, steht schon mit den Mordnechten hinter der Tür. Wir haben hier, wenn man es so nennen will, eine Inkonsistenz des Dichters. Er hat in dramatisch wirksamster Weise hier dem Sternenspruche die verhüllte Schicksalswahrheit gegeben, wie sie uns in den Orakeln der griechischen Tragiker entgegentritt. Erinnert doch auch sonst manches im Wallenstein an die Tragödie des Sophokles, mit der Schiller sich damals beschäftigte. In dieser einen Zeile aber die Anschauung des Dichters über ein unabwendbares, vorherbestimmtes Schicksal zu erkennen, wie es Wallenstein treffen mußte, wäre nach allem, was wir von dem Dichter wissen, und nach den vorhin angeführten Worten Schillers über die tragische Kunst der Griechen doch mindestens gewagt.

Aber wie? Schildert nicht ein solches Schicksal die Braut von Messina? Wir wollen uns daher noch kurz der Betrachtung dieses Dramas zuwenden.¹⁾ Zunächst muß hervorgehoben werden, daß der Dichter es sich dieses Mal zur Aufgabe gemacht hatte, der griechischen Tragödie neues Leben zu geben durch ein ihr innerlich und äußerlich verwandtes Werk. Äußerlich zeigt das der Chor, innerlich neben der weniger individuellen Zeichnung der Personen vor allem die antike Schicksalsidee, die er hier, soweit dies für unser Bewußtsein möglich ist, zu wahren sucht. Deutlich ist insonderheit die Beziehung zum König Ödipus. Hier knüpft Ödipus mit der Gattin, in Schillers Werk Messinas Fürst mit der Braut des Vaters einen fluchbeladenen Ehebund. In beiden Tragödien finden wir ein Orakel, das ein Königspaar vor der Frucht ihrer Ehe, hier vor dem Sohne, dort vor der Tochter warnt. Und die Orakel gehen hier wie dort in Erfüllung, weil sie sich erfüllen müssen.

Denn noch niemand entfloß dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermüht, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Dieses Schicksal kündigt sich nun nicht nur an, es scheint auch in den Gang der Handlung einzugreifen, um das von ihm Beschlossene in sichere Erfüllung zu bringen und zwar in der Braut von Messina in höherem Maße als im König Ödipus. Man hat bei dem Lesen dieser Tragödie das unbedingte Empfinden, daß hier das Schicksal alles zu dem von ihm gewollten Ende führt; und zu allem Überschuß hebt der Chor dieses geheimnisvolle Walten immer wieder hervor.

Aber in einem Wesentlichen unterscheidet sich Schillers Drama von dem des Sophokles. Schiller läßt es mit den Worten schließen: Der Übel größtes ist die Schuld. So will der Dichter also hierauf allen Nachdruck gelegt sehen. Und tatsächlich laden alle Personen des Dramas Schuld auf sich. Beatrice, die blindlings dem Geliebten aus dem Kloster folgte, dadurch den treuen Diego hintergeht und die Mutter in bange Sorge stürzt, die den Geliebten täuscht, indem sie gegen seinen Wunsch der Leichenfeier beivohnt und dieses und den Eindruck, den Don Cesar auf sie machte, ihm verschweigt; Don Manuel durch den Bruderhaß und Klostersraub; Don Cesar durch ein hohes Maß leidenschaftlicher Unbesonnenheit, die zum Brudermorde führt. Auch Isabella macht sich schuldig, wenn sie auch selber glaubt, alles unschuldig zu erleiden. Zwar ihre *ispeis*, mit der sie, als das Unglück hereinbricht, Orakel und Götter schmäht und darin an Jokaste erinnert, kann hier nicht eigentlich in Betracht kommen. Doch zeigt sich darin ihr im Grunde stolzer, hochfahrender Sinn; sie hat neben dem Gatten in innerer Unwahrheit gelebt, und die Heimlichkeit, mit der sie allein das Geschick meistern wollte, bezeichnet Don Cesar als die Quelle aller Schuld. So ist keiner frei von Verschuldung.

Verantwortungsvolle Schuld aber können nur freie Menschen auf sich laden. Die innere Freiheit hat Schiller also auch in diesem Drama nicht preisgeben wollen. Denken wir uns die einleitenden Orakel fort, so wäre doch alles gekommen, wie es kam. Freilich würde uns das Drama dann durch ein etwas reiches Maß von Zufälligkeiten befremden, die zur Katastrophe führten. Aber der Dichter konnte zeigen wollen, wie wir es in Romeo und Julia gesehen haben, daß solcher Zufall gerade leidenschaftlich erregten, unbesonnenen Menschen gefährlich werden muß.

Wir haben in der Braut von Messina unzweifelhaft den dichterischen Versuch zu erkennen, die antike Schicksalsidee dem modernen Bewußtsein annehmbarer zu machen, indem der Dichter die geheimnisvolle Verkettung von notwendigem Geschehen und innerer Freiheit des Menschen zu zeichnen sucht. Das letztere trägt er also in die antike Schicksalsidee, in der nur Notwendigkeit herrscht, hinein. Und bis zu einem gewissen Grade hat Schiller auch die Notwendigkeit zu einer sittlichen gemacht. Ganz freilich ist das in diesem nach Möglichkeit mit antikem Geiste erfüllten Drama nicht geschehen.

In den einleitenden Betrachtungen über den Chor nennt Schiller Aeschylus und Sophokles als seine Vorbilder. Es ist aber bezeichnend, daß er hier auch Shakespeares gedenkt, dessen Tra-

¹⁾ Hierüber vergleiche den Aufsatz von Schneider, Lehrgänge und Lehrproben 1911.

gödien nur der Chor geklagt habe, damit ihre wahre Bedeutung hervortrete. In der Braut von Messina haben sich antikes und modernes Bewußtsein in ihrem tiefsten Ideengehalt verschmolzen.

Die ungeheuren Geschehnisse, die über Europa um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts hereinzubrechen beginnen, der Ernst des Schicksals in dem eigenen Leben, das ihm immer wieder nach langem Leiden nur kümmerlich Genesung schenkt, lassen den Dichter die Macht des Geschicks betonen. Er ist sich dabei nicht untreu geworden, denn er blieb ein Prediger der inneren Freiheit, selbst in diesem Drama. Was der Dichter auf der Höhe seines Lebens in „Ideal und Leben“ preist, bewährt Don Cesar: die tapfere Gegenwehr des Geistes gegen das Geschick; in freiwilligem Tode sucht er es zu versöhnen und zu überwinden. Auf der Macht des Geschicks freilich ruht hier aller Nachdruck. Wir alle sind in der Gewalt dieses Geschicks. Und wer, dem eigenes Erleben den Sinn dafür geschärft hat, ist nicht aufs tiefste erschüttert bei den Worten Don Cesars:

Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
Die der Mensch, der vergängliche, baut?

Indem der Dichter uns diese hohen Ordnungen ahnen läßt, indem er, wie es Shakespeare besonders gegeben war, die gewaltige Majestät einer gerechten Weltordnung uns zeichnet, gewinnt die Tragödie erst die rechte Weihe ihrer Kraft.

Gedankengänge, wie die vorhergehenden, die die tiefsten Fragen des Menschenlebens berühren, wie sie aber durch die Lektüre der Meisterwerke Shakespeares uns besonders nahe gelegt werden, bieten dem Nachdenken des Primaners ernste Aufgaben. Sollten wir sie deshalb vermeiden? Ich denke nicht, zumal nach meinen Erfahrungen der Sinn für solche Fragen in einem Alter besonders lebendig ist, das noch freudig glaubt, diese Fragen wirklich lösen zu können.

In den voranstehenden Darlegungen gingen wir davon aus, uns zum Bewußtsein zu bringen, wie hoch der britische Genius auch dem gereiften Urteil unserer Klassiker stand und wie auch ihre Meisterwerke ihm Anregung und Gewinn verdanken. Dabei wurde der Nachdruck auf das gelegt, worin Goethe mit Recht die Größe Shakespeares sieht, auf die Schilderung einer erhabenen, sittlichen Weltordnung, deren Spiegelbild seine Werke sind. Indem er die Notwendigkeit zu einer sittlichen machte, hat er, freilich nicht in bewußter Absicht, aber entsprechend einer veränderten Weltanschauung, die neue Welt mit der alten, das neue Drama mit dem der Alten verknüpft. Bewußt und planvoll hat das dann Schiller getan, wie wir das namentlich in der Braut von Messina gesehen haben.

In diesem Zusammenhange sei noch auf folgendes hingewiesen: Goethe bezeichnet als das innere Gesetz des antiken Dramas ein unabweisliches Sollen, das auf ein Vollbringen dringt. Er weist auf die Antigone hin, die dem ungeschriebenen Gesetze folgt, das sie den Bruder bestatten heißt. Ebenso könnte man die Elektra nennen, die den Vatemord sühnen muß. In der antikisierenden, romantischen Tragödie, der Jungfrau von Orleans, die ja auch sonst den Einfluß der Antike, besonders des Homer zeigt, haben wir ein Ähnliches. Sie hat die über die Kräfte eines Weibes hinausgehende, von der Himmelskönigin ihr gegebene Aufgabe zu vollbringen, frei von Männerliebe ihr Vaterland von den Feinden zu befreien. Es ist merkwürdig, daß auch Shakespeare ein solches Sollen, das über die Kräfte des Helden geht, an diesen herantreten läßt. Goethe selbst weist auf Hamlet und Brutus hin. Auch hier aber ist der Nachdruck auf den seelischen Konflikt gelegt, denn es tritt uns bei den Helden hier ein inneres Anderswollen, dort ein Nichtwollen entgegen.

Shakespeare und die Antike.

Wir sind durch diese Untersuchungen auf die wesentlichsten Unterschiede der antiken und modernen Tragödie hingeführt. Solche zu berühren hatten wir immer wieder schon im vorhergehenden Veranlassung. Während aber da der Nachdruck auf der verschiedenen Auffassung des gesamten Weltgeschehens lag, die auch in dem Geiste des Dramas ihren Ausdruck fand, stellen die folgenden Betrachtungen

tungen die verschiedene Bewertung der freien Persönlichkeit des einzelnen in den Vordergrund, die im Gegensatz zum Altertum für eine neue Zeit höchstes Glück der Erdenkinder geworden ist.

Das Christentum hat den selbständigen Wert des einzelnen unendlich gesteigert, auch dadurch, daß es die Freiheit desselben betont, mit der er sich zum Guten oder Bösen entwickeln kann. Eine tausendjährige Kultur hat das Seelenleben reicher gemacht und Bestrebungen und Seelenkämpfe, ein Wünschen und Wollen hervortreten lassen, wie es dem Altertum noch fern lag. Das Wollen, sagt Goethe, ist der Gott der neuen Zeit und er preist Shakespeare, der zuerst den Konflikt desselben mit dem Sollen auf das herrlichste im individuellen Charakter dargestellt habe. Wir wollen hier die Worte individuellen Charakter unterstreichen. Die Entwicklung desselben ist in dem neueren Drama, das durch Shakespeare begründet ist und von ihm Regel und Norm erhalten hat, die Hauptsache; nicht so in der antiken Tragödie, denn hier ist es die Fabel.

Wenn wir diesen Unterschied Primanern recht fühlbar machen wollen, empfiehlt es sich, das antike Drama mit dem Shakespeares zu vergleichen, denn unsere Klassiker suchen, wenigstens zum Teil, bewußt, sich den Alten wieder zu nähern und einen Ausgleich zwischen ihnen und Shakespeare herbeizuführen. Dazu kommt nun, wie das schon hervorgehoben ist, daß gerade Shakespeare das menschliche Seelenleben in seiner Vielseitigkeit und zugleich unergründlichen Tiefe, die Entwicklung menschlicher Charaktere mit einer Wahrheit und Folgerichtigkeit dargestellt hat, wie keiner vor und nach ihm, selbst Goethe nicht ausgenommen.

Bei der Besprechung des wichtigsten Stückes der Hamburger Dramaturgie, der tragischen Katharsis, wird wohl ziemlich allgemein das sechste Kapitel von Aristoteles Poetik herangezogen, zu dessen Beginn der Stagirit seine berühmte, im wesentlichen auch von Schiller¹⁾ übernommene Definition der Tragödie gibt. Das ganze Kapitel ist für das Verständnis und die Beurteilung der griechischen Tragödie, aus deren genauer Kenntnis heraus der Philosoph schrieb, so wertvoll, daß schon aus diesem Grunde die wichtigsten Gedanken desselben Primanern mitgeteilt werden müßten.²⁾

Für unseren augenblicklichen Zweck ist der wichtigste Satz: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἥθη, das erste und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel, das zweite aber die Charaktere. — Eine eingehende Begründung dieses Schlufsurteils hat Aristoteles vorangehen lassen. Sie lautet: μέγιστον δὲ τούτων (der Teile der Tragödie) ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας· καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶ, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης· εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοῖναντίον. οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμησονται, πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων.

Das wichtigste für Aristoteles ist also die Verknüpfung der Begebenheiten: denn die Tragödie ist eine Nachahmung nicht von Menschen, sondern einer Handlung, des menschlichen Lebens, seines Glückes und Unglücks: denn auch das Glück beruht auf einer Handlung, und der Zweck ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit des Menschen. Nach ihren Charakteren haben die Menschen diese oder jene Eigenart, nach ihren Handlungen aber haben sie Glück oder Unglück. Es wird also in der Tragödie gehandelt, nicht um einen Charakter darzustellen, sondern in den Handlungen kommen die Charaktere mit zur Darstellung. So ist also Handlung und Fabel der Zweck der Tragödie; der Zweck aber ist das wichtigste in allem.

Man erkennt leicht, wie diese Beurteilung für diesen Philosophen charakteristisch ist, indem sie Glückseligkeit und Zweck betont. Sie ruht aber zugleich auf einer umfassenden Kenntnis der griechischen Tragödie und trifft für das Wenige, was wir von ihr kennen, durchaus zu, denn die Fabel, die Ver-

¹⁾ Über tragische Kunst. 1792.

²⁾ Am besten im Original. Der Gebrauch einer Chrestomathie neben einer fortlaufenden Schriftstellerlektüre erscheint wünschenswert.

knüpfung der Begebenheiten, ist hier die Hauptsache. Daraus ergibt sich aber für die Charakterzeichnung in dieser Tragödie sehr Wesentliches.

Da die Fabel das wichtigste ist, da sie dem Dichter in der Regel gegeben ist, so daß er höchstens gewisse Veränderungen mit ihr vornimmt, so ist er von vornherein auf ganz bestimmte Charaktere angewiesen, wie sie für diese Fabel in Betracht kommen. Und zwar wird er den Grundzug in ihnen betonen, der von einer Leidenschaft erfaßt, eben die gewollte tragische Handlung herbeiführt. Durch diese Betonung des Grundzuges, gelangen wir aber zu bestimmten Arten von Charakteren, zu Typen, deren Ausdruck die Maske des Schauspielers ist. Über diese typische Darstellung schreibt Schiller an Goethe:¹⁾ „Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels, mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeares und auch in Ihren Werken finde. So ist z. B. Ulysses im *Ajax* und im *Philoktet* offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit; so ist Kreon im *Ödipus* und in der *Antigone* bloß die kalte Königswürde.“

Anderß also als in der antiken Tragödie sind die Charaktere in der modernen dargestellt, anders insonderheit bei Shakespeare. Und zwar aus dem eben angeführten Grunde. Gewiß wird, wenn irgendwo, gerade in seinen Dramen gehandelt; aber, wenn sich auch Handlung und Charakter hier aufs innigste durchdringen, das Erste, das Ursprüngliche ist doch der Charakter. Shakespeare begnügt sich nicht, diesen in seinen Grundzügen zu zeichnen, er erfaßt ihn nach dem tiefsten „Gefüge, nach dem er angetreten ist,“ er zeigt uns sein Werden aus Wurzel und Keim; und wie er sich vor unseren Augen entwickelt, so entwickelt sich die Handlung. Sie ist in den meisten Historien grausam und hart, wie es die Menschen seiner Historien sind; sie ist in *Macbeth* und *Richard III.* folgerichtig, wenn auch bösem Zweck entsprechend, solange diese in sich geschlossene, selbst beherrschte Charaktere sind, sie wird launisch sprunghaft, unberechenbar, zwecklos, je mehr diese innerlich zerfallen; sie ist einfach und gerade in *Heinrich V.*, wie es sein Lieblingsheld war; sie ist derb, lebenswürdig, romantisch, wie die Personen seiner Lustspiele. Wie sehr Shakespeare der Charakter die Hauptsache war, mag man auch aus *Julius Cäsar* erkennen, in dem der Umschwung der Handlung durch den unberechenbaren Charakter des Antonius herbeigeführt wird. Sollen wir hier einzelnes herausheben, so mögen es die in diesem Drama gelegentlich vorkommenden, die Handlung störenden Episoden sein, die der Dichter aus Plutarch beibehalten hat, nur weil sie charakteristisch waren. So die Szene mit dem Poeten, die Brutus als den strengen, einseitigen Anhänger der Stoa zeichnen soll, der in seinem herben Ernst für Scherz keinen Sinn und kein Verständnis hat, wofür doch selbst der hagere, düstere Cassius nicht unempfindlich ist.

Denn für Shakespeare ist die Charakterdarstellung das wichtigste. Auch bei ihm bringen die Handlungen den Menschen Glück und Unglück, aber der Keim für alles Handeln und also auch für alles Glück liegt im Charakter. Die Charaktere fesseln uns bei dem großen Briten am meisten, dann erst die Handlungen; an den Handlungen aber vor allem ihr Entstehen, wie es durch die Entwicklung des Charakters bedingt wird. Wenn Aristoteles hervorhebt, daß uns am meisten der Umschlag des Schicksals, die Peripetie, ergreife, daß das aber zur Fabel gehöre, so steht die Sache im wesentlichen bei Shakespeare so, daß jeder Charakter, je nachdem er sich zum Guten oder Bösen entwickelt, sich sein Schicksal, auch die hereinbrechende Katastrophe, selbst bereitet hat.

Interessant ist es, wie Otto Ludwig, der begeisterte Verehrer des britischen Genius, sein eigenes Schaffen, das dichterische Werden seiner Dramen schildert: Er sieht zuerst Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärde für sich oder gegeneinander. Vom Stücke erfährt er nicht die Fabel zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erstgesehenen Situation aus schießen neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis er das ganze Stück in allen seinen Szenen hat. — Das erste also sind die geschauten Charaktere, aus ihnen entwickelt sich die Handlung.

¹⁾ 4. April 1797.

Diese Charaktere sind bei Shakespeare und dann überhaupt in dem neueren Drama individuell erfaßt, in der antiken Tragödie sind sie vor allem in großen Zügen typisch angelegt. Wenn Aristoteles sagt, daß es Tragödien ohne Charaktere geben könne, nicht aber ohne Handlung, so gilt dieser Satz für Shakespeare sicherlich nicht, und das neueste sogenannte Milieudrama würde geneigt sein ihn umzukehren.

Es wurde vorhin ausgesprochen, daß es sich empfiehlt, Shakespeare als Typus des neuen Dramas mit dem antiken zu vergleichen, auch deshalb, weil unsere Klassiker auf der Höhe ihres dichterischen Schaffens der antiken Auffassung sich bewußt näherten. Dem entspricht auch, daß Schiller, als er sich im Frühjahr 1797 mit der Poetik des Aristoteles eingehend beschäftigte, in den Briefen an Goethe besonderen Wert auf eine glückliche Fabel legt. Aristoteles habe den Nagel auf den Kopf getroffen, daß er in der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten lege. Und Goethe stimmt ihm darin bei. Freilich muß hervorgehoben werden, daß es Schiller, dem die poetische Idee das wichtigste war, vor allem darauf ankam „alle Zufälligkeiten und Nebendinge, alles Leere und Unbedeutende aus der Handlung auszuschalten,“ Dinge, welche die neueren Dichter brächten, um nur ja der Wirklichkeit recht nahe zu kommen. Über das Verhältnis von Charakter zur Handlung spricht er also nicht. Wir werden vielmehr im ganzen auch bei ihm das oben aufgestellte Gesetz des neueren Dramas finden.

Werfen wir darum noch einen kurzen Blick auf einige Werke unserer Klassiker. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß schon bei Lessing, der doch viel Wert auf eine gute Fabel legte, in der Emilia Galotti, vor allem aber im Nathan, die Charaktere mehr bedeuten als die Handlung. Goethes Iphigenie kann man gerade auch deshalb der Iphigenie des Euripides entgegenstellen, weil bei diesem die schöne Fabel und die lebhafte Handlung die Hauptsache sind, während bei Goethe alles Gewicht auf den Charakteren ruht, die gleichsam unmittelbar aufeinander einwirken und eine innere Umwandlung derselben zur Folge haben. In Schillers Don Carlos ändert sich die ganze Art der Tragödie, als Posa und nicht mehr Don Carlos Träger der Handlung ist. Im Wallenstein nehmen wir doch den Hauptanteil an der tragischen Entwicklung seines Charakters; es erfüllt uns vor allem mit Furcht und Mitleid, daß er sein besseres Selbst verliert, und wohl erst in zweiter Linie interessiert uns sein daraus entstehendes Handeln, das zu seinem tragischen Untergang führt. Anders ist es dann freilich in der Braut von Messina. Hier sieht man deutlich, wie die Fabel, die Verknüpfung der Begebenheiten das Ursprüngliche ist und wie die nur in großen Zügen, mehr nach Art der Bildhauerkunst, entworfenen Charaktere gleichsam in die Fabel hineingezeichnet sind.

Reich an individuellstem Leben dagegen sind Shakespeares Charaktere. Der Dichter hat sie alle mit geistigem Auge geschaut und hat ihnen abgelauscht, wie sie gehen und stehen, wie sie lachen und weinen; er weiß, wie ihnen zumute ist, er kennt, wie man gesagt hat, die eigenste Blutwärme ihres Wesens. Sie alle sind nicht der Natur nachgezeichnet, sondern sind selber Natur. Kein Alter, kein Stand ist dem Dichter fremd und fast scheinen beide Geschlechter ihm gleich vertraut. Shakespeare hat Könige und Helden, Richter, Ärzte und Geistliche, Kavaliers und Diener, Bettler und Räuber gezeichnet, er hat Greise, Männer und Kinder, verworfene Weiber, liebenswürdige, edle, selbstlose, hochherzige Frauengestalten geschaffen. Und es geht uns bei ihnen allen wie im Leben, wir lernen sie erst allmählich kennen, lieben oder hassen, und jeder beurteilt sie wohl auch verschieden, denn er sieht an ihnen Züge, die dem eigenen Wesen verständlich, vertraut, lieb oder leid sind.¹⁾

¹⁾ Der einzige, der den Mut hatte, zu leugnen, daß Shakespeare groß ist in der Charakterzeichnung ist L. Tolstoi (Shakespeare, eine kritische Studie, Deutsch, Hannover 1906). Er spricht ihm geradezu die Fähigkeit ab, Charaktere zu schildern. „Individualität der Sprache, das ist — die Art der Sprache, welche für den Charakter jeder Person natürlich ist. Das fehlt bei Shakespeare. Alle seine Charaktere sprechen nicht ihre eigene Sprache, sondern immer nur dieselbe unnatürliche, gesuchte Sprache Shakespeares, in welcher nicht nur sie nicht sprechen könnten, in welcher nie ein lebender Mensch gesprochen hat, noch sprechen wird.“ Ganz richtig. Shakespeares Sprache ist in der Tat unnachahmlich, und schon Lessing hat gesehen, daß bei ihm ein Plagiat unmöglich ist. Jede seiner Gestalten hat etwas von dem Geiste und der Sprachgewalt

Und zugleich haben alle diese so individuell gezeichneten Menschen nicht nur eine, sozusagen, zufällige Existenz, sie sind nicht nur an einem bestimmten Ort oder zu einer bestimmten Zeit verständlich. Nein, zu allen Zeiten und in allen Himmelsstrichen werden die meisten von ihnen verstanden werden, weil sie etwas von typischer Menschenart haben, wie die Gestalten Homers.

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte;
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

Eingefleischte Engländer sah Goethe in den Helden der Römerdramen, andre preisen des Dichters Verständnis für die römische Art, und er hat es ohne Zweifel in viel höherem Maße als für das Griechentum, vielleicht deshalb, weil die beiden Völker viel Verwandtes haben: das wesentlichste aber ist, daß hier echte Menschen gezeichnet sind. — In Shakespeares Verbrechern glauben bedeutende Kriminalbeamte¹⁾ bestimmte Typen derselben, den Staatsstreichverbrecher, den Instinktverbrecher usw. zu erkennen; und hervorragende Ärzte studieren wie nach der Natur an Shakespeares Wahnsinnigen die verschiedenen Formen des Wahnsinns. — Wie verschieden auch im einzelnen Macbeth und Richard III. sein mögen, der Verlauf ihrer inneren Abwärtsentwicklung ist typisch: so führt ein ungezügelter, schuldbeladener, blutbefleckter Ehrgeiz zur Qual des Gewissens und zu innerer Verödung.

Brutus ist ein Urbild des idealen freiheitlichen Schwärmers, dem doch das rechte politische Verständnis abgeht. Die hingebende Art einer Cordelia, die nicht viel Worte macht, sondern schweigend liebt, und Männer, wie Horatio und Kent: in sich geschlossen, bescheiden, stark, fest und treu, wird es vereinzelt, wie sie bei Shakespeare vorkommen, zu allen Zeiten geben. In Hamlet hat man gar, freilich mit Unrecht, wie in Faust, einen Typus des Menschen überhaupt sehen wollen.

So ist denn Shakespeare an typischen Gestalten, die eben darum ewiges und unvergängliches Leben haben, reich wie vielleicht nur noch der Vater der Dichtkunst Homer es ist. So reich ist die Welt des Sophokles nicht. Aber auch seine Menschen leben ein unvergängliches Leben seit mehr als zweitausend Jahren, weil sie verständlich sind unter jeder Sonne und nicht nur den Sitten und Anschauungen eines bestimmten Landes und Geschlechtes. Daß wir diese Menschen weniger bis in ihre einzelnen Züge kennen lernen, liegt vor allem in der Art der griechischen Tragödie; dennoch bietet uns auch Sophokles nicht etwa nur idealische Masken. Der Unterschied zwischen dem großzügigen, leidenschaftlichen, scharfsinnigen und verblendeten König Ödipus und dem kleinen, nüchtern verständigen, um seine Ehre besorgten Kreon fällt jedem ins Auge, aber auch Paare wie Antigone und Ismene, Elektra und Chrysothemis trennt und begrenzt mancher seine Einzelzug.

Mit besonderem Rechte aber ist Shakespeare, seit er neu entdeckt wurde, mit Homer verglichen worden. Beides sind naive Dichter, bei beiden haben wir dieselbe glückliche Mischung von Realem und Idealem. Bei Homer haben wir jene ausgeführte Charakterschilderung, die eine typische Geltung hat und doch auch viel lebendige Einzelzüge aufweist. Schülern erscheint wohl zunächst einer dieser griechischen Helden vor Troja wie der andere. Wenn ihnen dafür das Auge geschärft wird, wie es z. B. auch durch die Lektüre eines Werkes des so scharf zeichnenden Briten geschieht, lernen sie mehr sehen: in Achilles²⁾ den einziggearteten Sohn der Göttin, dessen Rede höher flutet, dessen Sprache bilderreicher ist als die aller anderen, dessen Ehrbegriff der höchste ist, der ganz wahr ist, der aus dem eigenen kurzen Leben und tiefster Freundesliebe die Ahnung eines jenseitigen Lebens schöpft; in Hector die Betätigung sittlichster Kraft; in Nias, dem Turm der Achäer, den wortkargen Mann der Tat; in Odysseus den vielgewandten, listenreichen, aber auch klugen und weisen, den Mann des Rates und der

Shakespeares mitbekommen. Wie ein großer Dichter aber nicht die Unterschiede in der schlichten Sprechweise Heinrichs V., der bilderreichen, stürmischen Art Romeo's, der raffinierten Redekunst eines Antonius, der gewaltigen Leidenschaftlichkeit Beares u. s. f. heraus hören konnte, ist mir unverständlich.

¹⁾ Kohler, Verbrechertypen in Shakespeares Dramen. Goll, Forbrydertyper hos Shakespeare 1907; Deutsch, Verbrecher bei Shakespeare, Junckers Verlag.

²⁾ Vgl. E. Kammer, Ästhetischer Kommentar zur Ilias. S. 67 ff.

Tat zugleich, den standhaften, treuen; in Patroklus den gütigen, freundlichen, milden; in Diomedes den vornehmen Helden, der sich auch ungerechtem Tadel des Oberkönigs fügt und diesen dann durch die tapfere Tat beschämt. Wie fein hat Homer Typen des Greisenalters, den glücklich harmonischen Nestor, den durch schwere Schuld der Jugend hindurchgegangenen Phönix gezeichnet, und der häßlichste Mann vor Ilios, Thersites, ist so individuell geschaut, daß man ihn mit individuell gezeichneten Volksaufwieglern des neueren Dramas wie Vansen im Egmont, in einzelnen Zügen auch mit Cade in Heinrich VI. gut vergleichen kann.

Es war vor kurzem in einer philologischen Zeitschrift die Frage aufgeworfen worden, ob Shakespeare wohl in dem Realgymnasium Homer ersetzen könne. Man kann darauf nicht unbedingt mit ja antworten. Beide geben der Phantasie reiche Nahrung und auch dem denkenden Geiste allen Grund zur Betätigung. Beide sind naive Dichter, und wie bei Homer in dem Bilde von den Blättern der Bäume, die in ihrem Kommen und Gehen an die wechselnden Geschlechter der Menschheit erinnern, leise ein erster sentimentalischer Ton in der Betrachtung der Natur mit hindurchklingt, so „rührt auch Shakespeare mit der äußersten Spitze seines Wesens an die Sehnsucht.“ Aber beide trennt die ungeheure Kluft der Zeiten und der Weltanschauung. Und unserer Jugend bietet darum jeder etwas, was dem andern fehlt. Homer entstammt dem glücklichen Jugendalter der Menschheit, und darum spricht er unmittelbar zu dem jugendlichen Sinn. Die ungeheure Last der Jahrhunderte hat auch ein Shakespeare nicht abwerfen können. Beide sind zwar naive Dichter, die uns ins Leben zurückführen: aber die Welt Homers ist nicht mehr die unsrige, in ihr ruhen wir aus; doch zu den Kämpfen unseres Lebens geschickt macht uns Shakespeare, der in allen seinen Werken das eine verherrlicht: die Betätigung des auf das Gute gerichteten Willens und der sittlichen Kraft.

Shakespeares sittliche Bedeutung.

Man braucht nur eins der Meisterwerke Shakespeares ernstlich zu lesen, dann fühlt man, daß die Seele wie durch ein Stahlbad hindurchgeht; denn hier ist nichts Weichliches, nichts, was den Sinnen schmeichelt, hier spricht zu uns ein Dichter, der ein Mann war. Das Wort, das er den Weichling Antonius bewundernd von Brutus sagen läßt, paßt auf ihn selbst:

So mischten sich die Element' in ihm, daß die Natur
Aufstehen durfte und der Welt verkünden:
Dies war ein Mann.

Während Goethe, so Charakterfest er war, vor allem den Geist bildet, bilden Schiller und Shakespeare, so viel Geist sie besaßen, vor allem den Charakter. Es liegt im Wesen der Sache, daß der Unterricht in der Schule in erster Linie den Geist entwickelt; um so freudiger ist jeder Stoff zu begrüßen, der zugleich den Charakter stählt und festigt und ihm die Richtung auf das Gute gibt. Denn unsere Zeit braucht Männer, die wissen, was sie wollen und sollen, und die Kraft haben nach ihrem Gewissen zu handeln und zu leben.

Daß der britische Dichter — darin eine Verkörperung einer der besten Eigenschaften seines Volkes — männliche Tatkraft in seinen Werken über alles schätzt, sie fast allen seinen Helden als eine ihrer schönsten Tugenden mitgibt und selbst denen bis zum Schlusse läßt, die auf abschüssiger Bahn sonst alles Gute verloren, hat wohl noch niemand geleugnet, wohl aber, daß es des Dichters Meinung sei, diese Tatkraft solle dem Guten dienen, wohl, daß der Dichter überhaupt sittliche Ideale hatte.

Der einsame Denker auf Jasnaja Poljana, L. Tolstoi, dem ja niemand absprechen wird, daß es ihm mit seiner Sittlichkeit heiliger Ernst war, hat wenige Jahre vor seinem Tode geglaubt, in einer besonderen Broschüre geradezu vor dem britischen Dichter warnen zu müssen, weil er „die Sittlichkeit untergrabe.“ Im Grunde seien seine Werke von einer unsittlichen Lebensansicht durchdrungen, er habe keine eigene religiöse Überzeugung, ja er sei nicht einmal wahr, denn er schreibe nicht ernsthaft,

sondern spiele nur mit Worten. Diese Behauptungen sind in dieser schroffen Form so ungeheuerlich, daß sie sich selbst richten. Wenn aber auch nur etwas davon wahr wäre, dann eignete er sich nicht zu dem Führer durchs Leben, als den ihn Gervinus gepriesen hat, vor allem aber nicht zur Lektüre in unseren Schulen.

Es wurde in diesen Blättern zu zeigen gesucht, wie groß Shakespeare in der Darstellung von Menschen und Menschen schicksal sei. Und überall ist uns da ein hoher sittlicher Ernst entgegengetreten. Es steht noch aus, daß wir ihn als Dichter der Leidenschaft und des Gewissens etwas kennen lernen. Indem wir dieses tun, werden wir die beste Antwort finden auf die eben berührten Angriffe, und wir werden vor allem bestätigt finden, daß der Dichter am höchsten stellt: die Betätigung sittlicher Kraft.

Shakespeare ist ein Meister in der Darstellung menschlicher Leidenschaft. Er schildert sie, wie sie dem Menschen naht, wie sie ihn an der schwachen Stelle ergreift, wie sie seiner Herr wird, wie sie gleich einem Orkan ihn in tollem Wirbel mit fortreißt. Kaum gibt es eine Leidenschaft, die der Dichter nicht dargestellt hätte: Liebesleidenschaft in Romeo und Julia, Eifersucht in Othello, Ehrgeiz und Herrschsucht in Macbeth und Richard III., leidenschaftlichen Stolz und Selbstüberhebung in Coriolan, leidenschaftlichen Eigenwillen in König Lear u. s. f. Aber überall ist die Leidenschaft der Leute Verderben. In harten Schicksalsschlägen müssen sie geläutert werden, oder sie gehen in und an ihnen zugrunde. So genau der Dichter den fiebernden Puls dieser Leidenschaft uns fühlen läßt, er selbst steht über ihr und nirgends hat er sie uns schön gemacht, so weit sie häßlich war, nirgends vernehmen wir Sirenen- gesang, wohl aber darf über manchem Drama als Motto das Bibelwort stehen: Laß dich das Böse nicht überwinden, sondern überwinde das Böse mit Gutem! Blut und Urteil sind nach Shakespeare uns mitgegeben, und das Urteil soll der Steuermann sein bei der Fahrt über die oft so stürmische Lebensflut; oder — und auch das zeigen seine Dramen — die böse Leidenschaft soll durch das Gute, das leidenschaftlich ergriffen wird, verdrängt und ersetzt werden. So werden seine Dramen eine eindringliche und ernste Sprache für den, der sie versteht, und also auch für die Jugend, der wir sie verständlich machen wollen: Widerstehe den Anfängen des Bösen, raffe alles Gute in dir, das dir von Gott gegeben ist, auf zum Kampfe gegen das Böse, sei männlich und sei stark!

Wir ahnen es, daß der Dichter, der diese Leidenschaften so zu schildern weiß, selbst durch Versuchungen und Kämpfe hindurch gegangen ist und daß er ihrer Herr geworden ist und sie überwunden hat, und wir beginnen den Menschen Shakespeare lieb zu gewinnen. Wir wollen ihn näher kennen lernen.

Sein Herz liegt nun freilich nicht, wie schlechtes Metall, gleich an der Oberfläche, „sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht werden.“ Viel Mißverständnis hat es gegeben, ernstes und lächerliches, indem man das, was seine Personen sagten, für des Dichters eigene Meinung nahm. Man hat es aber mit Recht seit langem bemerkt, daß des Dichters besonderes Wohlgefallen auf jenen schlichten Naturen liegt, die in ihrem inneren Kern gesund, wie Horatio, nicht Fortuna zur Pfeife dienen und so ein Halt sein können für sehr viel Begabtere und reicher Veranlagte, wie Hamlet es ist; auf jenen ehrlichen, geraden Menschen, auf die man sich im Unglück verlassen kann, die gerade hier ihre Treue bewahren, wie Kent im Lear. — Wer den Dichter besonders lieb gewinnen will, der lese Heinrich V. Man fühlt es dem Dichter ab, wie seine besondere Liebe bei diesem Könige ist, der in seiner Jugend im Verkehr mit allen Schichten, auch mit Kumpanen wie Falstaff es ist, den reinen guten Kern nicht eingebüßt hat, der vielmehr in solchem Verkehr seine Leutseligkeit auch gegen unendlich viel Tieferstehende gelernt hat, der bei volstem Verständnis für Humor, ja auch für ausgelassenen Scherz, doch im tiefsten Wesen ernst und stark war, der tapfer, männlich stolz und zugleich bescheiden, bei den größten Erfolgen demütig und frei von jedem Selbstruhm war, der, gütig und verzeihend, doch, als es not tat, bei der aufgedeckten Verschwörung den Verschwörern ihr Todesurteil sprach. Alle seine Kraft und alle seine

Erfolge verdankt er einem schlichten Gottvertrauen, wie es so schön sich ausdrückt in dem Gebete, das der König kniend vor dem großen Sieg bei Agincourt spricht:

O Gott der Schlachten! Stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht und nimm ihnen nun
Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie macht entherzen. — Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, denk nicht an meines Vaters
Vergehn, durch das er einst ergriff die Krone!

Heinrich verspricht dieses Vergehen gut zu machen, so viel er kann:

Doch alles, was ich tun kann, ist nichts wert,
Weil meine Reue noch nach allem kommt,
Verzeihung flehend.

Solch ein Mann, sagen wir uns, so gesund im Innersten, so fröhlich und so ernst und auch so voll Gottvertrauen, mag auch unser Dichter gewesen sein. Wir erkennen, wie viel ihm rechte Frömmigkeit wert ist, aber freilich die, welche den Willen stärkt und stählt, nicht die, welche ihn erschaffen läßt. Der reine und fromme König Heinrich VI.,

Dem all sein Sinn steht nur auf Frömmigkeit,
Am Rosenkranz Ave Maria zählen,

der aber schlaff und schwach, der nachgiebig an unrechter Stelle ist, der nicht handelt, wann und wie er soll, verliert immer mehr die Fähigkeit, die Völker zu beherrschen. Er bringt Unglück über sein Reich, verliert die Liebe und Achtung seines Weibes, sein Königtum, sein Leben, und nur sein Sterben verklärt der Dichter durch den Trost, den ihm die Religion spendet und die Fürbitte, die er für seinen Mörder hat.

Aus allem Gesagten erkennen wir zur Genüge den Ernst unseres Dichters. Ein Prediger aber von erschütternder Kraft wird er als Dichter des Gewissens. Ich wüßte außer der Bibel niemand, der diesen wachen Zeugen unseres Tuns so wahr, so gewaltig zu schildern weiß wie Shakespeare.

Wie bohrt und arbeitet es in dem schuldigen, heuchlerischen Dänenkönig Claudius, dem Hamlets scharfes Wort und bloßes Dasein täglich das Gewissen schärft. Als der König allein ist, fühlt er die ganze Schwere seiner Schuld, die er bekennen sollte:

Dort oben gilt kein Bintelzug,
In ihrer Wahrheit liegt die Handlung vor,
Gezungen sind wir, vor die Stirn der Schuld,
Der eigenen, als Zeugen hinzutreten,
Ihr in die Zähne alles zu bekennen.
Was nun? Was bleibt? Seh'n, was die Reue kann,
Was kann sie nicht?

Und doch bereuen kann er nicht, weil er nicht preisgeben will, was er durch Schuld erwarb: die Königin und das Königreich. So beugt er vergebens das träge Knie, denn kein Gebet will sich zum Himmel schwingen.

Wie warnt dieses Gewissen Macbeth vor seiner Tat; wie ruft es ihm mit Donnerstimme ins Ohr: Morde nicht den Schlaf; wie schreckt es ihn, indem das Bild des Ermordeten mitten in der Festlichkeit vor seine irre Seele tritt; wie läßt es seine Gattin, die, als sie den Schwankenden zum Morde trieb, sich selber fest dünkte wie Stahl, zusammenbrechen wie eine überspannte Klinge; wie muß sie, die alles verschweigen zu können glaubte, leiblich und seelisch zerbrochen, in nachtwandlerischer Qual die geheimsten Untaten der Welt verkünden! —

Und Größeres, Gewaltigeres, Ergreifenderes als Richard des Dritten Selbstgespräch in der mitternächtigen Stunde vor der entscheidenden Schlacht ist vielleicht keinem Dichter gelungen. Da rast sein ganzes Leben wie im Fluge an ihm vorbei; da ertönen zwei Stimmen, die sich anklagen und ent-

schuldbigen; da will er der anklagenden enttrinnen, aber er könnte es nicht und flöhe seine Seele hin bis an das äußerste Meer. Er muß die Stimme hören, und mit siegender Klarheit und Wahrheit schlägt sie alle Entschuldigungen als Lügen zu Boden:

Meineid, Meineid, im allerhöchsten Grad,
Mord, grauer Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad gelübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: schuldig! schuldig!
Ich muß verzweifeln.

Sein Leben lang war Richard stolz darauf, „er selbst allein“ zu sein; nun wird ihm dieses Alleinsein zur schwersten Qual. Wie mit Hammerschlägen arbeitet an ihm das strafende Gewissen. Da wird auch diese starke Willensnatur, dieser Mann, wie aus Granit gehauen, weich. Er sehnt sich nach Liebe und Erbarmen und findet es bei niemandem, auch bei sich selber nicht.

So furchtbar ernst ist dieser Shakespeare. Nein, hier ist kein Spielen mit Worten, kein Haschen nach Wirkung und Erfolg; so kann nur schreiben, dem die ganze Seele von Wahrheitsliebe und Ernst durchglüht ist. — Gewiß Carlyle hat recht, wenn er den tiefen ethischen und religiösen Gehalt in dem Wesen des Dichters hervorhebt, „der mehr als irgendein anderer geeignet war, aus der Geschichte eine Bibel zu machen. Denn in ihm lag mehr als in irgend einem anderen jenes hohe Vates-Talent, verworrene menschliche Tatsachen zu verdolmetschen und die göttlichen melodischen Ideale oder Gedanken des Höchsten, die in ihnen verkörpert waren, aus ihnen zu entwickeln.“

Reif sein, in Bereitschaft sein ist alles, so läßt der Dichter seinen Hamlet, seinen Edgar sprechen. Noch auf der Höhe des Schaffens und Gelingens entsagt er, wie Michel Angelo, seiner Kunst und empfindet tief die Kleinheit und Vergänglichkeit des Irdischen gegenüber dem Ewigen.

Und wie die lust'ge Bildung dieses Scheins,
So werden die gewölkumwogten Türme,
Die Prachtpaläste, die erhabnen Tempel,
Ja, dieser große Erdball selbst, mit allem
Was er umschließt und nährt, bereinst vergehen,
Und wie dies wesenlose Schaugepränge
Spurlos verschwinden. — Wir sind von dem Stoff,
Der Träume bildet, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.¹⁾ (Sturm IV, 1.)

Welche Dramen Shakespeares eignen sich für die Lektüre auf dem Gymnasium?

In den voranstehenden Blättern wurde zu zeigen versucht, wie wir aus Shakespeare mannigfache Anregung für die Lektüre unserer deutschen Klassiker gewinnen können, wie wir durch einen Vergleich gerade der Dramen Shakespeares mit den antiken das Wesen des alten und modernen Dramas schülern verständlich machen können; und auch wie der größte Epiker Homer und der größte Dramatiker Shakespeare uns in der Charakterzeichnung zu einem Vergleich auffordern, wurde wenigstens berührt.

In einem besonderen Abschnitt wurde dann auf den Gewinn hingewiesen, den Shakespeare für die sittliche und religiöse Festigung des Charakters haben kann: bei alledem aber war es ein Hauptbestreben, Liebe für die Größe des Dichters zu erwecken, wo sie etwa noch fehlen sollte und ihm den gebührenden Platz auch auf dem Gymnasium sichern und vielleicht etwas erweitern zu helfen.

Die angeführten Beispiele sind vorwiegend den Dramen entnommen, die nach des Verfassers Ansicht als Schullektüre dienen können; einiges ist dann zur Vervollständigung des Bildes mit herangezogen worden.

¹⁾ Tiefe Blicke in die Gedankenwelt und das Herz des reifen Mannes können wir in den sogenannten Romanzen tun, namentlich in dem Wintermärchen und dem Sturm, in denen der Dichter mehr als sonst an die Sehnsucht rührt und, wenn auch ohne Bitterkeit, aus einer herben Wirklichkeit in das Idealreich seiner Phantasie sich flüchtet.

Fragen wir nun, welche Dramen sich für die Behandlung auf dem Gymnasium eignen, so sind es natürlich vor allem die, welche sich in langjähriger Erfahrung bewährt haben: in erster Linie also Julius Cäsar und Macbeth.¹⁾ Das letztgenannte Drama empfiehlt sich durch seine Größe und Tiefe, durch die Klarheit des Aufbaus und die Verständlichkeit der seelischen Vorgänge, durch seine ethische Bedeutung und auch durch die mannigfaltigen Beziehungen, die unsere größte deutsche Tragödie, der Wallenstein, gerade zu diesem Meisterwerke der gereiften Kunst Shakespeares hat, — Julius Cäsar hat nicht diese geschlossene Einheitlichkeit; das Interesse der Schüler, das im dritten Akt durch die Vorgänge auf dem Kapitol und Forum, namentlich auch durch die Reden des Brutus und Antonius aufs höchste gespannt ist, erlahmt erfahrungsmäßig nach dem dritten Akte. Dafür fällt der bedeutende Stoff aus dem Altertum, gerade auf den Gymnasien, doch auch ins Gewicht. Es empfiehlt sich, wenn es sich so einrichten läßt, gleichzeitig die in Betracht kommenden Abschnitte aus der Plutarch-Biographie des Brutus und die Schlußkapitel des Julius Cäsar zu lesen; es ist ungemein belehrend und auch den Schülern interessant, einen Blick in die Werkstatt des Dichters werfen zu können; zu sehen, wie von dem Dichter durch Umstellungen und geringfügige Veränderungen Großes erreicht werden konnte,²⁾ und wie das Größte, die Rede des Antonius, des Dichters eigenste Schöpfung ist.

Wie aus einem Gusse, nach Ideengehalt und Form bedeutender, zwar gedrungen und knapp in Aufbau und Sprache und doch klar und verständlich, ist Coriolan. Dennoch werden bei diesem Drama die Schüler nicht so leicht warm. Das Drama ist der Jugend wohl zu herb; dazu kommt die unhistorische Zeichnung der Plebs als des nicht nur wandelmütigen, sondern dem aristokratisch empfindenden Dichter sichtlich ekelhaften Pöbels. Aus diesen Gründen würde ich in der Schule Julius Cäsar dem Coriolan vorziehen. Aber auch der Coriolan ist in hohem Maße lesenswert, und es empfiehlt sich auch bei diesem Drama die gleichzeitige Lektüre von Plutarch, dem der Dichter sich hier noch weit enger angeschlossen hat, als im Julius Cäsar.³⁾ Das dritte Römerdrama Antonius und Kleopatra ist keine Schullektüre.

Von weiteren großen Tragödien könnte man an die beiden größten, Hamlet und Lear denken. Ich muß aber W. Münch⁴⁾ recht geben, daß das Größte und Höchste, was ein Dichter zu bieten hat, nicht immer in die Schule gehört. Dazu kommen die großen Schwierigkeiten. Wenn das Gesamtproblem im Hamlet noch umstrittener sein mag, so bietet Lear meiner Meinung nach im einzelnen dem Verständnis mehr Schwierigkeiten. Andererseits weiß ich, daß gerade König Lear mich als Primaner so ergriffen hatte, daß ich große Parteen aus ihm auswendig lernte, freilich — doch das hob mir nur die geheimnisvolle Bedeutung des gewaltigen Dichters — ohne überall das volle Verständnis gewinnen zu können. Und so mögen denn auch diese Schöpfungen, am besten an besonderen Leseabenden, reifen Primanern nahe gebracht werden; im allgemeinen werden wir in unseren deutschen Gymnasien an ihrer Stelle den Faust unseres Goethe vorziehen. — Die südländischen Tragödien Romeo und Julia und Othello eignen sich wegen ihres Stoffes, nicht wegen der Behandlung desselben durch den Dichter nicht für die Schule. Etwas anderes ist es, wenn ausgewählte Scenen aus Romeo und Julia um ihrer wunderbar poetischen Sprache willen in einem engeren Kreise gelesen werden. — Auch Shakespeares schönste Lustspiele der Sommernachts Traum, Was ihr wollt, dann der Kaufmann von Venedig passen mehr für den Leseabend, wo sie der größten Wirkung sicher sind, als für ein einbringendes Studium in der Schule. Auf die Bedenken, die man bei diesem letzten Stücke haben

¹⁾ Über dieses Drama vgl. den vortrefflichen Aufsatz von Münch, Shakespeares Macbeth im Unterricht der Prima in den „Vermischten Aufsätzen über Unterrichtsziele und Unterrichtskunst“.

²⁾ Vgl. z. B., daß Shakespeare das Testament erst zum Schlusse vorlesen läßt, daß er Brutus nicht durch Überlegung, sondern in schnellem, leidenschaftlichem Entschlusse seine Ansicht über den Selbstmord ändern läßt u. a. m. S. Delius, Shakespeare-Jahrbuch XVII.

³⁾ Delius, Shakespeare-Jahrbuch XI.

⁴⁾ Aus Welt und Schule, Shakespeare-Lektüre auf deutschen Schulen. S. 167.

könnte, hat Münch¹⁾ in treffender Weise hingewiesen. Neben diesen Lustspielen können wir auf die anderen Verzicht leisten. Von den sogenannten Romanzen kommt eigentlich nur der Sturm in Betracht, und dieser erscheint, fürchte ich, Schülern nicht interessant genug; zu einem tieferen Verständnis gehört ein reiferer Sinn, als ihn Schüler haben.

Somit bleiben nur noch die Historien. Sollen wir wirklich auf diese großen Schöpfungen, diese „aufgeschlagenen Bücher des Schicksals“ ganz verzichten? Was aber wählen? König Johann ist nicht geeignet wegen des ersten Aktes. Richard II. wird öfters in der Schule gelesen und manches spricht ja auch für dieses Drama: die edle Gestalt der Königin, vielleicht auch die breitere Ausführung der Motive und der starke lyrische Einschlag; aber der König ist doch ein schwächlicher und kläglicher Charakter, der sich erst im Leide gegen Ende des Dramas zu größerer Kraft und Würde erhebt. Ich persönlich kann mich für das Drama nicht so recht erwärmen, man bekommt durch dasselbe auch nicht den vollen Eindruck Shakespearescher Kraft. Bei Heinrich IV. kann es sich nur um den ersten Teil handeln; aber um die Art und die Scherze gerade Falstaffs voll zu schätzen und zu genießen, muß man, glaube ich, geborener Engländer sein. Heinrich V. trägt mehr epischen als dramatischen Charakter. Wegen der prächtigen Gestalt des Königs, von der im vorigen Abschnitt die Rede war, und wegen der hohen Vaterlandsliebe des Dichters, die freilich ein wenig ungerecht gegen die Franzosen wird, möchte ich es den Schülern zu eigener Lektüre warm empfehlen. Die drei Teile Heinrichs VI., in denen dem jungen Dichter rasch die dichterische Kraft wächst, können für eine Behandlung in der Schule nicht in Betracht kommen.

Es bleibt noch Richard III. In der Beurteilung dieser Tragödie vermag ich mit Münch²⁾ nicht übereinzustimmen. Er hat ernste Bedenken und will nur „auch diese Lektüre nicht für ganz unmöglich erklären“. Die Hauptgründe, die für ihn gegen das Drama sprechen, sind: die teuflische Bosheit Richards, die Jämmerlichkeit seiner Umgebung und das Fehlen einer poetischen Gerechtigkeit. In der Tapferkeit des Helden und in seinen bösen Träumen könne er keinen Ausgleich sehen. Des sittlichen Unbehagens bleibe hier doch viel. —

Dem zuletzt angeführten Grunde vermag ich mich am wenigsten anzuschließen, wie das schon aus den früheren Betrachtungen hervorgeht. Mir scheint Schiller recht zu haben, wenn er sagt, daß eine hohe Nemesis durch das Stück wandle, in allen Gestalten; aus dieser Empfindung komme man nicht heraus von Anfang bis zu Ende. — Das Böse muß in diesem Drama das Böse zerstören. Richard selbst, der überdies nicht immer so teuflisch war, der neben seiner Tapferkeit Ehrgefühl hat, der in Heinrich VI. starke und echte Liebe für den Vater und den Bruder Rutland zeigt,³⁾ büßt ähnlich wie Macbeth, indem dieser stahlharte Charakter seine Spannkraft verliert, haltlos wird und verödet. Was sich in jenen „Träumen“ offenbart, erkennen wir vorher an manchem Wort und mancher wachen Tat: die innere Qual und Unrast und den Verlust der Herrschaft über sich. Hier liegt der große Unterschied gegen Weißes Drama Richard III., in dem wir sühnenden Ausgleich und poetische Gerechtigkeit vergebens suchen, so daß Lessing mit vollem Recht diesem Werk, trotz Schönheiten im einzelnen, die Wirkung einer echten Tragödie abspricht und den Dichter auf das Vorbild Shakespeares hinweist.⁴⁾ In der Umgebung Richards ist in der Tat viel Jämmerlichkeit; aber der Rachegeist des Hauses Lancaster, die symbolische Figur der Margareta verdient dieses Beiwort nicht, die Gestalten der ehrwürdigen, leidgeprüften Herzogin von York und vor allem der klugen und edlen Königin Elisabeth heben sich sehr wesentlich ab, und ganz rein sind die unschuldigen Kinder und die Lichtgestalt des Gottesstreiters Richmond.

Bedenken bleiben, daß der Charakter Richards des Dritten erst voll verständlich wird, wenn mindestens einiges aus dem letzten Teil Heinrichs VI. von den Schülern auch gelesen ist, und daß es

¹⁾ A. a. O. S. 169. ²⁾ A. a. O. S. 165 f.

³⁾ Daß Richard keine kalte Natur ist, zeigen auch die Abschiedsworte, die er bei Towton an Eduard und Warwick richtet. Heinrich VI, 3. Akt. II., 3. ⁴⁾ Hamb. Dramaturgie, 73. Stück.

ja sicherlich nicht erfreulich ist, sich eingehend mit dem Wege des Bösen zu beschäftigen. Für sittlich bedenklich oder auch nur unbehaglich aber kann ich es in keinem Fall halten, dieses Drama in einer reifen Prima zu lesen. Mag auch Furchtbares geschehen und mögen auch die Greuel auf unserer Seele lasten: die Verkettung der Schicksale, die hereinbrechenden Gewitter göttlicher Gerichte geben uns doch immer wieder das erhebende Bewußtsein einer heiligen und majestätischen Ordnung der Dinge. Freilich müßte Richard III. nicht das einzige Stück sein, das die Schüler von Shakespeare kennen lernen. Sie haben in ihm nach Schiller „gleichsam die reine Form des tragisch Furchtbaren“; sie müßten vorher ein Werk gelesen haben, in dem das Licht mehr als hier die tiefen Schatten überwiegt, in dem sie mit dem Helden wirklich mit leben und mit leiden könnten, wie etwa in den beiden genannten Römerdramen.

Die besonderen Gründe, aus denen ich für diese Tragödie eintreten möchte, sind folgende: Zunächst ein mehr äußerer. Lessing geht in seiner Hamburgischen Dramaturgie in den wichtigsten Untersuchungen gerade von dem Drama Weißes aus, den er auf Shakespeares Vorbild hinweist. Die Kenntnis des Shakespeareschen Stückes ist daher sicher nicht unerwünscht. Es lohnt die Mühe, zu untersuchen, ob diese Tragödie, die eine gewaltige tragische Wirkung ausübt, sich den Gesetzen des Aristoteles über Furcht und Mitleid fügt. Auch daß die Gestalt des Franz Moor nach dem Bilde Richards III. entworfen ist, ist nicht ganz ohne Belang. Wichtiger ist, daß Richard III. dem Nachdenken eine Reihe interessanter und ernster Probleme bietet, die auch Primanern zugänglich und verständlich gemacht werden können. Es ist eine der gewaltigsten Schöpfungen des Dichters. Durch sie war Schiller am meisten von allen Historien ergriffen und „mit einem wahren Erstaunen“ erfüllt, sie bezeichnet er als eine der erhabensten Tragödien, die er überhaupt kennt. Von ihr fällt er das merkwürdige und doch von feinstem Verständnis zeugende Urteil¹⁾, daß kein Drama Shakespeares ihn in dem Maße wie dieses an die griechische Tragödie erinnert habe. Schiller begründet dieses Urteil nicht; sollte es aber nicht Primanern, die eben eine oder zwei Tragödien des Sophokles gelesen haben, interessant gemacht werden können, den Gründen für dieses Urteil nachzugehen?

Richard III.

Es ist natürlich unmöglich, in dem dieser Abhandlung gesteckten Rahmen über dieses Werk auch nur alles für die Schullektüre Wesentliche auszuführen, geschweige denn Erschöpfendes zu sagen. Nur einzelnes darf etwas genauer behandelt werden, anderes kann nur gestreift werden, oder es werden Gesichtspunkte dargetan, unter denen es behandelt werden könnte.

Das Drama ist so voll überquellenden Lebens, daß schon ein besonderes Geschick dazu gehört, dieses Leben zu ertöten. Es wird darum vor allem auf das Verständnis ankommen, das die jungen Leser, trotz Reichtum und Fülle, von dem kunstvollen Aufbau der Handlung, dann aber auch von dem Träger derselben, dem genial erfaßten, aber schwer aufzulösenden Charakter Richards III. gewinnen sollen. Auch einzelne von den anderen Charakteren bedürfen genauen Eindringens zu ihrer richtigen Beurteilung, denn Shakespeare macht es mit seinen Gestalten uns nicht so leicht; er will studiert sein. Daß Richard III. noch einer früheren Schaffensperiode angehört, ist erwünscht, denn so ergibt sich die Möglichkeit eines Vergleiches mit Werken seiner reifen Kunst. Auch in der deutschen Übersetzung²⁾ tritt z. B. der mehrfach lyrische Charakter der Sprache gegenüber dem herben Stil der späteren Werke genügend hervor.

Damit die Schüler einen Einblick in den Aufbau dieses Dramas gewinnen und nicht in dem überreichen Stoff stecken bleiben, empfiehlt es sich, daß sie sich den Inhalt der Szenen unter Hervorhebung des für den Fortschritt der Handlung Wesentlichen kurz und knapp schriftlich

¹⁾ Brief an Goethe, 28 No.v. 97.

²⁾ Trefflich sind die Übersetzungen von A. Schlegel, Gildemeister, Th. Vischer.

vergegenwärtigen. Damit zugleich des Verfassers Auffassung hervortritt, folgt hier eine Übersicht des Inhalts, die für den ersten Akt genauer angegeben ist.

Die erste Szene des ersten Aktes wird, entsprechend der überragenden Bedeutung Glosters, durch ein Selbstgespräch Richards eingeleitet, in dem dieser in scheinbar naiver, jedenfalls leichtfertiger Weise erklärt, daß er das werden wolle, wozu ihn die Natur bei seiner Häßlichkeit selbst bestimmt zu haben scheine: ein Bösewicht. Wenn sein Anschlag geglückt sei, würde Clarence, der Bruder des kranken Königs Eduard, noch heute im Tower eingesperrt. Als gleich darauf Clarence von der Wache abgeführt wird, tritt er an ihn heran und schiebt alle Schuld auf die Königin und ihren Anhang, die ja auch den Kammerer Lord Hastings in den Tower geschickt hätten. Dieser, vor kurzem aus dem Gefängnis befreit, kreuzt nach Clarences Abgang den Weg Richards, und auch ihn weist er auf den gemeinsamen Feind, die Partei der Königin, hin. Aus Hastings Munde erfahren wir, daß die Ärzte für das Leben des Königs fürchten, was Gloster bedauert, zugleich aber als eigene Schuld desselben infolge seines Lebenswandels hinstellt.

Als Gloster allein bleibt, spricht er einen kurzen Monolog, aus dem wir seine Pläne erkennen. Dem kranken König will er das Todesurteil gegen den verheßten Bruder Clarence abgewinnen. Dann mag er diesem in den Himmel folgen. Er selber will des mächtigen Warwicks jüngste Tochter heiraten, die er so am besten über den von ihm erschlagenen Mann und Vater tröste. Er liebe sie zwar nicht, doch täte er es um „tief versteckter Zwecke“ willen. Der Zweck kann nur der sein, daß er, der sich schon als König sieht, sich und dem Lande eine Königin aus einem reichen und mächtigen Geschlechte geben will. Anna stammt mütterlicherseits aus dem Hause Lancaster; er hofft daher zugleich dieses Haus zu entwaffnen.

Die erste Szene ist genauer angegeben, denn sie enthält ein wesentliches Stück der Exposition. Wir kennen das Ziel Richards und wir ahnen, daß er es bei seiner grundfrivolen Art, die vor nichts zurückschreckt, bei seiner Verstellungskunst und schnellen Entschlußfähigkeit erreichen wird. Die Königin und ihre Partei ist Richard am unbequemsten.

In der zweiten Szene täuscht er mit vollendeter Schauspielkunst und betäubt mit der eisernen Kraft seines Willens die zwar nicht schlechte, aber, wie wir das aus der überstürzenden Flut ihrer Verwünschungen merken, doch schwache und haltlose Anna so völlig, daß sie am Sarge ihres Schwiegervaters, des von Gloster ermordeten Königs Heinrich, einwilligt, sein Weib zu werden.

In der dritten Szene lernen wir die Königin Elisabeth, ihren Bruder Lord Rivers, ihre Söhne aus erster Ehe, Lord Grey und Marquis Dorset, dann die Vertreter des alten Adels Herzog Buckingham, einen Prinzen von Gebüt, und Lord Stanley, den Gatten der Gräfin Richmond und also Stiefvater des jungen Richmond, neu kennen, im Verlauf der Szene auch die furchtbare Margareta, die Witwe Heinrichs VI. Wir erfahren, daß Gloster Protektor des Reiches werden soll, und hören in diesem Zusammenhange von der vorahnungsvollen Elisabeth die bangen Worte:

Wär alles gut, doch das wird nimmer sein,
Ich fürchte, unser Glück ist auf der Höhe.

Gloster tritt in den Kreis. Er täuscht alle, auch die Königin, über seine geheimsten, schlimmsten Pläne, indem er so wenig als möglich lügt und der Partei der Königin in scheinbar völliger Offenheit und Verbheit das, was er auch empfindet, seinen Trost und seine Verachtung zeigt. Die greise Margareta erscheint geisterhaft im Hintergrunde und bleibt zunächst unbemerkt. Sie, die durch das Haus York alles verloren hat: ihr Königtum, ihren Gatten, ihren Sohn, die nichts mehr zu verlieren hat und der Verbannung zum Trost in England geblieben ist, flucht ihnen allen. Der schwerste Fluch trifft Richard. Ihn möge der Himmel aufsparen, bis seine Sünden reif sind; bis dahin aber solle des Gewissens Wurm in ihm nagen und sein tödlich Auge nie der Schlummer schließen. Niemand außer Gloster weiß ihr zu begegnen. Er sagt ihr — und selbst die Königin stimmt ihm bei — daß ihre unmenschliche Grausamkeit gegen seinen Vater York und seinen Bruder Rutland ihr

Los heraufbeschworen habe und weiß durch blitschnelle Geistesgegenwart den gegen ihn gerichteten Fluch Margaretas auf sie zurückzuschleudern. Als sie fort ist, spielt er den ehrlich Mitleidigen, den es reut, an ihr Übles getan zu haben. Raum ist er am Schlusse der Szene allein, so dingt er zwei Mörder, die den Clarence im Tower ermorden sollen.

Dieser Auftritt zeigt uns die Verstellungskunst und die ungeheure geistige Überlegenheit Glosters. Wir fühlen: die bangen Ahnungen der Königin werden zur Wahrheit werden, zugleich aber auch, daß sich der Fluch des Rachegeistes aus dem Hause Lancaster an Richard erfüllen wird.

Die letzte, vierte Szene bringt die ans Herz greifende Ermordung des Clarence im Tower. Es klingt aber wie ein stimmender Akkord, daß auch diese Mörder die Macht des Gewissens spüren müssen, und fast verheißungsvoll, daß der schlimmere von ihnen aus diesem Lande fliehen will, weil andere Zeiten kommen, in denen seine Schuld ans Licht kommt.

Blicken wir zurück. Die erste und zum Teil die dritte Szene bieten die Exposition, die zweite und vierte zeigen schon die aufsteigende Handlung. So greift beides ineinander. Ein erregendes Moment fehlt. Der fertige Plan steigt aus der Seele Richards empor. Er ist im vorhergehenden Stücke (S. VI. 3. Teil) gefaßt und gereift, und wir erkennen so den inneren Zusammenhang dieser Dramen. Die zweite Szene trägt mehr den Charakter einer Episode, die dazu dient, das Wesen Richards zu entwickeln, denn die versteckten Zwecke Glosters kommen im Laufe des Dramas nicht recht zur Geltung. — Wir werden uns mit Schülern in lange Erörterungen über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit dieser genialen, doch auch jugendlich überkühnen Szene nicht einlassen. Nur soviel darf hervorgehoben werden, daß Shakespeare sich der Ungeheuerlichkeit dieser Werbung voll bewußt ist, denn er läßt sie am Schlusse durch Richard scharf hervorheben. Sodann kannte Anna und alle Welt diesen noch nicht als den tiefen Heuchler, als den er sich uns enthüllt hat, dem tapferen Krieger aber rechnete eine in grausamen Partekämpfen hart gewordene Zeit Mord und Blutvergießen an seinem Feinde nicht so schwer an wie wir, und endlich gewinnt Richard nicht eigentlich Annas Liebe, sondern er betäubt sie gleichsam vorübergehend durch die Gewalt seines Willens. Daß der Dichter die Szene an den Sarg des von Richard ermordeten Königs verlegt, ist freilich eine das Gefühl verletzende Überkühnheit. Sie zeigt uns, daß der Dichter noch nicht völlig seiner Sturm- und Drangperiode entwachsen ist. — Die dritte Szene verdient hohes Lob durch ihr kunstvoll ineinandergreifendes Geschlecht. In der vierten spricht die wunderbare Poesie in der Todesvision des Clarence zu jedem Herzen.

Der erste Akt hat uns mit den meisten Personen, die in dem Drama handeln, bekannt gemacht, er hat uns die Pläne Glosters gezeigt, die gegenseitige Feindschaft und folglich Ohnmacht der Personen des Gegenspiels, auch schon die graue Entschlossenheit und Schnelligkeit in Glosters Handeln. Zweierlei hat er bereits erreicht: Anna wird sein Weib, Clarence ist tot. Der Fluch Margaretas aber läßt uns die vergeltende Nemesis ahnen. — Ist so die Exposition vortrefflich, so reißt uns die schnell fortschreitende Handlung in den kommenden Akten in größter Spannung mit sich. Das mag der folgende kurze Überblick zeigen.

Im zweiten Akte stirbt der König, ins Herz getroffen durch die gänzlich unerwartete Nachricht von dem Tode des Clarence, dessen ihm in schwacher Stunde abgezwungenes Todesurteil er widerrufen hatte. In brutaler Weise schleudert Richard diese Nachricht ihnen allen, die sich am Krankenbette Eduards versöhnen sollen, ins Gesicht und erreicht ein Dreifaches: Die geplante Versöhnung der Parteien kommt nicht zustande, wohl aber sät Gloster heimlich neuen Haß gegen der Königin „schuldvolle Sippschaft, die erblickte, als sie von des Clarence Tode hörte“; Buckingham, der natürliche Gegner des neuen Adels, der in Richard den Herrn der Lage erkennt, wird sein willsfähiges Werkzeug; der König stirbt und Richard wird Protektor. — Die zweite und dritte Szene bringen nach dem Tode des Clarence und Eduard je ein Stimmungsbild. In der vierten hören wir, daß der Anhang der Königin in Pomfret verhaftet ist; nur Dorset ist entkommen. Die Königin, die nun klar ihres Hauses Sturz vorausieht, sucht mit ihrem kleinen Sohne York den Schutz heiliger Zuflucht in der Westminsterabtei.

Im dritten Akt weiß Richard diesen dem heiligen Schutze zu entziehen, beide unmündige Prinzen aber in den Tower zu locken. Die in Pomfret Verhafteten werden enthauptet. Durch einen Gewaltstreich fällt auch das Haupt des Kämmerers Hastings, der sich der Krönung Richards widersetzt hatte. Dann gibt dieser in einer groben Komödie der Bitte einiger gut bearbeiteten Bürger und des eingeschüchterten Mayors nach langem heuchlerischen Widerstreben nach und entschließt sich, die Last der Krone zu tragen.

Der vierte Akt zeigt uns Richard auf der Höhe seiner Macht als König. Doch noch leben Eduards Knaben. Auch für sie aber findet er den Mörder. Die Unschuldigen werden im Tower hingewürgt. Während sonst leicht — auch gerade bei Shakespeare — in der absteigenden Handlung des vierten Aktes das Interesse erlahmt, verfolgen wir hier in höchster Spannung,¹⁾ wie unmittelbar nach dieser schwärzesten Tat das Gewissen sich in Richard zu regen beginnt, wie er abergläubisch, wie er besorgt wird, wie er unklug handelt. Als dann der Mutter Fluch ihn trifft, gelingt ihm nichts mehr. Innerlich wird er immer mehr zerstreut, erregt, sich widersprechend, verliert Fassung und Selbstbeherrschung. In der Werbung bei Elisabeth um ihre Tochter, an die er alle Kraft, auf die er alle Hoffnung setzt, hat er nur einen Scheinerfolg; schon hören wir, daß der Rächer Richmond naht und daß die Königin ihm ihre Tochter herzlich gern vermählen will.

Der letzte Akt bringt die Katastrophe. Der Dichter hat es aber verstanden, indem er Richard in aller Gewissensqual eine gewisse männliche Größe gibt, die Spannung bis zuletzt aufrecht zu erhalten. Gerade dieser Akt bringt die wunderbare Szene, in der das „feige“ Gewissen ihn in nächtlicher Stunde bedrängt. — All sein glühender Ehrgeiz war auf die Königskrone gerichtet, nur um sie ist er durch Ströme Blutes gewatet, nun will er sie hingeben um ein Pferd: Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für ein Pferd, so gelst uns sein letzter Schrei ins Ohr.

Die gewaltsame Spannung, die uns fast willenlos mit sich zu reißen droht, hat der Dichter zu mildern gewußt durch das Stimmungsbild im zweiten Akt, in dem die Bürger über des Landes Nöte sprechen, durch die Klagen der Frauen und Kinder im zweiten, auch durch den gewaltigen Chor der Frauen im vierten Akt.

Man ist vielfach noch immer geneigt, in Shakespeares Dramen nicht viel Kunst zu erwarten. Und doch ist sie da, und es gewährt Befriedigung sie zu erkennen. Selbst unseren Primanern, die im ganzen für derartige Kunstfragen nicht eben viel übrig haben, wird es Freude machen zu finden, daß nach der ersten Szene des zweiten Aktes durch den Tod des Königs und das Protektorat Glosters die erste Stufe in der sich steigenden Handlung erreicht ist und daß darum der Dichter diesen wesentlichen Einschnitt durch zwei Stimmungsbilder gekennzeichnet hat. Der Höhepunkt ist im ganzen mit dem Schlusse des dritten Aktes gewonnen, denn hier ist Richard sein Ziel, die Königskrone, gesichert. Wie aber dieser Höhepunkt so vielfach eigentlich eine Linie ist, so gibt es auch hier noch eine Steigerung, denn die Königskrone ist gefährdet durch die lebenden Prinzen. Mit deren Ermordung ist der Höhepunkt erst voll erreicht, zugleich aber beginnt die Umkehr der Handlung, denn Richards äußere Feinde rüsten sich zur Gegenwehr, und auch der innere Feind, das Gewissen, den er bisher verlachte, regt sich gewaltsam und läßt die erste Unsicherheit und abergläubische Furcht in seinem Wesen hervortreten. Die Katastrophe wird im fünften Akt vorbereitet durch den furchtbaren Traum und die Selbstanklagen Richards, die uns seine innere Zerrüttung erkennen lassen. Ob wir noch eine letzte Spannung herausfinden wollen, wie G. Freytag will, in der Nachricht, daß Richmonds Flotte durch den Sturm zer schlagen sei, oder, wie man annehmen könnte, in dem gewaltsamen, mannhaften Zusammenraffen des Königs vor der Schlacht, bleibe dahingestellt.

¹⁾ Ich vermag G. Freytag hier nicht beizustimmen, der in seiner Technik des Dramas S. 164 diesen Vorzug nicht voll anerkennt: In Richard III. ist die sinkende Handlung zwar in mehrere große Momente zusammengezogen, aber diese entsprechen in ihrer Bühnenvirkung doch nicht vollständig der ungeheuren Macht des ersten Teils.

Das Drama ist reich, vielleicht überreich an Stoff, aber auch an Leben. Man sieht überall die quellende, ja die überschäumende Kraft des Dichters. So bringt er zwei Werbeszenen, zwei klagende Chöre. Und doch, wer wollte gerade hier die Kunst des Dichters verkennen? Die erste erfolgreiche Werbung geschieht zu Beginn der aufsteigenden Handlung, die zweite, die nur einen Scheinerfolg hat, zu Beginn der absteigenden. Der erste Chor klagt über die ersten furchtbaren Taten, die dem Unhold gelungen sind, in den zweiten, der einsetzt, als das Maß seiner Untaten gefüllt ist, mischt sich der Ton der Rache, der die sühnende Nemesis herbeiruft. — Im dritten Akte liegen die Hastings-Szenen. Ist es Zufall, daß diese Tragödie in der Tragödie genau die Mitte des ganzen Dramas einnimmt?

Doch genug von dem Aufbau des Dramas. Es gilt ja nur Schülern die Überzeugung zu vermitteln, daß Shakespeare auch schon in diesem Werke, das aus der Zeit jugendlichen Schaffens hinüberleitet zu seiner reifen Kunst, nicht etwa darauflös geschrieben hat ohne rechten Plan, sondern daß sich in ihm — schon in der Anordnung des Stoffes — eine hohe und bewußte Kunst offenbart, die aus einem historischen Stoffe ein freies Drama schuf.

Wichtiger als die Erkenntnis des Aufbaues der Handlung ist es, bei Schülern das Verständnis für die Charaktere zu wecken und zu fördern. Und wir haben dabei auf ein viel bereitwilligeres Entgegenkommen bei ihnen zu rechnen, wenn sie auch nicht in die tiefsten Tiefen Shakespearescher Seelenkunde einzudringen vermögen, und so — soll ich sagen zum Glück — auch nicht in das unheimliche schwarze Dunkel eines Charakters, wie Richard III. es ist. Aber nach Möglichkeit ist ein solches Verständnis doch herbeizuführen; es ist dabei in dem Bilde Richards alles zu betonen, was an helleren Zügen sich auffinden, was ihn doch auch als Menschen unter Menschen erscheinen läßt, alles, was seine entsetzliche Entwicklung erklärt, dann aber auch die gewaltige Macht des Gewissens, die auch diesen genialen, verhärteten Verbrecher endlich zermalmt.

Wir haben überall in Richard die treibende Kraft für alles Geschehene erkannt. Daß der Charakter in Shakespeares Dramen die Hauptsache ist und aus ihm die Handlung entspringt, wird man kaum aus einem anderen Werke von ihm so klar sehen. Diesem Charakter Richards und seiner Entwicklung müssen wir uns nun also zuwenden.

Jugendliche Leser kommen leicht zu dem Glauben, daß ein solcher Typus des „struppelosen Verbrechers“ unwandelbar ist, daß er als solcher keine Entwicklung aufweist. Um diese recht zu verstehen, ist von der Schilderung, welche die Mutter von Richard entwirft, auszugehen (II, 4; IV, 4), dann aber auch auf einzelne Stellen im dritten Teile von Heinrich VI. hinzuweisen.

Die Mutter gibt an, daß Richard als Kind das jämmerlichste Ding gewesen sei, daß seine Kindheit launisch und eigensinnig; tollkühn und dreist die ersten Mannesjahre waren. Erst im reiferen Alter habe er sich „fein, schlau und blutig“ gezeigt, „gelassener, aber schlimmer, sanft im Haß“. — Nehmen wir dazu, daß er von Natur mißgestaltet war, daß er einen regen und scharfen Geist besaß, so erklärt sich die Entwicklung dieses Charakters, wenn wir vorher noch einen Blick auf seine Abstammung und die Verhältnisse, unter denen er heranwuchs, werfen.

Er entstammt der Zeit blutigster Bürgerkriege. Sein Großvater war jener York, der sich gegen den Lancaster Heinrich V. empörte, weil er dessen Krone für angemacht hielt, sein Vater Richard war Heinrichs VI. Gegner und setzte sich im Parlamentshause die Krone auf, um die er dann in tapferen, überaus blutigen Kämpfen rang, an denen sich der junge Richard in hervorragendster Weise beteiligte.

Wir dürfen im Sinne des Dichters annehmen, daß Eigensinn und Laune eine Folge seiner körperlichen Mißgestalt waren, daß der scharfe, heißende Witz seine beste Waffe im Kampfe gegen Spott und Hohn der Umgebung wurden, daß Menschenverachtung sich in diesem Kampfe, in dem er der weit- aus Überlegene war, herausbildete.

Tapferkeit und Tollkühnheit, das Erbteil seines Vaters, beweist er in vielen Schlachten. Schlaueit und Heuchelei, tückische Bosheit, die lächelt, wo sie verrät und tötet, zeigt er erst in reiferem Alter. Diese Entwicklung erklärt sich nicht nur aus seiner körperlichen Ungestalt, in der er hinter seinen von

der Natur reich bedachten Brüdern, Eduard und Clarence, so weit zurückstand. Hier kommt noch etwas anderes hinzu.

Richard wird in Heinrich VI. zunächst als ehrlicher Kämpfer für die Krone seines Vaters und nach dessen blutigem Tode für den Thron des ältesten Bruders Eduard geschildert. Er kämpft für die Ehre und die Erhöhung seines Hauses und in Rache gegen das Haus Lancaster. Als er von dem Tode seines Vaters hört, läßt er sich den grausen Bericht bis zum Schlusse erzählen, aber weinen kann er nicht, alles Raß in ihm löscht kaum „die Ofenglut in seiner Brust“:

Wer weint, vermindert seines Grames Tiefe;
Drum Tränen für die Kinder, Rache mir.

Den Bruder aber ermahnt er, Erbe des Vaters zu werden; nicht nur Herzog von York, sondern König von England.

Statt Herzogtum und Stuhl sag Thron und Reich,
Dein sein muß beides, sonst wärst du nicht sein. (Heinrich VI. III, 2, 1.)

Das versteckte Wesen, die Heuchelei bildet sich aus, als er selber König werden will, allen Hindernissen zum Trotz, weil er nach der Niederwerfung der Feinde für seine Tapferkeit keine Betätigung mehr findet und weil er sieht, daß sein Bruder zum Könige verdorben ist. Der sehnenende Ehrgeiz nach der Königskrone hatte freilich schon lange in seiner Seele geschlummert. Gerade Richards Worte (S. VI. III, 1, 2) machen darum auf den Vater den größten Eindruck und bestimmen ihn, König Heinrich den Eid zu brechen:

Und, Vater, denk doch nur,
Wie süß es ist, ein Diadem zu tragen,
In dessen Umkreis ein Elysium ist
Und alle Wonnen, wie sie Dichter träumen.

Diese Sehnsucht wird zur Leidenschaft, die seine Seele ganz erfüllt, die seinen Worten hohen Schwung und dichterische Begeisterung verleiht. Die Krone wird ihm sein Himmel, seine Heimat, von der ihn, den Verirrten, ein dorniger Wald trennt. So martert er sich, die Krone zu erhaschen. Umsonst, der Weg ist gesperrt. Drum will er mit blutiger Art die Bahn sich hauen, und wenn das nicht hilft, „lächeln und im Lächeln morden.“

Daß Shakespeare diese psychologische Entwicklung meinte, erkennen wir aus der zweiten Szene des dritten Aktes, in der Shakespeare die zuletzt berührten charakteristischen Stellen einem älteren Drama,¹⁾ gleichsam einem ersten Entwurf zum dritten Teile von Heinrich VI., neu eingefügt hat. Auf diesen Monolog sind die Schüler hinzuweisen, und das Nötige zur Erklärung ist zu sagen.

Wie haben wir nun die Worte des Selbstgesprächs zu Beginn Richards III. aufzufassen, in denen er seine Häßlichkeit als Grund dafür hinstellt, daß er gewillt sei, ein Bösewicht zu werden. Wenn wir sie mit den Worten der 6. Szene des V. Aktes in Heinrich VI., III vergleichen, die er nach Heinrichs Ermordung im Tower spricht, scheint es fast so, als ob sie völlig ernst gemeint wären. So hat es sich der junge Schiller gedacht, als er seinen Franz Moor allein wegen seiner Häßlichkeit einen Verbrecher werden läßt. Wir haben aber gesehen, daß für Richard noch anderes dazu kam, daß die vom Vater ererbte glühende Sehnsucht nach der Krone ihn schließlich auf den Weg einer vollendeten Heuchelei trieb. Seine Häßlichkeit, die er absichtlich übertreibt, dient ihm mehr zu einer frivolen Verschönigung seines Tuns. So sind denn die Worte:

Weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein berebten Tage,
Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden.

nicht eine naive Enthüllung seiner Seele, sondern eher ein zynischer Scherz. Ein Bösewicht war er schon.²⁾

¹⁾ Es hieß: die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York und dem Tode des guten Königs Heinrich VI. Shakespeare hat mit an ihr gearbeitet, mindestens an ihr gearbeitet. Vgl. z. B. R. Fijcher a. a. O. S. 72 f. 82 f.

²⁾ So faßt die Sache R. Fijcher a. a. O. auf, und ich glaube, daß er recht hat.

Seine Mißgestalt ist kein Hindernis dafür, daß er gleich darauf Anna gewinnt, und die Art seiner Gemütsverfassung erkennen wir aus den spottenden Worten:

Ich will auf einen Spiegel was verwenden
Und ein paar Duzend Schneider unterhalten . . .
Komm, holde Sonn', als Spiegel mir zu statten
Und zeige, wenn ich geh, mir meinen Schatten.

Zimmerhin liegt in der Frage, wie weit Shakespeare die Bosheit Richards durch seine Häßlichkeit begründet, die ihn gleichsam außerhalb der Menschheit setzt, und wie weit diese Bosheit durch seine ererbte und dann ungezügelte Herrschsucht bedingt wird, ein Problem vor. Auch Primaner können zu ihm, wenn man ihnen etwas den Weg weist, Stellung nehmen.

Richard wird ein vollendeter Heuchler. Er zeigt diese Heuchelei in den verschiedensten Formen. Er betört Anna, indem er wie ein großer Schauspieler sich ganz in seine Rolle hineinzufinden weiß, so daß er gleichsam in ihr lebt, indem er Phantasie und Empfindung, die er durchaus besitzt, mit der Kraft seines Willens in den Dienst seiner Zwecke stellt und im Augenblick wirklich etwas von dem fühlt, was er spricht; er täuscht die Königin und ihre Umgebung, indem er, wie wir sahen, möglichst wenig dabei lügt und seine tief versteckten Gedanken hinter den wahren Empfindungen, die er auch hat, verbirgt. Er verschmäht aber auch nicht die gewöhnlichste und gröbste Heuchelei: mit Buckingham wehrt er sich in rosigem Harnisch und vernachlässigtem Aufzug gegen vermeintliche Feinde, (III, 5) von den abgeordneten Bürgern läßt er sich auf einem Altan zwischen Bischöfen sehen, mit dem Gebetbuch in der Hand. Glaubt der Mayor oder andere nicht schnell genug solch plumper Heuchelei, so hilft ein wenig Terrorisieren nach. Den Mayor überzeugt er schnell, indem er Hastings Kopf auf einer Pike vorübertragen läßt.

Ihm ist jedes Mittel recht, das seinen Plänen dient, und zu jedem ist er blitzartig schnell entschlossen. Wenn Hastings sich nicht fügen will, so gibt es ein sicheres Mittel: „den Kopf ihm abhauen.“ Als Buckingham nicht sofort den Wink verstehen will, daß er Eduards Kinder töten soll, ist er mit ihm fertig. Er muß nun selber sterben. Denn das besagen die kurzen Worte: „Wohl, es sei.“ Stanley meldet gleich darauf, daß Dorset zu Richmond geflohen ist, und in demselben Augenblick ist ein Plan, nein, eine Reihe von Plänen gefaßt, die zu einem Ziele zusammenwirken: Anna muß sterben, das Gerücht von ihrer schweren Erkrankung muß Catesby verbreiten, des Clarence Tochter soll in geringen Stand verheiratet werden, er selbst will Elisabeths Tochter heiraten. Er will seinen Thron stützen durch diese neue Ehe mit der Tochter des verstorbenen Königs, die Richmond, wie er weiß, zum Weibe begehrt; alles aber, was diesen Thron gefährden kann, muß sterben oder wird unschädlich gemacht.

In die schwärzeste Tiefe seiner Seele aber blicken wir da, wo er nicht davor zurückschreckt, seine eigene Mutter in schmäzlichster Weise verdächtigen zu lassen. (III, 5.) — Und bei allen seinen Untaten finden wir nichts von dem Entsetzen, das einen Macbeth schüttelt, sondern nur kalten Hohn und Spott und einen nie versagenden treffenden Witz, mit dem er alles Grausen niederschlägt. Es ist, als ob seine Seele, jenseits von gut und böse, völlig gleichgültig wäre gegen die Welt des Sittlichen.

Hat dieser Mensch denn kein Gewissen? fragen wir. Die Macht des Gewissens, das er lange gewaltfam betäubt, das sich aber nicht dauernd betäuben läßt, hat Shakespeare nun in bewundernswürdiger Weise gerade in diesem Drama geschildert. Freilich muß man zu lesen verstehen, genau und auch zwischen den Zeilen, um das recht zu erkennen. Solch eindringende Lektüre bringt mannigfachen Gewinn, sie wird besonders in dem vierten und fünften Akt auch den Blick öffnen für die wunderbare Seelenkenntnis des großen Dichters. Manches ist schon im vorhergehenden angedeutet oder auch ausgeführt worden. Hier sei auf folgendes hingewiesen.

Daß Richards Gewissen nicht tot ist, daß er es nur am Tage gewaltfam bändigt, erkennen wir aus den Worten Annas, als sie von den bangen Träumen redet, die jede Nacht ihn und sie schrecken (IV, 1). Aber auch am Tage läßt es sich nicht mehr ganz zurückdrängen und beginnt sein rächendes

Werk in seinem Wesen gerade dann zu offenbaren, als er am Ziel seines Ehrgeizes ist. Er verliert den klaren Blick und die volle Herrschaft über sich. Der allzeit Sichere nennt die Verbindung mit Elisabeth einen unsicheren Weg, und doch will er ihn gehen; er mißtraut Stanley, und dennoch läßt er sich von ihm täuschen; er zeigt in unkluger Weise Buckingham seine Ungnade, so daß dieser, so gewarnt, entflieht und zu Richards Feinden übergeht (IV, 2). Er zeigt sich zerstreut und erregt, indem er Catesby einen Befehl gibt, der in seiner Unbestimmtheit zwecklos ist; er nimmt einen Ratcliff gegebenen Befehl sofort wieder zurück; er schlägt den Boten, der ihm gute Botschaft bringt, um ihn gleich darauf mit einem vollen Beutel zu belohnen (IV, 4). Vor der Entscheidungsschlacht achtet er auf die traurigen Gesichter seiner Umgebung, wie es sonst seine Art nicht war; er will gewaltsam über die innere Sorge und Qual hinwegscherzen; zweimal sucht er seine innere Unruhe mit Wein zu betäuben. Sturmhut und Schäfte sind ihm zu schwer, es ist, als ob schon ohne sie eine Zentnerlast ihn drückt. Nach der furchtbaren Nacht, die ihm mehr Schrecken brachte, als zehntausend Kriege es konnten, rafft er sich zwar äußerlich wie ein Mann zusammen, aber die innere Unrast erkennt man darin, wie er nach Northumberlands Meinung über Richmond fragt, wie er sich immer wieder an Ratcliff wendet, wie der bewölkte Himmel ihm als dunkles, verderbenbringendes Vorzeichen erscheint.

Werfen wir jetzt noch einen Blick auf jene viel umstrittene Szene, in der Richard bei der Königin Elisabeth um die Hand von deren Tochter wirbt (IV, 4). Sie hat ihren Platz inmitten jener eben besprochenen Stellen, welche den Verfall in Richards Charakter zur Darstellung bringen. Sie schließt sich sodann unmittelbar an den erschütternden Fluch an, den die eigene Mutter ihm für Leben und Sterben mitgibt. Schon dadurch ist des Dichters Meinung gekennzeichnet: wir haben hier nicht Richards Charakter in alter unwiderstehlicher Kraft und Geschlossenheit, und wir haben keinen Sieg desselben zu erwarten.¹⁾

Man hat es dennoch vielfach gemeint, und auf den ersten Blick könnte es auch so scheinen. Wie er Anna die Glut seiner Liebe in scheinbar so völliger Echtheit schildert, so malt er hier nicht ohne Geschick die Freuden des Familienlebens, das Glück, Mutter einer Königin, Großmutter von holden Enkeln zu sein. Manches aber in dieser Werbeszene sieht sich, mit der ersten verglichen, an wie eine Kopie, gehalten gegen das Original. Es treten die alten Motive hervor, die bei Anna Eindruck machten, die aber jetzt, wo alle Welt in ihm den Heuchler und Frevler sieht, bei der klarsehenden Mutter, deren Klugheit und Scharfblick er kennt, versagen müssen. So leugnet er anfangs halbwegs seine Freveltaten, um sie später zuzugestehen, so will er Elisabeth mehr Gutes tun, als er je ihr und den Ihrigen Böses zugefügt hat, denn alles, was er tat, habe er aus Liebe für ihre Tochter getan. In dem scharfen Wortgefecht, das sich mit Elisabeth entspinnt, zeigt er zwar Schlagfertigkeit, aber jene geistige Überlegenheit, die ihres Sieges gewiß ist, fehlt, und die Überlegene wird vielmehr Elisabeth. Wir fühlen mehrmals durch, wie Richard seine Gereiztheit, seinen Grimm niederzwingt. Alle Kraft rafft er dann zusammen zu jenen hochdramatischen Worten, in denen er auf sich selbst den Fluch herabrufft, wenn er es nicht ehrlich meine, und in denen er mit Tod und Vernichtung droht, wenn sein Wunsch nicht in Erfüllung gehe. Aber er täuscht sich über den Erfolg seiner Worte. Nur aus Klugheit lenkt Elisabeth scheinbar ein. Wie sie wirklich denkt, zeigt der Dichter gleich darauf am Schlusse des Aktes auf das klarste.

So hat der Dichter durchaus einheitlich den inneren Verfall dieses Charakters zur Darstellung gebracht. Ein vorübergehendes Zusammenraffen der Kräfte kann uns über ihren Rückgang nicht täuschen. Dieser Niedergang der seelischen Kräfte, diese Einbuße an innerer Geschlossenheit, der gewaltsame, aber vergebliche Versuch, die alte Herrschaft über sich und andere zu gewinnen, haben etwas Typisches. Hat es der Charakter Richards überhaupt? Nur insofern, als der blutige Ehrgeiz eines

¹⁾ Diese Auffassung hatte ich mir bereits gebildet, ehe ich Dechelhäusers Auseinandersetzung in seinem Essay über Richard III. (Shakespeare-Jahrbuch Bd. 3) gelesen hatte.

Geschlechts in solch einer Schreckensgestalt gipfeln kann, als die furchtbaren Greuel der Bürgerkriege in dieser einen Gestalt zusammengefaßt sind, in der sie ihre Höhe und ihren Abschluß finden.

Welches Interesse nehmen wir nun an diesem Charakter? Ist es wirklich nur das Furchtbare, das Entsetzliche, das uns gruseln macht? Ist es nur die geniale geistige Überlegenheit, die wir anstaunen, die eiserne Kraftnatur, die wir heimlich bewundern? Sicherlich nicht. Schiller hebt in seiner Abhandlung über das Pathetische mit Recht hervor, daß wir aus dem Grunde den halbguten Charakter mit Widerwillen von uns stoßen und dem ganz schlimmen mit staunender Bewunderung folgen, weil wir bei jenem auch die Möglichkeit des freien Willens aufgeben, diesen es aber nur eine einzige Umkehrung der Maximen koste, um die ganze Konsequenz und Willensfestigkeit, die er an das Böse verschwendete, dem Guten zuzuwenden. Vor allem aber müssen wir geltend machen, daß uns nichts mehr, nichts erhebender als Bestehen eines ewigen Sittengesetzes zeigt, als wenn wir erkennen, daß auch „tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte und seine Ansprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte.“¹⁾ Können wir nun für diesen Richard jenes tragische Mitleid empfinden, wie wir es nach Aristoteles für den Helden der Tragödie haben sollen? Ich denke bis zu einem gewissen Grade doch, wenn wir uns das alles gegenwärtigen, was der Dichter angeführt hat, um die Entwicklung dieses furchtbaren Charakters überhaupt begreiflich zu machen, und wenn wir — weniger an das Ende — als an alle die innere Qual denken, die diesem Ende voranging. Soll ich solche „Milderungsgründe“ noch einmal aufzählen? Es war die furchtbare Zeit, in der er lebte, das Erbe des ungezügelter Ehrgeizes, die Mißgestalt des Körpers und aller Spott, den er um ihretwillen erfuhr. Mildernd im Bilde dieses Verbrechers wirkt dann auch, daß es auch bessere Züge aufweist, nicht nur Tapferkeit und Ehrgefühl, auch Liebe für Vater und Bruder. So tritt Richard denn doch nicht völlig aus den Grenzen des Menschlichen heraus, und wenn er sich am Schlusse seines Lebens vergebens nach irgend welcher Liebe sehnt und keine findet, so verspüren wir etwas wie Mitleid. Ein volles und starkes Mitleiden freilich ist es nicht, denn wir empfinden keine Furcht für uns selber. Dazu fehlen die Voraussetzungen.

Richard III. ist durchaus die Hauptfigur des Dramas. Alle andern Personen stehen irgendwie in einer inneren Beziehung zu ihr. Dennoch liegt die Sache nicht so, daß diese neben ihr bedeutungslos würden und daß die große Wirkung, die von diesem Drama ausgeht, nur auf dieser Hauptperson beruhte. Diese Vorstellung ist nur durch stark zusammengeschnittene Bühnenbearbeitungen erweckt worden und durch Darsteller des Richard, die durch den Glanz ihrer Leistung die andern in Schatten stellen.

Man hat es ausgesprochen, daß „Margareta die einzige ist, die Richard ebenbürtig ist und ihm den Widerpart hält.“²⁾ Das trifft doch nicht zu. In der Energie ihres Hasses, in der Großartigkeit ihrer Naturanlage ist sie ihm ebenbürtig. Aber „den Widerpart“ hält sie ihm nicht, denn sie leitet nicht das Gegenspiel, ja sie beeinflusst es kaum. Ihr hat der Dichter eine ganz andere Rolle zugewiesen. Geisterhaft ragt sie in die neue Zeit hinein. Diese frei erfundene hochpoetische Schöpfung ist eine symbolische Figur, gleichsam die verkörperte Nemesis. „Margaretas prophetische Flüche zittern durch das ganze Drama hindurch, und die Erinnerung daran lebt in jedem Opfer wieder auf, wenn sich ihm das Verhängnis naht.“

Die nicht unebenbürtige Gegnerin, die Richard in ihrer Bedeutung erkennt und fürchtet, ist Elisabeth. Er glaubt, daß die Prinzen von ihr gegen ihn aufgestachelt sind, und als er den jüngeren, dessen scharfes Wigwort ihn eben getroffen hat, als rasch, verständig, flink an Geist schildert, fügt er hinzu, er sei „ganz die Mutter vom Wirbel bis zur Zehe“. Elisabeth hat schon früh, schon bei Lebzeiten ihres Mannes, die Gefahr, die ihrem Hause von Kloster droht, geahnt (I, 3), dann klar erkannt (II, 4). Sie sendet zu Beginn des IV. Aktes ihren Sohn Dorset übers Meer zu Richmond und

¹⁾ Schiller, Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

²⁾ Vult Haupt in der Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 2. Seiner Auffassung kann ich in diesem Drama auch sonst vielfach nicht beipflichten. So glaubt auch er an den Sieg Richards bei der Werbung um Elisabeths Tochter.

tritt mit Stanley in ein gegen den Tyrannen gerichtetes Einvernehmen. Sie wünscht eine Verbindung ihrer Tochter Elisabeth mit dem gegen Richard herbeieilenden Richmond.

Als die Richard geistig Gewachsene haben wir Elisabeth in jener Werbeszene des IV. Aktes kennen gelernt. Mit Scharfsinn und Kraft widerlegt sie jeden Satz, jedes Anerbieten, jeden Schwur Richards. Mehr als das. Sie weiß den König mit ihren Worten wie mit Dolchstößen ins Herz zu treffen, denn für sie streitet die sittliche Macht der Wahrheit und der tiefste Schmerz. Ihren Gründen kann er nichts entgegensetzen, denn sie sind „zu tief und tot, im Grab bei ihren Kindern“.

Es ist mir nicht recht verständlich, wie man an der edlen Art dieser Königin hat zweifeln können. Das erklärt sich nur aus der Annahme, daß Shakespeare seiner Quelle in der Auffassung der Königin unbedingt gefolgt sei, vor allem aber aus der falschen Auffassung der Werbeszene, von der man nach dem Wortlaut der Schlußverse annahm, sie ende mit einem Sieg Richards. Elisabeth, der eben ihre Knaben hingemordet waren, gebe nun in Schändung des heiligsten Gefühles der Mutterliebe freiwillig ihre Tochter dem Wüterich preis. Daß diese Auffassung unmöglich ist, scheint mir nach der Stellung der Szene, aus ethischen und ästhetischen Gründen völlig klar. Man mache die Probe und lege Primanern, die nicht voreingenommen sind und von dem Streit der Meinungen nichts wissen, die Frage vor, ob hier Elisabeth wirklich nachgibt oder als Siegerin hervorgeht. Das natürliche Empfinden wird die Jugend in der Regel den richtigen Weg weisen, auch wenn sie nur diese eine Szene im Zusammenhang auf sich wirken läßt.¹⁾ Überhaupt ist es für junge, aufmerksame Leser eine erfreuliche und nicht zu schwierige Aufgabe, nach den Hinweisen des Dichters ein Charakterbild der Elisabeth zu zeichnen.

In dem Drama spricht nur Richard Beschuldungen gegen Elisabeth aus. Er wirft ihr vor, daß sie die Veranlassung gewesen sei zur Verhaftung des Kämmerers Hastings, daß sie die Ihrigen begünstige und zu Ehren bringe, daß sie es verstanden habe, klug zu sein (I, 3). Die Antwort, die Elisabeth auf diesen „groben Hohn“ erteilt, ist edel und würdig. Ein anderes Mal beschuldigt er sie im Verein mit Buckingham, den Prinzen York gegen sich aufgehetzt zu haben (III, 1). Hier haben wir die Möglichkeit ihn zu widerlegen, denn gerade sie verweist dem Prinzen ein festes, gegen Richard gerichtetes Wort (II, 4).

Über ihre Lippen kommt nie ein Wort des Hohnes oder Spottes über Richards körperliche Mißgestalt, während die übrigen nicht damit zurückhalten. Sie, die eben aufs gröblichste von Gloster geschmäht ist und in ihm ihren ärgsten Feind ahnt, stimmt als erste ihm zu, als er über Margaretas schwere Schuld die Wahrheit sagt. Sie zieht sich von dieser, als sich ihr Feingefühl gegen ihr schreckliches Fluchen aufbäumt, das böse Wort zu, daß sie „Zucker auf die bauch'ge Spinne streue, die sie mit tödlichem Gift umstricke“ (I, 3).

Durchweg edel und gewählt ist ihre Sprache, würdig und gefaßt ihre Haltung, auch im Unglück. Elisabeths Charakter ist von dem Dichter sichtlich überall mit besonderer Liebe gezeichnet. Er schildert sie uns weniger als Königin, wie als treue Gattin und vor allem als liebende Mutter. Tiefes Weh empfindet sie bei dem Tode ihres Gatten; sie möchte in ihrem Schmerz als getreue Untertanin am liebsten ihm nachfolgen in sein neues Reich der ewigen Nacht (II, 1). Noch stärker aber umfaßt sie mit ihrer Liebe ihr beiden Knaben. Wie sucht sie wenigstens den jüngeren vor der Hand Richards in heiliger Zuflucht zu bergen; wie fleht sie ergreifend, als beide im Tower gefangen sind und sie keinen Zutritt zu ihnen findet, zu den kalten Steinen, die die Prinzen umschließen! Die Worte, die sie spricht, gehören zu den schönsten und tiefempfundesten im ganzen Drama.

¹⁾ Zu beachten ist, daß Elisabeth — anders wie Anna I, 2 — immer mehr zur Angreifenden wird, bis die furchtbare Drohung Richards sie darüber belehrt, daß sie der Gewalt des Machthabers ausbiegen müsse. So macht sie dem Gespräch rasch ein Ende. — Dankenswert ist Dechelhäusers Hinweis darauf, daß die englische Bühnentradition diese Auffassung der Szene stets festgehalten habe.

Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben,
 Die böser Neid in euren Ring gekerkert!
 Du rauhe Wiege für so holde Kinder!
 Felsstarre Amme! finst'rer Spielgefell
 Für zarte Prinzen! pfleg' die teuren Kleinen!
 So steht mein töricht Leid zu deinen Steinen (IV, 1).

Als dann die beiden, das süßeste Werk der Natur, in ihrer Sommerschönheit hingewürgt sind, ist Elisabeths Klage rührend, ihr tiefer Schmerz ergreifend. Einen Fluch aber gegen Richard spricht sie nicht aus, dazu ist sie nicht fähig, und sie lernt solchen Fluch auch nicht, weder von Margareta noch von Richards eigener Mutter.

Über die Bedeutung der Margareta sind bereits einige Worte gesagt worden. Wie ist Richards Mutter zu beurteilen? Tief in ihr leidgeprüftes Herz blicken wir in der 4. Szene des IV. Aktes. In gewaltigen, erschütternden Worten redet sie sich selber an:

Erstorb'nes Leben! blindes Augenlicht!
 Du armes, irdisch-lebendes Gespenst!
 Des Wehes Schauplatz, Schimpf und Schmach der Welt!
 Des Grabs Gebühr, vom Leben vorenthalten.

Auf Ausführung muß ich im folgenden verzichten. Andeutungen und Hinweise, in der Regel durch Fragen gekennzeichnet, müssen genügen.

Richards unnatürliches, schändliches Verhältnis zu seiner Mutter haben wir berührt. Wie steht sie zu ihrem Sohn? Wo und wie urteilt sie über ihn, über sein bisheriges Leben? (II, 4 u. IV, 4.) Das erste Urteil, das sie dem Erzbischof gegenüber ausspricht, ist zurückhaltend. Hat sie noch eine leise Hoffnung, daß er sich zum Guten wenden kann? Durchschaut sie ihn schon hier in seinem Trug? (vgl. auch II, 2.) In seiner vollen Tücke? Was läßt sich aus dem Segen, den sie Richard erteilt, für ihre Beurteilung des Sohnes schließen? Welche Tugenden fehlen danach vor allem Richard? Infolge welcher Untat kehrt sie sich völlig und für immer von ihm ab? Welchen Eindruck hat wohl der Fluch der Mutter auf ihn gemacht? Läßt uns der Dichter das erkennen? Wodurch? Die Herzogin ist eine durch Leid und durch die Schande ihres Sohnes schwer getroffene Frau. Ist sie durch das Leid geläutert? Worin sucht sie ihren Trost?

Nun einige Worte über Buckingham und Stanley.

Solange Glosters weitgehende Pläne noch nicht reif waren, hatte er keine Mitwisser. Er braucht aber einen Helfer, der ihm den Boden bei den Mitbürgern bereitet, als die Haupthindernisse zur Erreichung seines Zieles aus dem Wege geräumt sind. Sein Blick fällt auf den Vornehmsten und Einflußreichsten, der ihm auch sonst geeignet scheint. Wodurch gewinnt er Buckingham? Er faßt ihn bei seiner Eitelkeit und läßt sich scheinbar von ihm führen (II, 2), später verspricht er ihm die Grafschaft Hereford (III, 1). Ist Buckingham ein guter Schauspieler? Wo zeigt sich zuerst dieses Talent? (II, 1.) Warum dürfen wir die Worte: Bin ich so bleich, Lord Dorset, wie die andern? als schauspielerisch auffassen? (Das zeigen die Schlußworte der Szene: Zu eurer Gnaden Dienst.) Hat Buckingham geglaubt, neben Richard eine gewisse Selbständigkeit behaupten zu können? Warum dürfen wir das annehmen? (IV, 2.) Ist Richard gegen diesen seinen Helfershelfer ganz offen? Ist sein Verhalten gegen ihn im IV. Akt inkonsequent? Woran liegt das? Richards Sieg über Buckingham und dessen Tod hält die absteigende Handlung auf. Warum ist wohl die Szene vor Buckinghams Hinrichtung (V, 1) trotz dieser Stellung von dem Dichter ausgeführt worden?

Wie Gloster in Buckingham, dem längere Zeit gelehrigen Schüler, eine immerhin wertvolle Stütze gefunden hat, so hat auch Elisabeth nach der Ermordung der Throngenossen einer Stütze für ihren Kampf gegen Richard bedurft. Wie war das Verhältnis der Elisabeth zu Stanley von vornherein? Warum stand Stanley zu Elisabeth zunächst nicht freundlich? (Gegensatz des alten Adels gegen den neuen, die Verhaftung seines Freundes Hastings, die dem Anhang der Königin zugeschrieben wird.) Wo bemerken

wir zuerst das Einvernehmen? (IV, 1.) Wo zeigt es sich zuerst, daß Stanley Richard nicht traut? Warum mißtraut er ihm? (III, 2.) Wie ist der Charakter Stanleys zu beurteilen? Die Chronik nennt ihn einen schlaunen Fuchs; ist sein Verhalten gegen Richard unbedingt zu verwerfen? Wodurch täuscht er diesen? (Indem er ihm als erster die gegen ihn gerichteten Schritte meldet, die er entweder selbst veranlaßt, oder die doch im Einverständnis mit ihm geschehen: Dorsets Flucht, IV, 1 u. 2, Richards Landung; freilich nimmt er gelegentlich auch die Zuflucht zur Unwahrheit, List und Schmeichelei, z. B. IV, 4; endlich spielt hier eine unbegreifliche Verblendung Richards mit). Wodurch erscheint uns Stanleys Charakter in einem reineren und freundlicheren Licht? (Durch sein schönes Verhältnis zu seinem Stiefsohn Richmond V, 3). Die Bedeutung, die der Dichter Stanley in dem Gegenspiel zuweist, erkennen wir daran, daß sein Eingreifen bei Bosworth den Ausschlag gibt für Richards Niederlage, und dann auch aus der Schlussszene des Dramas, in der er es ist, der die Krone von den Schläfen Richards reißt und sie Richmond überbringt.

In Stanley mischen sich gute und weniger erfreuliche Züge. Wir wenden uns nun den von Shakespeare mit so viel Liebe gezeichneten, unschuldig gemordeten Knaben Eduards zu. Gerade jene rohe Zeit verwildernder Bürgerkriege wollte sich ein unantastbares Heiligtum bewahren; sie hat Frevel gegen unmündige Kinder auf das schärfste verurteilt. Daher das Entsetzen, das alle ergreift, als Richard auch vor diesem Schritt nicht zurückschreckt. Das ergreifende Bild von ihrer Unschuld und Schönheit läßt der Dichter in doppelt wirksamer Weise ihren Henker entwerfen (IV, 3). Selbst seine Mordgesellen weinten über ihre Tat, tief im Gewissen verwundet.

Sie fanden die beiden Knaben, sich einander gürtend

Mit den unschuld'gen Mönchsterarmen,
Wie Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Püßl.

Rührende Stellen wie diese müssen ein Gegengewicht bilden gegen das Gräßliche in dem Drama, z. B. die schrecklichen Flüche der Margareta. Wir müssen in ihm überhaupt das Licht aufsuchen, damit die Schatten uns nicht zu sehr drücken. Die beiden Knaben sind in ihrem Wesen verschieden. Der jüngere, muntere Prinz treibt mit jedem Wort, in dem er Scherz mit tiefem Sinn verbindet, Richard in die Enge; der ältere, ernste, ja schwermütige muß dem Protektor nicht weniger unbequem werden, indem er ihm gegenüber die Wahrheit preist, und ihn seine bange Vorahnung in klugen Worten wohl erkennen läßt (III, 1).

In welchen Szenen entwirft uns der Dichter ein Bild vom Prinzen York? Was meint dieser damit, daß er bei dem Protektor um dessen Dolch und Waffen bittet? Worin zeigt sich die ernstere Art des älteren Bruders? Worin sein Streben? Was meint er mit den Worten, er fürchte keinen toten Oheim, und andererseits, er habe nichts zu fürchten, wenn seine Ohme am Leben sind? Ist das Bild, das Gloster von der Königin Elisabeth zeichnet, ganz richtig? Hat die Mutter nicht vielmehr jedem der Prinzen ein Stück von ihrer Art mitgegeben?

Wenden wir uns jetzt noch mit einigen Worten Richmond zu. Er ist nicht so individuell gezeichnet wie die andern. Woran liegt das? Wenn Shakespeare ihn als den Streiter Gottes darstellte, hat er sich da nicht eine Schmeichelei gegen das Herrscherhaus Tudor zu schulden kommen lassen, zumal da Richmond die in ihn gesetzten Erwartungen als Heinrich VII. nicht erfüllte? Warum nicht? Abgesehen davon, daß Shakespeares Quelle Holinshed das engelgleiche Wesen Richmonds mit den stärksten Worten schildert, war Shakespeare zu dieser Darstellung berechtigt, ja gleichsam gezwungen, denn die für undenkbar gehaltene Niederwerfung Richards sollte als ein Gottesgericht erscheinen. Als ein Streiter Gottes erscheint Richmond auch in dem schönen Gebet vor der Schlacht.

Auf die übrigen Personen einzugehen, würde zu weit führen. Auch unbedeutendere haben Leben und charakteristische Eigenart. Selbst die beiden Henker des Clarence, an die in einzelnen Zügen

Walleinsteins Mörder erinnern, oder der schwache Brakenbury, der wie Gordon die Ereignisse ihren Weg gehen läßt, obwohl er ahnt, daß es sich um Verbrechen handelt.

Zum Schluß noch einige allgemeinere Fragen.

Worin ist der Charakter Richards dem Macbeths ähnlich, worin von ihm verschieden? Warum hat der Dichter Richard in dem IV. Akt bei aller inneren Qual eine gewisse männliche Größe gegeben? Erlahmt oder wächst in diesem Akt unser Interesse? Warum ist das Bild Richards im Verhältnis zur Quelle geschwärzt, das der Elisabeth idealisiert? Hat das Drama eine einheitliche Handlung? Wodurch ist sie bewirkt? Welche Idee beherrscht es? Worin zeigt sich der künstlerische, symmetrische Aufbau? Welchen Zweck haben die Klagechöre der Frauen, die Bürgerzene? Welche Bedeutung haben in dem Drama die Episode, die Botenreden, die Monologe? Warum beginnt Shakespeare dieses Drama mit einem Monologe? Wie weit enthüllen diese Selbstgespräche nach Art des älteren Dramas in naiver Weise den fertigen Charakter des Helden, wie weit kennzeichnen sie anderes, die Entwicklung, beziehungsweise den Verfall des Charakters, den Fortschritt der Handlung? Dürfen wir in den Akt-schlüssen eine beabsichtigte Kunst des Dichters erkennen? (Am Schluß des I. Aktes wird gleichsam das Thema in dieser Tragödie des Gewissens und der Vergeltung angegeben, am Ende des II. Aktes sieht Elisabeth klar, und es bereitet sich das Gegenspiel vor, der III. Akt endet im Dunkel tiefer Heuchelei, das Ende des IV. Aktes zeigt uns die Kräfte des Gegenspiels im Bunde gegen Richard, der V. Akt schließt mit dem lichten Ausblick auf eine helle Zukunft. Ist der Parallelismus am Ende des II. und IV., beziehungsweise der Gegensatz am Ende des III. und V. Aktes Zufall?) Warum enthält Richard III. fast gar keine Prosa?

Wir haben schon mehrmals Veranlassung gehabt, auf des Dichters Quelle für dieses Drama hinzuweisen. Es empfiehlt sich wohl, den Schülern den Abschnitt aus Holinshed in deutscher Übertragung vorzulesen. Sie werden ebenso wie bei den Römerdramen, von denen sie vielleicht eins gelesen haben, die vielfache, zum Teil weitgehende Anlehnung an die Quelle erkennen. Um so bewunderungswürdiger ist die Kunst, die die überlieferten Züge so lebensvoll und dramatisch wirksam zu verwerten wußte. Man hat dem Dichter den Vorwurf gemacht, daß er unser Drama unnütz mit Detail überladen habe, das er der Quelle entnahm. Man muß mit solchem Urteil doch vorsichtig sein. Ein Beispiel mag das zeigen. Im III. Akt, Szene 4 folgt Shakespeare der Quelle auch in dem Zuge, daß er Gloster den Bischof Ely bitten läßt, ihm von seinen schönen Erdbeeren einige holen zu lassen. Man versteht auf den ersten Blick nicht, wozu. Offenbar soll aber dadurch die scheinbar vorzügliche Laune des Protectors gekennzeichnet werden, der an nichts Arges denkt. Um so wirkungsvoller mußte der Kontrast sein, als er sich nach diesem Wunsche auf einen Augenblick entfernte und dann völlig verändert mit der Nachricht zurückkehrte, er sei bekehrt worden.

Interessant und lehrreich sind Shakespeares Abweichungen von Holinshed. Daß dieser in der Darstellung Richards zwei verschieden urteilenden Gewährsmännern gefolgt ist, und daß die Schilderung infolgedessen uneinheitlich geworden ist, muß den Schülern gesagt werden.¹⁾ Die einheitliche Schöpfung Richards in Heinrich VI. und Richard III. ist des Dichters bewunderungswürdige Tat. Daß er ihn schwarz malte und da noch über die ungünstigen Nachrichten des zweiten Teiles der Quelle²⁾ hinausging, ist bewußte Absicht. Er wollte die Greuel der Bürgerkriege zum Schluß zusammenfassen in dieser Schreckensgestalt. Die Dichtkunst ist eben, wie Aristoteles bemerkt, philosophischer als die Geschichte. — Die dämonische Gestalt der Margareta, die in Wahrheit ein Jahr vor Eduards Tode starb, verfolgt ihre besonderen Zwecke. Die genialen Verbesenen im II. und IV. Akt sind des Dichters freie

¹⁾ Holinshed geht in der zweiten Hälfte des Berichtes auf den Kanzler Thomas More, der vom Lancasterischen Standpunkt aus schrieb, und leitet hin auf den Bischof Ely in unserem Drama zurück, der ein Anhänger Richmonds war. Über die Quelle Shakespeares vgl. Dechelhäuser a. a. O., auch die Einleitung zu Gildemeisters Übersetzung.

²⁾ So wird in ihr dem König Eduard des Clarence Tod zugeschrieben, nicht Richard; es bleibt zweifelhaft, ob er sein Weib Anna hat vergiften lassen u. a.

Erfindung, ebenso der erschütternde Fluch der Mutter. Elisabeth, die Urgroßmutter seiner Königin, ist von Shakespeare auch aus inneren Gründen in möglichst hellem Lichte dargestellt. So folgt er offenbar der Bemerkung des Chronisten, daß sie aus Furcht dem Drängen Richards nachgegeben habe, anderes verschweigt er.

Ein kleiner Zug mag uns in diesem Zusammenhange die geniale Hand des Dichters erkennen lassen. In jenem älteren schon genannten Drama, die wahre Tragödie von Richard usw., ist der letzte Ruf des Königs in der Schlacht: ein Pferd, ein Pferd, ein frisches Pferd! Man hat gesagt, in dem Zusatz unseres Dichters: „mein Königreich für ein Pferd!“ liege der ganze Shakespeare. Warum, werden auch Primaner zu finden wissen.

Der Vergleich mit der Quelle mag den einen oder den anderen von den jungen Lesern zuerst vorübergehend enttäuschen; denn er wollte gern alles Treffende und Schöne dem Erfindungsgeiste des Dichters verdanken; im ganzen aber wird die Bewunderung für den Künstler steigen, der mit sicherem Blick entfernt Liegendes zusammenzog, für die Dichtung Unfruchtbares beiseite ließ, der nach einzelnen überlieferten Zügen lebende Gestalten schuf, und dessen größte Wirkungen im kleinen wie im großen auf freier Erfindung beruhen.

Es liegt nahe, die gemachten Beobachtungen mit früheren zu vergleichen, die etwa bei der Lektüre eines Römerdramas hervortraten. Auch in Julius Cäsar ist das Großartigste, die Rede des Antonius, des Dichters eigene Tat.

Wenn wir so gemeinsam mit den Schülern den Dichter bewundert haben, brauchen wir vor ihnen kleine Flecken, wie sie dem Werke anhaften, nicht zu verbergen. Die Bilder sind bisweilen zu grell gemalt. Unser Empfinden verletzt manchmal das nicht nur derbe, sondern beschimpfende Wort, z. B. auch in dem Munde der Margareta, die sich in anderen doch zu wirklicher Größe erhebt. Anna speit nach Kloster, und die Werbung geschieht am Sarge des Ermordeten. Das Schreckliche wird gehäuft. Derartige Beobachtungen lassen uns erkennen, daß der Dichter noch nicht ganz seiner Jugendperiode entwachsen ist, wenn einzelnes auch auf Rechnung einer anders empfindenden Zeit gesetzt werden darf. Das Drama ist dann überreich an Stoff und Personen und zeigt uns so den Dichter wohl im Besitze der Fülle und Kraft, aber noch nicht ganz in der Klugheit der Beschränkung und des Maßes.

Dafür treten gegenüber späteren Werken doch auch Vorzüge hervor: die beflügelte Phantasie, z. B. in der Todesvision des Clarence, besonders aber die weiche Lyrik in den Klagen der Kinder und Frauen. Szenen wie Tyrrels Beschreibung der beiden Knaben gehören zu dem Rührendsten, was Shakespeare überhaupt geschrieben hat, und dankbar hat sich die bildende Kunst des Stoffes bemächtigt. Und das Wichtigste. Wir fühlen die wachsende, blühende Kraft, die Liebe und Begeisterung des Dichters für sein Werk hindurch, die Großes wagt und der Großes gelingt. Jugenddramen, wie die Räuber, der Götz, zu denen doch auch noch Richard III. gezählt werden kann, haben ihren besonderen Reiz und ihr unsterbliches Leben. Denn sie sind durchglüht von der Jugendliebe und dem Wagemut ihrer Dichter.

Wie wir bei unseren Klassikern von ihrer Sturm- und Drangperiode reden, können wir es auch bei Shakespeare. Es liegt nahe von seinen Vorgängern und dichterischen Zeitgenossen, insbesondere von Kyd und Marlowe, mit dem er in unserem Drama wetteiferte, einige Worte zu sagen. Im ganzen hat Shakespeare in Richard III. die Periode des Wärens und stürmischen Werdens überwunden, er steht hier nach dem Urteil der berufensten Kenner fast schon auf der Höhe seiner reifsten Werke. Das zeigt uns der kunstvolle, architektonische Bau des Dramas, die dichterische Kraft, mit der er eine Gestalt wie Richard schuf, die Symbolik, die z. B. in der Gestalt und den Worten der Margareta hervortritt und die Schiller an diesem Werke preist, der hohe Idealismus, der das ganze Drama trägt, der inmitten entsetzlicher Greuel siegreich seine Fahne erhebt.

Dieser Idealismus offenbart sich vor allem in der sittlichen und tiefen Weltanschauung des noch nicht dreißigjährigen Dichters. Davon ist früher bereits die Rede gewesen. Das Drama scheint ganz

auf die Freiheit der Charaktere, aus denen sich die Handlung entwickelt, gestellt zu sein. Zugleich aber vernehmen wir den ehernen Schritt des vergeltenden Schicksals. Die sittliche Notwendigkeit mit der ein Richard zugrunde gehen muß, spricht Margareta in den gewaltigen, prophetischen Worten aus:

Die Erde gähnt, die Hölle brennt,
Die Teufel brüllen, Heilige beten,
Auf daß er schleunig werde weggerafft.

Unsere Ausführungen haben uns von dem Werke zu dem Dichter geführt. Und auf die Dichtungen sind wir ja auch vor allem gewiesen, wenn wir uns ein Bild von ihm machen wollen. Daß es dazu eines eindringenden und liebevollen Versenkens bedarf, ist früher schon ausgesprochen worden. Auch unser Drama läßt uns in sein Leben: in sein Wirken und Empfinden blicken.

Nehmen wir jenes zuerst. Daß Shakespeare für die Bühne schrieb, erkennen wir schon, wenn wir ausgewählte Szenen, gut vorbereitet, gemeinschaftlich lesen. Daß der Dichter seine Schauspieler selbst einübte, entnehmen wir aus dem gelegentlichen Fehlen von Bühnenweisungen. Am deutlichsten zeigt sich das an zwei Stellen. Über die unmittelbare Wirkung des Mutterfluches auf Richard fehlt jeder Hinweis. Und doch muß sie furchtbar gewesen sein. Er muß in das Leere, wie in einen Abgrund starren. In dem darauffolgenden Auftritt mit Elisabeth wäre der lange Streit der Meinungen und eine falsche Auffassung vermieden worden, wenn Shakespeare am Schlusse desselben seine Ansicht durch einige Weisungen für die Schauspielerin deutlich gemacht hätte. — Das Drama zeigt manche Verwandtschaft mit dem antiken. Vielleicht erklärt diese sich teilweise dadurch, daß unser Dichter in ihm mit dem akademisch gebildeten Klassizisten Marlowe um die Palme rang.¹⁾

Man hat gerade neuerdings Shakespeare einer heimlichen Liebe für den gewaltigen Willensmenschen Richard III. beschuldigt. So viel mag richtig sein, daß ihn das schwierige Problem dieses Charakters reizte, der seine Zeitgenossen mit einem Gemisch von Grauen und Bewunderung erfüllte, und in dem eine das Durchschnittsmaß weit überragende Kraft hervortrat. Aber sicherlich war ihm die Schilderung dieses Übermenschentums nicht die Hauptsache, sondern die sittliche Weltordnung, an der es zerbrach. Das suchten die bisherigen Ausführungen darzutun. Das Drama ist von Anfang bis zum Ende beherrscht von der Idee der Schuld und Vergeltung, die vielleicht in einer für manche zu aufdringlichen Weise immer wieder betont wird. Die ernste Weltanschauung des jungen Dichters gipfelt in dem Glauben an eine gerechte vergeltende Gottheit, zu der nicht nur Richmond, sondern er selber am Schlusse des Dramas in dessen Worten betend sein Herz erhebt:

Zerbrich der Bösen Waffe, gnäd'ger Gott,
Die diese Tage möchten wiederbringen,
Daß England weinen müßt' in Strömen Bluts!

In dem letzten Verse tritt zugleich Shakespeares Vaterlandsliebe hervor. Sie beklagt im Rückblick auf den Krieg der beiden Rosen den Wahnsinn Englands, der sich selber schlug und bittet Gott, die Zukunft mit mildem Frieden, lachendem Gedeihen und heiteren Tagen zu segnen.

Wie unser Drama über den Dichter: seine Tätigkeit, sein Empfinden und seine Weltanschauung einigen Aufschluß gibt und Veranlassung wird, das Bild aus andern Werken und durch sonstige Nachrichten zu ergänzen, so bietet es auch Gelegenheit zu Mitteilungen über die Bühne, durch die er wirkte und über die Menschen, für die er schrieb. Das Kreuz unserer Bühnenleiter ist der Auftritt, in dem die Geister der Verstorbenen Richard und Richmond erscheinen. Wieviel leichter hatte es Shakespeare mit seiner einfachen Bühne und einem Zuschauerkreis, der noch gewöhnt war, mit seiner Phantasie das Fehlende zu ersetzen und das kaum Ange deutete zu ergänzen! (Vgl. den Prolog zu Heinrich V.) Es liegt nahe, hier von beidem zu reden und zunächst auf die Vorzüge, aber auch auf die Nachteile der altenglischen Bühne hinzuweisen. Der wesentlichste Mangel bestand in dem Fehlen des Vorhanges und den daraus sich ergebenden Folgen, der größte Vorzug in der unmittelbaren Berührung zwischen

¹⁾ So Wolff a. a. O. I, S. 187.

Spielern und Hörern, die die Bühne unmittelbar umstanden. So entging diesen keine Nuance des Mienenspiels oder des gesprochenen Wortes, so wirkte Seele auf Seele. Um so leichter ersetzte die daran gewöhnte Phantasie die fehlenden Dekorationen. Der Dichter aber konnte frei schalten im buntesten Wechsel der Szenen, fast unbeengt durch Raum und Zeit. Hieraus ergibt sich unmittelbar die Schwierigkeit, ein Drama Shakespeares für unsere Bühne zu bearbeiten, denn der häufige Szenenwechsel macht oft einschneidende Veränderungen nötig.

Auch vom Publikum des Dichters wird zu reden sein, von seiner größeren Reife, aber auch von seiner größeren Empfänglichkeit. In einem war der Dichter sicher im Vorteil. Für die ganze in der Tragödie so wichtige Welt des Ahnungsvollen und Wunderbaren fand er empfängliche Herzen. Uns sind die Geister der Ermordeten, die Richards Seele umfliegen und ängstigen, symbolische Gestalten, Bezeugungen des erwachten Gewissens, seinen Zuhörern vor 300 Jahren waren es Wirklichkeiten.

In den bisherigen Betrachtungen ist ein Gesichtspunkt übergangen worden, der zu Beginn derselben aufgestellt war. Es handelt sich um die von Schiller angeregte Frage, inwiefern unsere Tragödie an die griechische erinnert. Ich habe sie Primanern, mit denen ich eben die Elektra des Sophokles gelesen hatte, in einem Aufsatze vorgelegt, und einzelne versicherten mir, daß sie sich mit besonderer Liebe gerade um die Beantwortung dieser Frage bemüht hätten. Auch der Erfolg war erfreulich.

Beginnen wir mit den mehr äußeren Ähnlichkeiten. Auffallen wird, daß in diesem Trauerspiel, das so viel Furchtbares bringt, nur ein Mord auf der Bühne geschieht, während die übrigen hinter die Szene verlegt sind. Infolgedessen mehren sich die Reden der Boten, die davon melden. Auffallend an die griechische Tragödie erinnern auch die zu Antithesen zugespitzten Wechselreden mit ihren scharfgeschliffenen Worten: so zwischen Richard und Anna, so vor allem zwischen Richard und Elisabeth. Hier wechselt Rede und Gegenrede, Schlag um Schlag, in langer Stichomythie. Es ist der längste Dialog, der bei Shakespeare überhaupt vorkommt.

An den die Handlung mit seiner Teilnahme begleitenden Chor erinnern die lyrischen Klagen der Kinder und Frauen im II. Akte, mehr noch die fast strophisch gegliederte Klage der drei Frauen im IV. Akte. Diese klagenden Chöre stehen zudem an einer, wie wir sahen, bedeutsamen Stelle, sie heben dadurch Wendepunkte der Handlung hervor und gliedern das Drama architektonisch. Wunderbar ist dabei das antik-plastische Anschauungsvermögen des Dichters. Indem die drei Frauen, die das tiefste Leid vereint hat, in schwarze Gewänder gehüllt, sich regungslos nebeneinander setzen, sehen wir vor uns eine Gruppe von antiker Größe und Gewalt.

In dem Leben Richards zeigt sich ein titanenhaftes Überschreiten aller heiligen Ordnungen, *ἔθους* und *ἀντὶ* sind seine Begleiterinnen, und ihn ereilt die *véneia*. — Im Mittelpunkt des Dramas stehen die mit Meisterhand entworfenen Hastingszenen. Man könnte sie als ein Drama für sich bezeichnen. Und wie antik mutet diese Tragödie uns an! In völliger Verblendung wiegt sich Hastings in seiner Sicherheit und freut sich des neuen Glückes, in tragischer Ironie weißagt er andern das Schlimme, das ihn selbst so bald ereilen soll. In häßlichem Frohlocken jubelt er wie Agisth über den Tod seiner Feinde, die Reihe der warnenden Vorzeichen achtet er nicht, und den Nichtsahnenden trifft wie aus heiterem Himmel das Verderben.

Die weissagende Vorherverkündigung spielt überhaupt in dem Drama eine große Rolle. Margareta ahnende Flüche erfüllen sich an allen¹⁾, auch ihr letztes furchtbar prophetisches Wort, das Richard gilt. — Dieser Tragödie des tragisch Furchtbaren fehlt bis auf geringe Spuren das Komische, und sie ist fast durchweg in Versen geschrieben.

Dem Griechen wurde die Darstellung einer Tragödie des Sophokles zum religiösen Erlebnis. Auch Shakespeares Werk trägt einen religiösen Charakter, denn wir empfinden, wenn wir es lesen

¹⁾ Freilich im allgemeinen nur, weil sie Schuld auf sich geladen haben. Sonst gälte das Wort Buckingham I, 3: Flüche überschreiten die Lippen nicht, die in die Luft sie hauchen.

Spielern und Hörern, die die Bühne unmi-
Mienenspiels oder des gesprochenen Wortes,
gewöhnliche Phantasie die fehlenden Dekoration
Wechsel der Szenen, fast unbeengt durch Rau-
keit, ein Drama Shakespeares für unsere B-
oft einschneidende Veränderungen nötig.

Auch vom Publikum des Dichters
von seiner größeren Empfänglichkeit. In ei-
in der Tragödie so wichtige Welt des Ahn-
Uns sind die Geister der Ermordeten, die Rich-
Bezeugungen des erwachten Gewissens, seinen

In den bisherigen Betrachtungen ist
selben aufgestellt war. Es handelt sich um d-
an die griechische erinnert. Ich habe sie B-
gelesen hatte, in einem Aufsatze vorgelegt,
Liebe gerade um die Beantwortung dieser In

Beginnen wir mit den mehr äußeren
das so viel Furchtbares bringt, nur ein* Mo-
Szene verlegt sind. Infolgedessen mehrer fi-
die griechische Tragödie erinnern auch die
geschliffenen Worten: so zwischen Richard
Hier wechselt Rede und Gegenrede, Schlag
Dialog, der bei Shakespeare überhaupt vorko-

An den die Handlung mit seiner Teil-
Kinder und Frauen im II. Akte, mehr noch
IV. Akte. Diese klagenden Chöre stehen zu-
dadurch Wendepunkte der Handlung hervor-
dabei das anti-plastische Anschauungsvermö-
Leid vereint hat, in schwarze Gewänder gehi-
eine Gruppe von antiker Größe und Gewalt

In dem Leben Richards zeigt sich ein
und *αἴτιον* sind seine Begleiterinnen, und ihn
die mit Meisterhand entworfenen Hastings's-
Und wie antik mutet diese Tragödie uns a-
Sicherheit und freut sich des neuen Glückes,
ihn selbst so bald ereilen soll. In häßlich
Feinde, die Reihe der warnenden Vorzeichen
heiterem Himmel das Verderben.

Die weissagende Vorherverkündigung
retas ahnende Flüche erfüllen sich an allen
gilt. — Dieser Tragödie des tragisch Furcht-
ist fast durchweg in Versen geschrieben.

Dem Griechen wurde die Darstellung
Auch Shakespeares Werk trägt einen religi-

a keine Nuance des
ter ersetzte die daran
halten im buntesten
elbar die Schwierig-
Szenenwechsel macht

a Roheit, aber auch
eil. Für die ganze
empfangliche Herzen.
symbolische Gestalten,
Wirklichkeiten.

der zu Beginn der-
lern unsere Tragödie
ektra des Sophokles
sich mit besonderer
var erfreulich.

t diesem Trauerspiel,
e übrigen hinter die
ben. Auffallend an
n mit ihren scharf-
hard und Elisabeth.
Es ist der längste

lyrischen Klagen der
der drei Frauen im
nen Stelle, sie heben
isch. Wunderbar ist
auen, die das tiefste
t, sehen wir vor uns

en Ordnungen, *εἰς*
e des Dramas stehen
t für sich bezeichnen.
h Hastings in seiner
t das Schlimme, das
über den Tod seiner
enden trifft wie aus

roße Rolle. Marga-
Wort, das Richard
is Komische, und sie

religiösen Erlebnis.
wenn wir es lesen

¹⁾ Freilich im allgemeinen nur, weil sie Schuld auf sich geladen haben. Somit gälte das Wort Buckingham's I, 3:
Flüche überschreiten die Lippen nicht, die in die Luft sie hauchen.

oder von der Bühne herab auf uns wirken lassen, in heiligen Schauern die Majestät der sittlichen Weltordnung.

Vieles Gemeinsame in unserer Tragödie Shakespeares und in dem Drama des Sophokles erklärt sich aus der Verwandtschaft der Dichtergenien und aus dem Wesen des Tragischen. Aber nicht alles. Es ist der Mühe wert zu untersuchen, warum die Ähnlichkeiten gerade in diesem Drama so stark hervortreten. Erklären sie sich durch den Wettstreit mit dem Klassizisten Marlowe? Shakespeare kannte nach der allgemeinen Ansicht die griechische Tragödie nicht; konnte er sich durch die Lektüre Senecas ein ausreichendes Bild von ihrem Geist und ihrer Form gestalten?

Es ist soeben von den Ähnlichkeiten zwischen unserm Drama und dem griechischen die Rede gewesen. Von den tiefgehenden Unterschieden in der Bedeutung und Darstellung der Charaktere und in der Auffassung des Schicksals braucht hier nicht noch einmal gesprochen zu werden. Die Macht des Gewissens ist im antiken Drama nirgends so geschildert wie bei Shakespeare.

Wir stehen am Schlusse. Übergangszeiten sind die interessantesten und lehrreichsten. Auch in dem Schaffen der Dichter. Das Neue, das siegreich auf den Plan tritt, hat doch das Alte noch nicht völlig verdrängt. So erkennen wir auch noch die dunkleren Linien, die unser Drama mit den Jugendwerken und den Dramen der Zeitgenossen verbinden, aber der Fortschritt in der künstlerischen Gestaltung ist gewaltig, und eine tiefe und innerliche Tragik ist erreicht.

Mit Richard III. hat Shakespeare die Unsterblichkeit errungen.