

Werk

Titel: Glosse zu einer Stelle aus Shakespeare's Hamlet

Autor: Friesen, H. v.

Ort: Berlin

Jahr: 1868

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0003|log12

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Glosse zu einer Stelle aus Shakespeare's Hamlet.

(Akt III, Scene 2.)

Von

H. Freiherrn v. Friesen.

Es ist so ziemlich zur Gewohnheit geworden, die Stelle in Hamlet A. III, Sc. 2, in welcher von dem eigentlichen Zweck des Schauspiels die Rede ist, als Grundlage nicht allein für die Beurtheilung der dichterischen Intentionen Shakespeare's bei seinen Dramen, sondern auch für die Anleitung zur Schöpfung neuer Dramen im Shakespeare'schen Sinne anzusehen. Die Stelle lautet wörtlich so:

*For anything so overdone is from the purpose of playing,
whose end, both at the first and now, was and is, to hold
as't were the mirror up to nature; to show virtue her own
feature, scorn her own image, and the very age and body of
the time his form and pressure.*

Schon nach dem einen Worte: „*of playing*“ sollte es im Grunde nicht zweifelhaft sein, dass Shakespeare hier nur von der Schauspielkunst spricht. Wenn auch Schlegel dieses Wort: „*playing*“ mit gewohnter Meisterschaft „Schauspiel“ übersetzt, so folgt daraus selbstverständlich keineswegs eine andere Intention des Dichters. Ja, es folgt nicht einmal das daraus, dass Schlegel dieser Stelle einen anderen Sinn, als den ursprünglichen habe unterlegen wollen. Denn wir verstehen unter dem Worte: „Schauspiel“ weit häufiger und zwar im correcteren Sinne den Akt der Darstellung und nur im abgeleiteten Sinne das Drama selbst. Dass aber unter der Be-

nennung Schauspiel die dramatische Dichtung im Allgemeinen zu verstehen sein dürfe, möchte schwer zu beweisen sein. Doch auch dem Zusammenhange nach kann es nicht im Mindesten zweifelhaft sein, dass es Shakespeare bei dieser Stelle vor allem Andern darauf ankam, den Schauspielern seiner Zeit die grösste Natürlichkeit und das sorgfältigste Vermeiden aller Uebertreibungen einzuschärfen. Damit steht im Einklang das, was vorhergeht: Die vor dem Prinzen stehenden Schauspieler werden angewiesen, eine von ihm abgefasste Rede in angemessener Weise zu sprechen, dabei keine unziemlichen Gesticulationen zu machen, sondern Alles in edler Weise (*gently*) vorzutragen; denn selbst im Strome, Sturm und so zu sagen Wirbelwind der Leidenschaft, müssten sie sich so viel Mässigung aneignen und an den Tag legen, dass sie milde erscheine.

Nun folgt die humoristisch gefärbte Auslassung über verletzende Uebertreibungen zu Gunsten des ungebildeten Theiles vom Publikum, (wir könnten sagen über gemeine Coulissenreisserei) und den Schluss dieses Absatzes macht die bekannte Anspielung auf Termagant und Herodes.

Nach einer Erwiderung des Schauspielers hebt Hamlet von Neuem damit an, darauf aufmerksam zu machen, dass die Schauspieler auch nicht zu *zahn* sein, sondern ihre eigene Einsicht als Führer gebrauchen und ihr Handeln (Spiel) dem Worte, so wie ihr Wort (Redeweise) der Handlung anpassen sollen, wobei sie besonders darauf zu achten haben, nicht über die Bescheidenheit der Natur hinauszugehen; „denn jede solche Uebertreibung ist dem Vorhaben des Schauspiels fremd, dessen Ziel von jeher war und noch ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzubalten; der Tugend ihre eigene Gestalt, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Zeitalter, sowie dem Wesen der Zeit ihre Form und ihr Gepräge zu zeigen. Wird das nun übertrieben, oder nachlässig wiedergegeben, so kann es, wiewohl es dem Unverständigen Lachen erregt, den Einsichtsvollen nur beschweren, und das günstige Urtheil Eines solchen muss ein ganzes Theater voll Anderer überwiegen.“ Hieran schliesst sich ein zweiter Schlusssatz, worin Hamlet wiederum humoristisch ausspricht, welchen Eindruck ihm das unwürdige Spiel mancher Schauspieler, die dennoch hochgepriesen worden seien, in seiner völligen Verkehrtheit gemacht habe.

Endlich ist noch die Rede von dem Benehmen einiger *clowns* oder Spassmacher, eine Auslassung, die namentlich wegen eines Passus von verwandtem Interesse mit der im Beginn hervorgehobenen Stelle ist, doch aber in der Hauptsache auf die Belehrung und

Warnung der Schauspieler hinausläuft. Die betreffende Stelle lautet wörtlich:

For there be of them, that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too; though, in the mean time, some necessary question of the play be then to be considered etc.

So unzweifelhaft also der eigentliche und unmittelbare Zweck dieser Auslassungen ist, so verdient dennoch die Frage eine genauere Beleuchtung, ob der wiederholt angezogene Satz ein genügendes Fundament gewähre, um auf demselben ein erschöpfendes Urtheil darüber aufzubauen, welches Ziel Shakespeare bei seinen dramatischen Dichtungen vor Augen gehabt habe und auf welchem Wege ihm jeder dramatische Dichter am sichersten nachfolgen könne. So viel ist unleugbar, dass es noch keinem dramatischen Dichter in so hohem Maasse gelungen ist, der Natur, so zu sagen, den Spiegel vorzuhalten und der Tugend sowie der Schmach des Lasters ihr eignes Bild zu zeigen. Auch ist es wiederholt mit Recht bemerkt worden, dass alle seine dramatischen Gestalten, gleichviel in welchen Zeiten und in welchen Ländern sie auftreten, den Stempel seiner Zeit und seines Vaterlandes an sich tragen. Mit gleichem Rechte wird man anerkennen müssen, dass er im Ausdruck der höchsten Leidenschaft Maass zu halten und selbst dann, wenn dieselbe sich zum Sturm oder so zu sagen zum Wirbelwind erhebt, ihren Aeussungen noch eine gewisse Milde beizumischen versteht. Aus dem Allen leuchtet also ein, dass Shakespeare in dieser Stelle den Schauspielern nichts Anderes als Grundlage für die Austübung ihrer Kunst angiebt, als was er selbst bei der Schöpfung dramatischer Dichtungen für maassgebend gehalten und thatsächlich mit dem grössten Erfolg beobachtet hat. Auch möchte es geradezu für widersinnig gelten können, wenn ein Dichter den darstellenden Künstlern zur Pflicht machen wollte, sich stets und mit der erschöpfendsten Einsicht in den Grenzen der Natur zu halten, und dagegen sich selbst gestattete, dieselben in maassloser Willkühr zu überschreiten.

Trotz dem Allen gewährt dennoch diese Stelle keinen erschöpfenden Maassstab für Shakespeare's Anschauungen über die unabweislichsten Erfordernisse eines Dramas; und es ist daher nicht missig zu untersuchen, ob bei den Nutzenwendungen, welche man davon gemacht hat, bald um Shakespeare's Intentionen bei seinem dramatischen Dichtungen zu interpretiren, bald um ihn als Vorbild zur Nachfolge aufzustellen, nicht mannigfache Missverständnisse und

Abirrungen von dem rechten Ziele untergelaufen sind. Zuerst ist es nicht im engsten Sinne des Wortes zu nehmen, dass die dramatische Dichtung nur den Beruf habe, dem Zeitalter und dem Wesen der Zeit seine Form und sein Gepräge zu zeigen. Vielmehr kann der dramatische Dichter, so sehr er auch mit seiner Zeit im engsten Zusammenhange bleiben mag, sich nicht der Verpflichtung entschlagen, seinem Poem das Gepräge der ewigen Wahrheit zu geben, und Niemand hat es verstanden, dieser Verpflichtung in ausgedehnterem Maasse zu genügen als Shakespeare selbst. Deshalb sind auch seine Dramen ihrem innersten poetischen Wesen nach für alle Völker noch immer wahr und werden es immer und ewig bleiben, wogegen andere nicht unbedingt werthlose Dramen seiner Zeitgenossen, selbst auf der englischen Bühne, nicht mehr lebensfähig sind. Nur wenige Beispiele werden genügen. Man hat unter Anderm bemerken wollen, dass diejenigen Scenen in Richard III., wo dieser sich des Scheines religiöser Demuth bedient, um seine tyrannischen Absichten zu verschleiern, recht eigentlich gegen die scheinheilige Heuchelei der Puritaner gerichtet seien. Ohne die vollständige Berechtigung dieser Meinung unbedingt anerkennen zu wollen, kann ich mir denken, dass auch unter seinen Zeitgenossen Einige die Analogie zwischen Diesem und Jenem bemerkt, vielleicht auch mit Beifall begrüsst haben. Angenommen nun, dass Shakespeare hiermit seinem Richard III. den Stempel seiner Zeit aufgedrückt hätte, wer in aller Welt würde daran denken, dieser meisterhaften Schöpfung deshalb den Preis im Allgemeinen oder gar einen höheren Preis, als es sonst geschehen dürfte, zuzuerkennen? Ist es nicht vielmehr der tief in jede Falte des Herzens eindringende Blick, die wahrhaft poetische Intuition der Gestaltung von Herrschsucht, Hinterlist und frevelhaftem Trotz gegen menschliches und göttliches Recht in einem Individuum von ungeheurer Energie und geistiger Gewandtheit, was uns hier zumeist erschüttert, und ist es nicht die gewaltige Herrschaft über alle Mittel der Darstellung in dem schaffenden Dichter, welche den Erfolg sichert, dass die vor des Dichters Intuition stehende Erscheinung nach den allgemein gültigen Gesetzen menschlicher Existenz, so wie sie vor uns steht, leben kann und thatsächlich lebt. Nicht also eine rein ideelle Fiction, sondern ein an das Reale gebundenes Ereigniss im Seelenleben des Menschen sehen wir vor uns, ein Ereigniss, das, wenn es unter denselben Prämissen der Verhältnisse und Umstände in der Gegenwart wiederkehrte, mit denselben Attributen der Heimtücke, Verruchtheit und trotzigem Bosheit vor uns stehen würde, das aber

doch auf der andern Seite von der Realität der Umstände und Verhältnisse, in welchen es eintrat, nicht so sehr losgelöst werden kann, dass es ein unbedingtes Bild der Gegenwart sein, mit anderen Worten, dass es schlechterdings nur das Wesen des Zeitalters und das Gepräge der Zeit tragen könnte und dürfte. Und was in dieser Hinsicht von Richard III. gilt, hat genau dieselbe Geltung in Bezug auf alle grossen tragischen Charaktere Shakespeare's. Wenn wir uns sagen, Shakespeare's Anschauungsweise von dem aristokratischen Trotze des Coriolanus, von der Ueberstürzung Lear's in königlichem Hochmuth, von dem geheimnissvollen Wesen Hamlet's, oder dem heroischen Republicanismus des Brutus, stehe doch immer wieder auf der Wurzel eines durch und durch englischen Wesens seiner Zeit, so liegt nicht darin der Maassstab der höchsten Schätzung. Vielmehr liegt derselbe in dem Wirken einer ausserordentlichen Begabung, durch welche es Shakespeare gelungen ist, den selbstverständlich an der Spitze stehenden Beruf aller scenischen Darstellung mehr als alle andern Zeitgenossen zu erfüllen, d. h. die aufzuführenden Personen und Begebenheiten, trotz ihrer Trennung von der Gegenwart durch Zeit oder Oertlichkeit, dennoch vollständig zu vergegenwärtigen. Wie wenig aber dieses Ziel einer allgemein gültigen Vergegenwärtigung erreicht wird, wenn der Dichter nur seine Zeit vor Augen hat, oder nur darin seinen Ruhm setzt, in seinen Gestalten das Wesen seines Zeitalters und das Gepräge seiner Zeit zu zeigen, das lernen wir zur Genüge an der Mehrzahl von den Werken seiner Zeitgenossen. Wir können dabei billig von den untergeordneteren Schöpfungen wie z. B. von denen Middleton's absehen, wiewohl gerade er und seine Genossen sich das Ziel gesteckt zu haben scheinen, die zumeist hervorspringenden Erscheinungen der Zeit in Uebermuth und Laune, Abenteuerlichkeit und Unsitte, Keckheit und Grundsatzlosigkeit u. dergl. mehr dramatisch zu schildern. Wir dürfen nur auf's Gerathewohl eins dieser Stücke, wie *Eastward-Hoe* von B. Jonson, Marston und Chapman, *Your Five Gallants* von Middleton oder *The Roaring Girl* von demselben und Decker herausgreifen, und wir werden Gestalten und Verwickelungen vor uns sehen, welche nur in ihrer Zeit auftreten, deshalb aber auch nur in ihrer Zeit verständlich sein konnten. Aber, man wird sagen, dabei habe ja nur ein tiefuntergeordnetes Talent gewaltet und deshalb könne daraus keine Parallele gezogen werden. Wie steht es denn aber mit den besten Nebenbuhlern Shakespeare's in dieser Beziehung? Was hat Ben Jonson, Massinger, was haben Beaumont und Fletcher in der vollständigen Vergegenwärtigung

ihrer Stoffe und Personen geleistet? Sie waren es doch gerade, die Shakespeare den ersten Rang auf der Bühne zu ihrer Zeit streitig machten, und denen es sogar zeitweilig gelang, den Vorzug in den Augen des Publikums zu gewinnen. Der einzige Umstand, dass sie mit sehr wenigen Ausnahmen einiger, und noch dazu wesentlich umgestalteter, Stücke fast gänzlich vergessen sind, könnte ihren ungenügenden Erfolg in der allgemein gültigen Vergewärtigung ihrer Schöpfungen beweisen. Fragen wir aber nach dem Grunde, warum sie vergessen werden konnten und Shakespeare noch immer auf der Bühne lebt, so müssen wir uns gestehen, dass sie trotz aller Vorzüge, welche ihnen Talent und Virtuosität zu verleihen vermochten, dennoch den Stempel ihrer Zeit allzusehr tragen, um in allen Zeiten fortleben zu können. Wer könnte Ben Jonson's Alchimisten, seinem *Volpone*, oder der *Epicône* den Charakter einer talentvollen, mit scharfer Beobachtungsgabe, schlagendem Witz und reicher Erfindung ausgestatteten Arbeit absprechen? Wer aber, so dürfen wir weiter fragen, wird heute noch im Stande sein, die vorgeführte Handlung und die Personen vollständig zu verstehen, ohne sich in den Commentaren über die Zeit ihrer Entstehung und ihre Eigenthümlichkeiten Rath zu erholen? Selbst das bekannteste seiner Stücke „*Every Man in his Humour*“, das auch in neueren Zeiten mit einigen Abänderungen aufgeführt worden ist, steht doch wegen seines specifischen Gepräges einer längst vergangenen Zeit der Gegenwart allzufern. Derselbe Fall ist es mit den meisten Dramen von Massinger und von Beaumont und Fletcher, wiewohl vorzugsweise den letzteren ein weit höherer Farbenglanz und eine grössere Anmuth in Sprache und Darstellungsweise nicht abzusprechen ist. Nicht bloss die grössere Ungebundenheit in sittlicher Hinsicht — ein Vorwurf, der besonders Beaumont und Fletcher trifft — trennt sie von den Zeiten anderer sittlichen Anschauungen; es sind vielmehr zumeist Situationen und Figuren, welche ihrer Zeit ohne Weiteres geläufig, verständlich und ansprechend sein konnten, mit denen aber eine andere Zeit entweder gar nicht oder nur auf dem Wege einer erläuternden Betrachtung in Verständniss und Theilnahme treten kann. So ist z. B. das vor mehr als einem halben Jahrhundert beliebte Stück Schröder's „*Stille Wasser sind tief*“, das bekannter Maassen nach Beaumont und Fletcher's „*Rule a Wife and have a Wife*“ auf sinnreiche Weise umgearbeitet ist, trotzdem dass es uns durch manche Aenderung nahe gebracht worden, in allen seinen Figuren nicht mehr ganz verständlich. Wer wird die, übrigens höchst unterhaltende, Figur des Lieutenant Wallen

und sein Verhältniss mit der schelmischen Kammerjungfer von weitem Gewissen ohne einen Commentar richtig fassen? Und doch war gerade diese Figur unter dem Namen „*the copper captain*“ lange Zeit hindurch eine Lieblingserscheinung des englischen Publikums. Man kann den Einwand erheben, die meisten Bühnenleitungen erschweren das Verständniss dadurch, dass sie den grossen Fehler machen, dieses, wie manches ähnliche Stück, in modernem Costüm und nicht in dem typisch kennzeichnenden Costüme des vorigen Jahrhunderts aufzuführen zu lassen. Aber mit diesem Einwand ist zugleich zugegeben, dass es zur vollständigen Vergegenwärtigung der Handlung einer materiellen Vermittelung bedarf, welche ausser den Grenzen der Poesie liegt. Wie ganz anders ist es dagegen mit allen Stücken Shakespeare's? Zu der Zeit des vorigen Jahrhunderts, wo sie die englische Bühne am Meisten beherrschten, wurden sie in einem conventionellen Costüme gespielt, das von der damals gangbaren Mode nicht allzuweit getrennt sein durfte. Es ist bekannt, dass Garrick den Hamlet in einem Sammetrock von ziemlich modernem Schnitt zu geben pflegte. Ganz dasselbe war der Fall in Deutschland zu der Zeit, wo Hamlet, Macbeth, Othello, König Lear und viele Stücke von Shakespeare, die wir heute kaum noch sehen können, nicht ohne lebhaften Widerspruch auf die Bühne gebracht und mit dem grössten Beifall vom Publikum aufgenommen wurden. Es kann mir zwar nicht in den Sinn kommen, dem empfindlichen Geschmack unserer Zeit die ungeheuerliche Zumuthung zu machen, dass man auf diesen Standpunkt wieder zurückkehren solle. Nur ein Blick auf eins der zierlichen Blätter von Chodowiecky geworfen, würde den Stimmführern unserer Modeansichten über die Theatergarderobe einen Schrei des Entsetzens ablocken, wenn sie auf demselben Brockmann als Hamlet mit einem Galanteriedegen an der Seite, Schnallenschuhen an den Füßen und Rouletten an den Schläfen, und ihm gegenüber Mlle. Döbbelin als Ophelia im eng anschliessenden Corset und mit einem thurmhohen Toupé, worauf eine Feder schwankt, vorgestellt sähen. Aber soviel geht doch aus diesen Thatsachen hervor, dass bei den Dramen Shakespeare's die erschöpfende Erfüllung ihres innersten Berufes, d. h. die unmittelbare Vergegenwärtigung des darzustellenden Gegenstandes, nicht, wie bei vielen Andern, an Bedingungen einer materiellen Aeusserlichkeit gebunden, sondern in einer ewigen Naturwahrheit begründet ist.

Nun will ich zwar nicht schlechtweg behaupten, dass manche dramatische Dichtungen unserer Zeit, in denen selbst talentvolle

Dichter sich recht eigentlich die Aufgabe stellen, hervorragende Meinungen, Fragen und Stimmungen unserer Gegenwart zu behandeln, nur aus dem Missverständnisse entstanden seien, dass gerade dadurch die Lehre Shakespeare's, der Natur den Spiegel vorzuhalten, und Tugend und Schmach in ihrem eigenen Bilde, sowie das Zeitalter in seiner Form und seinem Gepräge darzustellen, am Genügendsten befolgt werde. Aber es bleibt dennoch verwunderlich, dass gerade in unserer Zeit, wo man die Mustergültigkeit Shakespeare's als dramatischen Dichters immer mehr anerkennt, diese Verrirung am Meisten im Schwange geht. Oder sollte es nicht eine Verirrung sein, wenn man Personen aus einer längst vergangenen Zeit Aeusserungen und selbst lange Reden in den Mund legt, welche nach allen Anschauungen, Meinungen und Verhältnissen ihrer Lebensperiode von ihnen gar nicht gedacht und ausgesprochen werden konnten, sondern nur als Schlagwörter oder so zu sagen zündende Funken für unsere Zeit bestimmt sind? Ich brauche nicht hinzuzufügen, dass ich hier recht eigentlich von den bei uns Mode gewordenen Tendenzstücken spreche. Dagegen kann man freilich wieder die aphoristische Frage einwerfen: „Wer in aller Welt wird Shakespeare jemals für einen Tendenzschriftsteller oder für ein Vorbild in dieser Beziehung gehalten haben?“ Aber so bestimmt auch in dieser Frage die positive Verneinung herausgefordert wird, so kann man doch nicht ableugnen, dass manche recht mühsame und gewiss ehrlich gemeinte Auslegungen einzelner Stellen aus seinen Dramen sehr nahe daran streifen, ihm die Attribute eines Tendenzschriftstellers zuzusprechen. Es kann hier nichts Anderes gemeint sein, als das, wiewohl mit grossem Fleisse, aber auch oft mit zu grosser Kleinlichkeit aufgewendete Bestreben, die speciellsten Beziehungen einzelner Stellen auf positive Begebenheiten und Erscheinungen seiner Zeit herauszugrübeln. Dass solche Beziehungen existiren können und gewiss auch existiren, habe ich schon oben zugegeben. Aber zugleich habe ich darauf hingewiesen, dass sie nicht den eigentlichen Kern, noch das innerste Wesen des Dramas bilden, und es folgt daraus, dass sie nicht dazu dienen können, um Schöpfungen zu vertheidigen, in welchen die Absicht vorherrscht, nach den aus jener Stelle angezogenen Worten, nur der eigenen Zeit ihr wahres Bild vorzuhalten.

Noch könnte man entgegenhalten wollen, dass mit diesen Auslassungen den angezogenen Worten ihr grösster Werth genommen werde. Es ist dies aber keineswegs der Fall, wie man sich sofort überzeugen wird, wenn man die grosse Bedeutung derselben

für den Schauspieler betrachtet. Denn ihm ist in vollem Sinne der Beruf zugetheilt, Alles das zu leisten, was jene Worte aussprechen. Ihm liegt es recht eigentlich ob, so zu gehn, zu reden und zu agiren, wie in der Natur, d. h. im wirklichen Leben eine Person sich benehmen würde, wenn sie in der Situation sich befände, in welche das Gedicht ihn versetzt. Ihm liegt es ferner ob, die Tugend in der Gestalt und die Schmach in dem Bilde darzustellen, in welchem sie sich wirklich zeigen. Er hat es also für verwerflich zu halten, wenn er bei einem in Tugend glänzenden Charakter, sei es in selbstgefälligem und hochtrabendem Ausdrucke, oder in süßlichem Wesen, ein Benehmen annimmt, wie es die Tugend im wirklichen Leben nicht hat. Er hat es ebenso — nach Hamlet's eigenem Ausdruck — für abscheulich zu halten, wenn er bei der Darstellung eines mit der Schmach oder dem Laster beladenen Charakters seine äusserste Anstrengung darauf wendet, dass das Publikum, ja jeder Einzelne im Publikum, nicht einen Augenblick vergesse, welchen abscheulichen Bösewicht er darstelle; gleichsam als gäbe es im wirklichen Leben gewisse äussere Kennzeichen, durch welche jeder Bösewicht nach seiner Art von den übrigen Menschen zu unterscheiden wäre. Niemand wird eine solche Voraussetzung für grillenhaft oder gar für übertrieben halten, wenn er es erlebt hat, dass selbst hochbegabte Schauspieler ihren Ruhm darein setzten, in einem Richard III. oder einem Jago mit mühsamer Veranstaltung von fratzenhaften Mienen und Geberden, sowie mit zischenden und lämischen Tönen in der Sprache ein Bild des Abscheus darzustellen. Von der andern Seite habe ich es erlebt, dass einer der ausgezeichnetsten Bühnenkünstler einer unlängst vergangenen Zeit bei der Darstellung der bekannten Rolle des Abbé de l'Épée von der Tugend und Humanität dieses Charakters dergestalt durchdrungen war, dass er die ganze Rolle in einer salbungsvollen Redeweise und Haltung spielte, wie wir Tugend und Humanität, eben deshalb, weil sie das sind, was sie sind, in der Natur, d. h. im wirklichen Leben, niemals auftreten sehn. Oder sollten solche Missgriffe in unserer von dem Werthe Shakespeare's durchdrungenen Zeit einem überwundenen Standpunkte angehören? Ich bin der Meinung, wenn jeder Theaterkritiker, Regisseur oder wer sonst auf die Haltung und Ausbildung von Schauspielern einen Einfluss zu üben berufen ist, die Hand auf's Herz legt, so wird er eingestehen müssen, dass diese Unarten recht eigentlich unserer Zeit angehören. Welch ausgedehntes Feld der Betrachtungen und Nutzenwendungen bieten daher diese goldenen Worte dar, wenn sie auch nicht auf die dramatische Dichtung selbst bezogen werden.

Doch es bleibt noch eins zurück. Was hat der Schauspieler damit zu thun, — so könnte man fragen — das eigentliche Wesen und das Gepräge seines Zeitalters darzustellen? Auch hier muss ich daran erinnern, dass manche unsrer grössten Mimen die Lösung ihrer Aufgabe bei der Darstellung einer Figur aus einer längst vergangenen oder gar einer mythischen Zeit nicht darin suchen, den Helden, König oder Feldherrn so zu vergegenwärtigen, wie sich solche Gestalten, wenn sie unter denselben oder ähnlichen Verwickelungen heute aufträten, auch heute wieder bewegen würden, sondern vielmehr in der Meinung das Bild aus einer ganz anderen Zeit versinnlichen zu müssen, sich in Sprache, Mienen und Geberden zu der unnatürlichsten Uebertreibung hinaufschrauben. Ich kann zugeben, dass nach Maassgabe verschiedener Anschauungen und Gewohnheiten sittliche Reinheit und Erhabenheit einer Seits und Verderbtheit oder schmachvolle Verworfenheit anderer Seits in verschiedenen Zeitaltern auch eine verschiedene Aeusserlichkeit annehmen können. Aber es ist eben so wenig möglich, diese verschiedene Schattirung zu treffen, als es für das Publicum von Werth sein kann, ein seiner Zeit fremdes Bild vor sich zu sehn. Daher ist auch die Folge solcher Bemühungen in der Regel nichts Anderes als der Eindruck der Kälte oder sogar des Widerwillens. Ueberdies giebt es auch in dieser Beziehung eine ewige Wahrheit, d. h. auch in der äusseren Erscheinung von Tugend und Laster im Leben giebt es gewisse Formen, die mit Ausnahme des specifischen Modetones der Zeit, immer dieselben bleiben. Also wird der Schauspieler immer am Sichersten sein, den gegebenen Beruf hinsichtlich der Erweckung allgemeiner Theilnahme zu erfüllen, wenn er auf Grund dieses Theiles der Anweisungen Hamlet's die darzustellende Gestalt in der Weise versinnlicht, wie er Aehnliches oder Gleiches in seiner eigenen Zeit hat beobachten können.

Ausser dem bisher behandelten Gegenstande ist aber noch ein wesentlicher Umstand in Betracht zu ziehen, um sich davon zu überzeugen, dass es gar nicht Shakespeare's Absicht sein konnte, mit der angeführten Stelle einen erschöpfenden Maassstab dafür aufzustellen, was das eigentliche Ziel und Ende der dramatischen Poesie sein solle. Es heisst dort wörtlich: „*to show virtue her own feature, scorn her own image.*“ Ist es denn genügend, wenn in einem Drama nur Tugenden und Nichtswürdigkeiten in ihrer eigenen Gestalt und in ihrem eigenen Bilde vorgeführt werden? Wenn diess der Fall wäre, so würde es fast erlaubt sein, manchem Zeitgenossen Shakespeare's einen höheren Preis zuzusprechen, als ihm selbst. Die

mittelmässigen Dramatiker, von denen vorhin die Rede war, haben darin, und besonders in der Darstellung von Nichtswürdigkeiten, das Mögliche geleistet. Was sollte in dieser Hinsicht übrig bleiben, z. B. in Middleton's zweitheiligem Schauspiel „*The Honest Whore?*“ Ist es nicht erbaulich und als ein Bild der triumphirenden Tugend zu erachten, wie sich ein in Sinnenlust versunkenes Kind, aus ehrfurchtgebietender Liebe zu einem edlen Manne, erhebt und zur Keuschheit zurückkehrt? Gewiss ist hier nichts gespart, um den Gegensatz zwischen Verworfenheit und Tugend in das rechte Licht zu stellen. Oder, was wird man einzuwenden haben gegen manches Stück von Massinger, dem das eifrigste Streben, Tugend und Laster in schlagender Weise gegenüberzustellen, nicht abgesprochen werden kann? Wenn man von Marlowe, Kyd und Webster sprechen wollte, so würde freilich die vorzugweise Neigung, das Grässliche empörter Leidenschaften zu schildern, mehr in die Augen fallen, als das edlere Streben, die Tugend in ihrer eigenen Gestalt zu schildern; indessen könnte doch bemerkt werden wollen, dass die naturwüchsige Wildheit in diesen Bildern von gewaltigerer Wirkung sei, als Shakespeare's meistentheils milde und versöhnende Darstellungsweise, und man könnte fragen, ob nicht die Schmach oder das Laster in der Gestalt des Grässlichen und Abschreckenden auftreten müsse? Doch wenn man auch sagte, die Darstellung des Grässlichen entferne sich zu sehr von dem Zweck der Natur den Spiegel vorzuhalten, so würde es doch damit noch nicht entschieden sein, dass nur in der Vermeidung des Unnatürlichen das wahre Kriterium für ein preiswürdiges Drama oder namentlich Shakespeare's Dichtungsweise liege. Wir müssen vielmehr noch weiter gehen, indem wir uns davon überzeugen, dass überhaupt in der Darstellung von Tugend und Schmach in ihrer eigenen Gestalt nicht allein, sondern vielmehr in der Darstellung des Verhältnisses der menschlichen Handlungen, mögen sie nun tugendhaft oder schmachvoll sein, zu den Begebenheiten oder zum Schicksal der Menschen das wesentlichste Ziel und das Ende des Dramas bestehe. Also nicht, wie von einem hervorragenden Kritiker behauptet worden ist, die Charakterschilderung, sondern die Begebenheit oder richtiger ausgedrückt: die Fabel ist die Hauptsache aller dramatischen Dichtungen. Dieser Punkt ist für unsere gegenwärtige Betrachtung von so hoher Wichtigkeit, dass ich nicht anders kann, als ihn hier genauer zu erörtern. Ich brauche nicht erst daran zu erinnern, dass man versucht hat zu beweisen, wenn auch nach dem Ausspruch des Aristoteles in der antiken Tragödie die Fabel den Hauptgegenstand der

Darstellung bilde, so sei in der modernen Tragödie, wie dies namentlich aus Shakespeare's Dramen einleuchte, die Charakterschilderung das eigentliche Wesen dieser Dichtungsform. Dass in Bezug auf das Verhältniss der Schilderung der Begebenheit oder Fabel zu der Charakteristik zwischen der antiken Tragödie und der modernen eine Verschiedenheit besteht, kann allerdings nicht geleugnet werden. Der Unterschied liegt aber nicht darin, dass das, was bei den Alten nur Mittel war, in der modernen Tragödie zum Zweck erhoben und dagegen das Endziel der Alten bei uns zum Mittel geworden sei. Vielmehr ist der Unterschied darin zu suchen, dass, behufs der Vergegenwärtigung der Fabel bei der antiken Tragödie, nach äusseren sowohl als inneren Gründen, eine ausgeführte Charakterschilderung weniger im Bedürfniss lag, als bei der modernen.

Ich lege hier mit bewusster Absicht das Gewicht mehr auf die breitere Ausführung der Charakterschilderung und nicht auf die Charakterschilderung selbst, gleich als sei dieselbe als ein neu hinzugekommenes Ingrediens der modernen Tragödie zu betrachten. Denn es würde ganz irrthümlich sein, wenn man der antiken Tragödie eine künstlerisch ausgeführte Charakterschilderung schlechterdings absprechen wollte. Es mag geschehen, dass sich diese Seite des Kunstwerkes bei Aeschylos auf den ersten Blick dem Auge entzieht. Die Tragödien des Aeschylos sind überhaupt in einer solchen Strenge des primitiv plastischen Styles gehalten, dass über den imposanten Eindruck des Ganzen die Aufmerksamkeit auf das Detail in den Hintergrund tritt. Aber dennoch fehlt die künstlerische Ausführung der Charaktere auch in ihnen keineswegs. Nur müssen wir nicht eine Motivirung erwarten, die, wie in der Folge gezeigt werden wird, nicht im Bedürfniss der Darstellung lag. Bei Sophocles ist es schon weit mehr bemerkbar, dass auch die Schilderung der Charaktere in seiner poetischen Intention lag. Wer kann sich dem Eindruck der weit höher gespannten Leidenschaftlichkeit der *Electra*, in dem Stücke gleiches Namens, und dem einer weit milderen Gesinnung in dem *Orestes* verschliessen? Oder wäre in dem rasenden *Ajax* seine Handlungsweise und sein Untergang, in den *Trachinierinnen* das Beginnen der *Dejanira* und der tragische Tod des *Hercules* aus dem inneren Seelenleben der handelnden Personen heraus nicht soweit motivirt, als es das Bedürfniss der damaligen Bühne verlangte? Dass aber dieses bei den Alten ein anderes war, als bei uns, erklärt sich leicht aus zwei Gründen, welche mit dem Wesen ihrer Tragödie unzertrennlich zusammenhängen. Indem sie nur typische Gestalten der allgemein

verbreiteten Sagen und Ueberlieferungen vor dem Publikum handeln liessen, und überdies noch dieselben mit Attributen auftreten mussten, welche über ihre Bedeutung und ihren Namen gar keinen Zweifel übrig lassen konnten, war es nicht allein unnöthig, sondern sogar bedenklich ihren Charakter und ihre Gesinnung allzubreit auszuführen. Unnöthig deshalb, weil die Zuschauer von denselben so viel Kenntniss mitbrachten, als zum allgemeinen Verständniss ihres Handelns und ihres Schicksals nöthig war; bedenklich aber deshalb, weil, in Folge der allgemein verbreiteten Ueberlieferungen über das Wesen der handelnden Personen, im ganzen Kreise der Zuschauer ein so abgeschlossenes Bild lebte, dass eine Abweichung von demselben oder ein Widerspruch gegen dasselbe durch die Darstellung einer individuellen Anschauungsweise kaum denkbar war, oder, wenn denkbar, den ganzen Gesichtspunkt der Begebenheit verschoben haben würde. Dass etwas Aehnliches versucht worden ist, davon haben wir Beispiele im Euripides. Wir wissen aber auch, dass er, namentlich von Aristophanes, wegen seiner Darstellungsweise verspottet worden ist; so wie denn überhaupt Euripides die Gefühle und Empfindungen der Individualität in subjectiver wie objectiver Hinsicht mehr vorwalten lässt als seine Vorgänger, und deshalb nach der Meinung tonangebender Kritiker der modernen Anschauungsweise um etwas näher steht als diese. Dass sich dagegen das moderne Drama, wenn es auch wollte, mit den typischen Gestalten abgeschlossener Mythen nicht begnügen kann und will, kann nicht leicht schlagender bewiesen werden. als durch das Urtheil, welches die Zeit über das sogenannte classische Drama der Franzosen gefällt hat. In diesem sollten, wie bekannt, nach einer herrisch aufgestellten Meinung nur Stoffe aus einer weit entlegenen, gewissermaassen schon mythisch gewordenen Vergangenheit angewendet werden dürfen. Stoffe, wie Gustav Wasa, den Piron behandelte, oder wie der Cid des Corneille galten fast für verpönt und unschicklich. Selbst Voltaire's Zaire konnte nur Geltung finden, weil sie den Mann zum Verfasser hatte, der gewissermaassen die Dictatur des Geschmacks in den Händen hatte. Die Mittel zu der Vergegenwärtigung dieser Stoffe an Talent, Fleiss, Kunstfertigkeit und theilweise auch poetischer Erhebung sind keineswegs gespart worden. Auf Werke wie Racine's Andromache oder Manches von Corneille und Voltaire wird Niemand mit Geringschätzung herablicken wollen. Und dennoch vermögen wir, selbst alles Andere abgerechnet, was uns beengen muss, mit diesen Gestalten nicht mehr zu fühlen, mit anderen Worten, wir vermissen gerade das an

ihnen, was uns zur dramatischen Vergegenwärtigung unentbehrlich ist. Wir vermissen mit einem Worte diejenige Individualisirung des Ereignisses im Allgemeinen sowie der handelnden Personen im Einzelnen, welche unser Gemüth erfasst und uns auf diesem Wege mit diesem und mit jenem leben, fühlen und leiden lässt. Nicht also das Bedürfniss, auf das Erhabene und Uebermenschliche mit zagender Ehrfurcht verwiesen zu werden, steht bei uns an der Spitze der Neigung für das Tragische, sondern der Drang in einer Seelenrichtung, welche dem classischen Alterthum, wenn auch nicht völlig verschlossen, aber dennoch minder vertraut war, mit dem dargestellten Ereignisse und den in dasselbe verflochtenen Personen auf das Innigste verbunden zu werden, das ist es, was wir bei einem Drama niemals entbehren wollen, noch können. — Und gäbe es noch eine Möglichkeit des Zweifels an der Berechtigung dieser Aufstellung, so werfe man nur einen Blick auf Goethe's Iphigenie. Wäre sie wohl das wunderbare Kunstwerk, das wir Alle verehren, wenn nicht alle Gestalten — vielleicht ohne des grossen Dichters bewusste Absicht — unser Gemüth durch eine Innigkeit der Färbung fesselten, welche der antiken Tragödie fremd und nur der modernen eigenthümlich ist? Ich übersehe also keineswegs, dass auch dem modernen Dichter die Behandlung mythischer Personen und Ereignisse oder solcher, die durch eine weite Kluft der Vergangenheit von uns getrennt sind, frei stehen müsse. Es ist mir eben so wenig fremd, dass bei solchen die Ehrfurcht vor der abgeschlossenen Ueberlieferung nicht aus den Augen gesetzt werden darf. Aber damit ist nicht gesagt, dass sie heute noch in dem typisch-plastischen Styl der Antike behandelt werden dürften und könnten. Und wer von diesem Standpunkt aus Shakespeare genauer beobachten will, wird finden, dass er gerade in der Verbindung des Sagen- und selbst Märchenhaften mit einer in das Gemüth einschneidenden Individualisirung seine grösste Meisterschaft gezeigt hat.

Fragen wir aber nach dem Grunde, warum wir, sei es bewusst oder unbewusst, unsere Theilnahme an dem Drama unbedingt an eine entschiedene Individualität gebunden fühlen, so kommen wir von selbst auf denjenigen Gegensatz der antiken und modernen Tragödie, durch welche in noch gebieterischerer Weise das Verhältniss der Charakteristik verändert werden musste. Wir befinden uns auf einem völlig veränderten Standpunkte der Anschauungen über das Verhältniss des Menschen zu der allgemeinen Weltordnung. Wie das zu verstehen und wie daraus die Nothwendigkeit zu erklären sei, dass bei der modernen Tragödie ein weit grösseres und

gebieterischeres Bedürfniss für eine ausgeführtere, mit andern Worten, weit individuellere Charakteristik, als bei der antiken vorherrschenden müsse, ist nicht mit dem kurzen Worte abgethan, dass bei der antiken Tragödie nur ein unbedingtes Fatum herrsche, wogegen die moderne Tragödie auf einer aufgeklärteren Weltanschauung basirt sein müsse. Wer sich in die dramatischen und epischen Dichtungen der Griechen mit völliger Hingebung vertieft hat, wird sich darüber nicht täuschen können, dass die ihnen zu Grunde liegende Weltanschauung keineswegs auf der Meinung beruht, als stehe an der Spitze der Weltordnung nur eine nach blinder, ja fast launenhafter und unerbittlicher Willkühr festgestellte Vorausbestimmung. Vielmehr wird er sich davon überzeugen müssen, dass das Verfallen der tragischen Helden an einen unversöhnlichen Zorn der Götter oder an ein unerbittliches Fatum im engsten Zusammenhange mit dem inneren Wesen der dem Verhängniss geweihten Personen in Leidenschaft, Hoch- oder Frevelmuth, kurz in irgend einer seelischen Verirrung steht. Ich vermag nicht zu leugnen, dass die Fäden dieses Zusammenhanges zuweilen überaus fein und dann nur schwer zu erkennen sind. So mag es sein, dass in der Fabel des Oedipus eine harte und grausame Prädestination zu liegen scheint. Dass der in zarter Kindheit ausgesetzte, in der Fremde erzogene Sohn weder Vater noch Mutter kennt, jenen unerkannt erschlägt und mit dieser, ohne es zu wissen, ein blutschänderisches Ehebündniss eingeht, scheint kaum als genügende Schuld für sein grausames Verhängniss gelten zu dürfen, und dennoch liegt in seinem Schicksale nicht der schlagende Beweis für die Annahme eines absolut willkührlichen Fatums, den Manche daraus haben ableiten wollen; weil nach den unzweifelhaftesten Andeutungen in der Tragödie selbst, bei allen Aeusserungen des Oedipus sowohl, als der Iocaste, dieselbe, ihrem Stamme eigenthümliche, Leidenschaftlichkeit und Ueberstürzung an der Spitze steht, welche den ersten Frevel des Laios veranlasst hatte. Ueberdies beruht nicht bloss dieser Mythos, sondern fast alle anderen Mythen auf der tiefsinnigen Ahnung — wenn nicht der Anschauung — einer unerschütterlichen Weltordnung, nach welcher sich Frevel und Unthaten von Geschlecht zu Geschlecht, sich selbst zur Rache und Strafe, von Neuem gebären, bis auf dem Wege eines, in das Wunderbare hinausgreifenden, Umschlags die Sühne und Versöhnung eintritt. Wenn aber auch eine absolute Unfreiheit der tragischen Personen in der antiken Tragödie nicht anzunehmen ist, sondern behauptet werden muss, dass ihr Untergang in verhängnissvoller Gebundenheit auch in ihrem Charakter

begründet sei, so steht dennoch dieser Anschauungsweise in der modernen Tragödie die von einer weit ausgedehnteren Freiheit der handelnden Personen, nicht nur in der Vorausbestimmung ihrer Handlungsweise, sondern auch in der Möglichkeit der Versöhnung mit den durch diese bedingten Verhältnissen, gegenüber. Es ist hier nicht der Ort, diesen Gegensatz einer tief eingehenden Betrachtung zu unterwerfen. Nur so viel muss gesagt werden, dass die antike Anschauung das tiefste Räthsel des menschlichen Lebens in dem Walten einer zwar dunkeln, aber dennoch gerechten und mit banger Furcht betrachteten Macht suchen musste, wogegen es der modernen Anschauung gegönnt ist, bei den tiefsten und räthselhaftesten Anliegen der Seele an eine Lösung in versöhnender Liebe zu glauben. Mit andern Worten, wir wissen, dass neben der unerbittlichen Gerechtigkeit, deren Walten auch in der alten Welt angenommen wurde, eine Barmherzigkeit der Versöhnung und Vergebung walten kann, und es steht uns daher die Ueberzeugung fest, dass dem Menschen nicht allein in der Wahl zwischen Thun und Lassen, sondern auch selbst nach der That eine weit höhere Freiheit gegönnt ist, als die Alten annehmen konnten; da ihnen einerseits die Bedingungen, unter welchen ein unerbittlicher Götterzorn erregt werden konnte, weniger klar vor Augen lagen als uns, und andererseits bei ihnen die vollbrachte That einen weit schärferen Abschluss machen musste. Selbst diejenigen, welche wähnen, der unmittelbaren Offenbarung gleichgültig oder selbst geringschätzend den Rücken kehren und die Lösung der tiefsten Räthselfragen des Lebens in aufgeklärter Selbstbestimmung finden zu können, werden die unvergleichlich erhöhte Seelenfreiheit der Modernen, gegenüber den Alten, nicht in Abrede stellen wollen. Denn es handelt sich hier nicht um die Annahme einer Lehre oder eines Systems, sondern um eine Thatsache, welche die grösste Wandelung in dem Seelenleben der allgemeinen Menschheit hervorgebracht hat. Mit dieser unermesslichen Steigerung der menschlichen Freiheit muss aber nicht die Gluth allein, sondern auch die Mannichfaltigkeit der Gestaltung desjenigen Kampfes zwischen dem Göttlichen und Menschlichen, oder dem Endlichen und Unendlichen, welcher den Kern und das Wesen der Tragödie bildet, deshalb selbstverständlich wachsen, weil einerseits der menschlichen Hinfälligkeit eine weit grössere Stütze gegeben und andererseits das Unendliche in eine weit höhere und ausgedehntere Sphäre hinausgerückt ist. Mehr bedarf es meines Erachtens nicht, um genügend zu beweisen, dass das moderne Drama nicht bloss einen weit reicheren Stoff für die Schilderung

der Regungen einer, im tragischen Kampfe befangenen, Seele — mit einem Wort der Charakteristik —, sondern auch eine wesentlich erhöhte Verpflichtung zur ausgeführteren Charakteristik haben muss, als das antike.

Noch aber bleibt übrig zu betrachten, dass demungeachtet auch in der modernen Tragödie nicht die Charakteristik, sondern nur die Ausführung des Ereignisses oder der Fabel das Wesentliche sein kann. Und wir können uns darüber niemals täuschen, so lange wir im Auge behalten, dass der Gegenstand einer Tragödie nicht der Kampf an sich selbst, sondern vielmehr die Lösung des Kampfes sein muss. Anders vermag ich wenigstens den noch immer durchweg gültigen Satz des Aristoteles nicht zu verstehen, dass nämlich die Tragödie die lebendige Darstellung einer Begebenheit zur Erregung von Mitleid, Furcht und Schrecken und zur Reinigung der Leidenschaften sein solle. Geben wir auch zu, dass es sich nach moderner Anschauung des Unendlichen um eine Furcht und einen Schrecken anderer Art handle, als bei den Alten, so werden wir dennoch nicht leugnen wollen, dass uns bei dem Anblick einer Begebenheit, in welcher sich die menschliche Hinfälligkeit und Schwäche an der Uebermacht der ewigen Weltordnung bricht — und etwas Anderes erlangen wir eben von der Tragödie nicht — Zittern und Zagen befällt. Aber die Darstellung muss auch von der Art sein, dass sie uns in die Mitleidenschaft hineinzieht; und sowie dieses Ziel unerreichbar sein würde, wenn es sich nicht um einen Kampf handelte, zu dessen Versöhnung und Ausgleich die Mittel zwar vorhanden und doch in der Verwirrung der Leidenschaft im Innern, sowie der Verhältnisse im Aeussern nicht in Anwendung kommen, ebenso würde das letzte Endziel, d. i. die Reinigung der Leidenschaften, völlig unmöglich sein, wenn der dargestellte Kampf nicht zu einer Lösung hinausgeführt würde, welche ihre nothwendigen Bedingungen in ihm selbst hat und daher unsere Anschauung beruhigend und versöhnend abschliesst.

Wie nun, so müssen wir fragen, sollte das möglich, ja selbst nur denkbar sein, wenn es sich, wie es bei dem Kleben an jenen Worten aus Hamlet der Fall sein würde, bei einem Drama nur darum handeln sollte, dass in demselben Tugenden und Laster zur Anschauung gebracht werden? Dass Shakespeare selbst so schale Sittengemälde, als nach solcher Lehre aufgestellt werden müssten, niemals hat bilden wollen, wird kaum von irgend wem in Zweifel gezogen werden. Aber geht denn das Bestreben der meisten und selbst hochgebabter Kritiker und Ausleger Shakespeare's nicht vor-

zugsweise und fast ausschliesslich darauf, das Charaktergemälde seiner Dramen mit ergründendem Scharfsinn an's Licht zu stellen? Es mag sein, dass wir darüber hinaus sind, gleichwie Richardson, den folgerechten Gang der Charakterzeichnung in den handelnden Figuren Shakespeare's nach den Grundsätzen der Moral entweder belobend nachzuweisen, oder mit tadelnder Schärfe zu beurtheilen. Indessen scheint es doch nach manchen Auslassungen der Neuzeit, als halte man die Welt der Leser oder Zuschauer gewissermaassen für einen Areopag, der berechtigt sei, nach der einen Seite der Würde der Tugend ihre verdiente Anerkennung zu zollen, und nach der andern Seite gegen die Schmach des Lasters oder der Verworfenheit das Verdammungsurtheil auszusprechen. Nur werden heutzutage mehr die Lehren einer tief sinnigen Philosophie als — wie es namentlich bei Richardson der Fall war — die Grundsätze einer exclusiven Sittenlehre, von puritanischer Färbung, in Anwendung gebracht. Dabei geschieht es denn wohl, dass man sich bemüht für die einzelnen Gestalten gewisse Gattungsformeln zu finden, und aus diesen heraus die Correctheit oder Mangelhaftigkeit derselben nachzuweisen. Und doch hat gerade in dieser Beziehung Goethe in einer seiner gelegentlichen Auslassungen ein goldenes Wort ausgesprochen, indem er sagt, man könne mit den Gestalten Shakespeare's fast niemals einen Gattungsbegriff vereinigen, sondern müsse sie immer als individuelle Erscheinungen im wahren Sinne des Wortes nehmen. Dabei soll nicht verkannt noch undankbarer Weise geleugnet werden, dass unter den hochbegabten Kritikern und tiefen Denkern, welche sich dem Studium Shakespeare's gewidmet haben, Mancher die welthistorische Bedeutung des in Shakespeare's grössten Tragödien dargestellten Ereignisses treffend hervorgehoben hat. Nur vermisse ich, nach meinen, vielleicht ungenügenden, Beobachtungen, nicht selten das Einverständniss darüber, dass das Ereigniss, oder die Fabel des Dramas bei fast allen Schöpfungen Shakespeare's als wesentliches Ziel der Darstellung obenan stehe, und die Charakteristik der Erreichung dieses Zieles nur als unabweisliches Mittel zu betrachten sei. Weit häufiger bemerke ich die allgemeine Neigung, das Verständniss nur in der Charakter-schilderung zu suchen und daher diese bis auf den tiefsten Grund zu ermitteln, ohne dabei die äusseren Verhältnisse genug zu wüthigen. In dieser Beziehung ist es auch, dass meines Erachtens die oben hervorgehobene Stelle aus den Schlussbemerkungen Hamlet's über die Clowns und Spassmacher — dass nämlich diese oft zur Unzeit Lachen erregen, wenn mittlerweile eine wichtige Frage in

dem Stücke zu beachten sei — nicht gehörig gewürdigt wird. Denn ich habe nicht selten bemerkt, dass über die einseitige Betrachtung der Charakterschilderung wichtige, wenn auch feine Winke über den wahren Sinn und die Bedeutung der Situation entweder gänzlich übersehen oder mindestens nicht genug beachtet werden.

Ob nun dieser Mangel in der unrichtigen Anwendung der fraglichen Stelle aus Shakespeare's Hamlet allerwege seinen wesentlichen Grund und Ursprung habe, kann zwar dahingestellt bleiben; aber es ist nicht zu leugnen, dass man bei dieser Art der Auslegung diese Stelle nicht selten als maassgebend angerufen hat. Unfehlbar würde es anders sein, wenn man die Aufmerksamkeit darauf hätte richten wollen, dass Shakespeare, namentlich in seinen besten Dramen, den grössten Fleiss und die äusserste Sorgfalt darauf verwendet hat, die Fabel zur klarsten Anschauung zu bringen. Ja, ich getraue mir sogar zu behaupten, dass, wenn in seinen Dramen überhaupt der Phantasie des Beschauers etwas überlassen bleibt, dies weit mehr in Bezug auf die Charakteristik, als in Bezug auf die Gesamtheit der Erscheinung oder des tragischen Ereignisses an sich selbst der Fall ist. Am Bedeutsamsten ist es in dieser Beziehung, wenn man bei dem Vorzuge, mehr als eine Bearbeitung desselben Stückes zu haben, die neueren Zusätze nach ihrem Zweck genauer prüft. So weit ich urtheilen darf, wird man in der Regel die Ueberzeugung gewinnen, dass bei dem ersten Wurf Alles, und mitunter zuviel, auf die vorzugsweise Versinnlichung der Begebenheit und nur der geringere Theil der Sorgfalt auf die Charakterschilderung verwendet worden ist; wogegen dann, wie zum Ersatz für diesen Mangel, noch einige, zuweilen höchst wichtige Pinselstriche hinzugefügt sind. Meines Erachtens geht daraus das Streben oder besser das poetische Bedürfniss des Dichters hervor, der Fabel vorzugsweise ihr volles Recht zu gewähren, während die fortgeschrittene Kunstfertigkeit in späterer Zeit das Ungenügende der Mittel zu diesem Zwecke erkennen mochte. Noch mehr ist es einleuchtend, dass in den zumeist jugendlichen Dramen der Zusammenhang der Charakteristik Manches zu wünschen übrig lässt, wogegen doch das Ereigniss mit voller Lebenskraft vor uns steht. Man denke nur an die beiden Veroneser. Doch auch in den reifsten und vollendetsten Schöpfungen finden wir ohne Mühe manche Meisterstriche, ja selbst ganze Scenen heraus, welche zwar zur Charakteristik der Hauptpersonen, nicht aber zur Vergegenwärtigung des gesammten Ereignisses entbehrlich sind. So ist es in Macbeth,

Julius Caesar, Coriolan und manchen anderen Stücken. Ich brauche diese Scenen nicht genauer zu bezeichnen. Denn es sind diejenigen, die bei den Aufführungen am Liebsten weggelassen werden, weil man sie gewöhnlich für das, was man als das Wesentlichste ansieht, d. i. die Charakterzeichnung, entbehren zu können glaubt.

Wenn man das Alles scharf in's Auge fasst, so mag es wohl geschehen, dass man den Einwurf erhebt: und wenn in der That allen bisher betrachteten Worten, über das Bild der Tugend und Schmach, sowie über das Wesen und Gepräge der Zeit, der Charakter eines genügenden und erschöpfenden Maassstabes für Ergründung von Shakespeare's Intentionen, oder für die dramatische Dichtung im Allgemeinen abgesprochen werden darf, so bleibt dennoch ein grosses und bedeutsames Wort übrig, das für die Kunst des Schauspielers und die dramatische Dichtung mindestens von gleicher Bedeutung ist. Wer wird es leugnen wollen, dass es nicht dem Schauspieler allein, sondern auch dem Dichter als eigentlicher Beruf angewiesen ist, der Natur den Spiegel vorzuhalten? Das ist unumstösslich wahr und richtig. Wenn wir uns aber darüber genaue Rechenschaft geben, was unter diesem Worte zu verstehen sei, so werden wir unfehlbar zu dem Schluss gelangen, dass gerade mit diesem Beruf die alleinige Schilderung von Tugend und Schmach und die ausschliessliche Darstellung vom Wesen und Gepräge der Zeit am Wenigsten vereinbar ist, und dass in ihm am Meisten die Verpflichtung liegt, alle menschlichen Vorzüge und Schwächen im engsten Zusammenhange und in gegenseitiger Wechselwirkung der äusseren Verhältnisse und Begebenheiten darzustellen. Doch darf dann auch, wie man sich leicht überzeugen wird, dieses Verhältniss kein anderes sein, als wie es in der Natur vor unsere Augen tritt. Wie erbaulich und erspriesslich auch auf den ersten Blick das Tendenziös-Moralische, das Didactische, oder nur das vorherrschend Sententiöse in einem Drama erscheinen kann, so wird man doch eingestehen müssen, dass die Natur oder die lebendige Geschichte in dieser Weise niemals aufträte. Sie schreitet vielmehr auf ihrer Bahn dahin, ohne zu fragen, welche Nutzenwendungen der Moralist, der Philosoph oder Staatsmann aus ihr ableiten wolle und könne. Ja es ist sogar in der Anschauung der Natur oder des allgemeinen Weltlebens schwer, sofort von Tugenden oder Lastern entscheidend zu sprechen. Denn wie oft wird in dieser Hinsicht das Urtheil von dem Erfolg, von der Parteiansicht oder sonst einem Einflusse verdunkelt und verführt. Daher mag es denn auch kommen, dass

wir auf die Dauer von solchen Dramen beenzt und selbst zuweilen verletzt werden, wo uns entweder eine sonst löbliche Moral gewalt- sam eingeprägt oder eine Tugend zur Bewunderung und ein Laster zum Abscheu gleichsam aufgedrängt wird. Auch in dieser, wie in vielen andern Beziehungen werden wir den weiten Abstand der Shakespeare'schen Dramen von allen seinen Zeitgenossen anerkennen müssen. Nicht dass die Mehrzahl der Letzteren nur moralische Tendenzen bei ihren Schöpfungen vor Augen gehabt hätte, wie z. B. Massinger, der die meisten seiner Stücke mit einem mora- lischen Axiom, das in einem Couplet ausgedrückt wird, zu schliessen liebt, oder wie das lange Zeit beliebt gewesene Stück: „*the Mer- chant of London*“. Aber doch stehen in den Meisten menschliche Eigenschaften und Handlungen von löblicher oder verwerflicher Art mehr an der Spitze der Gesamterscheinung als tief eingrei- fende Begebenheiten, und es hat oft den Anschein, als sei das ganze Drama dazu bestimmt, uns nur die eine Seite des mensch- lichen Wesens, gleichsam zur Erweiterung unserer Anschauungen, vorzuführen. Allerdings hat man auch bei Shakespeare dasselbe bemerken wollen. Dass aber das nur ein ungenügender Maassstab zur erschöpfenden Einsicht in seine tiefsten und selbstverständlich unbewusstesten Intentionen ist, manifestirt sich am Schlagendsten an den Widersprüchen, die gerade in dieser Hinsicht entstanden sind und oft mit leidenschaftlicher Schärfe einander bekämpft haben. Wie viel ist nicht unter Anderem über die dramatische Gerechtig- keit in Shakespeare's Stücken gestritten worden? Banquo's Tod in Macbeth, der Untergang von Rosenkranz und Gölldenstern in Hamlet, selbst Desdemona's Ermordung sind wiederholt Gegenstände des Zweifels über Shakespeare's dramatische Gerechtigkeit gewesen; daran kaum zu gedenken, dass man Gewaltsamkeiten in der Ver- wicklung, Absprünge in dem folgerechten Gang der Charakteristik oder — wie im Othello — mehr Intrigue als Schicksal hat bemer- ken wollen, wo doch gerade der Beruf, der Natur den Spiegel vor- zuhalten, am Erschöpfendsten erfüllt worden ist. Ganz in um- gekehrtem Sinne mit dieser Betrachtungsweise schreibt ein Un- genannter im *Quarterly Review* Vol. 115 p. 476:

„*His lines are drawn as sharply as is the scrip- tural decree that the tree shall lie as it falls.*“

(Eccl. Ch. XI. v. 3.) Wenn derselbe Verfasser dann fortfährt mit einem immerhin gerechten Anerkenntniss von Shakespeare's inniger

Wärme des Gefühls für Alles, was selbst in dem Tiefgefallenen noch bemitleidenswerth ist, wenn er rühmt, dass er, ganz im Sinne des Neuen Testaments, jeder Regung der Duldung und Milde, selbst für das schwächste Zeichen oder den dürftigsten Keim des Guten und Edeln, der oft von dem sorglosen Beschauer übersehen werde, empfänglich und dadurch im Stande sei, den geringsten Anhalt für die Erlösung, selbst in dem Verworfensten, anzudeuten, und endlich damit schliesst, in dem edelsten Herzen nur sei der wahrhaftige Spiegel der Welt zu finden, denn sie sei Gottes Welt und nur durch unser Thun verdorben, so können wir zwar diese Worte als das ausgedehnteste Lob Shakespeare's annehmen, aber um uns ganz in die Art und Weise zu vertiefen, wie er den Spiegel der Natur oder Welt vorhält, fehlt dennoch etwas Wesentliches. Zu diesem Behuf müssen wir uns daran erinnern, dass, wenn überhaupt die Rede sein soll von dem Einführen des Bösen in die von Haus aus gute Welt Gottes, wir deshalb nicht den Menschen im Einzelnen, sondern die Menschheit im Allgemeinen anklagen müssen. Was von Schwäche und Hinfälligkeit, Verirrungen und Leidenschaften, Bösem und Verwerflichen, kurz allen seelischen Krankheiten dem einzelnen Menschen anhangen und ihn mit dem Unendlichen in Widerspruch stellen kann, das ist auch das Attribut der allgemeinen Menschheit. Wie sollte es sonst anders möglich sein, dass nicht bloss einzelne, kurze Zeitabschnitte, sondern selbst ganze Geschlechter bestimmten Leidenschaften und Verirrungen, gleichwie einer allgemeinen Krankheit verfallen, und dass dann alle Einzelne, Gute und Edle, Böse und Gemeine, wie von einem Gestirne beherrscht, trotz allem gegenseitigen Widerstreben, in ein gemeinsames Verhängniss stürzen? Was Shakespeare vorzugsweise in dieser Beziehung dramatisch darzustellen vermocht hat, wird Niemand verkennen, der mindestens einmal die Empfindung gehabt hat, mit welcher überwältigenden Macht alle seine grossen erhabenen Stücke von einer harmonisch einigen Atmosphäre beherrscht werden. Von seinen Historien werde ich in dieser Beziehung kaum zu reden brauchen; denn bei ihnen liegt es allzu offen zu Tage, wie es sich in ihnen um eine Krankheit handelt, welche von Geschlecht zu Geschlecht unter mannichfachen Abstufungen und Schattirungen forterbt und nur in einer aus ihr selbst emporgewachsenen Katastrophe ihre Lösung finden konnte. Aber dasselbe ist auch der Fall in allen seinen grossen vollendeten Tragödien. Deshalb auch die entschieden individuelle Gestaltung seiner Charaktere, welche jeder

Messung und Schätzung nach allgemeinen Gattungsbegriffen widerstreben, weil diese Gestaltung nur unter der Herrschaft des gemeinsamen Verhängnisses möglich war. Daher aber auch die innige Harmonie der Gesamterscheinung in den besten seiner Dramen, eine Harmonie, die mit den allgemeinen Anschauungen über das, was für Tugend oder Laster zu halten sei, eben so wenig zu fassen sein wird, als die ewige Harmonie der Natur, deren wahrhafter Spiegel seine besten Dichtungen sind.
