

## Werk

**Titel:** Festvortrag

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1918

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0054|log5](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0054|log5)

## Kontakt/Contact

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Shakespeare und sein König.

Festvortrag,  
gehalten vor der Jahresversammlung am 23. April 1918

von

**Wolfgang Keller.**

An der klassischen Stätte Weimars über das Verhältnis von Dichter und Fürst zu sprechen, ist eine reizvolle, aber nicht leichte Aufgabe. Denn immer wird uns hier das Bild Goethes und Carl Augusts als unerreichbares Ideal einer Freundschaft vorschweben, wie sie sich nur einmal im Lauf der Geistesgeschichte zusammengefügt hat. «Er saß ganze Abende bei mir,» erzählt Goethe in den Gesprächen mit Eckermann, «in tiefen Gesprächen über Gegenstände der Kunst und Natur und was sonst allerlei Gutes vorkam. Wir saßen oft tief in die Nacht hinein, und es war nicht selten, daß wir nebeneinander auf meinem Sofa einschliefen.» Etwas Ähnliches wie dieses rührende Freundschaftsverhältnis zu seinem Fürsten ist Shakespeare nie beschieden gewesen. Zu groß war doch in seiner Zeit der Abstand zwischen dem Schauspieler und dem König; und ein Sonett von John Davies aus Hereford «An unseren englischen Terenz, den Herrn William Shakespeare» aus dem Jahre 1611 sagt ausdrücklich: «Hättest du nicht eine Königsrolle gespielt, dann wärest du ein Genosse für einen König gewesen, und ein König unter den Tiefstehenden.»

Und doch hat man bisher wohl zu wenig beachtet, daß auch Shakespeares Kunst durch das Verhältnis zu seinem Fürsten wesentliche Förderung und Richtung erhalten hat, daß auch er zu einem guten Teil ein höfischer Künstler war; und daß vor allem König Jakobs Gönnerschaft Shakespeares dramatisches Schaffen zur höchsten Blüte gebracht hat.

Man hat Shakespeare immer wieder als volkstümlichen Dramatiker bezeichnet. Das ist er wohl insofern, als er aus der kleinen

Landstadt stammt, wo er Natur und einfache Menschen mit dem erwachenden Künstlerauge beobachtet hat. Aber in der Hauptstadt will er von Anfang an höfischer Dichter sein, wie es am klarsten seine beiden ganz höfischen Verserzählungen bezeugen und die 126 an einen vornehmen Freund gerichteten Sonette. Wohl war Shakespeare selbst Mitglied eines Volkstheaters, aber die meisten seiner Stücke sind nicht zunächst für die große Menge bestimmt, sondern für einen höfischen Zuschauerkreis; seine Truppe steht ja auch formell im Dienste des Lord Kämmerers. Nicht für die Gründlinge, für die Masse der Handelsdiener, Matrosen und Knechte, die das Parterre füllten, schreibt Shakespeare, sondern für die Vornehmen und Gebildeten in den Logen, die allein imstande waren, die Anspielungen auf antike Mythologie und Geschichte und die durch römische Muster geleitete bilder- und gedankenreiche Sprache seiner dramatischen Dichtungen zu würdigen. An sie wendet sich das Trauerspiel der Renaissance, das dem römischen Tragiker Seneca folgt, noch mehr aber das Lustspiel, das mit seinem geistreichen Witz, seiner eleganten Konversation nur am Hofe selbst entstehen konnte. Shakespeares Verdienst ist es gerade, diese höfische Komödie, die Lilly und seine vornehmen Freunde für die Feste der Elisabeth geschaffen hatten, dem Volkstheater zugeführt zu haben. Shakespeare ist kein lakonischer Hofdichter gewesen, aber er wußte, daß die Kavaliers seiner Kunst, die Bildung, Geschmack und Reichtum nötig hat, mehr Verständnis entgegenbrachten als die guten Bürger der Stadt London oder gar das niedere Volk.

Shakespeare stellt sich auch im Stoff seiner Dramen nie auf den Standpunkt des Bürgers, sondern immer auf den der höfischen Kreise. Unter den 36 Stücken Shakespeares tritt nur in zweien — in der «Bezähmten Widerspenstigen» und in den «Lustigen Weibern» — kein Fürst oder sonstiger oberster Machthaber im Staate auf. Das Lustspiel von der «Bezähmten Widerspenstigen», die Umarbeitung eines älteren Stückes, hat Shakespeare nur unter dem Einfluß Ariosts in die Universitätsstadt Padua verlegt, wo es keinen Fürsten gab. Die von ihm selbständig erfundene Handlung der «Lustigen Weiber von Windsor» aber mußte sich um den dicken Ritter Falstaff gruppieren, der durch ausdrücklichen Befehl König Heinrichs des Fünften — am Schluß des zweiten Dramas über Heinrich IV. — vom Hofe verbannt worden war. In beiden Fällen waren also rein äußerliche Gründe für den Ausschluß des höfischen Elements maßgebend. Und die paduanischen Patrizier in der «Bezähmten Widerspenstigen» leben wie die

königlichen Kaufleute im «Kaufmann von Venedig» in vornehmen Häusern mit zahlreicher Dienerschaft. Ebenso wenig merken wir etwas von Handwerkerthum und Brotarbeit in den «Lustigen Weibern», deren Handlung ja nicht in Shakespeares eigener Zeit spielt, sondern fast 200 Jahre früher, im romantischen Mittelalter, als der Humor von Chaucers Canterbury-Geschichten im lustigen alten England herrschte. Es sind auch hier aristokratische Bürger, Patrizier, nicht Zünftler, die Shakespeare auf die Bühne bringt. Sicher hätte er auch diese Handlung in ein romantisches Land verlegt, wenn er nicht an die nun einmal historisch gewordene Figur seines Falstaff gebunden gewesen wäre. Nirgends hat er, wie andere Schauspieldichter neben ihm, die bürgerliche Gesellschaft seines eigenen Landes und seiner eigenen Zeit dargestellt — weder im Lustspiel noch im Trauerspiel.

Und noch ein weiteres Moment zeigt, daß Shakespeare die Welt von oben ansieht, nicht wie viele seiner dramatischen Genossen von unten hinaufblickt. Seine Helden sind Fürsten und Edle, die vom feindlichen Schicksal wohl einmal auf die tiefste Stufe menschlichen Elends hinabgestoßen werden: Edgar, der Sohn des Grafen von Gloucester im «König Lear», muß sich als toller Bettler wie ein Aussätziger in der Heide verbergen; die Königssöhne Cymbelins wachsen als einfache Jägerjungen auf, die Prinzessin von Sizilien im «Wintermärchen» als Tochter eines böhmischen Schäfers. Nirgends aber finden wir das Umgekehrte: nie steigt ein Held aus niedrigem Stande empor; es gibt keine Bürgertochter, die sich eine Krone er ringt, keinen Handwerksmann, der ritterliche Ehren genießt, wie so oft in den Stücken der volkstümlichen Dramatiker. In Thomas Heywoods «Schönem Mädchen aus dem Westen» sehen wir eine Kellnerin, die ihrem von Piraten gefangenen Geliebten nachgereist ist, schließlich zur Seite des Sultans von Marokko sitzen. Die schöne Försterstochter von Fresingfield in Greenes «Frater Bacon» heiratet den Grafen von Lincoln und wird die erste Dame nach der Königin; «George-a-Green, der Viehhüter von Wakefield» sieht den König bei sich zu Gaste und wird mehr geehrt als ein Graf. Das sind auch die Themen der gleichzeitigen Volksromane und Volksballaden. Shakespeares Standpunkt ist auffallend verschieden davon. Wenn bei ihm je einmal ein Mensch aus der Tiefe durch eine Glückswelle emporgeschwemmt wird, so wirkt er nur lächerlich in der feingebildeten Umgebung, wie die beiden zu Edelleuten gewordenen Schäfer im «Wintermärchen», oder lächerlich und abstoßend zugleich wie der Volksführer Jack Cade im zweiten Teil von «Heinrich VI.» Ja sogar

die Jungfrau von Orleans, die Schäfertochter, im ersten Teil des-  
selben Dramas, verfällt diesem Fluch.

Die Königin Elisabeth, die mehr als 30 Jahre älter war als Shakespeare, gehörte ihrer ganzen Bildung und Geschmacksrichtung nach einer früheren Zeit an, in der steif schulmäßige Allegorien und grobe Schwänke die Bühne beherrschten, während am Hofe reich kostümierte Aufzüge und Maskenspiele nach italienischer Art die hauptsächlichsten Schaustellungen ausmachten. Elisabeths Bildung bestand in einem Schatz gelehrter Kenntnisse, die sie nicht ungern zeigte, aber Gemüt und Geschmack waren davon nur oberflächlich berührt worden. Sie liebte, als schönste der Frauen, als keusche Mondgöttin gepriesen zu werden; sie freute sich an der Entfaltung äußeren Prunks, aber auch an zierlichem Spiel mit Worten und Witzen; und sie lachte wohl auch einmal über eine derbe Posse. Die aus den Festaufzügen entwickelten, galanten Liebeskomödien von Lilly sagten ihr mehr zu als eine erschütternde Tragödie. Lilly aber war Shakespeares Lehrmeister im Lustspiel. Und es sind wohl fast alle Lustspiele Shakespeares auch vor einem höfischen Zuschauerkreis aufgeführt worden. «Die lustigen Weiber von Windsor» sind nach einer wahrscheinlich richtigen Tradition auf den direkten Wunsch der Königin geschrieben worden, die in 14 Tagen ein Stück über den verliebten Falstaff haben wollte. Es ist das possenhafteste von Shakespeares Lustspielen: ein Zeichen, wie der Dichter den Geschmack Elisabeths einschätzte. Der «Sommernachtstraum» weist mit seinem Kompliment gegen «die holde Vestalin, dort im Westen thronend» auf die Königin als Zuschauerin. «Verlorene Liebesmüh» ist, wie der Titel der alten Ausgabe sagt, für eine solche Aufführung umgearbeitet worden. Die «Komödie der Irrungen» und «Was ihr wollt» sind bei den Festen der vornehmen Juristenschulen, zu denen der Hof zu erscheinen pflegte, gespielt worden. Aber auch «Viel Lärm um nichts», «Ende gut, alles gut» und «Wie es euch gefällt» haben ganz höfischen Charakter, während die «Bezähmte Widerspenstige» ausgezeichnet den robusten Geschmack der Königin getroffen haben muß.

Daß Elisabeth dem Schöpfer des Falstaff gnädig gesinnt war, ist wohl sicher; aber seine dichterische Größe, die Tiefe seiner Gedanken, die Wahrheit seiner Zeichnungen, die Harmonie seiner Worte, der stolze Bau seiner Dramen — all das mußte ihr doch mehr oder weniger verborgen bleiben. In ihrer Umgebung hatte Shakespeare einen Beschützer seiner Kunst im Grafen Southampton, dem

treuesten Freunde des Günstlings der Königin, des Grafen Essex. Als aber der Bruch zwischen Essex und Elisabeth eintrat, als jener einen Aufstand versuchte, der ihn aufs Schafott und Southampton in den Kerker brachte, da war wohl auch Shakespeare erbleicht, weil er das Todesgespenst so plötzlich vor sich auftauchen sah. Denn seine Tragödie von Richard II. hatten sich die Verschwörer am Vorabend der Revolte zur Anfeuerung von seiner eigenen Truppe besonders aufführen lassen. Mit dem Grimm der alten Löwin war nicht zu spaßen: hatte sie doch schon den Buchbinder hängen lassen, der ein ketzerisches Buch eingebunden hatte. Alles ging zwar gut an Shakespeare vorüber, aber seine Lebenssicherheit muß doch stark erschüttert worden sein.

So hat er, als Elisabeth am 24. März 1603 starb, den Thronwechsel nicht beklagt: war doch ihr Nachfolger der König Jakob von Schottland, für den sich gerade Essex und Southampton besonders eingesetzt hatten. Ihm durfte Shakespeare mit froher Erwartung entgegensehen.

Wenn man von einem Staatsmann zu sagen pflegt, er habe sich eine gute Presse zu verschaffen gewußt, so muß man umgekehrt von König Jakob sagen, daß er eine sehr schlechte Geschichtschreibung hatte. Er steht hierin im stärksten Gegensatz zu Elisabeth. Kamen bei dieser nur ihre Bewunderer zu Worte, so haben bei Jakob nur die Stimmen der Feinde das Ohr der Nachwelt erreicht. Aber neben den Lästerern, die seine Politik bekämpften und schließlich unter seinem Nachfolger deren Zertrümmerung erreichten, gab es auch eine große Zahl von Freunden und Bewunderern des Königs, die sich besonders unter den Dichtern, den Künstlern und Gelehrten fanden. Denn der hochbegabte Fürst war nicht nur Staatsmann, sondern auch Gelehrter und ein Teil Dichter. Seine Staatskunst litt Schiffbruch, weil sie glaubte, sich den übermächtigen Wogen der Zeitströmung entgegenstemmen zu können. Und die Männer, die seine Politik verurteilten, suchten auch in dem Bilde seiner Persönlichkeit die Schwächen und Mängel möglichst zu übertreiben. Auch heute noch glauben die meisten Geschichtschreiber es ihren liberalen Grundsätzen schuldig zu sein, wenn sie den König nur als lächerlichen, eitlen Pedanten hinstellen, feige, hinterhältig und grausam im politischen Kampfe, eigensinnig und despotisch in seiner Familie wie im Staate. Das war das Bild, das die Feinde Jakobs zeichneten.

Aber ganz anders mußte sich sein Wesen im Herzen seiner Freunde spiegeln. Und besonders bei einem so tiefgrabenden

Seelenforscher wie Shakespeare mußte das Interesse für den durch furchtbare Erschütterungen seiner Jugend eigentümlich gestalteten Charakter des Königs, verbunden mit der dankbaren Verehrung für seinen gnädigen Beschützer, jede Abneigung gegen das politische Verhalten des Fremdlings auf dem englischen Thron weit überwiegen. Shakespeare kennt nur ein einziges Ziel in der Politik: sein Vaterland so groß und mächtig nach außen hin zu sehen wie kein anderes Land. Für den öden Streit der Parteien im Innern hat er keinen Sinn. Wir müssen die immer wiederkehrenden ernststen Mahnungen des jungen Shakespeare in «Heinrich VI.» lesen, wo die Parteien sich zu Hause in den Haaren liegen, während draußen in Frankreich das Heer verblutet, ohne daß ihm rechtzeitig Hilfe gebracht wird; bis dann schließlich unter Vermittlung des Papstes und des Kaisers ein fauler Friede zustande kommt, in dem England auf all seine früheren Eroberungen verzichtet. Schon damals verurteilte er scharf die Staatskunst der Politiker, die nur an ihre ehrgeizigen Parteiziele denken und darüber das Wohl des Vaterlandes außer acht lassen. Von dieser Art Parteipolitik will Shakespeare nichts wissen, und es kann kein Zweifel sein, auf welcher Seite wir Englands größten Dichter in dem Streit zwischen König Jakob und der Parlamentsmehrheit zu suchen haben.

Vor allem aber muß Shakespeare der Menschengestalter dem einzigartigen Menschen mit Interesse entgegengesehen haben, der jetzt von Schottlands Thron auf den Englands berufen wurde. In einer Welt, die das Mittelalter mit dem wilden Walten finsterner Leidenschaften und geheimnisvoller Kräfte noch nicht abgestreift zu haben schien, war Jakob, der Sohn der leidenschaftlichen Maria Stuart, aufgewachsen. Sein Vater Darnley war mit Wissen, wenn nicht auf Betreiben der Mutter ermordet worden — schon hier setzt das künstlerische Interesse des Hamlet-Dichters ein. Als einjähriges Kind — wie Heinrich VI. — war er zum König von Schottland gekrönt worden, nachdem seine Mutter als der Krone unwürdig abgesetzt worden war. Und er hatte seine Mutter nie wieder gesehen, nur die dunklen Geschichten gehört, die man von ihr — die in England gefangen gehalten wurde — am Hofe erzählte. In dem finsternen Königsschlosse von Holyrood bei Edinburg zeigte man den Fleck, auf dem ihr Geliebter Rizzio, der italienische Lautenspieler, vor ihren Augen von dem eifersüchtigen Gatten niedergestochen worden war, als sie eben ihren Sohn unter dem Herzen trug. Und noch ruhte der Mordstahl nicht: als Jakob vier Jahre alt war, wurde sein Vor-

mund und Oheim Moray das Opfer seiner Gegner. Und von seinem dreizehnten Jahre an raufen sich die unbändigen Adligen, teils von englischem, teils von französischem Gelde bestochen, um die Person des Knaben: heimlicher Mord und offene Hinrichtung sind ihre Kampfmittel. Ist es unter diesen Umständen nicht verständlich, daß Jakob für sein ganzes Leben die Ruhe verloren hatte, so daß er immer aufgereggt hin und her ging, wenn er sprach; daß er nervös zusammenschrak, wenn unversehens ein Schwert oder Dolch neben ihm entblößt wurde? Wir wissen, daß er dagegen ankämpfte, daß er seinen Körper stählte durch Reiten und Jagen und daß er immer darauf bedacht war, recht mutig zu erscheinen. Aber eine instinktive Abneigung gegen Menschen, die sich, wenn auch in freundlicher Weise, gegen ihn herandrängten, mag geblieben sein: war er doch immer wieder von seinen vorgeblichen Freunden mit Gewalt entführt worden; ja noch am 5. August 1600, keine drei Jahre bevor er den englischen Thron bestieg, hatten sich einige Adelige seiner Person bemächtigt, und nur seiner eigenen tapferen Gegenwehr verdankte er es, daß er nicht ermordet wurde.

Da ist es kein Wunder, wenn der junge König von Schottland von einem französischen Besucher als «ein alter junger Mann» geschildert wurde. Er hat ja nie eine Kindheit, nie eine Jugend gehabt. Die Liebe von Eltern oder Geschwistern hat er nie gekannt. Als frühreifer Knabe wuchs er auf unter der lieblosen calvinistischen Zucht des berühmten schottischen Humanisten George Buchanan, der ihm eine ausgezeichnete Kenntnis der klassischen Sprachen übermittelte. Buchanan war aber nicht nur als Philologe, sondern auch als Dichter bedeutend. Auf seine Anregung gehen letzten Endes vielleicht die «Versuche eines Lehrlings in der göttlichen Dichtkunst» zurück, die Jakob mit achtzehn Jahren veröffentlichte. Buchanans Hauptwerke, durch die er sich in der Literaturgeschichte einen Ehrenplatz gesichert hat, sind zwei lateinische Tragödien, die biblische Stoffe in antiker Form zur Darstellung bringen. Das zweite dieser rhetorisch eindrucksvollen Dramen, die Geschichte Johannes des Täufers behandelnd, hat er seinem damals zehnjährigen Schüler gewidmet. Es sollte ihm, wie die Vorrede mit harten Worten sagt, zur Warnung vorführen, daß ein Tyrann, selbst wenn er scheinbar das Höchste erreicht habe, doch in seinem Innern Gewissensqualen leide. Mehr als durch die Moral hat sich der junge König aber wohl durch die schöne Form der Dichtung angezogen gefühlt und hat hier im antiken Sinne die Tragödie als die höchste Stufe der Poesie bewundern gelernt.

Dagegen hat die harte calvinistische Sittenlehre Buchanans, die die Freude aus dem Leben ausschließen wollte, nicht dazu beigetragen, die Jugend des königlichen Schülers zu verschönern.

Auch die politischen Verhältnisse seines Landes mußten der Entwicklung des Knaben nachteilig sein. Im schottischen Parlament herrschte zunächst der wilde Landadel, im öffentlichen Leben die engherzige, streitsüchtige Geistlichkeit der demokratischen Presbyterkirche. Jakob war von Jugend auf genötigt, zwischen diesen Parteien zu lavieren. Als König von Schottland hatte er ja kein Heer, war also gar nicht imstande, seinen Willen mit Gewalt durchzusetzen, sondern mußte es durch Klugheit versuchen. Offen durfte er nicht sprechen, ohne einen Sturm auf der einen oder anderen Seite zu entfesseln; so gewöhnte er sich daran, seine politische Absicht zu verbergen. In dem Wirrwarr von Streitigkeiten aller gegen alle mußte er es als seine einzige Aufgabe erkennen, dem Lande Frieden zu bringen. Für den Krieg hatte er ja gar keine Mittel. Die Gegensätze zu mildern im Staat wie in der Kirche war sein Streben. Gerade dadurch aber erregte er den heftigsten Zorn der radikalen Parteien, besonders der puritanischen Geistlichkeit. Diese Gegnerschaft zwischen der demokratischen Kirche und dem König war noch stärker geworden als sich der 23jährige Fürst mit der erst 15 Jahre alten, lebenslustigen Prinzessin Anna von Dänemark verheiratete. Es dauerte gar nicht lange, da protestierte der oberste Gerichtshof der presbyterianischen Kirche gegen das sündhafte Leben am Hofe, wo man tanze und nächtliche Vergnügungen veranstalte. Wir können es der jungen Königin nicht verdenken, daß ihre Abneigung gegen die puritanische Unduldsamkeit sie schließlich den Jesuiten in die Arme führte, die mehr Verständnis für die Forderungen des Lebens zeigten.

Das alles erzählte man sich — und noch viel mehr —, als der König von Schottland im April 1603, gefolgt von seiner Gemahlin und seinen Kindern, nach England kam, um von der englischen Krone als seinem Erbe Besitz zu ergreifen. Man fand den König fremd, so ganz anders als die alte Königin, in vielen Dingen unschön, und man wunderte sich, daß er schottischen Dialekt sprach. Seine Absichten waren die besten, das konnte man klar aus einem kleinen Buche sehen, das er vor mehreren Jahren für seinen Sohn Heinrich geschrieben hatte, und das jetzt gleich zweimal von Londoner Buchhändlern abgedruckt wurde, mit dem griechischen Titel «*Βασιλικὸν Δῶρον*, Ein königliches Geschenk». Das war ein Fürsten-

spiegel, ein Lehrbuch für den künftigen König, in dem dieser Vorschriften fand für sein öffentliches und privates Leben. Hier hatte der Herrscher Schottlands seine Lebensweisheit niedergelegt, mit viel persönlichen Erfahrungen, die namentlich schärfsten Tadel gegen die politisierenden Geistlichen, aber auch anderes von höchstem Interesse für die Stellung des Königs zur Staatskunst enthalten. Es ist nur natürlich, daß ganz London das Buch las, hat es doch sogar auf dem Festland, in Frankreich und Deutschland damals Nachdrucke und Übersetzungen in großer Zahl gefunden<sup>1)</sup>. Hinter diesem Hauptwerk traten die anderen Bücher des gelehrten Königs zurück: außer den erwähnten poetischen Versuchen, unter denen zwölf Sonette und eine Abhandlung über Metrik in schottischer Mundart am interessantesten sind, — ein Dialog über das Geister- und Hexenwesen «Daemonologie», der auch ins Lateinische und Holländische übersetzt wurde, und endlich eine staatsrechtliche Dissertation über «Das freie Gesetz wahrer Monarchien», in der er den Absolutismus der früheren englischen Könige der schottischen Parlamentsherrschaft gegenüber als das für die Allgemeinheit nützlichere System pries. — Der König und seine neuen Untertanen gaben sich beide einer Täuschung hin: jener glaubte in die Selbstherrlichkeit des letzten englischen Herrschergeschlechts einzutreten und mußte erkennen, daß die gesetzliche Macht des Königs in England durchaus nicht unbeschränkt sei; diese erwarteten, daß nun auch in England die demokratischen Prinzipien der schottischen Regierung eingeführt würden und mußten sehen, daß der neue König sich eben freute, diese schottischen Verhältnisse losgeworden zu sein. So war man auf beiden Seiten enttäuscht.

Als das Erstrahlen einer neuen Sonne mußte aber Shakespeare die Thronbesteigung Jakobs begrüßen. Schon daß sofort noch von Edinburg aus die Haftentlassung des von Elisabeth eingekerkerten Grafen Southampton verfügt wurde, war ein verheißender Lichtstrahl. Wir wissen nichts über Shakespeares späteres Verhältnis zu Southampton; aber er war es doch, den sich der junge Dichter einst

<sup>1)</sup> Die 1. Ausgabe war Edinburg 1599 anonym erschienen und von der schottischen Kirchenversammlung als «hochverräterisch, aufrührerisch und gottlos» bezeichnet worden, so daß sich Jakob in der folgenden veränderten Ausgabe, Edinburg 1603, verteidigte. — 3. und 4. London 1603. — 5. Paris 1603 (französisch, mit Weglassung der antikatholischen Stellen). — 6. London 1604 (lateinisch, vom Papst auf den Index gesetzt). — 7. Hanau 1604 (lateinisch). — 8. Hanau 1604 (französisch). — 9. Speyer 1604 (deutsch). — 10. Hamburg 1604 (verdeutschte durch Emanuel Thomson).

als Patron erwählt, dem er seine beiden Verserzählungen gewidmet, an den er aller Wahrscheinlichkeit nach das Bändchen von 126 Sonnetten der Freundschaft gerichtet hatte. Jetzt flog dessen Kerker-türe auf durch den Machtspruch des Königs, der als der große Ver-söhner in Schottland bekannt war. Und Shakespeares Freude sollte bald noch höher emporflammen, dadurch daß ihn selbst die Strahlen der königlichen Gnade trafen. Einer der ersten Erlasse Jakobs ernannte Shakespeares Theatertruppe zu Schauspielern des Königs und wies alle Behörden an, ihnen — Laurence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage und Genossen — in jeder Stadt des Reiches Aufführungen zu erlauben. König Jakob kannte vermutlich Shakespeare schon, wenn nicht als Schauspieler, so doch als den Dichter seiner Truppe. Denn ein Teil dieser Gesellschaft hatte vor vier und noch vor zwei Jahren an seinem Hofe in Schottland Gast-spiele gegeben, und es wäre sonderbar, wenn sie dabei nicht die Stücke ihres eigenen Dichters gewählt hätten. Jetzt bevorzugte er sie vor allen anderen Schauspieltruppen der Hauptstadt. Als er — durch den Ausbruch der Pest verzögert — nach einem Jahre seinen feierlichen Einzug in London hielt, da ritten vorn an der Spitze der pomphaften Prozession die Schauspieler des Königs, unter ihnen William Shakespeare, in roten Scharlachmänteln durch die alte Stadt. Der König wie seine Gemahlin zeigten großes Interesse für das Drama. Die lebensfrohe Königin Anna freute sich besonders an Lustspielen und liebte vor allem die höfischen Maskenspiele, die jetzt unter der Führung Ben Jonsons das Höchste leisteten in geistreichen Allegorien, zierlichen Liedern und prachtvollen Kostümie-rungen und Tänzen, an denen sich auch die Königin persönlich be-teiligte. Bezeichnend für ihr Interesse am Schauspiel ist, daß es im Januar 1605 (wenn die Datierung des Briefes richtig ist) kein neues Stück mehr gab, das die Königin nicht gesehen hatte, so daß man die etwa 15 Jahre alte «Verlorene Liebesmüh» hervorholte; aber auch die «Lustigen Weiber» und die alte «Komödie der Irrungen» spielte man damals wieder. Gegenüber der Vorliebe der Königin für die Komödie mußte die ernste Natur Jakobs mehr Sinn für große, tiefe Tragik haben. In fröhlicher galanter Gesellschaft fühlte er sich bedrückt, aber wo scharfer Verstand, sittliches Empfinden, Macht der menschlichen Leidenschaft vorgeführt wurden, wußte er besser zu folgen als der leichtere Teil seiner Umgebung.

Der unschöne, immer ernste König mit seinen ungeschickten, nervösen Bewegungen, dem die Schwere des Schicksals schon in der

Jugend das Lachen abgewöhnt hatte und dessen einzige Freude tagelanges Jagen in Wind und Wetter zu bilden schien; und die lebenblühende, hellblonde, jugendfrische Gattin, deren sonnige Liebenswürdigkeit alle in gleicher Weise bestrahlte, deren fröhliches Lachen nur die griesgrämigen, lebenverneinenden Puritaner in Edinburg als lästerlich sündhaft verdammten, — sie bildeten ein zu ungleiches Paar, als daß sich nicht der boshafte Klatsch ausgiebig mit ihnen beschäftigt hätte. Um sein Thronrecht möglichst schnell anzutreten, reiste König Jakob vor seiner Familie aus Edinburg ab; die Königin, deren weiblicher Hofstaat größere Vorbereitungen nötig machte, folgte ihm erst später mit den Kindern. Das nahmen die Klatschmäuler zum Anlaß, zu erzählen, die Königin stehe gar nicht gut mit ihrem Gemahl, sie habe andere Liebhaber, wie das ja bei der Verschiedenheit der beiden nicht zu verwundern sei, der König sei von heftiger Eifersucht gequält, man wisse viel, was da vorgekommen sei: «ja, wenn wir reden möchten —». In Wirklichkeit hatte Jakob wohl auch einmal Momente der Eifersucht, wenn er den fröhlichen, ungezwungenen Verkehr seiner blonden Gattin mit jungen Kavalieren sah, aber er wußte doch trotz alles boshaften Geredes sehr wohl, daß er der harmlosen Natur der Königin vertrauen durfte, und bis auf die letzten Jahre war seine Ehe durchaus glücklich. Auch Shakespeare hatte gewiß von dem Gerede und Getuschel gehört, und glühender Zorn mag ihn erfüllt haben gegen die Schlangenzungen, die hier an der Arbeit waren, das Leben des Königspaares zu vergiften, dessen Gnade ihm selbst Schaffensfreude und neue Kraft verhielt. Er dachte an eine italienische Novelle, die er, wir wissen nicht wo, gelesen hatte, in der ein noch viel ungleicheres Paar durch dieselben giftigen Verleumderworte den tieftragischen Untergang gefunden hatte; an die Geschichte des Mohren von Venedig und seiner Gattin, der schönen, lebenswürdigen Desdemona, die Shakespeare sich ebenso licht und blond vorstellte wie die dänische Königin. Die Gestalten dieser Erzählung lassen ihn nicht mehr los, und zu Allerheiligen 1604 wird im königlichen Palaste Whitehall vor der Hofgesellschaft Shakespeares Trauerspiel von Othello, dem Mohren von Venedig, die Tragödie der Verleumdung, aufgeführt. Da ist in Jago alle teuflische Bosheit des Verleumders zum Ausdruck gebracht: er vergiftet die Ruhe des Mohren nicht wie in der Novelle, weil er selbst einst gehofft hatte, Desdemona zu erringen — diese Rolle übertrug der Dichter auf die neugeschaffene Figur des Rodrigo —, sondern nur aus Lust am Ver-

leumden und Vergiften. Eine fast dämonische Gestalt hat Shakespeares Zorn hier geschaffen, indem er ihr das Motiv der Selbstsucht nahm und nur die Lust am Bösen zurückließ. Aber was hatten die Giftmähler von Edinburg und London für ein anderes Motiv, wenn sie die Ehe ihres Königs begeiferten? Ihrer aller Bosheit konzentriert Shakespeare in der einen Figur des Jago: hier scheint der Schlüssel für diesen so rätselhaften, übermenschlichen Charakter zu liegen. Noch zwei kleine Züge von auffallender Übereinstimmung dürfen vielleicht erwähnt werden: in der Novelle reisen der Mohr und seine Gattin zusammen in ihre neue Residenz, bei Shakespeare aber kommen sie getrennt in Cypern an. Ein dramatischer Grund liegt kaum vor: dachte der Dichter vielleicht an die Reise des schottischen Königspaares in seine neue Hauptstadt London? Auf ihrer ersten, Fahrt vor 14 Jahren hatte das damals in Dänemark eben getraute Paar eine ebenso wilde, stürmische See zu überwinden gehabt, wie Othello und Desdemona auf der Fahrt nach Cypern. Auch hierfür bot die Novelle keinen Anhalt. Und schließlich scheinen auch Othellos Worte —

«Nicht weckt mir's Eifersucht,  
Sagt man, mein Weib ist schön, gedeiht, spricht scherzend,  
Sie liebt Gesellschaft, singt, spielt, tanzt mit Reiz;  
Wo Tugend ist, macht das noch tugendhafter» —

eher auf die lebensfrohe Königin Anna als auf die häusliche Desdemona zu passen.

Nur wenige Wochen später als «Othello» wurde ein anderes neues Stück Shakespeares vor König Jakob aufgeführt: «Maß für Maß», ein Lustspiel zwar, aber eines für ernste Menschen. Hier läßt Shakespeare seinen König selbst auftreten, um in die grundverderbte Welt wieder Zucht und Ehrlichkeit zu bringen. Der weise Fürst, der, von allen unerkannt, alles beobachtet, der allein die Heuchelei des harten Sittenrichters durchschaut und schließlich das Netz zerreißt, das Lüge und Betrug um die verfolgte Tugend gesponnen hat — das ist niemand anders als König Jakob selbst. Ganz gewiß hat auch dieser sein Bild erkannt, das durch ein paar kleine Züge Porträtähnlichkeit bekam.

«Ich bitt' Euch, Herr,» fragt der als Mönch verkleidete Herzog den alten Staatsrat Escalus, «von welcher Gesinnung war Euer Herzog?»

Escalus: «Von der, daß er vorzüglich danach strebte, sich selbst genau kennen zu lernen.»

Herzog: «Welchen Vergnügungen war er ergeben?»

Escalus: «Mehr erfreut, andere fröhlich zu sehen, als fröhlich über irgend etwas, das ihn selbst vergnügt hätte: ein Herr, der in allen Dingen mäßig war.»

Das war der ernste König Jakob in den Augen seiner Freunde. So sah er sich aber auch selbst. Denn im *Βασιλικὸν Λῶρον*, wo er seinem Sohn gute Lehren erteilt, empfiehlt er ihm vor allem auch Selbsterkenntnis und Mäßigkeit in allen Dingen, besonders in Vergnügungen. Manche Gedanken, die der Herzog in «Maß für Maß» spricht, lassen sich, wie Superintendent Dr. Albrecht gezeigt hat, in König Jakobs Fürstenspiegel wiederfinden.

Freilich muß man bedenken, daß die Ideen schneller wandern als die Bücher und daß ähnliche Gedanken nicht immer auf direkte Entlehnung schließen lassen. Überhaupt geht dieser Forscher entschieden zu weit im Aufsuchen von Ähnlichkeiten, wenn er sogar Jakobs Geschwätzigkeit, Kleinlichkeit und Rechthaberei im Herzog Vincentio entdecken will. Das widerspricht doch Shakespeares Zweck. Wenn dieser ein Bildnis seines Königs zeichnet, dann nimmt er alle einzelnen Züge auf, die ihm an Jakob sympathisch sind — aber er läßt natürlich das weg, was er für Flecken und Fehler hält. Ebenso wenig würde Shakespeare gewagt haben, auf den heimlichen Katholizismus der Königin anzuspüren — wozu auch?

Aber Jakobs Scheu vor der drängenden Volksmenge hat auch der Herzog Vincentio:

«Lieb' ich gleich das Volk,  
Doch wünscht' ich nicht, zur Schau mich ihm zu stellen;  
Ob wohlgemeint, doch mündet mir nicht wohl  
Sein lauter Ruf, sein ungestümes Jauchzen;  
Noch scheint mir der ein Mann von reifem Urteil,  
Der sich daran erfreut.»

Und ebenso wie König Jakob wird auch dieser Herzog von gedankenlosem, boshafem Klatsch verleumdet. Lucio lügt schlankweg, der Herzog habe sich auch viel mit Weibern eingelassen. Sein Zuhörer ist aber diesmal der verkleidete Herzog selbst.

Herzog: «Ich habe nie gehört, daß man den abwesenden Herzog gerade mit Weibern in Verdacht gehabt hätte; er hatte dafür keinen Hang.»

Lucio: «O Herr, da seid Ihr im Irrtum! . . . Der Herzog hatte seine Mücken; er war auch gern betrunken: das glaubt mir auf mein Wort.»

Herzog: «Ganz gewiß, Ihr tut ihm Unrecht.»

Lucio: «Herr, ich war sein vertrauter Freund . . . . Aber so viel kann ich Euch doch zu verstehen geben: der größte Teil seiner Untertanen hielt den Herzog für einen verständigen Mann.»

Herzog: «Verständig? Nun, das war er auch, ohne Frage.»

Lucio: «Ein sehr oberflächlicher, unwissender, unbedeutender Gesell!»

Herzog: «Entweder ist dies Neid oder Narrheit von Euch, oder Irrtum; der ganze Lauf seines Lebens, die Art, wie er das Staatsruder geführt, würden, wenn es der Bürgerschaft bedürfte, ein besseres Zeugnis von ihm ablegen. Laßt ihn nur nach dem beurteilen, wie er sich gezeigt hat, und er wird dem Neide selbst als ein Gelehrter, ein Staatsmann und ein Soldat erscheinen. Deshalb redet Ihr ohne Einsicht; oder wenn Ihr mehr Verstand habt, wird er sehr von Eurer Bosheit verfinstert.»

Genau so hatte sich Jakob gegen boshafte Nachreden immer wieder zu verteidigen, die das Vertrauen des Volkes zu dem ernstesten und guten Streben des Herrschers durch gewissenlose Verdächtigung untergruben. Deshalb läßt Shakespeare am Schluß des Stückes den härtesten Urteilsspruch gegen den Verleumder Lucio aussprechen. Allen anderen soll vergeben werden, nur ihm nicht: er soll erst gepeitscht und dann gehängt werden: «Den Fürsten schmähn, verdient's». Es ist derselbe Zorn Shakespeares gegen die Verleumder wie im «Othello», nur daß hier der Charakter ganz realistisch gezeichnet ist, so daß den nüchternen Zuschauer die Härte des Urteils erstaunt.

In den folgenden Jahren, wo er für König Jakob arbeiten durfte, schuf Shakespeare jedes Jahr mindestens ein neues Drama, und es sind seine größten und reifsten Werke, die jetzt unter dem ermunternden Beifall des Königs entstanden. Auf die drei großen Tragödien «Othello» (1604), «Macbeth» (1605), «Lear» (1606) folgten die beiden Römerdramen «Antonius und Cleopatra» (1607-8) und «Coriolan» (1608-9); darauf der nur skizzierte «Timon» (1609); endlich die drei Märchenspiele «Cymbelin», «Ein Wintermärchen» und «Der Sturm» (1610-11) und, als Nachzügler, «Heinrich VIII.» (1613). In den meisten dieser Stücke lassen sich Beziehungen zu König Jakob finden, seien es politische, wie in «Lear» und «Coriolan», oder persönliche, wie in «Macbeth» und im «Sturm».

«Macbeth» wendet sich direkt an den König: war doch Banquo der Ahnherr seines Geschlechts. Auf ihn selbst bezog sich die Weissagung der Schicksalsschwester, daß Banquos Nachkommen als Könige blühen sollten. So war die Wahl des Themas an sich schon

eine Aufmerksamkeit gegen Jakob. Shakespeare wurde vielleicht durch die drei Studenten darauf hingewiesen, die eben 1605 beim Einzug des Königs in Oxford, am Johannis-Collegium, als die Schicksalsschwestern verkleidet, den Nachkommen Banquos mit lateinischen Versen begrüßt hatten. Jetzt las der Dichter in seiner Chronik die Sage nach, fand aber dort, daß Macbeth und Banquo gemeinsam ihren Lehensherrn, den gütigen Duncan, zu Inverness ermordet hatten. Das änderte Shakespeare ab durch Verschmelzung mit der Erzählung von einem zweiten Königsmord, so daß nun Jakobs Ahnherr rein und schuldlos dastand als tapferer Krieger und treuer Gefolgsmann. Die Weissagung aber dehnte der Dichter in der Hexenkesselszene aus zu der Zauberprozession der acht schottischen Könige aus Banquos Geschlecht, den Stuarts, die freilich erst 300 Jahre nach Macbeths Tode den Thron bestiegen. Der achte dieser Könige ist Jakob selbst, der in einem Zauberspiegel noch viele andere zeigt — Shakespeare ahnte ja nicht, wie kurz der Glanz der Nachkommen Jakobs sein sollte: daß sein Sohn von den eigenen Untertanen hingerichtet, sein Enkel verjagt wurde und das Geschlecht der Stuarts im Mannestamm für immer der Krone entsagen mußte.

Eine andere Stelle des Dramas, die geeignet war, Jakob zu erfreuen, ist die, wo Malcolm von der Fähigkeit der englischen Könige spricht, die Skrofulose durch Handauflegen und Umhängen eines Goldstückes zu heilen. —

«Und nach Verheißung  
Wird er vererben auf die künft'gen Herrscher  
Die Wundergabe.»

Denn Jakob glaubte, ebenso wie seine Nachfolger, diese Gabe zu besitzen. Er war ja überhaupt von seiner schottischen Heimat her noch voll Wunderglauben, und die übernatürlichen Erscheinungen der Hexen haben auf ihn wie auf die anderen Zuschauer, die an die Existenz derartiger Wesen glaubten, noch einen viel tieferen Eindruck gemacht, als es heute möglich ist. Der König hatte doch selbst vor acht Jahren ein Lehrbuch der Gespenster- und Hexenkunde geschrieben, dessen letztes Kapitel von den «Elfen» handelte, zu denen er vermutlich die Schicksalsschwestern gerechnet hätte. Shakespeare selbst hat Elfen und Hexen hier vermischt — er wußte in London nichts von den Nornen des schottischen Volksglaubens. In Jakobs Leben aber hatten die Hexen schon stark eingegriffen: als er mit seiner neuvermählten Gattin von Dänemark heimkehren wollte, hatten 200 Hexen einen solchen Weststurm erregt, daß das

hohe Paar nur mit größter Mühe landen konnte. In Sieben waren sie in der Nacht vor Allerheiligen aufs hohe Meer hinausgefahren, wie eine von ihnen, Agnis Thomsson, gestand. Und Jakob glaubte an all diese Geständnisse, die meist durch die Folter erpreßt waren. Sie bildeten das wissenschaftliche Material, aus dem er sein Lehrbuch zusammenstellte, und er wendete allen Scharfsinn an, um ihre Widersprüche aufzuklären. Nur der feste Glaube an die Macht des Teufels erklärt die unerbittliche Härte, die Jakob gegen alle angewendet haben möchte, die der Hexerei verdächtig waren. Gerade im Norden Europas, wo die Natur am rauhesten, die Kultur am geringsten war und wo fremde Reste alter Völker wohnten, hat sich ja diese Teufelsfurcht am längsten gehalten. An die Geschichte von Jakobs Brautfahrt aber hat Shakespeare gedacht, als er seine Hexe sagen ließ:

«Ihr Mann ist nach Aleppo, führt den Tiger;  
Doch schwimm ich nach im Sieb, ich kann's,  
Wie eine Ratte ohne Schwanz;  
Ich tu's, ich tu's, ich tu's . . . .  
Kann ich nicht sein Schiff zerschmettern,  
Sei es doch umstürmt von Wettern.»

Denn nur bei diesen schottischen Hexen findet sich das Befahren des Meers in einem Siebe.

Im 18. Jahrhundert erzählte man von einem eigenhändigen Brief König Jakobs an Shakespeare, der sich im Besitz des Dichters Davenant befunden habe, und sah darin die königliche Anerkennung für die Aufmerksamkeiten in «Macbeth». Es ist wirklich nicht von Wichtigkeit, ob ein solches Schreiben existiert hat oder nicht: daß der König dem Dichter in irgendeiner Form gedankt habe, können wir auch ohne dieses Zeugnis annehmen.

Auf «Macbeth», die schottische Königstragödie, folgte dann im nächsten Jahre Shakespeares größtes Werk «König Lear». Nirgends hat er so viele künstlerische Mittel herangeholt, nirgends aber auch einen solchen Reichtum der Variation erzielt wie in diesem Drama. Es ist die furchtbare Anklage wider die Undankbarkeit, das Thema, das dann später in «Coriolan» und im «Timon» fortgesetzt wird. Es ist ein Thema, das damals gar oft auch im Kreise König Jakobs und seiner Freunde angeschlagen wurde. Mit den besten Absichten war Jakob nach England gekommen, er wollte dem Wohl des englischen Volkes sein Leben weihen, ihm ein treuer, gütiger Vater sein, aber bei den Vertretern dieses Volks, im Parlament, be

gegnete er nur feindlichem Mißtrauen. Früher hatten die Könige einfach die Einkünfte des Landes für sich verwendet, jetzt hatten sie auf dieses Recht verzichtet; das Parlament sollte den Staatshaushalt verwalten und dem König nur die Mittel zur Ausübung seines Königsamtes gewähren. Aber diesem neuen Herrscher mußte man zeigen, daß das Volk der stärkere Teil war, und so bewilligte man ihm gleich im ersten Parlament von 1604 nur einen Teil der nötigen Gelder. Der König verzichtete auf das übrige, kam aber dadurch in die größten finanziellen Nöte. Und immer wieder wurden ihm die Mittel, die ihm für die Wahrung seiner königlichen Würde nötig schienen, verkürzt. Das mußte er als bittersten Undank empfinden, gleich dem Undank, der den königlichen Vater Lear traf, der sein Reich an seine Töchter vergeben hatte und dem diese nun nicht einmal die Mittel für seinen Hofstaat bewilligen wollten. Ja, hatte man nicht schon mehrmals versucht, König Jakob zu ermorden, gleichwie es das alte Stück vom König Leir und seinen Töchtern erzählte? Schon gleich bei seiner Thronbesteigung, 1603, waren zwei Verschwörungen gegen sein Leben entdeckt worden, jetzt, im November 1605, war die große Pulverschwörung, durch die der König mit seinen Ministern und dem ganzen Parlament in die Luft gesprengt werden sollte, beinahe zur Ausführung gelangt. Das war die Atmosphäre, in der Shakespeares «König Lear» entstand, und so sah König Jakob die Aufführung in seinem Palaste an Weihnachten 1606. Der Dichter hat das alte Drama aus dem Anfang der neunziger Jahre als Grundlage benutzt. Aber unter seiner Hand wird aus dem harmlosen Märchenkönig des alten Stücks die majestätische, nicht nur Mitleid, sondern Ehrfurcht heischende Gestalt, die selbst in der tiefsten Erniedrigung, den blöden Augen der Menge als Narr erscheinend, doch jeder Zoll ein König bleibt. Auch König Jakob erschien den törichten oberflächlichen Beurteilern, die nur seine nervösen, linkischen Bewegungen und seine kleinen Pedanterien sahen, als lächerlicher Narr. Shakespeare aber sah tiefer und erkannte hinter dieser Maske die Größe und Weisheit des Königs, der gerade damals als Einziger die wichtigste Frage von Englands Zukunft, die Verschmelzung mit Schottland zu einer untrennbaren Einheit, in seinem Parlament zur Lösung bringen wollte und damit bei den Abgeordneten, die sich nur für innerpolitische Machtfragen interessierten, auf gänzliche Verständnislosigkeit stieß, so daß die Union erst hundert Jahre später vollendet werden konnte.

Ja das Parlament wurde noch kühner: es verlangte im November

1606 Rechenschaft wegen einzelner Äußerungen des Königs, der von den Vorgängen in der Volksvertretung schlecht unterrichtet sei. Es war nicht politisch, daß Jakob der Parlamentsmehrheit, von der er doch schließlich abhängig war, mit scharfen Worten ihren Undank, ihr Gieren nach Macht der Parteien vorhielt; es wäre klüger gewesen, er hätte geschwiegen und durch freundliche Worte die Volksführer beschwichtigt: aber Shakespeare hätte ihm dabei schwerlich Beifall gezollt. Selbst das kräftige Schelten des Königs hat Shakespeare als wohltuend ehrlichen Ausdruck seiner Gesinnung empfunden, nicht als bäurisch und ungebildet, wie die leisetretenden Diplomaten, die ihn deshalb tadelten und schon vergessen zu haben schienen, daß sogar die hoheitsvolle Königin Elisabeth mindestens ebenso kräftige Ausdrücke liebte. Shakespeares Meinung sagt auf deutlichste seine Lieblingsfigur im «König Lear», der treue, ehrliche Kent, der ein ganzes Trommelfeuer von Schimpfwörtern gegen den schleichenden Haushofmeister losläßt.

In dieser Stimmung ist Shakespeares drittes Plutarch-Drama, der «Coriolan», entstanden, der flammende Protest gegen die Unwahrheit des demokratischen Mehrheitsprinzips, nach dem die Menschen nicht gewogen, sondern nur gezählt werden, nach dem der große Haufe der Unwissenden den Ausschlag gibt und nur der herrscht, der den Haufen durch Schmeichelworte für sich gewinnen kann. Denn Shakespeare steht mit seiner vollen Sympathie auf der Seite seines Helden. Der tragische Kampf des bei der großen Masse unbeliebten Staatslenkers gegen die Widerstände gewissenloser Volksverhetzer, der Kampf der großen Persönlichkeit gegen die verständnislose Menge, des Hüters des Staatswohls gegen die egoistischen Demagogen: das war aber nicht nur der Kampf Coriolans gegen die Plebejer, sondern auch der Jakobs gegen das von den demokratischen Puritanern beherrschte Parlament. Und die Scheltworte, die Coriolan der Volksmenge und ihren Abgeordneten zuruft, nachdem er seinen Stolz vergebens vor ihnen gedemütigt hatte, sie sind nichts anderes als ein hundertfach verstärktes, donnerndes Echo des Scheltens König Jakobs.

Coriolan ist nicht nur verbittert wegen der Grausamkeit und des Neids der Menge, sondern auch wegen der Feigheit des Adels, der ihn im Stiche ließ, wo es seine Ehre erforderte hätte, daß er für ihn eintrat. Diese Verbitterung des Einen gegen Alle ist dann zu stärkstem Ausdruck gebracht in der Bearbeitung des Stückes vom Menschenhasser Timon, das diese Stimmung auf die Spitze treibt.

Aber Shakespeare selbst brach hier ab: er hat das alte Stück nur teilweise überarbeitet. Er reißt sich los von der Tragödie, los von der Wirklichkeit, wie er sich losreißt von der falschen Welt Londons, und zieht sich zurück in die Welt des Märchens. Da gibt es nach allen Stürmen doch noch versöhnende Ausgänge. Die Aufregung wird überwunden, die abgeklärte Ruhe bleibt zurück. Durch ihren reichen Apparat von Maskenspielen, Zauberwerk und Göttererscheinungen sind diese drei Romanzen alle als höfische Festspiele erkennbar. Hier hat Shakespeare noch einmal, ähnlich wie in «Maß für Maß», einer Fürstengestalt die Züge seines Königs verliehen. Prospero im «Sturm» ist wiederum der weise, tiefgelehrte Fürst eines Landes,

«das zu der Zeit

Die Krone aller Herzogtümer war  
Wie Prospero der Fürsten: — dafür galt er  
Der Würde nach und in den freien Künsten  
Ganz ohne Gleichen —».

Aber sein Volk versteht ihn nicht, er muß der Gewalt weichen und schafft sich mit seinen Büchern ein Reich für sich auf der einsamen Insel. Durch Klugheit, nicht durch Gewalt erreicht er zu gegebener Zeit doch sein Ziel. Er, der sich durch seine Wissenschaft die Kräfte der Natur untertan macht, ist gleichzeitig der Todfeind des Hexenwesens: das alles läßt in Prospero ein Idealbild König Jakobs erkennen, wie dies schon Tieck gesehen und Richard Garnett in einem feinsinnigen Aufsatz im 35. Bande unseres Jahrbuchs ausgeführt hat. Aber freilich, das Bild ist nicht mehr durch kleine realistische Züge ähnlicher gemacht, wie beim Herzog in «Maß für Maß». Diesmal hat Shakespeare viel von sich selbst mit der Fürstengestalt verschmolzen, so daß man bald König Jakob, bald den Dichter darin erkennt. Er selbst ist es, der jetzt entschlossen ist, seinen Zauberstab zu zerbrechen, seiner Kunst abzuschwören.

Tieck und Garnett haben im «Sturm» das Festspiel für die Hochzeit der Tochter des Königspaares, der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz, dem späteren Winterkönig von Böhmen, sehen wollen. Daß das Märchenspiel mit der Inselprinzessin, um die ein von fernher gekommener Fürstensohn freit, mit seiner Mischung von Trauer und Freude für das Fest im Februar 1613, nur wenige Monate nach dem Tode des Thronfolgers, ausgezeichnet paßte, ist zweifellos. Die Frage ist nur, ob es nicht schon zwei Jahre früher existiert hat. Auf alle Fälle ist es aber bei der Hochzeitsfeier tatsächlich aufgeführt worden.

Und auch im letzten Drama Shakespeares, dem Nachkömmling «Heinrich VIII.», war ein Königsbildnis, in dem Jakob sich selbst, wenn auch nur ganz allgemein, widergespiegelt sehen konnte. Wir haben hier keineswegs den Tyrannen und Blaubart, den wir aus der Geschichte kennen, sondern einen weisen und gerechten Herrscher mit wissenschaftlichen Interessen, einen Schützer der Schwächen, der gegen alle hartherzige Ausnutzung obrigkeitlicher Gewalt dem Recht zum Siege verhilft. Das Festspiel — denn als solches erweist es die Häufung von Pomp und Festgepränge, wie auch das Maskenspiel im Hause des Kardinals — feiert den Tudorkönig und die Geburt seiner Tochter Elisabeth in einer Weise, daß man einen Gegensatz gegen Jakob darin finden wollte. Das ist nicht der Fall: im *Βασιλικὸν Ἄωρον* verlangt dieser ausdrücklich, sein Sohn möge nie erlauben, daß über seine Vorfahren Schlechtes gesagt werde. «Wir haben allesamt unsere Schwächen, Gebrechen und Mängel: sie sollen aber darum den Leuten kein Ursach sein, das Maul damit zu waschen», heißt es in der deutschen Übersetzung von 1604. Und Crammers Segen bei der Taufe der Elisabeth setzt sich fort in eine Weissagung über ihren Nachfolger König Jakob:

Auch schläft mit ihr der Friede nicht; nein, wie  
 Der Wundervogel stirbt, der Jungfrau-Phönix,  
 Erzeugt aus ihrer Asche sich der Erbe,  
 So wunderwürdig auch, wie sie es war;  
 So läßt sie einem andern allen Segen —  
 Ruft sie der Herr aus Wolken dieses Dunkels —  
 Der, aus der heiligen Asche ihrer Ehre  
 Sich, ein Gestirn so groß wie sie, erhebt,  
 Glanzhell: Schreck, Friede, Fülle, Lieb und Treu,  
 Die Diener waren dieses hehren Kindes,  
 Sind seine dann, wie Reben ihn umschlingend;  
 Wo nur des Himmels helle Sonne scheint,  
 Da glänzt sein Ruhm, die Größe seines Namens,  
 Und schaffet neue Völker; er wird blühn,  
 Und weit, wie Berges Zedern, seine Zweige  
 Auf Ebenen strecken.

Das Festspiel weist in seiner etwas äußerlichen Aufmachung auf bestellte Arbeit hin und es kommt nicht viel darauf an, ob Shakespeare der alleinige Verfasser ist oder ob er es mit Fletcher zusammen schrieb. Aus innerem Drang hat er es sicher nicht verfaßt. Darf man vielleicht daran denken, daß gerade zehn Jahre verflossen waren seit dem Tode der Elisabeth und dem Regierungsantritt Jakobs? —

Damit nimmt Shakespeare endgültig Abschied von der Bühne: er hat genug gesehen vom Menschen, er sehnt sich nach der Stille seiner Heimatstadt zurück. Aber kurz vorher erlebte er noch, daß er als erster der englischen Dramatiker geehrt wurde, als bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth 20 Schauspiele aufgeführt wurden, darunter achtmal seine Stücke: die Lustspiele «Viel Lärm um nichts», das zweimal gegeben wurde, «Falstaff» («Die Lustigen Weiber»), «Der Heißsporn» («Heinrich IV., erster Teil»); die beiden Tragödien «Julius Caesar» und «Othello»; und endlich die zwei neuesten Stücke, die Romanzen «Ein Wintermärchen» und «Der Sturm». Von Beaumont und Fletcher wurden vier Stücke gegeben und eines davon wiederholt, von Ben Jonson nur ein einziges. Das ist ein deutliches Zeichen, daß man am Hofe seines Königs wenigstens Verständnis für Shakespeares Größe hatte und daß er höher eingeschätzt wurde als die so vielgepriesenen Beaumont und Fletcher oder Ben Jonson. Dem hat auch zehn Jahre später der letztere wunderschönen Ausdruck gegeben in dem Gedicht auf seinen verstorbenen Freund Shakespeare, wo es am Schlusse heißt:

O sähen wir dich noch, du süßer Schwan  
 Vom Avon, ziehn auf deiner stolzen Bahn!  
 Sähn wir, der so Elisabeth erfreute  
 Und unsern Jakob, deinen Flug noch heute  
 Am Themsestrand! — Doch nein, du wardst erhoben  
 Zum Himmel schon und strahlst als Sternbild oben.  
 Strahl' fort, du Stern der Dichter, strahl' hernieder!  
 Erhebe die gesunkne Bühne wieder,  
 Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,  
 Blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

