

Werk

Titel: Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, die Shakespeare zugeschrieben werden

Autor: Friesen, Hermann Freiherr von

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0001 | log14

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, welche Shakespeare zu- geschrieben werden.

Von

Hermann, Freiherrn von Friesen.

1. *The merry devil of Edmonton.*
2. *Two noble Kinsmen.*

The merry devil of Edmonton.

Dodsley's old plays. Vol. V.

Es scheint eben so schwer, dieses wunderbare Stück Shakespeare unbedingt abzusprechen, als ihn ohne Bedenken für den Verfasser desselben zu halten. Vieles erinnert unwiderleglich an andere seiner Stücke. Selbst die Verse tragen zum grössten Theile den Stempel von Shakespeare's eigenthümlichem Versbau. Die kurzen Verse, welche von der Aebtissin bei der Einkleidung Millisents und von Raymund Mounchensey in seiner Verkleidung als Bruder Benedikt gesprochen werden, haben denselben trochäischen Rhythmus, wie die Zauber- und Segenssprüche der Elfen im Sommernachts-
traum; nur dass er weniger weich und korrekt ist, als im Munde der Elfen. Am Auffallendsten ist die enge Verwandtschaft mancher Gedanken und Wendungen in diesem Lustspiele mit solchen, die in anderen Stücken und Gedichten angebracht sind. Es würde nur auf eine sorgfältigere Vergleichung ankommen, um in Romeo und

Julie, Richard II, dem Kaufmann von Venedig, ja selbst in den Sonnetten diejenigen Stellen genauer nachweisen zu können, an welche der eine und der andere Gedanke dieses Stückes erinnert. Dazu kommt, dass der Wirth Blague dem Wirth in den lustigen Weibern sprechend ähnlich sieht. Er hat aber auch einige Züge von anderen Shakespeare'schen Personen, wie z. B. vom Junker Tobias in „heil. Drei-Königs-Abend.“ In der einen Stelle, wo er verredet, jemals wieder mit seinen bisherigen Gesellen auf Wilddiebstahl auszugehen, erinnert er an Falstaff in I. Heinrich IV. Man kann bei solchen Wahrnehmungen nicht leicht an ein Plagiat oder eine ungeschickte Nachahmung glauben, weil die Gedanken und Charakterzüge nicht in der Ausführung und Abrundung sich darstellen, welche sie anderwärts haben, sondern — um mich eines Ausdrucks aus L. Tieck's Vorrede zum 2. Theil des Altenglischen Theaters zu bedienen, — gleichsam als der Embryo späterer Geistesgeburten erscheinen. Dagegen ist es unläugbar, dass dieses kleine Lustspiel an Mängeln leidet, welche gerade bei den dramatischen Dichtungen Shakespeare's nicht vorzukommen pflegen. Man darf, wie ich glaube, den abgerundeten Organismus des Drama's für den wesentlichsten Vorzug der Stücke Shakespeare's vor denen anderer Autoren halten. Was auch andere nicht geringe Talente mit hohem Schwung der Phantasie, mit Reichthum an Gedanken, mit fleissiger Ausführung geleistet haben, so ist es doch Keinem gelungen, ein Kunstwerk darzustellen, das so, wie die besten Dichtungen Shakespeare's, gleich einer von der Natur, von Geschichte und Leben erzeugten Schöpfung mit innerer Nothwendigkeit aus sich selbst herauswächst und zum organischen Ganzen sich bildet. Selbst in den schwächeren Werken derjenigen Sammlung, welche uns die Original-Ausgabe von 1623 als unzweifelhaft authentisch nachweist, findet sich das Streben nach dieser dichterischen Vollkommenheit in weit höherem Grade, als in Werken anderer Autoren. Hier aber fehlt diese Abrundung in auffallender Weise. Die in Bewegung gesetzten Mittel scheinen dem, was erreicht wird, nicht vollständig zu entsprechen, oder es werden Erwartungen erregt, die nicht in Erfüllung gehen, wogegen Wendungen eintreten, welche mit der ursprünglichen Anlage nicht übereinzustimmen scheinen. Nach dem Prolog und dem Vorspiel, oder, wie Tieck überschreibt, der ersten Scene, müssen wir uns auf ein Spiel mit magischen Kräften gefasst machen. Wir werden auch in dieser Erwartung bestärkt, da Peter Fabel, den wir doch für einen Nekromanten zu halten berechtigt sind, auf die Seite des hintangesetzten Liebhabers tritt, ihm seinen Beistand zur Gewinnung der

angeblich zur Nonne bestimmten Geliebten zusichert und sogar mit klaren Worten ausspricht, er werde zu diesem Zwecke von den ihm dienstbaren Geistern allerhand Spuk treiben lassen. Wiewohl der Plan zur Entführung Millisent's aus dem Kloster von Peter Fabel entworfen worden sein mag, so kommt doch bei der Ausführung und höchst ergötzlichen Verwirrung, zu der sie Veranlassung giebt, nichts Magisches und Spukhaftes vor. Vielmehr gestaltet sich die Verwickelung auf die natürlichste und deshalb um nichts weniger belustigende Weise, da eines Theils die Partei, welche zuerst einen listigen Betrug beabsichtigt hat, mit ihren eigenen Waffen angegriffen wird, anderer Seits alle Theile, selbst bis in's Einzelne hinein, derselben Furcht und Angst erliegen, welche sie selbst der entgegengesetzten Seite erregen und da endlich die beiden Väter, welche die Verwickelung zuerst angezettelt haben und jetzt gewisser Maassen im besseren Rechte sind, am Empfindlichsten gestraft werden, wogegen die schuldigen Wilddiebe mit dem Schreck davon kommen und die Geliebten sogar ihren Zweck erreichen. Die Ironie und Schalkheit, mit der diese Verwickelung geknüpft, die Lebendigkeit und das Geschick mit dem sie ausgeführt ist, sind Shakespeare's vollkommen werth; auch wird man hierbei wiederum an andere Stücke von seiner Hand erinnert. So kann man nicht umhin bei der Scene, wo Arthur Clare und Jerningham den echten Bruder Hildersham und seinen Novizen Benedict mit Fragen und Vorwürfen bestürmen, ohne zu ahnden, dass sie früher mit andern Personen verkehrt haben, an die Comödie der Irrungen zu denken. Aber es bleibt dennoch gerade bei Shakespeare verwunderlich, dass die Ausführung sich anders gestaltet, als es nach der Anlage erwartet werden musste. Wir können sogar fragen, ob der Titel des ganzen Stücks nicht betrüglich sei; denn der lustige Teufel von Edmonton spielt nicht einmal die wesentlichste Rolle darin. — Gegen solche Zweifel ist selbst L. Tieck's vorübergehende Bemerkung a. a. O., es sei ganz in Shakespeare's Art, dass die Anstalten der Geisterwelt ziemlich überflüssig werden, ebenso wie die „weise Nüchternheit“, nicht völlig stichhaltig. Allerdings haben wir Beispiele, dass Shakespeare, im Tragischen wie im Komischen, eine grosse Wirkung hervorbrachte, indem er uns angestrengte Veranstaltungen oder überweise Verstandesberechnungen nicht bloß als unnütz, sondern sogar als ohnmächtig gegenüber von Umständen und Begebenheiten darstellt. So ist es ein wesentlicher Hebel zur tragischen Erschütterung im Hamlet, dass wir beobachten, wie der Scharfsinn der Hauptperson dieselbe nicht zu schützen vermag vor immer höher

anschwellenden Verwickelungen, deren Vermeidung der Gegenstand der spitzfindigsten Pläne und Erfindungen war, und wie der letzte Erfolg von Hamlet's immer wieder ermattenden Bestrebungen, die Rache seines Vaters an dessen Mörder, ihm fast wie zufällig in die Hände läuft, wo er auf denselben am Wenigsten gefasst war. In der komischen Gestalt ist es noch auffallender, wie in dem Stücke „Viel Lärmen um Nichts“ alle Personen in der That viel Lärmen um Nichts machen, mit anderen Worten das, was sie anstreben oder mit den höchsten Bethuerungen abzuwehren versichern, ohne ihre Anstrengungen und trotz ihrer entgegenstehenden Versicherungen sich wie von selbst macht. Aber in beiden Fällen erkennt man leicht die dichterische Intention der Ironie, wogegen hier jeder Wink fehlt, um in dieser Hinsicht eine solche zu vermuthen. Ueberdies ist der Schluss nicht klar und motivirt genug, was auch L. Tieck anerkennt. Trotz aller dieser, bei einer Schöpfung von Shakespeare überraschenden, Schwächen ist die Auslassung der Herausgeber der *Old Plays* an der Spitze dieses Stückes nicht für berechtigt zu halten. Es will mir wenigstens nicht hinlänglich begründet scheinen, dass, wenn man nach dem inneren Gehalte urtheilen wolle, man dieses Stück sicher nicht Shakespeare zuschreiben könne, weil es in jeder Hinsicht des Genius dieses grossen Barden unwürdig sei. Diese Anschauungsweise beruht, wie die vieler englischen Commentatoren, auf der höchst seltsamen Meinung, als müsse Shakespeare bei seinen ersten Arbeiten sofort der Vollkommenheit sehr nahe gestanden haben. Wieviel Irrthümer und Fehlschlüsse durch diesen Standpunkt, der die Annahme einer stufenweisen Ausbildung Shakespeare's völlig ausschliesst, seit langer Zeit veranlasst worden und heute noch immer gepflegt und fortgepflanzt werden, ist an einem andern Orte genauer zu besprechen. So lange es mir unmöglich fällt denselben zu billigen und anzunehmen, so lange wird es mir auch unmöglich fallen, bei Stücken, welche trotz auffallender Widersprüche und Mängel auf Shakespeare's Eigenthümlichkeiten hinweisen, seine Autorschaft glattweg zu bezweifeln. Damit fällt auch die Nothwendigkeit weg, die ohnedies resultatlosen Erörterungen einer andern Herkunft zu verfolgen. Von weit höherem Belang würde es sein, wenn wir über das Alter solcher Stücke ein nur einigermaassen genügendes Zeugniss besässen. L. Tieck glaubt die Dichtung in das Jahr 1600 setzen zu dürfen. Dass ihre Aehnlichkeit mit den: „Lustigen Weibern von Windsor“ zu dieser Annahme vollständig berechtigen könne, will mir nicht einleuchtend genug erscheinen. In meiner Anschauungsweise würde ich es bei Weitem vorziehen, wenn

man sich die Voraussetzung erlauben dürfte, dass dieses kleine Lustspiel vor allen denjenigen Stücken geschrieben sei, an welche es erinnert. Denn, abgesehen davon, dass es schwer sein würde, sich zu denken, Shakespeare habe in einer Periode, aus welcher wir schon die vollkommensten seiner Werke besitzen, sich noch mit einem so lose verbundenen Organismus begnügen können, so würde es noch weit misslicher sein, zu glauben, dass er sich der, gleichsam noch im ersten Anklingen begriffenen, Gedanken zu einer Zeit noch bedient haben solle, wo er dieselben schon in den vollen Accorden ihrer harmonischen Ausbildung anderwärts angebracht hatte. Ich würde daher weit mehr befriedigt sein, wenn man dieses Stück als eins seiner Jugendwerke ansehen dürfte. Freilich würde man dasselbe, nach der Anspielung auf *Thomas Cooper's Thesaurus linguae latinae*, ein Buch, das nach der Note 14 erst im Jahre 1584 gedruckt sein soll, kaum vor 1585 setzen können; erinnern wir uns aber, dass, mit Ausnahme von Ch. Knight, bis jetzt kaum ein Ausleger gewagt hat, den Beginn von Shakespeare's dramatischem Dichten in eine so frühe Zeit zu versetzen, so müssten wir, wenn eine solche Voraussetzung überhaupt statthaft wäre, diese Probe von dem Standpunkte des 21jährigen Shakespeare noch für werthvoll genug halten. Ganz anders würde sich die Betrachtung des ganzen Gedichtes gestalten, wenn wir darüber eine genügende Gewissheit hätten, dass uns der jetzige Abdruck nur ein Fragment des Originals gebe. L. Tieck scheint dies zu vermuthen, wenn nicht mit Bestimmtheit anzunehmen. Auch spricht er davon, dass ein zweiter Theil des Stückes existirt habe. Bei dem gänzlichen Mangel eines Nachweises darüber wird es schwer sein zu entscheiden, wieweit man auf diese Vermuthung oder Annahme weiter bauen dürfe. Soviel lässt sich zwar erkennen, dass der gegenwärtige Abdruck nicht völlig korrekt ist, und Tieck scheint nach dem Wortlaut Recht zu haben, wenn er in der zweiten Hälfte der 8. Scene mehrere Reden, welche Peter Fabel gegeben sind, dem jungen Clare, sowie dem jungen Jerningham zutheilt und Peter Fabel erst später auftreten lässt. Aber wir müssten, um an eine Verstümmelung zu glauben, dafür halten, dass diese schon vor dem ältesten bekannten Abdrucke im Jahre 1617 stattgehabt habe. Denn nach der Anmerkung unter der Liste der alten Abdrücke scheint der letzte Herausgeber der *Old Plays* diesen gekannt und nebst denen von 1626 und 1631 benutzt zu haben. Da nach einer aus Ben Jonson's Prolog zu *the Devil is an ass* angezogenen Stelle das Stück sehr beliebt gewesen sein muss und daher wahrscheinlich nicht selten gegeben worden

ist, lässt sich wenigstens nicht leicht erklären, dass damals nur ein Fragment desselben abgedruckt worden sei.¹⁾

The two noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause: written by the memorable Worthies of their Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent, printed at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church-Yard 1634.

Dieses Stück, „Die beiden edeln Vettern,“ trägt in sich selbst so augenfällige Beweise, welche gegen Shakespeare's Theilnahme an dessen Herstellung sprechen, dass es kaum der Mühe lohnen würde diese Frage genauer zu beleuchten, wenn es nicht darauf ankäme, selbst aus den Mängeln und Schwächen desselben sich darüber klar zu werden, worin Shakespeare's eigentlicher Charakter zu suchen sei. Zuerst über den Gang der Handlung: Theseus ist im Begriff, seine Vermählung mit Hippolyta zu feiern, die Scene wird mit einem feierlichen Aufzuge eröffnet, in welchem sich neben mehreren allegorischen Figuren Emilia, Hippolyta's Schwester und Pirithous, der Feldherr und Freund des Theseus, befinden. In dem Augenblick, als sich dieser in den Tempel begeben will, knien drei,

¹⁾ Was unseres Bedünkens am stärksten gegen die Annahme spricht, dass der lustige Teufel von Edmonton den jugendlichen Shakespeare zum Verfasser gehabt habe, ist der Mangel aller jugendlichen Frische und Ursprünglichkeit in dem Stück, die Abwesenheit alles echten Witzes, aller wirklich packenden Einfälle, an welchen Shakespeare doch sonst überall so reich ist. Dass eine Menge Einzelheiten in Vers, Bild oder Ton, besonders im Prolog und der ersten Scene, an Shakespeare erinnern, ist richtig, aber diese Einzelheiten machen mehr den Eindruck der Nachahmung als ursprünglicher Schöpfung, und jedenfalls beweisen sie nichts für das dünn und dürftig gesponnene Ganze, dessen lockerer Bau und verschwommene Charakteristik allen Voraussetzungen widerspricht, die man an Shakespeare's Namen zu knüpfen pflegt. Das Stück ist augenscheinlich das Produkt eines gebildeten und begabten Mannes, der den dramatischen Dialog mit Leichtigkeit handhabt, aber ohne die Anlagen ist, welche dem geborenen Dramatiker eigen sind, und ohne die Kunst, den Mangel dieser Grundanlagen zu verdecken. Man wird nirgends warm, nirgends gespannt, fühlt für keine der auftretenden Personen ein lebhaftes Interesse und — was das Schlimmste ist — der lustige Teufel von Edmonton vermag uns auch nicht Einmal ein herzliches Lachen abzugewinnen. Erscheint es demnach schon sehr gewagt, dieses witzlose Lustspiel dem jugendlichen Shakespeare zuzuschreiben, so ist die Annahme Tieck's, dass es im Jahre 1600 geschrieben sein müsse, wo der grosse Meister auf der Höhe seiner Kunst stand, völlig unhaltbar.

in tiefe Trauer gehüllte, Königinnen vor ihm, seiner Braut und Emilia nieder. Sie geben sich als die Wittwen von drei Königen kund, welche vor Theben gefallen, nach Kreons tyrannischem Befehl noch unbestattet liegen, und rufen Theseus' Schutz und Unterstützung zur Bewältigung des Tyrannen an. Nach kurzer Weigerung wird ihnen derselbe gewährt, Theseus schiebt die Feier seiner Vermählung auf und bereitet sich nach Theben zu ziehen, während Pirithous bei Hippolyta und Emilia in Athen zurückbleibt. Hierauf werden wir nach Theben versetzt, wo Palämon und Arcites im Gespräch begriffen, den Zustand der Stadt betrachten. Dieser spricht von der allgemein herrschenden Sittenlosigkeit, jener von den Spuren der Verwüstung und dem Elend der schlecht belohnten Krieger, und Beide vereinigen sich in dem Entschluss die Stadt zu verlassen, als ein Krieger erscheint, der diesen edelen Vettern den Befehl bringt, sich zum König Kreon zu begeben und zugleich ihnen mittheilt, dass Theseus im Anzuge sei, um Stadt und Land mit Krieg zu überziehen. Diese unerwartete Kunde veranlasst die beiden Vettern, den kaum gefassten Entschluss aufzugeben und ihre Dienste, nicht dem König sowohl, als dem bedrängten Vaterlande zu widmen. In der nächsten Scene befinden wir uns wieder in Athen. Pirithous hat, wie es Theseus bei seinem Abgange befohlen, mit Hippolyta und Emilia eine religiöse Feierlichkeit vollzogen, die statt der Vermählungs-Ceremonien zur Erflehung des Schutzes der Götter für den Kriegszug bestimmt war. Nach Erfüllung dieser Pflicht folgt er seiner Sehnsucht, dem Fürsten und Freunde in den Krieg nachzueilen. Daran schliessen sich Betrachtungen der beiden Frauen über die Freundschaft zwischen Theseus und Pirithous, und Emilia findet dadurch Veranlassung von einer innigen Herzensverbindung zu sprechen, in der sie vor Jahren mit einer nun verstorbenen Freundin gestanden habe, und aus welcher sie den Schluss zieht, eine solche Freundschaft bilde ein engeres und innigeres Band, als die Neigung zwischen den verschiedenen Geschlechtern. Gleich darauf folgt wiederum vor Theben das Ende der Schlacht; Theseus hat den Sieg gewonnen, die verwittweten Königinnen sagen ihm knieend ihren Dank. Nach ihrem Abgang fragt Theseus nach zwei schwer verwundeten und gefangenen Kriegern und erfährt vom Herold, dass sie von hoher Abkunft sein müssten, und, wie er vernahm, als zweier Schwestern Kinder, für Neffen des Königs gelten. Theseus rühmt ihre Tapferkeit und befiehlt mit aller Sorgfalt für ihre Wiederherstellung zu sorgen; worauf er sich nach der Stadt begiebt, um dort die Ordnung wiederherzustellen und dann so schnell

als thunlich Athen wieder zu erreichen. Den Schluss des Aktes bildet die Leichenfeier, mit welcher die trauernden Königinnen die Ueberreste ihrer erschlagenen Gatten zur Ruhe bringen.

Beim Beginn des zweiten Aktes müssen wir uns wieder nach Athen versetzen, wo von nun an das Stück ununterbrochen spielt. Ein Gefängnisswärter sagt seine Tochter einem Manne zu, der schon lange um sie geworben hat. Als diese unmittelbar darauf erscheint, erfahren wir, dass ihr die Sorge für zwei fürstliche Gefangene übertragen ist; nach den Reden der Tochter bleibt uns natürlich kein Zweifel übrig, dass diese Gefangenen die beiden edeln Vettern sind und dass die junge Schliesserin, wiewohl sie das edle Wesen beider mit grossem Lobe schildert, dennoch den Einen mit leidenschaftlicher Liebe betrachtet. Nachdem der Vater mit der Tochter und ihrem Freiwerber abgegangen, sehen wir in das Gefängniss selbst (dass dies ohne Veränderung der Scene geschehen kann, ist nur aus der Einrichtung der damaligen englischen Bühne erklärlich). Arcites und Palämon trösten sich gegenseitig mit Ausdrücken inniger Anhänglichkeit und Liebe, von ihren Wunden ist nicht mehr die Rede. In den Betheuerungen dieser, bis in den Tod unvergänglichen, Neigung werden sie durch die Erscheinung Emilia's und ihrer Dienerin in einem Garten vor ihren Fenstern unterbrochen. (Auch hier muss an die damalige Gestalt der englischen Bühne gedacht werden.) Palämon erblickt sie zuerst und bricht in seinen Herzensergiessungen gegen den Freund plötzlich ab. Arcites, dadurch aufmerksam gemacht, verlangt den Gegenstand zu sehen, der seinen Vetter hinreisst und nun entbrennen beide in der heftigsten Liebe zu Emilia. Kaum hat sich diese entfernt, so ergehen sich beide in leidenschaftlichen Aeusserungen ihrer Bewunderung, zugleich aber erzürnen sie sich dergestalt gegeneinander, dass sie, ihre früheren Liebesbetheuerungen völlig vergessend, sich gegenseitig tödtliche Feindschaft schwören. Unter diesen Reden tritt der Schliesser herein, kündigt dem Arcites an, dass ihn Theseus zu sehen verlange und führt ihn ab. Palämon, allein zurückbleibend, quält sich mit Träumen der Eifersucht und schwört seinem ehemaligen Freunde die bitterste Rache, bis ihn der Schliesser wieder mit der Nachricht unterbricht, dass sein Vetter, wiewohl der Haft entlassen, für immer verbannt sei, er aber in strengeren Gewahrsam gebracht werden solle. Nach einigem Widerstreben unterwirft sich Palämon. Bei veränderter Scene sehen wir Arcites wieder, der sich in einem Selbstgespräch mit dem Gedanken beschäftigt, dass seine Verbannung dem Vetter die Füglichkeit gewähren könne, Emilia zu sehen und zu besitzen,

während er sie ewig meiden müsse. Indem er darüber nachsinnt, wie diesem Drangsal abzuhelpen sei, treten Landleute auf. Einer derselben ist mit Kränzen geschmückt und die Andern sind bereit, ihm zu einem Maifeste zu folgen, das vor Theseus gefeiert werden soll. Arcites redet sie an, erfährt von ihnen, dass dort Wettrennen und Wettkämpfe gehalten werden sollen, und beschliesst, in ländlicher Verkleidung dort um den Preis zu kämpfen und auf diese Weise Emilien nahe zu kommen. Ehe wir die Ausführung dieses Plans sehen, tritt die Tochter des Schliessers auf und bekennt in einem Selbstgespräch ihre Liebe zu Palämon; um seine Gegenliebe zu gewinnen, macht sie den Plan, ihn zu befreien. Nachdem sie die Scene verlassen, erscheinen Theseus, Pirithous, Hippolyta und Emilia mit dem als Sieger gekrönten Arcites. Man überhäuft ihn mit Lobeserhebungen über die von ihm an den Tag gelegte Gewandtheit, Kraft und Tapferkeit, dabei fehlt es nicht an wiederholter Anerkennung seiner jugendlichen Schönheit, ohne dass man ihn als Arcites erkennt. Die Folge davon ist, dass ihn Theseus dem Pirithous übergiebt und dieser ihn Emilien als Diener überlässt. Als die fürstlichen Personen sich mit ihrem Gefolge wieder entfernt haben, tritt des Schliessers Tochter von Neuem auf, um uns in einem zweiten Selbstgespräch zu berichten, dass sie ihren Geliebten allen Gefahren zum Trotz, aus dem Kerker geführt habe. Sie hat ihm in einem Walde einen Platz angewiesen, wo er sie erwarten soll, um von ihr Nahrung und eine Feile zu erhalten; denn er trägt noch die Ketten, mit denen man ihn belastet hatte. Während dieser Reden kommen ihr mancherlei Bedenken über die wunderbare Gewalt der Liebe, über die Ungewissheit ihres Schicksals; sie ist zwar zu sterben bereit, aber, wird Palämon sie lieben? Auf ihr Bekenntniß hat er nichts erwiedert, nicht einmal einen Kuss. Endlich siegt die Hoffnung in ihr, sie geht getröstet ab und der 2. Akt ist geschlossen.

Im 3. Akte begegnen wir zuerst Arcites, der bei entferntem Hörnerschall und dem herübertönenden Lärmen eines Maifestes einsam in einem Walde umherstreift und seiner Liebe zu Emilien nachhängt, wobei er nicht unterlässt des Verdrusses zu gedenken, den sein Vetter empfinden würde, wenn er ihn in Emiliens Nähe wüsste. Palämon ist dicht dabei in einem Weissdornbusche versteckt; als er seinen begünstigten Vetter reden hört, springt er unter den lebhaftesten Verwünschungen gegen ihn hervor. Noch immer trägt er die Handfesseln und Ketten; deshalb schwört er, dass, wenn er diese Banden los wäre und ein Schwert hätte, Arcites seine Rache

und die gerechte Strafe für den begangenen Verrath fühlen sollte. Der Vetter giebt ihm gute Worte, erklärt sich aber bereit, ihm in ritterlicher Weise gerecht zu werden. Nach einigen Wechselreden verspricht Arcites seinem Vetter Nahrung zu seiner Kräftigung, Kleider zum Vertauschen mit seiner Gefängnisstracht und Waffen zum Zweikampf zu bringen. Man hört Jagdhörner in der Ferne, Palämon nimmt das Versprechen des Nebenbuhlers an und verbirgt sich, nachdem dieser ihn verlassen, von Neuem in seinem Versteck. Unterdessen hat ihn die Tochter des Schliessers vergebens gesucht. Sie tritt (jedenfalls an einem andern Orte des Waldes) mit Klagen über das verfehlte Suchen auf; es ist Morgendämmerung und sie wünscht es wäre Nacht. Sie fürchtet wilden Thieren zu begegnen und redet sich wieder Muth ein, aber die Furcht, dass Palämon, da er ohne Waffen und noch mit Ketten belastet, sich der reissenden Thiere nicht erwehren könne, bemächtigt sich ihrer; dazu kommt die Besorgniss, dass ihr Vater wegen Palämon's Entrinnen mit dem Tode werde büssen müssen; sie ist nahe daran, ihre That zu verwünschen, und doch sucht sie sich zu ermannen, aber im Gefühl der Ermattung und gänzlicher Entkräftung wenden sich ihre Gedanken der Verzweiflung zu; in solcher Stimmung verschwindet sie im Walde. Arcites kommt mit Speisen, Wein und Feilen zu Palämon zurück, dieser nimmt die langentbehrte Nahrung gierig an; bei dieser Gelegenheit entspinnt sich zwischen den Nebenbuhlern ein trauliches Gespräch über Erinnerungen aus ihrem früheren gemeinschaftlichen Leben. Sie gedenken alter Liebeshändel und trinken auf das Wohl ihrer ehemaligen Geliebten bis die Rede wieder auf Emilia kommt. Bei diesem Namen entbrennt ihr Zorn von Neuem und sie trennen sich als Feinde, indem Arcites verspricht, seinem Nebenbuhler, da er sich nun gestärkt habe, Waffen zu bringen, mit denen sie dann den Zweikampf bestehen wollen. Kaum haben sie die Bühne verlassen, so tritt wiederum die Tochter des Kerkermeisters auf, sie redet irre und schliesst ihr Selbstgespräch mit einem Liede. Als sie sich zurückgezogen hat, versammeln sich auf diesem oder einem andern Waldplatze mehrere Landleute mit einem Schulmeister an ihrer Spitze, einige Frauenzimmer und ein Tamburinspieler folgen ihnen, auch ein sogenannter Bavian, (eine bei Mai- oder Morristänzen übliche Maske,) findet sich in dem Haufen. Jetzt wird unter Anleitung des Schulmeisters ein Maientanz probirt, wobei es viel zu verbessern, zu-rechtzuweisen und zu schelten giebt; denn diese Vorstellung soll Theseus und seinem Gefolge, wenn sie bei der Jagd auf dem Platze

erscheinen, zum Besten gegeben werden. Unter diesen Bemühungen bemerkt man, dass Eine der Tänzerinnen ausgeblieben ist; während man noch nicht weiss, wie diese Lücke auszufüllen sei, kommt die wahnsinnige Schliesserstochter singend aus dem Gebüsch. Obwohl man sich überzeugt, dass sie geisteskrank ist, wird sie dennoch für die Fehlende eingestellt, was die Unglückliche ohne Widerstand geschehen lässt. Als man so weit gediehen ist, hört man Jagdhörner; die Tänzer verbergen sich, um auf ein gegebenes Zeichen ihres Anführers hervorzutreten. Dieser stellt sich dem auf der Jagd begriffenen Fürsten entgegen, in dessen Umgebung Hippolyta, Emilia und Arcites sind, und hält seine huldigende Anrede, worauf die Tänzer erscheinen und ihren Tanz unter Gesang aufführen. Alles ist befriedigt und Theseus verlässt mit seinem Gefolge die Bühne, während der Schulmeister ihm noch eine Abschiedsrede hält. Dann zerstreut sich Alles und wir haben uns wieder an den Waldplatz zu denken, wo Palämon seines Veters harrt. Nachdem der harrende Nebenbuhler einige Zweifel über des Arcites Treue an seinem Versprechen geäussert hat, erscheint dieser mit Waffenrüstungen und Schwertern beladen. Palämon empfängt ihn mit einer Entschuldigung wegen der Mühe, welche er ihm verursache; jener antwortet mit gleicher Courtoisie. Nun leisten die beiden Gegner sich gegenseitigen Beistand beim Anlegen der Waffen, wobei die traulichsten Reden gewechselt werden. Als dieses Geschäft nicht ohne Umständlichkeit zu Ende gebracht ist, versichern sie sich noch ein Mal ihrer verwandtschaftlichen Freundschaft und beginnen den Zweikampf mit der festen Absicht nicht eher zu enden, als bis Einer todt auf dem Platze geblieben. Sie haben aber nicht lange mit einander gefochten, als sich die Jagdhörner wieder hören lassen und das Herannahen der fürstlichen Jagd verkündigen. Bei diesem Schall bittet Arcites seinen Gegner vor der Hand von dem Zweikampfe abzustehen; denn, sobald Theseus ihn als den verkappten Verbannten und seinen Vetter als den entflohenen Gefangenen hier finde und wiedererkenne, sei Beider Leben dem Gesetze verfallen. Aber Palämon will nichts davon hören, sich abermals zu verstecken und die Entscheidung wiederum aufzuschieben. Wie es auch komme, er will ein Ende gemacht sehen, und lieber mit Arcites sterben als ihm Emiliens Besitz gönnen. Dieser stimmt in diese tapfern Betheuerungen ein, und sie beginnen den Kampf von Neuem. Zugleich tritt Theseus, mit Hippolyta, Emilia und Pirithous auf. Wie zu erwarten stand, bricht der Fürst in den heftigsten Zorn aus, als er die Fechter sieht, und schwört, dass Beide sterben sollen. Palämon

giebt sich zu erkennen und nennt Arcites, dann erklärt er, dass Beider Liebe zu Emiliën der Grund ihres tödtlichen Kampfes sei, und verlangt, dass ihnen die Fortsetzung desselben gestattet werde. Pirithous rühmt den mannhaften Muth des Sprechers, Theseus aber will seinen Schwur halten und besteht, nachdem beide Vettern nach einander noch einmal gebeten haben den Kampf fortsetzen zu dürfen, auf seinem Worte, dass beide noch vor Sonnenuntergang sterben sollen. Nun entspinnt sich ein hartnäckiger, ziemlich lange dauernder Wettstreit der Fürbitte unter den Personen, welche Theseus begleiten. Hippolyta, Emilia und Pirithous überbieten sich in Vorstellungen und bitten zu Gunsten der Vettern. Das Fürwort Emilia's scheint am meisten zu wirken, doch als Theseus schon zum Nachgeben geneigt wird, kann man sich noch nicht über die Bedingungen einigen, bis endlich Theseus zur Befriedigung beider Gegner und mit stiller Einwilligung Emilia's festsetzt, dass Beide nach ihrer Heimath gehen und in Monatsfrist mit je drei Kampfhelfern zurückkehren sollen, um unter gewissen Bedingungen an einem bestimmten Platze von Neuem zu kämpfen. Wer nach den vorgeschriebenen Bedingungen den Sieg davon trägt, soll Emilia's Gatte werden, der Ueberwundene aber sammt seinen Kampfhelfern sofort den Tod erleiden.

Der 4. Akt nimmt die Zeit ein, welche zwischen diesem Urtheilsspruche und dem Beginn des feierlichen Kampfes liegt. Zuerst führt uns der Dichter in das Haus des Schliessers, der von Freunden dartüber beruhigt wird, dass er wegen Palämon's Entrinnen keine Strafe zu erwarten habe. Der befreite Gefangene hat Theseus den Hergang erzählt, die Begnadigung des Gefangenenwärters erhalten und zum Dank für seine Befreiung der Tochter eine Ausstattung bestimmt. Unter diesen Gesprächen kommt der Freiwerber derselben an um dem Vater zu berichten, dass er seine Braut, die übrigens schon vorlängst in das väterliche Haus zurückgekehrt war, völlig wahnsinnig gefunden habe. Die Beschreibung der Zustände und Reden der Kranken ist mit ziemlicher Breite ausgeführt. Hierauf tritt die Tochter selbst auf; sie singt Lieder, wie Ophelia, und ist dabei von einem Bruder begleitet, den wir jetzt erst kennen lernen, und der ihren Phantasien durch entsprechende Antworten stets Recht giebt. Zwischen diese Reden sind einige Aeusserungen des Kammers von dem Vater und der Theilnahme von den Freunden eingemischt. Die Scene schliesst mit einem Gesang der Tochter, worauf die Bühne verändert zu denken ist; denn nun tritt Emilia auf. Sie bringt zwei Gemälde mit; es sind, wie wir bald

erfahren, die Bildnisse von Arcites und Palämon. (Ob sie die Grösse von Standbildern haben oder nur Miniaturen sind, ist aus der Bühnenweisung nicht zu ersehen.) An diesen Gemälden mustert die Prinzessin die Schönheit der beiden Jünglinge mit gründlicher Kennerchaft. Da sie beide durch eigenthümliche Vorzüge männlicher Schönheit ausgezeichnet findet, fällt ihr die Beantwortung der Frage, welchem sie den Sieg wünschen solle, unendlich schwer; und als sie mit ziemlich unzweideutigen Worten ausspricht, dass sie am liebsten beide besitzen möchte, wird sie von der Nachricht über die Ankunft der beiden Prinzen überrascht. Bald darauf versammelt sich der fürstliche Hofstaat in demselben Gemache. Theseus bestätigt die Nachricht von der Ankunft der edlen Vettern und ist begierig ein Bild von den Rittern ihres Gefolges zu erhalten. Pirithous hat sie gesehen, doch bringt ein herbeieilender Bote noch genauere Kunde von ihrem schönen Aussehen. Wir vernehmen nun aus beider Munde ein erschöpfendes Lob über die schöne, männliche und kriegerische Erscheinung, in der jeder Einzelne glänzt. Theseus ist um so mehr gespannt, sie selbst zu sehen und verlässt mit Hippolyta, Emilia, Pirithous und dem übrigen Gefolge die Bühne. Hierauf sehen wir den Schliessers mit dem Freiwerber seiner Tochter wiederum erscheinen. Ein Arzt, der sie begleitet, spricht eine nur schwache Hoffnung für die Herstellung der geisteskranken Tochter aus. Als aber diese sich selbst wieder gezeigt und zwischen mannichfachen Irrreden und abgebrochenen Liedern wiederholt Palämon's Namen genannt hat, findet sich der Arzt zu der Ueberzeugung berechtigt, dass ihre Heilung möglich sei, wenn man ihrem Irrwahn schmeichle. Er giebt dazu eine ausführliche Anweisung, nach welcher der Freiwerber Gestalt und Wesen des Palämon annehmen solle; dann werde sich, wie er versichert, die Krankheit bewältigen lassen. Mit dieser Hoffnung wird der 4. Akt geschlossen.

Nun sehen wir im letzten Akte Theseus, Hippolyta und Pirithous von zahlreichem Gefolge umgeben. Sie erwarten den Aufzug Palämon's und Arcites' mit ihren Rittern. Als diese erscheinen, werden sie von dem Fürsten feierlich angeredet und bald allein gelassen. Jetzt wechseln die edlen Vettern zum letzten Male Ausdrücke der innigsten verwandtschaftlichen Freundschaft unter einander, was jedoch nicht hindert, dass Jeder wünscht den Andern baldigst umzubringen. Palämon verlässt die Bühne, worauf Arcites, mit seinen Rittern alleinbleibend, den Kriegsgott Mars in einer Rede voll des höchsten Schwunges anruft; an einem bereitstehenden

Altar wird eine religiöse Feier verrichtet und bedeutungsvolle Zeichen lassen hoffen, dass die Gunst des angeflehten Gottes gewonnen sei. Als sie mit solchem Troste die Bühne verlassen haben, nimmt dieselbe Palämon mit seinem Kriegsgefolge ein. Er richtet mit nicht geringerer Begeisterung als sein Vetter, seine Worte und Gebete an die Göttin Venus, sieht ebenfalls Zeichen der gewissen Erhörung, und begiebt sich nach dem Kampfplatz. Nun folgt Emilia in der Reihe der Hülfflehen. Sie ist auf das Feierlichste geschmückt und von einem reichen Gefolge umgeben. Ihre Verehrung und ihr Flehen gilt der jungfräulichen Göttin Diana. Der wesentlichste Inhalt derselben ist die Bitte, demjenigen Kämpfer den Sieg zu verleihen, der die heisseste Liebe zu ihr trage; denn sie fühlt sich unfähig unter den mit gleicher Bewunderung betrachteten eine Wahl zu treffen. Auch hier bleiben die wunderbaren Zeichen der gewährten Gunst nicht aus, aber sie sind zu geheimnissvoll, um eine bestimmte Auslegung zu gestatten. Doch verlässt die Bittende mit Trost und Hoffnung die Bühne. In der nächsten Scene befragt der Arzt den Freiwerber, ob er seinen Rath befolgt habe. Dieser, in die Tracht Palämon's gekleidet, antwortet befriedigend; der Schliesser mit seiner Tochter und einem Dienstmädchen treten hinzu und wir sehen nun die Täuschung, welche im vorigen Akt beredet war, vor unseren Augen ausgeführt. Der Erfolg lässt nicht lange auf sich warten; denn wiewohl die Geisteskranke noch manche verworrene Reden hören lässt, tritt dennoch eine allmälige Beruhigung ein, so dass am Ende der Unterredung die Hoffnung der Wiederherstellung immer mehr Boden gewinnt. Hiermit nimmt diese Familie Abschied von uns. Im Palaste des Theseus ist dieser und mit ihm Hippolyta sowie Pirithous im Begriff sich auf den Kampfplatz zu begeben. Emilia dagegen, die ebenfalls anwesend ist, verweigert trotz der dringenden, fast mit gebieterischer Derbheit ausgesprochenen Aufforderungen Hippolyta's und Theseus' beim Kampfe gegenwärtig zu sein und wird schliesslich allein gelassen. In ihrem Herzen erneuern sich nun die wechselnden Gefühle, welche sich bald dem Einen, bald dem Andern der Kämpfer mit Verlangen zuwenden. Unterdessen hört man von dem Platze der Entscheidung die Hörner erschallen, welche zum Zweikampf aufrufen; bald darauf tritt ein Diener auf und verkündet, dass Palämon Sieger sei; unmittelbar darauf eilt ein zweiter herbei, der diese Nachricht für einen falschen Lärm erklärt und berichtet: das Glück des Kampfes habe sich gewendet und Arcites werde als Sieger gekrönt. Ohne Verzug wird dieser von Theseus eingeführt und während Hippolyta und Pirithous mit an-

derem Gefolge gegenwärtig, vereinigt der Fürst die Hände Emilia's und Arcites' unter anerkennenden Redensarten zum Preise des Siegers sowohl als des Ueberwundenen. Emilia unterwirft sich, ohne innere Befriedigung dem Willen der Götter. So schliesst diese Scene, nach welcher nichts übrig bleibt, als Palämon mit seinen begleitenden Rittern dem Tode zu übergeben. Auf wahrscheinlich verwandelter Bühne sieht man sie, gebunden, zum letzten Gange bereit; der bekannte Schliesser und ein Nachrichter sind an ihrer Seite. Die jungen Helden halten höchst tapfere Reden, um sich über ihr Ungemach zu erheben, inzwischen erkennt Palämon seinen früheren Gefangenenwärter. Auf die Frage nach seiner Befreierin erhält er von dem alten Manne die beruhigende Kunde, dass seine Tochter völlig wiederhergestellt und im Begriff sei, sich zu verheirathen. Ueber diese Nachricht erfreut, beschenkt er den Alten mit seiner Börse, um das Heirathsgut der Braut zu vermehren, die Ritter seiner Umgebung folgen diesem edeln Beispiele und der beglückte Vater dankt mit wenigen Worten. Nun ist Alles zur Hinrichtung bereit und schon legt Palämon, der seinen Gefährten im Tode vorausgehen will, das Haupt auf den Block, als ein Bote athemlos hereinstürzt, um Halt zu gebieten. Ihm folgt auf dem Fusse Pirithous in gleicher Hast, indem er dem erstaunten Palämon ankündigt, dass sein Leben gerettet sei. Trotz der brennenden Neugierde, die Jeden und besonders Palämon nach der Erklärung dieses Räthsels drängen muss, erzählt Pirithous mit grosser Umständlichkeit und ohne die Frage unberührt zu lassen, ob es nicht verhängnissvoll sei ein ganz schwarzes Ross zu reiten, dass Arcites beim Hereinreiten in die Stadt sich mit dem Pferde überschlagen habe und tödtlich verletzt sei. Der Sterbende wird, von Theseus, Hippolyta und Emilia geleitet, auf einem Armsessel sofort hereingetragen. Nachdem er seinem Vetter Emilien empfohlen und seine Verzeihung erlangt hat, giebt er den Geist auf. Nach kurzer Klage erklärt Theseus die Wunderzeichen der Götter, die erst so widersprechend schienen, für gerechtfertigt, dann fügt er hinzu, der Verstorbene habe Palämon's besseres Recht an Emilia anerkannt, weil dieser sie zuerst gesehen, und somit übergiebt er sie als Braut dem Ueberlebenden.

Ich habe mich bemüht, den Gang dieses Dramas, Scene für Scene, mit möglichster Enthaltung von einer belobenden oder tadelnden Kritik zu berichten. Die Aufgabe würde in grösserer Kürze zu lösen gewesen sein, wäre es mir nicht darum zu thun gewesen, auch aus der Anordnung der Scenen, so gut, wie aus allem Andern

erkennen zu lassen, dass es geradezu undenkbar sei, Shakespeare an der Abfassung dieses Dramas irgend einen Antheil zuzuschreiben. Niemals, selbst in seinen frühesten Werken, hat er einen so maass- und zwecklosen Gebrauch von der Freiheit im Wechsel der Scene gemacht. Selbst da, wo die Handlung oft und nach kurzen Reden von einem nach dem andern Orte überspringt, wie z. B. im 1. Akt des Kaufmanns von Venedig, oder im letzten Akt von Macbeth, ist nicht die von allem dramatischen Geschick entblösste Willkür zu bemerken, wie hier, wo in einer ununterbrochenen Reihenfolge diejenigen Scenen wechseln, in denen einmal die beiden Vettern und dann des Schliessers Tochter auftreten. Eine andere Schwäche dieses Dramas sind die häufigen Monologe. Die in jeder Hinsicht unglückliche oder verunglückte Schliesserstochter redet, so lange sie noch nicht völlig toll ist, nur ein Mal in einem Wechselgespräch, sonst aber erfahren wir Alles, was sie erlebt oder empfindet nur aus Selbstgesprächen; Shakespeare dagegen macht vom Monologe stets einen so sparsamen und umsichtigen Gebrauch, dass wir in jedem Falle bestimmt fühlen, das, was wir von einer einzelnen Person gegen sich selbst aussprechen hören, könne in einem Wechselgespräche nicht geäussert werden. Von dieser Art sind die Monologe Macbeth's, Hamlet's und Richards III. Wenn ich nicht irre, sind dies diejenigen Stücke, in denen die meisten Selbstgespräche vorkommen. Der Grund davon erklärt sich von selbst, weil es sich in denselben um Seelenzustände und Regungen handelt, die nur in der Einsamkeit betrachtet und besprochen werden dürfen. Wie nun dieser Missbrauch des Monologs der dramatischen Wirkung im höchsten Grade schaden muss, so zeigt dieses Machwerk im Allgemeinen, dass dessen Verfasser eine ungewöhnlich geringe Befähigung für das Dramatische zu Gebote gestanden haben müsse. Bessere Kenner als ich haben in der Verschiedenheit der einzelnen Scenen, auch in dieser Hinsicht, die Bestätigung der Meinung finden wollen, dass mehrere Arbeiter an demselben betheiligt gewesen seien. Was über die Gründe der Wahrscheinlichkeit für diese Annahme von Ch. Knight angeführt wird, scheint vollkommen zutreffend. Doch liegt es in so weit ausser meinem Plane, auf diese Frage mich einzulassen, als aus ihrer Beantwortung nimmermehr die nur annähernde Vermuthung hervorgehen könnte, dass einer dieser Mitarbeiter Shakespeare gewesen sein könne. Denn zugegeben auch, dass einzelne Scenen, namentlich zwischen den Vettern, eine bessere dramatische Abrundung haben, als andere, so ist immer nicht das Geschick in denselben zu erkennen, womit Shakespeare den Dialog oder ein

ausgedehnteres Wechselgespräch zu behandeln wusste. Seine Scenen sind in der Regel von der Art, dass der Zweck, dem sie dienen sollen, am Ende derselben vollständig erreicht ist. Handelt es sich um eine Situation, welche dargestellt werden soll, um eine Begebenheit oder Handlung, welche auszuführen ist, um den Zusammenstoss verschiedener Meinungen, die ausgeglichen werden oder zu einer neuen Begebenheit führen sollen, so ist dieses Ziel am Ende der Scene stets so vollkommen erreicht, dass sich der Schluss derselben gewissermaassen von selbst versteht; oder es tritt im umgekehrten Falle, durch einen Zwischenfall, der natürlichste Schluss oder Uebergang ein, wogegen in diesem Stücke sich viele Scenen finden, die entweder über das Maass ihres Zieles ausgedehnt sind, oder bei ihrem Schluss eben so gut noch fortgesetzt werden könnten. Dazu kommt, dass die Reden der einzelnen Personen oft, ja fast in der Regel, nicht den Ton des dramatischen Vortrags haben. Was dem Drama an lyrischen Elementen beigemischt werden darf, wusste Shakespeare mit grossem Takt zu unterscheiden und, wo es geschehen durfte, mit unendlicher Kunst dem dramatischen zu verbinden. In dem gegenwärtigen Drama sind solche Einmischungen zwar nicht vorherrschend, wo sie aber angebracht sind, schliessen sie sich nicht dramatisch an. Häufiger fällt der Ton desselben in das Epische; dies ist aber nicht, wie es bei Shakespeare, namentlich in seinen historischen Stücken, der Fall zu sein pflegt, als ein nothwendiger Theil des Ganzen zu betrachten; sondern es erhebt sich meistentheils zu einer Rhetorik, welche an Aehnliches in den weit späteren, sogenannten klassischen Stücken der Franzosen erinnert. Ja, man kann sagen, es begnügt sich oft mehr mit künstlichen Phrasen, als dass es nach Reichthum von Gedanken strebte. Einen stärkeren Abfall von dem, was man mit Recht Shakespearisch nennen darf, kann es kaum geben; da in seinen Dichtungen durchgehends der Reichthum der Gedanken die Redensarten beherrscht, ja zuweilen sogar die Form und Ordnung der Rede der Fülle der Gedanken unterliegt, wie dies in Macbeth, Othello, Coriolan, Timon von Athen der Fall ist, wenn der Schwung der Leidenschaft oder die Spannung der Seele ihren höchsten Grad erreicht hat. Ein nicht geringerer Vorwurf liegt bei diesem Stücke in der unglaublichen Mattigkeit der Charakterschilderung. Theseus, den wir doch sonst als den edelsten und glänzendsten Helden zu sehn gewohnt sind, fügt sich mehr als ein Mal den Bitten und Vorstellungen Hippolyta's, Emilia's und Pirithous. In der ersten Scene, wo die flehenden Königinnen vor ihm erscheinen, war es sicher mehr sei-

nem ritterlichen Heldensinne angemessen, als den Gesinnungen Hippolyta's, dass die zugesagte Hülfe sofort gewährt und die Hochzeitfeier verschoben wurde. Schlimmer steht es im III. Akte, wo er nicht mit Unrecht geschworen hatte, dass Palämon und Arcites sterben sollten, weil sie den Frieden gebrochen hatten, unter welchen sein Jagdgehege gleich jedem fürstlichen Hofe gelegt war. Er wiederholt diesen Schwur mehr als einmal und dennoch lässt er sich von Hippolyta's und Emilia's Bitten zu einem andern Urtheilsspruch erweichen. Ja der Verfasser hat nicht einmal gefühlt, welche Ungereimtheit er Emiliën aussprechen lässt, indem sie sagt, sein Schwur zum Verderben der Vettern könne nicht bestehen, da er früher ihr zugeschworen habe, Alles, was sie ziemlicher Weise bitten und er zugestehen könne, unweigerlich zu gewähren. Hätte Shakespeare den Charakter des Theseus wohl jemals so schlaff darstellen können? Hippolyta und Pirithous gewinnen überhaupt keine recht persönliche Gestaltung. Emilia ist, um es kurz auszudrücken, ein widerwärtiges Frauenzimmer. Es ist denkbar dass sich der Kopf, aus dem diese Schöpfung hervorgegangen ist, mit dem unreifen Gedanken getragen habe, als sei sie nur der Freundschaft für Geschöpfe ihres Geschlechtes, nicht aber der Liebe fähig. Dahin müssen wir mindestens ihre Unterredung mit Hippolyta im I. Akt und die Geschichte ihrer Jugendfreundschaft mit Flavina erklären. Solch ein Herz hätte, wenn die Zeichnung durchgeführt werden sollte, über die Art, wie die edeln Vettern sich ungefragt ihrer Liebe widmen und darüber in mörderische Wuth gerathen, erschrecken, und als dann Theseus, um ihren unbegreiflichen Bitten für diese seltsamen Liebhaber nachzugeben, fast willkürlich über ihre Hand verfügt, hätte sie sich empört fühlen müssen. Aber das Mitleid, wird man einwerfen, muss doch in einem weiblichen Herzen sein Recht haben. Wollte man das auch zugeben, so wird man dennoch eingestehen müssen, dass dieses Mitleid eine sehr sinnliche Gestalt annimmt, als sie im vierten Akt vor den Gemälden der beiden Vettern von keinem andern Reize redet, als der die Sinnlichkeit rühren kann. Ihr Selbstgespräch streift in dieser Hinsicht fast an das Anstössige. Doch wir könnten im Allgemeinen fragen, ob eine Gemüthsstimmung der Art, wie der schwache Verfasser sie vielleicht hat schildern wollen, ein Herz, das der Geschlechtsliebe entschieden unfähig ist, überhaupt in einer romantischen Dichtung in den ersten Vordergrund gestellt werden dürfe? Gewiss ist es, dass der Gegenstand, der hier so viel Leidenschaft erregt, der Opfer, welche um ihn gebracht werden, nicht werth ist. Von dem völlig verfehlten

Bilde der Schliesserstochter möchte ich fast nicht sprechen, da die Abgeschmacktheit dieser Dichtung von Allem, was wir gewohnt sind, bei Shakespeare zu sehen, zu fühlen und zu denken soweit abliegt, dass nur der Gedanke, als habe dieser edle und reine Geist mit diesem Gebilde etwas zu schaffen, bis zum Widerwillen abstossend ist. Wie hat es Shakespeare verstanden mit dem Ergreifenden und innig Rührenden schonend umzugehen, mit welchem feinen Takte wusste er das Erschütterndste nur bis zu der Linie zu führen, wo unsere Empfindungen in Trauer, Mitleid und Rührung auf's Höchste gespannt sind; desshalb können wir so tief und schmerzlich einschneidende Anschauungen, wie den alten Lear über Cordelia's Leiche, Ophelia's Wahnsinn, der Lady Macbeth Nachtwandeln nie wieder vergessen. Unsere Phantasie ist mit meisterhafter Kühnheit und Sicherheit genau auf den Punkt geführt, wo sich das Bild vor ihr abrundet und in demselben Moment schreitet es vorüber, ohne uns Zeit zu lassen eine Frage oder einen Zweifel aufzustellen. Wie aber ist hier die schwache Zeichnung bis in das Einzelne, ja fast bis zum Burlesken ausgeführt; und nun diese Heilung! Wenn wir sie abgeschmackt nennen, so ist kaum noch genug gesagt. Die beiden Vettern sind nicht ohne Absicht bis zu letzt unerwähnt geblieben; denn ist angeführt, dass gerade die Hauptpersonen unendlich schwach gezeichnet sind, so knüpft sich an diese Betrachtung ausserdem noch Alles, was über das Gemälde im Ganzen, über die Motive der Gemüthsstimmungen, die Verknüpfung der Begebenheiten und endlich über die Frage sich sagen lässt, ob der Stoff, wie er hier bearbeitet ist, zu einem Drama sich gestalten könne. Man wird bei genauerer Betrachtung der ersten Scene, wo wir den beiden edeln Vettern begegnen, sich kaum des Eindruckes erwehren können, dass beide so ziemlich in demselben Tone reden, Keiner von dem Andern sich durch eine leichte Schattirung unterscheidet. Ch. Knight bemerkt sehr richtig, man könne die Namen vertauschen, ohne dem Gehalt der Rede des Einen oder des Andern wehe zu thun. Wollte man zur Erläuterung anführen, dass dieser Dialog an sich selbst nicht von wesentlicher Bedeutung sei, so würde man damit einen der gegündetsten Vorwürfe gegen den Verfasser berühren. Denn wozu überhaupt die Scene, aus der wir eben nichts weiter erfahren, als dass sich in Theben zwei junge Leute befinden, die mit den dortigen Zuständen unzufrieden, demungeachtet auf die Nachricht, dass der Staat bedroht sei, ihre Dienste demselben zu weihen bereit sind. Gehen wir nun in der Betrachtung weiter, so mag man durch die Reden des Theseus nach der Schlacht eine günstige Mei-

nung für die Tapferkeit der edlen Vettern gewinnen, auch kann dieselbe durch die Mittheilungen aus dem Munde der Schliesserstochter erhöht werden. Wenn wir sie aber selbst sehen, so muss es auffallen, dass bei aller Verehrung des jugendlichen Muthes, mit dem sie sich gegenseitig trösten, ihre Reden den Mittheilungen der Schliesserstochter nicht entsprechen. Denn von ihr hörten wir, dass sie von nichts weniger sprächen, als von den Leiden ihrer Haft und doch ist die Art, wie sie sich über dieselben trösten wollen, der Gegenstand ihres Gesprächs. Was soll man aber denken von dem gewaltsamen Absprung der zärtlichsten Neigung zum bittersten Hass? Man wird vielleicht die Verzauberung der Liebe anführen. Auch Shakespeare, wird man vielleicht sagen, stellt uns die wunderbarste Wirkung dieser urplötzlich aufflammenden Leidenschaft dar. Sie berührt Romeo, als er Julien erblickt, und diese beim Anblick Romeo's wie ein niederfallender Blitzstrahl und wir sehen den schwermüthigen Träumer, der noch eben erst für die spröde Rosalinde seufzte, vollständig verwandelt. Wie kommt es denn aber, möchte ich fragen, dass dem Zauber dieser Dichtung Shakespeare's noch Niemand hat widerstehen können? Wer wäre es, der hier eine Frage, einen Zweifel aussprechen könnte? Es mag sein, dass kalte oder zerstreute Zuschauer dieses wunderbaren Dramas über die urplötzliche Wendung im Schicksal beider Liebenden Bedenken gehabt haben. Das Schicksal selbst hat aber wohl kaum Einer mit Zweifel und gewiss Niemand ohne Theilnahme und Mitleid betrachtet. Und sollte man für die beiden Vettern etwas Aehnliches fühlen können, wenn sie, nachdem kaum die Betheuerungen ihrer gegenseitigen Neigung, ja die Versicherung, dass sie bis über das Grab dauern solle, an den Kerkerwänden verhallt sind, sich mit der äussersten Wuth der Eifersucht anfallen? Nicht dass ein solcher Umsturz des Herzens absolut undenkbar sein sollte; (wer möchte alle Geheimnisse desselben erschöpfen?) aber wer ihn schildern will, muss ihn selbst glauben oder innerlich erlebt haben, um die Töne in der Gewalt zu haben, in welchen der Uebergang jener Harmonie zu dieser Dissonanz sich darstellen kann. Und versöhnt uns etwa die folgende Darstellung des eifersüchtig leidenschaftlichen Gegensatzes der Vettern mit diesem ersten Mangel? Wenn ich das Drama nicht zu hart beurtheile, so ist in dem ganzen Verlauf desselben nicht eine Spur der maasslosen Schwärmerei in der Liebe, wodurch ein so gewaltsamer Absprung von freundschaftlicher Neigung zu feindlichem Hass nur annähernd erklärt würde. Der begünstigte Arcites, der durch den gewonnenen Preis im Ringerkampfe in

Emilia's Nähe gekommen ist, lässt allerdings einige Worte über ihre Schönheit fallen, gleich darauf aber spricht er mit kindischer Eitelkeit von den Pferden, die sie ihm verehrt habe und rühmt sich, den Vorzug vor Palämon zu haben. Ob er etwas gethan, um ihre Gunst zu gewinnen, ob er von Empfindungen einer wahren echten Neigung belebt und erhoben werde, davon hören und sehen wir nichts. Nur ein Zug ist es, durch den er sich einen kurzen Moment von Palämon unterscheidet. Während dieser nur blutigen Grimm und die heftigste Leidenschaft äussert, findet er einige Worte versöhnender Milde. Möglich, dass man es ihm hoch anrechnen möchte, sich nicht des Vortheils gegen seinen Vetter zu bedienen, da dieser, unbewaffnet und mit Ketten beladen, leicht zu beseitigen sein würde. Er ist von einem so niederträchtigen Gelüste sogar weit genug entfernt, um mit ausgesuchter Sorgfalt erst für die Stärkung des im Gefängniss Ermatteten zu sorgen, dann mit eigener Hand Waffen herbeizuschaffen — von denen er sogar einige aus Theseus' Rüstkammer entwendet hat — und dem Gegner zu dem Zweikampfe, den er leicht hätte vermeiden können, selbst die Rüstung anzulegen. Sollten wir aber an diesem abenteuerlichen Zuge ritterlicher Gesinnung den Antheil nehmen, den er unleugbar beansprucht, so müsste uns das Verständniss des ganzen Verhältnisses näher gerückt sein, mit andern Worten wir müssten uns in der Stimmung befinden, um den wunderbaren Wellenschlag, der nach des Verfassers Meinung oder Absicht in den Gemüthern der Hauptpersonen Statt finden soll, vollständig nachzufühlen. Das eben ist das grösste und tiefste Geheimniss der Dichtungen Shakespeare's, dass wir bei unbefangener Betrachtung derselben in und mit ihnen leben. Gleichviel, ob unser geistiges Vermögen hinreicht sie richtig zu erfassen oder ihre ganze Tiefe zu ergründen, wir leiden mit dem Bedrängten, wir schwärmen mit dem Liebenden, ja wir können uns in die seltsamste Verstimmung, in die wunderlichsten Widersprüche des Gemüthes versetzen, und was uns unter andern Umständen räthselhaft, fast unmöglich scheinen würde, begrüßen wir als etwas Bekanntes oder mindestens Natürliches. Ich finde kein anderes Wort des Ausdrucks für diese magische Wirkung auf unser Gemüth, als den der ausgedehntesten Herrschaft Shakespeare's über diejenige Stimmung, in welcher allein seine Gedichte genossen werden sollen. Vielleicht ist es deutlicher, wenn wir uns versinnlichen, dass in jeder seiner Dichtungen ein besonderer Ton durchklingt und dass dieser, da er für den Gegenstand, der eben zu behandeln ist, ausschliesslich passend ist, mit eben so unwiderstehlicher Gewalt von unserem geisti-

gen Ohre Besitz nimmt, als unser sinnliches Gefühl von einer Spannung oder Erschlaffung der äusseren Atmosphäre erfasst zu werden pflegt. Aber er sorgt auch dafür, dass dieser ausschliessliche Grundton, oder sollen wir sagen, diese specifische Stimmung der Atmosphäre, in welcher das Stück spielen soll, so schnell als möglich beim Beginn der Handlung uns umfängt. Ich möchte dies seine geistige Exposition nennen. Wie fühlen wir nicht in der Eingangsscene seiner Trilogie über Heinrich VI, dass nach einer glorreichen Zeit der englischen Geschichte die verderblichsten Erschütterungen in Partei-Hass und Leidenschaft dem Staate drohen, an dessen Spitze ein unmündiger Herrscher steht. Der ausbrechende Grimm eines herrschstüchtigen und gewalthätigen Kirchenfürsten gegen den edeln aber schwachen Protektor, die Trauerbotschaft aus Frankreich, Beides an dem Sarge des tapfern Heinrich V vor unsere Augen gestellt, gleicht dem drohenden Wetterleuchten, das einen verheerenden Sturm verkündigt; und haben wir dann in diesem Ungewitter der Bürgerkriege die edelsten Kräfte an begeisterter Vaterlandsliebe, Treue gegen den angestammten Herren, unüberwindlichen Heldensinn von beinahe zwei Geschlechtern erliegen sehen, so führt uns schon beim Beginn des Schlussstücks der gesammten Geschichtstragödie der Monolog Gloster's unwiderstehlich in eine veränderte Atmosphäre. Hier ist es, wo Shakespeare selbst unwillkürlich an diese Metapher erinnert, indem er Richard von Gloster sagen lässt, so ward der Winter unseres Missvergnügens glorreicher Sommer durch die Sonne York's, wenngleich wir nicht einen beglückenden Sommer, sondern das erschütternde Gericht über maasslose Gewaltthaten und Frevel sehen sollen. Doch auch die sanfteren Stimmungen, in denen die Handlungen und Begebenheiten sich bewegen sollen, kündigen sich stets beim Beginn seiner Stücke an. Wie spielt der poetische Leichtsinn und Uebermuth, in dem sich der heilige Drei-Königs-Abend bewegt, und in dem alle Personen dieses Stückes — mit Ausnahme des armen Malvolio — trotz angenommener Würde, Enthaltbarkeit und Ueberlegung spielen, fehlen und gewinnen, sogleich in den ersten Scenen die Hauptrolle; auch von dieser Stimmung sind wir umgeben und befangen, ehe wir uns noch Rechenschaft davon gegeben haben. Wie ganz anders verfährt dagegen der Verfasser der zwei edeln Vetter! Der edle Heldenthum des zur Vermählung schreitenden Königs, den die trauernden Königswittwen anflehen, und der sich nur auf Bitten seiner Braut und Emiliens hingiebt, spielt, wie wir gesehen haben, nur eine untergeordnete, nicht einmal ganz freie Rolle; ja er stellt sich sogar

sehr zweideutig dar, da seine hohe Bewunderung und lebhafte Theilnahme für die verwundeten Vettern mit ihrer Einkerkierung, mit der ewigen Verbannung des Einen und der erschwerten Haft des Andern in wunderlichem Widerspruch steht. Oder sollten wir vielleicht für die drei Königinnen eine lebhafte Theilnahme empfinden? Beides drängt sich beim Beginn des Stückes mit grossem Aufwand der Sprache so sehr in den Vordergrund, dass wir uns dieser völlig nutzlosen und nachtheiligen Einwirkung auf unsere Stimmung nicht erwehren können. Weit matter ist dagegen die schon berührte Erzählung Emilia's von ihrer Jugendfreundschaft, die doch auf unsere Stimmung ein weit höheres Gewicht legen sollte; und wäre die erste Unterredung der Vettern dazu bestimmt uns eine Theilnahme für sie einzuflössen, so könnte sie nicht unzweckmässiger abgefasst sein. So ist denn schon von Anfang an Alles geschehen, um unser Auge und Ohr für das Abenteuerlich-Wunderbare, was uns vorgeführt werden soll, unvorbereitet zu lassen, ja fast zu verschliessen und was uns im Verlaufe der Handlung vorgeführt wird, wäre, selbst bei besserer Bearbeitung, nicht annehmlich und fasslich. Wenn ich aber oben sagte, dass selbst bei aufsteigenden Bedenken gegen die Raschheit des Umsturzes in Romeo's Gemüth das Schicksal der beiden Liebenden niemals der Theilnahme entbehren werde, so muss hier noch endlich hinzugefügt werden, dass wir in den Begebenheiten des gegenwärtigen Dramas ein überwältigendes Schicksal gar nicht erkennen können. Der Begriff dieses so oft gemissbrauchten Wortes wird sich kaum mit wenigen Worten erschöpfen lassen. Im Hinblick auf das Drama verlangen wir unter diesem Ausdrücke eine Verwicklung, in welcher Handlungen einzelner Personen mit äusseren Begebenheiten dergestalt in einen Endpunkt zusammenfallen, dass bei dem Erreichen oder Verfehlen des erstrebten Zieles kaum zu entscheiden ist, ob die Lösung als Wirkung der menschlichen Handlungen oder der äusseren Begebenheiten zu betrachten sei. Es darf nicht befremden, dass in dieser Erklärung die Erfordernisse des Schicksals im Lustspiel mit denen des Tragischen zusammengefasst sind. Denn nach meiner innigen Ueberzeugung müssen beide Gattungen, wenn sie einen poetischen Werth haben sollen, in dieser Beziehung dieselben Erfordernisse erfüllen. Der Grund davon liegt vor Augen, sobald wir den allgemein gültigen Satz anerkennen, dass uns die Bühne der Spiegel des Lebens sein soll. Gleichviel ob wir dasselbe in der weitesten Ausdehnung der Geschichte oder in der engsten Begrenzung der Zeit betrachten, so werden wir bei unbefangnem Urtheil stets die Gegensätze von

Freiheit und Gebundenheit des Willens, von Verdienst und Glück, von Schuld und Verhängniss so sehr in einander verwickelt finden, dass die gleiche Vertheilung des Rechtes nach der einen oder anderen Seite uns oft fast unmöglich fällt. Ja, könnten wir die Stimmungen und Ereignisse, welche der Ausführung eines erschütternden Verbrechens im Leben des Gefallenen vorausgegangen sind, stets in ihrem ganzen Zusammenhang erkennen, so würden wir in der Regel ungewiss sein, ob wir den Urheber als einen Verworfenen verabscheuen, oder als einen Unglücklichen beklagen sollen. Doch bedarf es kaum des Hinweises auf dieses äusserste Ende einer erschütternden Verwirrung jener Gegensätze, um uns immer wieder von Neuem zu der Wahrnehmung zu führen, dass alle menschliche Thätigkeit in der Ausdehnung und Dauer ihrer Erfolge der Gewalt der Begebenheiten untergeordnet ist, und demungeachtet immer wieder von Neuem angeregt werden muss, sich dieser zu bemächtigen und sie zu beherrschen. Um viele Stufen der Gliederung dieser Betrachtung zu überspringen, können wir schon aus dieser Wahrnehmung die allgemeine Gebundenheit des Menschen im Endlichen und seinen unabweislichen Drang nach dem Unendlichen erkennen. Dass wir dieser Anordnung der ewigen Weltregierung, bald ahnend und empfindend, bald anschauend und betrachtend im menschlichen Leben immer wieder begegnen, ist der im tiefsten Grunde der menschlichen Seele ruhende Schlüssel, um uns das Verständniss für das immer wiederkehrende Bedürfniss nach derjenigen Erschütterung und Erhebung zu erschliessen, welche uns die Anschauung einer tragischen Schicksalsverwickelung ausschliesslich zuführen kann. Mit anderen Worten, gleichwie wir selbst in diesem Gegensatze leben und athmen, so liegt in uns, sei es bewusst oder unbewusst, auch das unabweisliche Bedürfniss, den Kampf, der aus ihm hervorgeht, von allen Seiten zu betrachten und diese Forderung ist es, woraus die ersten Tragödien der Alten so gut, wie die der neuesten Zeiten als eine poetische Nothwendigkeit entstehen mussten. Denn, wiewohl der modernen Tragödie in religiöser Beziehung eine andere Anschauung der geheimnissvollen Lösung des räthselhaften Gegensatzes von Freiheit und Gebundenheit zu Grunde liegen muss, als der antiken, ist dennoch der Blick noch immer auf diesen höchsten Gipfelpunkt des umfassenden Geheimnisses gerichtet. Wie bei den Griechen eine unvermeidliche Nothwendigkeit die Grenze bezeichnete, an welcher jedes menschliche Streben, ja selbst der Wille der Götter sich brechen musste, so steht auch bei uns eine unerschütterliche Weltordnung am letzten Ende der geheimnissvollen

Wechselwirkung zwischen menschlichem Handeln und äusseren Begebenheiten. Nur dass es uns vergönnt ist daran zu glauben, dass diese unerschütterliche Weltordnung auf Gesetzen ruht, denen wir uns, wenn auch nur annähernd, anschliessen können, woraus denn eine weit grössere Ausdehnung unserer gehemmten Seelenthätigkeit in Gemüthsbewegungen, Empfindungen und Vorstellungen und mithin eine grössere Freiheit folgt. Es war deshalb schon aus diesem Grunde geboten, dass sich die Erscheinungen, welche uns die moderne Tragödie vorzuführen hat, in weit grösserer Mannichfaltigkeit darstellen mussten; um wie viel mehr musste dies nothwendig werden, bei der gänzlichen Verschiedenheit der Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche! Wiewohl dadurch eine ganz andere Form bedingt wurde, ist dennoch die Verschiedenheit der modernen von der klassischen Tragödie in ihrem innersten Wesen mehr scheinbar als wirklich. Denn so wenig die Menschen sich in Bezug auf die Quellen, aus denen ihre Leidenschaften fliessen, wesentlich verändern können, eben so wenig kann sich der Einfluss derselben auf die Verwickelungen ihrer Schicksale dem Wesen nach völlig umgestalten. Nur von dem Standpunkte dieser Betrachtungen aus ist es mir möglich, mir die Frage zu beantworten, was von einem Drama gefordert werden müsse, um es poetisch nennen zu dürfen. Noch heute, wie vor zwei tausend Jahren, kann diese Forderung nur befriedigt werden durch die Darstellung einer Begebenheit, in welcher sich der ewige Kampf des Menschlichen mit dem Göttlichen widerspiegelt. Nicht das menschliche Sinnen und Treiben, und wäre die Intrigue noch so fein und scharfsinnig gesponnen, noch so grossartig ausgeführt, nicht das Wirken eines blinden Zufalls, und trete derselbe noch so schlagend und überraschend auf, gestaltete sich derselbe noch so mannichfaltig und abenteuerlich, kann die Erschütterung und Erhebung erzeugen, welche wir von einem poetischen Drama verlangen. Dass Shakespeare diese Anforderungen in der ausge dehntesten und mannichfaltigsten Weise gefasst und zu befriedigen gewusst hat, ist der wesentlichste Vorzug, der ihn über alle neueren dramatischen Dichter erhebt, zugleich aber auch seine Dichtungen mit denen der besten griechischen Zeit auf eine Linie stellt. Was ich hier nur schwach anzudeuten vermochte, ist von Herder vor fast hundert Jahren mit tiefer Einsicht in das innere Wesen der alten Tragödie entschieden ausgesprochen und nachgewiesen worden. Es ist nur zu beklagen, dass die Bedeutung der dort ausgeführten Meinung, Shakespeare dürfe mit vollem Rechte Sophokles an die Seite gestellt werden, noch so wenig gefasst worden ist, dass man trotz aller

Verehrung und Anpreisung desselben in der Allgemeinheit noch immer gewohnt ist, bei der Beurtheilung und Erklärung seiner Werke den innersten Kern ihrer Vorzüglichkeit und Erhabenheit am Wenigsten zu berücksichtigen. Dass diese Verblendung von der falschen Art, in welcher bei der Wiederbelebung des Andenkens an Shakespeare, seit dem Beginne des vorigen Jahrhunderts, seine Werke von den Gelehrten damaliger Zeit beurtheilt worden sind, gewissermaassen seinen Ursprung herleite und immer wieder neue Nahrung erhalten habe, dürfte kaum überraschen. Verwunderlicher scheint es aber, dass schon im Jahre 1634, also nur 18 Jahre nach seinem Tode, wo doch noch Zeugen des bewundernden Beifalls, den er bei Lebzeiten genossen hat, übrig gewesen sein müssen, ein solches Stück, wie „die zwei edeln Vettern,“ ihm, sei es auch nur theilweise, zugeschrieben werden konnte. Denn alle schon gerügten Schwächen verschwinden gegen den Hauptvorwurf, dass ihm seinem Gehalte nach alle Erfordernisse für ein poetisches Drama abgehen. Nirgends die innere Nothwendigkeit, dass im Conflict der Leidenschaften mit den Begebenheiten der Verlauf sich in der gegebenen Weise gestalten müsse; und dieser Vorwurf ist vom Anfang der launenhaft willkürlichen Verwicklung der Umstände bis zum Ende des Ganzen zutreffend. Am Schlusse aber tritt derselbe in der fast abstossenden Lösung am Schroffsten zu Tage. Denn nicht genug, dass der willkürlich erfasste Gedanke beider Vettern, die schöne Hülle Emiliens — von mehr ist überhaupt nicht die Rede — lieben und deshalb sich gegenseitig hassen zu müssen, eben so willkürlich jeden Augenblick wieder aufgegeben werden konnte, so wird unser Gefühl am Schlusse noch dadurch am Bittersten verletzt, ein ebenso überraschendes als unbefriedigendes Ende durch einen plumpen Zufall herbeigeführt zu sehen. Mehr ist es nicht, wenn der Sieger Arcites durch einen Sturz mit dem Pferde aus dem Wege geräumt wird, um seinem Nebenbuhler Platz zu machen. Solche willkürliche Schicksalsdichtung konnte freilich auch durch eine akademische Ausbildung der Sprache nicht schmackhaft gemacht werden. An dieser fehlt es in den Reden nicht; namentlich ist im letzten Akte Manches in den verschiedenen Anreden an die Götter, was auf einer andern Stelle Anerkennung verdienen könnte. Der gelehrte und für Shakespeare's Erhabenheit begeisterte Ch. Knight findet sich durch diese und andere Reden veranlasst, eine Mitwirkung des für klassische Bildung bekannten Chapman zu vermuthen. Er war ein Zeitgenosse von Shakespeare und Fletcher und wurde besonders wegen seiner Uebersetzung des Homer gerühmt. Ich vermag

Ch. Knight in diesen Untersuchungen nicht zu folgen; dagegen halte ich es für weit wichtiger, aus dieser Ausschmückung des gegenwärtigen Stückes mit einem übelangebrachten akademischen Prunke von Neuem einen Fingerzeig zu entnehmen, wie müssig und — fast möchte man sagen — sinnlos alle Betrachtungen, Klagen und Vorwürfe in Bezug auf Shakespeare's Mangel an klassischer Bildung und feinem Geschmack sind. Wir könnten fragen, was hilft dem Manne, der diese Theile der „zwei edeln Vettern“ schrieb, die unleugbare Kenntniss klassischer Muster in ihrer äusseren Erscheinung? Denn tiefer ist seine Einsicht nicht eingedrungen, da er im umgekehrten Falle hätte fühlen müssen, dass sein Dichten dem inneren Sinn und Gehalt klassischer Poesie völlig entgegengesetzt ist. Doch wozu die weitere Aufzählung aller Mängel dieses Stückes? Wer sollte nicht, selbst bei mangelhafter Kenntniss Shakespeare's fühlen, dass sein Wissen, Vermögen und Dichten — selbst wenn die Fabel wahr wäre, dass ihm alle klassische Bildung abgegangen sei — weit höher, mächtiger und echter war, als dass ihm nur der entfernteste Antheil an diesem Machwerk zugeschrieben werden könnte.

Nur zwei Worte noch über die Quelle, welcher der Inhalt dieses Dramas entnommen ist. Wiewohl demselben schon zwei ältere Stücke desselben Inhalts vorausgegangen sein sollen, ist es dennoch unzweifelhaft, dass der Verfasser des gegenwärtigen aus der ursprünglichen Quelle, aus Chaucer's Erzählung unter dem Titel *Knights tale* geschöpft habe. So breit und mangelhaft dieses kleine Epos Chaucer's ist, so mangelt doch nicht jeder poetische Werth; wogegen schon die Bruchstücke, welche uns Ch. Knight aus demselben mitgetheilt hat, genügen, um uns die Ueberzeugung zu geben, dass der Urheber dieses Dramas kein Gefühl für die poetischen Züge desselben gehabt hat. So ist unter Anderm die Scene, wo Palämon zuerst von Emilia's Schönheit ergriffen wird und Arcites erst auf Veranlassung seines Veters die Schöne bemerkt, von weit höherer dramatischer Wirkung, als irgend etwas in dem ganzen Stücke. Man kann dem leidenschaftlich ergriffenen Palämon gewissermaassen Recht geben, wenn er unter den angegebenen Umständen seinen Freund des Verrathes an der Treue für ihn deshalb beschuldigt, weil er demselben seine Liebe vertraut und dadurch einen Anspruch auf dessen ritterlichen Beistand habe. Wie auch eine solche Anschauung vor dem Richterstuhl der Leidenschaft des Arcites zu beurtheilen sei, so ist diese Motivirung des Umsturzes in den Gemüthern der Vettern jedenfalls besser, als die des Dramas. Warum nahm der Verfasser dieser Scene nicht von Shakespeare

Lehre an? Von ihm konnte er lernen, wie bei der Benutzung einer Erzählung zu einem Drama diejenigen Stellen, die sich schon dramatisch ausgebildet vorfinden, nicht verschmähzt zu werden brauchen. Shakespeare nahm mit tiefer Einsicht aus seinem Holinshed, Plutarch und anderen Quellen Manches wörtlich in seine Tragödien und Historien hintüber, wenn es seinem Zwecke dienen konnte. Dass die unglückliche Schliesserstochter im Chaucer fehlt und nur von dem Urheber des Dramas erfunden worden ist, hat Ch. Knight angemerkt. Ich finde aber in seiner Abhandlung des Umstandes nicht erwähnt, dass auch das Ende, wenngleich das Resultat dasselbe ist, sich bei Chaucer anders gestaltet. Hierbei ist vor auszuschicken, dass der Ton der ganzen Erzählung sehr eigenthümlich ist. Er ist von der Art, dass man nicht leicht entscheiden kann, ob der Dichter ein kleines Epos im strengeren Sinn des Wortes habe geben wollen, oder ob er es gefühlt habe, dass sich der Gegenstand einer so ersten Darstellungsweise nicht fügen wolle. Jedenfalls ist Manches mit einem Anstrich von Laune und Schalkheit vorgetragen, ein Zug, der fast an die Darstellungsweise des Ariost erinnern könnte, wiewohl man nicht daran denken kann, beide Dichter nebeneinander zu stellen. Es ist unter Anderem auffallend, dass Emilien, mit Ausnahme ihrer Verwendung für die Vettern, nicht der mindeste Antheil an der Handlung zugewiesen ist. Sie lässt bis zu dem Tage der Entscheidung das ihr zugewiesene Schicksal sehr ruhig über sich ergehen. Nur dass sie, wie wir dies auch im Drama gesehen haben, ihre Gebete an die Göttin Diana richtet. Doch ist auch hier eine feinere Andeutung zur Motivirung ihrer Gesinnung, da sie darum bittet unvermählt bleiben zu dürfen und nur dem Befehle der erscheinenden Göttin ihren Willen unterwirft. Ob der Dichter den Mangel von Emilia's bindender Stellung gefühlt hat, mag dahin gestellt sein; doch ist eine kurze Aeusserung auffallend genug, um diese Darstellungsweise nicht für eine Folge von Schwäche zu halten. Als Arcites den Sieg gewonnen hat, wird angedeutet, sie habe ihm ihren Beifall und ihre Gunst zugewendet; „denn, um mit der Menge zu reden, Frauen folgen ja immer der Gunst des Glückes.“ Voll ähnlich schalkhafter Laune, wie diese Randglosse ist, zeigt sich nach der Anrufung des Mars, der Venus und der Diana durch die beiden Kämpfer und Emilia ein Zwist unter den Göttern über die jedem Einzelnen gegebenen Zusagen. Dabei spielt der alte Saturn als Beherrscher aller unvermutheten Unglücksfälle eine vermittelnde Rolle, indem er der weinenden Venus in treuherzigem Tone seine Hilfe zusagt. Er greift auch in der That beim Ende des Kampfes

auf eine sehr willkürliche Art ein, da er, nachdem Arcites, vom Siege trunken, sich Emiliën zuwendet, vor seinem Rosse mit Pluto's Hülfe eine Flamme aus dem Boden schlagen lässt. Das Pferd des Siegers bäumt und überschlägt sich, und so wird des Arcites Ende noch auf dem Kampfplatze selbst veranlasst. Wir wollen nicht versuchen diesen Ausgang poetisch zu rechtfertigen. Jedenfalls verdient er aber bei der unleugbaren Absicht, eine abenteuerlich launenhafte Schickung walten zu lassen, an dieser Stelle einen weit geringeren Tadel als im Drama.
