

Werk

Titel: Deutsche Dichter in ihrem Verhältniss zu Shakespeare

Autor: Hense, C.C.

Ort: Berlin

Jahr: 1870

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log9

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Deutsche Dichter in ihrem Verhältniss zu Shakespeare.

Von

C. C. Hense.

I.

Die reiche Erbschaft, welche Shakespeare in seinen Dichtungen seinem Vaterlande und der Welt hinterlassen hat, war für Deutschland so lange ein fast unbekannter und ungehobener Schatz, bis Lessing's sicherer Blick diese Welt von Schönheit, Tiefe und Wahrheit den Deutschen entdeckte. Lessing's kritisches Verdienst hat Shakespeare's leuchtendes Gestirn den Deutschen in seinem Glanze gezeigt und die Nebel verscheucht, welche in den Zeiten der Unnatur und Formenerstarrtheit den Werth jener Dichtungen zu erkennen verhinderten. Durch Lessing und Wieland's Uebersetzung wurde Shakespeare ein Urheber neuen Lebens auf dem Gebiete der Poesie, und die dichterischen Genien bemächtigten sich zuerst jener staunenswerthen Schätze und liessen sie auf ihre eigene Production wirken. Nicht in ihrem ganzen Umfange haben Shakespeare's Dichtungen auf jeden einzelnen Dichter ihren Einfluss geäussert; vielmehr wurde jeder von einer besonderen Richtung Shakespeare's angezogen und von derjenigen bestimmt, zu welcher er durch eigene Begabung und Neigung eine vorwaltende Wahlverwandtschaft hatte. Das Zeitalter der beginnenden Liebe zu Shakespeare in Deutschland sehnte sich nach Natur und nach den frischen durch überkünstliche Umzäunung so lange verschlossenen Lebenswassern; „starke Gefühle, lebhaft^e Bewegungen, Leidenschaf^ten!“ das war der Ruf der stürmischen Jugend des Zeitalters; Shakespeare bot ihnen in Ueberfülle,

was sie suchten, und diese Richtung hat den Dichtern der Sturm- und Drangperiode leidenschaftliche Nahrung gegeben.¹⁾

Unter diesen Dichtern mag zunächst Reinhold Lenz, genannt werden. Er hatte in dem Strassburger Kreise, in welchem Shakespeare ein Glaubensartikel war, dem auch der jugendliche Goethe angehörte, durch seine Liebe zu Shakespeare eine grosse Bedeutung. Er bewies diese Liebe durch Vorträge, welche er in einer literarischen Gesellschaft hielt; er sprach über Coriolan und über „die Veränderung des Theaters bei Shakespeare“. In seinen Dichtungen hat Lenz dieser Liebe zu Shakespeare oft schönen Ausdruck gegeben. In dem dichterischen Nachrufe, welchen er der früh verschiedenen Gattin Schlosser's, der Schwester Goethe's, widmete, hebt er die Stimmung hervor, in welcher die treffliche Frau „mit Shakespeare, der ihren Geist umfing, zitternd oft vor Furcht und Freude, in die Mysterien des hohen Schicksals ging.“²⁾

Shakespeare's Geiste unterwirft er sich mit Demuth und Verzagen, er bittet in dem Gedichte „Ueber die deutsche Dichtkunst“ seinen Genius: „Schütze mein einsames Grab, dass kein Blick aus dem Reiche der Seligen von Shakespeare's brennendem Auge oder dem düster leuchtenden Auge Ossian's oder dem rothblickenden Auge Homer's sich auf dasselbe verirre, damit sich meine Asche im Grabe nicht empöre vor Scham, dass ich auch einst wagte zu dichten.“³⁾ Er hatte in demselben Gedicht ein ähnliches Geständniss in einem Bilde ausgesprochen, welches mit Recht O. F. Gruppe auf Shakespeare bezogen hat⁴⁾: „er fühlte,“ sagt er, „auf einem Sandkorn seine Wurzel steh'n, als er auf benachbarten Beeten fremde Blumen himmlischer Zier, mit englischem Ausdruck verbunden erblickte, Wunder den Augen, der Nase, den Sinnen, süsßes Wunder, selbst dem stolzen kalten Verstande.“ In einem monologischen Gedichte lässt er Shakespeare auftreten, welcher in einem Theater in London die Geisterscene im Hamlet dargestellt und realisirt sieht, „was er in unvergesslichen Stunden durchgezittert, durchempfunden, in seiner Seele aufgeführt hat.“⁵⁾ In der dramatischen Skizze „Pandaemonium germanicum“ lässt Lenz auch Shakespeare auftreten; einen Arm um Herder geschlungen erscheint er, Klopstock umarmend

¹⁾ Vergl. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, Leipzig 1869, 3, p. 158. Adolf Stahr, Shakespeare in Deutschland (Prutz, Literarhistorisches Taschenbuch, Leipzig 1843).

²⁾ R. Lenz, Gesammelte Schriften, herausg. von L. Tieck 3, p. 252.

³⁾ Ebendasselbst 3, p. 255.

⁴⁾ R. Lenz, Leben und Werke, p. 305.

⁵⁾ Schriften von Lenz 3, p. 262.

ruft er aus: Wir wollen Freunde sein! Als Shakespeare sichtbar wird, „schleicht Weisse zum Tempel hinaus. Sein ganzer Anhang folgt ihm. Jedermann drängt zu, Shakespeare zu sehen, Einige fallen auf ihr Angesicht. Die Franzosen gucken, einer nach dem anderen, nach ihm herüber, setzen sich aber gleich wieder mit einer verachtungsvollen Miene. Die teutschen Jungen machen es ihnen nach.“¹⁾ Die Polemik Lenzen's gegen die Franzosen, insbesondere gegen Voltaire, geht mit seiner Begeisterung für Shakespeare Hand in Hand. In dem Aufsätze „das Hochburger Schloss“, sowie in den „Anmerkungen über das Theater“ äussert sich derselbe in Vergleichen: er stellt die Geistererscheinungen im Hamlet und in der Semiramis zusammen, wie schon Lessing gethan hatte; er vergleicht die Charakterentwicklung des Brutus im Cäsar Shakespeare's und Voltaire's. Bei der erhabenen, grossen Natur, wenn er auf den nackten Felsen des Hochburger Schlosses wandelt, fällt ihm König Lear ein: „Welcher Gewaltige,“ ruft er aus, „hat seinen Bogen höher gespannt, tödtenderes Geschoss darauf gelegt?“ — Die historischen Dramen Shakespeare's nennt Lenz Charakterstücke, in denen „in die Mumie des alten Helden, die der Biograph eingesalbt und specereit habe, der Poet seinen Geist hauchte.“ Den lebhaftesten Eindruck scheinen Shakespeare's Lustspiele auf Lenz gemacht zu haben, und seine begeisterte Stimmung wogt ungestüm in den Worten, mit welchen er in den Anmerkungen über das Theater seine Uebersetzung von Shakespeare's „Verlorener Liebesmühe“ einleitet. „Wer noch Magen hat, und ich kann ihm mit einem bisher unübersetzten Volksstück — Komödie — von Shakespeare aufwarten. — Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältniss gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater für's ganze menschliche Geschlecht auf, wo Jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kitzelnder Galle in schalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen auch unter'm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unseren Augen in müssig gehenden Formularen dahin, kennen den tödtenden Wohlstand nicht.“²⁾

¹⁾ Schriften von Lenz 3, p. 226.

²⁾ Schriften von Lenz 2, p. 229.

In diesen aus den Schriften Lenzen's mitgetheilten Stellen haben wir den Ausdruck der stürmischen Liebe, mit welcher man in seinem Kreise Shakespeare's Dichtungen erhob; was Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie über Voltaire und Corneille im Verhältniss zu Shakespeare mit Scharfsinn und Witz, mit vernichtender Energie und mit autonomer Liebe zu Shakespeare's noch ungekannter Grösse gesagt hatte, tönt in Lenzen's schwächeren Sätzen wieder, und die springende, himmelstürmende Sprache, in welcher Herder in seinem Aufsätze über Shakespeare seine Empfindungen und Anschauungen ausgeströmt hatte, wird von Lenz oft noch überboten. Aber diese stürmische Verehrung für Shakespeare bleibt noch kritiklos, und für die Grösse Shakespeare's als eines bewussten Compositions-künstlers fehlt ihr das Verständniss. „Shakespeare's Personen kennen den tödtenden Wohlstand nicht,“ sagt er in den Anmerkungen über's Theater. Aus dieser Meinung scheint seine Vorliebe für Shakespeare's Lustspiel „Verlorene Liebesmühe“ zu stammen, welches er unter dem Titel „Amor vincit omnia“ übersetzte. Nach Wieland's Vorgang übertrug er das Werk in Prosa, nur die Sonette und lyrischen Gedichte, in welchen der König und seine Genossen ihre Leidenschaft offenbaren, preisen oder entschuldigen, gab er metrisch wieder. Ist es schon eine grosse Entbehrung, dass wir in Lenzen's prosaischer Uebersetzung auf die grosse Eleganz der Versification verzichten müssen, durch welche so viele Stellen dieses Dramas bei Shakespeare wie Juwelen leuchten, so hat auch der Uebersetzer in seinen metrischen Uebertragungen die Feinheit nicht verstanden, mit welcher Shakespeare in den Sonetten und lyrischen Strophen die Personen charakterisirt, deren Empfindungen und Anschauungen ausgedrückt werden; Lenz verwischt vielmehr in den metrischen Uebersetzungen das Besondere und Individuelle. Desto mehr fühlte er sich von den Witzgefechten der Personen und von den Paradoxien der Clowns angezogen; die Absurditäten derselben, erzählt Goethe von dem Shakespearekreise in Strassburg, machten unsere Glückseligkeit und wir priesen Lenzen als einen Begünstigten, dass ihm das Epitaphium des von der Prinzessin geschossenen Hirsches so gut gelungen war.¹⁾ Aus der Beschaffenheit dieser Uebersetzung mag man schliessen, in welcher Weise Shakespeare auf die eigenen Dramen dieses Dichters gewirkt hat. Zunächst stösst man in denselben auf Reminiscenzen aus Shakespeare, wie denn in dem „Hofmeister“ das Liebespaar Fritz von Berg und „Augustchen“ Miene

¹⁾ Goethe's Werke (in 40 Bänden) 22, p. 58.

machen, als Romeo und Julie sich zu geriren. Wenn in dem Drama „Der neue Menoza“ der Graf ausruft: Der verdammte Kerl, wo er bleibt! wo er bleibt! wo er bleibt! Gleich wollt er zurück sein, wollt fliegen, wie Phaethon mit den Sonnenpferden,¹⁾ — so ist in dem Vergleich dieselbe Rücksichtslosigkeit gegen die antike Sage von Phaethon bewiesen, wie es Julie thut in dem berühmten Monologe: „Hinab, du flammenhufiges Gespann!“ Der scharf geisselnde moralische Unwille Hamlet's gegen eine entartete Welt kehrt in den bitteren Worten des Prinzen in dem Drama „Der neue Menoza“ wieder.²⁾ In der Komödie „Freunde machen den Philosophen“ wird ein Drama im Drama aufgeführt, in welchem es sich um die Liebe des Sohnes zur Mutter handelt und Ninon Lenclos auftritt, wie im Hamlet der Mord Gonzago's oder im Sommernachtstraum Pyramus und Thisbe als Drama im Drama aufgeführt werden. — In der Composition seiner Dramen scheint sich Lenz eine Eigenthümlichkeit Shakespeare's besonders zum Muster genommen zu haben. Die Lustspiele des letztern verdanken ihre Tiefe und ihren Reichthum an entgegengesetzten Farben der Neigung des Dichters, die Sphäre der Heiterkeit mit tragischen Stimmungen zu unterbrechen, bestimmte Charaktere bis an die Grenze eines tragischen Geschickes zu führen und auf dem dunkeln Grunde des erschütterten Seelenlebens die Regenbogenfarben eines heiteren Ausgangs erscheinen zu lassen. Die Entwicklung der Geschieke eines Antonio im Kaufmann von Venedig, der Imogen und des Posthumus im Cymbeline, der Hero in Viel Lärmen um Nichts, der Hermione und des Leontes im Wintermärchen geben hiervon Zeugniß. So hat auch Lenz in seinen Komödien die tragischen Momente nicht gescheut; das Drama „Der Hofmeister“ endet mit heiterem Ausgange; obwohl „Augustchen“ ein gefallenes Mädchen ist und Mutter eines Kindes von ihrem Hof-

¹⁾ Schriften von Lenz 1, p. 141.

²⁾ Schriften von Lenz 1, p. 102: Alles, was ihr zusammenstoppelt, bleibt auf der Oberfläche eures Verstandes, wird zu Lust, nicht zu Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust; was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft, wie ein Fuchsbalg mit Heu; Herz und Eingeweide sucht man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahre zu allen Teufeln gegangen.

Hamlet 3, 1: Ich weiss auch von euren Malereien Bescheid, recht gut. Gott hat euch Ein Gesicht gegeben, und ihr macht auch ein anderes; ihr schlendert, ihr trippelt und ihr lispelt, und gebt Gottes Creaturen verhunzte Namen und stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend.

meister, so ist ihr Verlobter, wie Gervinus sagt, „doch Philosoph genug, sie zu heirathen, Alles, damit es ein Lustspiel wird.“ Dem Lustspielausgange liess Lenz Scenen vorausgehen, durch welche er viele Herzen der Zeitgenossen erschütterte; und die Handlung „Augustchens“, welche mit ihrem Kinde in einem Teiche den Tod suchen will, aber von ihrem Vater gerettet wird, erschien auch in unseren Tagen dem Biographen Lenzens herzerreissend und von einer nicht zu überbietenden Kraft und Wirkung.¹⁾ So ist auch in anderen Stücken Lenzens, welche er ausdrücklich Komödien nennt, wie im Neuen Menoza, in den Dramen „Die Soldaten“ und „Freunde machen den Philosophen“ des Herzerreissenden sehr viel; aber nicht die Häufung der verschiedenen Ingredienzien, sondern die feine Mischung machen den Künstler, und wenn Lenz in dieser Verbindung tragischer und heiterer Elemente dem Vorbilde Shakespeare's folgte, so hat er dasselbe in der Feinheit und Harmonie der Darstellung, in welcher die Mannichfaltigkeit der Situationen zu einer höheren idealen Einheit gestimmt wird, keineswegs erreicht. Vielmehr bleibt er mit Vorliebe an der Nachahmung der „Natur“ haften; unter der Natur aber verstand er, wie er selbst ausspricht,²⁾ „die Dinge, die wir um uns herum sehen, hören et cetera, die durch die fünf Thore der Seele in dieselbe hineindringen und nach Maassgabe des Raumes stärkere oder schwächere Besatzung hineinlegen, die dann anfangen in dieser Stadt zu leben und zu weben, sich zu einander zu gesellen, unter gewisse Hauptangriffe zu stellen, oder auch zeitlebens ohne Anführer, Commando und Ordnung umherschwärmen.“

In diesem Sinne hatten, wie er meinte,³⁾ „die Dichter vor und unter der Königin Elisabeth sich nicht entblödet, die Natur mutterfadennackt auszuziehen und dem keusch- und züchtigen Publicum darzustellen, wie sie Gott erschaffen hat.“ In dieser Auffassung der Natur lag Lenzens Ideal, und in der mutterfadennackten Natur glaubte er Shakespeare am meisten zu erreichen. Shakespeare hat das niedrige und gemeine Leben der Menschen mit antiker Unbefangenheit dargestellt, er steigt in die niedere Wirklichkeit zuweilen für unsern Geschmack zu tief hinab; es ist keine sittlich anziehende Gesellschaft, welche wir in dem Hause der Frau Hurtig in der Person der Doll Tearsheet und Falstaff's wahrnehmen; die Personen, welche der gemeinen Lebenssphäre in Maass für Maass angehören, erregen das gerechteste sittliche Bedenken; aber immer leuchten in

¹⁾ O. Gruppe, Reinhold Lenz, p. 265.

²⁾ Anmerkungen über das Theater; Schriften 2, p. 204.

³⁾ Anmerkungen über das Theater; Schriften 2, p. 203.

dem Schmutze die Funken des Witzes auf, und wenn die Sittlichkeit abgestossen wird, wird der Verstand beschäftigt durch Geist und Humor, den die Welt des Gemeinen entwickelt. Trotzdem bemächtigt sich ihrer die Gerechtigkeit; der schwere Fall Falstaff's, die schlimme Bestrafung Lucio's (in Maass für Maass) giebt überdeutlich zu erkennen, wie der Dichter seine Darstellungen des Gemeinen angesehen wissen wollte. Sie bilden den schroffen Gegensatz gegen eine ideale Welt; der Sieg der letzteren ist um so triumphirender, je grösser die Gefahr zu sein schien, dass die Sphäre des Gemeinen in ihrer behaglichen Selbstgenügsamkeit und witzigen Selbstsucht Recht behalten und vor der sittlich idealen Welt den Preis davon tragen würde. Dieses hohe Gesetz, dem Shakespeare seine Darstellung des Gemeinen unterordnet, den weiten Umfang und die durchgreifende Energie desselben kannte Lenz nicht; er lernte von Shakespeare „Derbheit“, und befeissigte sich derselben um so mehr, je mehr ihm, wie Gruppe sagt,¹⁾ die verschleierte Lüsternheit zuwider und verhasst war, wie sie Wieland darstellte; aber diese Derbheit ist nicht durch Witz und Humor gemildert, und ein hinreichendes ideales Gegengewicht ist ihr nicht gegeben. Der Witz und Humor, diese glänzenden Gaben Shakespeare's, liessen sich nicht lernen, und so bleibt in den Szenen, in welchen Lenz das gemeine Leben darstellt, nichts übrig als der plumpe Cynismus. Der Charakter der Frau Blitzer in der Komödie „Der Hofmeister“ und ihr Auftreten gegen den Studenten Pätus²⁾ erinnert einigermassen an Frau Hurlig und Falstaff; aber die wahre Komik fehlt und nur rohe Schimpfwörter und wüste Gemeinheit bezeichnet das, was Lenz Natur nannte. Der Major in demselben Drama ist eine der Frau Blitzer an Stand und Bildung überlegene Gestalt; aber seine Ausdrücke sind oft aus dem Schimpfwörterlexicon der Frau Blitzer entlehnt. Der rohe und doch witzlose Ton beherrscht die Conversation in dem Drama „Die Soldaten“; auch O. Gruppe,³⁾ der den Gestalten dieses Dramas Kraft und Frische zuschreibt, „wünscht doch der Zeichnung mehr Schönheit und Harmonie.“ Die kraftgenialischen, d. h. die rohen, Ausdrücke sind den Officieren nach Lenz's Darstellung sehr geläufig. Es fehlt auch hier eine ideale Welt als überwindender Gegensatz. Zur Beurtheilung solcher Gestalten des niederen Lebens, wie sie Lenz zu entwerfen liebte, ist

¹⁾ Reinhold Lenz, p. 80.

²⁾ Schriften von Lenz 1, p. 23 fg.

³⁾ Reinhold Lenz, p. 30.

seine Aeußerung sehr wichtig, „dass er,“ wie er in den Anmerkungen über das Theater sagt,¹⁾ „den charakteristischen, selbst den Caricaturmaler zehnmal höher schätze, als den idealischen, denn es gehöre zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkenne, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches sei.“ Diese Neigung zur Caricatur theilten mit Lenz auch andere Dichter seines Zeitalters, sie suchten, was Lenz nie gelang, humoristische Scenen zu bilden, und liessen Shakespeare's komische Gestalten auf sich wirken. Von der Idylle des Maler Müller „Bachidon und Milon“ sagt H. Hettner, „sie sei vielleicht die ergötzlichste Humoreske, welche die deutsche Literatur aufzuweisen habe.“²⁾ Der Satyr Bachidon ist in seiner unersättlichen Trinklust gezeichnet, dass hinter dem alten Satyr Falstaff vorsieht, bemerkte schon Gerwinus;³⁾ er gleicht dem letzteren in der Neigung, seine Genusssucht und Schwäche witzig zu beschönigen; in einzelnen Stellen sind Shakespeare's Wendungen namentlich in der Benutzung cynischer Ausdrücke copirt.⁴⁾

Wenn diese Dichter, wie Lenz und Maler Müller von dem Realismus Shakespeare's, von der unverhüllten Darstellung der Wirklichkeit angezogen und in ihrem Dichten bestimmt wurden, so waren ihnen nicht minder willkommen die gesteigerten Charaktere, die wilden und gigantischen Leidenschaften, welche Shakespeare tiefer, umfangreicher und colossaler als irgend ein anderer Dichter zur Darstellung gebracht hat. In seinen frühesten Dramen hat er jene Weiber geschildert, welche, wie in Heinrich VI. „schimpfen, kratzen, beissen, in's Gesicht speien, Ohrfeigen geben,“ welche den heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft, insbesondere der Rache, sich überlassen. In dieser Weise ist in Lenz's Komödie „Der neue Menoza“

¹⁾ Schriften 2, p. 212.

²⁾ Dichtungen von Maler Müller. Mit Einleitung herausgegeben von H. Hettner. Leipzig 1868, Bd. 1, p. VII.

³⁾ Geschichte der deutschen Dichtung 4, p. 579.

⁴⁾ Vergl. Müller's Dichtungen von H. Hettner 1, p. 77: *Bachidon*: Getrunken muss man haben, siehst du, und ich habe heute noch kein Tröpfchen über mein Herz gebracht, mein Seel! *Milon*: Schwör, dass du erwürgen möchtest! Ei du fetter, schmerbauchiger Lümmel! Nicht getrunken? Mein Schlauch ist halb leer! Nicht getrunken, nein! Nicht getrunken! So zu schwören.

Shakespeare, Heinrich IV. I. 2, 4: *Falstaff*: Ein Glas Sect. Ich bin ein Schelm, wenn ich heute was getrunken habe. *Prinz Heinrich*: O Spitzbube! Du hast dir kaum die Lippen vom Trinken abgewischt.

mit Uebertreibung die spanische Gräfin Donna Diana gezeichnet welche die Sanftmuth den Männern überlassen will, „den Hunden, die uns die Hände lecken und im Schlaf an der Gurgel packen,“¹⁾ welche mit den wildesten Ausdrücken das wildeste Thun verbindet.

Mehr noch als Lenz ist Maxim. Klinger von Shakespeare zur Darstellung heftiger Leidenschaften, bis zur Wildheit gesteigerter Charaktere gereizt worden. In einem seiner frühesten Dramen „Das leidende Weib“, welches L. Tieck mit Unrecht unter Lenz's Schriften aufgenommen hat, begnügt sich Klinger noch, die schöne Leidenschaft Julien's und Romeo's in der Balkonscene mit dem romantischen Zauber der Mondnacht, der Nachtigallentöne in Prosa zu copiren, eine Copie, welche freilich hinter dem Original in Farbe, Glanz, Schönheit und charakterisirender Tiefe unendlich zurückbleibt, aber den Beweis liefert, wie weit die Benutzung Shakespeare's ging.²⁾ Mässiger, schwächer und farbloser ist die Copie des Percy in der Person des Heinrich von Castilien in Klinger's Conradin. In diesem Drama ist das Sichüberstürzende des Percy, der vor Leidenschaft Andere nicht zu Worte kommen lassen kann, in der Person Heinrich's von Castilien nachgebildet;³⁾ den kriegerischen Muth und die trostlose Lebensanschauung in der Niederlage des Glücks haben beide Charaktere gemein.⁴⁾ Mehr noch wurde Klinger von Shake-

¹⁾ Schriften von Lenz 1, p. 100.

²⁾ Das leidende Weib A. 3, Scene 3—5 bei Tieck, Schriften von Lenz 1, p. 191.

³⁾ Vergl. Heinrich IV. I, 1, 3 und Klinger's Conradin (Sämmtliche Werke, Stuttgart 1842, 1, p. 255 fg.).

⁴⁾ Shakespeare, Heinrich IV. I, 4, 1:

Percy. Kommt, gebt mir mein Pferd,
Das wie ein Donnerkeil mich hin soll tragen,
Wo mir der Prinz von Wales den Panzer beut.
Heinrich auf Heinrich, Ross auf Ross gestellt,
Soll kämpfen, bis der Ein' als Leiche fällt.

Klinger, Conradin (Sämmtliche Werke, Stuttgart 1842) 1, p. 266:

Heinrich. Schildknapp! Meinen Tiger! Meinen tollen, tapferen Araber!
Meine Waffen aus Tunis! Ich will ein Türke sein! Fliege! ich
will Karl von Anjou mit dem Schwerte der Ungläubigen er-
morden!

Shakespeare, Heinrich IV. I, 5, 4:

Percy. Doch ist der Sinn des Lebens Slav, das Leben der Narr der
Zeit; und Zeit, des Weltlaufs Zeugin, muss enden.

Klinger, Conradin p. 290:

Ein blindes, dummes Ohngefähr beherrscht diese Erde! Wie! das edelste,
schönste Werk der Natur in euch so zu zerschlagen, und einem stolzen,

speare's Rachetragödien ergriffen. Auf diesem Gebiete hat Shakespeare die furchtbarsten Leidenschaften und Charaktere dargestellt. Nicht bloss in dem Titus Andronicus sind Greuel der Rache auf Greuel gehäuft, auch in Heinrich VI. und Richard III. ist die Rache ein vorherrschender Zug. In der Gestalt Margarethen's lebt die Rache der Lancaster fort und steigert sich zum furchtbaren Fluche. Noch im Hamlet ist der Ausgang von der Rache genommen; der Sohn, das ist die Forderung antiker Blutrache, welche in dem Geiste des alten Hamlet verkörpert ist, soll den Vater an dem Mörder rächen. Das Rachegefühl spricht sich in Hamlet so leidenschaftlich aus, dass er den Mörder nicht tödten will, als dieser betet, „das wäre Sold und Löhnung, Rache nicht“ —, dass er ihn tödten will, „wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wuth, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen, oder anderem Thun, das keine Spur des Heiles in sich hat,“ damit „seine Seele so schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle, wohin er fährt“ (3, 4). Diese Racheleidenschaft wird im Hamlet bezeichnend genug für Shakespeare's weitere Entwicklung nicht mehr in ihrer heiss vordringenden Wuth dargestellt, sie scheint vielmehr gebrochen an einem Charakter, der wie Hamlet durch mildere Naturanlage, Bildung und Philosophie den Naturforderungen der Blutrache entfremdet ist. Die Darstellung dieser Racheleidenschaft nehmen die Dichter der Sturm- und Drangperiode mit Vorliebe auf; sie tritt in einer Anzahl von Dramen Klinger's hervor; sie ist ein Motiv in Schiller's Räubern und in Kabale und Liebe, und mit diesem Zuge hängt zusammen, dass diese Dichter so gern zerrüttetes Familienleben, feindliche Brüder, eifer- und rachsüchtige Liebe (wie Ferdinand in Kabale und Liebe beweist), überhaupt die heftigsten Leidenschaften darstellen. Am schwächsten erscheint die Racheleidenschaft noch in Klinger's Drama „Sturm und Drang“. Der Hass des Lord Berkley gegen den Lord Bushy, durch Missverständnisse erzeugt und genährt, sucht und findet Rache, indem der Sohn des Lord Berkley den Lord Bushy zur See zu vernichten meint; aber der Sohn Bushy's und die Tochter Berkley's hegen auch getrennt zu einander eine leidenschaftliche Liebe, wie sich auch die Liebe Romeo's und Julien's

hartherzigen, blutgierigen Sklaven des Pabstes Sieg zu verleihen, der die Menschheit mit Füßen tritt! Ich sage, es liegt Unsinn darinnen, weiter zu denken, als an sein Ross und sein Schwert. Wir sind die Beute des Zufalls, der noch verwirrter und toller ist, als Heinrich's wahnsinniger Kopf.

auf dem gefährvollen Boden feindlicher Familien entfaltet; ¹⁾ aber während die letzteren, welche so leidenschaftlich in ihrer Liebe sind als die Eltern derselben erhitzt in ihrem Hass, ein tragisches Schicksal haben, wirken die Liebenden in „Sturm und Drang“ versöhnend auf den Hass der Väter.

Dagegen ist die Rachetragödie in Klinger's Drama „Stilpo und seine Kinder“ in ihrer vollen Blüthe. In diesem Drama sind Motive aus Hamlet und Romeo benutzt. Wie dem Hamlet der Vater ermordet ist, so ist Rinaldo's Vater, der Alles zum Wohle des Volkes that, unschuldig mit schwarzer, schrecklicher Verrätherei der Kopf abgeschlagen. Den Sohn ergreift auf der Stätte des Todes der Geist seines Vaters, „trat vor ihn, redete mit ihm und fordert Rache.“ ²⁾ Rinaldo nennt dies ein wonnevolles Wort; zugleich gefällt er sich in Melancholie, Humor und in einiger Raserei. „Eine kleine Art von Raserei,“ sagt er, „kann nichts schaden, es ist Gottes Eingebung in solchen Fällen.“ Im Uebrigen zeigt er grössere Entschlossenheit als Hamlet und bringt dem Geiste seines Vaters Todtenopfer, indem er die Verräther desselben ergreift und vernichtet. Diesen Hamletstudien hat Klinger einige Farbe aus Romeo und Julie beigemischt; der Sohn und die Tochter der feindlichen Familien, Horatio und Seraphine, sind durch leidenschaftliche Liebe verbunden, und Horatio findet den Tod. Auch eine Reminiscenz aus Richard II. glaube ich in der Gärtnerscene in dem Drama Stilpo wahrzunehmen. ³⁾ Von der furchtbaren Rache- und Fluchgestalt Margarethen's in Richard III. hat Klinger ein Abbild, freilich nur ein schwaches und farbloses, in der Herzogin Cornelia in dem Drama „Die neue Arria“ gegeben. Der Herzogin ist der Gemahl vergiftet, wie Margarethen's Gemahl durch Richard ermordet ist. Cornelia will Flüche auf Flüche gegen den Mörder häufen; der Rosaline ruft sie zu: „Lass Dir Rache Kraft geben! Lass uns ihn zerreißen, wo wir ihn ertappen, wie rechtschaffene Weiber. Lass uns in seinem unreinen Blute baden, ihn an den Haaren schleppen wie Weiber. Das soll Gelächter sein und Freude.“ ⁴⁾ Das Andenken an den gemordeten Gemahl und die Sehnsucht, an den Mördern Rache zu nehmen, stärkt und nährt die Herzogin durch ein Gemälde, welches den Helden in seiner jugend-

¹⁾ Unter dem Einfluss der nächtlichen Balconszene in Romeo und Julie ist auch im „Sturm und Drang“ (Klinger's Theater, Riga 1786, 2, p. 326) das zärtliche Gespräch zwischen Carolinen und ihrem Geliebten gedichtet.

²⁾ Klinger's Theater, Riga 1787, 3, p. 254, 256, 259.

³⁾ Klinger's Theater 3, p. 300.

⁴⁾ F. M. Klinger's Theater, Riga 1786, 2, p. 183.

lichen Kraft und Schönheit darstellt. „Sieh, Liebe!“ ruft sie auf das Bild hinweisend der Donna Solina zu, „diese Stirne, diese Augen, dieses Feuer, das die Feinde matt schlug! So wie er dasteht, kam er aus der Schlacht, wo er einen gefahrvollen Sieg erfochten.“¹⁾ Das Bild des Mörders, des Galbino, den sie einen Tiberius nennt, hängt Cornelia des Nachts auf, „um unablässig ihren Hass zu stärken.“²⁾ Bei diesen Stellen wird man an Hamlet erinnert, welcher in der Strafrede an seine Mutter von der Hinweisung auf die Bilder seines Vaters und Oheims einen so wirksamen Gebrauch macht. — Die Rachetragödie hat sich auch in Klinger's Drama „Die Zwillinge“ erneuert. Der besinnungslose, zum Mord fortschreitende Hass des Guelfo gegen seinen Bruder Ferdinando bildet die wesentliche Handlung des Dramas; Guelfo, sonst kraftvoll und ritterlich tapfer, ist voll Wuth gegen den Bruder, weil er ihn nicht für den Erstgeborenen hält, ihn sich in der Liebe des Vaters, im Besitz der Güter und der Braut vorgezogen sieht; man wird einigermaassen an Edmund in König Lear erinnert. Die höchst wirksame Situation feindlicher Brüder entlehnte dem letzteren Drama Klinger in dem Trauerspiel „Otto“, in welchem er auch Goethe's Götz benutzt hat. In dem „Otto“ handelt der eine Bruder verrätherisch gegen den Vater wie Edmund, der andere rettend wie Edgar. Der letztere, der ältere Sohn des Herzogs Friedrich, ist, wie Edgar, der von dem Vater mit Misstrauen verfolgte, welches der jüngere Sohn zu pflanzen und zu nähren gewusst hat. Der alte Herzog, auf der Flucht vor dem zweiten, entarteten Sohne, nur von einem Diener begleitet, im Walde, an einem Moraste, in der Nacht, äussert seine Schmerzen über den Undank der Kinder ähnlich wie Lear, und die Natur wird von ihm als mitempfindend angeredet wie von Lear;³⁾ er trifft auf einen Wahnsinnigen, und wie Lear den verstellt wahnsinnigen Edgar anredend sagt (3, 4): „Was, brachten ihn die Töchter in solch Elend? Konntest du nichts retten? Gabst du Alles hin?“ so fragt in Klinger's „Otto“ der Herzog die Mutter des Wahnsinnigen: „Weib, sage mir, haben ihn seine Kinder so gemacht?“⁴⁾ Auch andere Situationen und Charaktere in Klinger's „Otto“ erinnern an Shakespeare. In dem Rathe von Wieburg, welcher seinem Herrn, dem Bischof Adalbert, mit derselben Treue, Redlichkeit, Offenheit und Derbheit dient, wie Kent dem Lear, und das Loos der Verbannung

¹⁾ Klinger's Theater 2, p. 187.

²⁾ Klinger's Theater 2, p. 187.

³⁾ Klinger, Otto, Leipzig 1775, p. 119.

⁴⁾ Klinger's Theater 2, p. 148.

erfährt, wie Kent, kann man abgeschwächte Charakterzüge des letzteren erkennen.

Einem grösseren Einfluss hatte der Charakter Edmunds auf die Gestaltung des Franz Moor in Schiller's Räubern. Das Verhältniss zweier Brüder, von denen der eine den anderen aus der Liebe des Vaters durch Intrigue und Bosheit verdrängt, der Verdrängte noch nach schweren Leiden und unerkant der Retter des Vaters wird, welchem der andere Bruder nach dem Leben trachtet, fand Schiller in der Erzählung von Schubart im Schwäbischen Magazin von 1775. Diese Erzählung selbst hat grosse Aehnlichkeit mit Shakespeare's Darstellung der Schicksale, Leiden und Rettung, welche Gloster durch seine Söhne Edmund und Edgar erfährt. Dass Shakespeare's Genius auf den Verfasser der Räuber eine unwiderstehliche Wirkung geübt hatte, spricht dieser in der von ihm verfassten Kritik der Räuber mit feiner Selbstkenntniss aus, indem er sagt, man werde es, wenn nicht an den Schönheiten, doch desto gewisser an den Ausschweifungen merken, wie sehr der Dichter der Räuber sich in seinen Shakespeare vergafft habe. „Wie ein gewaltiger felsenstürzender Strom“ hatte den Jüngling Schiller die Dichtung Shakespeare's ergriffen, seit er zuerst durch den Unterricht des Professors Abel, dem er später den Fiesko widmete, mit einzelnen Stellen aus Othello in Wieland's Uebersetzung bekannt geworden war. In der Jugendperiode seiner dramatischen Dichtung ist Schiller von den Dramen Shakespeare's am meisten ergriffen worden, in welchen wie in Richard III., Lear, Othello u. a. die verbrecherischen Charaktere und die unmässig gesteigerten Leidenschaften am stärksten hervortreten. In dem Charakter des Franz von Moor kann man auch Züge aus Shakespeare's Jago wahrnehmen, welche mit anderen Richard III. und Edmund entlehnten gemischt sind. An Richard erinnert der Dichter selbst ausdrücklich; „hütet Euch dann,“ sagt Moser zu Franz, „hütet Euch ja, dass Ihr da ausseht, wie Richard und Nero!“¹⁾ Zu seinen maasslosen Verbrechen wird Franz getrieben durch die Begierde nach Herrschaft und Besitz, wie Edmund und Richard Gloster; Ränke und Lüge sind die Mittel, durch welche er zum Ziele gelangt, wie jene beiden; der alte Moor, so leichtgläubig wie Gloster, dessen Schwachheit jedoch der Dichter durch den astrologischen Aberglauben motivirt hat, giebt den Verläumdungen des Franz gegen seinen Bruder Karl so willig Gehör, wie Gloster den boshaften Einflüsterungen Edmund's gegen Edgar; Franz wie Richard III. umhüllen

¹⁾ Schiller's Werke, Stuttgart 1838, 2, p. 159.

ihre Bosheit mit dem Mantel erheuchelter Frömmigkeit und „scheiden Heilige, wo sie Teufel sind.“¹⁾ Vor sich selber bekennt sich Franz wie Edmund zu jenem ruchlosen Materialismus, welcher sich auf die Natur beruft, sittlich heiligen Gesetzen gegenüber;²⁾ Franz wie Richard III. verhöhnt das Gewissen: Gewissen, ruft Richard III. seinen Streitern zu, ist ein Wort für Feige nur, zum Einhalt für den Starken erst erdacht; uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz; so nennt Franz das Gewissen „einen Lumpenmann, Sperlinge von Kirschbäumen wegzuschrecken, einen milzsüchtigen, podagrischen Moralisten, der alte Wucherer auf dem Todesbette foltere, bei ihm aber nimmermehr Audienz bekommen soll.“³⁾ Aber beide, Franz wie Richard III. erliegen der Macht des Gewissens zunächst durch Träume. Die Traumbilder, durch welche Franz'ens Seele auch im wachen Zustande zusammenbricht, deren erschütternde Wirkung er in der Erzählung an Daniel vergeblich durch Sophistik wegzuhöhen sucht, sind die Anschauungen des jüngsten Gerichts und die Erscheinung des alten Mannes, der eine Locke vom silbernen Haupthaar schneidet und sie in die Schale der Sünden Franz'ens wirft. So erzählt auch Clarence in Richard III. (1, 4) dem Brackenbury den Traum seines belasteten Gewissens, wie der grimme Fährmann, den die Dichter singen, ihn über die betrübte Flut setzt in's Königreich der ewigen Nacht, und wie ein Schatten laut den Furien zuruft, den eidvergessenen Clarence zu ergreifen, und ihn auf die Folter zu nehmen! Dass dem Franz im Traum der eigne Vater, der alte gramgebeugte Mann erscheint, entspricht ganz dem Umstande, dass Richard III. in bedrängter Lage vor der Schlacht von Bosworth die Geister der von ihm Gemordeten erscheinen und ihm „Verzweif' und stirb“ zurufen. Auch in der äusseren Gestalt erinnert Franz von Moor an Richard III. Shakespeare liess die Seele Richard's, vollendet hässlich wie sie durch Verbrechen ist, auch in einem hässlichen Körper erscheinen, und Richard selber schildert sich (1, 1) als „von der Natur um Bildung falsch betrogen, entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt in diese Welt des Athmens, halb kaum fertig gemacht, so lahm und ungeziemend, dass Hunde bellen, hinkt er wo vorbei!“ So glaubt Franz grosse Rechte zu haben, über die Natur ungehalten zu sein. Warum musste sie mir, ruft er aus (1, 1 p. 20), diese Bürde von Hässlichkeit aufladen? Warum

¹⁾ Vergl. Schiller 2, p. 14, 17.

²⁾ K. Lear I, 2; Schiller's Räuber 1, 1 (p. 22).

³⁾ Schiller's Räuber 1, 1 (p. 21); 4, 2 (p. 122).

gerade mir die Lappländersnase? gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentottenaugen? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheusslichste auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken.“ Aber er will der Natur nicht Unrecht thun; er gesteht, dass sie ihm Erfindungskraft gegeben habe. Er ist ausgerüstet mit ätzend eindringendem Scharfsinn, und seine Bosheit bringt Meisterstücke des psychischen Denkens hervor (2, 1 p. 49). Man hat in Bezug auf den Charakter Franz'ens hervorgehoben, dass die Begriffe, welche der hohe Grad spitzfindigen Denkens voraussetzt, ihn nothwendig hätten veredeln müssen, oder, wie Carlyle sagt, dass er hätte einsehen müssen, die Politik der Redlichkeit sei die beste.¹⁾ Aber Schiller folgte auch in diesem Verhältnisse dem Vorgange Shakespeare's, welcher Richard III. mit einem kolossalen Verstande, einem überlegenen Scharfsinn begabte. Wenn Schiller in der Selbstkritik seines Dramas von den Ausschweifungen spricht, an denen man den Einfluss Shakespeare's erkennen werde, so sind diese Ausschweifungen in dem Umstande sichtbar, dass Franz in seiner Bösewichtsentwicklung uns unerklärlich bleibt, während Shakespeare uns den Grund und Boden anschaulich macht, aus welchem ein Riesengiftbaum, wie Richard III. ist, zu solcher Höhe emporwachsen konnte. In der Person Richard's steigerte Shakespeare die Darstellung des Bösen zum schaudererregend Monumentalen; seine furchtbaren Kräfte hat Richard aus der allgemeinen Verwilderung der Zeit gesammelt, er ist, wie F. Vischer in seiner trefflichen Entwicklung dieses Charakters sagt, die Frucht eines langen Bürgerkrieges, der ungeheuren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, die Pestbeule, worin die lang gegorene Eiterung giftig ausbricht, „die bauchige Spinne, der giftgeschwollene Molch,“ das Krankheitsprodukt, das die erkrankten Organe und dann sich selbst zerstört, das Strafwerkzeug, das die allgemeine Verderbniss sich selbst bereitet hat, das Alles um sich herum und dann sich selbst vernichtet,²⁾ wogegen Franz ein Privatbösewicht ist. In den Mitteln, welche derselbe zur Erreichung seiner Zwecke gebraucht, geht er theilweise wie Jachimo (im Cymbeline) zu Werke. Er will seines Bruders Braut demselben entfremden und für sich gewinnen und sucht dieses durch verläumderische Anklagen gegen die Sittlichkeit des Abwesenden zu erreichen (p. 43—45); als diese wirkungslos bleiben, nimmt er sie zurück und stellt sich, als ob er Amalien's Liebe nur auf

¹⁾ Emil Pallese, Schiller's Leben und Werke 1, p. 249.

²⁾ Kritische Gänge neue Folge, 2, p. 16. •

eine harte Probe habe stellen wollen. Genau so verfährt Jachimo gegen Imogen (Cymbeline 1, 7).

Die dramatischen Charaktere Shakespeare's, in welchen die Bosheit mehr oder weniger verkörpert ist, ein Richard, Edmund, Jago und Jachimo, scheinen noch auf andere Gestalten in den Dramen der Sturm- und Drangperiode Schiller's gewirkt zu haben. Die schleichende Bosheit des Secretär Wurm, welcher durch Intrigue seine Zwecke zu erreichen sucht und der Urheber der Eifersucht Ferdinand's ist, trägt etwas von Jago's Charakterzügen an sich. Gesteigert ist die Bosheit in der Gestalt des Mohren Hassan im Fiesko zur Lust am Bösen, und bemerkenswerth ist, dass der Dichter diesen Charakter in seinen Quellen nicht vorfand, dass er vielmehr eine frei hinzugefügte Schöpfung Schiller's ist. Man hat ihm einen Galgenhumor zugeschrieben; ¹⁾ in der That ist die Freudigkeit des Stolzes, welche er über gelungene Verbrechen empfindet, gerade so gross wie das Gefühl der Beschämung, das ihn ergreift, wenn er hinter seiner Verbrecheraufgabe, wie in dem Mordversuche auf Fiesko, zurückbleibt. Auf den Titel eines Schurken ist er stolz, denn er betont ausdrücklich seine Verbrecherehre; aber den Titel eines Dummkopfs verbittet er sich. ²⁾ Man wird bei diesem „confiscirten Mohrenkopfe“ an den Mohren Aaron in Shakespeare's Titus Andronicus erinnert, der, ein vollendetes Verbrecherscheusal, eine colossale Lust am Bösen hat und „jeden Tag verflucht, wo er besondere Bosheit nicht beging.“ (5, 1).

Diese Dichter der Sturm- und Drangperiode lieben es, wie wir erwähnten, Charaktere der heftigsten Leidenschaft darzustellen. Ein Charakter dieser Art, der sich zur vernichtenden Eifersucht steigert, ist Ferdinand in Kabale und Liebe. Er spielt in der bürgerlichen Welt, in welche ihn der Dichter versetzt hat, die Rolle des Othello. Die gesteigerte Leidenschaft nimmt ihm Urtheil und Besonnenheit, wie dem Othello; dieser wird mehr durch eigne blinde Wuth getäuscht, als durch die Ränke Jago's, die für einen nüchtern und besonnen Denkenden plump und wirkungslos wären, und mit Recht wird Othello von Emilia „ein Dummkopf, blöder Thor, hirnlos wie Koth“ genannt (5, 2). So leidenschaftlich besinnungslos ist auch Ferdinand; sonst hätte er bei der Kenntniss, die er von den Ränken und Verbrechen seines Vaters hatte, bei der vollendeten Verachtung, mit welcher er ein Subject wie den Hofmarschall von Kalb behandelt,

¹⁾ K Fischer, Schiller als Komiker, p. 55.

²⁾ Schiller's Werke 2, p. 202.

doch das Gewebe der Intrigue wenigstens ahnen und vor übereilem Handeln zurückschrecken müssen. Dass dem Dichter des Ferdinand in der Darstellung der Leidenschaft, welche alle Ufer der Besonnenheit überfluthet, Othello vorschwebte, glauben wir auch aus dem Gange der Entwicklung, den der Charakter und das Handeln des Ferdinand nimmt, schliessen zu können. Als dieser überzeugt zu sein glaubt, dass Luise treulos und eine Buhlerin sei, glaubt er „noch Dank zu verdienen, dass er die Natter zertritt, ehe sie auch noch den Vater verwundet“ (p. 452), er wähnt in frevler Selbstüberhebung, dass „die obern Mächte ihm ihr schreckliches Ja herunter nicken, dass die Rache des Himmels unterschreibt und Luise ihr guter Engel fahren lässt“ (p. 457). Entschlossen sie zu tödten wird er tief bewegt durch „ihre süsse melodische Stimme,“ durch das Ebenmaass ihrer vollkommenen Schönheit (p. 461); er vergegenwärtigt sich die seligen Stunden seiner unbefleckten Liebe und meint, „die ganze Schöpfung sollte den Flor anlegen und über das Beispiel betreten sein, das in ihrer Mitte geschieht“ (p. 462). Als ihr Tod durch Vergiftung gewiss ist, will er sie nicht mit einer Lüge von hinnen gehen lassen (p. 463). Die Entwicklung der Gedanken und Handlungen Othello's ist ganz ähnlich. In der wahn sinnigen Ueberzeugung, dass Desdemona verbuhlt sei, will er sie tödten, damit „sie andre nicht betrüge,“ und er meint das Schwert „der Gerechtigkeit“ zu führen (5, 2). Er hebt ihre Schönheit hervor und nennt sie ein „reizend Muster herrlichster Natur“ (5, 2), als eine „wunderwürdige Tonkünstlerin“ hatte er sie schon dem Jago gepriesen (4, 1); über die Schuld, welche er ihr beimisst, empfindet die Natur Empörung: „dem Himmel ekelts und der Mond verbirgt sich, der Buhler Wind, der küsst, was ihm begegnet, versteckt sich in die Höhlungen der Erde und will nichts davon hören (4, 2); da sie sterben muss, mahnt er sie, sich vor Meineid zu hüten (5, 2). * Die Charaktere der Bosheit und gesteigerten Leidenschaft, welche Schiller in den Dramen seiner Sturm- und Drangperiode zur Darstellung brachte, äussern sich auch in einer Sprache, welche in der Anwendung des Colossalen und Titanischen, in der Kühnheit und individuellen Ausführung der Bilder die Schule Shakespeare's verräth. Wenn Karl von Moor (A. 1 Sc. 2 p. 38) in der Meinung, trotz seiner Reue von seinem Vater verstossen zu sein, in wilde Wuth ausbricht und „den Ocean vergiften möchte, dass die Menschen, die falsche, heuchlerische Krokodilsbrut den Tod aus allen Quellen saufen,“ wenn Fiesco (A. 5 Sc. 13 p. 323) seine Herzensqual über den Tod seiner Gemahlin, die er selbst unwissent-

lich getödtet hatte, in Ausdrücken der Verzweiflung kund giebt, so glauben wir in der Sprache dieser Stellen die Leidenschaftlichkeit Lear's in seiner Wuth über den Undank der Töchter und Othello's Verzweiflung über Desdemona's Ermordung zu vernehmen.¹⁾ Diese leidenschaftlichen Charaktere, wie Luise in Kabale und Liebe, schwelgen in Todesgedanken, und in ihrer unglücklichen Stimmung malen sie sich Tod und Verwesung zur Schönheit aus und sprechen im Tone der verzweifelnden Constanze in Shakespeare's König Johann. „Vor einer Spinne schütteln wir uns,“ sagt Luise (A. 5 Sc. 1 p. 439), „aber das schwarze Ungeheuer Verwesung drücken wir im Spass in die Arme.“ Das Grab erscheint ihr als „ein Brautbett, worüber der Morgen seinen goldenen Teppich breitet, und die Frühlinge ihre bunten Guirlanden streuen! Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten, es ist ein holder niedlicher Knabe, blühend wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht — ein stiller dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit, das Feenschloss der ewigen Herrlichkeit aufschliesst, freundlich nickt und verschwindet.“²⁾

¹⁾ Othello 5, 2:

Wenn wir am Thron erscheinen,
Wird dies dein Bild mich fort vom Himmel schleudern,
Wo Furien mich ergreifen. Kalt, mein Mädchen?
Wie deine Keuschheit!
O du verfluchter Sklav! Peitscht mich, ihr Teufel,
Weg von dem Anblick dieser Himmelschönheit!
Stürmt mich in Wirbeln! Röstet mich in Schwefel,
Waseht mich in tiefen Schlünden flüss'ger Glut!

Fiesko A. 1 Sc. 13 p. 323:

Ach dass ich stünde am Thor der Verdammniss, hinunterschauen dürfte mein Aug' auf die mancherlei Folterschrauben der Hölle, saugen mein Ohr zerknirschter Sünder Gewinsel. — Könnst' ich sie sehen, meine Qual, wer weiss, ich trüge sie vielleicht! Mein Weib liegt hier ermordet. — Nein das will wenig sagen! Ich, der Bube, habe mein Weib ermordet — O pfui, so etwas kann die Hölle kaum kitzeln — Erst wirbelt sie mich künstlich auf der Freude letztes, glättestes Schwindeldach, schwatzt mich bis an die Schwelle des Himmels — und dann hinunter — dann — o könnte mein Odem die Pest unter Seelen blasen — dann — dann ermord' ich mein Weib!

²⁾ Vergl. Constanze's Worte in König Johann 3, 4:

O lebenswü'd'ger holder Tod!
Balsamischer Gestank! gesunde Fäulniss!
Steig' auf aus deinem Lager ew'ger Nacht,
Du Hass und Schrecken der Zufriedenheit,
So will ich küssen dein verhasst Gebein,
In deiner Augen Höhlung meine stecken,

Kühnheit, Seltsamkeit und individuelle Ausführung der Bilder in einer leidenschaftlichen Sprache tritt überall hervor und verräth grosse Liebe des jugendlichen Schiller zu Shakespeare. An drei Stellen giebt er den Steinen persönliches Leben, wie Shakespeare in der Leichenrede des Antonius; er nennt den Tag verschämt wie Shakespeare in Macbeth; er bezeichnet die Reue als eine höllische Eumenide, eine grabende Schlange, die ihren Frass wiederkaut, die ihren eignen Koth wiederfrisst und erinnert uns an Shakespeare's Bezeichnung der Eifersucht im Othello; er ruft Wehe über die schlaue Sünde, die einen Engel vor jeden Teufel stellt, wie Angelo in Maass für Maass ähnlich sich ausdrückt; er wendet das Colossale und die Uebertreibung wie das Niedrige an, um starken Effect oder auch eine komische Färbung hervorzubringen; der individualisirende Stil tritt ausserdem in der Fabel hervor, welche Fiesko (p. 231) vom Reich der Thiere und der Gährung in demselben erzählt und welche an des Menenius Erzählung vom Streite der Glieder gegen den Magen in Shakespeare's Coriolan erinnert.¹⁾

Um meine Finger deine Würmer ringeln,
Mit eklem Staub dies Thor des Odems stopfen
Und will ein grauser Leichnam sein wie du.
Komm, grins' mich an; ich denke dann, du lächelst,
Und herze dich als Weib. Des Elends Buhle,
O komm zu mir.

Hiermit vergleiche noch die Anschauungen bei Schiller, Fiesko 5, 14 p. 325: Dieser unglücklichen Fürstin will ich eine Todtenfeier halten, dass das Leben seine Anbeter verlieren und die Verwesung als eine Braut glänzen soll. Fiesko 2, 14 p. 241: Der Tod giebt übermorgen prächtige Gala und hat zwölf genuesische Fürsten geladen.

¹⁾ Die im Obigen angedeuteten Stellen sind folgende; Schiller's Werke in 12 Bänden (1838) 1, p. 37: Steine hätten Thränen vergossen; p. 267: so werden die Steine hinter mir springen und die Hunde Zetermordio heulen; p. 309: Weinen möchten diese Quader, dass sie die Beine nicht haben, meinem Fiesko zuzuspringen. Vergl. Shakesp. Jul. Cäs. 3, 2: und jeder Wunde des Cäsar eine Stimme lieh, die selbst die Steine Roms zum Aufstand würd' empören. — Fiesko 4, 12 p. 293: diese gährenden Rebellen könnten hinter dem Rücken des verschämten Tages ihre gottlosen Künste treiben. Macbeth 2, 3: Ist's Sieg der Nacht, ist es die Scham des Tags, dass Finsterniss der Erd' Antlitz begräbt? — Mit der oben angeführten Stelle aus Schiller's Räubern 2, 1 p. 50 vergl. Othello 3, 3: O bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht; 's ist ein grünäugig Ungeheuer, das böß spielt mit der zum Frass bestimmten Beute. — Mit den Worten Fiesko's 2, 14 p. 252: O über die schlaue Sünde, die einen Engel vor jeden Teufel stellt - vergl. Maass für Maass 2, 2: O list'ger Erbfeind! Heil'ge dir zu fangen, köderst du sie mit Heil'gen. Mit Gianettino's Worten im Fiesko 2, 14 (p. 242): Der Teufel, der in mir steckt, kann nur in Heiligenmaske incognito bleiben — vergl. Richard III. 1, 3: Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen, und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin. —

Es wäre interessant zu wissen, was Lessing über Schiller's erste Dramen, die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe geurtheilt hätte; aber sie erschienen erst nach dem Tode des grossen „Rufers im Streit“. Die Richtung, welche das Drama in Deutschland durch Lenz und Klinger, ja auch durch Goethe's Götze genommen hatte, hat Lessing verurtheilt. Er hatte selbst Shakespeare's Naturwahrheit gegen die tyrannische Regelmässigkeit der französischen Bühne in die Waffen gerufen, aber er war weit entfernt, die zügellose Genialitätssucht zu begünstigen, welche in den Dramen der Sturm- und Drangperiode sich geltend machte. Gegen die Regellosigkeit dieser Dichter, gegen falsche Shakespeare-Liebe und Benützung hat Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (Lessing's Werke von Lachmann 7, p. 454) seine Stimme erhoben; in einem Briefe an seinen Bruder vom 11. November 1774 rügt er das theatralische

Die Anwendung des Colossalen im bildlichen Ausdruck nach Shakespeare's Vorbild zeigt sich in folgenden Beispielen: Franz von Moor in den Räufern 4, 2 (p. 116): Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren in Todsünden gewatet, dass es Unsinn wäre zurückzuschwimmen, wenn das Ufer so weit dahinter liegt. Vgl. Macbeth 3, 5: Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen, dass, wollt' ich nun im Waten stille stehn, Rückkehr so schwierig wär als durch zu gehn. — Räuber 2, 3 (p. 87): Gräuliche, gräuliche Frevel, die bis zum Himmel hinaufstinken; vergl. Hamlet 3, 3: O meine That ist faul, sie stinkt zum Himmel. — Die Uebertreibung ist benutzt, um der Darstellung eine komische Farbe zu geben; in Kabale und Liebe sagt der Musikus Miller 2, 4 p. 378: Wenn ich ihm nicht Leib und Seele breiweich zusammendresche, alle zehn Gebote und alle sieben Bitten im Vaterunser und alle Bücher Mosis und der Propheten auf's Leder schreibe, dass man die blauen Flecken bei der Auferstehung der Todten noch sehen soll —; vergl. Komödie der Irrungen 3, 2: Ich wette, ihre Lungen und der Talg darin brennen einen polnischen Winter durch; wenn sie bis zum jüngsten Winter lebt, so brennt sie eine Woche länger als die ganze Welt. — Der Mohr Hassan (Fiesko 2, 15 p. 242) sagt: Entwischt mir eine Locke Haar, so sollt ihr meine zwei Augen in eine Windbüchse laden und Sperlinge damit schiessen. Vergl. Falstaff (Die lustigen Weiber von Windsor 3, 5): Wenn mir noch einmal so mitgespielt wird, so soll man mir das Gehirn ausnehmen und es in Butter braten und es einem Hunde zum Neujahrgeschenk geben. — Auch in folgenden Stellen wird man den Einfluss Shakespeare's nicht verkennen: Verrina im Fiesko 3, 1 p. 254 sagt: Hätte der Frost des Alters oder der bleierne Gram den fröhlichen Sprung deiner Geister gelähmt — hätte schwarzes klumpiges Blut der leidenden Natur den Weg zum Herzen gesperrt, dann wärest du geschickt, die Sprache meines Grams zu verstehen und meinen Entschluss anzustaunen. Vergl. Shakespeare's König Johann 3, 3: Hätte Schwermuth, jener düstre Geist, dein Blut gedörret, es schwer und dick gemacht, das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft usw. — Verrina (Fiesko 1, 12 p. 211) sagt zu Bourgnino, welcher sich mit seiner von Gianettino Doria geschändeten Tochter vermählen will: Nehmen Sie mit dem Abtrag von anderer Leute Gastung vorlieb? Vgl. Antonius und Cleopatra 3, 11, wo der erstere zur letztern sagt; Ich fand euch, einen kalt gewordenen Bissen, auf Cäsar's Teller.

Unwesen. Niemand hatte mehr Recht zu solcher Verwerfung als Lessing. Von ihm aus den Dramen seiner reifen Schriftstellerperiode hätten die Lenz und Klinger lernen können, wie Shakespeare wahrhaft zu benutzen sei. Lessing hatte das Wort ausgesprochen: „Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein;“ er hat es in seinen eignen Dramen zur Wahrheit gemacht. Zwar ist er in früher Jugend, bei mangelhafter Kenntniss Shakespeare's gleichsam stofflich von der Macht dieses Genius berührt worden; das dramatische Fragment Henzi (Bd. 3 p. 331 fg.), 1749 in Alexandrinern gedichtet, giebt den Beweis. Die Uebersetzung des Julius Cäsar von Shakespeare, welche Herr von Borck im Jahre 1741 in Alexandrinern verfasst hatte, schwebte hier vor; ja so bedeutend war der Eindruck dieses Dramas auf Lessing, dass wir ihn in dem Entwurfe „Das befreite Rom“ (2, p. 452) wiederfinden; denn wenn es in dem dritten Auftritte des zweiten Actes dieses Entwurfs heisst: „Brutus fährt in seinen bedeutenden Possen fort,“ und wenn Volksscenen angekündigt werden, so bemerkt Danzel¹⁾ mit Recht, dass dergleichen Lessing wenigstens nicht den Franzosen abgelernt hatte; ja auch das Gedicht Lessing's „Die wider Cäsar verschwornen Helden“ (1, p. 66), in welchem Cassius, Decius, Brutus, Cimber sich selbst charakterisiren; ist auf eine Anregung durch Shakespeare's J. Cäsar zurückzuführen.²⁾ In dem dramatischen Entwurfe Lessing's „Alcibiades“ (Bd. 2, p. 465) finden wir im vierten Acte die Scene, dass Alcibiades die griechischen Gesandten, die ihn ermahnen, mit ihnen nach Griechenland zurückzukehren, abweist mit Hinweisung auf die Wankelmüthigkeit des Volkes, des „vielköpfigen Ungeheuers“, und werden an die ähnlichen Situationen in Shakespeare's Coriolan erinnert; auch im Philotas, obwohl er in Anlage und Ausführung sophokleischen Einfluss erfahren hat, hat Lessing es nicht verschmäht, in der fünften Scene einen an das Komische streifenden Ton anzuschlagen, der an Shakespeare erinnert und dessen „störende Geflissentlichkeit“ von Hettner getadelt wird.³⁾ Je mehr indessen Lessing in den Umfang und Inhalt der Dichtungen Shakespeare's eindrang, desto mehr wurde er nicht von den Einzelheiten, sondern von dem Wesen dieser Dichtungen gefesselt und bestimmt. Dieses Wesen war zunächst das Nationale. Er hatte frühzeitig erkannt, dass bei der Verwandtschaft der deutschen Nation mit der englischen auch „die deutsche

¹⁾ G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke 1, p. 166.

²⁾ Vergl. A. Stahr, G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1, p. 135.

³⁾ Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert 3, 2, p. 516.

Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen würde, wenn der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eignen Naturelle folgen wollt.“ Er betont es ausdrücklich (Bd. 6, p. 369), dass ein jedes Volk seine eigne Bühne haben müsse, während die französischen Stücke, die auf dem deutschen Theater gespielt würden, doch nur lauter fremde Sitten vorstellen, und zwar fremde Sitten, in welchen wir weder die allgemeine menschliche Natur, noch unsere besondere Volksnatur erkennen. Er klagt mit Bitterkeit in der Hamburgischen Dramaturgie, dass die Deutschen noch keine Nation seien: „wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen.“ Gegen diese götzendienerische Geschmacksrichtung hatte er Shakespeare auch aus nationalen Gründen zur Opposition aufgerufen; hatte er doch erkannt, dass dieser Dichter, wie die grossen Dramatiker der Griechen, der nationalsten einer ist, eigenartig in dem Volksthum stehend, unabhängig von fremden Mustern. In diesem Geiste Shakespeare's, der das nationale Leben des eignen Volkes in so hoch poetischen Bildern zur Anschauung gebracht hatte, hat Lessing Minna von Barnhelm gedichtet, welches mit Recht als das deutsche Lustspiel bezeichnet wird. Es bewirkte im Bilde, wie Goethe sagte, dass der Friede in den Gemüthern zweier deutscher Stämme wieder hergestellt wurde, und wie Shakespeare mit patriotischem Stolze seine Nationalhelden verherrlicht hat, so weist Minna von Barnhelm verherrlichend auf den grössten Helden und Fürsten des Jahrhunderts hin und auf die schönste seiner Eigenschaften, die Gerechtigkeit. — Was Lessing ferner in Shakespeare's Dichtungen liebte, ist die Naturwahrheit und der Individualismus der Charaktere. Beides war von den Franzosen nicht oder wenig verstanden worden. Indem Lessing gegen Gottsched bemerklich macht, „dass die Deutschen mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, dass wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt, dass das Grosse, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirke als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte, dass uns die zu grosse Einfachheit mehr ermüde als zu grosse Verwicklung,“¹⁾ bezeichnete er den ganzen Umfang des individualisirenden Stils und der Composition Shakespeare's. Und in dem Sinne der Naturwahrheit und individualisirenden Charakteristik Shakespeare's dichtete Lessing

¹⁾ Werke 6, p. 42.

selbst. Er brachte seinem Shakespeare die eigne Anlage entgegen. Schon als er Shakespeare nur noch ganz unvollkommen kannte, trat er in Miss Sara Sampson in „die volle Lebensfrische und Naturwahrheit“ in der Charakteristik des Mellefont ein, und je weiter er in dem Studium Shakespeare's fortschritt und je tiefer er ihn erkannte, desto lebensfrischer sind die Gestalten seiner Dramen geworden, in denen, wie in Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Nathan die Rückkehr zur Natur und die Sprache des Herzens so vernehmbar ist. Diese Lebensfrische und Naturwahrheit entfaltet sich in der individualisirenden Zeichnung der Charaktere, in der Kleinmalerei, mit welcher selbst die untergeordnetsten Charaktere zu fassbaren, plastischen Gestalten werden, in der Mannigfaltigkeit und scharfen Bestimmtheit, durch welche die dargestellten Personen hervortreten, in der ~~Lebhaftigkeit des Dialogs~~, in der scharfsinnigen Behandlung der Sprache, durch welche er so oft an Shakespeare erinnert. Das Charakteristische, das ~~psychologisch Treffende~~, das man an Shakespeare zu aller Zeit bewundert hat, war es, was Lessing von dem Meister lernte, indem er den starren Schematismus der französischen Tragödie bei Seite warf und wie Shakespeare jene verwickelten Charaktere zeichnete, welche von den mannigfachsten Zwecken und Stimmungen bewegt werden und in dem Reichthum individuellen Lebens das Eigenthum des modernen Dramas sind. Was aber in dem Verhältniss Lessing's zu Shakespeare das Bewundernswürdigste ist, Lessing kannte seine Schranke; er wußte, dass ihm der Reichthum und Schwung, die Innigkeit, Tiefe und Phantasiefülle des grossen Lyrikers fehlte; das meinte er selbst, wenn er in dem berühmten, oft gemissbrauchten Geständniss von sich sagte,¹⁾ er fühle die lebendige Quelle nicht in sich, die durch eigne Kraft sich emporarbeitet, durch eigne Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiesst; er müsse Alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen. „Es liegt,“ sagt A. Stahr sehr richtig und schön,²⁾ „eine Sonnenhelle über den Gebilden seiner Dichtung, eine fast unbarmherzige Klarheit, welcher der geheimnissvolle Zauber der Schatten und des Halbdunkels, das malerische neben dem plastischen Elemente fehlt.“ Auf diesem Gebiete wunderbar reicher Lyrik, tief musikalischer Stimmungen, anmuthiger und grossartiger Naturerfassung feiert Shakespeare seine glänzendsten Triumphe. Ein Schriftsteller von vorherrschender Verstandesrichtung, wie Klinger,

¹⁾ Hamburgische Dramaturgie, Werke 7, p. 448.

²⁾ G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke 1, p. 327.

suchte auch in diesem Garten Shakespeare's seine Blumen, Blüten und Zweige zu pflücken, aber es gelang nicht; und wir können aus den Mittheilungen von R. Prutz ¹⁾ ersehen, was Weisse in seinem Drama „Romeo und Julie“ aus einer tief lyrischen Scene Shakespeare's gemacht hat. Lessing war sich über seine Schranke so klar, dass er auf das Gebiet des Lyrischen und Romantischen Shakespeare nie gefolgt ist; es genügte ihm an dem grossen dramatischen Verstande Shakespeare's sich für die eignen Compositionen zu schulen und zu bilden. Daher war er weit entfernt, in Shakespeare den Dichter dramatischer Unregelmässigkeit zu sehen, wie Lenz und Klinger; er sah ihn sogar im Einklange mit den Regeln seines Aristoteles. Er hatte wie Shakespeare die Bühne im Auge und hat wie dieser Bühnenmässiges, Aufführbares geleistet; nicht die regellose Natur war sein Ziel, sondern Shakespeare's besonnene Kunst; und während Lenz's und Klinger's Dramen längst von der Bühne verschwunden sind, leben Lessing's Dramen auf der Bühne, sind Charaktere derselben, wie Orsina, Marinelli, Nathan, das lebhaft Studium bedeutender Mimen; sie verdanken ihr dauerndes Leben der besonnenen Kunst des kritischen Dichters. Dieser hatte daher auch vollkommen Recht in der Verwerfung der Erzeugnisse der Stürmer und Dränger; ja er war aus Gründen der Composition auch mit Goethe's Götz unzufrieden, wie weit auch diese Dichtung an ächt poetischem Gehalt die Dramen Lenz's und Klinger's überragt. Wenn wir in den Selbstbetrachtungen, Einfällen und kleinen Aufsätzen Lessing's die Worte finden (Bd. 11, p. 748): „Er füllt Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für ein Drama ausschreit,“ — so ist die Anspielung auf Götz von Berlichingen um so deutlicher, als Lessing auch in einem Briefe an seinen Bruder vom 11. November 1774 (Werke 12, p. 421) bemerkt, „dass er Lust habe, mit Goethe, trotz seinem Genie, worauf er so poche, anzubinden.“

~~XV~~ Dass Goethe's Götz unter dem Einflusse Shakespeare's entstanden ist, hat der Dichter selbst anerkannt. Im Greisenalter sagte er zu Eckermann, er habe wohlgethan, sich Shakespeare durch Götz und Egmont vom Halse zu schaffen. Keine Aeusserung bezeichnet Shakespeare's Unwiderstehlichkeit mehr als Goethe's Worte: „Shakespeare ist gar zu reich und gewaltig. Eine productive Natur darf alle Jahr nur

¹⁾ Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, p. 307.

ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zu Grunde gehen will.“¹⁾ Wenn der Dichter im Alter so urtheilte, wird man sich nicht wundern über die dithyrambische Art, in welcher der 21jährige Jüngling vor den Strassburger Freunden über Shakespeare redete. In dieser Rede, welche Otto Jahn bekannt gemacht hat,²⁾ polemisiert Goethe zunächst gegen die Regelmässigkeit des französischen Dramas, nennt alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst und fährt fort: „Shakespeare's Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigenthümliche des Ichs, die prä�endirte Freiheit unseres Willens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst. Unser verdorbener Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, dass wir fast eine neue Schöpfung nöthig haben, uns aus dieser Finsterniss zu entwickeln. Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland, haben sich bei dieser Gelegenheit, wie bei mehreren, wenig Ehre gemacht. Voltaire, der von jeher Profession machte, alle Majestät zu lästern, hat sich auch hier als ein ächter Thersit bewiesen. Wäre ich Ulysses, er sollte seinen Rücken unter meinem Scepter verzerren. Die meisten von diesen Herren stossen sich besonders an seinen Charakteren an. Und ich rufe: Natur, Natur! nichts so Natur, als Shakespeare's Menschen. Da hab' ich sie alle über'm Hals. Lasst mir Luft, dass ich reden kann! Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in colossalischer Grösse; darin liegt es, dass wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie mit dem Hauch seines Geistes; er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen von Natur zu urtheilen? wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen? Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, dass ich beim ersten Blick denke: das hätt' ich anders gemacht; hinten drein erkenn ich, dass ich ein armer Sünder bin, dass aus Shakespeare die Natur weissagt, und dass meine Menschen Seifenblasen sind von Romangrillen aufgetrieben. Und nun zum Schluss,

¹⁾ Gespräche mit Goethe von Eckermann 1, p. 232.

²⁾ Man findet sie abgedruckt bei Lewes, Goethes Leben und Schriften, übersetzt von Frese, 1, p. 113—116.

ob ich gleich noch nicht angefangen habe. Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare, das, was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als *zona torrida* brennen und Lappland einfrieren muss, dass es einen gemässigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen. Auf, meine Herren, trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug zu ruhen und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrthen- und Lorbeergebüschen verschlendern und vergähnen.“

Wie sehr Goethe in Strassburg durch Shakespeare vom französischen Geschmacke getrennt und seiner eigensten Dichtung zugeführt wurde, hat er selbst in anmuthiger Weise in Wahrheit und Dichtung erzählt. Schon in Leipzig hatten Dodd's Beauties of Shakespeare durch hervorragende Einzelheiten, durch grosse Sprüche, herrliche Schilderungen, humoristische Züge das Herz des Jünglings lebhaft getroffen und beschäftigt. Wie gross der Eindruck Shakespeare's auf ihn war, zeigen auch lyrische Gedichte, wie der Ausruf in dem biographischen Gedichte Ilmenau am 3. September 1783:

es hat
gefällt

Ist es ein flücht'ger Fürst wie im Ardenner-Wald?

Soll ich Verirrter hier in den verschlungenen Gründen

Die Geister Shakespeare's gar verkörpert finden?

Und wie er in der Jugend ihm alles zu verdanken glaubte, sprach er in dem Gedichte „Zwischen beiden Welten“ aus, wo er William einen Stern der schönsten Höhe nennt. Es ist demnach auch nicht zu verkennen, dass Götz von Berlichingen unter dem Einflusse Shakespeare's entstanden ist, dass durch dieses Drama Shakespeare's Oeconomie, nicht wie sie ist, sondern wie sie von den Dichtern der Sturm- und Drangperiode aufgefasst wurde, in Deutschland eingeführt worden ist.¹⁾ Nicht bloss die Rolle des Liebetraut, der wie ein Hofnarr sich gerirt, auch die Neigung des Dichters, durch eingelegte Lieder die lyrische Stimmung des Dramas zu erhöhen, sowie eine Anzahl derber, kraftgenialischer Ausdrücke und kühner Bilder erinnern lebhaft an Shakespeare. Aber man würde irren, wollte man

¹⁾ Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung 4, p. 520.

Götz von Berlichingen ein historisches Drama im Sinne Shakespeare's nennen. Zwar haben auch die historischen Dramen des grossen Briten ihren Eindruck auf den jugendlichen Goethe nicht verfehlt; man wird es der unwiderstehlichen Gewalt Shakespeare's zuschreiben müssen, wenn Goethe den Plan fasste, einen Julius Cäsar zu dichten, von dem der Anfang in dem Strassburger Tagebuche Goethe's sich findet. Aber die Geschichte und die lebensvollen historischen Gestalten, durch welche Shakespeare fesselt, haben den deutschen Dichter nicht am meisten beschäftigt. In Götz von Berlichingen sind die historischen Charaktere, welche Shakespeare markiger dargestellt und mehr zur Zeichnung der Zeit in den Vordergrund gestellt haben würde, „in dämmernde Ferne“ gerückt, wie Luther und Sickingen, andere, wie Hutten, gar nicht aufgenommen. Goethe tritt schon in seinem ersten Drama in der Eigenthümlichkeit auf, welche alle seine Dichtungen charakterisirt, mehr das Seelenleben und die lyrischen Schwankungen und Tiefen des Gemüths, als die historischen Thatfachen und Charaktere darzustellen. Was er in Shakespeare's Dichtungen am meisten liebte, wodurch er den tiefsten Einfluss erfahren, waren die psychologischen Tiefen. In dieser Richtung ist Shakespeare's Einwirkung schon auf die Bildung einzelner Charaktere im Götz von Berlichingen nicht zu verkennen. Goethe hatte Antonius und Cleopatra, er hatte Macbeth gelesen; er trug bedeutende Züge dieser Dramen vielleicht unbewusst in seine Dichtung. Cleopatra weiss durch sinnliche Reize wie durch schlaue Künste die verschiedensten Charaktere zu fesseln; sie ist die prototype Gestalt für Adelheid im Götz. Cleopatra zieht den Antonius in ihre buhlerischen Netze, dass er aller sittlichen Würde vergisst; in Rom wird er seiner Römerpflichten sich wieder bewusst, vermählt sich mit der ernstesten Octavia, wird aber, nach Aegypten und zu Cleopatra zurückgekehrt, der Octavia abtrünnig; so gewinnt Weislingen als Gefangener auf Götz'ens Burg auf kurze Zeit sich selbst wieder, beschliesst ein neues, eines deutschen Ritters würdiges Leben und verlobt sich mit Maria, in deren Augen, wie Franz sagt, Trost, gesellschaftliche Melancholie ist. Aber um Adelheid ist, wie der leidenschaftliche Page fortfährt, Leben, Feuer, Muth. In ihre Nähe gekommen, kann der schwache Weislingen dem Zauber sinnlicher Schönheit und ränkevoller Bildung nicht widerstehen und er bricht der schlichten Maria die Treue und vermählt sich mit Adelheid. — Als des Antonius Niederlage entschieden ist, verräth ihn Cleopatra; nicht minder wird Adelheid an Weislingen um Karls willen zur Verrätherin, ja zur Mörderin. Paul Heyse hält die Cleopatra für

das grösste Meisterstück weiblicher Charakteristik.¹⁾ Der Dichter leistete in der Zeichnung dieses Charakters das Erstaunliche, dass eine moralisch-verwerfliche Persönlichkeit wie Cleopatra durch „verschwenderische Fülle genialer Züge,“ mit denen sie vom Dichter ausgestattet ist, stets die Theilnahme des Betrachters fesselt. So abstossend-anziehend wie Cleopatra wirkt auch Adelheid. Wie die Pracht der Erscheinung und Umgebung Cleopatra's auf der Cydnusfahrt den soldatisch-gesinnten Enobarbus begeistert, dass er in seiner phantasiereichen Erzählung (2, 2) zum Poeten wird und den Agrippa zu dem Ausrufe „O wundervolles Weib!“ veranlasst, so wird auch Franz nach Weislingen's Ausdruck zum Dichter, als er die Schönheit Adelheid's in ihrem Eindrucke darstellt. Die Nachtseite ihres Wesens mit dem gesteigerten, entschlossenen Verbrechersinne und dem visionären Zuge ihrer Seele hat Adelheid aus dem Macbeth.²⁾ Diese Züge hat der Dichter in der herkömmlichen Ausgabe gemildert oder getilgt. In dem von Goethe ursprünglich verfassten Götz, welcher im 34. Bande der Ausgabe von 1840 gedruckt ist, sind die Reminiscenzen aus Macbeth in Adelheid's Monolog recht sichtbar. In dieser ersten Dichtung vergiftet Adelheid nicht bloss ihren Gemahl, sondern ihr Mordsinn schreitet weiter, wie Macbeth nach der Ermordung Duncans im Morden weiter schreitet, und ihr Buhle Franz wird ebenfalls von ihr dem Tode überliefert. Macbeth drückt seinen Mordsinn mit den Worten aus (3, 5):

Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,
Dass, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär' als durch zu gehn.

In seinem Gewissen durch gehäufte Verbrechen abgestumpft, steht er zuletzt da in grauenvoller Oede und ruft aus (5, 5):

Verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht.
Es gab eine Zeit, wo kalter Schau'r mich fasste,
Wenn der Nachtvogel schrie; das ganze Haupthaar
Bei einer schrecklichen Geschicht' empor
Sich richtete, als wäre Leben d'rin.
Ich habe mit dem Grau'n zu Nacht gespeist,
Entsetzen, meines Mordsinns Hauptgenoss,
Schreckt nun mich nimmermehr.

Man wird diese Gesinnungen und Stellen in schwächerer Färbung wiederfinden in Adelheid's Monolog in der ersten Bearbeitung des

¹⁾ Sh. Ant. u. Cleop. Leipzig 1867, p. VI.

²⁾ Vergl. A. Stahr, Goethe's Frauengestalten 1, p. 44.

Götz (Bd. 34, p. 140): Ich habe mich hoch in's Meer gewagt und der Sturm fängt an fürchterlich zu brausen. Zurück ist kein Weg. Weh! Weh! ich muss eins den Wellen Preis geben, um das andere zu retten. Die Leidenschaft dieses Knaben droht meinen Hoffnungen. — Könnte er mich in Sickingen's Armen sehen, er, der glaubt, ich habe Alles in ihm vergessen, weil ich ihm eine Gunst schenkte, in der er sich ganz vergass? Du musst fort — du würdest deinen Vater ermorden — du musst fort! Eben der Zaubergift, der deinen Herrn zum Grab führt, soll dich ihm hinterdrein bringen. Er soll. — Wenn's nicht fürchterlicher ist zu sterben, als einem dazu zu verhelfen, so thu ich euch kein Leids. Es war eine Zeit, wo mir graute. So sind alle Sachen, wenn sie in die Nähe treten, alltäglich.“ Das Interesse für Shakespeare mag den Dichter des Götz auch veranlasst haben, in der ersten Bearbeitung (34, p. 149) den Geist des ermordeten Franz der Adelheid erscheinen zu lassen, wie Banquo's Geist dem Macbeth oder die Geister der Ermordeten dem schlafenden Richard III. erscheinen.

Hat Goethe schon in dem Götz von den psychologischen Tiefen Shakespeare'scher Charaktere einen Einfluss erfahren, so wird man sich nicht wundern, dass er dem seelen- und gedankenvollsten Drama Shakespeare's, dem Hamlet, die fruchtbarste und nachhaltigste Anregung verdankte. Er nahm aus diesem Drama Einzelheiten in den Clavigo auf; wie verändert auch die Verhältnisse sind, da der grosse historische Hintergrund des Hamlet in dem bürgerlichen Drama Goethe's nicht benutzt ist, so sind doch einige Aehnlichkeiten evident. Hamlet liebt Ophelien, „der Frauen Aermste, die seiner Schwüre Honig sog;“ von seiner grossen Aufgabe, seinen ermordeten Vater zu rächen, belastet, hat er in seiner Seele keinen Raum mehr für diese Liebe und bricht durch kalte Entfremdung Ophelien's Herz. So wird Marien's Herz und Leben durch Clavigo's Treulosigkeit gebrochen. Und wie Laertes aus Paris herbeieilt, für den Tod des Vaters Rechenschaft zu fordern, so kommt Beaumarchais aus Frankreich nach Madrid, um für die gekränkte und verlassene Liebe der Schwester den Clavigo zu strafen. Shakespeare bringt das Grab und die Bestattung Ophelien's auf die Bühne; ahnungslos erfährt Hamlet Ophelien's Tod; der vorwurfsvolle Schmerz des Laertes reizt Hamlet's Seele; er ringt in dem Grabe mit Laertes. Ebenso hat Goethe das Leichenbegängniss Marien's auf die Bühne gebracht; Clavigo, nicht wissend, dass sie todt ist, erfährt die ihn vernichtende Nachricht am Sarge; an dem Sarge fechten Clavigo und Beaumarchais. „Macht mich nicht rasend,“ sagt Clavigo, „die Unglücklichen

sind gefährlich.“ So sagt Hamlet zu Laertes bei dem Kampfe im Grabe Ophelien's:

Denn ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir,
Das ich zu scheu'n dir rathe.

Man sieht, der deutsche Dichter folgte hier dem englischen auf das Gebiet des Düsternen und brachte eine Bestattungsscene zur Darstellung, wie Shakespeare uns nicht bloss im Hamlet auf den Kirchhof, sondern auch im Romeo in das Grabgewölbe, in Richard III. an den Sarg Heinrich VI., in Viel Lärmen um Nichts und im Cymbeline an das Grab der scheinotden Hero und Imogen führt. Und so war es im Hamlet der hervorragende Zug der Melancholie, welcher den deutschen Dichter tief anzog und beschäftigte. Wie vielseitig auch das Geistesleben Hamlet's ist, die melancholische Seelenstimmung durchdringt Alles. Hamlet ist der geborne Melancholiker. Selbstmordsgedanken sind ihm geläufig; noch ehe der Geist ihm erschienen ist und die zu schwere Aufgabe auf seine Seele gelegt hat, beklagt er, an den Tod des Vaters, an die überschnelle Heirath der Mutter denkend, dass der Ewige sein Gebot gegen den Selbstmord gerichtet hat; er wiederholt diese Selbstmordsgedanken in dem bekannten Monologe (3, 1), wo er den Schlaf, der das Herzweh und die tausend Stösse endet, die unsers Fleisches Erbtheil, ein Ziel nennt, das auf's innigste zu wünschen sei. Die Kirchhofsbetrachtungen, welche er mit Horatio anstellt, bezeichnen eine Grundstimmung seiner Seele. Scheint ihm doch das ganze Treiben dieser Welt ekel, schaal, flach und unerspesslich, ein wüster Garten, der in Samen aufschiesst, den verworfenes Unkraut gänzlich erfüllt. Weiss er doch der Ophelia keinen treueren Rath zu geben, als das traurige „Geh in ein Kloster“. Bis in den Humor, der ihm so reich zu Gebote steht, dringt die Nacht dieser Melancholie und giebt seinen Scherzen und Witzen eine düstere Farbe. In dieser Melancholie war er der geliebte Held des jugendlichen Goethe und seiner Genossen.¹⁾ „Sonderbar genug,“ erzählt Goethe in Wahrheit und Dichtung (Werke 22, p. 164), „bestärkte unser Vater und Lehrer Shakespeare, der so reine Heiterkeit zu verbreiten weiss, selbst diesen Unwillen. Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüther ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wusste jeder auswendig und recitirte sie gern, und Jeder-

¹⁾ Ueber Hamlet in Deutschland vergl. die treffliche Einleitung in der musterhaften Ausgabe des Hamlet von Karl Elze, Leipzig 1857, p. XLVII fg.

mann glaubte, er dürfe eben so melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.“ Wir erinnern daran, dass auch Schiller's Don Carlos mit trüber Hamletstimmung beginnt und der Dichter von seinem Helden sagte, er habe die Seele von Hamlet, dass ferner in Tieck's Karl von Berneck die Hamletstimmung zur tiefsten Trübseligkeit verarbeitet ist. Diese Melancholie Hamlet's trug Goethe auch in seine Dichtungen. Diese Stimmung ist die Signatur, mit welcher Werther gleich in dem ersten Briefe sich ankündigt. Er will sich bessern, schreibt er, will nicht mehr ein bisschen Uebel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkauen, wie er's immer gethan hat; er will das Gegenwärtige geniessen und das Vergangene soll vergangen sein. „Gewiss hast du Recht, Bester,“ fährt er fort, „der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Uebels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen.“ Nun tritt zwar in Werther's Leben eine Zeit der Heiterkeit ein, sie ist aber nicht durch einen willenskräftigen Charakter befestigt, und der melancholisch-sentimentale Zug seiner Seele erscheint stärker und selbstzerstörender als jemals, als eine hinreissende Leidenschaft in ihm stürmt. Nun wird ihm alles vergällt, was vorher ihm Freude schuf. Selbst „das volle warme Gefühl seines Herzens an der lebendigen Natur, das ihn mit so vieler Wonne überströmte, das rings die Welt ihm zu einem Paradiese schuf, wird ihm jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälerischen Geist, der ihn auf allen Wegen verfolgt.“ „Seine thätigen Kräfte,“ schreibt er in dem Briefe vom 22. August, „sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, er kann nicht müssig sein und doch auch nichts thun,“ wie in Hamlet die thätige Energie gelähmt wird durch das Uebermaass melancholischer Betrachtung. Nun haftet Werther's Seele an Persönlichkeiten des Wahnsinns mit schwelgerischem Behagen, ja er beneidet dem Unglücklichen den Trübsinn (Brief vom 30. November), die Verwirrung der Sinne, in der er verschmachtet, wie Hamlet's Melancholie sich darin gefällt, den Wahnsinnigen zu spielen; der inneren Melancholie in Werther's Seele entspricht die äussere in Ossian's Dichtung und verstärkt jene; nun treibt er das frevle Spiel mit Selbstmordgedanken zu der Höhe, dass er endlich durch wahnsinnige Melancholie erschläft und zerstört die eigene Hand gegen sein Leben bewaffnet. — Die melancholische Seelenstimmung Hamlet's, verbunden mit tiefsinniger Betrachtung, bildet auch einen Grundton in Goethe's Faust. Er

kann den Weg nicht finden, aus dem Meer des Irrthums aufzutauchen; und so fühlt er sich versucht, die Pforte des Todes in Hamletstimmung mit eigener Hand aufzureissen; und wie W. v. Schlegel, ohne den Charakter und den Inhalt des Hamlet zu erschöpfen, das Drama ein Gedankenrauenspiel nannte, so besteht die tiefste Tragik Faust's in der Verzweiflung über das Ungenügende seiner Erkenntniss der Wahrheit. In beiden Dramen haben daher die lyrischen, monologischen Ergüsse ihre ausgedehnteste Stelle und Berechtigung.

Die Melancholie und Gedankentiefe Hamlet's wirkt lähmend in ihm auf die Spontaneität des Handelns, und ein Ueberschuss des Denkens und Empfindens beeinträchtigt den rechtzeitigen und kräftigen Entschluss. Hierin liegt die Schwäche seines Willens. In dieser Willensschwäche fasste Goethe in Wilhelm Meister Hamlet's Charakter vorzugsweise auf. Die herrlichen Worte Goethe's in Wilhelm Meister (Werke 16, p. 294) haben über Hamlet's Charakter die erste klare Einsicht gegeben in einer Zeit, in welcher das Drama so vielen, die auf der Höhe der Zeitbildung standen oder zu stehen glaubten, ein Räthsel, ein Buch mit sieben Siegeln, ein Stein des Anstosses, ein Gegenstand verkehrtester Interpretation¹⁾ war. An der Auffassung Goethe's ist Manches berichtend modificirt worden. Wie sehr Goethe durch die Dichtung selbst veranlasst wurde, im Hamlet die Schwäche zu sehen, die einer grossen That nicht gewachsen ist, mögen ausser der von ihm angeführten Stelle (die Zeit ist aus den Fugen) solche Worte beweisen, wie sie Hamlet's Mutter über den Sohn ausspricht (5, 1):

So tobt der Unfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie das Taubenweibchen,
Wann sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh die Flügel.

Man hat aber mit Recht hervorgehoben,²⁾ dass es Hamlet keineswegs an Muth, Thatkraft, Tapferkeit, Mannhaftigkeit gebricht, auch ist die Bezeichnung Hamlet's durch Goethe als eines schönen, reinen, edeln, höchst moralischen Wesens wesentlich eingeschränkt worden. Fr. Vischer in seinem höchst fein- und tiefsinnigen Aufsätze über Hamlet³⁾ hebt hervor, wie hart und schonungslos, wie boshaft Hamlet's Natur gelegentlich sein kann. Aber trotzdem

¹⁾ Vergl. Shakespeare von Gervinus 3, p. 244.

²⁾ Ulrichi, Shakespeare's dramatische Kunst (Leipzig 1868) 3, p. 132.

³⁾ Kritische Gänge (Neue Folge), Bd. 2.

wird die Auffassung Goethe's bestehen bleiben, dass in Hamlet eine Differenz zwischen Wollen und Sollen, zwischen Pflichtgefühl und Pflichterfüllung zur Darstellung gekommen ist, dass Hamlet der Aufgabe, die im Sinne antiker Blutrache gestellt ist, nicht mit unreflectirter, ungebrochener Willenskraft genügt, dass die feine und tiefe Gemüthsanlage und die reiche Bildung Hemmnisse sind, die ihn seiner Aufgabe entfremden und die Vollbringung des für ihn Nothwendigen hinausschieben. In keiner Dichtung ist Shakespeare mehr der moderne Dichter, in keiner von der Orestesdichtung mehr unterschieden als in der Darstellung dieser durch so viele Factoren gelähmten Willenskraft. Auf diesem Gebiete ist ihm kein Dichter verwandter als Goethe. Man hat dem letzteren zum Vorwurf gemacht, dass die Gestalten, die er vorzugsweise zu zeichnen liebte, schwankende, haltlose Charaktere sind, die den Weg zum energischen sittlichen Entschlusse nicht finden können, die von einem reichen Gefühlsleben sich beherrschen und beirren lassen, denen der kategorische Imperativ der Pflicht keine bestimmende Macht, sondern Name, Schall und Rauch ist. In der That haben Gestalten wie Weislingen, Clavigo, Fernando (in Stella), Eduard (in den Wahlverwandtschaften) diese Familien-Aehnlichkeit, dass sie schwankende, willenlose Charaktere sind; sie tragen, wie verschieden sie auch sonst von Hamlet sind, ein Stück seines Wesens in sich; sie theilen mit ihm den Zug der Untreue, deren Hamlet gegen Ophelien sich schuldig macht; anstatt ihrem Schmerze zu gebieten und durch Willenskraft zu einem frischen, fröhlichen, thatkräftigen Leben sich aufzuraffen, versinken sie in denselben und machen sich, wie Werther und Tasso, aus demselben einen Genuss; sie gleichen in dieser Beziehung auch einem von Shakespeare so meisterhaft geschilderten Charakter, Richard II., der statt zu handeln und für seine Krone alle Kraft, ja das Leben selbst einzusetzen, von keinem Trost, sondern nur von Gräbern, Würmern, Leichensteinen hören will, der denjenigen verwünscht, der ihn ablenkt von dem bequemen Wege zur Verzweiflung, der so wenig die trefflichen Worte des Carlisle:

Herr, Weise jammern nie vorhandnes Weh,

Sie schneiden gleich des Jammers Wege ab,

beachtet als Werther die Mahnungen des besonnenen Wilhelm und des nüchternen Albert, oder Tasso den treuen und treffenden Rath des Alphons. Dass Goethe solche Charaktere in grösserer Anzahl gezeichnet hat als Shakespeare, kann ihm nicht zum Vorwurfe gereichen, da er wie Shakespeare sie nicht verherrlichte, sondern in ihnen Bilder tragischen Geschicks und Leidens aufstellte, das se

durch Selbstverlust gegen sich selbst heraufbeschworen. Das aber bleibt bemerkenswerth, dass die Hamletschwäche, die wir in gesteigertem Maasse in den genannten Charakteren anzutreffen glauben, mit besonderem, wiederholtem Interesse von Goethe zur Darstellung gebracht ist, weil der Dichter es liebte, die Irrgänge der Menschenseele aus psychologischen Gründen zu verfolgen. Ein Charakter der Hamletschwäche ist auch Wilhelm Meister. Das Drama Shakespeare's und der Roman Goethe's ist auf das Innigste mit einander verwachsen. Der grosse Einfluss des Hamlet auf Wilhelm Meister ist unverkennbar in den Charakteren und der Stimmung des Romans. Der Charakter Wilhelm Meister's selbst ist dem Wesen Hamlet's wahrverwandt dargestellt. Es gehört zu den schönsten Theilen des Romans, wie Wilhelm Meister zum leidenschaftlichen Verehrer Shakespeare's bekehrt wird. In der herkömmlichen Bewunderung des französischen Dramas auferzogen, von welcher er in der begeisterten Lobrede auf Racine dem Prinzen gegenüber einen zu redseligen Beweis giebt, „ist er nach dem, was er von Shakespeare's Stücken gehört, keineswegs neugierig, solche seltsame Ungeheuer näher kennen zu lernen, die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinaus zu schreiten scheinen.“ Er folgt indessen dem Rathe des praktischen Weltmannes Jarno und in der Einsamkeit seiner alten Wohnung, umgeben von einer verkümmerten Gesellschaft, thut er Blicke in die „Zauberlaterne dieser unbekanntten Welt“ und der Strom des grossen Genius ergreift ihn. Die Wirkung ist eine gewaltige; mit der Begeisterung, welche Wilhelm's lebhaftere Seele für alles Schöne hat, entfaltet er so treffend als poetisch seine Empfindungen und Anschauungen über den grossen Dichter. Aber nicht das Gebiet des öffentlichen Lebens und der welthistorischen Charaktere, das in Shakespeare's Dramen in so grossartigen Bildern aufgerollt ist, fesselt seine nachhaltigere Betrachtung; diese bleibt vielmehr mit eingehender Liebe und fruchtbarstem Verständniss an einem Drama, an einem Charakter haften, dem Wilhelm, wie verschieden auch die Umstände und Lebensverhältnisse sind, ein verwandtes Wesen entgegenbringt. Ihm ist es wie Hamlet eigen, die vorgezeichnete Strasse seines Pflichtenlebens zu verlassen und sich auf Nebenwegen aufzuhalten; er hat die Reise unternommen in Handelsgeschäften; aber er bringt seine Zeit willenlos unter Schauspielern hin, und Jarno sagt zu ihm mit grober Wahrheit (16, 213): „Es ist sündlich, dass Sie Ihre Stunden verderben, diese Affen menschlicher auszuputzen und diese Hunde tanzen zu lehren.“ Er fühlt auch Gewissensbisse, wie Hamlet so hart und herbe sich an-

klagt, hinter seiner Aufgabe zurückzubleiben. Er beschwichtigt sein Gewissen mit der Meinung, durch die Schauspielbeschäftigungen für seine Bildung zu sorgen, wie Hamlet seine unverkennbare Neigung zu dramatischen Darstellungen mit dem Streben verbindet, durch ein Schauspiel das Gewissen des Königs zu prüfen.) Der Königssohn Hamlet begegnet uns nicht als ein Staatsmann, der, zum Herrscher berufen, überzeugt und von dem Geiste unterrichtet, dass etwas faul ist im Staate Dänemark, nun Hand an's Werk legt, den Schaden zu heilen; er bewegt sich mit überwiegender Vorliebe auf dem Gebiete des Denkens und Reflectirens; er ist ein Gelehrter, er hat in Wittenberg studirt und möchte am liebsten dahin zurückkehren; er hat aus Büchern viele Sprüche sich angeeignet und kann aus Dramen Stellen recitiren; er führt Notizbücher der Gelehrsamkeit, er ist ein Kenner der dramatischen Poesie und giebt den Schauspielern Regeln und Vorschriften, welche der Einsicht eines feinen Aesthetikers vollkommen Ehre machen. Nicht minder liebt er es, sein Denken und Reflectiren auf die Verhältnisse des Lebens und der Sittlichkeit zu richten; er spricht seine Beobachtungen in Sätzen aus, die durch psychologische Tiefe und Wahrheit, durch Schärfe der Combination überraschen und fesseln. (Er ist ein enthusiastischer Freund der dramatischen Dichtung; er fasst sie im höchsten Sinne auf, vindicirt ihr einen hohen sittlichen Beruf und giebt dieses in der oft angeführten Stelle von der Aufgabe des Schauspiels (3, 2) tief zu erkennen.) Er hat selbst Schauspieler-Talent und -Neigung und hieraus stammt die Rolle des Scheinwahnsinns, die er mit unbehaglichem Behagen sich auflegt und spielt. Die Phantasiekräfte sind in ihm thätiger als die Richtung auf das praktische Leben; mit seinem Innern zu verkehren ist ihm grösseres Bedürfniss als nach aussen zu handeln; seine Seele ist lyrisch bewegt und seine eigene dichterisch phantasievolle Begabung tönt in der Fülle der Monologe. Es giebt keinen Charakter in irgend einem Drama Shakespeare's, der so viel in Monologen spräche (es kommen auf seine Person allein vier) als Hamlet; seine poetische Begabung ergiesst sich nicht allein in dem Reichthum des monologischen Denkens, sondern auch in der energischen Fülle und dem hohen Pathos einer empfindungsreichen Beredtsamkeit, wie das Meisterstück der Strafrede an seine Mutter beweist.

Alle diese Charakterzüge Hamlet's sind unter veränderten Lebensverhältnissen auch dem Wilhelm Meister eigen. Was der letztere von Hamlet sagt (B. 4, C. 15): „der Held ist planlos, aber der Dichter hat einen festen Plan,“ findet auf Wilhelm Meister voll-

kommene Anwendung. Seinem Berufe nach Kaufmann und zu kaufmännischen Geschäften auf die Reise gesandt, behandelt er diese Aufgabe als vollständige Nebensache; das Theater und die dramatische Poesie beherrschen ihn ganz. Wie Hamlet ist er ein feiner Kenner derselben, und in seiner eindringenden Beurtheilung des Shakespeare'schen Dramas ist der Kaufmannssohn den routinirten Schauspielern, selbst dem vielgewandten Serlo gerade so überlegen und für sie ein Lehrer, wie der Königssohn den Schauspielern über die Aufgabe des Dramas und über die Erfordernisse der Action durch seine feine Kenntniss Lehren zu geben berechtigt ist. Er verkehrt nicht blos gerne mit Schauspielern, wie Hamlet; er wird selbst Schauspieler und stellt in der Rolle des Hamlet grösstentheils sich selbst dar. Das handelnde, das politische Leben liegt ihm fern; im Hintergrunde des Romans bewegt sich der Krieg und das welthistorische Leben wie in dem Hintergrunde des Hamletdrama die kriegerische Expedition des Fortinbras; vergeblich sucht der praktische Jarno den Wilhelm zur Thätigkeit im grossen öffentlichen Leben zu bestimmen; mit sich selbst, mit seinem Innern beschäftigt, von melancholischem Schmerze durch den Verlust Mariannen's zerrissen, wie Hamlet über den Tod des Vaters und die hastige Heirath seiner Mutter, ist er in seiner Seele so lyrisch bewegt wie Hamlet es ist, und phantasiebegabt wie dieser, hat er den Ehrgeiz, aus dem grossen Meere der wahren Natur, die er in Shakespeare kennen gelernt hat, wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lebenden Publikum seines Vaterlandes auszuspenden (16, 228). (Zwar erscheint ihm seine kaufmännische Aufgabe zuweilen so bedeutend, wie Hamlet durch äussere Ereignisse, z. B. durch die Expedition des Fortinbras zum Handeln gespornt wird; „er fühlt es, wie angenehm und nützlich es sein könne, sich zur Mittelsperson so vieler Gewerbe und Bedürfnisse zu machen und bis in die tiefsten Gebirge und Wälder des festen Landes Leben und Thätigkeit verbreiten zu helfen.“ Aber die Phantasie trägt den Sieg über das praktische Leben davon; die lyrische Stimmung seiner Seele ergiesst sich so gern und oft in Monologen, wie wir es bei Hamlet finden; ehe Wilhelm den Entschluss fasst, zum Theater überzugehen, spricht er (Buch 4, Cap. 15) seine Erwägungen in einem Monologe aus; als er dem Schlosse Lothario's zureitet, bekommen die aus der Betrachtung der Natur fliessenden Empfindungen ihre sprachliche Gestalt in einem Monologe (B. 7, C. 1); Aurelien's Leiden und Tod treten vor seine Seele und er ruft aus: „Geist meiner Freundin, umschwebe mich! und

wenn es dir möglich ist, so gieb mir ein Zeichen, dass du versöhnt, dass du besänftigt bist.“ Wie Hamlet ein grosser, lyrisch bewegter Redner ist, so steht auch dem Wilhelm Meister, wie seine Aeusserungen über Shakespeare gegen Jarno, seine Erörterungen über Hamlet an die Schauspieler (B. 4, C. 3), seine Unterredungen mit Serlo über denselben Gegenstand beweisen, eine grosse und anschauliche Fülle der Beredtsamkeit zu Gebote; die Strafrede Hamlet's an seine Mutter hat ihn vielleicht veranlasst, dem Lothario eine ähnliche Rede zu halten, „die den grausamen Feind beschämen soll“ (B. 7, C. 1, p. 174).

Wenn Wilhelm Meister wegen der analogen Beschaffenheit seiner Seele besonders geschaffen war, den Charakter des Hamlet zu verstehen und zu spielen, während ihm Jarno das Talent für das Theater durchaus abspricht, so spiegelt sich der Charakter Ophelien's in dem Wesen Aurelien's wieder. Ophelia, um Hamlet's Liebe betrogen, nennt sich selbst der Frauen elendeste und ärmste, die seiner Schwüre Honig sog, und der Verlust dieser Liebe ist einer der Gründe, die ihren Geist erschüttern und sie in Wahnsinn stürzen; so glaubt sich Aurelie von Lothario betrogen und ist geschäftig, ihren Schmerz über den Verlust des von ihr geliebten Mannes bis zum Wahnsinn zu treiben; als sie ihren Freund Wilhelm mit dem Dolche verwundet hat, bezeichnet sie sich selbst als eine Halbwahnsinnige (B. 4, C. 20); und wie Ophelia im Wahnsinn nach dem Ausdrücke des Todtengräbers vorsätzlich ihre eigene Seligkeit sucht, so hat Aurelie durch liebevoll gehegten und gesteigerten Schmerz ihr Gemüth so zerstört, dass sie, durch die Darstellung der Gräfin Orsina übermässig angestrengt und erhitzt, in dem rauhen Abendwinde absichtlich Krankheit und Tod sucht und findet.)

Es ist oft hervorgehoben worden, dass Hamlet das subjectivste Drama Shakespeare's ist; unzweifelhaft trug der Dichter seine eigenen speciellen Gedanken und Lebensanschauungen, sein Philosophiren,¹⁾ in dieses Drama und gab Confessionen aus seinem eigenen Gemüthe; die Betrachtungen über Theater und Schauspieler waren dem Dichter selbst mehr als geläufig; die melancholische Lebensanschauung und Lebensmüdigkeit, welche Todesgedanken und Grabescenen liebt, wohnte zur Zeit der letzten Abfassung des Hamlet in des Dichters eigenem Herzen und der trübsinnige Inhalt des Monologes „Sein oder Nichtsein“ begegnet uns auch in einigen Sonetten.

¹⁾ Ueber Shakespeare's philosophische Studien vergl. die interessante Abhandlung von Tschischwitz in seinen Shakespeare-Forschungen.

G. Rümelin in seinen geistvollen Shakespeare-Studien, p. 91, meinte daher, der Zusammenhang des Ganzen im Hamlet habe durch diese subjectiven Zuthaten immer mehr aus den Fugen weichen müssen, die Charakteristik habe darunter Noth gelitten, dass der Dichter in verschiedenen Zeiten und **Stimmungen**, ohne den Grundriss des ersten Wurfs immer klar vor **Augen** zu haben, neue Zusätze machte. Wir glauben, dass die subjectiven Confessionen Shakespeare's im Hamlet auch als objectiv-berechtigte Bestandtheile des Dramas gerettet werden können.¹⁾ Was uns aber hier zunächst interessirt, ist der Umstand, dass auch Goethe im Wilhelm Meister Confessionen seines eigenen inneren und äusseren Lebens gegeben hat, dass er den Helden des Romans in einem Briefe an Frau von Stein sein geliebtes dramatisches Ebenbild nannte.²⁾ Der Roman ist in den Theilen, welche das Theater betreffen, die schönste Confession Goethe's über sein Verhältniss zu Shakespeare, und es giebt kein so schönes Denkmal, welches einem grossen Dichter von einem grossen Dichter gesetzt wäre, als diese begeisterte, tief eindringende und zugleich so phantasiereiche Verherrlichung Shakespeare's und insbesondere Hamlet's im Wilhelm Meister. Sie ist ganz unter dem überwältigenden und doch nicht kritiklosen Eindrucke entworfen, den der Dichter in seiner Jugend durch Shakespeare's Dichtung erfahren hat. Denn die Anfänge des Romans Wilhelm Meister fallen bereits in die Zeit von 1775—1780 und bis zum Jahre 1786 waren nur die vier ersten Bücher und der Anfang des fünften vollendet und am 8. December 1785 hatte Goethe die für den Roman nöthigen Hamletstudien zu Ende gebracht.³⁾ Mit dem Jahre 1786 schliesst das praktische Verhältniss der Goethe'schen Dichtung zu Shakespeare, das der Dichter nur sporadisch wieder aufnahm. Die italienische Reise, die begeisterte Anschauung antiker Kunstwerke, die tiefere Bekanntschaft mit griechischen und lateinischen Dichtungen füllte nun Goethe's Seele aus, und derselbe Mann, der in seiner Jugend Shakespeare Alles zu verdanken bekannt hatte, hielt es jetzt für ein Glück, der letzte der Homeriden zu sein. Die hohe Simplicität des antiken Dramas, die plastische Ueberschaulichkeit der Charaktere desselben wirkte mit unwiderstehlicher Energie auf Goethe's eigene Composition. Er hatte den Götz, den Egmont, vor allen den Faust in

¹⁾ Vergl. die treffliche Arbeit Fr. Vischers, Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft II, 146.

²⁾ Vergl. A. Stahr, Goethe's Frauengestalten 2, p. 7.

³⁾ A. Stahr, Goethe's Frauengestalten 2, p. 17.

jener dramatischen Mannigfaltigkeit, in jener Fülle malerischer Effecte gedichtet, die wir bei Shakespeare als das specifische Eigenthum des modernen Dramas bewundern; die Verwandtschaft zwischen Hamlet und Faust, wie original auch derselbe aus den Tiefen des 18. Jahrhunderts und aus den eigenen Seelenbewegungen des Dichters entsprungen ist, ist so gross wie die ausserordentliche Popularität beider Werke. Beide verdanken dieselbe dem Reichthum der Gegensätze, indem eine einsame, lyrisch vertiefte, zum Reflectiren und Denken geneigte Natur in den breiten Strom des handelnden Lebens, in die Mannigfaltigkeit der Situationen gebracht wird; dem Wechsel und Reichthum der Empfindungen, indem den Seelenschmerzen der beiden Helden entweder die Leidens-Entwicklung anderer Personen, wie Ophelien's und Gretchen's, entspricht und die flache Selbstgenügsamkeit der Thorheit oder einem sinnlich befriedigten Leben entgegengesetzt wird; den tiefen und vielseitigen Beziehungen, mit welchen die Personen zu den erhabenen und anmuthigen Erscheinungen der Natur gesetzt sind; der Schönheit, Tiefe und Originalität einer poetischen Sprache, welche alles Geheimnissvolle, Düstere, Tragische, alle Schattirungen des Witzes und Humors in treffendster Eigenheit auszudrücken weiss und im Faust in unvergleichlicher Musik und Tonfülle bald lieblich rieselt, bald erhaben braust. (Diese Eigenthümlichkeit des Faust im ersten Theile hat diese Dichtung fortdauernd auf der Bühne erhalten; auch Götz und Egmont scheinen noch immer grösseren Bühnen-Erfolg zu haben, als Iphigenie und Tasso; selbst das Weimarische Publikum, unter Goethe's Augen gebildet, fand, wie der Dichter selbst zu Eckermann sagte, diese letzteren Dramen langweilig und nur alle drei Jahre etwa führte man sie auf;) auch gab es zur Zeit des Erscheinens dieser Dramen viele, welche in der neuen Richtung einen Abfall Goethe's von deutscher Eigenthümlichkeit sahen,¹⁾ welche etwas Berlichingen'sches erwartet hatten und sich nicht finden konnten in die hohe Ruhe, welche selbst die Leidenschaften und das tiefste Seelenleben in mässigeren Formen behandelt; in das antike Maass, welches auf die Fülle der Personen und auf den verschwenderischen Reichthum einer weit verwickelten Handlung verzichtet; in die einheitliche Gemessenheit, welche die scharfen Contraste meidet, wie sie in Götz, Egmont und Faust in Shakespeare'scher Weise in der Verbindung tragischer und komischer Scenen vorkommen. (Aber nicht bloß die Liebe zur antiken Plastik und Poesie führte Goethe's

¹⁾ Vergl. Tieck, Vorrede zu Lenz'sen Schriften.
Jahrbuch V.

Phantasie zu dieser Richtung, sondern auch die eigene Anlage und Erfahrung.) Mit der Polemik derselben gegen die Erzeugnisse der Sturm- und Drangperiode, sowie mit der Ueberzeugung, dass eine folgerechte, Uebereinstimmung liebende Denkart dem Wesen der Deutschen entspreche, ging er im Greisenalter (1811) an die Bearbeitung von Romeo und Julie für das Weimarische Theater. Der „folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart“ fielen sehr wichtige Scenen und Stellen zum Opfer. Dieser Denkart musste die vierte und fünfte Scene des vierten Actes weichen, da die Witze der Bedienten in dem Trauerhause gegen den Schmerz der Eltern Julien's über die Todtgeglaubte die stärkste Disharmonie zu bieten schienen; diese folgerechte, Uebereinstimmung liebende Denkart musste die Gestalten der Amme und Mercutio's in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit verwerfen, die Goethe als „possenhafte Intermezzisten“ betrachtete, und auch das Kleinod der Erzählung von der Feenkönigin Mab fand als „phantastischer Auswuchs“ vor dieser grausamen Denkart keine Gnade. Auch die erste Scene des Dramas tilgte Goethe, setzte ihren Inhalt in Erzählung um und schwächte die lebensvolle dramatische Motivirung Shakespeare's. In derbem Realismus stellt diese Scene den Hass dar, den die beiden angesehenen Familien und damit ganz Verona in feindselige Parteien spaltet, und wir ahnen, dass die Blume der Liebe unter Nesseln des Hasses steht, welche überwuchernd das Gedeihen jener zu ersticken drohen. Noch viele andere charaktervolle Züge hat Goethe in Shakespeare's Drama in seiner Bearbeitung ausgelöscht, z. B. den scharfen Gegensatz, in welchen Romeo in seiner Liebe zum Grafen Paris gestellt ist. Aber wie unzufrieden man mit Goethe's Bearbeitung auch war, eine vernichtende Aenderung hat doch den Beifall des trefflichen Goethe-Biographen Lewes gefunden. Unmittelbar nach dem Tode Julien's schliesst das Drama in Goethe's Bearbeitung mit den Worten, welche Lorenzo spricht:

Auch sie ist hin, damit bekräftigt werde,
Dass menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rath verstiebt zu Nichts
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher als Böses unternehmen.
Die ehr'ne Pforte mög' euch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein geniesst,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb als Hass verschliesst.

Lewes findet den Ausgang, welchen Shakespeare dem Drama giebt, langweilig; aber wir folgen der besonnenen Beurtheilung Viehoffs,¹⁾ welcher trefflich hervorhebt, wie die Liebe in Shakespeare's Darstellung ihre Macht auf's Glänzendste dadurch bekundet, dass sie noch über den Leichen des liebenden Paares das Unmöglich-scheinende bewirkt, die urplötzliche Umwandlung eines verjährten Grimmes in den Herzen zweier Greise zur Bruderliebe.²⁾ Ausserdem scheint Goethe in den angeführten Schlussversen zu meinen, dass Romeo und Julie die Beute eines blinden Schicksals geworden sind; das war nicht Shakespeare's Meinung. Und sollten wir aus der Anschauung der schönsten Tragödie der Liebe nichts weiter gewinnen als die Erkenntniss, dass menschliches Beginnen eitel sei? Diese hatten wir schon immer. Aber die Behandlung des Dramas durch Goethe's folgerechte Denkart kann uns nicht überraschen. Sie hängt mit den schönsten Vorzügen dieses Dichters zusammen, welcher in den Dramen Iphigenie und Tasso die höchste Reinheit und Schönheit des Idealstils hervorgebracht hat. Diese Denkart tritt schon hervor, als der Dichter die hingebendste Bewunderung für Shakespeare hegte, welche im Wilhelm Meister ihren schönsten Ausdruck gefunden. Auch im Hamletdrama suchte Goethe die grosse Mannigfaltigkeit der Handlung zu vereinfachen. Nach seiner Meinung sind in diesem Drama „die Unruhen in Norwegen, die Gesandtschaften an den alten Oheim, der geschlichtete Zwist, der Zug des jungen Fortinbras nach Polen und seine Rückkehr am Ende, die Rückkehr des Horatio von Wittenberg, die Lust Hamlet's, dorthin zu gehen, die Reise des Laertes nach Frankreich, seine Rückkunft, selbst die Verschickung Hamlet's nach England, die Gefangenschaft bei den Seeräubern, der Tod der beiden Hofleute durch den Uriasbrief“ — „alles Umstände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieses Stückes, in dem besonders der Held keinen Plan hat, auf das Aeusserste schaden und fehlerhaft sind.“ Wie aber diese Umstände und Begebenheiten ihre begründete und begründende Stellung in dem Drama haben, hat Fr. Vischer in seiner Abhandlung über Hamlet²⁾ trefflich erwiesen.

¹⁾ Goethe's Leben 4, 124 fg. Vergl. Viehoff und Herrig, Archiv I, 263--273.

²⁾ Kritische Gänge, Neue Folge, 2, p. 147 fg.

Der zweite und letzte Theil dieser Abhandlung, welcher Schiller, Kleist, Tieck, Eichendorff u. s. w. behandelt, wird im nächsten Jahrgange erscheinen. D. Red.