

## Werk

**Titel:** Shakespeare, der Schauspieler

**Autor:** Kurz, Hermann

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1871

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0006|log15](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0006|log15)

## Kontakt/Contact

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

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

# Shakespeare, der Schauspieler.

Von

**Hermann Kurz.**

Ob Shakespeare gleich von vorn herein in seinen beiden Eigenschaften als Schauspieler und Dichter (indem er etwa fertige Stücke mitbrachte) zugleich gewirkt hat, ist nicht zu entscheiden. Aus der bekannten Stelle in Greene's *Groatsworth of Wit* lässt sich mehr vermuthen als beweisen, dass er zuerst die immerhin noch etwas sicherere Existenz des Schauspielers ergriffen hatte und nun erst als solcher (*'with his tigers heart wrapt in a players hide'*) seinen Collegen zu entdecken gab, dass sie an ihm ein 'Factotum' gewonnen hatten, das ihnen die ersten Dramatiker des Tages, einen Greene, Marlow etc., entbehrlieh machte.

Wie die Astronomen vom Merkur sagen, dass er 'sich in den Strahlen der Sonne verberge', so ist Shakespeare's Schauspielerruhm im Glanze seines Dichterruhmes erbleicht und nach und nach gänzlich untergegangen. Noch um 1680 konnte Aubrey von ihm aufzeichnen, dass er *'did act exceedingly well'*. Aber schon 1699 hatte der Verfasser der *Historia Histrionica* gehört, dass er *'was a much better poet than player'* (was übrigens immerhin noch Raum genug für einen trefflichen Schauspieler lassen würde). Und 1709 heisst es bei Rowe vollends, er habe sich ausgezeichnet *'if not as an extraordinary actor, yet as an excellent writer'*. So wuchs beständig die eine Seite, während die andere abnahm, bis es so ziemlich ausgemachte Sache wurde, dass der grosse Dichter ein mittelmässiger, wo nicht schlechter Schauspieler gewesen sei.

Bei seinen Lebzeiten lautete das Urtheil anders. *'Excellent in the quality he professes'*<sup>1)</sup> nennt ihn der Herausgeber des *Groatsworth*

<sup>1)</sup> Die Parodie *'with his tigers heart wrapt in a players hide'* als der beissendste

in der Abbitte vor *Kindheart's Dream*; und J. Davies, der ihn in einer durch den Zusammenhang deutlichen Randglosse 'W. S. R. B.' neben Burbage stellt, sagt ein andermal von ihm, wenn er nicht Könige gespielt hätte, so würde er wohl einen Genossen für einen König abgegeben haben. Je weniger Werth man der Subjectivität dieser Zeugen beilegen mag, desto mehr gewinnt ihr Zeugniß an objectivem Werthe: denn es ist vor dem Publicum einer Metropole abgegeben, mit welchem sich derlei Mittelschlag von Leuten nicht in Widerspruch zu setzen wagt. Die Andeutung, Shakespeare habe Könige gespielt, beweist jedenfalls für ein Rollenfach, das den Gedanken an einen untergeordneten Schauspieler ausschließt.

Allein noch ein ganz anderer Zeuge ist vorhanden, den man bisher wenn auch gekannt, doch nicht genug beachtet zu haben scheint: Ben Jonson; und seine Aussage hat um so mehr Gewicht, da sie rein Thatsächliches verzeichnet. Er führt nämlich unter dem langen, mehr als dreissig Namen enthaltenden Personenverzeichnis seines Sejanus die Hauptschauspieler, die in dieser Tragödie auf-

---

Bestandtheil jenes Ausfalls (denn der Rest desselben klingt ja für Shakespeare nur rühmlich) verlangte am ersten Genugthuung; und schon desshalb sollte über die Bedeutung von 'the quality he professes' kein Zweifel sein. Dazu braucht die Sprache der Zeit den Ausdruck 'quality' vorzugsweise von der Schauspielerprofession. So leitet Gosson in seiner 'School of Abuse' (1579) das Zugeständniß, dass einzelne Schauspieler eine ehrenhafte Ausnahme von ihrem Stande machen, mit den Worten ein: 'I speak not this as though every one that professeth the quality, so abused himself' etc. So lässt auch Shakespeare Hamlet von den schauspielenden Chorknaben sagen: 'Will they pursue the quality no longer than they can sing?' Und nachher zu den Schauspielern: 'Come, give us a taste of your quality; come, a passionate speech.' So sagt Heywood in seiner 'Apology for Actors' von der auf der Bühne eingerissenen Zügellosigkeit: 'Now to speake of some abuse lately crept into the quality' etc. Ebenso die ersten Herausgeber Fletcher's (1647), wo sie sich als Schauspieler auf den Vorgang der ersten Herausgeber Shakespeare's berufen: 'directed by the example of some who once steered in our quality' etc. In einem Epitaph endlich wird Burbage, der sich bekanntlich nebenher mit Malerei abgab, ein 'great master in his art and quality, painting and playing', genannt; also painting ist art und playing ist quality. Der letzte Zweifel aber sollte schwinden, wenn man den Parallelismus betrachtet, womit 'the quality he professes' und 'his facetious grace in writing' einander gegenüber gestellt sind. Chettle wird doch nicht, wie später Meres in Betreff der Sonette, ein geheimes Mitwissen um die erzählenden Gedichte, die 1592 noch nicht gedruckt waren, andeuten wollen? Nein, vielmehr will er nicht einmal die angetasteten Dramen näher kennen, und darum beruft er sich für diese auf das Urtheil von Höhergestellten, welchem er sich unterwirft. Muss aber 'writing' auf den Dramen-(Comödien-) Dichter gehen, so kann 'quality' nur noch auf den Schauspieler gehen, dessen Leistungen in diesem Stadium seines Lebens selbstverständlich notorischer waren.

getreten, folgendermaassen auf: *'The principal TRAGÆDIANS were Rich. Burbadge. Aug. Philips. Will. Sly. Joh. Lowin. Will. Shakespear. Joh. Hemings. Hen. Condel. Alex. Cooke.'* Eine Elite von acht Künstlern, und darunter Shakespeare der fünfte, gefolgt von seinen beiden nachmaligen Herausgebern. Noch mehr: unter dem Personenverzeichniss der Komödie *'Every Man in his Humour'* steht: *'The principal COMÆDIANS were Will. Shakespear. Aug. Philips. Hen. Condel. Will. Slye. Will. Kempe. Ric. Burbadge. Joh. Hemings. Tho. Pope. Chr. Beeston. Joh. Duke.'* Beinahe so viele Darsteller als Personen dieses Stückes, die aber auch fast lauter Hauptschauspieler erfordern. Die Schauspieler (wenn sie überhaupt genannt wurden) ohne Beifügung der Rollen aufzuführen, war bekanntlich eine Unart der Zeit. Man wird jedoch mit gutem Grund vermuthen dürfen, dass die Reihenfolge der Schauspielernamen zu der Namenreihe des Personenverzeichnisses (je nachdem in diesem die bedeutenderen Rollen unmittelbar auf einander folgen oder zwischen den unbedeutenderen hervorragten) in einem entsprechenden Verhältniss steht: und dann würde Shakespeare's Name in der Liste vor dem Sejanus ungefähr, doch nicht sicher zu bestimmen, mit der Titelrolle, in der Liste vor dem Humorstücke aber ohne allen Zweifel gleich mit der ersten Person des Verzeichnisses zusammenfallen, mit dem alten Knowell, auf den auch sonst schon gerathen worden ist, der, in deutsche Verhältnisse übertragen gedacht, unter die Schröder'schen und Iffland'schen Lieblingsrollen gezählt werden dürfte.

Wie dem indessen sein möge, jedenfalls erscheint Shakespeare in diesen beiden Listen als ebenbürtiger Genosse der berühmtesten Schauspieler jener Truppe ersten Ranges, das eine Mal in ihrer Mitte, das andere Mal an ihrer Spitze; und diese trockene urkundliche Ueberlieferung spricht stärker als die glänzendsten Kritiken. Sie bestätigt das Verfahren seiner ersten Herausgeber, ihn den *'principal Actors'* seiner eigenen Stücke, hier natürlich obenan, beizugesellen, und stimmt auf's Beste zu dem Titelbilde dieser Ausgabe, das ihn augenscheinlich — mit der künstlichen Haartracht, dem reducirten Bart und der Phantasiekleidung, die nur Theatercostüm sein kann (vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 317) — in einer theatralischen Rolle darstellt,<sup>1)</sup> was nimmermehr geschehen konnte, wenn er nicht ein gefeierter Schauspieler war.

---

<sup>1)</sup> Mit grosser Wahrscheinlichkeit wird bekanntlich vermuthet, dass er just in dem oben genannten Charakter Knowell's des Vaters dargestellt sei, welche für Ben Jonson sehr schmeichelhafte Wahl den lebhaften Antheil, den dieser an der Herausgabe der

Am besten jedoch für seine *'quality'* zeugt Shakespeare selbst, und das einfach mit dem Tone, womit er in Hamlet als Didaskalos auftritt. Für das gewöhnliche Publicum war es freilich der Prinz von Dänemark der in diesem Tone sprach (wenn überhaupt, was zweifelhaft, dieser Theil der Schauspielerscenen vor das grosse Publicum im Globus kam): aber die eingeweihtere Minderheit desselben wusste recht gut, wer dem Prinzen die Worte in den Mund gelegt hatte.

*Hamlet.*

Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde etc. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreisst, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern etc. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasiren prügeln lassen etc. Ich bitte euch, vermeidet das.

*Schauspieler.*

Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

*Hamlet.*

— — O es giebt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von Andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen

---

ersten Shakespeare'schen Folio nahm, noch besonders erklären würde. Denn er hat nicht nur den Vers vor dem Kupferstiche und das erste der vier Lobgedichte beigezeichnet, sondern — wie Malone II, 664 ff. unwidersprechlich nachweist — auch die Vorrede *'To the great Variety of Readers'* ist (ganz oder doch zum grossen Theile) von ihm verfasst. Dies führt nun freilich zu der eigenthümlichen Wahrnehmung, dass der (von den Schauspielern herrührende) Lobspruch, Shakespeare habe selten etwas **ausgestrichen**, worüber Jonson sich in seinen Discoveries lustig macht, seiner Zeit von ihm selbst oder doch unter seinen Auspicien ans Licht befördert wurde. Wenn man ihn übrigens, und mit wohlbegründetem Kopfschütteln, als Zeugen für die Aehnlichkeit des Stiches von Droeshout hinstellt, so ist man dem guten Ben doch wohl nicht ganz gerecht. Sein Vers hat verborgene Spitzen. Die Redensart, dass die Kunst mit der Natur gewetteifert habe, ist für jene Zeit durchaus banal und nichtssagend, aber deutlich genug giebt er weiterhin zu verstehen, dass nur das Aeussere des Gesichts ohne den Geist aufgefasst sei, und noch deutlicher lacht der Schalk hervor aus dem schliesslichen Zurufe, der Leser solle nicht das Bild ansehen, sondern das Buch. Die Rosen, die er streut, sind nicht immer ohne Dornen.

hatten, und so stolzirten und blökten, dass ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

*Schauspieler.*

Ich hoffe, wir haben das bei uns so ziemlich abgestellt.

*Hamlet.*

O stellt es ganz und gar ab! Und die bei euch die Narren spielen, lasst sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich, und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut. —

Bei seiner eigenen Truppe muss Shakespeare als Mitglied der Direction Macht genug besessen haben, um den gerügten pathetischen Unfug direct abzustellen, so dass er nicht zu einer so bedenklichen Blossstellung zu greifen brauchte. Aber das Extemporiren des Komikers kann auch die wachsamste Direction, wenn sie nicht etwa mit soldatischer Strenge einschreiten will, nicht so leicht verhindern. Dieses Recht hatte sich Tarlton herausgenommen, der Liebling des Publicums, und in seine Fusstapfen trat William Kemp, den wir unstat von der Admirals- zur Kammerherrntruppe, von dieser wieder zu jener und von jener wieder zu dieser übergehen sehen. Wenn nun auch die ihn zweifellos betreffende Stelle einem zeitweiligen Collegen galt, so konnte er als Clown seinen Puff ohne Schaden hinnehmen.

Um so gewisser aber sind die andern Rügen, die der Darstellung höherer Rollen gelten, nicht gegen Schauspieler der eigenen Truppe, die ein so besonnenes Directionsmitglied wie Shakespeare jedenfalls öffentlich geschont haben würde, sondern sie sind im Namen der ersten Schauspielergesellschaft, die sich bald auch (als Königs- truppe) selbst so nennen durfte, und in seinem eigenen Namen gegen die übrigen Theater gerichtet, auf deren eines, die Chorknaben- truppe, im Hamlet schon zuvor bei anderer Gelegenheit ein Hieb gefallen ist.

Ja, es hat diesmal allen Anschein, dass die 'Schauspieler, die ich habe spielen sehn und von Andern preisen hören, und das höchlich', auf keinen Geringeren als das gewaltige Haupt der Admiralstruppe, den neben Burbage berühmtesten und von einem

Theil der Kennerschaft, wie Nash und Jonson, mit mehr oder minder durchsichtiger Parteinahme gepriesenen Edward Alleyn gemünzt sind. Denn die Parteinahme gegen Burbage etc. wird Niemand verkennen, wenn Jonson in seinem Gedicht auf Alleyn diesen anredet: *'Others speak, but thou alone dost act!'* Nur allerdings im Munde Ben's, der Alles fein deutlich und handgreiflich haben musste, klingt das Compliment etwas gefährlich. War doch jene ganze Schauspielergeneration im Spiele stark, so dass auch die untergeordneteren 'englischen Komödianten' auf dem Festlande in Kreisen, wo man ihre Sprache nicht einmal verstand, durch ihr blosses Spiel die grössten Triumphe feierten<sup>1)</sup>. Wenn nun aber einer hierin solche Simonsstärke entwickelte, dass alle Andern neben ihm als blosser Sprechschauspieler erschienen, so mochte er diese Höhe in den Augen des 'Einsichtsvollen, dessen Tadel ein ganzes Schauspielhaus überwiegen muss', leicht einem Uebermaass von Action verdanken.

Und ein Blick auf die Hauptrollen des Bewunderten giebt dieser ketzerischen Vermuthung einigen Boden: er spielte die Helden Marlow's, und wie konnten diese anders gespielt werden als mit dem äussersten Aufwande von Bombast? Der blosser Name sodann eines 'Tamerlan' oder 'Tambercam', welches Drama er noch neben dem 'Tamerlan' für die Bühne zuzuschneiden über sich bringen konnte, verräth ebenfalls den Bombasticus, in dessen Auftreten der feinere und obendrein durch Rivalität gereizte Dramaturg der Kammerherrntruppe, immerhin vielleicht etwas überstreng, nichts als 'stolz zieren und blöken' finden mochte.<sup>2)</sup>

Betrachtet man jedoch die Didaskalien im Hamlet auch nur aus der Studirstubensperspective unseres gelehrten Jahrhunderts, als blosser weise Lehren im Allgemeinen, die, obgleich sie fast durchgängig in Form von greifbaren Rügen gehalten sind, dennoch jeder Beziehung auf gleichzeitige theatralische Vorgänge und Persönlichkeiten entbehren, so müsste doch derjenige, der, durch die Maske seines Helden hindurch auf's Vernehmlichste in eigener Person redend,

---

<sup>1)</sup> 'Miri artifices' sagt Crusius von den 1597 in Stuttgart und Tübingen aufgetretenen englischen Schauspielern.

<sup>2)</sup> Ein Brief des gleichzeitigen Poeten George Peele, der im vorigen Jahrhundert zu Markt gebracht worden ist, und nach welchem Shakespeare von Jonson aufgezogen worden wäre, dass er seine Vorschriften für die Schauspieler dem Spiele Alleyn's abgeguckt habe, erweist sich schon durch das Datum (1600, zu welcher Zeit Peele bereits gestorben war) als baare Fälschung. Der ungeschickte Fälscher hat nicht bedacht, dass die Aeusserung ganz im Sinne des oben Gesagten gegen Alleyn sprechen würde: denn die Vorschriften lehren ja fast durchgängig, wie man es nicht machen soll.

diese Lehren in so überlegenem Tone und so von oben herab ertheilte, er müsste auch dann schon als ausübender Schauspieler sich einer sehr festen und imponirenden Stellung bewusst gewesen sein. Denn das wird doch Niemand bezweifeln, dass dieser Dramaturg, wenn man ihn als unebenbürtigen Schauspieler kannte, nur Achselzucken geerntet hätte, und dass dieser Schauspieler bei jedem ferneren Auftreten mit Hohngelächter empfangen worden wäre. Eben so wenig wird ein Zweifel bestehen, dass Shakespeare, über dessen Umsicht nur Eine Stimme ist, sich diese Folgen gleichfalls hätte voraussagen müssen. Wenn er also dennoch mit seinen Vorschriften für Schauspieler so selbstbewusst, so hochfahrend und — mit dem natürlichen Blicke des Lebens angeschaut — so persönlich dreinschlagend auftrat, so dürfen wir aus diesem bei ihm nicht gewöhnlichen Gebaren mit Sicherheit schliessen, dass seine Schauspielerstellung unnahbar gewesen ist.

Von der gleichen Zuversichtlichkeit gab er in der Ausübung des Berufes selbst eine Probe, wenn man nämlich der Angabe Rowe's, dass er den Geist im Hamlet gespielt habe, Glauben schenken darf. Und warum sollte man das nicht? ist sie doch ohne Zweifel auf eine Mittheilung Betterton's, also auf Theaterüberlieferung, gegründet. Es kann auffallend scheinen, dass von allen Rollen, die Shakespeare spielte, nur die eine kleine bei dem Theater in Erinnerung blieb: aber wie viel wäre uns von Burbage's Rollen bekannt, wenn nicht der Zufall die paar Gedichte auf ihn (oder, richtiger gesagt, die grössere Elegie) erhalten hätte? Was von Ueberlieferungen des alten Theaters aus der Revolution hervorging, bestand hauptsächlich in der Schule (wie z. B. laut glaubhafter Mittheilung Hamlet durch Taylor, den Nachfolger Burbage's, unter Davenant's Vermittlung auf Betterton überging); aber die geschichtlichen Erinnerungen waren grösstentheils mit ihren mündlichen Fortpflanzern ausgestorben. Dass in den Lobgedichten an der Spitze der Folio nicht von Shakespeare's *'quality'* die Rede ist, kann auch nicht befremden, da in der Bewunderung der Nachlebenden jedenfalls, und ganz besonders in diesem Falle, der Dichter den Schauspieler überwog: und doch hatte ihn Ben Jonson, der in seinem Lobgedichte dieses Stillschweigen theilt, bei jenem früheren Anlasse als einen Hauptschauspieler bezeichnet.

Wenn also seine kleine Rolle im Hamlet vorzugsweise, ja ausschliesslich, in der Erinnerung des Theaters fortlebte, so hat dies offenbar einen besondern Grund.

Nun wäre es aber freilich hierfür zunächst wünschenswerth, die Frage, seit wann der Hamlet auf den Brettern war, oder die Frage



nach dem sogenannten 'alten Hamlet', zum Austrag bringen zu können; aber auf Grund des bis jetzt vorhandenen Materials ist keine Aussicht hierauf. Immerhin sollte man glauben, dass die heiss-spornige Industrie der englischen Bühne, wie sie schon seit den 1570er Jahren rührig war, sich den lockenden Stoff in dem vielgelesenen Belleforest nicht habe entgehen lassen, dass sie lange vor Shakespeare's allererstem Auftreten, im Nothfall auch ohne Uebersetzung (da zum Aneignen des blossen Stoffes mündliche Dolmetscher leicht zu finden waren) desselben habhaft geworden sei: allein es fehlt an jedem Document, ja, und in Ermangelung der ältern Ausgaben des Belleforest, der seit 1559 in vereinzeltten Bänden erschien, lässt sich nicht einmal genau feststellen, wann der Hamlet erstmals bei diesem Schriftsteller aufgetaucht ist.<sup>1)</sup> Allerdings könnte er auch unmittelbar aus dem Saxo Grammaticus in England bekannt geworden sein; doch ist dies weniger wahrscheinlich.

Indessen deutet Shakespeare's Hamlet jedenfalls in der (bis jetzt bekannten) 'ersten' (1603 gedruckten) Bearbeitung auf eine beträchtlich lange Vorperiode zurück, während welcher der Stoff dem Publicum geläufig und bis zum Ueberdruss alltäglich geworden sein muss: die wenige Handlung, die er zulässt, musste nothwendig auf dem Theater — oder gar auf den Theatern — vieljährig abgenutzt, ja bis zum Puppenspiele abgedroschen sein, ehe Shakespeare es unternehmen konnte, dieser Tragödie den eigenthümlichen Charakter

<sup>1)</sup> Wenn er von Anfang an im 6. Bande befindlich war, in welchem ihn die Ausgabe von Rouen, 1603—4, enthält, so fällt er in das Jahr 1582, welchem die Editio princeps dieses Bandes angehört (Brunet I, 638). Nach Warton (III, 393, Ausg. von 1840), der auf das Buchhändlerregister von 1596 verweist, wäre in diesem Jahre eine Uebersetzung von 'the Cent histoires tragiques of Belleforest' erschienen, zu einer Zeit also, wo Hamlet (der in der Ausgabe von Rouen die 108. Geschichte bildet) längst auf die Bühne gebracht war. Belleforest ist übrigens schon 1567 von Painter im zweiten Bande des Pallace of Pleasure benützt worden. In dieser Fundgrube der altenglischen Dramatiker befindet sich jedoch der Hamlet nicht, aber am Schluss des zweiten Bandes hat Painter einen dritten versprochen, der aus Belleforest, Erizzo, Ser Giovanni, Parabosco, Cintio, Straparola, Sansovino und der Königin von Navarra geschöpft sein sollte, und da man von diesem dritten Bande gar nichts weiss, so vermuthet Warton (III, 376) mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass der angekündigte ansehnliche Vorrath (in welchem man nebenbei die Quellenliteratur jener Bühne kennen lernt) den Anforderungen des Publicums und Buchhandels entsprechend in einzelne Publicationen zersplittert worden sei, die sich in ihrer vergänglichen Form nicht auf die Nachwelt erhalten konnten. Hier wäre denn etwa auch der Ursprung der Hystorie of Hamlet zu suchen, die bekanntlich eine blosser Uebersetzung aus Belleforest ist und nur in zwei abweichenden Stellen der (einzig bis jetzt vorhandenen) Ausgabe von 1608 an Shakespeare sich anlehnt. (S. Karl Elze im erneuerten Schlegel'schen Shakespeare VI, 5.)

zu geben, den sie bei ihm hat. Wenige Handlung: denn, abgesehen von dem schliesslichen Racheact, konnte auch die handgreiflichste und thatendurstigste Bearbeitung dem Helden ein langes Aufderstelletreten nicht ersparen. Dieser, und wenn er die Seele des Fortinbras hätte, ist im Handeln sehr gelähmt: während Laertes, als Edelmann, leicht eine Fronde (bei Hofe nennt man's *'rabble'*) gegen den König aufbringen kann, steht Hamlet am Throne einsam, ohne Partei, nur Horatio's machtloser Freundschaft sich erfreuend (der König behauptet zwar, dass das Volk an ihm hänge, aber man sieht nichts davon). Diese dem Legitimitätsprincip entsprechende Stellung hat auch Saxo's und Belleforest's Hamlet: auch er verhält sich, trotz aller Thaten und Begebenheiten, dem Stiefvater gegenüber passiv, bis der Tag der Rache erscheint, mit welcher er dann allerdings sehr energisch vorgeht. Aehnlicherweise kann dem ursprünglichen Hamlet des englischen Theaters, neben den paar wenigen Thathandlungen, die auch Shakespeare hat, nichts übrig geblieben sein, als die Bühne mit pathetischen Redensarten und simulirten Narrensprüngen zu erschüttern, bis er endlich im fünften Act, mit mehr oder weniger Energie, zur Ausübung der Rache schreiten durfte. (Wenn schon bei ihm der Zug vorkam, dass er den König nicht über dem Gebet ermorden wollte, so war das der Anschauung des Zeitalters gemäss.) Es war somit Ausfüllung einer dem Publicum unausbleiblich nach und nach zur Empfindung gekommenen Leere, als Shakespeare den grossen Griff that, einen äusserlich am Handeln verhinderten Helden in einen innerlich handlungslosen, sich selbstquälerisch wegen dieser Handlungslosigkeit scheltenden umzuwandeln und den müden Stoff zum Träger seiner düster brütenden Philosophie zu machen. Ob ein Dichter eine Auffrischung so durchgreifender Art, wie die Verwandlung einer spärlich handelnden Tragödie in eine Tragödie des Nichthandelns, eher an einem eigenen oder an einem fremden Drama unternimmt, dies zu beantworten ist Gefühlssache: wir wissen nur, dass wir die Anfänge des Shakespeare'schen Hamlet nicht wissen.

Das älteste Document, das von einer Tragödie Hamlet spricht, ist, bekanntlich von 1587 oder 1589.<sup>1)</sup> Der Verfasser dieser Tragödie

---

<sup>1)</sup> Die Stelle in der Epistel von Nash vor Greene's *'Arcadia or Menaphon.'* Da diese Stelle meist in abgerissenen Sätzen citirt wird, die unter Anderem besonders die Bedeutung des *'English Seneca'* im Zweifel lassen, so mag es gestattet sein, dieselbe in etwas vollständigerem Zusammenhange — nach Steevens und Malone — hier einzurücken. *'I leave all these to the mercy of their Mothertongue, that feed on nought but the crums that fall from the translators trencher. It is a common*

lässt sich jedoch nicht ermitteln. Sollte aber der Beweis, dass Shakespeare es war, je noch erbracht werden können, so müsste, was auch Niemand bezweifelt, sein Hamlet von 1587—89 sehr verschieden von seinem späteren Hamlet, er müsste, ob auch von Shakespeare selbst geschrieben, dennoch gewissermaassen ein 'Vor-Shakespeare'scher Hamlet' gewesen sein. Ohne Frage wäre alsdann die Entwicklungsgeschichte dieses Drama's in der ganzen Shakespearekunde der vornehmste Gegenstand: allein so lange jedes Zeugniß hierüber fehlt, wird dieser Theil der Untersuchung auf sich beruhen bleiben müssen.

Die nächste bis jetzt bekannte Erwähnung eines Hamlet (ausser dem kahlen Eintrage von Henslowe, 1594) gehört dem Jahr 1596 oder vielleicht 1597 an, denn die Dedication, mit welcher Lodge das betreffende Schriftchen, *Wits Miserie &c.*, begleitet, datirt vom 5. November 1596. Die Stelle, um die es sich handelt, ist oft citirt;

---

practice now a - days, among a sort of shifting companions, that runne through every art, and thrive by none, to leave the trade of Noverint, whereto they were born, and busie themselves with the endeavors of art, that could scarcely latinize their neckverse if they should have need; yet English Seneca, read by candle-light, yeelds many good sentences, as Bloud is a beggar, and so forth: and, if you intreat him faire in a frosty morning, he will affoord you whole Hamlets, I should say, Handfuls, of tragical speeches. But O grief! Tempus edax rerum; what is it that will last always? The sea exhaled by drops will in continuance be drie; and Seneca, let bloud line by line, and page by page, at length must needes die to our stage.' Also der 'englische Seneca' ist entschieden eine englische Uebersetzung des römischen Tragikers, die von abenteuernden, dem Schreibereiwesen entlaufenen, nur der Muttersprache kundigen dramatischen Tagespoeten ausgebeutet wird und auf diese Weise auch schon zu tragischer Phraseologie im Hamlet (der Name ist durch die Schrift hervorgehoben) hat herhalten müssen. (Eine Sentenz wie 'Blood is a beggar' wird man zwar im Original vorgebens suchen, aber der englische Gesamt-Seneca, wie er seit 1581 existirte, ist von seinen Uebersetzern nach Art der Pelicane mit ihrem eigenen Herzblut reichlich gespeist.) Nach Ben Jonson's Auffassung würde die eine Hälfte des Ausfalls trefflich auf Shakespeare, den 'Ignoranten', passen, aber diese Auffassung ist eben zweifelhaft; und noch zweifelhafter ist die Anwendung der andern Hälfte auf ihn. Denn dass er in seiner Jugend Advocatenschreiber gewesen sei, hat Malone, durch die Rechtskenntnisse des Dichters überrascht, rein aus der Luft gegriffen; bekanntlich könnte man ihm ebenso gut noch manches andere Fach anweisen. Da wir übrigens nicht wissen, was er alles war, ehe er zum Theater ging, so können wir allerdings auch nicht sagen, was er nicht war. Auf der andern Seite ist die Classification bei Nash von der Art, dass diesem in dem Trosse von 'Exschreibern', die er über Einen Kamm schor, gar leicht ein Einzelner mitlaufen konnte, der just kein Schreiber gewesen war und obendrein den Seneca lateinisch las; und gerade dieser Einzelne kann den Hamlet geschrieben haben. Aus der Stelle ist also mit Sicherheit nur zu entnehmen, dass es um 1587—89 eine Tragödie Hamlet von unbekanntem Verfasser gegeben hat.

wir wiederholen sie aber nach dem alten Drucke (oder vielmehr nach der sichtbar genauen Wiedergabe desselben auf S. XLIV. der Einleitung zu Lodge's *Defense of Poetry &c.*, womit die *Shakespeare Society* ihre Publicationen beschloss), weil die Anschauung des Wort- und Buchstabenlautes wohl einen noch schwebenden Punkt entscheiden dürfte. Lodge beschreibt daselbst den Teufel '*Hate-Vertue*' (nicht den Kritiker Nash; ein Irrthum, welchen die etwas missverständlich klingende Anführung der Stelle bei Drake erzeugt hat, der vielmehr bloss sagen will, dass die Schilderung auf Nash so gut wie auf die andern kritischen Klopffechter jenes Tages passe) folgendermaassen: '*. . . he is a foule lubber . . . and looks as pale as the Visard of the ghost which cried so miserably at the Theater, like an Oister wife, HAMLET REVENGE . . .*' Die Form des Maueranschlags, in welcher hier der Ausruf wiedergegeben ist, lässt gewiss keinen Zweifel, dass die Worte genau so gelautet haben, wie sie in den grossen Buchstaben dastehen. Dieser somit buchstäblich zu nehmende Ausruf findet sich aber bekanntlich in Shakespeare's Hamlet nicht. Und der 'wüste Lümmel, der so miserabel wie ein Austernweib schrie', sieht — zum mindesten — einem der '*Principal TRAGÆDIANS*' bei Ben Jonson ganz und gar nicht ähnlich. Noch weniger ähnlich aber sieht der verspottete Ausruf dem Schauspieler Shakespeare, der sich begreiflicherweise treu an die Worte Shakespeare's des Dichters hielt.

Hiermit ist wohl hinlänglich dargethan, dass es einen Hamlet gegeben hat, der nicht von Shakespeare herrührte. Indessen wird man auch ohne Beweis kecklich vermuthen dürfen, dass jede der grösseren Gesellschaften neben der Shakespeare'schen ihren Hamlet besass, natürlich gemeinen Rohstoff, wie wir ihn aus der deutschen Sammlung von 1620 kennen, die (obgleich ihr zufällig der Hamlet abgeht<sup>1)</sup>) für die Beurtheilung des gewöhnlichen Schlages altenglischer

---

<sup>1)</sup> Er geht ihr nur zufällig ab, denn die englischen Komödianten hatten gleichwohl einen Hamlet, den sie 1626 in Dresden spielten, und der Hamlet von 1710, welchen Albert Cohn (*Shakespeare in Germany*) mittheilt, ist trotz einiger unbedeutenden Modernisirungen der sichtbare Genosse jener '*Engelischen Comödien und Tragödien*'. Dieser Hamlet ist obendrein aus dem Druck von 1603 geflossen, und zwar im buchstäblichen Sinn des Worts, nämlich aus einem Exemplar von Q A, da er mit dieser Bearbeitung nicht bloss den Namen Corambus (*Corambis*) statt Polonius gemein hat (der auch in andern Bearbeitungen vorgekommen sein könnte), sondern auch den Namen Pyrrhus (auf den König im Zwischenspiel übertragen), der nicht wohl vom Theater, sondern nur aus dem Buche entlehnt sein kann. Die Fabel (einige läppische Zuthaten des deutschen Bearbeiters kommen nicht in Betracht) ist dieselbe wie bei Shakespeare, nur

Dramen maassgebend ist. So scheint denn auch Henslowe im Besitze eines Hamlet gewesen zu sein, obgleich die betreffenden Stellen

durch sorgfältige Entfernung jedes dichterischen und denkerischen Gehalts auf den Rohstoff zurückgeführt, ein abgeschabter Palimpsest, aus welchem der 'alte Hamlet' zu Tage kommt, wie er ungefähr ausgesehen haben muss, ehe ihn Shakespeare in die unerschöpflich räthselvolle Gedankentragödie umwandelte. Hamlet trachtet seine richtigen vier Acte hindurch nach Rache (freilich geht alles ziemlich schnell) und sagt noch am Anfang des fünften sehr vernünftig: 'Ich kann noch zu keiner Revange kommen, weil der Brudermörder allezeit mit viel Volk umgeben'. Die Vergeltung erfolgt, wie bei Shakespeare, mittelst der Fechtscene, welche aber der deutsche Bearbeiter nicht verstand. Diese merkwürdige Scene, an welcher die Kritik mit noch viel merkwürdigerer Ruhe vorüberzugehen pflegt, ist uns Neuere erst verständlich geworden, seit Freiherr von Friesen sie in diesem Jahrbuche (IV, 376 f.) vom Boden der alten Fecht Schule aus beleuchtet hat. Auf diesem mit der zierlichsten Tragik erfüllten Boden stand der Zuschauer der Shakespearezeit: im Augenblicke, wo er Hamlet 'battiren' sah, sah er auch schon den ganzen kommenden Verlauf und folgte dem verhängnissvollen stummen Spiele mit athemloser verstehender Spannung. Jetzt endlich kommt es zum Handeln! Hamlet fühlt sich verwundet (was etwa ein Zucken, ein unarticulirter Ausruf dem Zuschauer sagte): noch ahnt er nicht den ganzen Verrath, aber er weiss jetzt, dass der Gegner eine spitze Klinge führt, die Klinge muss er nehmen, er 'desarmirt' ihn und lässt ihm das stumpfe Rappier, nach welchem Laertes greifen muss, um nicht völlig wehrlos zu bleiben. Dieses schulgerechte Manöver, an dessen Stelle die neueren Aufführungen (mit Ausnahme des offenbar richtigen und ohne allen Zweifel aus Goethe's Schule stammenden Spiels von P. A. Wolff; s. Ludwig Tieck von Köpke II, 220, u. vergl. v. Friesen a. a. O.; Wilhelm Meister, Buch 4, Cap. 5; B. 5, C. 8) nur einen mehr oder minder sinnlosen Wirrwarr zu setzen wissen, wurde auf der alten Bühne mit der grössten Präcision und Deutlichkeit ausgeführt, so dass der Zuschauer den Verlauf in wahrhaft dramatischer, obgleich wortloser Entwicklung vor sich gehen sah. Und für den Leser sorgte die mit Bühnenweisungen sonst so sparsame Folio durch die kurzen, aber ihm genügenden Worte: 'In Scuffling they change Rapiers'. Keine zufällige Verwechslung der Rapiere bringt den Entscheid, sondern die schicksalsvolle Blindheit des Hasses, die den Laertes nicht bedenken liess, dass ihm die Giftwaffe mittelst der 'Battute' entrungen werden könne. Schon umschattet die Nemesis seine Augen, wie er 'des Frevels Werkzeug' an Hamlet übergehen sieht, und der Zuschauer weiss, in den Mienen beider Kämpfer lesend, dass im nächsten Gange der Verrath auf seinen Urheber zurückfallen wird. Auch über den Hauptfrevler ist bereits das Urtheil gesprochen: ein von ihm selbst angeordnetes Fechtspiel hat dem unentschlossenen Helden zuletzt das Schwert in die Hand genöthigt, das in dieser zögernden Hand gleichsam lebendig werdend und wie von selbst nach dem König zuckend das späte Werk der Rache vollstreckt. Kann es ein eigensinnigeres, kühneres, grandioseres Experiment einer Katastrophe geben, und konnte den Unmessbarkeiten dieser so einzigen Tragödie eine angemessenere Krone aufgesetzt werden? Wie sich auch Shakespeare sonst zum Stoffe verhalten möge (der Geist, der bei Saxo und Belleforest fehlt, kommt, wie wir zunächst durch Lodge wissen, auch in einem andern Hamletsdrama vor), die Herbeiführung der Katastrophe durch die Fechtscene (einem sehr entfernten Motiv bei Saxo und Belleforest, wo Hamlet seine vernagelte Waffe heimlich mit der des Königs tauscht,

des Inventars von 1598 in seinem Tagebuche (S. 272 und 274) mehr Wahrscheinlichkeit als Gewissheit geben. (Der Eintrag von 1594 entscheidet bekanntlich nichts.)

Weitere Erwähnungen des Hamlet und seines Geistes, die wieder aufgefrischt zu werden verdienen, sind von Steevens und Malone beigebracht worden.

In einem anonymen Schauspiel von 1599, '*A Warning for faire Women*', findet sich folgende Stelle:

*' . . . . A filthy whining ghost,  
Lapt in some foule sheet, or a leather pilch,  
Comes screaming like a pigge half stickt,  
And cries vindicta — revenge, revenge.'*

Dieser Geist, der 'wie ein halb abgestochenes Schwein kreischte', und jener der 'wie ein Austerweib schrie', sind wohl Eines Geistes Kinder gewesen. Der letztere übrigens ein gelehrter Geist, der, nach den authentisch hervorgehobenen Worten, nicht bloss mit '*Revenge!*', sondern sogar mit '*Vindicta!*' um sich warf.

In Decker's *Satiromastix*, 1602, kommt die Anspielung vor:

*Asinius.*

*Would I were hang'd if I can call you any names but captain and Tucca.*

*Tucca.*

*No fye, my name's Hamlet Revenge: thou hast been at Paris-Garden, hast thou not?*

*Horace (Ben Jonson).*

*Yes, Captain; I ha' played Zulziman there.*

So nach Steevens und Collier. Die *Satiromastix*, die als Antwort auf Jonson's *Poetaster* viel historischen Werth haben muss, fehlt leider in den neueren Sammlungen. Wenn die Stelle so verstanden werden dürfte, dass ein Hamlet im Parisgarten gespielt worden sei, so wäre die Frage in Betreff Henslowe's entschieden, denn dieser war es, der den Schauplatz der Bärenhetzen unter sich hatte, wo nach Collier's Auffassung dieser Stelle ausnahmsweise auch Schauspiele gegeben worden wären. Dieselbe scheint aber vielmehr

---

entnommen), diese im tiefstinnigsten Hamletshumor ersonnene Verwerthung des leidenschaftlichsten Manövers der Fechtschule, kann doch wohl nur sein eigen sein. Aber — wie viel ist schon über Hamlet geschrieben worden, und doch liess man gelassen den Dichter im Verdacht, dass er eine tragische Katastrophe, und diese Katastrophe, auf den Zufall gebaut habe!

einen ganz andern und sehr boshaften Sinn zu haben; indessen bleibt die Anspielung auf den Schrei des Geistes hiervon unberührt.

In *Westward Hoe* endlich, von Decker und Webster, 1607, heisst es:

*Let these husbands play mad Hamlet, and cry, revenge!*

Hiernach hat nicht nur der Geist, sondern auch Hamlet selbst in die Wette mit dem Geiste '*Revenge!*' geschrien. Als Interjection aber kommt das Wort im ganzen Hamlet Shakespeare's gar nicht vor<sup>1)</sup>.

Nun fallen die beiden letzten Anspielungen, von 1602 und 1607, in eine Zeit, aus welcher das Dasein des Shakespeare'schen Hamlet bezeugt ist, denn im Jahre 1602 war bekanntlich die sogenannte zweite Bearbeitung (in dem Drucke von 1604 enthalten) ein neues Stück. Hieraus ergibt sich, dass neben diesem Hamlet mindestens noch ein anderes Stück des gleichen Namens und Inhalts bestand, das den Spott der Zeitgenossen auf sich lud, einen Spott, dessen Beurkundungen bis 1607 herab und bis 1596—97 zurück reichen, den also wohl auch schon um 1587—89 das so stereotype '*Hamlet revenge*' hervorgerufen haben wird. Es ist sonach für alle Diejenigen, die Shakespeare's Hamlet später ansetzen, sehr wahrscheinlich, und für Diejenigen jedenfalls, die ihn bestimmt nach 1598 ansetzen<sup>2)</sup>, ist es durch die Stelle von Lodge bewiesen, dass

---

<sup>1)</sup> Und dennoch verlangt sowohl das natürliche Gefühl des Zuschauers als das praktische Bedürfniss des Schauspielers irgend einmal einen Ausruf dieser Art. So ist denn auch in der Fölio, im Monolog Hamlet's am Schluss des zweiten Acts, abweichend von den Quartos, ein „O vengeance!“ in den Text gekommen (das von den meisten Herausgebern weggelassen wird). Sieht es nicht aus, als ob man das „Revenge!“ hätte vermeiden wollen?

<sup>2)</sup> Auch hier mag die Gelegenheit benutzt werden, einen noch immer schwebenden kleinen Fragepunkt wenigstens etwas näher zum Abschlusse zu bringen. Die bekannte Bemerkung Harvey's über Hamlet in dem Exemplare des Chaucer wird auf Grund der Angabe von Steevens so citirt, dass sie mit einem Komma schliesst, auf welches die Jahreszahl 1598 folgt. Wäre sie in dieser Fassung authentisch mitgetheilt, so könnte kein Zweifel sein, dass sie in dem genannten Jahr geschrieben wurde. Allein Malone, der zuerst die Mittheilung für authentisch genommen hatte, nach Einsicht des Buches jedoch hiervon abstand, nennt (II, 369) die Art, wie Steevens bei seiner Angabe zu Werke gegangen, „a loose manner,“ und spricht sich über den Befund der Sache folgendermaassen aus: 'I have been favoured by the Bishop of Dromore, the possessor of the book referred to, with an inspection of it; and, on an attentive examination, I have found reason to believe, that the note in question may have been written in the latter end of the year 1600. Harvey doubtless purchased this volume in 1598, having, both at the beginning and end of it, written his name. But it by no means follows that all the intermediate remarks which are scattered throughout were put down at the same time. He speaks of translated Tasso in one passage; and

die Rolle des Geistes, als Shakespeare sie übernahm, ein gefährlicher Popanz war, woran man sich die Finger verbrennen konnte, dass sie einen Schauspieler erforderte, der sich sehr fest in seinem Sattel fühlte. Oder, falls diese Gefahr bei der ersten Uebernahme der Rolle noch nicht gedroht haben sollte, so trat sie doch im Laufe der Zeit um so gewisser ein, da, wo nicht vor, so doch jedenfalls neben dem Shakespeare'schen Hamletgeiste, wie wir gesehen haben, ein anderer tragirte, dem das allgemeine Gelächter galt. In diesem Falle gehörte also Muth dazu, die Rolle fortzuspielen, die in den Händen eines andern Schauspielers Gegenstand des Spottes war, und dem Muth, wenn er nicht den Spott verdoppeln sollte, musste nothwendig die Leistung entsprechen.

Ohne Zweifel trug beides zusammen bei, die kleine Rolle der Theaterüberlieferung so tief einzuprägen: ein vortreffliches Spiel, und das zugleich jedesmal die unwillkürliche Besorgniss der Mitspieler vor Eingenommenheiten im Publicum zu Schanden machte, das war wohl einer langen Erinnerung werth. Aber die bloss mündlich fortlebende Erinnerung schrumpft allmählich ein, und zuletzt bleibt nur noch die dürftige Notiz: 'der Geist im Hamlet ist seine vollendetste Leistung (*the top of his performance*) gewesen'.

Oder müsste man die Ueberlieferung etwa kälter auslegen? Diese Rolle wäre noch seine beste gewesen und höher hätte er es nicht gebracht? Nun, ein Schauspieler, der es so weit gebracht hat, dass man ihm den Geist in Shakespeare's Hamlet anvertrauen kann, wird in den Augen einer kunstverständigen Theaterleitung hoch genug stehen. Und versetzen wir uns aus einem Jahrhundert, welchem Shakespeare, mag er gut oder schlecht gespielt werden, doch immer

---

the first edition of Fairfax, which is doubtless alluded to, appeared in 1600.' Auch diese Angabe ist 'loose' genug (wie denn auch der weiterhin vorgebrachte Grund, warum er die Bemerkung nebst dem Hamlet selbst ins Jahr 1600 setzen will, weil nämlich in diesem Jahre wieder einmal eine der vielen Theaterschliessungen vorkam, gar kein Gewicht hat): aber der Sinn scheint doch der zu sein, dass die Bemerkung ohne beigesetzte Jahreszahl, auch nicht etwa vorn, sondern auf einem der vielfach in gleicher Weise bekrizelten Blätter des Buches stehe; und in diesem Falle wäre es mit dem Datum der Stelle vorbei. Uebrigens muss ja Bischof Percy's Nachlass, aus welchem man erst kürzlich sein Balladenmanuscript edirt hat, noch vorhanden sein und jenes Chaucerexemplar zu erneuter Untersuchung darbieten. — Die Wahrscheinlichkeit indessen, dass Shakespeare's Hamlet vor 1598 existirt hat, bleibt, auch nach dem Wegfallen von Harvey's Notiz, darauf beruhen, dass die der Bearbeitung von 1602 (QB) vorangegangene (QA) eine Reihe von Jahren auf dem Theater in Wirksamkeit gewesen sein muss, bis der Dichter und die Schauspieler dem praktischen Bedürfniss einer Erneuerung Folge gaben.



Shakespeare bleibt, zurück in jene Tage, wo der Unsterbliche noch sterblich war, 'wie ein andrer Mann', wo er in der Dichterliste eines erleuchteten Kritikers, wie Meres, neben einem Henry Chettle, einem Anthony Munday, 'im Haufen mitlaufen' durfte, wo seine Leistungen als Dichter und Schauspieler noch ein Schicksal hatten: dann steigt diese Rolle zu einem ganz andern Maasse von Bedeutung auf. Dann hängt das Schicksal des Stückes gleich an den ersten Szenen, in welchen der Geist erscheint, und der haarsträubende Humor Hamlet's in der Schwörszene würde, wenn der 'alte Maulwurf' nicht Grauen und Entsetzen zurückgelassen hätte, den Eindruck der Lächerlichkeit recht geflissentlich erzwingen. Man lese ferner in der Scene zwischen Hamlet und seiner Mutter, wie der Dichter die Wirkung des Geistes auf jenen schildert, und man wird gewahr werden, dass er mit allem Bewusstsein schauspielerische Anforderungen an sich als Urheber dieser Wirkung stellt, die, soll die Scene nicht schmähtlich zu Boden fallen, nur ein grosser Schauspieler erfüllen kann.

Das haben denn auch in unserer Zeit Künstler wie Schröder und Ludwig Devrient erkannt und die kleine Rolle nicht unter ihrer Würde gefunden. Elze (Hamlet S. XXXI), der hieran erinnert, fügt eine Anekdote von Devrient bei, aus welcher man die gewaltige Wirkung dieser Rolle, wenn sie an den rechten Mann kommt, am besten ersehen kann. 'Der Arbeiter, welcher die Versenkung zu bewachen hatte, in der Devrient das Schwört! rief, wurde von dem geisterhaften Ausdruck seiner Stimme so ergriffen und von Furcht erfüllt, dass er dem Regisseur erklärte, er könne es da unten vor Angst nicht aushalten, ein wirkliches Gespenst müsse neben Devrient so kläglich rufen. Der Mann liess sich nur schwer bewegen, seinen Posten zu behalten, und jedesmal, wenn Devrient aus der Versenkung sprach, standen ihm die Haare zu Berge.' Ein Seitenstück zu dieser Wirkung ist diejenige, die Betterton als Hamlet ausübte, dessen Gesicht bei dem ersten Anblick des Geistes einen Ausdruck des Entsetzens annahm, der auf den Darsteller des Geistes selbst dermaassen zurückwirkte, dass dieser einen Augenblick gebannt und seine Rolle weiter zu spielen unfähig stehen blieb. Wäre es nun nicht begreiflich, wenn die Zeitgenossen des berühmten Schauspielers diesen Moment *'the top of his performance'* genannt haben würden? Mit dem Geiste hinwiederum hat Tieck, der bekanntlich als Schauspieler noch grösser denn als Dichter gewesen wäre, im blossen Vorlesen einen markerschütternden, seinen Zuhörern für immer unvergesslichen Eindruck gemacht.

Shakespeare muss, was uns schwer zu errathen ist, im Hamlet noch eine weitere kleine Rolle gespielt haben. Dies führt uns zu

der vielbesprochenen Schauspielerscene mit der Rede des Aeneas. Die Aeusserungen indessen, die aus Anlass dieser Rede von Hamlet und Polonius gethan werden, bedürfen keines längern Commentars. Der Kenner Hamlet lobt die Rede und das Stück, dem sie entnommen, mit nicht misszuverstehender Aufrichtigkeit, während der Geck Polonius sie langweilig findet. (Nur *'the mobled* — oder nach der ersten Folio, falls die dreimalige Wiederholung den Druckfehler ausschliesst, *inobled = ignobled — queen'* macht eine Ausnahme etwas räthselhafter Art, dem Klange nach vermuthlich ungefähr so lautend, wie wenn ein Deutscher ungeschickterweise mitten im Pathos sagen würde: 'Doch wer, o Jammer! die Königin im Negligé gesehn'.) Durch Hamlets Mund aber spricht der Dichter, so gewiss als er in der Unterhaltung über das Theaterwesen und in den Vorschriften für Schauspieler durch denselben spricht.

Schon Warburton hat die Worte des Prinzen über jenes verunglückte Stück, die man übrigens nur unbefangen zu lesen braucht, richtig gedeutet; aber er verdarb sich seine Ausführung, indem er zu dem Schlusse kam, Shakespeare habe das antike, das griechische Drama wiederherstellen wollen und sei mit diesem Versuche an dem rohen Geschmacke seiner Zeitgenossen gescheitert. Das 'Naturkind' Shakespeare wiederherstellungslustiger Anhänger der Antike — das war für das 18. Jahrhundert ein wenig stark. Auch ist allerdings in dieser Form zu viel damit gesagt: aber dass ein Romantiker der Periode, welcher Shakespeare angehört, in seinem Herzen zur entgegengesetzten Richtung schwören konnte, davon haben wir ein sehr lehrreiches Beispiel, das hier seine Stelle verdienen dürfte.

Lope de Vega, der Hauptvertreter der spanischen Bühne, die in ihrer Entwicklung, trotz des feindlichen Gegensatzes beider Völker, der englischen so verwandt ist, hat im Jahre 1609 eine 'neue Kunst in jetziger Zeit Komödien zu verfassen' geschrieben, worin er seine Neuerungen, seine Sünden wider die Regeln des Aristoteles, bei den Vertretern des älteren Geschmacks zu entschuldigen sucht. 'Edle Geister, Zierden Spaniens', sagt er, '. . . glaubt nicht, dass dies von mir geschehen, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte: nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln; ich that es vielmehr, weil ich die Komödie in Spanien nicht so beschaffen fand, wie ihre ersten Erfinder es vorgeschrieben, sondern so, wie Barbaren, die das Volk allmählich an ihre Rohheiten gewöhnten, sie gestaltet hatten, und weil ich diese Weise so eingewurzelt sah, dass, wer sich den Gesetzen

der Kunst bequemt, ohne Lohn und Ruhm stirbt; denn mehr vermag die Gewohnheit als das Gesetz. Es ist wahr, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Komödie schreiben will, verschliesse ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus aus meinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben, und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.' (v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, II, 217 f.)

Zu dieser naiven und wahrhaft schamlosen Beichte gesellt sich auf benachbartem Felde ein zwar reineres, aber doch der Sache nach ganz ähnliches Beispiel, das des Cervantes, der, nachdem er den modernen Roman mit einem bis heute unerreichten Vorbilde begründet, seine leuchtende Laufbahn mit dem akademisch steifen Rückfall 'Persiles und Sigismunda' endete, auf den er sich obendrein noch viel zu Gute that. Beweist das nicht eine ganz andere geistige Organisation, als man sie bei jenen Dichtern voraussetzen sollte? Es ist die Organisation einer Periode des Uebergangs.

Und von diesem Uebergange finden sich Spuren auch bei Shakespeare. Sein *Andronicus* ist noch im Geiste der Antike, d. h. was jenem Zeitalter für Antike galt, geschrieben, und seine erzählenden Gedichte pochen laut und vernehmlich an den Hallen der akademischen Lorbeerträger an. Ja, das Ovidische Motto, das er 1593 dem ersten dieser Gedichte vorgesetzt hat:

*Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo*

*Pocula castalia plena ministret aqua,*

dieses Motto besagt nicht bloss, dass der plebejische Ankömmling im vornehmen Dichterhaine einen wie auch immer bescheidenen Anspruch auf classische Bildung erhebe, sondern es besagt augenscheinlich noch etwas mehr. Solche Poesie, wird mit dem Motto angedeutet, ist Caviar für die Menge: *vilia miretur vulgus*. Was waren nun die *Vilia*, welchen die Menge nachlief? Dasselbe „alberne Zeug“, wozu Lope sich bekannte, die 'Ungethüme' der Volksbühne, über welche auch die akademische Muse Englands Zeter schrie. Nimmt man hiez zu die Klage des 111. Sonetts, die, in edlerer Weise, ein ähnliches Lied wie Lope singt, so dürften die von 'public means' erzeugten 'public manners' gar wohl auch auf das dramatische Ge-

baren des Volksdichters sich erstrecken. Der Dichter braucht 'darium in der Verurtheilung dieses seines Gebarens nicht eben so weit gegangen zu sein, wie Lope; und selbstverständlich kam eine Zeit, wo er im siegenden Bewusstsein geschaffener Meisterwerke sich mit der neuen Richtung vollkommen einig fühlte: aber dennoch beweisen seine Gedichte von 1593 und 1594, die nicht bloss äusserlich nach Geltung im classischen Dichterkreise streben, sondern auch von innerlicher Bestothenheit zeugen, sie beweisen nebst dem Andronicus, dass seiner Aussöhnung mit der neuen Richtung Schwankungen vorausgingen, dass auch bei ihm, wie bei Lope und Cervantes, zwei Seelen in Einer Brust wohnten, eine akademische und eine gothisch-romantische (oder wie man das moderne Princip jener Uebergangszeit benennen mag). Finden sich doch auch in seinen späteren Dramen immer noch Anwendungen eines gewissen *Stilo culto*, ja eines Aufschauens zum Olymp der Gelehrten.

Nun giebt es von den beiden akademisch gelehrten Volksdichtern Marlow und Nash eine Tragödie Dido (*'Dido Queen of Carthage'*), worin die gleiche Virgilisirende Erzählung des Aeneas vom Untergange Troja's vorkommt, die, nur ein ganz anderes Stück Arbeit, in Shakespeare's Hamlet von dem Schauspieler vorgetragen wird. Dass Shakespeare dem bedeutendsten seiner Vorgänger, Marlow, am stärksten auf die Fersen trat, sieht man besonders deutlich aus dem Kaufmann von Venedig, der offenbar für das Repertoire die Bestimmung hat, den Juden von Malta aus dem Felde zu schlagen. Noch deutlicher, weil ein und derselbe Stoff, tritt die Rede des Aeneas der Marlow'schen gegenüber; und zwar mit grossem dichterischen Erfolge: denn Shakespeare steht in dieser Rede weit höher über Marlow, als etwa der jugendliche Schiller über seinen Vorgängern Gerstenberg und Leisewitz. Was nun die Entstehungszeit der Marlow'schen Dido betrifft, so nehmen Neuere an, sie sei nach Marlow's Tode (1. Juni 1593) von Nash vollendet worden. Allein hierfür liegt kein älteres Zeugniß vor: die einzige Zeitangabe, die wir haben, ist das Druckjahr 1594, in welchem die Tragödie mit der Bezeichnung *'Written by Christopher Marlowe and Thomas Nash'* als Buch erschien. Die Zeit des Drucks aber kann aus bekannten Gründen für das Alter des Stückes nicht entscheidend sein, und dasselbe mag leicht bis in die achtziger Jahre hinaufreichen. Auf der Bühne übrigens zog es noch im Jahre 1597 und 1598 und wohl noch länger: denn um diese Zeit machte Henslowe Geschäfte mit einer 'neuen' Dido (*'Dido and Eneas'*), ohne allen Zweifel mit der Marlow'schen, die er eben, wie damals auch den Faustus, neu zustutzen liess.

x Die Bestimmtheit nun, mit welcher Shakespeare durch Hamlet's Mund von einem höchstens Einmal aufgeführten Stücke spricht, das die Rede des Aeneas enthalten habe, lässt kaum bezweifeln, dass ein ihm sehr nahe stehender Dichter, für welchen er lebhaft Partei nimmt, d. h. mit andern Worten er selbst (denn das verrathen ja trotz alledem die Verse), einst eine classicistisch-rhetorische Tragödie Dido geschrieben hat, die, zu seinem grössten Unwillen, neben dem Marloweschen Schwulst nicht aufkommen konnte; oder aber wenigstens, dass er einst in jener 'schlichten Manier' (*honest method*) zu dichten gewünscht hat und aus jener Zeit eine Studie aufbewahrte, ein Bruchstück aus einem Drama, dass er nicht schreiben, sondern nur träumen gedurft, eine Studie, die ihm so ans Herz gewachsen war, dass er sie bei der ersten guten Gelegenheit dem Publicum auftischte, für die Kenner als Cabinetsstück, für den grossen Haufen (vermuthlich jedoch hinter dessen Rücken) als 'Quos ego', oder, wie man auch sagen könnte, als 'Hamlet revenge'. (Die 'schlotterichte Königin', wie Schlegel übersetzt, ist, wenn überhaupt zu erklären, wohl ein der Rede ursprünglich fremder und den Pseudokennern vom Schlage des Polonius in's Gesicht geworfener Brocken. Auf Marlow war der Stich nicht gemünzt, denn bei diesem heisst Hecuba 'the frantic queen', wie sie denn auch auf gut Marlowisch die Nägel braucht. Oder deshalb etwa 'ignobled queen?' Dies schiene doch gezwungen).

In dieser noch immer sehr akademischen Anwendung dürfte ein neuer Grund für eine frühe Datirung des Hamlet zu suchen sein: und doch lässt sich auf diesen Grund vielleicht nicht ganz sicher bauen. Wir haben schon gesehen, dass der grösste Dichter jener Uebergangszeit neben Shakespeare einen für uns unbegreiflichen Rückfall erlitt: könnte nicht auch Shakespeare eben so selbst in späterer Zeit den Abstand der Rede des Aeneas vom übrigen Inhalt seiner Hamletstragödie — zumal wenn das alte Paradestück (trotz der muthwilligen Einzelstelle) ein Schmerzens- und darum Schooskind war — etwas weniger als wir gefühlt haben, die wir jene entgegengesetzten Richtungen aus der Ferne schärfer unterscheiden? Hatte er doch zur Zeit der Veröffentlichung jener akademischen Gedichte Dramen (und wenn man auch nur Heinrich VI. gelten lassen will) geschaffen, die der Richtung von Venus-Adonis und Lucretia völlig widersprechen, die für uns das gerade Gegentheil von akademisch sind. Und nun vollends seine Zeitgenossen! Hört man den ehrlichen Meres, so wird wenig fehlen, dass der Sommernachtstraum im Geist des Plautus und Romeo-Julia im Geiste Seneca's gedichtet sind.

Unter den Zeitgenossen aber muss die Rede des Aeneas jeden-

falls Liebhaber gefunden haben: sonst stände sie wohl nicht in den beiden Hamletsdrucken von 1603 und 1604.

Was nun aber unter diesen Umständen sich errathen lässt und uns wieder auf den Dichter als Schauspieler zurückbringt, das ist, dass Shakespeare einem psychologischen Postulat zufolge sich die Genugthuung geben musste, das verkannte epische Prachtstück, für welches er so geharnischt Partei nahm, auch selbst vorzutragen. Er spielte also den Schauspieler, der die Rede des Aeneas spricht. Und zwar theilte er sich in die Rede mit Burbage, der als Hamlet den Anfang sprach, worauf Shakespeare einfiel und die Rede in ihrer Steigerung durchführte. Am Schlusse derselben erfolgt eine Wendung, die mit der früher berührten Stelle in der Scene zwischen Hamlet und seiner Mutter eine höchst bemerkenswerthe Verwandtschaft hat. Hier wird die Wirkung, die das Erscheinen des Geistes auf Hamlet macht, in einer Weise geschildert, welcher nicht nur der Darsteller des Prinzen, sondern auch der des Geistes vollkommen entsprechen muss: dort folgt ebenfalls eine Schilderung, die aber dem betreffenden Darsteller eine fast noch schwerere Aufgabe stellt, nämlich eine Schilderung der Wirkung, die er auf sich selbst hervorbringt. Der Schauspieler, der gleichsam nur wie in einer Probe aufzutreten veranlasst ist, wird plötzlich durch seine eigene Rede so erschüttert, dass er sogar den Polonius theilnehmend betroffen macht — 'Seht doch, hat er nicht die Farbe verändert und Thränen in den Augen! bitte, halt inne!' — und den Prinzen in die tiefste Bewegung versetzt:

'Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier  
Bei einer blossen Dichtung, einem Traum  
Der Leidenschaft, vermochte seine Seele  
Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,  
Dass sein Gesicht von ihrer Regung blasste,  
Sein Auge nass, Bestürzung in den Mienen,  
Gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung  
Gefügt nach seinem Sinn. —'

Während so das epische Element in das dramatische umschlägt, wird der Sprechschauspieler zum Schauspieler der Action und greift zugleich unmittelbar in die Entwicklung des Stückes ein, indem er dem Prinzen den Gedanken an das kleine Schauspiel eingiebt, durch welches die Handlung für einen Augenblick in Fluss kommt. Dieses Zwischenspiel ist passender Weise im Tone des damaligen Hofschauspiels gehalten, der durch den analogen Ton in der Rede des Aeneas eingeleitet wird; und hiermit ist die Stellung der Rede im Stücke

gerechtfertigt, ohne dass jedoch darum die innerliche Parteinahme des Dichters für das akademische Specimen aufgehoben wäre.

Man wird nicht verkennen, dass, wie bereits angedeutet, in dieser Scene an den Darsteller des Schauspielers eine Anforderung gestellt wird, die zu ihrer Lösung eines ausgezeichneten Künstlers bedarf. Die Leistung dieses Künstlers, in welchem wir Shakespeare erkennen zu dürfen glauben, muss sodann (auf Blackfriars beschränkt) das Ihrige zu der Beliebtheit der Aeneasrede beigetragen haben, für welche, wie schon gesagt, die Quartos zeugen.

Noch eine von Shakespeare's Rollen lässt sich errathen, wenn man davon ausgeht, dass ein geistreicher Mann wie Robert Greene die Bosheit, die er ausüben wollte, gewiss nicht sparsam angelegt hat. Ganz pikant aber war das Hohnwort vom 'Tigerherzen in eines Schauspielers Hülle' doch nur dann, wenn die Worte, welchen die Parodie gilt, eigene Worte Shakespeare's, nicht bloss des Dichters, sondern auch des Schauspielers waren. Auch konnte nur in diesem Falle auf ein allgemeineres Verständniss des Citats gerechnet werden, das sonst leicht daneben gegangen wäre: nur wenn der noch wenig bekannte Dichter selbst jene Worte von der Bühne herab gesprochen hatte, wies die Parodie mit Fingern auf ihn.

Hieraus wird mit hinlänglicher Sicherheit zu entnehmen sein, dass Shakespeare den Herzog von York im zweiten und dritten Theile Heinrich's VI. gespielt hat. Diese Rolle verlangt einen Künstler von hohem Rang. Es ist überhaupt — zumal auf einer Völksbühne, die keine Unterstützung genießt, keine herrschenden Künstlernamen voranstellt und vor allem von einem richtigen Zusammenspiel abhängt — nicht so leicht, Schauspieler des ersten und des sogenannten zweiten Ranges zu unterscheiden. 'Erste Rollen', schrieb Iffland einmal, 'sind mir zuwider; die bestgespielte ist allemal die erste'. Mag immerhin Burbage als Hamlet, Richard III., Romeo u. s. w. eine vielseitigere Kraft entwickelt haben — aber eben in dem letztgenannten Stücke ist es eine der sogenannten Rollen zweiten Rangs, die Rolle des Bruders Lorenzo, die dem Darsteller des Romeo, wenn er ein wirklicher Künstler ist, Neid einflößen könnte. Es war das eine der besten Rollen Seydelmann's.

Bemerkt mag noch werden, dass die Rolle des Herzogs von York mit der des Schauspielers im Hamlet eine gewisse Aehnlichkeit hat, freilich sehr entfernt, nämlich auf weit höherer Stufe. Auch York's heroische Haltung bricht am Ende zusammen, hier aber nicht in fremder Sache gerührt, sondern im tödtlichen Schmerz um seinen

Rutland, und schmilzt, selbst dem grimmen Feind an's Herz greifend, in Thränen hin.

Von einer vierten Rolle endlich, die indessen kaum noch mitzählt, hat sich eine Sage erhalten, deren Glaubwürdigkeit durch die unglückliche Art, wie Oldys sie wiedergab, stark beeinträchtigt wurde. Da wäre ein jüngerer Bruder Shakespeare's, erst bei Lebzeiten und dann noch lange nach dem Tode desselben, immer und immer wieder gen London in's Theater gepilgert, wäre als alter Herr von den Schauspielern, deren einer, Charles Hart, obendrein irrigerweise zu einem Abkömmling von des Dichters Familie gemacht wird, sehr gefeiert worden, hätte aber trotz alledem von der theatralischen Laufbahn des Bruders nichts mehr gewusst, als dass dieser einmal in einem seiner eigenen Stücke einen hinfalligen Greis gespielt habe, 'den ein anderer zu einem Tische trug, an welchem eine Gesellschaft speiste und Einer ein Lied sang'.

In besserer Form ist die Geschichte durch jenen Thomas Jones in Tarbich überliefert, von welchem auch der Vers der Wilderersballade stammt (*Malone II, 140. Capell, Notes and Various Readings to Shakespeare, 1779, I, 60*). Nach diesem hat der alte Herr, ein Verwandter von Shakespeare, nicht in London, sondern in Stratford seine Erinnerung ausgekramt, d. h. er war in seiner Jugend einmal nach London gekommen und hatte seinen Vetter den alten Diener Adam in Wie es euch gefällt spielen sehen. In dieser Form nimmt sich die Ueberlieferung ganz natürlich aus, und gerade dass der unbelesene altersschwache Erzähler nur noch den dargestellten Hergang, diesen aber richtig, anzugeben wusste, bürgt für die Glaubwürdigkeit.

Die altenglische Bühne hat es mit der griechischen und röm'schen (und eben so mit der nachmaligen Göthe'schen Bühne) gemein gehabt, einem Schauspieler mehrere Rollen, ja nach Bedarf selbst Künstlern ersten Ranges neben ihren Hauptrollen die untergeordnetsten Nebenrollen zuzutheilen. Eine solche ist Orlando's alter Diener und Freund, übrigens dennoch eine nicht ganz undankbare und zudem ebenfalls mit etwas Rührung ausgestattete Rolle. Da jedoch ein Greis, der mühelos getragen werden soll, einen Darsteller von jugendlich schlanker und leichter Gestalt erfordert, so hat Shakespeare die Rolle wahrscheinlich (ohnehin damaligem Theaterbrauch entsprechend) nur in seinen jüngeren Jahren gespielt.

Dieser dürftigen Ausbeute würde sich nicht uneben eine Berücksichtigung eines freilich noch ärmlicheren Stoffes anreihen, nämlich eine Untersuchung über die Stellung, welche Shakespeare in seiner



Truppe nach Rang und Einkommen inne hatte. Allein es verlautet aus England von einer grossen Entdeckung alten Materials, das diesen fast aus Nichts (ja zum Theil aus weniger als Nichts, nämlich aus Fälschungen) bestehenden Stoff zu ergänzen und gerade über die genannten Verhältnisse ein neues, überraschendes Licht zu verbreiten geeignet sei. Warten wir also der Dinge, die da kommen sollen.

Unterdessen möchte noch ein Wort über das Publicum, vor welchem Shakespeare auftrat, am Platze sein. Bekanntlich sind die Meinungen über dieses Thema getheilt. Es giebt jedoch eine Stelle von statistischem Gehalt, welche die Frage, ob nur die untersten Klassen das Theater besuchten, oder ob wirklich England selbst in jenem Publicum vertreten war, zur Genüge beantworten dürfte. Sie oefindet sich in dem sonst häufig angezogenen *Pierce Pennilesse* von Thomas Nash, 1592. Nash kommt hier unter anderem auf das Theater zu reden, und vertheidigt dasselbe in einer Weise, die man, am Eingange wenigstens, ein komisches Seitenstück zu dem Schlusse von Schiller's Aufsatz erster Periode: 'Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet', nennen kann. Die Stelle lautet:

*'Whereas the afternoone being the eldest time of the day, wherein men that are their own masters (as gentlemen of the court, the Innes of court, and the number of captaines and soldiers about London) do wholly bestow themselves upon pleasure, and that pleasure they divide (how virtuously it skilles not) into gaming, following of harlots, drinking or seeing a play; is it not then better, since of four extreames all the world cannot keepe them, but they will choose one, that they should betake them to the last, which is Playes. Nay, what it prove playes to be no extream, but a rare exercise of vertue! First, for the subject of them; for the most part it is borrowed out of our English Chronicles, wherein our fore-fathers' valiant actes, that have been long buried in rustie brass, and worms eaten bookes, are revived' etc.* An letztere Wendung, von welcher freilich Schiller's kosmopolitischer Geist, keine Ahnung hatte, schliesst sich die oft citirte Stelle von der patriotischen Wirkung der Erscheinung des grossen Talbot an, eine Stelle, die, beiläufig bemerkt, nicht nothwendig auf den Shakespeare'schen Talbot gehen muss, weil auch andere Theater ihre Talbots hatten.

Also der bei Hofe dienstthuende Adel, die Studenten der Rechtshöfe und die zahlreich anwesenden Offiziere und Soldaten der Armee (vermöglihere Bürger, die ebenfalls 'their own masters' waren, stillschweigend selbstverständlich mit eingerechnet) — ist dies

nicht die Blüthe der Nation? Und ist eine Bühne mit diesem Publicum, das diesen vorwiegend nationalen Dramen zuströmt, nicht eine Nationalbühne im wahren und vollen Sinne des Worts?

Dass jene Blüthe der Nation, nach Nash's wohl nicht unbegründeter Auffassung, den Theaterbesuch gewissen andern Vergnügungen gleichstellte, dies ändert nichts an der Sache. Die Sitten war eben roh und wild. Auch das Gebaren jenes Publicums, und nicht bloss der Gründlinge im Parterre, *'the understanding gentlemen of the ground'*, sondern auch des feineren Publicums, würde uns nicht gar sehr erbauen, selbst wenn wir uns in eines der *private theatres* zurückversetzen könnten. (Ohne Zweifel unterschieden sich diese sogenannten Privattheater von den öffentlichen neben der Bauart nur durch den höheren Preis, durch welchen dafür gesorgt war, dass ihre Besucher sich einigermaassen dem Begriffe einer geschlossenen Gesellschaft näherten.) In unsern Zeiten hat es sich einmal ereignet, dass während der Balconscene in *Romeo und Julia* eine Theater-schildwache sympathisch angezogen (*'tua res agitur!'*) nach und nach aus den Coullissen unwillkürlich und selbstvergessen auf die Bühne kam. Der Spass war gross, aber viel grösser noch die Störung. Nun, und eine ähnliche Störung war für das Publicum der Shakespearezeit etwas Alltägliches: die Cavaliere, die auf der Bühne sasssen und jede Illusion stören mussten, selbst wenn sie sich ruhig verhalten hätten. Aber, von sonstigem Unfug zu schweigen, aus einem Schriftchen des Schauspielers Kemp (*'Nine Days Wonder'*) lernen wir, dass die Schauspielertruppen, in Handhabung derber Selbstpolizei, auf ihrer Bühne einen Schandpfahl hatten, an welchem die unter der Vorstellung ergriffenen Taschendiebe angebunden und das ganze Stück hindurch zur Schau gestellt wurden. Man denke sich die Balconscene einem solchen 'Sperrling' gegenüber abgespielt!

Von den Scenen aber, die es an Sonn- und Feiertagen im Schauspielhause gab, möge unten ein Beispiel stehen<sup>1)</sup>. Die beiden dort

---

<sup>1)</sup> 'Men come not to study at a play-house, but love such expressions and passages, which with ease insinuate themselves into their capacities. Lingua, that learned comedy of the contention betwixt the five senses for superiority, is not to be prostituted for the common stage, but is only proper for an Academy; to them bring Jack Drum's Entertainment, Greene's Tu quoque, The Devil of Edmonton, and the like; or if it be on holy dayes, when saylers, water-men, shoo-makers, butchers, and apprentices, are at leisure, then it is good policy to amaze those violent spirits with some tearing Tragedy full of fights and skirmishes: as the Guelphs and Guiblins, Greeks and Trojans, or The three London Apprentices;

genannten Schauspieler, die trotz ihrer Beliebtheit den tobenden Mob nicht stillen konnten, gehörten zur Truppe des Pfalzgrafen (nachherigen Böhmenkönigs), welche einst die Admiralstruppe gewesen war, die nächste nach der Truppe Shakespeare's.

Doch was ist all dies, obgleich es ihn wie einen Menschen der Civilisation unter Wilden erscheinen lässt, was ist es gegen die Rohheit, die sein Zeitalter selbst, der Geist seiner Zeit, an ihm begangen hat? Schon besass sein England eine Geschichtschreibung, und eine Geschichtschreibung, die auch culturgeschichtlichen Werthen gerecht sein wollte, die eines Spenser, eines Burbage ('Roscius') zu erwähnen nicht vergass: Shakespeare, den Dichter mit sammt dem Schauspieler, hat sie, so weit es an ihr lag, der Vergessenheit übergeben. Jeder neue Versuch, in die Nacht seiner persönlichen Geschichte ein Fünkchen Licht zu bringen, ist zugleich eine neue Brandmarkung jener Zeit.

---

which commonly ends in six acts, the spectators frequently mounting the stage, and making a more bloody catastrophe amongst themselves, than the players did. I have known upon one of these festivals, but especially at Shrove-tide, where the players have been appointed, notwithstanding their bills to the contrary, to act what the major part of the company had a mind to, sometimes Tamerlaine, sometimes Jugurth, sometimes The Jew of Malta; and sometimes parts of all these, and at last none of the three taking, they were forc'd to undresse and put off their tragick habits, and conclude the day with The merry Milk-maides. And unlesse this were done, and the popular humour satisfied, as sometimes it so fortun'd, that the players were refractory; the benches, the files, the laths, the stones, oranges, apples, nuts, flew about most liberally, and, as there were mechanicks of all professions, who fell every one to his owne trade, and dissolved a house in an instant, and made a ruine of a stately fabrick. It was not then the most mimicall nor fighting man, Fowler, nor Andrew Cane, could pacifie: Prologues nor Epilogues would prevails: the devill and the fool were quite out of favour. Nothing but noise and tumult fills the house, untill a cogg take 'um, and then to the bawdy houses and reforme them; and instantly to the Bank's Side, where the poor bears must conclude the riot, and fight twenty dogs at a time beside the butchers, which sometimes fell into the service; this perform'd, and the horse and jack-an-apes for a jigge, they had sport enough that day for nothing.' So, nach Todd, Edmund Gayton in seinen Festivous Notes on Don Quixote. Das Buch trägt zwar das Datum 1654, aber zu dieser Zeit waren ja längst alle Theater durch die Revolution geschlossen. Gayton war 1609 geboren und mag die Scenen, die er schildert, in sehr früher Jugendzeit gesehen haben. In diese weisen auch die Namen der angeführten Stücke so wie der beiden Schauspieler. Die geschilderten Scenen selbst aber tragen nicht etwa den Charakter einer neuerdings eingerissenen Verwilderung, sondern altherkömmlicher Gepflogenheit.

---