

Werk

Titel: Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwicklung und die Reihenfolge se...

Autor: König, Wilhelm

Ort: Weimar

Jahr: 1876

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0010|log12

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwicklung und die Reihen- folge seiner Dramen nach demselben.

Von
Wilhelm König.

Von jeher hat es die Shakespeare-Kritik sich zu einer Hauptaufgabe gemacht, die Zeit der Entstehung der einzelnen Dramen des Dichters zu bestimmen. Es ist dabei viel Scharfeinn aufgewandt und viel historisches Material herangezogen worden. Im Einzelnen hat es mitunter mehr Aufwand an kritischer Arbeit bedurft, um die Unhaltbarkeit, ja Fälschung einzelner Vorlagen nachzuweisen, als man vorher zur Ausbeutung derselben für die Darstellung der Laufbahn des Dichters gebraucht hatte. An das zuverlässigste Material, an die Werke Shakespeare's selbst hat man sich im Ganzen zu wenig gehalten und wenn es geschah, so liess man sich mehr von Aeusserlichkeiten der Sprache und des Wortbaus, als von dem geistigen Inhalt, dem Werth und der dramatischen Vollendung der Stücke leiten. Sei es denn einmal versucht, hauptsächlich aus diesen Momenten die zeitliche Reihenfolge der Dramen und den Gang zu bestimmen, welchen die Entwicklung Shakespeare's als dramatischer Dichter genommen hat, wobei freilich die Aeusserlichkeiten der Form und die bisher festgestellten historischen Daten nicht ausser Acht gelassen werden können.

Die Bestimmung der Reihenfolge von Shakespeare's Dramen würde nicht so schwer sein, wenn solche nach ihrer Gattung in drei grosse Gruppen: Tragödien, Historien und Comödien oder gemischte Dramen getheilt würden und es sich darum handelte, für jede einzelne Gruppe die Reihenfolge besonders festzusetzen. Versuchen wir aber, wie es unsere Absicht ist, die Entwicklung des Dichters aus allen seinen dramatischen Werken in ein harmonisches

Gesamtbild zu bringen und durch die wechselnde Thätigkeit desselben auf den verschiedenen Gebieten dramatischer Dichtung den fortlaufenden Faden seiner dichterischen Ausbildung festzuhalten, so wird die Aufgabe in demselben Masse schwieriger, als ein dabei gewonnenes Resultat dankbarer sein muss. Denn bei den vielfältigsten Combinationen, welche die Gesamtzahl der Dramen Shakespeare's und das Aneinanderrücken derselben in kürzere Zeiträume darbieten, vervielfältigt sich auch in noch höherem Masse die Schwierigkeit, einzelne davon, die nach Werth und Entstehungszeit sich offenbar nahe stehen, aus diesem Gesichtspunkt in die richtige Reihenfolge zu setzen. Dann wird überhaupt die Untersuchung durch einen Umstand schwer gemacht, der gerade häufig als Nothbehelf zur Lösung von sich darbietenden Schwierigkeiten gebraucht oder gemissbraucht worden ist, dadurch nämlich, dass bei manchen Stücken nachweislich, bei vielen nach der Annahme einzelner oder auch vieler Kritiker eine doppelte Redaction oder Uebersetzung stattgefunden hat. Wir wollen uns durch diese letztere Schwierigkeit möglichst wenig beirren und von der übersichtlichen Darstellung abbringen lassen, um nicht in die Labyrinth kritischen Details zu gerathen, wir halten uns daher an den jetzt vorliegenden spätern Text und nehmen von früheren Bearbeitungen nur da eine kurze Notiz, wo sie von besonderer Bedeutung für die gegenwärtige Untersuchung scheinen.

Doch werden wir gleich bei den Erstlingen der dichterischen Muse Shakespeare's aus allen drei erwähnten Gebieten seiner Kunst, bei *Pericles*, *Heinrich VI.* und *Titus Andronicus* in bedenklicher Weise auf das Gebiet der Specialkritik gedrängt, da bei denselben der Umfang der Autorschaft des Dichters mehr oder weniger bestritten worden ist. Wir werden dabei meist auf die Erörterungen Anderer verweisen, wo solche uns endgültig und erschöpfend erscheinen, und wo dies nicht thunlich ist, unsere Ansicht lieber in unvollständiger Begründung hinstellen, als so speciell vertheidigen, dass die Uebersichtlichkeit unserer Darstellung verloren geht. Wir adoptiren also zunächst *Titus Andronicus* mit den meisten neueren Kritikern als ein unzweifelhaftes Werk unseres Dichters, ebenso nicht bloß die drei Theile *Heinrich VI.*, sondern auch die beiden älteren ihnen zu Grunde liegenden Stücke, indem wir auf die überzeugende und erschöpfende Beweisführung von Ulrici verweisen.¹⁾ Auf die älteren Bearbeitungen gehen wir dabei, wie

¹⁾ Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl., Th. 3, S. 3 ff.

auch bei anderen Stücken, wo solche vorliegen, nicht zurück, weil die Uebersicht, die wir erstreben, dadurch nur beeinträchtigt werden kann und die von uns gewonnene Anschauung auch durch die Rücksichtnahme auf dieselben keine Modification erlitten hat.

In Betreff des *Pericles* dagegen müssen wir unsere Ansicht zunächst entgegen der auch im Jahrbuch abgehandelten so mancher und gewiegter Kritiker dahin aussprechen, dass wir dies Stück vollständig für ein Werk Shakespeare's und zwar für sein erstes, vielleicht noch in Stratford entstandenes, halten. Nur einzelne Szenen und zwar die, welche Marina's Conflict mit den Kupplern enthalten (IV, 2—6), erachten auch wir für einen spätern Zusatz des Dichters. Indem wir uns in Betreff der kritischen Beweisführung wieder auf Ulrici beziehen, welcher auch das Zeugniß Drydens dafür, dass das Stück Shakespeare's Erstlingswerk war, richtig geltend macht,¹⁾ wollen wir für unsere Ansicht nur diejenigen von Ulrici noch nicht einmal beigebrachten Momente geltend machen, welche einen Zusammenhang mit des Dichters spätern Schöpfungen verrathen und es eben rechtfertigen, dass dieses Stück zum Ausgangspunkt einer Betrachtung über Shakespeare's dichterische Entwicklung gemacht wird. Wir finden allenthalben im *Pericles* dicht neben grossen Verstössen gegen dichterische Wahrheit und den guten Geschmack, welche uns versuchen könnten, solche Szenen unserm Dichter abzusprechen, deutliche Spuren der Characterzeichnung und jenes Tiefsinnes, der uns in seinen spätern Werken begegnet, so dass wir allenthalben die Hand des Dichters wiedererkennen und die Behandlung ist, abgesehen von der bezeichneten spätern Beifügung, so gleichmässig oder so wenig verschieden, dass wir nicht eine einzige Scene als von fremder Hand herrührend, auszuscheiden uns zutrauen möchten. Auch in der Ausdrucksweise, in einzelnen Bildern und den häufig vorkommenden Sentenzen, deren Platitude und unpassende Anbringung und gereimte, des poetischen Schwunges entbehrende Form von Delius in vielen Fällen gewiss mit Recht als fremdartig bezeichnet werden, zeigen sich doch auch sehr häufig die dem Dichter eigenthümlichen, geläufigen und in spätern Werken häufig wiederkehrenden Anschauungen, die wir in andern Werken zeitgenössischer Dichter vergebens in dieser Aehnlichkeit und dem-

¹⁾ Ulrici *ibid.* S. 45—50. Nur möchten wir nicht als zweifellos annehmen, dass Dryden mit dem „Mohr“ nicht Othello, sondern Titus Andronicus bezeichnet hat.

selben numerischen Verhältniss suchen.¹⁾ Nicht minder begegnen wir im *Pericles* allenthalben einzelnen Situationen und Motiven, welche wir in späteren Werken in grösserer Vollendung und Ausführung wiederfinden, wovon wir nur einiges wenige hervorheben wollen. Die Scene unter den Fischern im Anfang des zweiten Acts, worin *Delius* die politisch-moralisch-satirischen Anspielungen mit solchen im dritten Act des *Timon* (die er aber ebenfalls für unecht erklärt) ähnlich findet, weist unsers Erachtens noch viel mehr Aehnlichkeit mit dem Gespräch der Schäfer im Wintermärchen über den Untergang des Schiffes (III, 3), der Scene zwischen der Königin und den Gärtnern in *Richard II.* (III, 4) und vor allem mit der Todtengräberscene im *Hamlet* (V, 1) auf. Ferner ist der alte *Simonides* (II, Sc. 3 u. 5), seine Aufforderung zum Tanzen, seine halb scherzhafte, halb gewaltsame Art des Einschreitens bei der Verlobung seiner Tochter eine Vorstudie zu dem alten *Capulet* in *Romeo und Julia*, sowie sein Vorwurf, die Tochter sei durch Zaubermittel verlockt worden, die erste Skizze zu der später im *Othello* so schön und poetisch detaillirten Werbung, wovon auch im *Sommernachtstraum* (I, 1, 27) eine hübsche Variation nach der komischen Seite gegeben ist. Der gelehrte *Cerimon* hat nach verschiedenen Seiten im *Bruder Lorenzo* (*Romeo und Julia*) und im *Prospero* (*Sturm*) bestimmtere Ausführung erhalten und seine Anwendung der Musik bei Behandlung der scheinodten *Thaisa* (III, 2) so wie das ähnliche Motiv bei *Pericles* (V, 1) und sein Wiederfinden der *Thaisa* finden sich wiederholt in der schönen Scene zwischen *Cordelia* und dem wiedergefundenen *Lear* (IV, 7) und bei dem Wiedersehen am Schluss des Wintermärchens. Als *Pericles* sich im Ent-

¹⁾ Es mögen hiervon nur hervorgehoben werden die echt Shakespeare'schen Worte (II, 3, 45):

*Whereby I see that Time's the king of men;
He's both their parent, and he is their grave,
And gives them what he will, not what they crave —*

mit denen man vergleiche *Pater Lorenzo's* Rede (*Romeo und Julia*, II, 3, 9):

*The earth, that's nature's mother, is her tomb;
What is her burying grave, that is her womb.*

Ferner *Lucretia* v. 925 folg., darunter 929:

Thou nursest all and murderst all that are,

mehrere Sonette u. a. m.

Ferner sind die Worte in A. II, Sc 1, 47 (ähnlich auch im Prolog vorher v. 18): *We would purge the land of these drones that rob the bee of her honey —* fast wiederholt in *Heinrich VI, 2. Th.* (IV, 1, 109).

zücken des Wiedersehens Mässigung zuruft, geschieht es fast in denselben Bildern, mit denen Portia das gleiche bei dem glücklichen Erfolg von Bassanio's Wahl ausspricht.

Vor allem aber ist es der Character des Hamlet, welcher im Pericles vorgebildet ist, so dass wir also die Conception dieser Schöpfung, welche den Dichter von allen seinen Werken wol die längste Zeit und am tiefsten beschäftigt haben dürfte, bis zu seiner frühesten dichterischen Thätigkeit zurückführen dürfen. Einige Hauptmomente des Hamlet-Characters, die Melancholie, der eindringende Verstand, die Neigung zur Reflexion, das vorsichtige Ausweichen vor entfernten, das muthige Bestehen von nahen Gefahren, das Abschliessen gegen Andere und resignirte Einwühlen in den eigenen Schmerz, treten alle bei Pericles deutlich und mit mehr Ausführlichkeit hervor, als zu der oberflächlichen und skizzenhaften Behandlung der übrigen Personen und der meisten Scenen des Dramas passt. Auch sind hier und da Erörterungen angeknüpft, aus denen hervorgeht, wie schon damals der Dichter in die Tiefe des Seelenlebens einzudringen suchte und wie ihn gerade diese Characterform interessirte. Nur erscheinen hier die einzelnen Elemente des Characters unvermittelt neben einander, so dass sie kein harmonisches Bild geben, sondern als die Züge verschiedener Personen erscheinen könnten. Einzelnes ist auch ins Unglaubliche übertrieben und ungenügend motivirt, z. B. dass Pericles bis zur Verheirathung der Marina ungeschoren und dann nach ihrem vermeintlichen Tode, dass er für immer ungewaschen und äusserlich vernachlässigt bleiben will. Der Chorus, vielleicht späterer Zusatz, nennt hier die Leidenschaft des Pericles sehr bezeichnend geborgt und ihn als vom Schmerz verzehrt. Im Hamlet wird dieser Zug der äusseren Vernachlässigung ebenfalls, doch nur einmal und sehr gemildert hervorgehoben (II, 1) und die Schweigsamkeit in ganz anderer Art characterisirt.

So häufig auch sonst bei Shakespeare Wiederholungen gewisser Motive vorkommen, so sind doch solche anderwärts wiederholte Elemente seiner Dichtung nirgends so häufig und in so bunter Mannigfaltigkeit zu finden, wie gerade im Pericles. Es sind aber hier fast eben nur Elemente der Dichtung und es fehlt denselben meist an der Lebensfähigkeit, welche durch Wahrheit und Möglichkeit bedingt wird. Die Handlung des Stückes, eigentlich die Ereignisse desselben, ist fast nur eine Kette von Zufälligkeiten und die Darstellung hat meist etwas trockenes und interesseloses. Die vielen moralischen Sentenzen, welche vorkommen, sind eben nur

eingestreut und hängen meist mit dem gerade Dargestellten nicht nothwendig zusammen. Nach all diesem kann noch weniger von einem durchgehenden Gedanken und geistigen Mittelpunkt des ganzen Stückes die Rede sein und wir können Ulrici nicht bestimmen, der einen solchen in dem Suchen und Finden des höchsten Gutes, der Liebe, finden will. Offenbar hat vielmehr der Dichter das poetische Interesse, ganz einer jugendlichen, selbst kindlichen Phantasie angemessen, im Abenteuerlichen, Wunderbaren und Seltsamen gesucht, und auch wo er moralische Schlechtigkeit darstellen wollte, wie bei Antiochus und seiner Tochter, hat er solche in dem allerseltsamsten und unerhörtesten Verhältniss gesucht, das für poetische Darstellung nur gewählt werden konnte.

Als das nächste, an poetischer Form und Behandlung mit *Pericles* verwandteste Stück bezeichnen wir den ersten Theil von *Heinrich VI.* Es könnte zwar als ein auffallender Sprung erscheinen, dass der Dichter sich aus der Sphäre des Wunderbaren gleich auf den Boden der Geschichte begeben, doch entspricht gerade ein solcher Wechsel dem jugendlichen Geschmack, so wie das Kind, das kaum an anmuthigen Märchen sich ergötzte, nur „wahre Geschichten“ hören will. Zunächst mag auch das Gefallen des Publikums an Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte und der Vorgang von Marlowe und Greene den Dichter auf diesen Boden geleitet haben, auf welchem er so umfassende und gewaltige Werke geschaffen hat. Doch schwerlich hat ihm von Anfang an die Absicht beigewohnt, in grösserem Umfange, geschweige im Zusammenhange die Geschichte seines Vaterlandes auf die Bühne zu bringen. Indem er nun den Stoff für einzelne dramatische Darstellungen suchte, war es natürlich, dass zuerst die Zeit Heinrich VI. als die bewegteste und wechselvollste und in dieser die Kämpfe mit Frankreich, die Heldengestalt eines Talbot seine Phantasie beschäftigten, Motive, die dem jugendlichen Verständniss zugänglicher waren und wirkungsvoller erschienen, als die Reibung der Kräfte im innern Staatsleben. So finden wir denn in diesem Erstlingswerke der Historien, wie im *Pericles*, eine Reihe von Szenen, welche kaum äussern Zusammenhang haben und einen langen Zeitraum umfassen. Unter den zahlreichen vorgeführten Gestalten sind zwar viele, wie im *Pericles*, von ganz vorübergehender Erscheinung und entsprechendem Interesse, doch ist es eine grössere Anzahl lebendiger und ansprechender Gestalten, als in jenem Stücke. Das in *Pericles* vorherrschende Moment des Wunderbaren kommt auch in der Jungfrau von Orleans und den bösen Geistern, mit denen

sie verkehrt, einigermaßen zur Geltung, doch ist ihre Erscheinung ganz realistisch, so zu sagen in derb holländischem Stil und ganz vom englischen Parteistandpunkte aus behandelt, was sich übrigens völlig aus der damals noch herrschenden Anschauung über den Gegenstand erklärt. Die Charactere sind besser gezeichnet als im *Pericles*, doch sind die einzelnen Scenen, wie dort, kaum ein Ausdruck derselben, sondern vielfach nur ein Resultat des wechselnden Kriegsglücks. Der innere Zusammenhang mit den folgenden Stücken, der durch das über die ganze Trilogie sich erstreckende Gesamtbild staatlicher Zersetzung durch überwiegendes Geltendmachen der Interessen Einzelner beim Mangel einer kräftigen Regierung gegeben wird, beruht theils in den Ereignissen selbst, theils ist er gewiss erst später, namentlich durch Einfügung einzelner Scenen (die im Tempelgarten und mit dem sterbenden Mortimer A. II, Sc. 4 u. 5) und am Schluss der Dichtung, da dieser deutlich auf Fortsetzung derselben hinweist, hergestellt und ins Auge gefasst worden. Ueberhaupt zeigt Heinrich VI. in seinen drei Theilen eine ziemlich ungleiche und nach dem Ende hin an dramatischer Ausbildung sehr vorgeschrittene Behandlung und sowohl der grosse Umfang des Werkes wie der nahe Zusammenhang mit Richard III. und die beiden älteren Bearbeitungen, die wir des Zusammenhangs wegen ebenfalls als nach dem ersten Theil entstanden ansehen, ergeben augenscheinlich, dass der Dichter durch eine längere Zeit seiner Laufbahn mit diesem Gegenstand beschäftigt gewesen ist. Wir können daher hier, wo es sich um die Entwicklung des Dichters handelt, die Trilogie Heinrich VI. nicht zusammen behandeln, sondern müssen verschiedene Stücke dazwischen schieben.

Wir reihen daher unmittelbar an den ersten Theil Heinrich VI. zunächst die erste Tragödie Shakespeare's, *Titus Andronicus*. Sie zeigt einen erheblichen Fortschritt gegen die beiden vorigen Stücke durch Einheit des Interesses und eine zusammenhängende fortschreitende Handlung. Doch enthält sie vieles, was schlecht oder gar nicht, anderes was ungeschickt und mit unverhältnissmässiger Breite motivirt ist, in der Handlung treten mitunter Lücken ein und es fehlt derselben an gleichmässiger oder harmonisch wechselnder Fortbewegung. Was aber vor allem das Werk als ein unreifes Product characterisirt, ist die Häufung des Grässlichen, das Vorführen unmotivirter, grauerregender Schandthaten und die Abwesenheit jedes versöhnenden Momentes. An Stelle der moralischen Reinigung, welche die Tragödie aufweisen soll, wird uns zum Schluss nur im Grossen und Ganzen das Eintreten eines besseren Regiments

in Aussicht gestellt, wie dies allerdings auch in späteren Meisterwerken, wie Hamlet und Lear, aber neben der eigentlichen tragischen Sühne geschieht. Der jugendliche Fehler der Uebertreibung, in welchen der Dichter namentlich in diesem Stücke verfallen, ist ihm nicht einmal so hoch anzurechnen, da er dazu offenbar zunächst durch die damaligen Geschmacksmuster Kyd und Marlowe verleitet worden ist. Des Ersteren Spanische Tragödie, in welcher die Rache persönlich auftritt, hat Shakespeare offenbar das Grundmotiv für seine erste Tragödie geliefert, da in beiden Stücken die reichlich vorkommenden Greuelthaten auf Rache, motivirte und unmotivirte, zurückgeführt werden und selbst jene Personification hat bei Shakespeare eine Art Wiederholung in der Maske der Tamora als Rachegöttin gefunden. Die Charakteristik der Personen ist im Titus Andronicus noch wenig vorgeschritten, sie ist entweder ziemlich farblos gehalten, oder, wie im Mohr Aaron, zu unnatürlicher Uebertreibung geschraubt. Indessen lässt sich hierbei so manches nachweisen, was den Dichter von seinen Vorgängern schon vortheilhaft unterscheidet und einen Zusammenhang mit seiner spätern Dichtweise ergibt. Den schablonenhaften Kraftgestalten, wie sie die ältere Bühne öfters vorführt, begegnen wir in dieser Tragödie gar nicht, nur wenige Personen darin erscheinen überhaupt an sich als grausam und leidenschaftlich, die meisten vielmehr als Menschen mittleren Schlages, und in der Art, wie der Dichter milder geartete Menschen durch die Umstände zur Verübung raffinirter Greuelthaten gelangen lässt, wie er aus den ersten, selbst entschuldbaren Grausamkeiten eine ganze Kette von Freveln entwickelt, lässt schon die Anlage des tiefsinnigen Dichters erkennen, der alle solche Schrecknisse auf eine ursprüngliche Verschuldung zurückführte. Selbst die unnatürliche Erscheinung des Aaron, wenn ihr auch der Boden der Möglichkeit fehlt, welchen der Dichter später seinen menschlichen Ungeheuern, einem Jago, Richard III. zu geben nicht unterliess, hat mit diesen doch schon den idealen Zug gemein, der sich aus der intellectuellen Ueberlegenheit, einer mit Humor gewürzten Freiheit der Anschauung und dem gelassenen Sichfinden in die Folgen der eigenen Missethaten ergibt. Auch dem Helden selbst sind hier eigenthümliche Züge verliehen, welche in späteren Characterbildern des Dichters in grösserer Vollendung wiederkehren. In dem Geisteszustand des Titus nach den erlebten Schrecknissen erscheint wieder Hamlet in einer andern Richtung als bei Pericles vorgebildet, nämlich im Zustande des verstellten Wahnsinns, wie Ulrici es treffend bezeichnet: „in der seltsamen Seelenstimmung,

dem Helldunkel zwischen Wahnsinn und planvoller Besonnenheit, zwischen spielender Gedankenlosigkeit und energischer Geistesgegenwart“.¹⁾ Die Art, wie Titus in zweckwidriger, symbolisch-witziger Weise den Groll gegen seine Feinde auslöst, die leichte Bestimmbarkeit, der Mangel an Festigkeit zeigt ihn als verwandt mit dem Hamlet-Character, auch an die tief sinnigen Betrachtungen Richard des Zweiten gemahnt seine Art und Weise mit seinem Gram zu spielen. Andererseits erinnert er an König Lear, wenn wir den Undank, den er für das Aufgeben eines Thrones erndtet, seine flüchtige Reizbarkeit und Uebereilung bei dem Widerspruch seiner Kinder, und an Lear's Doppelgänger, den alten Gloster, wenn wir die Leichtgläubigkeit bei den falschen Anklagen gegen seine Söhne in Betracht ziehen. Hiernach könnte man vielleicht versucht sein, das Stück näher an die vollendeteren Tragödien heranzurücken, doch ist der oben hervorgehobene dichterische Werth überwiegend bestimmend für die hier angenommene Reihenfolge. Auch fehlt es nicht an einzelnen Anknüpfungspunkten, welche das Stück gerade mit Heinrich VI. in Verbindung setzen. Das Verhältniss Aarons zur Kaiserin Tamora ist sehr ähnlich dem Suffolks zur Königin Margaretha und hat beiderseits zu ähnlichen mit verschwenderischem Farbenzauber ausgemalten Scenen Anlass gegeben. Das erstere ist aber viel gröber und fast nur roh sinnlich dargestellt, obgleich auch Aaron in dem schwungvollen Monolog des zweiten Acts einmal einen Anlauf nimmt, als wolle er eine Rolle wie Suffolk spielen. Er paraphrasirt dort des Letzteren Worte:

Margretha soll den König nun beherrschen,

Ich aber sie, den König und das Reich,

die auch in den Worten Saturnins:

Zur Krone halfst Du

In Hoffnung, über mich und Rom zu herrschen —

eine weniger kräftige Parallele haben. Im Titus Andronicus ist also das Motiv nur angedeutet, das in Heinrich VI. ausgeführt ist, und schon hiernach ist anzunehmen, und durch weitere Vergleichung beider Stücke wird es allenthalben bestätigt, dass der zweite Theil Heinrich VI., vielleicht schon der Schluss des ersten Theils, nach Titus Andronicus gedichtet worden.²⁾ Ueberhaupt wird man bei

¹⁾ Shakspeare's dram. Kunst. 3. Aufl. B. 2. S. 176.

²⁾ Für diese Reihenfolge spricht auch ein Ausspruch im Titus Andronicus, der noch zweimal in besserer Fassung in Heinrich VI. (1. Th. V, 3) und in Richard III. (I, 2) wiederkehrt:

She is a woman, therefore may be woo'd,

wie Kurz im Jahrbuch B. V., S. 103 nachgewiesen hat.

Bestimmung der Reihenfolge der einzelnen Dramen sich der Annahme nicht verschliessen können, dass keineswegs immer eines nach dem andern geschaffen und vollendet worden, dass vielmehr der Dichter mitunter auch mit mehreren gleichzeitig beschäftigt gewesen und, wenn auch nur ausnahmsweise, einzelne eher angefangen und später vollendet hat, als andere, wie denn auch namentlich bei den historischen zusammenhängenden Dramen es völlig zweifellos ist, dass dazwischen verschiedene andere gedichtet worden sind. So sind vor die Vollendung Heinrich VI. gewiss auch noch mehrere Lustspiele zu setzen, die wir unmittelbar an Titus Andronicus anreihen. Zwar ist weder ein äusserer Umstand, noch ein zwingender innerer Grund vorhanden, dass die Lustspiele nach Titus Andronicus geschaffen wurden, doch sprechen dafür die grösseren bereits erwähnten Mängel der Tragödie und es ist wahrscheinlich, dass die jugendliche Neigung zur Poesie sich eher der Tragödie als dem Lustspiel zugewandt hat. Dann mag der Dichter in einer gewissen Ernüchterung und im richtigen Gefühl des Abweges, den er in seiner ersten Tragödie eingeschlagen, in der Ueberzeugung, dass vor allem Wahrheit und Mass die Grundlage der Poesie sind, mehr den Boden der Realität und zwar auf dem Gebiet der Historie und des Lustspiels gesucht haben. Ebenso war es natürlich, dass er nun andere Vorbilder wählte und sich zunächst mehr an vorhandene Bearbeitungen hielt. Im Ganzen wendete er sich dem italienischen Drama zu und nahm es zum Vorbild, da es mit seinem lebendigen natürlichen Dialog den entschiedensten Gegensatz zur bombastischen Sprache und den Ungeheuerlichkeiten in Marlowe's Dichtungen bildete. Auch den Stoff zu seinen Dramen entnahm Shakespeare nun öfter italienischen Quellen und versetzte sie auf italienischen Boden, aber auch nach antik römischen und spanischen Vorbildern und Quellen wurden einzelne Stücke geschaffen.

Diesen Wendepunkt im Geschmack und der Dichtung Shakespeare's bezeichnet unseres Erachtens die *Zähmung der Widerspenstigen*, welche wir unmittelbar nach Titus Andronicus und in das Jahr 1588 setzen. Bekanntlich ist dieses Lustspiel nur eine allerdings selbständige Bearbeitung eines älteren englischen Stückes, dessen Autorschaft Shakespeare mit Recht abgesprochen wird und welches vermöge seiner unvollkommenen rohen Beschaffenheit jene neue Geschmacksrichtung auch nicht beeinträchtigen konnte. Das Stück characterisirt sich augenscheinlich als das Erstlingswerk auf dem Felde des Lustspiels. Es zeigt sich darin der am wenigsten freie Flug der Phantasie, Dialog und Sprache zeichnen sich fast

vor allen übrigen Werken durch Nüchternheit und Einfachheit aus, die theils das mangelnde Geschick des Anfängers, theils das Streben verräth, von der schwungvollen aber bombastischen Sprache in der erwähnten Tragödie zu natürlicher Einfachheit zurückzukehren, wobei der Dichter in das entgegengesetzte Extrem wol mehr gerathen ist, als seiner poetischen Begabung entsprach. Von den Characteren sind einzelne, wie die Widerspenstige und ihr Zähler, sehr ins Grobe und Derbe gearbeitet, andere von typischer Allgemeinheit, wie die meisten Figuren der damaligen italienischen Komödie, fast alle von unbestimmten und wenig erkennbaren Umrissen. Einzelne Sentenzen treffen wir zwar nicht so häufig wie in den früheren Dramen, aber eben so oft, wie dort, Brocken aus fremden Sprachen, welche noch die Nähe der Schulbank verrathen. Von einem das Ganze durchdringenden Gedankeninhalt ist nichts zu erkennen, doch ist das, was die Moral der Haupthandlung bilden soll, gegen den Schluss von Catharina in einem längeren bilderreichen Sermon weitläufig und didactisch-lyrisch, nicht dramatisch, abgehandelt. Der gedankliche Zusammenhang mit den anderen Dramen verräth sich fast nur in der längeren Auslassung, worin Petrucchio den Schein dem Wesen entgegensetzt und im Sinne des Dichters dieses dann so reichhaltig erörterte und schon im Pericles mehrmals berührte Thema behandelt (IV, 3).

An die Zähmung der Widerspenstigen wird gleich *die Komödie der Irrungen* anzureihen sein, welche gerade nicht durch neue Vorzüge, aber doch durch höhere Ausbildung des in dem ersten Lustspiel gezeigten dichterischen Vermögens einen Fortschritt zeigt. Zwar könnte man versucht sein, jenem eine höhere Stelle insofern anzuweisen, als darin ein psychologisches Problem, die Umwandlung eines Characters, abgehandelt und gelöst wird, während in der Komödie der Irrungen die Handlung fast gar nicht auf den Characteren, sondern nur auf der zufälligen Verschränkung der Ereignisse und einer äusserlichen Aehnlichkeit verschiedener Personen beruht, indess ist jenes psychologische Moment zu vereinzelt und nicht tief und fein genug, um deshalb das Stück selbst auf eine höhere Stufe zu rücken. Andererseits zeigt sich in der Komödie der Irrungen mehr von originaler Behandlung und künstlerischer Verschlingung des Stoffs, eine mehr gleichmässige und lebendige Characterzeichnung und mehr Gewandtheit und Fülle des Dialogs und der Sprache. Zwar hat auch hier der Dichter ein ausgearbeitetes Vorbild, die *Menaechmi* des Plautus, gehabt, aber der Stoff hat eine mehr künstlerische, selbst künstliche Umbildung erfahren, indem

der Dichter die Verwickelungen verdoppelt und auch noch Motive aus dem Amphitruo des Plautus und seinem eigenen Pericles (die Trennung von Weib und Kind durch den Schiffbruch) aufgenommen hat.¹⁾ Ueber den Gedankeninhalt der Irrungen lässt sich fast dasselbe sagen, wie bei der Zählung der Widerspenstigen, wir finden darin weniger einzelne Maximen, aber einige längere Erörterungen, in derselben Art und ohne organische Verbindung mit dem Ganzen angebracht. Jene Rede Catharina's hat eine kürzere und etwas geistvollere Wiederholung in der Ermahnung Luciana's an ihre aufgebraute Schwester (II, 1) und am Schlusse des Stückes wird derselben noch eine andere Standrede über unbegründete Eifersucht gehalten.

Die beiden Veroneser, welche wir nun folgen lassen, stechen zwar durch einige auffallende Mängel, die zum Theil auf spanische Vorbilder zurückzuführen sind,²⁾ von den vorigen Lustspielen etwas ab, doch zeigt sich immerhin der Dichter hier auf einer höheren Stufe der Ausbildung. Wir begegnen hier zuerst einer durch Contraste bedingten planvollen Gruppierung der Personen und in Proteus einer von jenen tieferen Characterstudien, welche die späteren Schöpfungen des Dichters so werthvoll machen, namentlich verräth sich in ihrer wenn auch mangelhaft ausgeführten Anlage jene echt Shakespeare'sche Anschauung, dass begabte Menschen so leicht und dann doppelt gefährlich in moralische Schlechtigkeit umschlagen können.

Einen weitem Fortschritt bemerken wir in den Veronesern, wenn wir die Darstellung der Liebe darin mit dem vergleichen, was die früheren Lustspiele davon aufweisen. In der Zählung der Widerspenstigen kommt darüber fast nur die ziemlich schablonenmässige Aeusserung des Lucentio über den Eindruck, den Bianca auf ihn gemacht (I, 1), in Betracht, in den Irrungen hat die Liebeserklärung des einen Antipholus an Luciana (III, 2) schon einen höheren poetischen Schwung, wenn damit eben auch nur vorübergehend das Erwachen der Leidenschaft behandelt ist. Die Veroneser dagegen sind das erste Stück, worin der Wechsel der Leidenschaft beim Einzelnen, verschiedene Nüancen derselben und Ein-

¹⁾ Vergl. den Nachweis darüber von Paul Wislicenus in seiner Zeitschrift „Die Literatur“ 1874. S. 4 u. 37, wo zuerst darauf aufmerksam gemacht ist. Das Motiv aus Pericles war übrigens ein in der damaligen italienischen dramatischen und Novellen-Literatur sehr geläufiges.

²⁾ Vergl. Carriere im Shakespeare-Jahrbuche VI, 367.

wirkung auf den Gang der Handlung umfassender dargestellt ist und viele Einzelheiten weisen schon auf Romeo und Julia hin.

Doch in ungleich vollendeterer Art und mit überwiegender Bedeutung für das betreffende Drama wird die Liebe in den folgenden zunächst zu betrachtenden Stücken verherrlicht, in der Verlorenen Liebesmühe, Romeo und Julia, dem Sommernachtstraum und Ende gut Alles gut, und das so vielseitig und in so verschiedener Art, in allen Graden der Laune und des Scherzes bis zum höchsten tragischen Pathos, dass sich zwar überall eine innere Verwandtschaft in diesen Dramen zeigt, dass es aber schwer ist, die Entwicklung des Dichters mit Bezug auf die zeitliche Reihenfolge der Stücke darin nachzuweisen. Wenn Romeo und Julia unstreitig dasjenige Drama Shakespeare's ist, worin die Leidenschaft der Liebe in der grössten Kraft und mit dem höchsten Zauber der Poesie dargestellt ist, so erscheint hier die Liebe auch in der grössten Einfachheit und so zu sagen normalen Beschaffenheit, während die andern eben genannten Stücke sie theils in ungewöhnlichen Nüancen, theils in einer so eigenthümlichen Auffassung und Darstellung vorführen, dass man darin die Frucht einer späteren vielseitigeren Anschauung sehen möchte, nachdem das Normalbild in einem grossen Wurfe bereits gegeben worden. Dies wird auch bei den meisten zutreffen, nur eines müssen wir, so sehr es gerade von der einfachen Darstellung der Leidenschaft abweicht, noch vor Romeo und Julia setzen, die *Verlorene Liebesmühe*. Dieses eigenthümliche und für das Studium der Entwicklung Shakespeare's hochinteressante Stück ist wie ein Januskopf theils der spätern Vollendung der Shakespeare'schen Dichtung, theils den unvollkommeneren Stücken der Vergangenheit zugewendet. Es hat, wie die Veroneser, noch nicht scharf gezeichnete Charactere, ja es sind noch die typischen Figuren des Renommisten und Pedanten aus der italienischen Komödie herübergenommen, aber die Personen sind mehr in scharfen Contrasten gruppirt, als in irgend einem früheren Stücke; die Handlung ist einfach, schwach motivirt und seltsam, aber gleichmässig durchdrungen von bestimmten, mit der ganzen Anschauung des Dichters eng zusammenhängenden Gedanken. Dies gilt sowohl von der Haupt- wie von der Nebenhandlung, welche beide hier zuerst in grössere Scenen gesondert und doch wieder in geeigneter Art verbunden sind. Es ist die Uebertreibung im Studium und in der Enthaltbarkeit, das unmotivirte Ankämpfen gegen die natürlichen Triebe und insbesondere gegen die Liebe, was in dieser Komödie in vielfachen Variationen, mit treffendem Witz und grossem rheto-

rischem Nachdruck, zuletzt sogar ziemlich ernst verspottet wird. Jenes erstere Moment wird hauptsächlich zu Anfang und in den Reden, dann in einigen untergeordneten Characteren behandelt, im weiteren Verlauf und in der Handlung wird fast nur die Liebe verherrlicht. So sehr dieses Lustspiel nach Inhalt und Form gegen die früheren absticht, so finden sich doch nach beiden Richtungen deutliche Anknüpfungspunkte an dieselben. Die Lust am Studium und die Warnung vor Uebertreibung darin und vor Abwendung vom Lebensgenuss findet sich schon in der Zähmung der Widerspenstigen im ersten Gespräch zwischen Lucentio und seinem Diener, ferner in den Veronesern, wo von der Reise der beiden Edelleute und dem Zweck ihrer Ausbildung die Rede ist. Hier ist auch das Ausweichen vor der Liebe und die Strafe dafür erörtert und von Valentin in kürzerer Weise gesagt (I, 1. II, 4), was in der Verlorenen Liebesmühe der Gegenstand der ganzen Darstellung ist. Von den vielen Parallelstellen, die hier in Betracht kommen können, mag nur als charakteristisch hervorgehoben werden aus den Veronesern (I, 1, 32):

*If haply won, perhaps a hapless gain,
If lost, why then a grievous labour won —*

und aus der Verlorenen Liebesmühe (I, 1, 72):

*Why, all delights are vain; but those most vain,
Which, with pain purchased, doth inherit pain.*

Die Verlorene Liebesmühe bezeichnet aber auch namentlich insofern einen Wendepunkt in der dichterischen Laufbahn Shakespeare's, als es den älteren Stücken gegenüber ein Muster an Gewandtheit und Eleganz der Sprache, dabei, ganz im romanischen und euphuistischen Stil, voller Spitzfindigkeiten und Concepte ist, und zugleich der Dichter sich augenscheinlich von der Unnatur dieses Stils schon zu reinigen suchte. Dabei ist es schwer zu sagen, ob der Dichter die Personen des Stückes mehr hat characterisiren, oder in ihnen gewisse Typen parodiren, ob er in jenem Geschmack hat dichten oder denselben mehr hat verspotten wollen. Wie es uns scheint, hat er in übermüthiger Laune in der seiner Natur widerstrebenden Manier noch einmal absichtlich das geleistet, was er leisten konnte, um dann mit den aus seiner Seele gesprochenen Worten Birons (V, 2) von den Sommerfliegen der affectirten Rede, den tafftenen Phrasen u. s. w. ausdrücklich Abschied zu nehmen. Aber wie Biron gleich wieder in das ausländische *sans* verfällt und sich das rügen lassen muss, so hat sich auch Shakespeare nur allmählich von den Eigenheiten jenes Geschmacks losgemacht und

die spitzfindigen Antithesen, die gesuchten Vergleiche kommen noch öfter und namentlich in den folgenden Stücken, *Romeo und Julia*, *Ende gut Alles gut* und den früheren historischen Dramen vor. Doch im Ganzen herrscht von nun an in allen seinen Dichtungen ein anderer Ton, es gewinnt die angelsächsische Natur vor der romanischen die Oberhand und Wahrheit, Kürze und Gedrungenheit des Ausdrucks haben es über die Zierlichkeit und Eleganz der Form davongetragen. Diese Wendung tritt schon scharf in dem Liede am Schluss des Lustspiels hervor, welches so ganz den national-englischen Volkston anschlägt, dass es in einem fast fehlerhaften Contrast zu dem Ganzen steht, doch ist dieser gewiss beabsichtigt worden, wie aus den Schlussworten des Armado hervorgeht, welche der gedachten Wendung eben Ausdruck geben: ‚Die Worte Mercurus sind rauh nach den Gesängen des Apoll. Ihr dorthin, wir dahin.‘

Diese Wendung dürfte ein Hauptmoment sein, welches dem Stück gerade hier seine Stelle anweist, denn sonst würde man die Möglichkeit nicht läugnen können, dass es noch viel später angesetzt werden kann, wie denn auch einzelne Momente ergeben, dass es in der dramatischen Ausbildung des Dichters noch eine niedere Stufe bezeichnet. Die auferlegte Busse hat etwas sehr Unpoetisches und es will uns bedünken, dass die französischen Damen nicht ganz im Recht wären, den Rittern das Brechen eines Gelübdes, bei dem sie selbst so wesentlich interessirt sind und dann den von ihnen selbst verursachten Irrthum in der Adresse ihrer Liebesbetheuerungen so ernstlich zu rügen; dann ist es auch immer ein Fehler, die Reinigung und Busse für den im Stück erörterten Fehler hinter dasselbe zu legen.

Sehr merkwürdig ist auch, dass sich für das Stück bisher keine Quelle hat finden lassen, und daher die Annahme nahe liegt, dass der Dichter die einfache Handlung sich selbst construiert hat, um seiner eigensten Anschauung in den so eben berührten Richtungen Ausdruck zu geben.

Auf die Verlorene Liebesmühe werden wir nun gleich das bedeutendste der erotischen Stücke, *Romeo und Julia*, folgen lassen müssen. Der grosse Unterschied an poetischem Werth und Schwung, welcher diese Tragödie über die andern Dramen dieser Periode emporhebt, macht es schwer, sie in die Reihe derselben am richtigen Ort einzustellen, nicht minder der Umstand, dass die Tragödie in 2 Ausgaben vorliegt, von denen die ältere zwar, wie die damaligen Ausgaben gewöhnlich, vielfach verstümmelt sein mag, aber doch

eine verschiedene erheblich unvollkommenere Redaction des Dichters verräth. Wir werden aber eine Trennung beider Ausgaben hier um so weniger vornehmen können, als die Verschiedenheit meist nur die Schönheit der äusseren Form, die feinere Ausbildung des Dialogs betrifft und weder der Abstand der Zeit zwischen beiden Redactionen, noch bei einer von beiden die Zeit der Entstehung mit Bestimmtheit überliefert ist. Denn auch die in der ersten Ausgabe befindliche Auspielung der Amme auf ein Erdbeben dürfte zu unsicher sein, um danach die Entstehung des Stücks auf das Jahr 1591 zu berechnen.

Wir glauben die Tragödie sogar etwas früher, in das Jahr 1590, setzen zu müssen. An sich würde es natürlich sein, dass der Dichter dem Gegenstande nach das Stück noch früher und vor andern erotischen Stücken gedichtet hätte, doch haben wir bereits angedeutet, wie natürlich es war, dass er erst nach einer längern Thätigkeit auf dem Felde des Lustspiels wieder den höhern Flug zur Tragödie genommen hat. Erst nachdem er an Tiefe der Anschauung gewonnen und das richtige Mass der dramatischen Darstellung im Allgemeinen gefunden hatte, vermochte er jenes erste Meisterwerk zu schaffen und das hohe Lied der Liebe zu singen. Aber es ist keineswegs bloß eine Verklärung der Liebe, vielmehr hat er ganz im Sinne jener früheren Stücke, welche den Werth und die Macht der Leidenschaft in einzelnen Schattenseiten zeigten, und im Zusammenhange mit seiner ganzen Denk- und Anschauungsweise auch ihre zerstörende Macht hervorgehoben.

An die Veroneser erinnert der Wechsel der Leidenschaft bei Romeo, die Art wie Unbetheiligte derselben gegenüber gestellt sind, dort Valentin, hier Mercutio, Benvolio und Lorenzo, und von den Betrachtungen in Verlorener Liebesmühe enthält vieles in Romeo und Julia seine thatsächliche, mehr dramatische Begründung, so wie in jenem Stücke schon manches dramatisch dargestellt ist, was in früheren bloß ausgesprochen war. Dagegen finden sich auch in Romeo und Julia einzelne Betrachtungen, wie die des Bruder Lorenzo (II, 3), welche die eigenthümlich doppelseitige Anschauungsweise des Dichters in einer bis dahin noch nicht vorgekommenen Ausführung und Deutlichkeit wiedergeben.

Ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Stücke zeigt sich auch namentlich in der Lebendigkeit und Bestimmtheit, sowie in der Gleichmässigkeit, womit alle Charactere gezeichnet sind, nur nach der grösseren oder geringeren Wichtigkeit sind sie mehr oder weniger ausgeführt. Auch die Gruppierung und gegensätzliche

Stellung der einzelnen Figuren ist hiernach künstlerischer und planmässiger, als in den früheren Dramen.¹⁾ Abgesehen von der Art der Darstellung und Characterzeichnung finden wir in keiner der bisher betrachteten Dichtungen Charactere von der Originalität und Lebendigkeit des Mercutio, der Amme, von der Tiefe der Conception und Anlage, wie Romeo.

Ein weiterer Fortschritt ist in der dramatischen Diction zu erkennen, nicht nur in der hinreissenden Schönheit und dem Schwung der Sprache, sondern auch in der Art, wie Sentenzen und Gedanken zwar immer noch hier und da in längeren Reden abgehandelt werden, aber doch in engem Zusammenhange und in Harmonie mit der Handlung, so dass immer mehr die dramatische Action die Hauptsache und die Declamation in richtiges Verhältniss damit gesetzt wird.²⁾

Für eine Besprechung der allgemeinen Entwicklung scheint bei diesem Stück namentlich mit Rücksicht auf das Gesagte die Frage nicht zu übergehen zu sein, ob der Dichter darin auch dem italienischen Geschmack noch in derselben Art wie in den vorigen Stücken gehuldigt hat, besonders da von einer Autorität der Neuzeit (Hartmann) die Ansicht aufgestellt wurde, dass die Tragödie nur in sehr beschränktem Masse als Darstellung der Liebe gelten könne, dass das Wesen derselben darin, der romanischen Anschauung gemäss, vorzugsweise auf Sinnlichkeit basirt sei und daher nicht die germanische Gemüthstiefe befriedigen könne. Wir können nur so viel nachgeben, dass in dem Bilde, das der Dichter entworfen, allerdings mehr das Feuer der Leidenschaft als Gemüthstiefe vorherrscht, dass aber doch die ganze Hingebung der Liebe, das eigentliche Wesen derselben sich voll und rein ausspricht und in der Handlung nirgends eine sinnliche Regung anstössig hervortritt, im Gegentheil Romeo ist gerade ein Schwärmer mit mehr germanischer als romanischer Grundlage. Es sind ferner zwar ein gewisser südlicher Hauch, der in dem ganzen Stücke weht, und gewisse Eigenthümlichkeiten des italienischen Lebens unverkennbar, indess ist die Liebe darin auch wieder so universell und so wenig particular eigenthümlich gehalten, dass das Stück sehr wohl als ein Drama der Liebe, das für alle Nationen geschrieben ist und von

¹⁾ Ausführlicher darüber haben wir uns im Jahrbuch VIII, 212 ausgelassen.

²⁾ Man vergleiche darüber die begeisterte Characteristik, welche Ulrici davon giebt (Shakspeare's dramat. Kunst. 3. Aufl. II, 25).

ihnen nachempfunden werden kann, seine ewige Geltung behalten wird. Im übrigen ist noch vieles in dem Stück, was weit mehr germanischen Ursprung und Geschmack verräth, als romanischen, und einzelne Figuren, Mercutio, die Amme, der alte Capulet, sind fast ganz germanischen Ursprungs, so dass wir den Dichter unverkennbar auf dem Rückwege von der Nachahmung romanischer Vorbilder bemerken.

Unmittelbar hinter Romeo und Julia stellen wir den *Sommer-nachtstraum*, ein Stück, das vielerlei Schwierigkeiten für die Beurtheilung bietet und nächst Hamlet vielleicht den Kampf der Kritik am meisten herausgefordert hat. Für unsern Zweck könnte das Stück als von untergeordneter Bedeutung scheinen, wenn dasselbe, wie wir es thun, als ein Gelegenheitsgedicht angesehen wird, da bei einem solchen von aussen her die Dichtung und der Inhalt gegeben und der Flug des Dichters von vornherein beschränkt wird. Allein das Stück ist von so hohem poetischen Werth, von so leichtem und vollendetem Schaffen, dabei so im Zusammenhang mit und auch wieder so verschieden von den nahestehenden andern Dramen und gewährt so manche äussere Anhaltspunkte für seine Entstehung, dass es für eine Darstellung der dichterischen Ausbildung Shakespeare's von schwerwiegender Bedeutung ist.

Dabei wird zunächst zu constatiren sein, dass es die Hochzeit eines hohen Gönners gewesen ist, welche die Veranlassung zu der Dichtung gab. Wer dieser Gönner war, dürfte mit voller Bestimmtheit nicht festzustellen sein, doch ist von Elze¹⁾ mit grossem Scharfsinn nachgewiesen, dass dieses erste aller Hochzeitsgedichte zu der im Jahre 1590 stattgehabten Vermählung von Essex, nicht zu der Southampton's im Jahre 1599, wie man sonst öfter angenommen hat, gedichtet worden.

Hiernach ist die Entstehung des Lustspiels auf das Jahr 1590 zu setzen und würde in das 26. Jahr des Dichters fallen. Es würde damit harmoniren, Romeo und Julia kurz vorher und die anderen Stücke in die vorhergehenden 5 oder 6 Jahre zu vertheilen, so dass der Pericles etwa im 20. oder 21. Jahre des Dichters entstanden sein würde.

Indess wollen wir den Beweis Elze's nicht für ganz unumstösslich erklären, dass gerade zu Essex' Vermählung das Stück gedichtet worden, denn die persönlichen Verhältnisse des Dichters in

¹⁾ Jahrbuch III, 130. Ebenso Kurz, Jahrbuch IV, 268. Dagegen Hense, Jahrbuch VII, 277. Ulrici, Shakspeare's Dram. Kunst II, 287.

der damaligen Aristokratie sind uns zu wenig bekannt, als dass die Möglichkeit ganz ausgeschlossen wäre, dass das Stück zur Hochzeit eines andern englischen Grossen gedichtet worden. Zwar stimmen wir Elze auch in der Deutung bei, welche er in Verfolg seines Nachweises der sogenannten Vision Oberon's giebt, wenn wir auch zugeben, dass manches wieder dagegen spricht und die Beweisführung immer noch unvollständig ist;¹⁾ dies aber scheint uns ganz unzweifelhaft, dass persönliche Anspielungen hier verborgen sind und dass solche dem Wesen des Dichters viel weniger widersprechen würden, als wenn darin nur eine allgemeine poetische Einkleidung gegeben sein sollte, welche hier in eine gezierte und nichtssagende Manier gerathen würde, die wir dem Dichter nicht zutrauen können.²⁾

Ein weiterer äusserer Anhalt für die Zeit des Sommernachtstraumes ist die Anspielung auf Spenser, welche wir im Ganzen ebenso deuten wie Kurz³⁾ und aus der wir ebenfalls den uns völlig sicher scheinenden Schluss ziehen, dass das Stück vor dem Tode (Greene's und vor 1592 zu setzen ist. Sollte daher auch nicht als feststehend gelten, dass der Zeitpunkt von Essex' Hochzeit auch als Entstehungszeit des Sommernachtstraumes angenommen wird, so würde er doch wenig später zu setzen sein und es würde dies in der von uns angenommenen Reihenfolge kaum etwas ändern. Einzelne Kritiker sind durch die Meisterschaft, mit der im Sommernachtstraum heterogene Elemente zu einem harmonischen Ganzen verbunden worden sind, und durch die Vollendung und Schönheit der Sprache veranlasst worden, den Sommernachtstraum weiter in die spätere und reifere Wirksamkeit des Dichters zu setzen, doch gerade die Form, die häufige Anwendung des Reims, der leichtere und mehr klare Versbau weist dem Stück eine frühere Stelle an und bei dem grossen Unterschied, den wir gegen die ersten Lustspiele bemerken, ist immer zu berücksichtigen, dass in jene Zeit auch die lyrisch-epischen Gedichte und die meisten der Sonette zu setzen sind, durch welche der Dichter sich allein eine bedeutende Formgewandtheit aneignen musste. In der Komposition und Zusammenfassung der Elemente entdecken wir zwar schon eine hohe Meisterschaft, doch keine, die nicht zu der Annahme der bezeichneten Entstehungszeit berechtigte.

¹⁾ Vergl. darüber Hense, Jahrbuch VII, 277.

²⁾ Vergl. Delius in der Einleitung zum Sommernachtstraum.

³⁾ Jahrbuch IV, 268.

Nach der ganzen Empfindungsweise, die sich darin offenbart, gehört der Sommernachtstraum in die Frühlings- und Jünglingsperiode der Shakespeare'schen Dichtung und wir können das Jahr 1590 durchaus nur dem entsprechend finden. Müssen wir auch hier voraussetzen, dass der Dichter mit einer grossen Ueberlegenheit über der Leidenschaft steht, so offenbart sich doch andererseits ein so jugendlicher Frohsinn und Uebermuth, wie wir ihn bei Shakespeare in den folgenden Stücken sehr bald nicht mehr antreffen.

Wie erheblich auch die berührten Momente für eine Bestimmung des Werthes, das Verständniss des Stückes im Zusammenhang mit der ganzen Dichtung Shakespeare's, sind, so würden wir doch auch ohne dieselben im wesentlichen zu demselben Resultate kommen und stimmen daher in manchen Punkten selbst mit solchen überein, welche die ganze von uns adoptirte Hypothese der Gelegenheitsdichtung verwerfen (z. B. A. Schmidt in der Einleitung zur neuen Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung). Ueberhaupt sind wir von der Annahme weit entfernt, dass der Dichter, wenn er hier ein Gelegenheitsgedicht geschaffen, sich nur dadurch zu seiner Dichtung hat bestimmen lassen und so zu sagen aus seinem poetischen Bildungsgange für eine Zeit lang herausgetreten ist. Im Gegentheil haben gewiss Veranlassung und poetischer Drang hier zusammengewirkt, nur ist es eben schwer zu bestimmen, in welchem Verhältniss; jedenfalls werden wir uns aus dem letzteren Momente manches erklären können, was einzelne Ausleger mit der Annahme eines Gelegenheitsgedichtes nicht in Uebereinstimmung bringen konnten. Shakespeare war allerdings nicht der Mann, sich gegen sein poetisches Gefühl einer Aufgabe zuzuwenden, die blos von äusseren Umständen dictirt war, aber er wusste alle drei Ansprüche, die des eigenen poetischen Dranges, die des grösseren Publikums und die der besonderen Gelegenheit zu befriedigen und ein fast wunderbares Resultat dieser Fähigkeit ist sein Sommernachtstraum. Der Stoff des Gedichtes ist wieder die Liebe, aber in ganz anderer Weise dargestellt als bisher. Die heterogensten Elemente sind zusammengebracht, um in parodistischer Weise und im Gegensatz zu Romeo und Julia darzustellen, wie die Liebe nicht als Alles bewegende Leidenschaft den Menschen ergreift, sondern wie er sich rein mechanisch von ihr hin- und hertreiben lässt, wie sie überhaupt ohne grosse Wirkungen theils überprosaisch, theils als neckischer Zauber empfunden wird. Zu Trägern der willkürlich und von aussen sich geltend machenden Macht und Wirkungen sind die Elfen ge-

wählt und der Dichter hat damit zuerst übernatürliche Wesen auf die Bühne gebracht. Er hat dabei ganz an die Vorstellungen und den Aberglauben angeknüpft, den er auf heimathlichem Boden vorfand, aber doch nicht sich einseitig und urtheilslos demselben hingegen, sondern sie in seiner Weise poetisch aufgefasst und harmonisch mit seinen Anschauungen und der realen Grundlage seiner Dichtung verbunden. Ein poetisches Interesse für diesen Gegenstand hat der Dichter schon in Romeo und Julia durch die bekannte Auslassung des Mercutio über die Feenkönigin verrathen, eine Auslassung, die wir eben bloß dem poetischen Interesse zuschreiben können, da sie sonst mit der Tragödie wenig zu thun hat. Es scheint uns unzweifelhaft, dass die gedachte Stelle früher gedichtet und eingelegt ist, dass also Romeo und Julia in der Hauptsache früher vollendet war, als der Sommernachtstraum, denn das poetische Interesse würde sich, wie wir dies schon bei anderen Stücken geltend machten, schwerlich umgekehrt zuerst durch ausführliche Behandlung in einem ganzen Stück und dann durch eine einzelne noch dazu ziemlich unmotivirte Einlage kund geben. Auch in einzelnen Ansichten der Nebenpersonen in Romeo und Julia über die Liebe, selbst in der ovidischen Aeusserung Julia's, dass Jupiter des Meineids der Verliebten lache, finden sich die Spuren einer Auffassung, wonach die Liebe ihrem Entstehen nach unbegreiflich (also auf übernatürliche Einwirkung zurückzuführen) und in ihrem Gebahren lächerlich ist. So wenig eine solche Auffassung zur Verherrlichung eines Hochzeitsfestes passte, so war es doch andererseits die Art und Weise des Dichters, ihr Erscheinen als leichten Scherz zu behandeln, die es möglich machte, daraus eine Festvorstellung mit einzelnen Anspielungen zu machen, die für Eingeweihte verständlich, im allgemeinen aber nicht greifbar und für Keinen verletzend waren, obwohl wir einräumen, dass sich die Sache auch wieder entgegengesetzt darstellen und die Interpretation Halpins ebenso leicht lächerlich machen lässt, als uns hier eine allgemein allegorische Auslegung ohne persönliche Beziehungen widerstreben würde. Die parodistische Natur des ganzen Stücks scheint uns gerade bei einem Dichter wie Shakespeare, der alle Dinge von zwei Seiten zu betrachten pflegte, der in seinen humoristischen Darstellungen dicht neben dem tiefsten Ernst den heitersten Scherz zu entwickeln wusste, völlig verständlich, und daher auch nicht unangemessen, dass dieses Stück zeitlich dicht neben Romeo und Julia gestellt wird. Sehr leicht kann auch eine satirische Tendenz in dem Stücke verborgen sein, wenn wir auch nicht annehmen, dass

das Ganze eine Satire auf damalige Theaterzustände und so zu sagen eine Apotheose der eigenen dramatischen Wirksamkeit Shakespeare's sein sollte, wie dies kürzlich in ausführlicher Darlegung nicht ohne Geschick versucht worden ist.¹⁾

Mit *Ende gut Alles gut*, welches wir jetzt den besprochenen Stücken anreihen, wendet sich der Dichter zuerst mit einer gewissen Entschiedenheit der Bahn zu, auf welcher er die bedeutendsten Lorbeeren erringen sollte. Wir sehen dabei immer noch von den historischen Stücken ab und dürfen sie um so mehr bei der Betrachtung der spontanen Entwicklung des Dichters ausscheiden, als bei ihnen der Gegenstand gewissermassen durch die geschichtlichen Vorlagen in der Hauptsache vorgezeichnet war.

Der Dichter hat sich in dem erwähnten Stücke zuerst in grösserem Umfange die Lösung eines psychologischen Problems zur Aufgabe gestellt. Die Werbung der Helena um Bertram, eines liebenden Weibes um den Mann, der sie verschmäht und der auf dem Character der Frau und ihrer Willensstärke beruhende glückliche Erfolg der Werbung ist der Gegenstand, den ihm seine Quelle entgegenbrachte und den er hier zuerst mit grösserer Tiefe behandelte und zum Mittelpunkt des Stückes machte, dessen übrige Elemente nach demselben Gesichtspunkte hin gebildet sind.²⁾

Die Aufgabe, die sich der Dichter gestellt, setzt das Stück unmittelbar hinter die bisher genannten, könnte es aber in noch viel spätere Zeit rücken, allein die Art, wie er ihr nachgekommen, lässt es wieder nicht zu, dasselbe hinter eines der späteren zu stellen.

So heterogen das Stück von den unmittelbar vorhergehenden, von Liebes Leid und Lust (Verl. L. M.), Romeo und Julia und dem Sommernachtstraum auch ist, so ist doch der innere Zusammenhang unschwer nachzuweisen oder wenigstens der naturgemässe Bildungsgang des Dichters auch hier zu verfolgen.

Nachdem in Romeo und Julia die Liebe als Leidenschaft in all' ihrer Kraft und als normale Erscheinung bei beiden Liebenden dargestellt war, nachdem sie im Sommernachtstraum so zu sagen als in der gewöhnlichen Oberflächlichkeit erscheinende Schwäche einen entsprechenden Ausdruck gefunden hatte, beide Male mit einer gewissen Universalität, so wird hier eine absonderliche einzelne

¹⁾ (Herrmann) Über Shakespeare's Midsummer-Nights-Dream. Eine Studie. Wernigerode, 1874.

²⁾ Der künstlerische Bildungsprozess hierbei ist sehr anschaulich und überzeugend von Elze in dem Aufsatz „Zu Ende gut Alles gut“ im Jahrbuch VII, 24 fgg. dargestellt.

Erscheinung derselben zum Ausdruck gebracht. Es wird dabei die normale Stellung der Geschlechter zu der Leidenschaft von einer neuen Seite und in einer Richtung gezeigt, die in der Zählung der Widerspenstigen ihre erste Darstellung gefunden hatte. Hier ist im Gegensatz dazu die Bezählung des widerspenstigen Mannes durch die Liebe der Frau, wie dort der widerspenstigen Frau durch die Kraft des Mannes dargestellt. Wenn insofern beide Stücke inhaltlich verwandt sind, so ist ein grösserer Gegensatz in einem andern Stücke, Liebes Leid und Lust, gegeben und von vornherein beabsichtigt, schon durch den Namen, denn auch uns ist es völlig unzweifelhaft, dass wir in Ende gut Alles gut dasjenige Stück vor uns haben, welches Meres in seiner bekannten Schrift von 1598 als „der Liebe gewonnene Müh“ bezeichnet. Damit ist auch das Stück unzweifelhaft vor diesen Zeitpunkt gewiesen und wenn auch eine spätere Umarbeitung stattgefunden haben mag, so sind doch die Spuren davon zu einflusslos auf den Werth der Dichtung, um darauf erhebliche Rücksicht nehmen zu können. Auch inhaltlich ist die Verlorene Liebesmühe nicht so verschieden, da es sich hier ebenfalls um ein unnatürliches Ausweichen vor der Liebe und um ein schliessliches Obsiegen derselben handelt. Dagegen ist in der Behandlung ein grosser Gegensatz zwischen beiden Stücken, der uns aber ebenfalls darauf führt, beide nahe zusammen zu rücken. Was in der Verlorenen Liebesmühe ausgesprochen, aber noch nicht befolgt ist, das Verlassen des unnatürlich gezierten Stils, der taffenen Phrasen und aller der im Gefolge des romanischen Geschmacks eingeführten Unnatur, ist in Ende gut Alles gut zur Ausführung gekommen. Der germanische Geschmack hat hier vollständig die Oberhand über den romanischen bekommen. Statt der gezierten, nicht recht lebenskräftigen Gestalten in Verlorener Liebesmühe, die nicht blos um die Anschauung des Dichters darzulegen so geworden sind, sondern an einer gewissen Aeusserlichkeit des Schaffens leiden, herrscht in Ende gut Alles gut so zu sagen eine gesündere Luft, eine mehr nüchterne aber kräftige Existenz, die Charactere sind von innen heraus construirt, tief angelegt und zum Theil vollendet ausgearbeitet, nicht blos äusserlich geformt. Doch ist es unverkennbar, dass der Dichter hier eben erst den Weg eingeschlagen hat, auf dem er die poetische Vollendung erreichte. Die Behandlung ist noch ungleich, einzelne Hauptfiguren, wie Bertram, in der Ausführung undeutlich, fast unvollständig, so dass der Character zwar nicht unnatürlich erscheint, aber doch nur mit Mühe nachzuconstruiren ist, ebenso erscheinen Hauptpartieen in den

poetischen Motiven, das Wiederfinden und die Vereinigung Bertrams mit Helena zu stiefmütterlich behandelt. Ueber den Character der Hauptpersonen wird noch viel von andern gesprochen und weniger durch die Handlung selbst gezeigt, namentlich bei Bertram. Hierbei zeigen einzelne Aeusserungen darüber ganz die Shakespeare'sche Anschauung über die Characterbildung, über den zweifelhaften Werth einzelner Vorzüge, deren mögliches Umschlagen (I, I, 47) ganz in dem Sinne und zum Theil mit denselben Ausdrücken, wie wir sie in reiferen Werken, Wie es Euch gefällt und Hamlet, finden, aber sie sind noch zu undeutlich und zu unklar, so dass wir nur im Zusammenhang mit den sonstigen Aussprüchen und Darstellungen des Dichters ein richtiges Bild von seiner Meinung bekommen. So sehr die Hauptpersonen einheitlich gruppirt sind, so finden sich doch noch Nebenpersonen, die als Nothbehelfe für die Fortführung der Handlung sich darstellen und sonst kaum Zusammenhang mit derselben haben. Ferner sind die komischen Nebenscenen, wozu wir die Entlarvung des Parolles bei ihrem Einfluss auf Bertram nicht rechnen, noch ausser Beziehung zur Haupthandlung und nur um der Belustigung des Publikums willen eingefügt, und einzelne davon, wie das erste Gespräch der Helena mit Parolles, das weder zu der idealen Haltung des Helena-Characters, noch zu deren augenblicklichen Stimmung passt, sogar recht störend. In dieser Beziehung hatten wir schon das frühere Stück „Verlorene Liebesmühe“ höher gestellt.

Die Abwendung von dem gezierten Wesen zeigt sich ferner auch in zahlreichen einzelnen Ausfällen gegen die höfischen und Cavalierssitten, gegen übertriebenen Witz u. s. w. und findet eine positive Zurechtweisung und ein Musterbild in der Gedächtnissrede des Königs von Frankreich für Bertrams Vater.

Mit den bisher abgehandelten schliessen wir die Reihe der wesentlich erotischen Stücke in der Hauptsache ab, da nur noch einige zweifellos spätere Stücke dem Inhalt nach hierher gehören (Was Ihr wollt und allenfalls Viel Lärm um Nichts und Wie es Euch gefällt). Wir wenden uns nun zu der ungleich schwierigeren Aufgabe, mit den übrigen Dramen auch die Historien in die richtige Zeitfolge zu setzen. Es wird dies einerseits erleichtert, andererseits erschwert durch den Umstand, dass die historischen Stücke einen planvollen Zusammenhang haben und dass bei dem Vorhandensein so vieler zweifellos älteren Stücke der Dichter an der gewaltigen Schöpfung der Historien nicht ununterbrochen gearbeitet haben kann und wahrscheinlich nicht einmal die einzelnen Stücke immer

ohne abzusetzen geschaffen hat. Schon die 3 Theile Heinrich VI., welche inhaltlich am engsten zusammenhängen, verrathen, wie schon oben berührt, eine sehr unterbrochene Arbeit. Indem wir an das früher Gesagte anknüpfen, haben wir zunächst darauf zu verweisen, dass die ersten drei Lustspiele nach dem Anfang und vor Vollendung des ersten Theils, jedenfalls vor Schöpfung des zweiten und dritten Theils zu setzen sind. Schwieriger wird es uns, die reiferen und näher zusammenrückenden folgenden erotischen Dichtungen, Verlorene Liebesmühe, Romeo und Julia und den Sommernachtstraum einzureihen.

Hier kommen uns die vorhandenen äusseren Anhaltspunkte zu Statten, welche, so wenig genau sie sind, doch so viel feststellen, dass Romeo und Julia und der Sommernachtstraum in den Anfang des letzten Jahrzehnts und die Heinriche aus der Lancaster-Tetralogie gegen das Ende desselben zu setzen sind. Ferner geht aus der Zeit der ersten Ausgaben Richard III. (1597) und des alten nicht Shakespeare'schen Stückes gleichen Inhalts (1594), welches wahrscheinlich in Folge des Erfolges des Shakespeare'schen Stückes herausgegeben wurde, um solchen für sich auszubeuten,¹⁾ hervor, dass Richard III. um die Mitte, wahrscheinlich schon in die erste Hälfte der neunziger Jahre zu setzen ist. Hiernach würde *Richard III.* nach Romeo und Julia, vielleicht auch nach der Vollendung von Heinrich VI. entstanden sein. Zwar könnte man zum Gegentheil versucht sein, wenn man Romeo und Julia als das dramatisch vollendetere Werk anerkennt und die mancherlei geschmacklosen Vergleiche, die undramatisch langen pathetischen und Fluchscenen, die auf die Handlung keinen Einfluss haben, in Richard III. berücksichtigt. Aber auch in Romeo und Julia fehlt es an längeren mehr declamatorischen als dramatischen Reden nicht, nur ist das Stück seinem Inhalt nach für die lyrische Form mehr geeignet und daher dieser Umstand weniger auffallend als bei den historischen Dramen. Nach der ganzen dichterischen Empfindung, die sich in beiden Stücken ausspricht, deutet Romeo und Julia mehr auf das Jünglingsalter des Dichters wie seiner Dichtung, während Richard III. mehr dem Mannesalter oder wenigstens dem Uebergang dazu anzugehören scheint. Auch wenn wir nochmals einen Rückblick auf die früheren Dichtungen werfen, scheint es glaublicher, dass der Dichter die erotischen Stücke wenigstens so weit im Zusammenhange geschaffen, dass er in Romeo und Julia und dem Sommer-

¹⁾ S. Delius' Einleitung zu Richard III.

nachtstraum einen gewissen Abschluss auf diesem Gebiet erreichte, ehe er sich davon ab zu einer entfernter liegenden Dichtungsart gewendet. Bei den historischen Stücken wäre zwar an sich der gegenständliche Zusammenhang mit grösserem Recht geltend zu machen, doch ist derselbe ja ohnehin und mit Nothwendigkeit unterbrochen worden und es kann sich nur fragen, ob wir Richard III. und vielleicht die Vollendung Heinrich VI. vor die erwähnten erotischen Stücke setzen oder ob wir sie nach diesen an die späteren Historien anreihen. Die letztere Alternative scheint uns die richtige zu sein.

Wir haben oben bei Heinrich VI. bereits darauf hingewiesen, dass dem Dichter der Plan zur zusammenhängenden Behandlung eines grösseren Historien-Cyclus erst später gekommen sei. Doch scheint aus mehreren Szenen in der York-Tetralogie hervorzugehen, dass er unter der Beschäftigung mit derselben auch schon den Plan zur Lancaster-Tetralogie gefasst hat und vor Beginn derselben hat er unseres Erachtens noch *König Johann* in Angriff genommen, um den ganzen Historien-Cyclus damit einzuleiten. Die Beschaffenheit dieses Stückes bietet jedoch manche Schwierigkeiten für dessen Zeitbestimmung. Die Zusammenhangslosigkeit der Handlung, der Mangel an Einheit, die schwache Zeichnung der meisten auftretenden Personen und viele Eigenthümlichkeiten in Sprache und Versbau stellen es mit den früheren Stücken des Dichters, selbst mit dem ersten Theil von Heinrich VI. in eine Reihe, so dass Richard III. wie Romeo und Julia als reifere Producte erscheinen, andererseits enthält das Stück vieles, was wir nur einer gereiften poetischen Kraft zuschreiben können und es ist auch schwer zu glauben, dass der Dichter vor Vollendung der York-Tetralogie sich an einen neuen historischen Gegenstand gemacht habe. Auch findet sich der Fehler der Zusammenhangslosigkeit und dramatischen Ueberflüssigkeit einzelner Szenen auch noch in zweifellos späteren, namentlich historischen Dramen des Dichters, wie z. B. in den beiden Theilen Heinrich IV. Wir werden also in obiger Annahme für die Zeit des Stückes nicht fehlgehen und danach eine planmässige Einleitung für den ganzen Cyclus darin erblicken, in der die staatlichen Elemente neben einander vorgeführt werden, aus denen die spätern Historien zusammengesetzt sind. Bei dieser Auffassung erhält die laxere dramatische Behandlung des Stückes eine Art Entschuldigung, wenn wir damit auch noch nicht alle Mängel desselben für gedeckt erachten können.

Der Dichter hat hier auch am deutlichsten seiner echt patrio-

tischen und gesunden Anschauung, welche alle seine historischen Dramen durchdringt, in der Figur des Bastard Faulconbridge Ausdruck gegeben, einer Schöpfung, die ebenfalls verhindert, das Stück zu früh anzusetzen, da sie so manche Berührungspunkte mit den reiferen Dichtungen gewährt.

Der Bastard ist einer von den bedeutenderen Humoristen, die Shakespeare geschaffen hat, welchem aus allen früheren Stücken nur Mercutio einigermaßen ebenbürtig ist. Wegen der Aehnlichkeit dieser beiden Figuren so wie wegen der berührten Unvollkommenheit in der Diction und vieler einzelner ähnlichen Bilder, glauben wir, König Johann möglichst nahe an Romeo und Julia und noch vor Ende gut Alles gut setzen zu müssen. Es ist nun zunächst zu erörtern, ob dieses Lustspiel vor oder nach *Richard II.* gehört. Für ersteres scheint der Zusammenhang zu sprechen, den Richard II. mit den folgenden Stücken der Lancaster - Tetralogie hat, aber dieser Zusammenhang ist auch sonst, wie wir sehen werden, unterbrochen und die Behandlung Richard II., die Sprache und Diction ist so verschieden von der in Heinrich IV., dass wir gern einen Zwischenraum vor diesem annehmen möchten. Vor König Johann hat Richard II. Tiefe in der Characterzeichnung bei den Hauptfiguren, grössere Einheit, wie das tragische Pathos voraus, steht ihm aber sehr nahe in der ungleichmässigen Behandlung einzelner oberflächlich gehaltener Charactere, in der äusseren Form, dem häufigen Reim und der mit Concepten noch reichlich durchwachsenen Diction. Wir setzen daher Ende gut Alles gut mit Rücksicht auf seine oben erörterten Eigenschaften, namentlich die beginnende tiefere Characterzeichnung, die ersten Spuren des eigenthümlich psychologischen Systems und wegen so mancher Eigenthümlichkeiten, die es mit Hamlet in Verwandtschaft setzen,¹⁾ unmittelbar hinter Richard II. und vor Heinrich IV. Das letztere Drama ist augenscheinlich in Characterzeichnung, Sprache und der hinreissenden poetischen Wahrheit der Darstellung auf einer erheblich höheren Stufe wie Ende gut Alles gut und schon die Figur des Parolles ist offenbar früher geschaffen als Falstaff und Pistol, in welche sie gewissermassen zerlegt wird.

Wir müssen aber noch ein anderes Stück vor die Heinriche setzen, den *Kaufmann von Venedig*, und es kann selbst zweifelhaft sein, ob dieses nicht noch vor Ende gut Alles gut gehört. Nach der Neigung zu tiefsinniger Characterzeichnung nähert sich Ende

¹⁾ Vergl. Elze im Jahrbuch VII, 235.

gut Alles gut mehr den späteren Stücken; nach der Gleichmässigkeit, Lebendigkeit und Vollendung der Characterzeichnung, und dies wird hier wol den Ausschlag geben, ist dagegen der Kaufmann von Venedig entschieden als das reifere und darum spätere Werk anzusehen. Die äusseren Kennzeichen der Sprache können auf das Gegentheil deuten, doch entscheiden sie hier weniger. Die häufigen Reime, die vorkommende Sonettenform, die geringere Gewandtheit der Sprache deuten bei Ende gut Alles gut auf einen früheren Zeitpunkt der Entstehung, wie die mehr gedrungene und unklare Diction auf die späteren Werke. Der leichte und klare Versbau im Kaufmann von Venedig, die blühende Sprache stellt dieses Stück einerseits mit dem Sommernachtstraum, andererseits mit den späteren Stücken der Lancaster - Tetralogie und Hamlet in nahe Verwandtschaft. Die äusseren bekannten Umstände lassen ebenfalls die Entstehung des Stückes möglichst früh annehmen, insbesondere wird dieselbe durch eine nachgeahmte Stelle vor das Jahr 1596 und durch eine Notiz in Henslowe's Tagebuch vor die Mitte des Jahres 1594 verwiesen, wenn wir unter der dort erwähnten Venetianischen Komödie den Kaufmann von Venedig zu verstehen haben, eine Annahme, die immerhin problematisch ist.¹⁾ Doch können wir unbeschadet der hier aufgestellten Reihenfolge auch das Jahr 1594 für den Kaufmann von Venedig annehmen. Es würden dann Romeo und Julia und der Sommernachtstraum in das Jahr 1590—1591, Richard III. und König Johann in die Jahre 1591—1592, Richard II. 1592—1593, Ende gut Alles gut in das Jahr 1593 und der Kaufmann von Venedig in den Anfang 1594 zu setzen sein.

Wenn wir auch Ende gut Alles gut unmittelbar dem Kaufmann von Venedig vorangehen lassen, so herrscht doch in beiden Stücken eine erheblich verschiedene Färbung und Stimmung, die uns wenigstens von der Annahme abhält, dass der Dichter in rascher unmittelbarer Aufeinanderfolge beide Stücke gedichtet. Wir sind daher zu der Annahme geneigt, dass die erste Redaction des Hamlet unmittelbar nach Ende gut Alles gut erfolgte, da beide Stücke, wie erwähnt, in Einzelheiten vielfach übereinstimmen und da Hamlet schon lange vor seiner Vollendung im ganzen Jahrzehnt in des Dichters Plan gelegen haben muss. Doch können wir uns die Verschiedenheit auch aus einer wechselnden Stimmung erklären, welche bei wechselvollen Erlebnissen natürlich auch rasch hintereinander eintreten kann.

¹⁾ Vergl. Delius' Einleitung zum Kaufmann von Venedig.

Der Kaufmann von Venedig ist sowohl an sich wie in seinem Verhältniss zu Shakespeare's anderen Stücken ein eigenthümlich gemischtes Drama, das komische und das tragische Element liegen hier so dicht neben einander, dass vielfach streitig gewesen ist, welches davon der eigentliche Boden des Stückes sei, andererseits ist das erotische Element, welches in den bisher behandelten Lustspielen die Oberhand hat, mit allgemeineren Lebensanschauungen und jener tieferen Auffassung der menschlichen Verhältnisse und Leidenschaften, wie sie dem Dichter in seinen späteren Stücken eigenthümlich ist, so verbunden, dass es zu wenig hervortritt, um das Drama noch zu den erotischen zu rechnen. So sehr es den Anschein hat, als wenn durch jene Einmischung des tragischen etwas Disharmonisches in das Stück kommen müsste, und so sehr man auch etwas der Art in dem Stück gefunden hat, worüber die Untersuchung nicht hierher gehört,¹⁾ so ist dasselbe doch aus einer offenbar sehr harmonischen Stimmung heraus gedichtet und wir möchten es sogar als das erste Werk des Dichters bezeichnen, welches die Sicherheit und Freude des Schaffens unwiderleglich an der Stirn trägt.

Die Lebensanschauung des Dichters tritt hier zum erstenmale in mehr umfassender Weise hervor. Wir können dieselbe bei aller Unsicherheit solcher Abstraction als eine gesteigerte Objectivität bezeichnen, die sich namentlich in dem Streben äussert, die Dinge in ihrer wahren Beschaffenheit, entkleidet von allem Schein, zu sehen und ihnen den wahren Werth zu geben, woraus sich für die Erkenntniss als Resultat der Satz ergibt: nichts ist an sich gut oder böse, und für das Handeln das Masshalten in allen Dingen. Diese Anschauung durchdringt, wie wir an einem andern Orte nachzuweisen versuchten,²⁾ den ganzen Kaufmann von Venedig und ist hier so zu sagen mit jener siegenden Freudigkeit behandelt, welche — dem damaligen Alter des Dichters entsprechend — zugleich Jugendfrische und eine eben gewonnene Sicherheit der sittlichen und praktischen Anschauung verräth. Aus diesen Gesichtspunkten wird sich auch überall der innere Zusammenhang des jetzt besprochenen Dramas mit den früheren, namentlich den erotischen, nachweisen lassen. Denn auch in diesen legte er allenthalben, am deutlichsten in den Veronesern, den Prüfstein der Echtheit an die Liebe, und da, wo er der Leidenschaft den gewaltigsten Ausdruck giebt, wie in Romeo und Julia, giebt er die Lehre, durch die Worte

¹⁾ Vergl. Elze, Zum Kaufmann von Venedig, Jahrbuch VI, 129.

²⁾ Shakespeare als Dichter etc. S. 75 folg. Meissner im Jahrb. VII, 96.

des Lorenzo, wie durch den Verlauf der Tragödie: *love moderately* (II, 6, 14), dieselbe, welche sich im Kaufmann von Venedig auf dem Gipfel des Liebesglückes Portia zuruft (III, 2, 111) beiläufig in Worten und Bildern, die in ganz ähnlicher Situation der Freude auch Pericles äussert (V, 1, 192).

Im Kaufmann von Venedig ist die Liebe weniger als Leidenschaft, wie als Quelle dauernden Glücks dargestellt, eben dadurch, dass sie von jener Lebensphilosophie durchdrungen ist, befreit vom Scheinwesen und von Masslosigkeit. In sehr geschickter und höchst poetischer Art, durch eingestreute Liedchen, durch das Symbol der Kästchen, durch treffende Bemerkungen im Gespräch, nicht durch lange Declamationen, wie in frühern Dramen, wird das Wesen echter Liebe im Gegensatz zur Fancy, zur unechten und flüchtigen, klar und sicher bezeichnet, mehr in das Geben als das Verlangen und besonders in uneigennützigte Hingebung und in die Beständigkeit gelegt. Zugleich hat der Dichter in reicherm Umfange seine Anschauungen gegeben, indem er die Liebe mit der Freundschaft in Verhältniss gesetzt und als Contrast die hauptsächlich von Eigennutz beseelte Gestalt des Shylock aufgestellt hat. Was in den Veronesern in unreifer, ja unerfreulicher und störender Art vorgeführt wird, wie die Freundschaft bei Proteus einer unwahren Liebe und andererseits bei Valentin (am Schluss) die wahre Liebe einer schlecht bewährten Freundschaft geopfert wird, das scheint im Kaufmann von Venedig im richtigen Verhältniss dargestellt, indem hier gezeigt wird, dass die Liebe, so echt sie ist, doch die Ansprüche, die sonst das Leben in berechtigter Weise macht, nicht beseitigen soll. Insofern ist der Kaufmann von Venedig das Gegenstück und die positive Ergänzung zu der in Romeo und Julia in negativer und nothwendig tragischer Weise gegebenen Anschauung von der Liebe.

Ueberblicken wir noch einmal den Gang, den die Entwicklung Shakespeare's bisher genommen, so begegnen wir zuerst der Neigung zum Wunderbaren, dann zum Ungeheuerlichen, Grässlichen, dem übertriebenen Ausdruck der Leidenschaft. Von da wird einerseits auf das Feld der Thatsachen, der Geschichte und andererseits der jugendlichen Liebesempfindung übergegangen. Der Gesichtskreis, welchen der Seherblick des Dichters umspannt, wird allmählig immer weiter, er sucht die Aussenwelt immer vollkommener zu erfassen und dabei macht sich die Polemik gegen das Scheinwesen geltend, die im Kaufmann von Venedig ihren ersten harmonischen Abschluss findet. Hierauf werden wir ihn die praktische Lebensweisheit immer

mehr in philosophische Betrachtung vertiefen sehen, eine Richtung, die im Hamlet ihre Höhe erreicht, um dann die menschlichen Leidenschaften von der Tiefe der Erkenntniss der menschlichen Kräfte aus auf das lebendigste und wahrste zu erfassen und zum gewaltigsten Ausdruck zu bringen. In dieser Phase sehen wir ihn auf der Höhe seiner Ausbildung und in dieser hat er die vollendetsten und gewaltigsten Werke, Hamlet, Lear, Othello, Macbeth geschaffen. Was er nachher noch gedichtet, sind theils Wiederholungen der früher zum Ausdruck gebrachten Anschauungen, Verfolgen derselben nach einzelnen Richtungen, oder abschliessende Rückblicke auf den Gesamtstoff seiner dichterischen Thätigkeit.

Wir werden diesen Gang bei den einzelnen noch übrigen Stücken näher zu verfolgen haben und danach ein jedes an dem uns richtig scheinenden Orte einreihen können.

Zunächst müssen wir nochmals zum Kaufmann von Venedig zurückkehren und darauf hinweisen, dass namentlich auch die dramatische Kunst des Dichters sich hier auf einer bedeutend höheren Stufe zeigt als bei den früheren Stücken. Insbesondere ist die Durchdringung des Gedichts von den leitenden Gedanken und der echt dramatische Ausdruck derselben ein Vorzug, der dasselbe schon den besten Schöpfungen des Dichters anreicht. Man hat zwar gerade in Beziehung auf dramatische Einheit vielfachen Tadel gegen das Stück erhoben und namentlich wegen des fünften Acts gegen den dramatischen Bau Ausstellungen gemacht. Wir geben zu, dass darin eine Anomalie liegt, aber eine sehr poetische, die wir uns gefallen lassen können und durch welche wir jedenfalls nicht zu einer früheren Datirung des Stückes Veranlassung haben. Ein weiterer Fortschritt besteht in der harmonischen Gruppierung und der lebendigen Zeichnung der Charactere; sowohl hohe Ideal-Charactere, wie Portia und Antonio, wie die Mittel-Charactere verrathen die Schöpferkraft des Meisters und namentlich ist in Shylock ein gewaltiges Characterbild geschaffen, wie es der Dichter bis dahin noch nicht aufgestellt hatte.

Das nächste Drama, *Heinrich IV.*, verräth eine innere Verwandtschaft mit dem Kaufmann von Venedig dadurch, dass hier im Haupthelden, im Prinzen Heinrich, die Apotheose der scheinlosen Echtheit gefeiert wird. In der sichern Klarheit, mit welcher die Verhältnisse hier behandelt sind, ohne dass dabei noch in die tieferen Schachte der Leidenschaft hinabgestiegen wird, sowie in der sprudelnden Lebensfreudigkeit, welche das ganze Stück durchdringt, erkennen wir denselben noch jugendlich frischen Standpunkt und

dieselbe Gefühlsweise, in welcher der Kaufmann von Venedig geschaffen worden. Schon im zweiten Theil Heinrich IV. und in Heinrich V. scheint uns diese Frische allmählig abzunehmen. Es kann zweifelhaft scheinen, ob der Dichter von Haus aus den *zweiten Theil Heinrich IV.* und *Heinrich V.* im Plan gehabt hat, doch deutet darauf hin, dass im ersten Theil Heinrich IV. bezüglich des Königs selbst so gut wie gar kein Abschluss enthalten ist, so wie die Wahrscheinlichkeit, dass Shakespeare einen Anschluss an die York-Tetralogie gewinnen und eine möglichst harmonische Gestaltung des ganzen Cyclus bewirken wollte. An eigentlicher Bühnenwirkung, wie an dramatischer Composition stehen die beiden letzten Stücke entschieden unter dem ersten Theil Heinrich IV. und selbst dieses Stück dürfte, was dramatischen Abschluss und Concentration des Interesses betrifft, hinter Richard II. und Richard III. zurückbleiben. Man könnte daher hier einen Rückschritt, sogar mehrere Rückschritte des Dichters in der dramatischen Ausbildung annehmen, was auch bei Dichtern ersten Ranges nichts Unerhörtes sein würde. Doch werden wir bei den historischen Stücken in Bezug auf dramatische Composition einen andern Massstab anlegen müssen; der Dichter ist hier offenbar in bewusster Art andern Principien gefolgt, als z. B. in seinen Einzel-Tragödien aus der reifsten Zeit. Es war offenbar schon nach Vollendung der ersten historischen Dramen seine Absicht, die ganzen Historien zu einem grossen harmonischen Ganzen zu gestalten und wir müssen einräumen, dass er die anfangs losen Glieder der Kette ziemlich geschickt zum Ganzen verbunden hat. Er hatte zunächst die Heinrich IV. betreffenden Stücke nicht zu ungleichmässig gegen Heinrich VI. halten können, er concentrirte also die Handlung nicht so, wie er es vielleicht hätte thun können, sondern brachte vor allem Wechsel und Mannigfaltigkeit in die Darstellung, indem er allerlei Personen und Scenen aus verschiedenen Zeiten vorüberführte, die mehr im Grossen und Ganzen ein Bild der Zeit gaben, als die strenge Einheit eines einzelnen Dramas darstellten. Die Regierung Heinrich V. bot nun gar des dramatischen Stoffes wenig und die Heldenkämpfe in Frankreich eigneten sich mehr für epische Behandlung. Gleichwohl verlangte das Nationalgefühl gerade eine Verherrlichung dieser glorreichen Zeit und der Dichter gab sie und wusste sie harmonisch mit dem ganzen Cyclus zu verbinden; indem er in halb dramatischer, halb lyrischer Form die Thaten Heinrichs mit allem Aufwand einer schwungvollen Sprache verherrlichte und in den Mittelpunkt des ganzen Cyclus stellte, vor welchem einerseits die Unruhen bei Er-

hebung des Hauses Lancaster und andererseits nachher die gewaltigen Kämpfe der Erhebung der York'schen Dynastie sich abspielten, während in Heinrich V. die inneren Unruhen nur leise und vorübergehend bemerklich werden. Eine Tragödie, in welcher der Grund der staatlichen Wirrnisse gelegt ist, beginnt den Cyclus und eine andere, worin so zu sagen das Resumé des begangenen Unrechts gezogen und die politische Atmosphäre wieder gereinigt wird, schliesst das Ganze. In der Mitte ist die Pause und zugleich dithyrambische Erhebung und dazwischen die breite historische Entfaltung der Begebenheiten. Diese kunstvolle Gruppierung kann zum Theil bis ins einzelne weitergeführt werden und würde zu einem entgegengesetzten Resultat führen, als einzelne, z. B. in neuerer Zeit Benedix, gerade aus den historischen Stücken gezogen haben, um die dramatische Kunst Shakespeare's herabzusetzen. Das Genie des Dichters, welches sich hier zeigte, konnte freilich von dem rein handwerksmässigen Standpunkt moderner Bühnentechnik aus, wie ihn Benedix einnahm, nicht entfernt begriffen werden.

Im wesentlichen war der historische Cyclus von Dramen nunmehr abgeschlossen, denn Heinrich VIII. lag offenbar nicht im ursprünglichen Plan und in die Zwischenzeit bis zu jenes Erscheinen fallen zunächst noch die letzten Lustspiele und wenigstens einige der grossen Tragödien Shakespeare's. Die Lustspiele werden alle vor Hamlet und die späteren Tragödien einzureihen sein, schon weil wir für ihre Zeitbestimmung äussere Anhaltspunkte haben, wonach sie in die Zeit von 1598 bis 1602 zu setzen sind. Sie alle sind in Meres' *Palladis Tamia* noch nicht genannt und von zweien davon existiren Einzelausgaben, welche bei den Lustigen Weibern von 1602, bei *Viel Lärm um Nichts* von 1600 datiren. Wie es Euch gefällt ist neben dem letzteren Stück und Heinrich V. unterm 4. August des Jahres 1600 in die Buchhändler-Register eingetragen. Für *Was Ihr wollt* ergiebt eine Notiz aus dem Tagebuche Manningham's, dass das Stück am 2. Februar 1602 als ein ihm neues aufgeführt worden ist. In welcher Reihenfolge die vier Stücke gedichtet oder aufgeführt worden, darüber existiren sonst keine sicheren Notizen und es wird daher nöthig, solche nach der Beschaffenheit der Stücke selbst zu construiren. Danach nehmen wir folgende Zeitfolge an: *Die lustigen Weiber*, *Viel Lärm um Nichts*, *Wie es Euch gefällt*, *Was Ihr wollt*. Das erstere Stück hängt schon dem Gegenstand nach mit den letzten historischen zu nahe zusammen, als dass wir es davon erheblich trennen möchten. Bekanntlich existirt auch die bis in den Anfang des vorigen Jahr-

hunderts zurückgehende Tradition, dass das Stück in vierzehn Tagen auf Veranlassung der Königin Elisabeth geschrieben worden, um ihr Falstaff in einem Liebesverhältniss vorzuführen (s. Delius, Einleitung). Wir haben keinen Grund dies zu bezweifeln, und das Stück trägt auch in der That die Spur eines flüchtigen Schaffens, sowie davon, dass es nicht aus der Tiefe des Geistes seines Urhebers geflossen ist. Auch spricht sich in der Vorführung Falstaffs nicht entfernt das Behagen aus, wie dies in Heinrich IV. und im zweiten Theile schon weniger der Fall war.¹⁾ Die erwähnte Ausgabe von 1602 enthält übrigens nicht den Text, wie er uns jetzt vorliegt und ist wahrscheinlich nicht von Shakespeare, sondern eine unregelmässig und fehlerhaft zusammengesetzte Ausgabe, welche jedoch die vorherige Aufführung des echten Stückes voraussetzt, das auch in der vollkommenen jetzt vorhandenen Gestalt nicht füglich in eine spätere Zeit zu setzen ist. Seiner Beschaffenheit nach ist es auch insofern merkwürdig, als es das einzige reine Lustspiel Shakespeare's ist, indem darin alles auf der komischen Grundlage ruht und weder tragische noch wunderbare Elemente eingemengt sind, denn dazu können wir den Maskenscherz der Elfendarstellung kaum rechnen. Es ist auch ferner von den freien Dichtungen Shakespeare's, sofern sie nicht einen mythischen Anflug haben, das einzige, welches auf heimathlichem Boden spielt, während für alle andern Lustspiele der Schauplatz fremder Länder gewählt ist. Daher würde das Stück den Begriff eines modernen Tendenzstückes an sich tragen, wenn darin die Verspottung irgend einer zeitgemässen Schwäche oder Verkehrtheit den Mittelpunkt bildete, wenn z. B. die Anschauung von Ulrici richtig wäre, der darin die Entartung des Ritterthums mit satirischer Tendenz dargestellt wissen will. Um dies anzunehmen ist aber die Ritterlichkeit Falstaffs viel zu wenig im Vordergrund und viel zu vereinzelt gehalten, es würde dem auch die erwähnte Veranlassung der Dichtung völlig widersprechen, so wie insbesondere die durchaus nicht satirisch gehaltene Verherrlichung des Hosenbandordens in A. 5, Sc. 5. Diese ist wieder ein Beweis dafür, dass wir es mit einem Gelegenheitsstück zu thun haben und harmonirt mit der erwähnten Tradition. Der Dichter hat allerdings vielfach die Modethorheiten der Zeit, auch das falsche Ritterthum, die in Aeusserlichkeiten sich darstellenden Eigenthümlichkeiten desselben, den Cavalier- und Hofton verspottet, und wir begegnen

¹⁾ Ueber den veränderten Character Falstaffs s. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, B. 2, S. 344 fgg.

schon im Pericles und dann von der Verlorenen Liebesmühe und Romeo und Julia an sehr häufig treffenden und scharfen Ausfällen in dieser Richtung, doch dürfen wir in keinem Stücke so zu sagen den Schwerpunkt und Mittelpunkt in solcher satirischen Tendenz suchen. Vielmehr characterisirt sich das Lustspiel auch insofern als Gelegenheitsstück in dem angedeuteten Sinne, dass gerade nur die Darstellung Falstaffs als Verliebten in einer einheitlichen Handlung gegeben ist, sonst aber allerlei komische Gestalten und Situationen hineingezogen sind, ohne zum Hauptinhalt der Dichtung in eine so harmonische Beziehung gesetzt zu sein, wie dies bei den anderen Dramen aus des Dichters reiferer Periode mehr oder weniger der Fall ist.

Hiernach finden wir in diesem Stücke, wie es ja bei der Veranlassung nicht zu verwundern, keinen eigentlichen Fortschritt der dramatischen Kunst Shakespeare's, wenn wir nicht als solchen die einheitliche Zusammenfassung rein komischer Elemente und die vollständige Basirung der Handlung auf dieselben gelten lassen wollen.

Das zunächst angesetzte Lustspiel *Viel Lärm um Nichts* zeigt die Elemente des entschiedenen Lustspiels und ernstes Dramas fast gleich gewogen, jedoch nicht so geschieden, wie in andern, in welchen die komischen Elemente in besondere Scenen verwiesen sind. An durchgebildeter feiner Characteristik, an harmonischer, echt dramatischer Gestaltung des Stoffes und Gedrungenheit der Sprache giebt das Stück den reifsten des Dichters wenig nach. Von Situationen erinnert manches an Romeo und Julia, namentlich der vorgebliche Tod Hero's und die Trostreden über denselben, das Zurückziehen der in ihrer Ehre gekränkten Hero, ausserdem noch an das Wintermärchen und an Pericles, das Verhältniss von Benedick und Beatrice an Biron und Rosaline in der Verlorenen Liebesmühe. Aber um wie viel feiner und lebensvoller ist die Darstellung und Characteristik in *Viel Lärm um Nichts*, als in jenen frühern Stücken! Ein ganz eigenthümlicher Character in dem Stück ist der schwarzgallige Prinz Johann, welcher ein Glied in der Kette von Personen bildet, die der Dichter auf der Grundlage eines melancholischen Temperaments gebildet hat, und zwar besonders häufig und nach den verschiedensten Richtungen hin in dieser Periode seines dichterischen Schaffens. Schon im Pericles und Titus Andronicus sahen wir bei den Titelhelden die Melancholie in verschiedenen Formen auftreten und ausserdem hat der Dichter schon in den früheren Stücken verschiedenes über die Melancholie als Temperamentsform und Geisteskrankheit mit fast auffallender und undrama-

tischer Breite erörtert.¹⁾ Nachdem dann in Romeo nur in leiser Mischung ein melancholisches Temperament dargestellt worden war, hat der Dichter vom Kaufmann von Venedig an eine Reihe der verschiedensten eigenthümlich von ihm geschaffenen Characterformen auf dem Grunde eines melancholischen Temperaments gebildet, bis er im Hamlet dasselbe zu einem Characterbilde von bewunderungswürdiger Tiefe und Reichthum verwendete, nach welchem er dann keine ähnlichen Charactere mehr geschaffen hat, denn der übertriebene Menschenhass des Timon ist auf eine andere Grundlage zurückzuführen. Verfolgen wir die dichterische Schöpfung in diesen Characterformen, so gewinnen wir einen, wenn auch nicht sichern, doch immerhin beachtenswerthen Massstab für Bestimmung der Reihenfolge der uns jetzt beschäftigenden Dramen. Zunächst hat der Dichter im Kaufmann von Venedig, Antonio, auf der Grundlage des melancholischen Temperaments einen sehr edeln, uneigennütigen Character gebildet, welcher nur in dem Glück Anderer seine Freude findet; dann hat er in dem eben besprochenen Stücke Viel Lärm um Nichts auf derselben Grundlage jenen gegenheiligen Character, den Bastard John, geschaffen, dem das Glück Anderer nur Pein bereitet und der sich dadurch zu schlechten Thaten hinreissen lässt. Diesen unerfreulichen Character hat der Dichter sehr wenig ausgeführt und darin mit künstlerischem Takt gehandelt, es ist aber klar, dass er ihn als Melancholiker gedacht hat und die Anschauung, dass aus solcher Temperamentsbeschaffenheit schwarze Thaten hervorgehen können, ergeben schon zwei frühere Stellen aus König Johann (III, 3, 42) und Titus Andronicus (II, 3, 333). Damit ist also der Ansicht widersprochen, die man jetzt mitunter antrifft, dass die Melancholiker die edelsten Menschen zu sein pflegten.

Offenbar hat der Dichter nach dem Kaufmann von Venedig erst im Prinz John sein gerades Gegenbild geschaffen, ehe er in *Wie es Euch gefällt* das viel reichere und eigenthümliche Characterbild des Jacques gebildet hat, welcher daher auch der noch reicheren Schöpfung des Hamlet viel näher steht, als jene anderen Melancholiker. Denn in der That hat der philosophische Faullenzer Jacques vieles gemein mit dem vor der That ausweichenden und ebenso gern reflectirenden Hamlet. Wir setzen daher unmittelbar nach *Viel Lärm um Nichts* das duftige Lustspiel oder eigentlich Pastoral-Drama *Wie es Euch gefällt*. Seine Eigenschaft als solches

¹⁾ Vergl. die Stellen in meinem Buch: „Shakespeare als Dichter etc.“ S. 21 ff.

erklärt manche Abweichungen und macht es schwer, es gegen andere derselben Periode nach seinem poetischen Werth abzuwägen, jedenfalls ist ein poetischer Reiz über dasselbe ergossen, wie ihn Viel Lärm um Nichts nicht darbietet. Bei den Characteren zeigt sich eine weitere Aehnlichkeit zwischen Rosalinde und Beatrice und wir werden zweifellos die erste idealer gehalten finden, aber wir dürfen darin noch keinen Fortschritt des Dichters sehen, da die Verschiedenheit der beiden Characteren aus dem verschiedenen Character beider Stücke sich erklärt.

Als das letzte und vollendetste Lustspiel sehen wir *Was Ihr wollt* an und setzen es daher in das Jahr 1600 oder 1601. Es ist zugleich das letzte der erotischen Dramen und recht eigentlich das Lustspiel der Liebe und als solches das Gegenstück zu Romeo und Julia, wie wir an einem andern Orte nachzuweisen versuchten. So verschieden das Stück von dem nun folgenden Hamlet ist, so macht sich doch vielfach ein gewisser elegischer Ton darin geltend, welcher als ein Uebergang von den vorigen Lustspielen zu dieser Gedanken-Tragödie angesehen werden kann.

Auch im einzelnen finden sich in *Was Ihr wollt* Anklänge an Hamlet. Das Wesen der Schönheit und Tugend, in *Was Ihr wollt* identificirt (III, 4) und schon in *Wie es Euch gefällt* (III, 3) scherzhaft als ein Pleonasmus bezeichnet, wird von Hamlet in dem bekannten Gespräch mit Ophelia in ziemlich herber Weise erörtert (III, 1, 103), wohlthuender dann in *Mass für Mass* (III, 1, 188). Der König, in witziger Weise mit dem Bettler zusammengebracht, findet sich in *Was Ihr wollt* (III, 1, 6), wie in Hamlet ebenso der eigenthümliche Ausdruck „*honour at the stake*“, in *Was Ihr wollt* (III, 1, 129) und in Hamlet (IV, 4, 56). Endlich ist das Behandeln des Malvolio als Verrückten, sein gleichsam passiv fingirter Wahnsinn eine Art Gegenbild zu dem Hamlet's und die vielfache Erwähnung der Melancholie, z. B. die *sad and merry madness* (III, 4, 15) in *Was Ihr wollt* weist auf denselben Gedankenkreis hin, in welchen der Geisteszustand Hamlet's und seine eigenen Worte darüber führen.

Indem wir nun zum *Hamlet*, der geistig bedeutendsten, wenn auch nicht poetisch gewaltigsten Schöpfung des Dichters gelangen, wird es wiederum schwer, sich nicht zu sehr in Einzelheiten und die kritischen Streitfragen einzulassen, welche gerade dieses Stück wie ein schwer zu übersteigender Wall umgeben. Die unendlich verschiedenen Ansichten, die über dieses Werk und namentlich den Character des Hamlet laut geworden sind, lassen sich in zwei grosse

Gruppen theilen, von denen die eine in Hamlet mehr den normalen Menschen erblickt und sein Verhalten aus der Situation entwickelt, in welche er gestellt ist, die andere aber aus seinem mehr oder weniger fehlerhaft gebildeten Character oder Gemüthszustand. Wir unsererseits halten uns überzeugt, dass nur in der letzteren Sphäre das Richtige liegt, da Shakespeare durchgängig und namentlich in seinen ernsteren Stücken den Fortgang der Handlung im wesentlichen aus dem Character der Hauptpersonen ableitet und namentlich den tragischen Erfolg auf gewisse Fehler und Unvollkommenheiten zurückführt. Wie sollte er gerade bei seinem offenbar durchdachtsten Werke die Handlung nur auf Aeusserlichkeiten basirt und in Hamlet nur das Opfer einer unglücklichen Situation und der Verbrechen Anderer darzustellen beabsichtigt haben! Wir haben unsere Ansicht bereits im Jahrbuch ausführlicher entwickelt¹⁾, wenn auch noch lange nicht ausführlich genug, um den vielseitigen Gegenstand zu erschöpfen oder auch nur das zu bringen, was sich zur Vertheidigung derselben sagen lässt, selbst wenn man sich auf das Erhebliche beschränken will. Wir können daher hier nur das Résumé wiederholen, dass der Dichter in der Person des Hamlet eine fehlerhafte Mischung der Geisteskräfte, ein Ueberwuchern des Verstandes, der Phantasie und der Reflexion über den Willen und die Thatkraft dargestellt, dass er die anderen Personen nach demselben Gesichtspunkt theils gegensätzlich, theils in einzelnen Abstufungen gebildet hat. Die Art, wie der Dichter dies aus dem spröden Stoff der alten Erzählung herausgearbeitet hat, zeigt ihn auf der Höhe seiner Kunst.

Die Charactere sind aus der Tiefe philosophischer Anschauung geschaffen und auf das sorgfältigste und feinste ausgearbeitet, allerdings mit jener nothwendigen und künstlerischen Modification der Genauigkeit, welche die feinste und ausgeführteste Zeichnung auf die Hauptperson und auf die andern in dem Verhältniss immer weniger davon verwendet, als sie eben Nebenpersonen sind. Die Entwicklung der Handlung, die Lebendigkeit des Dialogs, der Schwung und auch wieder die Natürlichkeit der Sprache sind von vollendeter Meisterschaft und vor allem verdient die harmonisch künstlerische Vertheilung und Abrundung der Scenen, der künstlerische Wechsel und Contrast im Ganzen wie im Einzelnen eine Bewunderung, der sich auch Solche nicht haben verschliessen können, welche den tieferen Intentionen des Dichters nicht folgen wollten,

¹⁾ VI, 277. Mein Buch „Shakespeare als Dichter etc.“, S. 1.

insbesondere jene Gruppe der Situationserklärer, welche in der Behandlung manches Incongruente finden mussten, was sie gewöhnlich in bequemer Weise auf den Einfluss der Quellen und eine mangelhafte Durchbildung derselben zu schieben pflegten, obwohl gerade bei diesem Stück die sorgfältigste Feile und höchste Vollendung des Schaffens unwiderleglich aus jeder Scene spricht.

Hamlet ist, um gleich auf den Kern der Sache zu gehen, eine philosophische Dichtung, nicht blos, weil Hamlet philosophirt, sondern weil das Gedicht selbst ein Product philosophischen Studiums ist. Aber dieses Studium wird nicht auf Kosten der Poesie bemerklich, vielmehr ist das poetische Element durch das philosophische gehoben und beides ist auf das innigste durchdrungen. Dadurch, dass der Dichter mit philosophischer Tiefe in den Grund der Charactererscheinungen eingedrungen ist, hat er sie mit um so grösserer Wahrheit und Lebendigkeit, mit um so gewaltigerer poetischer Wirkung darzustellen vermocht.

Es wird hier, wo es sich um die Entwicklung der Shakespeare'schen Dichtungen in grossen Zügen handelt, nicht der Ort sein, um die philosophischen Ansichten des Dichters und deren Zusammenhang mit der Philosophie seiner Zeit speciell nachzuweisen, es mag auch vielfach angefochten werden, ob der Dichter überhaupt als Philosoph gelten darf, jedenfalls wird er selber auf diesen Character noch weniger Anspruch gemacht haben, als sein Geistesverwandter Montaigne. Wir sind auch weit entfernt, zu behaupten, dass der Dichter etwa im Hamlet andere philosophische Ansichten verrathen, als in seinen sonstigen Werken; im Gegentheil, ganz dieselbe Lebensweisheit und Anschauung, die der Dichter allenthalben in seinen lyrisch-epischen Gedichten wie in seinen Dramen aus verschiedenen Perioden seines Lebens kundgiebt und die schon in seinen frühesten Versuchen im Keime zu erkennen ist, spricht sich auch im Hamlet aus, aber allerdings liegt hier in der tiefsten Begründung und in der reichsten Zusammenfassung vor uns, was wir in seinen andern Dichtungen zerstreut und mehr in einzelnen Anwendungen finden, und nur im Kaufmann von Venedig in einer vollständigeren, wenn auch nicht entfernt so tiefen Darstellung angetroffen haben. Wir werden uns auch hüten müssen, alles, was wir an philosophischer Anschauung und namentlich im Hamlet ausgesprochen finden, gerade als das philosophische System des Dichters aufzufassen, im Gegentheil, gerade im Hamlet hat der Dichter die Gefahren philosophischer Reflexion dargethan, sowohl im Grossen und Ganzen, wie sie sich auf Character und Lebens-

stellung äussern, als da wo mit Spott auf einzelne Consequenzen philosophischen Denkens hingewiesen wird. Wir werden daher die eigene Philosophie des Dichters genau von solchen philosophischen Ansichten, die er aussprechen lässt, zu trennen haben. Die erstere war sehr einfach und ist im wesentlichen in den schon berührten Anschauungen enthalten. Das Masshalten hat er gewiss auch auf die Philosophie angewendet und die Ansicht Horatio's war gewiss seine eigene: dass man die Dinge nicht zu genau, nicht zu philosophisch betrachten müsse.

Nach dem Hamlet werden wir zunächst die Reihe der grossen Tragödien fortzuführen haben, von denen Hamlet zweifellos die erste war. Dass sie noch vor das Jahr 1602, spätestens in den Anfang dieses Jahres zu setzen, geht auch aus äusseren Daten hervor, aus der Auslassung in Meres' Aufzählung Shakespeare'scher Stücke vom Jahre 1598, aus dem Datum der ersten Ausgabe von 1603, worin das Stück als ein mehrmals (*diverse times*) aufgeführtes und aus der Notiz in den Registern der Buchhändlergilde vom 26. Juli 1602, worin es als ein kürzlich aufgeführtes erwähnt ist. Diese Notiz bezieht sich offenbar auf die vollendetere Ausgabe, wie sie dann im Jahre 1604 erschienen ist und auch der Herausgeber der unvollkommenern Bearbeitung von 1603 hat offenbar zu einer Zeit, wo die vollendete Bearbeitung bereits dargestellt wurde, und in Speculation einer Verwechslung mit dieser jene erste Edition veranlasst (vergl. Delius' Einleitung zu Hamlet).

Wir werden aber Hamlet noch früher als 1602 und zwar schon in das Jahr 1601 oder 1600 zu setzen haben, weil wir ihn für offenbar älter halten, als den *Julius Cæsar*, den wir vor den Mai 1602 ansetzen müssen.

Obgleich der Dichter mit Julius Cæsar ein ganz anderes und neues Gebiet betrat, das der römischen Geschichte, so steht doch dieses römische Stück mit Hamlet in einem innern Zusammenhange und mancherlei deutet darauf hin, dass er den Stoff gleichzeitig im Sinne gehabt und unmittelbar nach Hamlet bearbeitet hat.

Zunächst kann aus vielen Stellen, schon aus den frühesten Dichtungen Shakespeare's nachgewiesen werden, dass ihm die Geschichte Julius Cæsar's ein nicht blos bekannter, sondern auch oft gegenwärtiger Stoff gewesen. Die entschiedensten Hindeutungen darauf finden wir aber im Hamlet, in der Erwähnung des Polonius von seiner Darstellung des Cæsar, in der Erzählung der Erscheinungen vor dem Tode Cæsar's, und es würde namentlich die letztere schwerlich ihre Stelle im Hamlet gefunden haben, wenn schon vorher im

Cæsar dasselbe viel unmittelbarer dargestellt worden wäre. Dagegen verräth sich darin das beginnende Interesse für den Stoff des Cæsar und auch zur Bildung des Brutus-Characters führten ihn dieselben Anschauungen, die ihn beim Hamlet geleitet hatten, nur dass sie beim Brutus in einer anderen Richtung sich geltend machten. Wie dem Hamlet war auch dem Brutus eine schwere Aufgabe auferlegt, der er nicht gewachsen war. Beide waren Idealisten und es fehlte ihnen das Vermögen, in rein praktischer Weise die gewöhnlichen Verhältnisse zu übersehen und zu behandeln. Bei beiden machten sich Conflicte verschiedener Pflichten geltend und wo Hamlet durch Schwäche des Willens nicht zum Handeln kommen konnte, handelte Brutus unbeirrt nach seiner Ueberzeugung, ging aber darin fehl aus Mangel an richtiger Erkenntniß der Verhältnisse. Wir müssen hier auch die Characterschilderung des Brutus hervorheben, welche über seiner Leiche gegeben wird (V, 5):

*His life was gentle, and the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the world this is a man.*

Dieselbe stimmt ganz zu der von Shakespeare augenscheinlich adoptirten, der Philosophie des Giordano Bruno entnommenen Anschauung von der Mischung der Elemente auch im menschlichen Character, welche im Hamlet so sehr hervortritt. Hier sind namentlich die Characterschilderungen des Horatio und des alten Hamlet ganz in derselben Art gehalten wie dort die des Brutus.

Schon aus diesem Grunde müssen wir die obigen Verse im Cæsar als unentlehntes Eigenthum Shakespeare's ansehen und also Drayton's sehr ähnliche Verse (in der zweiten Bearbeitung des Mortimeriados von 1603 und dann in der spätern Auflage von 1619) als eine Nachahmung Shakespeare's, nicht umgekehrt. Es erhellt also, dass der Cæsar nicht nach 1603 entstanden sein kann. Wir haben aber auch die weitere Notiz im Tagebuch des Theaterdirector Henslowe vom 22. Mai 1602, wonach vier Autoren mit der Abfassung eines Stückes, Cæsar's Fall, für seine Bühne, die mit der Shakespeare'schen rivalisirte, beschäftigt waren. Hiernach nehmen wir als Entstehungszeit des Cæsar den Anfang des Jahres 1602 oder das Jahr 1601 an. Von Ulrici wird zwar Cæsar viel später, 165 bis 1606, gesetzt und zwar aus dem gerade hier nicht zu übersehenden Grunde, weil man annehmen müsse, dass der Dichter die römischen Tragödien im Zusammenhange, wenigstens ohne lange Zwischenräume, bearbeitet habe und er durch die Bearbeitungen Anderer (im Jahr 1604) zu seiner Dichtung veranlasst worden sein

möge. Indess sind die letzteren offenbar umgekehrt durch den Erfolg seiner Tragödie Julius Cæsar hervorgerufen worden und das Verhältniss zu den andern Römer-Dramen, namentlich zu Antonius, weist zwar einen gewissen Zusammenhang nach, aber nicht in der Art, dass der Dichter von vornherein mehrere römische Stücke beabsichtigt haben muss und zu einer auf einander folgenden Bearbeitung sich veranlasst sah. Dies trat vielleicht später durch den andauernden Erfolg des Cæsar ein.

Gegen eine spätere Ansetzung des Cæsar dürfte auch namentlich die Sprache und das Versmass, sowie die Klarheit der Diction sprechen.

Was den poetischen und dramatischen Werth anbetrifft, so werden wir vom Hamlet zum Julius Cæsar kaum einen Fortschritt des Dichters constatiren können, und das Nachlassen des Interesses, welches schon im Hamlet vom vierten Acte an sich zeigt, macht sich noch viel mehr im Julius Cæsar geltend.

Da Julius Cæsar vor dem Mai 1602 entstanden, so müssen wir ihm ein Stück anreihen, welches von sehr ungleicher Beschaffenheit und gewöhnlich viel später gesetzt worden ist — *Heinrich VIII.* Dasselbe hat viel Schwierigkeiten für den Kritiker, insofern ziemlich bei jeder Ansicht, die über die Zeit und Veranlassung der Entstehung geltend gemacht werden kann, allerlei erhebliche Widersprüche hervortreten. Im Wesentlichen wird meist darum gestritten, ob das Stück zur Zeit der Elisabeth, also bis März 1603, gedichtet worden ist und gedichtet werden konnte, oder ob es in die Zeit Jakob's zu setzen ist. Man hat darin ein Gelegenheitsstück gesehen und die Vertreter der letzteren Ansicht haben es auf die Hochzeit der Tochter Jakob's (Elisabeth) mit Friedrich von der Pfalz bezogen. Wir dagegen theilen ganz die Ansicht von Elze und glauben uns auf seine ausführliche Nachweisung beziehen zu können, dass das Stück für die Aufführung vor Elisabeth bestimmt war und aus der letzten Zeit ihrer Regierung herrührt, dass durch ihren Tod die Aufführung unterbrochen und es später wieder aufgenommen und durch die vielleicht von fremder Hand herrührende Einschiebung des Compliments für Jakob zur Aufführung vor diesem möglich gemacht worden ist (Jahrb. IX, 55).

Wenn wir hiernach das Stück im Wesentlichen als ein Gelegenheitsstück anerkennen müssen, so werden wir weder nach einem geistigen Zusammenhang mit seinen sonstigen Schöpfungen forschen, noch einen Fortschritt in dem späteren Entwicklungsgang des Dichters constatiren dürfen. Es ist auch anerkannt, dass das Stück

erhebliche Mängel hat und dass es kaum als ein Drama überhaupt, geschweige als ein Meisterwerk anzusehen ist, da es in verschiedene Gruppen zerfällt und ihm die Einheit des Interesses völlig gebricht.

Aus dem Bisherigen ergibt sich schon, dass es von Hause aus nicht in des Dichters Plan gelegen, den Cyclus seiner Historien auch auf Heinrich VIII. auszudehnen. Doch scheint es uns unzweifelhaft, dass, wenn Shakespeare auch das Stück zu einer bestimmten Gelegenheit dichtete, er es doch als eine Art Fortsetzung und Abschluss des ganzen Cyclus behandelte und auch beim Publikum die Erwartung dessen voraussetzen konnte. Zwar sind die Fäden des Zusammenhanges namentlich mit Richard III. sehr schwach, wenn wir aber den ganzen Cyclus übersehen, so reiht sich demselben Heinrich VIII. als eine Art Nachspiel harmonisch an und zeigt in wahrhaft künstlerischer Weise dieselben Ideen, welche die ganzen Historien bewegen, gewissermassen consolidirt und in fester, ruhiger Gestaltung. Wie sehr wir auch darin die fortschreitende dramatische Bewegung und die Einheit der Handlung vermissen, so hatte der Dichter doch völlig Recht, wenn er in einem solchen Nachspiel, das eine stürmische Vergangenheit an die Gegenwart anknüpfen und die Zukunft in einem freundlicheren Lichte zeigen sollte, eine gewaltsamere und ungewiss spannende Handlung vermied und die Darstellung so zu sagen in ruhigere Bahnen lenkte. Vergleichen wir das Stück namentlich mit K. Johann, den wir als die Ouvertüre des grossen Werkes bezeichneten, so finden wir dieselben Elemente, welche in jenem Stück noch chaotisch durcheinander spielten, hier in Ordnung und Ruhe, die Legitimitätsfrage, Vasallenthum, Verhältniss von Religion und Kirche zum Staat, Beamtenwesen, alles ist geregelt und in erfreulicher Weise an die Gegenwart geknüpft.

In der Characterzeichnung verräth das Stück zwar den Meister, doch ist solche ziemlich oberflächlich und mehr skizzenhaft gehalten, was wir besonders dem Umstande zuschreiben, dass der Dichter schon den Hauptcharacter in einer gewissen Unbestimmtheit oder wenigstens nicht in voller Ausführlichkeit geben konnte, er hat ihn zwar täuschend ähnlich und mit greifbarer Wahrheit, aber so zu sagen in vortheilhaftem Profil dargestellt.

Offenbar ist, weil Heinrich VIII. in erster Reihe ein Schau- und Gelegenheitsstück sein sollte, der Dichter nicht mit der vollen Kraft seines poetischen Schaffens dabei gewesen, daher liess er nur einzelne Glanzlichter auf diejenigen Scenen fallen, welche durch poetische Schönheit sich auszeichnen und im Uebrigen sorgte er nur

dafür, dass das Stück vermöge der hervorgehobenen Gesichtspunkte eben zugleich als Schlussgedicht seiner grossen patriotischen Epopöe sich den früheren dramatisch wirksameren anreihen konnte. Doch wenn es den einzelnen Personen aus den angegebenen Gründen auch an tieferer und sorgfältiger Characteristik fehlt, wenn die Zeit seiner Entstehung auf rein äusserlicher Veranlassung beruht, so geht doch aus Einzelheiten hervor, dass das Stück gerade in diejenige Periode des Dichters gehört, welche wir als die philosophische bezeichnen möchten und als deren eigentlichen Repräsentanten wir Hamlet anzusehen haben. In der Art, wie der König in Folge der vorhergegangenen Verläumdungen und zwar in unrichtiger Auffassung von Buckingham spricht, also in einer für den Gang der Handlung unwesentlichen und völlig entbehrlichen Erörterung, wird eine tief philosophische Anschauung über Characterbildung berührt und an dieser Stelle vielleicht am deutlichsten besprochen, welcher wir bei Shakespeare mehrfach begegnen und welche mit seiner ganzen Lebensansicht nahe zusammenhängt.¹⁾ Wir heben diese Anschauung um so mehr hervor, als sie in dem Stücke, das wir nun anzureihen haben, in *Mass für Mass* ganz unverkennbar eine weitere Anwendung findet. Der moralische Fall, den wir hier im Angelo bei all seiner geistigen Ausbildung sich vollziehen sehen, ist das ausgeführte Bild des von Heinrich ausgesprochenen Gedankens. Wir nehmen keinen Anstand, *Mass für Mass* für das nächst Hamlet philosophischste Drama des Dichters zu erklären. Es beweist nächst jener Tragödie am deutlichsten, dass der Dichter auch im Gebiet der Philosophie Studien gemacht hat und dass ihm die philosophischen Ansichten seiner Zeit geläufig, dass ihm namentlich Montaigne's und Giordano Bruno's Schriften bekannt waren. Den näheren Nachweis müssen wir uns vorbehalten und wollen nur, weil wir in gegenwärtiger Darstellung noch darauf werden zurückkommen müssen, bezüglich des Ersteren anführen, dass namentlich in der Rede des Herzogs über den Werth des Lebens unverkennbar Anschauungen Montaigne's und selbst Ausdrücke desselben wiederkehren.²⁾ Während im Hamlet die philosophische Bildung zur

¹⁾ Wo also edle Gabe schlecht vertheilt
Erfunden wird — wenn erst der Geist verderbt ist —,
Verkehrt sie sich zum Laster, zehnfach wüster,
Als schön zuvor. (I, 2, 114).

²⁾ Essais, l. I, cap. 19. Le long temps vivre et le peu de temps vivre est rendu tout un par la mort. — — Le continuel ouvrage de votre vie, c'est bâtir la mort. — — Le but de notre carrière c'est la mort. — — ibid. cap. 40. Mein Buch: Shakespeare als Dichter etc. S. 165.

tragischen Gestaltung des Helden beiträgt (was nun allerdings wieder alle die nicht gelten lassen, welche in Hamlet nur den Situationshelden sehen), ist eine solche Gefahr für den Character in Mass für Mass in andern Modificationen dargestellt. Der Herzog ist in ähnlicher Art wie Hamlet zu sehr zur Beschaulichkeit geneigt, um ein guter Regent sein zu können, und Angelo, der immerhin seiner tiefen und umfassenden Studien wegen als ein Philosoph gelten kann, ist offenbar gegensätzlich zu Hamlet ein Beispiel, dass der natürliche Trieb durch das Studium nicht unterdrückt wird, sondern in menschlich fehlerhafter und doppelt gefährlicher Weise sich geltend macht. Nach dieser Richtung hin — wo es sich um den Conflict zwischen Naturtrieb und Lebenslust auf der einen, Ehrgeiz und Studium auf der andern Seite handelt — sind wir einer Darstellung desselben schon in Verlorener Liebesmühe begegnet und selbst im Dialog des Lucentio mit seinem Diener zu Anfang der Zählung der Widerspenstigen zeigt sich eine Spur davon. Doch ist in unserem Stücke die Anschauung des Dichters hierüber mit einem sittlichen Ernst behandelt, wie dies bis dahin noch nicht geschehen war. Dieses Mass für Mass ist schon deshalb ein merkwürdiges Stück, weil sich darin eine fast abstossende Herbheit, ein schonungsloses Aufdecken des moralisch Widerwärtigen in den höchsten wie in den untersten Schichten zugleich mit einer Milde der Anschauung, einer allumfassenden Humanität und einer echt christlichen Gesinnung ausspricht, dass darin die sittliche Anschauung des Dichters auf ihrer Höhe erscheint. Vermöge der ersteren Eigenschaften weist das Stück den Zusammenhang mit Dichtungen aus der spätern Zeit, wie Timon, nach, während die letzteren mit jener heitern Seelenstimmung verwandt sind, welche sich am klarsten im Kaufmann von Venedig abspiegelt, mit welchem dieses Stück ja auch die beredten Erörterungen und noch nachdrücklicheren Darstellungen des Werthes der Gnade und die Polemik gegen das Scheinwesen gemein hat (vergl. mein Buch). Das Stück hat ferner nicht bloß als Characterbild und Darstellung der tiefsten sittlichen Wahrheiten einen unvergänglichen Werth, es ist auch ein weiter Gesichtskreis auf staatliche Verhältnisse darin eröffnet, indem es Fragen der innern Politik behandelt. Dadurch nähert es sich den Historien und mit Heinrich VIII. insbesondere ist Mass für Mass gegenständlich verwandt, insofern die Ueberhebung und der Sturz Wolsey's eine ähnliche Situation darstellt, wie Angelo's Art und Weise, das Vertrauen seines Machtgebers zu täuschen.

Wenn wir die rein dramatische Entwicklung des Dichters in

Betracht ziehen, so werden wir hier gegen Hamlet, Julius Cæsar und Was Ihr wollt kaum eine Vervollkommnung wahrnehmen, doch kann auch das immerhin als ein Fortschritt gelten, dass die tiefsten Anschauungen des Dichters nach einer neuen Seite hin eine gleich vollendete Darstellung erhalten, nicht minder dass hier eine fortlaufende Nebenhandlung in die Haupthandlung harmonisch eingefügt ist, welche ganz dieselben Gedanken zum Ausdruck bringt, wie die Haupthandlung. Wir haben die Nebenhandlung in so umfangreicher Art bisher nur etwa in den Falstaff-Scenen und in Was Ihr wollt und in einigen der frühesten Stücke angetroffen und finden sie dann in keinem der folgenden Stücke in diesem so zu sagen harmonischen Parallelismus wieder. Von nun an verlässt er zunächst diese Form ganz, indem er in den grossen Tragödien keine komischen Nebenpersonen hat und in einigen andern Stücken dieselben mehr mit der Haupthandlung verbindet. An Tiefe und Schärfe der Characteristik wird Mass für Mass dem Hamlet kaum nachstehen.

Bei all dem wird unsere Ansicht viele Gegner haben, denn im Ganzen gehört das Stück zu denen, die weniger Beifall gefunden haben und finden werden, da gewöhnlich mehr der poetische Werth als die psychologische Tiefe berücksichtigt wird und nicht Jeder die edle Humanität und echt christliche Gesinnung des Dichters, die darin enthalten, sich aus dem Stück herausliest. Man hat sogar einzelne Momente der Dichtung, die damit zusammenhängen, dem Dichter zum grossen Tadel angerechnet und z. B. die poetische Gerechtigkeit darin vermisst, dass Angelo nach den schweren Freveln, die er begangen, noch Verzeihung erhält. Doch ist dabei nicht ausser Acht zu lassen, dass einerseits Angelo's Character an sich zu streng beurtheilt worden ist und dann dass eben die Gnade und Vergebung das Ziel ist, worauf das ganze Stück gebaut ist und dass es eine Eigenthümlichkeit des Dichters ist, seinen Gegenstand in den weitesten Dimensionen zu fassen, dass er also einen möglichst hohen Grad von Schlechtigkeit gerade absichtlich geschaffen hat, um die Wirkung der Gnade auf das eindringlichste darzustellen. Gerade in diesem Stücke hat er eine Menge scheinbar überflüssiger Personen, z. B. den Mörder Bernardino hineingezogen, um für die Hauptcharacteren mannigfache Gegensätze zu schaffen und für die Wirkung der Gnade das weiteste Gebiet zu gewinnen. Wir können also hier die Begnadigung des Angelo nicht als Fehler, sondern als ein nothwendiges Glied des ganzen sehr harmonischen Kunstwerks anerkennen. Dabei müssen wir aber einen Rückblick

auf einige andere Fälle thun, wo dem Dichter mit mehr Recht der Vorwurf gemacht werden dürfte, dass er gegen schlechte Personen die poetische Gerechtigkeit nicht handhabt. Es ist dies am auffälligsten in *Wie es Euch gefällt* bei Oliver, in *Ende gut Alles gut* ist die Besserung Bertram's wenigstens in einigem Dunkel gehalten und die Art, wie Proteus in den Veronesern von seinem Freunde Valentin nicht nur Verzeihung, sondern auch noch die geliebte Silvia gewissermassen abgetreten erhält, ermangelt nicht nur jeder näheren Motivirung, sondern bringt auch einen entschiedenen Misston in das ganze Drama, welchen man daher auch auf Auslassungen und Corruptionen des Druckes zurückzuführen versucht hat. Doch fehlt dafür jeder nähere Anhalt und vergleichen wir das Motiv mit den erwähnten und namentlich mit den Sonetten, wo die gleiche übertriebene Nachsicht gegen den Freund so vielfachen Anstoss erregt hat, so können wir uns nicht verschliessen, die lyrische und dramatische Dichtung auf eine gleiche Empfindung übertriebener Nachsicht und zärtlicher Freundschaft zurückzuführen, die dem Dichter eigenthümlich gewesen sein und ihn dahin gebracht haben mag, in einzelnen Fällen die poetische Gerechtigkeit mit zu wenig Strenge zu handhaben. Diese Schwäche findet aber ihren Abschluss und ihre Läuterung in *Mass für Mass* und in den spätern Stücken begegnen wir solchen Motiven überhaupt nicht wieder, weil dann überhaupt solche längeren psychologischen Prozesse nicht mehr abgehandelt werden. Es kommen schon Umwandlungen vor, aber sie sind mehr nach dem Ausbruch der Leidenschaft zu gerichtet, es vollzieht sich mehr äusserlich ein rascher Umschwung, es werden aber die tiefsten Probleme der menschlichen Natur, die innersten Wirkungen und Verhältnisse der Seelenkräfte nicht mehr so berührt, wie in den zuletzt besprochenen Dramen. Deswegen sind die Darstellungen in den folgenden Stücken von nicht minder psychologischer Wahrheit, aber es werden mehr die Resultate des innern Seelenlebens, als dessen Vorgänge selbst, mehr die nach aussen tretende Leidenschaft, als die innere Entwicklung gezeigt. Darum sind die Stücke der folgenden Periode nun auch die dramatisch wirksamsten und der Dramatiker Shakespeare steht in ihnen auf seiner Höhe. Doch dürfen wir jene mehr psychologische Richtung als eine nothwendige Uebergangsstufe bezeichnen, indem wir annehmen können, dass Shakespeare, wenn er sich hier nicht so sehr in die psychologische Seite seiner Dichtung vertieft hätte, schwerlich mit solcher Wahrheit, Sicherheit und Kraft in seinen vollendetsten Tragödien die menschliche Leidenschaft darzustellen

vermocht hätte. Dabei muss wieder hervorgehoben werden, dass der Dichter nicht etwa erst im Hamlet die psychologische Seite seiner Dichtung cultivirt hat, dass er ganz dieselbe Richtung auch schon früher verfolgte, wie denn der Hamlet offenbar das Resultat vieler Jahre ist, dass er sie auch später nie ganz verlassen hat, indem bei ihm die äussere Darstellung der Leidenschaft überall mit dem tieferen Studium Hand in Hand geht, aber es ist nur ein charakteristisches Hervortreten der einen oder andern Richtung, was uns die bezeichneten Perioden anzunehmen bestimmt.

Ehe wir diese zweite Periode abschliessen, werden wir nur noch die späteren Zuthaten des Pericles und diejenigen Scenen desselben einzureihen haben, welche wir nach der obigen Darstellung unzweifelhaft in eine vollendetere Zeit des Dichters zu setzen haben. Diese Scenen, dies siegreiche Hervorgehen der Marina aus der unsaubern Gesellschaft, in welche sie im vierten Act gerathen ist, verrathen eine so grosse Verwandtschaft mit Situationen in Mass für Mass, dass wir sie nahe an dieses Stück setzen müssen und es fragt sich nur, ob vor oder nach dasselbe. Wir entscheiden uns für die erste Alternative und zwar, weil der im Pericles dargestellte Conflict weiblicher Tugend mit dem Laster mehr äusserlich, der Character der Marina oberflächlicher ist, als der Isabella's, die ganze Behandlung im Pericles einfacher, nicht mit den tief sinnig psychologischen und politisch praktischen Fragen in Verbindung gebracht ist, wie in Mass für Mass. Es scheint wahrscheinlicher, dass der Dichter zuerst den Contrast einfach und dann in den künstlichen und feinen Verschlingungen behandelt hat, wie sie Mass für Mass darbieten, als umgekehrt.

Bei den nun noch zu besprechenden Stücken wird es schwerlich zweifelhaft sein, dass dieselben von den bisher behandelten zu sondern und nach diesen anzusetzen sind, doch sind über die Stelle der einzelnen sehr verschiedene Ansichten laut geworden und die wenigen äusseren Anhaltspunkte, die uns vorliegen, sind kaum geeignet, über die Reihenfolge im einzelnen eine grössere Gewissheit zu geben. Nur bei dem ersten, womit wir die Reihe zu eröffnen haben, bei König Lear, haben wir mehrere äussere Beweise, nämlich das vom Dichter benutzte, 1603 erschienene Buch von Harsnet, die Notiz, dass das Stück am 26. Decbr. 1606 vor König Jakob in Whitehall aufgeführt worden und die Ausgabe des alten König Lear vom Jahre 1605, welche auf dem Titel wiederholte Aufführungen in jüngster Zeit erwähnt und offenbar auf eine Verwechslung mit dem Shakespeare'schen Drama berechnet war.

Hiernach ist der König Lear in das Jahr 1604 oder kurz vorher zu setzen.

So verschieden das Stück von den vorher besprochenen ist, so würden wir doch auch aus inneren Gründen dasselbe unmittelbar an dieselben anschliessen und gleich hinter Mass für Mass setzen. Es ist die erste von den grossen Tragödien, worin wir eine grossartige Entfaltung der Leidenschaft, verbunden mit einem gewaltigen tragischen Pathos, antreffen. Wir können König Lear sogar vorzugsweise als die Tragödie der Leidenschaft bezeichnen, insofern der Inhalt so zu sagen die Entfesselung der Leidenschaften, das Gehenlassen des Naturtriebes im Grossen und Ganzen ist, wobei die von Sitte und Mass geleiteten Charactere nur ganz vereinzelt erscheinen. Ist es im Hamlet die Unwahrheit und das Unterdrücken der Natur, wovon die Menge der dargestellten Menschheit sich ergriffen zeigt, so im König Lear das masslose Gehenlassen einer wilden Natur, wobei die Maske der Unwahrheit und Verstellung nur vorübergehend vorgenommen wird und nur auf blöde Augen, wie die Lear's, berechnet ist.

Dieser allgemeinen, auch umfänglich grossen Darstellung entspricht auch das, ebenso wie im Hamlet, massenhafte Abschlichten der handelnden Personen zum Schluss des Stückes.

Gegen die dramatische Kunst lassen sich hier, wie im Hamlet, erhebliche Bedenken erheben, und während wir für unsern Theil dieselben beim Hamlet mehr auf den Gedankeninhalt des Stückes zurückführen, womit wir z. B. die retardirende Handlung erklären, so dass wir ein harmonisch vollendetes Kunstwerk darin erblicken, so macht sich im König Lear eine weniger concentrirte Handlung und der zweifellos kranke Geisteszustand des Helden geltend, der ihn mehr als Object wie als Subject der dramatischen Handlung erscheinen lässt. So gewaltig daher die Wirkung des König Lear ist, so beruht sie mehr auf dem grossartigen Pathos, das entwickelt wird, auf der Massenwirkung scharf gezeichneter Charactere, als auf dramatischer Einheit und Harmonie. Insofern würde der König Lear sogar unter den Hamlet zu stellen sein, doch zeigt er andererseits diejenige grossartige Entfaltung dichterischer Kraft, welche eben die Periode bezeichnet, welche er einleitet. Bei all dem zeigt sich gerade eine solche Verwandtschaft mit Mass für Mass, dass man annehmen muss, beide Stücke sind unmittelbar nach einander geschaffen worden. Wenn wir auch auf die leise Aehnlichkeit kein Gewicht legen wollen, dass in beiden Stücken der Herrscher sich seiner Macht entäussert und sie in die Hände von Unwürdigen legt; so begegnen

wir doch in König Lear, gerade da, wo es der Dichter nicht mit der durch den Stoff gebotenen Entwicklung der Handlung zu thun hat, sondern wo er dem freieren Fluge der Phantasie folgt, also namentlich in den scheinbar zusammenhangslosen, doch von der richtigsten Anschauung geleiteten Reden des wahnsinnigen Lear, ganz denselben Bildern und Gedanken, die wir in Mass für Mass dargestellt und selbst in ähnlicher Art geäußert gefunden haben. Dieselben zeugen von so feiner Beobachtung, dass mehr der Dichter als der von ihm geschaffene König, der sich in so grober Weise täuschen lässt, aus ihnen zu sprechen scheint. Die heuchlerisch unterdrückte und verheimlichte Sinnlichkeit der Richter und Büttel, die Fehler strafen, welche sie selbst haben, sind solche Gegenstände und der Hauptinhalt der Phantasien Lear's. Man vergleiche König Lear IV, 6: *The usurer hangs the cozener*; I, 2: *The lusty stealth of nature*. Mass für Mass I, 3: *The stealth of our most mutual entertainment*. Ebenda II, 1, 23.

In Betreff der Abfassungszeit des *Othello*, welchen wir nun folgen lassen, sind zwar von Cunningham und Collier Notizen mitgetheilt, dass das Stück im August 1602 und dann am 1. November 1604 aufgeführt worden, doch sind dieselben theils als geradezu unecht, theils als unzuverlässig erwiesen. Wir sind daher ganz auf das Stück selbst angewiesen und nach seiner innern Beschaffenheit glauben wir es hier ansetzen zu müssen.

Die dramatische Kunst Shakespeare's steht hier auf ihrer Höhe, wenn auch gegenständlich dieses Stück nicht das erfreulichste ist und nicht den wohlthuendsten Eindruck hinterlassen dürfte. Allein was Concentration, Entwicklung der Handlung und dramatische Wirkung der einzelnen Scenen betrifft, so dürfte das Stück kaum seines gleichen haben, während es an Characterzeichnung und gewaltiger Entfaltung der Leidenschaft den besten Stücken des Dichters gleichsteht. Schon hiernach reihen wir das Stück unmittelbar an König Lear an, da wir nicht wüssten, was für Uebergangsstufen noch zwischen beiden Stücken anzunehmen und durch welche Stücke sie repräsentirt sein sollten. Auch durch das Ausscheiden des Narren, der nur in wenigen Scenen als Clown auftritt, wird jene Einheit und Concentration befördert und das Stück den modernen Anforderungen an das Drama entsprechender gemacht, als irgend eine der Tragödien Shakespeare's, nicht minder darin, dass keine Anachronismen vorkommen.

Auf den ersten Anblick bieten *Othello* und König Lear weder Aehnlichkeit noch Anknüpfungspunkte dar, welche einen geistigen

Zusammenhang oder eine auf einander folgende Thätigkeit des Dichters erkennen liessen. Beide Stücke stehen auf ganz verschiedenem Boden verschiedener Zeitalter und behandeln verschiedene Leidenschaften; König Lear ist, wie gezeigt, mehr das Drama der Leidenschaft überhaupt, Othello behandelt eine individuelle Leidenschaft und ist wesentlich, König Lear gar nicht, Intrigenstück. Dennoch finden sich einzelne Anknüpfungspunkte, welche auf eine nahe Zeitfolge der Entstehung und auf eine fortlaufende Beschäftigung des Dichters mit denselben Gegenständen schliessen lassen. Die Liebe der Tochter zum Vater und wie dieselbe durch die Liebe zum Manne beeinträchtigt wird, ist im ersten Gespräch zwischen Cordelia und Lear in verhängnissvoller Weise erörtert. In Othello findet das gleiche zwischen Desdemona und ihrem Vater in noch mehr präciser und ausführlicher Art statt, und während dort der Gemahl Cordelia's (Frankreich) im weiteren Verlauf des Stückes völlig zurücktritt, wird in Othello das Verhältniss zum Mann thatsächlich zu weiterer Darstellung gebracht und macht sich dabei die Zurücksetzung des Vaters in strafender Weise geltend. Schon hieraus lässt sich aus dem früher berührten Grunde annehmen, dass die Darstellung in Othello die spätere ist. Dabei mag nicht unerwähnt bleiben, dass hier, wie schon öfter, ein Motiv aufgenommen worden ist, welches schon im Pericles eine wenn auch mehr scherzhafte Behandlung gefunden hat (II, 5, 49) und dann in anderer Form im Sommernachtstraum wiederkehrt, der Glaube des Vaters, dass die Gunst der Tochter durch Zaubermittel gewonnen worden.

Von Characteren wird uns auch wenig Anhalt geboten, doch ist in Jago der letzte der grossen Bösewichter vom Dichter geschaffen und es verlohnt sich, einen Rückblick auf die beiden grössten früher geschaffenen, Richard III. und Edmund im König Lear, zu werfen. Diesen gegenüber scheint seinen Zwecken nach Jago der kleinste und nach den Gründen, die er für seine Bosheit hat, der schwächste. Bei jenen ist es wirklich Zurücksetzung durch die Natur in entgegengesetzter Weise — durch äussere Missgestalt oder illegitime Geburt — welche sie im Selbstgefühl eines überlegenen Geistes in Kampf mit der Menschheit treten lässt; bei Jago ist es ein ganz einzelnes und eingebildetes Verhältniss, das ihn zu seinen schlimmen Anschlägen veranlasst, der rücksichtslose Egoismus, der sich bei allen dreien zeigt, ist bei ihm viel feiner ausgebildet, je kleinere Ziele er hat. Wir würden deshalb annehmen, dass es die schwierigste und darum letzte Studie ist, die der Dichter in dieser Richtung gemacht hat. Edmund gegenüber ist auch der

Character viel ausführlicher begründet und erscheint als die vollkommene poetische Bildung, so viel man auch an der Natürlichkeit des Characters zweifeln und in Rechnung ziehen mag, dass Edmund nicht in dem Grade eine Hauptperson des Stückes ist, wie Jago im Othello.

Die Diction fängt schon an, jene Gedrungenheit zu zeigen, der wir in den letzten Stücken begegnen, steht aber der noch ziemlich deutlichen Sprache im König Lear offenbar näher wie der in den letzten Römerdramen und im Timon.

An Othello reihen wir *Cymbeline* an, für welches Stück wir nur denselben Anhaltspunkt wie bei dem dann folgenden Macbeth haben, nämlich die Erwähnung in Forman's Tagebuche von 1610. Wir können aber auf die blosse Wahrscheinlichkeit, dass Forman ihm damals neu erschienene Stücke besprochen, nicht so grosses Gewicht legen, dass wir deshalb die aus dem Drama selbst sich ergebenden Gründe fallen liessen. Seiner Beschaffenheit nach und aus inneren Gründen ist *Cymbeline* zwischen Othello und Macbeth einzureihen. Es sind darin Elemente der romantischen und italienischen Novellendichtung, wie sie den Stoff für Othello hergaben, mit denen des nordischen Heldenthums, auf dessen Boden sich Macbeth bewegt, in ziemlich gleichem Verhältniss gemischt und insofern weist das Stück auch einigermassen auf König Lear zurück, in welchem die Intrigue Edmunds auch auf romanische Quellen zurückzuführen ist. Wie sehr auch *Cymbeline* seines ethischen Gehalts und so mancher Schönheiten wegen mit Recht gepriesen worden ist, so steht es doch an dramatischem Werth gegen die grossen Tragödien, an Gedankeninhalt auch hinter Mass für Mass bedeutend zurück, mit welchem es der Gattung nach einigermassen zusammengehörig ist. Es fehlt in *Cymbeline* an der dramatischen Concentration und es enthält zu viel ungenügend verarbeitetes episches Material, so dass es mit Recht als dramatisches Epos bezeichnet worden ist.¹⁾ Es dürfte daher gegen Othello als ein Rückschritt in der Ausbildung des Dichters betrachtet werden, wenn wir diesen Begriff jetzt, wo wir die Höhe derselben mit Hamlet und Othello erreicht haben, noch für erlaubt und passend halten dürfen. Wir finden es nur natürlich, dass Werke ersten Ranges nicht immer aufeinanderfolgen, sondern mit solchen von geringerem Werthe abwechseln, dass Shakespeare also die grossen Tragödien nicht alle hinter einander geschaffen hat, so dass die unmittelbare Aufeinanderfolge von König Lear und Othello, wenn wir dabei überhaupt Recht haben, mehr

¹⁾ Ulrici a. a. O. II, 385.

als Ausnahme wie der Regel entsprechend erscheint. Zwischen den gewaltigen Schöpfungen, wie sie die grossen Tragödien darstellen, dürfte der Dichter den poetischen Schöpfungstrieb wieder in geringerer Anspannung haben walten lassen und Werke geschaffen haben, worin er sich mehr gehen liess und die Leidenschaft nicht in so hohen Wogen fluthete. Namentlich als der Dichter die Höhe der Meisterschaft erreicht hatte, wird er weniger scrupulös gewesen sein, auch einmal ein minder vollendetes Werk auf die Bühne zu bringen und entweder in ungewöhnlicheren Formen sich zu ergehen oder zu absonderlichen und weniger günstigen Stoffen zu greifen. Hieraus werden wir uns zu erklären haben, dass wir in der letzten Periode seines dichterischen Schaffens Werken begegnen, in denen die Regeln der dramatischen Kunst in so ungleicher Weise gehandhabt sind und werden um so weniger Bedenken tragen dürfen, Othello und Cymbeline dicht neben einander zu setzen.

Nach dem geistigen Inhalt, namentlich so weit wir die dargestellte Leidenschaft und Intrigue, also das eigentlich Dramatische des Stückes berücksichtigen — der übrige Inhalt von Cymbeline, die wechselnden Abenteuer und Kämpfe, die dargestellt werden, ist wesentlich episch — zeigen beide Stücke fast denselben Inhalt, eine durch Intrigue aufgestachelte Eifersucht, und Jachimo ist selbst dem Namen nach der verkleinerte Jago, dieser der Bösewicht mehr als Held, Jachimo mehr als Geck. Wir könnten zwar daraus den Schluss ziehen, dass Othello das spätere Stück sei, weil darin die gleiche Leidenschaft in viel grossartigerer und mehr detaillirter Weise entwickelt ist, doch begegnen wir der Eifersucht noch einmal in dem zweifellos späteren Wintermärchen, auch ist die Leidenschaft bei Posthumus in einem andern Character, in einer ganz andern Weise, mit so verschiedenen Empfindungsäusserungen dargestellt, dass wir darin fast ein geflissentliches Verwenden des in Othello Gegebenen und also gerade einen Beweis für die spätere Abfassung des Stückes erblicken möchten. Cymbeline weist auch bei anderen Punkten auf die nächst vorhergegangenen Stücke in einer Weise zurück, dass wir gerade hier die späteren Wiederholungen erkennen. Der ganze historische Boden ist derselbe wie im König Lear, die Versuchung Imogens durch Jachimo eine Variation der Scenen zwischen Angelo und Isabella in Mass für Mass, die Trostreden der Kerkermeister an Posthumus Wiederholungen der Trostrede des Herzogs in Mass für Mass in ähnlicher Veranlassung (III, 1) und einzelner Reflexionen Hamlet's im komischen Stil, und selbst mit Prinz Heinrich hat der unscheinbar edle

Leonatus viel Aehnlichkeit. Andererseits haben aus Cymbeline dichterische Motive in Macbeth eine weitere Ausbildung gefunden, namentlich der verbrecherische Ehrgeiz der Königin und ihr Verhältniss zu ihrem Gemahl und Sohn in Macbeth eine Umgestaltung in das rein eheliche Verhältniss und zugleich eine wunderbare Vertiefung erhalten.

Cymbeline ist das letzte Stück, in welchem eine Verbindung verschiedener Quellen vom Dichter angewendet worden. Von nun an finden wir immer mehr eine möglichst treue Benutzung der einen gewählten meist historischen Quelle, bei Macbeth der Chronik Holinshed's, bei den zwei römischen Stücken und Timon, so weit die Quelle von ihm handelte, des Plutarch. Bei Troilus und Cressida sind es die mittelalterlichen Erzählungen vom Trojanischen Kriege und wenn auch nicht feststeht, in welchem Umfange der Dichter hier mehrere Bearbeitungen und selbst in einzelnen Momenten die ursprünglichen Quellen benutzt hat, so ist es doch immer nur derselbe Sagenstoff, aus dem das seltsame Drama geschaffen worden ist. Auch im Wintermärchen ist die Quelle ausschliesslich und mit vieler Treue benutzt.

Der Dichter scheint also schon vom Cymbeline an so zu sagen bequemer gedichtet, einfacheres Material gewählt oder das complicirtere und in manchen Fällen auch das einfachere weniger durchgearbeitet zu haben. Daher die epische Breite und mangelnde Concentrirung der Handlung, der häufige Scenenwechsel, die Theilung des Interesses und ungleiche Motivirung der Handlung, der wir in diesen Stücken begegnen. Dem entspricht auch eine grössere Sorglosigkeit in Versbau und Sprache, Kühnheit und Tiefsinn im Ausdruck in gleichem Masse mit Undeutlichkeit desselben gepaart. Doch wenn wir auch anerkennen, dass die Werke dieser Periode auch in der äussern Form sich von den früheren deutlich unterscheiden, so können wir doch nicht zugestehen, dass aus der Beschaffenheit der Verse und dem Procentsatz der weiblichen Reime die Reihenfolge der Stücke mit einiger Sicherheit zu bestimmen ist, wie dies in neuerer Zeit öfter behauptet worden ist. Gerade das Resultat, welches Hertzberg (Einleitung zu Cymbeline S. 292, Th. 12 der neuen Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Uebersetzung) als mit der sonstigen Feststellung übereinstimmend bezeichnet, halten wir für unrichtig, z. B. dass Heinrich VIII. zu allerletzt und Verlorene Liebesmühe zuerst, der Kaufmann von Venedig neben die Veroneser und vor die Zähmung der Widerspenstigen zu setzen sei. Der Versbau ist nach unserer Ansicht nur ein allgemeines Criterium,

nach welchem sich z. B. durchaus nicht bestimmen lässt, welches unter zwei nahe und selbst entfernter stehenden Stücken das frühere oder spätere gewesen ist. Es hängt dabei viel von der Färbung und so zu sagen Stimmung des ganzen Stückes, auch von der jeweiligen Stimmung des Dichters und der Sorgfalt, mit welcher er das Stück behandelte, ab. Wir treffen in zeitlich entfernt stehenden Stücken oft eine gleichartige Stimmung, und in nachweislich ziemlich gleichzeitigen Stücken eine sehr verschiedenartige an. Doch wollen wir auch die von uns eingeschlagene Methode, aus dem Gegenstand, dem Gedankeninhalt und dem dramatischen Bau den einzelnen Dramen ihre Stelle anzuweisen, keineswegs als sicher bezeichnen, selbst wenn es uns gelungen wäre, die erheblichen Momente richtig hervorzuheben.

Einen Zusammenhang und Uebergang von *Cymbeline* zu *Macbeth*, den wir für das nächste Stück halten, haben wir schon oben in den Quellen und in dem Verhältniss der *Lady Macbeth* angedeutet. Auch nach seinem poetischen und dramatischen Werth im Allgemeinen scheint es hier seine richtige Stelle zu haben. Die gewaltige Entfaltung der einen Leidenschaft, die Tiefe der Charakteristik reiht das Stück den besten des Dichters an, andererseits ist die Einheit mehr episch als dramatisch. Der Kampf des Helden ist zuerst rein psychologischer und später rein äusserlicher Natur, er besteht wesentlich in einem Feldzug, bei dem das Kriegsglück entscheidet. Was dazwischen liegt, die Entfremdung der Vasallen durch Tyrannei, ist eben auch nur eine sich nothwendig vollziehende Consequenz, nicht ein Kampf entgegengesetzter Kräfte, von dessen relativer Ungewissheit das dramatische Interesse abhängt. Die längere Scene zwischen Malcolm und Macduff verräth stark die Nachbildung der Chronik, wo sie noch ausführlicher sich findet, für die Haupthandlung dürfte sie ganz überflüssig sein, denn es erscheint selbstverständlich und keiner besonderen Motivirung bedürftig, dass die unzufriedenen Lords sich im Auslande mit dem Prinzen Malcolm vereinigen. Auch die äusseren Anhaltspunkte sprechen für die angenommene Entstehung des Stückes. Man lässt gewöhnlich nur die Notiz in Forman's Tagebuch und die Anspielung auf König Jacob gelten und entscheidet sich für den Werth des einen oder andern Grundes, je nachdem man die Notiz Forman's auf ein neues Stück bezieht oder die Anspielung auf Jakob nur in dessen erste Regierungsjahre setzen zu müssen glaubt. Uns scheint jene Notiz zu unsicher zu der Annahme, dass Forman ein neues Stück vor Augen gehabt, auch ist zu bemerken, dass er in ähnlicher

Weise in seinen von 1610 und 1611 datirenden Tagebüchern *Cymbeline* und das Wintermärchen erwähnt, schwerlich werden also alle drei Stücke ganz neu gewesen sein. Dagegen ist die Anspielung auf die Vereinigung der drei Kronen gewiss nicht zu weit von deren Vollziehung zu setzen, weil nur in den nächsten Jahren nach derselben eine solche von erheblicher Wirkung sein konnte. Wir halten hiernach die Bestimmung von Malone, der das Stück in das Jahr 1606 setzt und sich noch auf einige andere Umstände, z. B. auf eine Entlehnung aus *Macbeth* in einem 1607 erschienenen Buche (S. 173 folg. Varior. Edit.) bezieht, für richtig.

Von den weiteren Werken sind zunächst die beiden Römerdramen *Coriolan* und *Antonius und Cleopatra* anzureihen. Wir würden das letztere für das frühere halten, wenn wir annehmen dürften, dass es näher an Julius Cäsar, an welches Stück es sich inhaltlich anschliesst, zu setzen sei. Aber zweifellos liegen zwischen beiden so viele und so bedeutende Stücke andern Inhalts und andrer Richtung, dass dieser Gesichtspunkt hier gar nicht entscheiden kann. Dagegen hat *Coriolan* mit *Macbeth* dem Gedankeninhalt nach viel Verwandtes und steht ihm auch der dramatischen Form nach viel näher als *Antonius und Cleopatra*. In letzterer Beziehung tragen wir sogar kein Bedenken, es über *Macbeth* und überhaupt mit den vollendetsten Tragödien, die der Dichter geschaffen hat, mit *Othello*, *Lear* und *Hamlet* in eine Reihe zu stellen. Die Einheit und Entwicklung der Handlung, die gewaltige und doch harmonisch vertheilte Entfaltung der Leidenschaft, die consequente Ableitung der Handlung aus den Characteren, das grossartige Pathos und der tragische Conflict sind in wahrhaft mustergültiger Weise dargestellt und dass das Stück im Ganzen weniger gefällt, ist theils dem entlegeneren und nicht allgemein ansprechenden Gegenstande, sowie der herberen Empfindung, die sich hier immer weniger verläugnet, zuzuschreiben.

Die Verwandtschaft mit *Macbeth* ist sehr nahe, in beiden Stücken ist es die zügellose Manneskraft, welche das tragische Moment bildet, die sich in *Macbeth* zur Herrschsucht ausbildet und in Verbrechen verirrt und in *Coriolan* zu masslosem Selbstgefühl und Ueberhebung führt, durch welche dann ein rein politisches Verbrechen begangen wird.

In *Antonius und Cleopatra* ist dann auf Grund derselben Quelle, mit der sich der Dichter damals beschäftigte, des Plutarch, eine Gegenüberstellung des Einzelnen gegen den Staat und ein dadurch herbeigeführter tragischer Conflict dargestellt, der wieder auf der

entgegengesetzten Grundlage beruht. Wie Coriolan zu sehr die That und den Ruhm voranstellt und darin eine Ueberspannung der Kräfte zum Schaden der eigenen Person ausübt, so legt Antonius zu wenig auf die That, den Ruhm und das Vaterland Gewicht und giebt sich in Erschlaffung der Kräfte dem eigenen Vergnügen hin, alle Fähigkeiten und edlen Regungen sind aus Mangel an Willen und Festigkeit unfruchtbar, ja schädlich für ihn, und er geht im Conflict mit den Ansprüchen, die das Vaterland an ihn macht, aus den entgegengesetzten Fehlern zu Grunde. Die dramatische Behandlung ist von der im Coriolan fast so verschieden, wie in beiden der Character der Helden. Eine gewisse Zerfahrenheit und Zusammenhangslosigkeit, ein Springen von Zeit zu Zeit und Ort zu Ort macht sich in diesem Stück in störender Weise geltend. Doch die Art und Weise, wie die Quelle fast ohne jede Durchbildung des Stoffes in Scene gesetzt, die Charactere, namentlich die Cleopatra in fast wunderbarer Art lebendig geworden, zeigt das dichterische Vermögen Shakespeare's immer noch auf seiner Höhe, wenn auch nicht das Bemühen, sich zu gewaltigen und harmonisch geordneten Schöpfungen zu erheben.

Für die Entstehung des Stückes giebt äusserlich ein Vermerk, wonach am 12. Mai 1608 ein Buch gleichen Titels in die Buchhändlerregister eingetragen worden, einigen Anhalt. Wenn das Stück auch nicht gedruckt worden, so dürfen wir immerhin annehmen, dass es das Shakespeare'sche Stück war, dessen Druck (wie damals gewöhnlich unberechtigter Weise) in Folge erfolgreicher Aufführung des Stückes beabsichtigt gewesen und dann unterblieben, vielleicht in Folge Einspruchs durch die berechnigte Schauspielergesellschaft.

Das Stück dürfte daher in das Jahr 1607 und Coriolan in das Jahr 1606 oder 1607 zu setzen sein.

Unmittelbar nach Antonius und Cleopatra setzen wir *Timon von Athen*, schon weil die gleiche Quelle Plutarch den Dichter auf die Bearbeitung dieses Stückes geführt zu haben scheint. Wir finden zwar in vielen, auch früheren Stücken des Dichters Timon von Athen erwähnt und es würde daher die Bekanntschaft mit dem Stoff nicht erst auf die Lebensbeschreibung des Antonius, wo die wenigen historischen Daten über Timon von Athen vorkommen, zurückzuführen sein, aber auch den Alcibiades hat Shakespeare offenbar aus Plutarch herüber genommen und ist auf dessen Person jedenfalls schon bei Bearbeitung des Coriolan, mit welchem Plutarch ihn in Parallele stellt, aufmerksam geworden. Die Rechtfertigung

der Parallelstellung des genialen Atheners, der vielleicht mehr Aehnlichkeit mit Antonius als mit einem andern der von Plutarch geschilderten Römer haben dürfte, mit Coriolan, werden wir dem alten Biographen selbst zu überlassen haben, merkwürdig bleibt es, dass auch Shakespeare ganz unhistorisch den Alcibiades umgebildet hat, um ihn nicht ähnlich, sondern in einem Gegensatz zu Coriolan darzustellen, als einen, der in ähnliche Situation gestellt, in ruhiger und gerechter Erwägung, mit gelassener Sicherheit nur die feindlichen Elemente des Vaterlandes, nicht dieses selbst bekämpft.

Was die dramatische Behandlung betrifft, so ist Timon vermöge der Einheit des Interesses und der gleichmässigen Entwicklung der Handlung weit über das letztere Drama und etwa in eine Reihe mit Macbeth zu stellen, mit welchem Stücke es auch das gemein hat, dass mehr in der psychologischen Entwicklung und Motivirung des Hauptcharacters, als in dramatischen Conflicten das Interesse des Stückes beruht. An energischer Darstellung der Leidenschaft bemerken wir hier noch eine gewaltige Erhebung des Dichters, welche wir bei seinen späteren Stücken nicht mehr antreffen.

An Timon von Athen reiht sich *Troilus und Cressida* vermöge der darin herrschenden Stimmung unzweifelhaft an und da das Stück 1609 gedruckt worden, so werden wir es in dieses Jahr oder vorher setzen müssen. In eine Erörterung über die eigentliche Bedeutung dieses merkwürdigen Stückes werden wir hier nicht einzugehen haben, besonders da durch Hertzberg und Eitner dieselbe ihrer Grundlage nach durch Klarlegung der betreffenden Quellen in der Hauptsache als festgestellt angesehen werden kann,¹⁾ wir werden hier nur den Zusammenhang des Stückes mit der ganzen Laufbahn des Dichters, mit seiner Anschauung und dramatischen Kunst nachzuweisen suchen.

Das Eigenthümlichste an dieser Dichtung ist eine Seelenstimmung, die sich völlig vom Idealen abwendet und in schonungsloser Nacktheit das Nichtigte und Verwerfliche des irdischen Treibens darstellt. Allerdings kommen in den Scenen, welche den Kriegsrath beider streitenden Theile darstellen, schöne Erörterungen über die Ehre und treffliche Lehren der Staatsweisheit vor, aber theils sind sie ohne organischen Zusammenhang mit dem Ganzen, theils wird das, was Schönes und Erhebendes gesagt wird, durch entgegengesetzte Anschauungen wieder aufgehoben oder wenigstens als

¹⁾ Vergl. Jahrbuch VI, 169. III, 252.

erfolglos dargestellt. Im Timon wird wenigstens durch einzelne Erscheinungen, den treuen Flavius und die gleichgesinnten Diener, den theilnehmenden und massvollen Alcibiades ein versöhnendes und erhebendes Moment gegeben und der Menschenhass Timons überhaupt als ein verschuldeter und nicht berechtigter dargestellt; in Troilus und Cressida jedoch wird das ideale Moment nur schwach als ein kaum berechtigtes in dem getäuschten Titelhelden und höchstens in einzelnen Zügen bei Nestor, die durch dessen Verspottung reichlich wieder aufgehoben werden, zur Geltung gebracht, das Stück endigt in grellem Misston, und ist überhaupt fast nur ein einziger Misston. Dennoch zeigt sich in den Einzelheiten überall der grosse Meister und die reifsten Anschauungen, die wir in den besten Stücken des Dichters verstreut finden, finden hier ihre Wiederholung und mitunter den nachdrücklichsten und poetisch schwungvollsten Ausdruck und die eingehendste Erörterung. Sonderbar, dass in solchen Einzelheiten der dichterische Schwung so sehr hervortritt, während im Grossen und Ganzen die rein prosaische Anschauung ausschliesslich sich geltend macht.

Hiervon ist man zu der Vermuthung geleitet worden, dass der Dichter eine Fortsetzung des Stückes beabsichtigt habe, doch dürfte dem die ganze Anlage des Stückes entschieden widersprechen. Eine Fortsetzung hätte entweder mit dem Stück nicht zusammengepasst, oder es hätte in unerfreulicher Art die schon in genügender Vollständigkeit gegebenen Momente wiederholen müssen. Geben wir uns zufrieden, dass der Dichter nur das eine Stück dieser Art geschrieben hat, das immerhin im einzelnen vieles Werthvolle bietet, aber durch eine Fortsetzung oder Vergrösserung an Harmonie kaum gewinnen konnte.

Eine neue Darstellung rein menschlicher Empfindungen und Zustände gewährt in dem Drama das Liebesverhältniss, welches mit ungemainer Naturwahrheit und Feinheit behandelt ist. Die weibliche Natur, welche der Dichter bisher regelmässig von ihrer idealen Seite, mitunter der gewöhnlichen Schwachheit unterliegend, ausnahmsweise zur Herrschsucht und zu verbrecherischem Thun entartet uns vorgeführt hat, ist hier von der Seite der Treulosigkeit und Koketterie, bei aller verführerischen Liebenswürdigkeit als die Seele vergiftend, dargestellt. In der Cleopatra, dem mit Cressida noch verwandtesten Character, finden wir neben fast allen Schwächen und Fehlern des Weibes doch auch die glänzenden Eigenschaften desselben und eine bis in den Tod standhafte Treue und Liebe für den Erwählten. In Cressida ist eben nur so viel Reiz aufgewendet,

um zu verführen, und ausser der gewöhnlichen Klugheit und feinen Berechnung nichts, was mit ihr versöhnen könnte. Noch viel weniger kann das dargestellte Heldenthum für sich einnehmen.

Eine Aehnlichkeit, welche Timon mit Troilus und Cressida aufweist, ist die Figur des Apemantus, welche dem Thersites in dem andern Stück entspricht, nur ist Thersites noch erbärmlicher, auch von seiner eigenen Erbärmlichkeit durchdrungen, wo Apemantus heftig ist, auch noch feig. So sehr auch die Verschiedenheit beider Personen mit dem Character beider Stücke zusammenhängt und der Verschiedenheit beider entspricht, so dürfte doch Thersites als noch weiter ins Extrem der Menschenverachtung gehend die spätere Bildung von beiden sein.

Wie dem auch sei, beide Stücke sind offenbar unmittelbar nach einander geschrieben und die erwähnte Reihenfolge ergibt sich auch daraus, dass Timon mehr mit den römischen Tragödien zusammenhängt.

Die beiden letzten noch übrigen Dramen, das *Wintermärchen* und der *Sturm*, werden schon deshalb hier als die letzten aufzuführen sein, weil die Annahme widerstrebt, dass ein Dichter wie Shakespeare, der wie kaum ein anderer in dem Unharmonischen das Harmonische, in dem Widerstrebenden das Ansprechende zu erblicken wusste, dessen eigentliches Wesen eine allumfassende Humanität ist, seine dichterische Laufbahn mit einem Misston wie Troilus und Cressida oder einer Apotheose des Menschenhasses wie Timon beendigt haben wird.

Beide Dichtungen sind auch von jeher als die letzten Shakespeare's angesehen worden. An äusseren Anhaltspunkten haben wir für das Wintermärchen das erwähnte Forman'sche Tagebuch, wonach das Stück also vor dem Mai 1611 gedichtet sein muss, für den Sturm ist eine solche vom 1. November 1611 verzeichnet gefunden worden, die Notiz hat sich aber später als Fälschung herausgestellt (Jahrb. VII, 35). Eine sicherere Zeitbestimmung sieht man in dem 1610 veröffentlichten Bericht Jourdan's über die Entdeckung der Bermudas-Inseln, aus dem einzelne Ausdrücke und Motive in Shakespeare's Drama übergegangen sein sollen. Neuerdings ist diese Annahme bedeutend erschüttert worden durch das Material und die Beweisführung, welche Elze in dem Aufsatz: „Die Abfassungszeit des Sturms“ (Jahrb. VII, 29) gebracht hat. Nach diesem soll der Sturm bereits im Jahre 1604 gedichtet sein und dies namentlich aus einer auf den Sturm bezogenen Stelle in Ben Jonson's Volpone, einem nachweislich 1605 erschienenen Stücke

hervorgehen. Doch so sehr wir die Richtigkeit der Gründe Elze's an sich anerkennen müssen, namentlich alles das adoptiren, was er gegen die Beweisfähigkeit der Gründe Malone's und anderer Ausleger sagt, die sich auf den Einfluss des obigen Buches von Jourdan beziehen, so können wir doch in der citirten Stelle keinen vollen Beweis für seine Zeitbestimmung finden. Zwar sind wir ebenfalls der Ansicht, dass die von Elze berufene Stelle auf Shakespeare zielt, obgleich darin nur im Allgemeinen den englischen Schriftstellern, namentlich denen, die im Italienischen bewandert (*happy*) sind, vorgeworfen wird, dass sie aus Guarini fast eben so viel entlehnten wie aus Montaigne. Die Beweisführung Elze's beruht nun aber darauf, dass, weil sonst keine deutlichen Entlehnungen aus Montaigne vorliegen, weder bei Shakespeare noch bei anderen Schriftstellern, hier nothwendig die bekannte, allerdings unzweifelhafte Entlehnung im Sturm¹⁾ gemeint sein müsse. Wir behaupten nun aber, dass eben auch anderweitig Entlehnungen Shakespeare's aus Montaigne vorhanden sind, welche B. Jonson in jener Stelle gemeint haben kann. Elze selbst weist auf solche Stellen hin, bei denen er aber die Aehnlichkeit zu entfernt hält, um die Anspielung B. Jonson's darauf zu beziehen. Wir haben unseerseits bereits oben und anderwärts auf Stellen aus Montaigne verwiesen, welche uns von Shakespeare in einer Weise verwerthet zu sein scheinen, dass B. Jonson zu jener Anspielung veranlasst, wenn auch nicht berechtigt sein konnte, sofern er von einem Stehlen literarischen Eigenthums spricht. Dass er damit nicht einmal eine wirkliche Entlehnung, wie sie in jener Stelle des Sturms vorliegt, gemeint hat, sondern mehr die Anschauungs- und Darstellungsweise als nachgeahmt bezeichnen wollte, scheint auch aus den von Elze citirten Schlussversen:

He has so modern and facile a vein

Fitting the time, and catching the court-ear

hervorzugehen, sowie daraus, dass Shakespeare aus dem Pastor fido von Guarini, aus dem nach Jonson's Worten fast ebenso viel wie aus Montaigne entlehnt sein soll, nur sehr wenig und in ganz veränderter Art benutzte Stellen sich nachweisen lassen.²⁾ Wir können ferner den Grund Elze's, dass wenn die Worte Ben Jonson's auf andere Schriftsteller, oder — fügen wir hinzu — auf andere Dich-

¹⁾ II, 1, 145—171. S. Delius' Ausgabe, Einleitung zum Sturm. Jahrbuch IX, 198.

²⁾ Vergl. mein Buch: Shakespeare als Dichter etc. S. 210 folg.

tungen Shakespeare's gemünzt wären, er dann nicht nach derselben im Sturm noch die viel deutlichere Entlehnung aus Montaigne vorgenommen hätte, nicht als durchgreifend gelten lassen. Wir müssten, um dies anzunehmen, der Anspielung B. Jonson's eine allgemeine Verständlichkeit und Bedeutung für ihre Zeit beimessen, welche wir nicht voraussetzen und bei Shakespeare eine Aengstlichkeit vor derartigen Denunciationen, die wir ebenfalls nicht für wahrscheinlich halten. Dem gegenüber halten wir namentlich aus inneren Gründen die Zeit von 1605 als zu früh angesetzt. Elze erkennt selbst an, dass der Dichter im Sturm gewissermassen Abschied vom Publikum genommen. Wenn dies auch nicht ausschliesst, dass er dann noch einiges für die Bühne geschaffen hat, so würden doch bei jener Zeitannahme zu viele und zu bedeutende Stücke nach jenem Zeitpunkt setzen müssen. Selbst wenn die hier aufgestellte Reihenfolge nicht ganz adoptirt werden sollte, so würden doch wenigstens Macbeth und die beiden Römerdramen, wo nicht auch Othello, in welchem die Höhe der dramatischen Kunst erst erreicht worden, hinter das Jahr 1604 zu setzen sein.

Selbst die weniger werthvollen Stücke, Timon und Troilus und Cressida können unseres Erachtens vielleicht noch weniger nach einem solchen Abschied gesetzt werden, weil es nach einem solchen weniger wahrscheinlich ist, dass der Dichter dann nochmals aus der offenbar verbitterten Stimmung heraus, die in diesen Stücken sich ausspricht, die schon aufgegebenen Beschäftigung wieder aufgenommen haben sollte.

Wollten wir aber annehmen, dass die meisten Stücke schon vor 1605 gedichtet worden, so würde bei aller Hochachtung vor des Dichters Leistungsfähigkeit es doch an's Wunderbare grenzen, wenn Shakespeare in dem Zeitraum bis dahin, da er doch auch von den rein praktischen Geschäften des Theaters in Anspruch genommen war, die zahlreichen Werke seines Geistes geschaffen haben sollte, und noch wunderbarer würde es sein, wenn er dann in der verhältnissmässig langen Zeit bis zu seinem Tode poetischen Schöpfungsdrang nicht mehr verspürt und nichts mehr geschaffen hätte. Vertheilt sich die Thätigkeit aber bis gegen das Jahr 1610 und nehmen wir dann den Sturm als das letzte Stück an, so ist es wohl eher glaublich, dass hierauf der Dichter die letzten sechs Jahre seines schon mehr vorgerückten Lebens des poetischen Schaffens sich gänzlich enthalten hat.

Nicht minder sprechen innere Gründe speziell dafür, dass jene beiden Stücke die letzten Shakespeare's gewesen sind. Sie machen,

und zwar in höherem Grade der Sturm wie das Wintermärchen, abgesehen von den Kennzeichen der Sprache und des Versbaues, den Eindruck einer grossen dichterischen Reife, einer kühlen Ruhe, sie sind nicht mehr aus dem Drang dichterischen Schaffens hervorgegangen, nicht aus der Bemühung, psychologische Probleme zu lösen und die aufgewühlte Leidenschaft darzustellen, sondern geben die vollendete dichterische Anschauung in olympischer Ruhe wieder. Darin stehen sie gewissermassen — mit den oben hervorgehobenen Modificationen — in einer Reihe mit Troilus und Cressida und scheiden sich nebst diesem Stück scharf von Timon, in welchem jene beiden Momente noch stark zur Geltung kommen.

Einen inhaltlichen Zusammenhang mit früheren Stücken zeigt nur das Wintermärchen, insofern darin die Eifersucht, die der Dichter in so verschiedenen Graden in mehreren Stücken dargestellt hat, in einer neuen Seite und eigentlich in der reinsten Form dargestellt, die dichterische Anschauung darüber gewissermassen abgeschlossen wird. Während in der Komödie der Irrungen, den lustigen Weibern von Windsor, Viel Lärm um Nichts, Othello, Cymbeline, selbst Antonius und Cleopatra, die Eifersucht immer als eine unberechtigte und meist durch äussere Intrigue herbeigeführte dargestellt worden, erscheint sie zuerst in Troilus und Cressida als berechtigte und im Wintermärchen als völlig unberechtigte, allen Vorstellungen und Bemühungen Anderer Trotz bietende Leidenschaft. Es ist also fast als hätte in diesen beiden auf einander folgenden Stücken der Dichter diese Leidenschaft in ihren entgegengesetzten Polen ihrer Entstehung nach noch einmal darstellen wollen. Schon darum dürfte es sich rechtfertigen, das Wintermärchen für das frühere Stück anzusehen.

Mit dem Sturm hat das Wintermärchen inhaltlich das Hervortreten des väterlichen Verhältnisses zu dem Kinde in Bezug auf dessen Liebe und Heirath gemein und wir möchten fast annehmen, dass dem Dichter die Behandlung dieser Fragen durch persönliche Verhältnisse nahe gelegt worden sei, doch passt dazu nicht die Zeit der Vermählung seiner Töchter (1607 und 1616) und um in der Trennung und dem Wiedersehen des königlichen Ehepaares im Wintermärchen ein Bild für die ehelichen Verhältnisse des Dichters selbst zu sehen, dafür fehlt es an thatsächlichem Anhalt und dürfte es auch dem Character des Dichters widersprechen, nur würde es mit der berechtigten Annahme übereinstimmen, dass der Dichter in seinen letzten Stücken ganz unabhängig von der Rücksicht auf äussern Erfolg und so zu sagen für sich gedichtet hat. Die be-

sondere Vorliebe, mit welcher im Wintermärchen das ländliche Leben im vierten Act behandelt ist und der idyllische Hauch, der darüber gebreitet ist, sprechen dafür, dass der Dichter sich damals im unbeschränkten Genuss ungestörter Zurückgezogenheit wohl fühlte, was freilich keine Zeitbestimmung möglich macht, aber doch auf die spätere Zeit seines Lebens und auf den Schluss seiner dichterischen Laufbahn deutet.

Jene Sorglosigkeit gegen den Erfolg zeigt sich auch der dramatischen Form und Regel gegenüber, bei beiden Stücken nach verschiedenen Richtungen. Während im Wintermärchen mit Ort und Zeit in der freiesten Weise geschaltet wird und zwischen dem zweiten und dem ersten Theil nur ein äusserer Zusammenhang der Personen besteht, ist im Sturm Einheit der Zeit und des Ortes, so wie des Interesses, abgesehen von der loseren Verknüpfung der Nebenpersonen, in einer Art beobachtet, wie bei keinem anderen Drama Shakespeare's. Dennoch hat das Stück kein eigentlich dramatisches Interesse, da wir die ganze Handlung durch die widerstandslose Zauberkunst Prospero's geleitet sehen, die eine Ungewissheit über den Ausgang kaum zulässt. Während das Wintermärchen überwiegend episch ist, zeigt der Sturm eine eigenthümliche Mischung von dramatischen, lyrisch-elegischen, epischen und didactischen Elementen und die eingeflochtene Maske hat den Anschein, dass ein Gelegenheitsgedicht daraus gemacht wurde.

Wenn schon seiner poetischen Form nach der Sturm aus den engen Schranken der Gattung heraustritt, so ist er auch dem Gedankeninhalt nach von universellster Bedeutung. Es ist, als wenn in diesem Stück der Dichter seine poetischen und wir dürfen sagen philosophischen Anschauungen noch einmal zusammengefasst und in geklärtester Reife hätte zum Ausdruck bringen wollen. Dass er dabei mehr wie je mit der eigenen Person hervorgetreten und damit zugleich für immer von seinem Beruf und seiner Dichtung Abschied genommen, dürfte nur natürlich sein. Die Kraft und Bildung, das Vermögen des menschlichen Geistes in seinem weitesten Umfange, seinen höchsten Zielen und seinen entferntesten Grenzen ist es, was den geistigen Inhalt des Stückes bildet. Mit derselben Humanität, die den Dichter überall kennzeichnet, sind hier der Bösewicht wie der verwilderte Naturmensch behandelt und ist jedem der Weg zur Vervollkommnung gewiesen.

Wir versagen uns ein näheres Eingehen in das Stück, wodurch dasselbe in diesem Sinne als der Schlussstein der Shakespeare'schen Dichtung nachgewiesen würde, um so mehr, als wir uns auf die

trefflichen und eingehenden Erörterungen von Johannes Meissner darüber berufen können.

Wenn auch das Stück auf einer engen Insel spielt, so weist es doch prophetisch auf die Cultur von Welttheilen hin, deren Entdeckung die erste Anregung zu dem Gedicht oder wenigstens zu wesentlichen Seiten desselben augenscheinlich gegeben hat.

Wie aber dabei nicht bloß äussere Ereignisse die Dichtung hervorgerufen haben, sondern der Hauptgedanke derselben schon lange tief im Dichter gelegen hat, beweisen nicht nur die zahlreichen Aussprüche über den Werth des Wissens, ähnliche Situationen in Mass für Mass, sondern auch, dass die Hauptfigur, Prospero, schon in seinem allerersten Werke, Pericles, in der Person des Cerimon vorgebildet ist. Ueberhaupt bietet Pericles gerade mit den beiden letzten Stücken des Dichters viele Aehnlichkeiten. Die Art, wie Pericles um Thaisa wirbt, wird im Verhältniss von Prospero, Miranda und Ferdinand vielfach wiederholt, die Trennung und das Wiederfinden von Frau und Tochter wird im Wintermärchen ganz ähnlich dargestellt. Der Sturm auf der See ist im Pericles mehrfach, einmal ganz ähnlich mit der ersten Scene des Tempest dargestellt und auch im Wintermärchen poetisch behandelt. Auch Perdita mit den Blumen hat ein Vorbild in Marina in Sc. 1, A. 4 des Pericles.

Es hat also fast den Anschein, als wenn der Dichter, nachdem er den Kreis seiner Anschauungen durchlaufen, nicht bloß zu der zwanglosen Form, sondern auch zu dem Inhalt seiner frühesten Dichtung zurückgekehrt wäre.

Wenn wir nun das Resultat der bisherigen Erörterung ziehen, so würde sich folgende Reihenfolge für die Entstehung der Dramen ergeben:

1. Pericles	1585
2. Heinrich VI. Erster Theil	1586
3. Titus Andronicus	1587
4. Die Zähmung der Widerspenstigen	} 1588—1589
5. Die Komödie der Irrungen	
6. Die beiden Edelleute von Verona	} 1589—1590
7. Verlorene Liebesmühe	
8. Romeo und Julia	1590
9. Der Sommernachtstraum	1590
10. Heinrich VI. Zweiter Theil	} 1588—1591
11. Heinrich VI. Dritter Theil	
12. Richard III.	} 1591—1592
13. König Johann	

14. Richard II.	1592—1593
15. Ende gut Alles gut	1593
Hamlet. Erste Bearbeitung.	
16. Der Kaufmann von Venedig	1594—1595
17. König Heinrich IV. Erster Th.	} 1596—1597
18. König Heinrich IV. Zweiter Th.	
19. König Heinrich V.	1598
20. Die lustigen Weiber von Windsor	} 1598—1599
21. Viel Lärm um Nichts	
22. Wie es Euch gefällt	1599
23. Was Ihr wollt	} 1600—1601
24. Hamlet	
25. Julius Cæsar	1601—1602
26. Heinrich VIII.	1602—1603
27. Mass für Mass	1603
Pericles. (Act 4.)	
28. König Lear	1604
29. Othello	} 1605
30. Cymbeline	
31. Macbeth	1606
32. Coriolan	1606
33. Antonius und Cleopatra	1607
34. Timon von Athen	} 1608
35. Troilus und Cressida	
36. Das Wintermärchen	} 1609—1610
37. Der Sturm	

Wenn wir die vorstehende Reihenfolge noch in Perioden eintheilen wollen, so würden die ganzen Dramen etwa so zu gruppieren sein:

1. Erotisch-historische Dramen bis zu Was Ihr wollt einschliesslich.
2. Philosophische Periode von Hamlet bis Mass für Mass einschliesslich.
3. Periode der tragischen Kraft von König Lear bis zum Ende der dichterischen Laufbahn.

Von den Dramen der ersten Periode kann man noch eine Gruppe abtrennen und unter eine Jugendperiode bringen, welche mit Pericles beginnen und bei der Zählung der Widerspenstigen, oder, legt man einen strengeren Massstab an, vor der Verlorenen Liebesmühe abschneiden müsste.