

Werk

Titel: Hamlet in Spanien

Autor: Michaëlis, Caroline

Ort: Weimar

Jahr: 1876

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0010|log14

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Hamlet in Spanien.

Von

Caroline Michaëlis.

Ueber Shakespeare's Sein oder Nichtsein innerhalb Spaniens werden diese Seiten einigen, leider nur unbedeutenden, Aufschluss geben. Dass dies Sein, auch wieder leider, dem Nichtsein sehr ähnlich ist, beweist ein blosser Blick in die bibliographischen Verzeichnisse dieses Jahrbuches. In den ihm eingefügten Katalogen über die mehr und mehr anschwellende und nur Dank dieser Hülfe zu übersehende Shakespeare-Literatur, an deren Aufbau durch Ausgaben, kritische und ästhetische Bemerkungen, Textstudien, Bearbeitungen, Nachahmungen, Uebersetzungen und Biographien, nächst England und Deutschland auch Frankreich und Holland thatkräftig mitwirken, und zu dem auch Italien, Russland, Ungarn, Schweden, Böhmen, Dänemark und Serbien einiges Material beisteuern, fehlt eine Abtheilung für spanische und portugiesische Werke ganz und gar. Nur ein einziges spanisches Buch wird in der Bibliographie aufgeführt, ein einziges besass bisher die Bibliothek der Shakespeare-Gesellschaft, ein einziges konnte daher — von Fräul. Clara Biller, Jahrbuch VII, 301—323 — einer Besprechung gewürdigt werden. Dies Unicum ist die Uebersetzung des Hamlet, welche 1798, also gerade zweihundert Jahre nach dem ersten Erscheinen des Shakespeare'schen Dramas, von dem spanischen Dichter Moratin, einem überzeugten Verehrer, nicht etwa des grossen Britten, sondern der classisch-französischen Schule veröffentlicht und mit einer ausführlichen Kritik versehen ward. Ein Mal hat Spanien also wirklich das Schweigen gebrochen, das es sonst stets und überall bewahrt hat, wo es sich darum handelt, der freien Sache des Geistes zu dienen; doch, um Missverständnissen vorzubeugen und Enttäuschungen zu vermeiden, will ich gleich hinzufügen, dass es auch

dieses Eine Mal nur geschah, um künftige Male, auf lange Zeit wenigstens, unmöglich zu machen; dass Moratin, bis 1870 der einzige Spanier, der seine Stimme erhoben hat, um seiner Nation etwas von Shakespeare's Werken zu erzählen, nicht etwa von Begeisterung ergriffen, seinen Genius pries, sondern durch kleinliche Klaubereien, durch schnödes Spliterrichten, durch Herabsetzung der fremden Grösse die eigene Theilnahmlosigkeit zu rechtfertigen suchte; dass er im Grossen und Ganzen nichts that als Voltaire's Urtheil zu wiederholen und den Spaniern mitzutheilen, Shakespeare's Dramen seien „Träumen eines trunkenen Wilden gleich“, die wohl hie und da von glücklichen, geistvollen Combinationen und Gedanken durchblitzt seien, die man aber besser thäte unbeachtet zu lassen. Und die folglichen Spanier hörten sein verständnissloses, engherziges und unselbständiges Urtheil, richtiger seine Verurtheilung, wie einen unwidersprechlichen Orakelspruch gläubig mit an, oder sie hörten ihn auch gar nicht mit an; jedenfalls aber haben sie nichts darauf erwidert! Sie verstumten abermals und zwar für mehr als siebenzig Jahre! Jetzt endlich löst sich ihre Zunge und wenn das, was sie sagt, auch noch nicht ganz rein und vollkommen ist, so hören wir es dennoch als den ersten Laut, als erstes Zeichen eines Wiedererwachens aus langem Todtenschlaf mit Freude an und begrüssen es hier von ganzem Herzen.

Ich glaube nicht, dass irgend Jemand die bisherige völlige Apathie des spanischen Geistes auf diesem Gebiete anstaunt; ist doch seine allgemeine Apathie nur zu gut bekannt. Niemand wird also annehmen, sie sei ein blosser trügerischer Schein; nur unsern Augen und Ohren unbemerkt rege sich jenseits der Pyrenäen vielleicht doch ein geistiges Leben, das auch aus Shakespeare's Nahrung zöge! Wie gern würde ich es glauben, doch es ist unmöglich; wäre eine Bewegung zu Gunsten Shakespeare's dagewesen, sie hätte nicht resultatlos bleiben können; existirten Kenner und Verehrer Shakespeare's, sie würden Zeugnisse für ihn ablegen, und diese Zeugnisse würden den deutschen Kennern und Verehrern nicht unbekannt bleiben; oder sie müssten so unbedeutend und nichtig sein, dass ihre Spuren sogleich wieder verweht würden, dann aber wären sie ja so gut wie nicht dagewesen. Das Shakespeare - Jahrbuch weiss, wie gesagt, von keinem Werke über Shakespeare zu berichten; und so emsig ich selbst auch in Bibliotheken, in bibliographischen und literarhistorischen Werken und Katalogen aller Art nachgesucht habe, um blasse, versteckte Spuren aufzufinden, ich konnte *Nichts* entdecken; ich darf also kühnlich wenigstens das als Thatsache hin-

stellen, dass „so gut wie nichts“ vorhanden ist, dass Spanien bis jetzt „so gut wie nichts“ von Shakespeare wusste, dass es also auch hier seine originelle Sonderstellung behauptet hat.

Die einzige fremde Herrschaft, die Spanien jemals unterjocht hat, war die französische; ihre Anfänge fallen schon in das siebzehnte Jahrhundert, sie dauerte fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch, ja ihre Ausläufer reichen noch tief ins 19. hinein; sie hat also sehr festen Fuss gefasst. Bis gegen 1700 aber war Spanien ganz originell, und auch da konnte nur das gänzlich abweichende kühle Princip der französischen Tragödie den erschöpften spanischen Geist mit dem Reiz der Neuheit bestechen. Von einer Einwirkung Shakespeare's ist nie die Rede gewesen, und, ich meine, konnte auch nie die Rede sein. Die Frage also, ob Shakespeare in der goldenen Blüthezeit des spanischen Dramas unter Lope's, seines Zeitgenossen, Herrschaft einen Einfluss auf seine Entwicklung ausgeübt hat, eine Frage, die in diesem Jahrbuch (V, 350) von Elze angeregt, und im folgenden Bande p. 367 ff. von Carriere ablehnend beantwortet worden ist, wird schon aus jenen ganz allgemeinen Gründen kaum anders als mit einem entschiedenen Nein beantwortet werden können. Näher auf den Gegenstand einzugehen behalte ich mir für eine andere Gelegenheit vor.

In Shakespeare sahen alle Gallicisten nichts als einen zweiten Lope; beide wurden wegen ihrer Zügellosigkeit verdammt. Sobald es aber darauf ankam, zwischen beiden zu entscheiden, setzten auch sie, ganz wie die Nationalen, den Spanier selbstverständlich über den Engländer. Der classische Martinez de la Rosa z. B., noch einer von den gerechtesten, der nachher auch zur Nationalpartei umschwankte, meint in seinem Apendice zur *Arte poetica*; „Zu Lope's Zeiten besass England allein einen Mann, der ebenso ausserordentlich war wie jener, und auf den Cervantes' emphatische Bezeichnung des castilianischen Dichters als *monstruo de la naturaleza* gleichfalls gepasst hätte. Dieser Eine war Shakespeare. Doch obschon dieser als Tragiker weit über Lope steht, kommt er ihm als Komiker nicht gleich. Sonst aber hatten beide viele gemeinsame hervorragende Eigenschaften; darin z. B. gleichen sie sich, dass sie sich beide den engen dramatischen Regeln nicht unterwerfen wollten, um ihrem kraftvollen Genius ganz freie Bahn zu lassen. Allerlei Lizenzen, Ungleichheit des Stils, Vermischung des Erhabenen mit dem Niedrigen, grobe Witze und Narrheiten, Affectirtes und Spitzfindiges, kurz alle Laster, die Lope's Werke verunstalten, müssen auch seinem berühmten Nebenbuhler zugeschrieben werden. Jedoch

ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen ihnen: Shakespeare hat nur den Ruhm, die Basis zum Theater seiner Nation gelegt, verdienten Autoren den Weg geebnet zu haben. Lope's Einfluss und Ruhm aber erstreckt sich viel weiter; jener war über die Grenzen seiner Insel hinaus nicht bekannt; ein Jahrhundert verging, ehe sein Name über den Kanal flog. Voltaire war der erste, der ihn dem benachbarten Frankreich vorführte, und bis zum Ende des letzten Jahrhunderts hat er auch in Deutschland weder Ansehen noch Namen gehabt. Spanien aber . . .“ Und nun beginnt eine durchaus nicht übertriebene Schilderung des Einflusses der spanischen Dramatiker. Auch Juan Andres, der Verfasser der grossen allgemeinen Literaturgeschichte, der auf ganz entgegengesetztem Standpunkt steht und alles Spanische schön findet, ist empört über die zu seiner Zeit erwachte „Mode“, das bis dahin ganz unbekannte englische Drama zu preisen und das bislang unumschränkt regierende spanische zu schmähen und herabzusetzen. Und noch als 1818 Böhl de Faber Schlegel's Vorlesungen ins Spanische übersetzte, erhob sich gegen seine Meinungen über Calderon, von dem man nichts wissen wollte, ein Sturm des Unwillens. *Extra Galliam nulla salus* hiess es damals. Und aus dieser Ansicht ging Moratin's seichte, pedantische Hamletkritik hervor, die nichts anderes aussprach, als das, was jeder der Neuerer damals über Shakespeare dachte und urtheilte, die aber wenigstens versuchte, sich in seinen Genius hinein zu versetzen. Diese Kritik, die nicht, wie Voltaire's mit lästernder Thersiteszunge, sondern mit heiligem Ernst und aus der Tiefe der Ueberzeugung herausgesprochen ist, kann also vom historischen Standpunkt aus sehr wohl verstanden und wenn auch nicht in ihren Consequenzen und Einzelheiten gebilligt, so doch in ihrem Ausgangspunkte gerechtfertigt werden. Das hindert uns natürlich nicht, sie jetzt einfach burlesk zu finden, gerade weil sie in so strengem Magisterton vom hohen Katheder herab den armen verirrtten Shakespeare verdonnert. Ob Spanien mit Recht oder mit Unrecht sein Nationaldrama verwarf, darüber kann man streiten, das aber muss jeder zugeben, dass Shakespeare das neue Princip, welches Spanien nun einmal suchte und begehrte, nicht bieten konnte, dass Spanien ihn in diesem Sinne also mit Recht unberücksichtigt liess und sich ausschliesslich zu Frankreich hinwandte.

Nachdem Don Leandro Fernandez de Moratin, der, wie gesagt, durch und durch Französlar war, durch die Vermittelung von Voltaire, Laplace, Ducis und Letourneur mit Shakespeare, oder richtiger mit demjenigen Drama Shakespeare's bekannt geworden war,

welches in Frankreich den Gegenstand des aufmerksamsten Studiums und des lebhaftesten Streites pour ou contre ausmachte, nachdem er also Hamlet erst in französischen Uebersetzungen, dann im Urtext studirt und den ersten Versuch gemacht hatte, für die Reform der spanischen Bühne, welche er plante, Stoff und Hülfe auch bei Shakespeare zu finden; nachdem sein Versenken in Hamlet, seine Uebersetzung ihn aber vom Gegentheil überzeugt und ihn darüber belehrt hatte, dass Shakespeare und Lope ungefähr die gleichen Ideen anerkennen und gemeinschaftlich gegen sein Franzosenthum Opposition machten, und als er nun gereizt die ganze Schale seines Zornes über jenen ausgegossen und den Spaniern donnernd zugerufen hatte: auch das englische Drama sei wie das spanische *un todo monstruoso y extraordinario*, da kehrten die Spanier, froh darüber, dass weitere Anstrengungen ihnen erspart bleiben sollten, dem englischen Drama den Rücken. Sie gehorchten den französischen Gesetzgebern unbedingt, und nur was diese aus Shakespeare zu nehmen und anzuerkennen geruhten, kam, zweiter Hand, und stark verändert an das spanische Publikum. Seinem grössten Schauspieler, Isidoro Maiquez, einem Schüler und Nachahmer Talma's, der die tragische Declamation zu einer Höhe der Vollkommenheit führte, wie sie in Europa selten und in Spanien nie gekannt worden war, und der, wie nicht anders zu erwarten, mit besonderer Vorliebe in französischen Regel-Tragödien auftrat, und diesen immer freieren Zutritt zu den spanischen Ohren und Herzen zu erzwingen wusste, diesem Maiquez verdankt Spanien eine weitere Bekanntschaft mit Shakespeare, d. h. mit dem nach französischen Schnitt zugestutzten Britten. Er brachte die Ducis'schen Umarbeitungen seiner Dramen in spanischen, zu diegem Zwecke gefertigten Uebersetzungen auf die europäischen und transatlantischen Bühnen Spaniens, und das Publikum jauchzte ihnen in dieser Gestalt und von diesem Künstler verdollmetscht, stürmischen Beifall zu. Dass es nur „homöopathisch verdünnte“ Shakespeare - Tragödien vor sich hatte, wusste es gewiss, mit wenigen Ausnahmen, überhaupt nicht. Mit Bewunderung und Furcht, sagt Martinez de la Rosa (*Sobre la tragedia española*), sahen die Zuschauer den grossherzigen Orosman seine Eifersucht bekämpfen, sie zitterten, wenn sie Othello schweigsam eintreten und mit den Augen das verhängnissvolle Gemach durchforschen sahen; oder wenn sie Cain erblickten, wie er vergeblich die blinde Gewalt zu beherrschen strebt, die ihn zum Brudermord fortriss; wenn sie Brutus sahen, wie er sich in den Mantel hüllt und mit bebender Hand das Haupt seiner Söhne dem

schon erhobenen Beil der Lictoren überwies. — Hier wird von Shakespeare'schen Figuren freilich nur Othello erwähnt, doch erschöpfen diese vier Rollen ja sicher nicht Maiquez' ganzes Repertoire. So viel ich weiss, hat er auch Macbeth, Hamlet und Romeo gespielt; nur wird Othello, dessen Eifersucht den Spanier an hundert Gestalten seiner eignen Dramen erinnerte, dem Südländer am besten gelungen und dem Publikum am sympathischsten gewesen sein. Die Wahrscheinlichkeit ist wohl dafür, dass er alle durch Ducis auf französische Bühnen gelangten Stücke Shakespeare's mit nach Spanien brachte. Genauerer enthält ohne Zweifel ein vor Kurzem in der Biblioteca Española bei Medina y Navarro in Madrid erschienenenes Leben des Künstlers, das leider noch nicht in meine Hand gekommen ist. (*Vida artística de Maiquez.*)

Was nun die Texte betrifft, die seinen Aufführungen zu Grunde lagen, so kann ich auch über diese aus eigener Kenntniss nichts mittheilen: sie sind ganz verschollen oder so gut wie verschollen; im Buchhandel kommen sie nicht vor, und obwohl — wie eine redactionelle Anmerkung zu Fr. Biller's Aufsatz über Moratin mich lehrt — Othello noch 1871 einmal im Teatro de la Alhambra mit grossem Erfolg über die Bühne gegangen ist, habe ich aus Spanien selbst nichts anderes erfahren können, als dass auch die Madrider Bibliothek ihre Hamlet-Schätze in Moratin's ein und alles repräsentirender Uebersetzung concentrirt. Ob die von Maiquez und die von seinen modernen Vertretern benutzte Uebersetzung ein und dieselbe ist, muss ich also gleichfalls nothgedrungen verschweigen. Mir sind zwei verschiedene dem Titel nach bekannt, die ältere Ducis'sche ist nach Angabe von Moratin's *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en Espana desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (i. e. 1825) von Teodoro de la Calle; die zweite neuere (nach Angabe Hartzenbusch's) ist von Francisco Luis Retes und soll dem englischen näher stehen. (*El Moro de Venecia.*) — Moratin verzeichnet ferner einen *Hamlet rey de Dinamarca* von einem Anonymus, der möglicherweise mit der Uebersetzung, welche Ramon de la Cruz nach Ducis verfasste, identisch ist, und zu dem die neuesten Herausgeber Moratins (*Biblioteca de Autores Espanoles Rivadeneyra*) eine zweite oder dritte oder, Moratin mit eingerechnet, eine vierte Hamletübersetzung von José Maria Carnerero hinzufügen — ferner einen Macbeth von Teodoro de la Calle, zu der wieder Hartzenbusch eine, wie er sagt, gute Uebersetzung von García Villalta, die aufgeführt, aber ausgepiffen ward, nescio wann und wo, und eine andere sehr schlechte nach Ducis gesellt: *Macbé ó los remordimientos*,

jedoch ohne ihren Verfasser zu kennen. Dieser Titelform nach glaube ich, dass dieselbe gemeint ist, welche das Boletín Bibliográfico Español von Hidalgo (1864) als *Macbé ó los remordimientos refundida en frances por Ducis y acomodada al teatro español por D. Manuel Garca* (Madrid 1818) aufführt. Moratin's Katalog enthält ausserdem folgende Titel: *Coriolano* von J. García Malo; *Coriolano* von Francisco Sanchez Barbero; *La muerte de César* von Mariano Luis de Urquijo; *Romeo y Julieta* von Dionisio Solís; Dramen, die ebenso gut selbständige und von Shakespeare ganz unabhängige Schöpfungen als Bearbeitungen und Uebersetzungen sein können.

Das ist alles, was ich über Shakespeare's Sein oder Nichtsein in Spanien zu sagen weiss. Bis 1835 blieb das Echo, welches Moratin's und Maiquez' Stimme wachgerufen hatte, laut und kräftig; dann, bei der grossen romantischen Krisis, die das Alte wieder zu Ehren brachte, verstummte es ganz. Der Schwarm neuer grausiger, thränenreicher Familientragödien, die sich zunächst in den Vordergrund drängten, zertrat die eben erwachten Keime einer freilich nur verfälschten Shakespeare-Kenntniss. Seine Name wurde wieder aus den Repertoiren gestrichen, obwohl es natürlich möglich ist, dass irgend ein Schauspieler die Tradition der Shakespeare-Aufführungen langsam, doch jedenfalls ziemlich schwach und wiederhallslos, bis in unsere Tage hineingetragen hat. Die Ducis'schen Textübersetzungen waren sicher alle so für die Bühnenzwecke zugeschnitten, dass sie das Recht nicht beanspruchen durften, zugleich Lesedramen zu sein. Es blieb den Spaniern also nichts anderes übrig, als entweder zum englischen Original oder zum deutschen Schlegel, oder zu den französischen Prosaübersetzungen zu greifen, wenn sie Shakespeare lesen wollten. Das letzte ist wohl am häufigsten geschehen, wenn auch einige Auserwählte, Kenner und Verehrer englischer und deutscher Sprache und Literatur, nie ganz gestorben sein mögen; doch ist beides überhaupt als Ausnahme anzusehen. Steht es doch fest, dass alle die tausende von flüchtigen Liberalen, welche sieben Jahre lang (1823—30) in London lebten, von ihrer spanischen Originalität nicht lassen konnten; dass sie ihren Stolz darin setzten, ganz spanisch zu bleiben, nichts Englisches anzunehmen. Sehr wenige lernten ein wenig Englisch, und von diesen wenigen beschränkten sich die meisten darauf, ihre Sprachkenntniss für die Unterhaltung und Zeitungslectüre zu benutzen, von dem politischen, literarischen, socialen England nahmen sie keine Notiz, und die geringe Kenntniss, welche sie von diesen

wichtigen Punkten erworben, war ausserordentlich confus. So sagt einer der hervorragendsten Emigrirten, Alcalá Galiano. Andere aber, die, wie Espronceda, Genius genug hatten, um Shakespeare, Milton und Byron zu verstehen und sich ihnen verwandt zu fühlen, neigten sich, dem Geist der Zeit gemäss, mehr zu Byron, der den Spaniern so hoch sympathisch ward, wie vielleicht kein anderer Nicht-Spanier. Shakespeare aber gehörte wieder zu den Todten.

Auferweckt hat ihn erst wieder die Musik, auferweckt hat ihn die Malerei, auferweckt hat ihn von neuem die Schauspielkunst, und jetzt beginnt er lebendig in Spanien umzugehen, die trägen Schläfer aus dem Schlaf zu rütteln und Funken seines Prometheischen Feuers in ihre Seele zu sprühen. *La generalidad del público conoce ya de fama á muchos de estos héroes de Shakspeare, ó los conoce por imitaciones ó por estampas y pinturas ó por las óperas en que aparecen cantando.* In den spanischen Kunstaussstellungen hat manche Julia, manche Ophelia, mancher Falstaff gefallen; Othello, Macbeth, Romeo, Hamlet und die lustigen Weiber haben sich als Opernhelden dem spanischen Publikum gezeigt; und Rossi's italienische Gesellschaft hat in Madrid und Cadix die glänzendsten Triumphe gefeiert. So wurde der harte Boden erweicht und empfänglich gemacht für den Regen, der sich seit 1870, freilich noch nicht in Strömen, aber doch continuirlich über ihn ergiesst, und der hoffentlich reiche Frucht empfortreiben wird. Jetzt ist Shakespeare's Name wenigstens in Aller Munde; und mag er auch noch nicht viel mehr als ein leerer inhaltsloser Schall sein, so füllt er sich doch mit der Zeit und das kindliche Lallen wird zur gedankenvollen Sprache. Man weiss wenigstens, dass er „einer der grössten Genien der ganzen Welt“ ist, man kann ihn *vate de Stratford*, oder *Calderon inglés*, oder *immortal genio dramático inglés*, oder *segundo Lope* nennen, man nimmt ihn zum Massstabe, an dem jeder Dichterling gemessen wird, und kommt dabei freilich zu dem sonderbaren Resultate, die modernen spanischen Komödienschreiber für Shakespearegrosso zu erklären; wo eine etwas markige hochtrabende Sprache gesprochen wird, da fühlt man *vuelo osado de Shakespeare*; der Mathematiker und Finanzminister Echegaray, der neulich ein erstes Drama, *La Esposa del Vengador*, auf die Bühne brachte, ist selbstverständlich ein achttes Wunderwerk, ein Genius, der mit der einen Hand den Zirkel des Archimedes, mit der andern die Leier Shakespeare's hält: kurz und gut, wie man früher alles Ausgezeichnete Lope nannte, so beginnt man jetzt, alles Hervorragende Shakespearisch zu nennen. Und für Spanien ist das ein ungeheurer Fortschritt.

Von einer allgemeinen Aufmerksamkeit oder gar von allgemeiner Kenntniss und tiefem Verständniss kann natürlich nicht plötzlich die Rede sein: ihnen muss der Weg durch vollständige, tüchtige Uebersetzungen und durch ästhetisch-kritische Studien erst gebahnt werden. Damit aber ist in würdiger und erfreulicher Weise bereits begonnen. Und wenn auch noch lange Zeit ein jeder Uebersetzer oder Kritiker seine Werke mit denselben Worten einleiten und entschuldigen sollte, welche Moratin vor achtzig Jahren in seiner Einleitung zum Hamlet ausspricht: er arbeite, weil er sähe, dass in Spanien noch Niemand die blasseste Idee von Shakespeare habe; wenn auch Alle darin übereinstimmen, dass Shakespeare in Spanien nur der ganz kleinen Zahl derer bekannt ist, welche sich mit Liebe und Ernst literarischer Studien befeissigen, so sprechen doch die neuesten Unternehmungen durch ihre blosse Existenz dafür, dass man sich Erfolg und Einfluss versprechen darf.

Ich kann zunächst vier derartige Unternehmungen signalisiren. Erstens, und das erste ist diesmal wirklich das beste, erschien im Jahre 1870 ein erster Band einer vollständigen Shakespeare-Uebersetzung: *Obras de Shakspeare, version castellana de Jaime Clark, Madrid. Medina y Navarro Editores. Calle del Rubio núm. 25.* 8vo. pp. 251, im Preise von 10 Realen für Madrid, von 12 für die Provinzen. Ein kurzer Prospekt war ihm vorausgeschickt: „Obwohl die ganze Welt voll ist von gerechter Bewunderung für den unsterblichen Genius dieses englischen Dramatikers, ist dennoch in Spanien noch niemals eine vollständige Uebersetzung seiner Wunderwerke erschienen, welche also, da sie von stets edlem und stets wachsendem Interesse für jeden gebildeten Menschen und eine Nothwendigkeit für jede Bibliothek sind, so bescheiden sie auch sei, bisher englisch oder in den nicht immer getreuen französischen Uebersetzungen zu Rathe gezogen werden mussten. Um diese ungeheure Lücke auszufüllen etc. etc.“ — Der erste Band enthält einen Prolog vom Akademiker Juan Valera, eine kurze Vorbemerkung über die Art der Uebersetzung, eine Skizze über Leben und Werke des Dichters, beides vom Uebersetzer, und eröffnet die Reihe der Shakespeare'schen Dramen mit Othello und Viel Lärmen um Nichts, *Mucho ruido para nada*. Vier weitere Bände von je zwei Stücken sind bereits veröffentlicht. Der zweite enthält *Romeo y Julieta* und Wie es Euch gefällt, *Como gustéis*. Der dritte *El Mercader de Venecia* und Mass für Mass, *Medida por Medida*. Der vierte den Sturm, *La tempestad*, und den Sommernachtstraum, *La*

noche de reyes. Der fünfte Hamlet und Die lustigen Weiber, *Las alegres comadres de Windsor*.

Zweitens: Am 22. November 1872 wurde im Teatro Español zu Madrid ein spanischer Hamlet mit grossem Beifall aufgeführt; nicht eine Uebersetzung, auch keine Umarbeitung, sondern eine neue freie Nachbildung des Shakespeare'schen Werkes: *El Príncipe Hamlet: drama trágico fantástico en tres actos y en verso inspirado por el Hamlet de Shakespeare y escrito espresamente para el primer actor Don Antonio Vico por Carlos Coello*. Madrid (Imprenta de José Rodríguez. Calvario 18) 1872. — Auch ihm ist eine kleine Vorbemerkung, ein *artículo*, des Dichters selbst, vorangeschickt, doch lehrt uns seine Arbeit selbst besser und ausführlicher sein Urtheil über Shakespeare kennen.

Drittens: 1873 erschien in Cádiz (*Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly y Velasco*) eine Hamlet-Uebersetzung von G. Mac-Pherson.

Viertens lässt seit einigen Jahren der Marqués de Dos Hermanas, ein in Madrid lebender Cubaner, eine Shakespeare-Uebersetzung drucken. Der Kaufmann von Venedig, Othello, Romeo und andere Dramen sind bereits erschienen, doch kommen sie nicht in den Buchhandel, sondern werden vom Verfasser nur guten Freunden zugesandt. Die drei ersten habe ich selbst benutzt, das vierte Werk aber ist mir nur durch eine Notiz — wieder von Hartzenbusch — bekannt; nur über die drei ersten kann ich also Bericht erstatten.

Alle drei werden gewiss auch in Deutschland freudig begrüsst und mit Interesse studirt werden; doch ist ihr Werth ein ganz ungleicher. Herrn Clark's Werk ist selbstverständlich dem blossen Plan nach bei weitem das bedeutendste, und legt auch in der Ausführung von Ernst, Arbeitskraft, Verständniss, Liebe und glücklichster Dichtergabe den glänzendsten Beweis ab. Die Spanier können sich Glück wünschen von einem so trefflichen Führer geleitet zu werden. Sein Werk steht hoch über denen der beiden andern.

Auch Herrn Mac-Pherson's Arbeit erkenne ich gern als eine tüchtige an. Sie ist mit Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt; an Fleiss und redlichem Willen hat es dem „feingebildeten, talentvollen Kaufmann in Cadiz“ sicher nicht gefehlt, wohl aber an der Gewandtheit, an dem Talent, welches Herrn Clark so sehr zu Statten kommt.

Herrn Coello, einem ganz jungen Dichter, dem der Hamlet die ersten Lorbeeren eingetragen hat, kann man Leichtigkeit und Bühnenkenntniss nicht absprechen, wohl aber den Ernst und die Achtung, mit der so gewagte Unternehmungen wie Umdichtungen eines Hamlet begonnen werden müssten. Sein Drama kommt mir und kommt gewiss allen deutschen Lesern etwas „spanisch“ vor; es ist ein eigenthümlicher Versuch, der hoffentlich einzig in seiner Art bleibt! Viel ähnliche Dichtungen möchten den Spaniern den Geschmack an Shakespeare noch einmal verderben, den Herr Clark so eifrig bemüht ist zu bessern und zu heben.

Herrn Clark's Uebersetzung wird durch eine Vorrede eingeleitet, die aus der Feder des gefeierten Juan Valera geflossen ist, und aus welcher ich einige Seiten hier einflechte, die ja anderen vielleicht in anderm Lichte als mir erscheinen und zu der Jeder die erforderlichen Ausrufungs- und Fragezeichen selbst hinzusetzen mag.

„Shakespeare ist das literarische Idol Englands. Der civilisirende Einfluss, das politische Uebergewicht dieser grossen Nation, die jetzt den Gipfel ihres Glückes, ihres Reichthums, ihres Wohlstandes und stolzen Selbstbewusstseins erreicht hat, haben den Ruhm des heissgeliebten Dichters unter allen Nationen, die das Erdenrund bewohnen, ausgebreitet und gekräftigt. Was könnte ich zu dem Shakespeare in Deutschland durch Wieland, beide Schlegel, Lessing und so viele andere Kritiker und Dichter gespendeten Lobe hinzufügen, die ihn als Fürsten der Dramatiker, als Quell der Begeisterung hingestellt haben, aus dem der Genius der neuen schönen deutschen Poesie entsprang? Wie soll man über Shakespeare reden und schreiben, seitdem Victor Hugo ihm ein Loblied gesungen, ein cyclopisches Monument, eine Serie massloser Dithyramben, eine Colossalstatue in einer Feuerphantasie von einem an Delirium grenzenden Enthusiasmus gegossen und hernach von einer Diamantfeile überarbeitet und zum Edelstein umgeschliffen? Wie soll ich wagen die Lippen zu öffnen, die Feder über das Papier gleiten zu lassen, nachdem ich die wundervolle Apotheose, den Göttergruss gelesen habe, den Emerson von jenseits des atlantischen Oceans Shakespeare zusendet? — Mein kalter und für den Sturmschritt der Bewunderung zu träger, obgleich ihrer nicht unfähiger Geist, der ziemlich unentschlossen im Abwägen des Für und Wider hin und herschwankt, und bis zur Schwerfälligkeit ruhig ist, kann unmöglich auch nur von ferne dem encomiastischen Fluge der vorerwähnten Autoren folgen.

Shakespeare, sagen sie, ist unfassbar weise; die übrigen Weisen, welche die Erde gesehen hat, lassen wenigstens ihre Weisheit fassen. Shakespeare lässt auch das nicht zu. Was schöpferische Thätigkeit anbelangt, steht er einzig da. Nichts Besseres lässt sich ersinnen. Shakespeare steht höher über Milton, Cervantes oder Tasso, als diese über der grossen Menge stehen.

Aus Shakespeare's Herabkunft zur Erde haben sie etwas so übernatürlich Grosses gemacht wie die Incarnation eines Gottes; sie haben mehr gethan dem Geschmack und der Form gemäss, in der solche Lobeserhebungen heutzutage gemacht werden. Shakespeare, sagt Emerson, ist innerhalb der Naturgeschichte ein Product des Erdballs, welches neue Fortschritte verkündet, ein neues Geschlecht, zu dem wir anderen Menschen uns so verhalten, wie der Affe sich im Vergleich zum Menschen verhält.

Weder meine dürftige Anglomanie, noch meine romantische Lauwärme, noch meine eingewurzelten Vorurtheile für Mass, Ordnung und die Ruhe der griechischen und lateinischen Dichter, noch meine Liebe zu meiner eigenen Nation und zu den grossen Genien, die sie hervorgebracht hat, und unter denen Cervantes und Lope und vielleicht auch Tirso sich in meinen Augen über Shakespeare erheben, gestatten mir solche superlativ gehaltenen Lobsprüche zu den meinen zu machen.

Ich befinde mich also in der Nothwendigkeit, das Verdienst des Autors herabzusetzen, welchen mein Freund Clark dem spanischen Publikum vorstellt, anstatt ihn zu preisen und zu rühmen. Es betrübt mich herzlich, eine so undankbare Rolle spielen zu müssen, doch fehlt es mir dabei an Tröstungen nicht.

Erstens verweise ich Diejenigen, welche Elogien suchen auf Emerson und Victor Hugo. Etwas hinzuzufügen ist ein Ding der Unmöglichkeit! Und ich erkläre unumwunden, dass in Spanien, meinem Glauben nach, heutzutage nur Ein Mann existirt, der, falls er sich daran machte, Shakespeare zu loben, etwas herausfinden würde, das Victor Hugo und Emerson an gigantischen Epinicien und an wohltönenden Hyperbeln überböte!! Es liegt auf der Hand — auch wohl für uns Deutsche — dass dieser Mann Don Emilio Castelar ist, der Victor Hugo des Katheders und der Tribüne!

Zum zweiten tröstet mich die Erwägung, dass, wenn ich auch Shakespeare herabsetze, er doch für die Spanier noch immer hoch genug stehen wird, wenn ich ihn — zwar nicht auf eine Höhe mit Cervantes, aber doch in eine Linie mit Calderon und fast schulterrecht zu Lope stelle.

Zum dritten und letzten, also auch als dritten Trost, führe ich an, dass es mir im Interesse des Uebersetzers gerathener scheint, den Lesern die Versicherung zu geben, dass Shakespeare nicht unfehlbar (*impeccable*) ist, und ihn nicht als fleckenreines Musterbild ohne Makel und Fehl hinzustellen, an dem alle Schönheiten leuchten; oder etwa als kostbarstes aller Geschmeide, zu dessen Fertigung mit vollen Händen, ohne Mischung mit falschem Gestein noch mit unedlen Metallen, Perlen und Diamanten und das reine Gold geläuterter Begeisterung verwendet worden sind. Die Leser werden in diesen Dramen auf Dunkelheiten, Verworrenheiten, Seltsamkeiten, Roh- und Narrheiten stossen, und sie könnten sie dem Uebersetzer zur Last legen. Sie sollen von vornherein wissen, dass sie vom Dichter herrühren. Der scrupulös gewissenhafte Uebersetzer übersetzt alles mit staunenerregender Genauigkeit. Er leistet uns einen ungeheuren Dienst. Er giebt uns nicht etwa eine Bearbeitung Shakespeare's, in der er nach Belieben auslässt und umstellt. Er giebt uns Shakespeare, wie er ist, mit seinen Fehlern und Vorzügen, mit seinen treffenden und sonderbaren Behauptungen, mit seinen niedrigen und sublimen Gedanken. Durch Don Jaime Clark wird das spanische Publikum den wahren Shakespeare unverändert, unverbessert in spanischer Sprache besitzen. Wo Shakespeare in Prosa spricht, spricht Clark in Prosa, wo in Blankversen in Blankversen, wo in gereimten in gereimten. Auch der Stil des Uebersetzers folgt allen Bewegungen des Dichterstils: bald ist er energisch, concise und erhaben, bald affectirt, bald natürlich, bald klar, bald dunkel, bald elegant und getragen, bald niedrig und roh. Herr Clark übersetzt nicht, er will durchpausen (*calcar*), und ich glaube, es ist ihm gelungen. Zum ersten Male werden wir also einen ganzen spanischen Shakespeare besitzen. Ich muss ihn also nothgedrungen in Kürze, aber mit derselben Unparteilichkeit kritisiren, als wäre er unser Landsmann.

Nun, ich entferne mich ebenso weit von den übertriebenen Lobeserhebungen Victor Hugo's und Emerson's wie von den Spötereien Voltaire's und seines Nachahmers Moratin. Ich gestehe ein, dass Voltaire's Hamlet - Analyse mir oft vor Lachen Thränen entlockt hat; trotzdem aber gebe ich Voltaire nicht Recht. Ich weiss sehr wohl, dass gerade das Erhabene, -das Schöne, das Grosse die Parodie herausfordert.

Meine Bedenken und Zweifel liegen anderswo. Bis zu welchem Grade waren alle die Eigenthümlichkeiten des Stils, die Excentricitäten, die z. B. mitten unter all dem Tiefen und innerlich Wahren

stehen, was Hamlet in sich enthält, eine nothwendige Beigabe und Bedingung? Ist alles das, was Voltaire und Moratin als Fehler bezeichnen, wirklich Fehler? Und besteht der Irrthum dieser Kritiker nur darin, dass sie die zahlreichen Trefflichkeiten, welche alle Fehler auslöschen und überstrahlen, nicht in ihrem ganzen Glanz und in ihrer ganzen Schönheit anerkennen? Sind diese Fehler, obwohl unvermeidlich, wenn man Rücksicht auf die Zeit nimmt, in der Shakespeare und auf das Publikum, für das er schrieb, trotzdem Fehler zu nennen? Oder endlich sind das keine Fehler, was Voltaire und Moratin dafür hielten? Sind es ausgezeichnete Vollkommenheiten, die nur sie nicht verstanden? Um diese Fragen zu beantworten und mich für eine dieser Behauptungen zu entscheiden, würde ich viel Zeit und langes Nachdenken brauchen und hinterher würde ich einen Band und nicht einige Seiten darüber schreiben. Und auch das weiss ich nicht einmal, ob meine Bedenken dann schwinden und ob ich es wagen würde, ein definitives Urtheil zu fällen. Es sei dem aber wie ihm sei, und ohne diese Entscheidung zu treffen, niemand leugnet, dass Shakespeare ein Genius ersten Ranges ist. Auch Voltaire und Moratin haben es nicht geleugnet.“

Und auch Herr Valera leugnet es nicht; denn jetzt folgt nun doch das Loblied auf Shakespeare, der noch einmal mit Cervantes verglichen, und an dem besonders die Kraft gepriesen wird, lebendige Gestalten zu schaffen und sie mit einem magischen Elixir ewiger Jugend und ewigen Lebens auszurüsten. „Gewiss, Shakespeare's Werk war gross, grösser aber war sein Glück.“ Das soll heissen: nur darum leben Shakespeare's Helden noch heute, nach fast 300 Jahren und sind uns verständlich, als wären sie unsere Zeitgenossen, weil er für ein Volk schrieb, das erst begann gross zu werden, seine Herrschaft auszudehnen, seine eigene und eigenthümliche Civilisation zu verbessern, zu verbreiten und in allen Regionen der Welt zu Ansehen zu bringen. Da er für das Volk schrieb, schrieb er auch inspirirt und voll von den Gedanken und Gefühlen des Volkes, und sein Geist und seine Werke trugen die Zukunft in sich: der ganze moderne englische Geist liegt als Keim darin. Die Helden der spanischen Dramatiker aber leben nicht mehr, weil auch sie für das Volk, voll von den Gedanken und den Gefühlen des Volkes, schrieben, eines Volkes aber, das schon im Sterben lag, dessen eigene und eigenthümliche Civilisation dahinschwand, und dessen alter Geist nicht der von heute zu werden vermochte.“

So weit Valera. Diesen allgemeinen Betrachtungen der ersten Vorrede lässt der Uebersetzer specielle Daten über Shakespeare

nachfolgen, zusammengefasst als *Noticias relativas á la vida y obras de Shakespeare*. Auf dreissig Seiten resumirt er kurz, was an biographischen Details und an Anekdoten aus Shakespeare's Leben gewusst wird; er skizzirt eine Geschichte des englischen Dramas und spricht über die Reihenfolge, die Quellen und den Werth seiner Werke, natürlich höchst summarisch und mit Hinweglassung aller streitigen Punkte. Da diese Notizen an ein Publikum gerichtet sind, das Shakespeare erst kennen und lieben lernen soll, konnte ein etwas wärmeres und tieferes Eingehen durchaus nicht schaden. Was gesagt wird, ist doch gar zu dürftig und nicht einmal immer correct. Z. B. über die Schreibung des Namens Shakespeare bemerkt Herr Clark einfach: „Diese ziemlich unbedeutende Frage ist durch die zu Anfang dieses Jahrhunderts gemachte Entdeckung eines Exemplars der Essais von Montaigne in der englischen Uebersetzung von Florio, welches zweifellos dem grossen englischen Dichter gehört hat, endgültig entschieden. Darin steht nämlich der Name von seiner eigenen Hand als Wm. Shakspere eingeschrieben. Trotzdem hat der moderne Usus die Orthographie Shakspeare als die üblichste adoptirt.“ Er selbst schreibt also Shakspeare.

Manche andere Kleinigkeit wäre an dieser ersten spanischen Biographie Shakespeare's noch auszusetzen; doch da diese ganze Biographie der grossen Musterarbeit der Uebersetzung gegenüber in der That selbst nur eine Kleinigkeit ist, wenden wir uns lieber zu ihr, ihre Vorzüge zu preisen. Doch nicht zur ganzen Uebersetzung, nicht zu den zehn bereits vollendet vorliegenden Stücken, sondern zu einem einzigen daraus, das uns zunächst als Vertreter aller gelten muss, und zwar aus dem Grunde, weil ich Herrn Clark's Werk erst seit drei bis vier Wochen besitze, und in so kurzer Frist nicht mehr als ein Drama genau prüfen konnte und wollte. Mein nächstes Augenmerk aber fiel naturgemäss auf dasjenige Stück, welches ich schon in zwei spanischen Uebersetzungen und in einer freien Bearbeitung kannte, und das ausserdem noch, so viel ich und mit mir der Leser erfahren hat, in zwei oder drei älteren Umgestaltungen existirt hat oder noch existirt. Das Drama, welches unter allen Shakespeare'schen Dramen bisher die Aufmerksamkeit der Spanier am stärksten gefesselt hat, musste auch mein Interesse am lebendigsten in Anspruch nehmen. Was die Spanier von Shakespeare wissen und kennen, beschränkt sich ja wirklich, mehr oder minder auf, oder gipfelt wenigstens im Hamlet. Mit vollem Rechte sagten sie bisher: *Hamlet es Shakespeare*, oder *Shakespeare*

está en el Hamlet; am liebsten umschreiben sie seinen Namen so, dass sie ihn den „Dichter des Hamlet“ nennen; unser Jahrhundert scheint ihnen ein Hamletisches (*este siglo cuyo genio es Hamlet viviente*); mit Moratin meinen sie, kein anderes Drama sei so geeignet eine Idee vom poetischen Verdienste Shakespeare's zu geben; mit Coello erkennen sie darin eines der bemerkenswerthesten Werke, die der menschliche Genius je hervorgebracht hat. Mit Vorliebe sehen sie Rossi, einige Veteranen vielleicht noch mit der lebendigen Erinnerung an Maiquez, als Interpreten des Hamlet-Characters auftreten, und noch jetzt führen sie genau Buch darüber, welchen Beifall er in dieser Rolle anderwärts einerntet. Noch vor wenigen Wochen las ich in einer spanischen Zeitung die mit Jubel wiederholte Nachricht: bei seiner jüngsten Aufführung in Mailand sei Rossi 62mal herausgerufen worden. So oft der Name Shakespeare ausgesprochen wird, ist die erste Erinnerung, welche er wachruft, die an Hamlet. Kurz und gut, Spanien stimmt mit Frankreich und auch wohl mit Deutschland und der ganzen Welt darin überein, den Hamlet nicht gerade als das schönste — denn darüber theilen sich die Meinungen — wohl aber als das eigenartigste, inhaltsreichste Werk Shakespeare's zu feiern. Eigentlich könnte ich nichts besseres thun, als Wort für Wort zu wiederholen, was Elze im ersten Bande dieses Jahrbuches in seinem Aufsätze „Hamlet in Frankreich“ (p. 87) über Hamlet als über den Pionier sagt, der da bestimmt ist, überall dem Geschmack an Shakespeare Bahn zu brechen. Auch in Spanien erregte er zuerst bei Moratin, wegen des schroffen Gegensatzes seiner äusseren Form zu den geregelten Formen der classischen Tragödie den grössten Anstoss; doch auch in Spanien übte, wie überall, der reiche Inhalt, das Incommensurable, Geheimnissvolle darin „der specifisch germanische Geist, der sich die Lösung der tiefsten Räthsel alles Daseins zur Aufgabe gemacht hat“, seine mächtige Anziehungskraft, den Reiz des Unbegriffenen und scheinbar Unbegreiflichen aus. Auch den Spaniern gilt Hamlet für den vollgültigsten Vertreter des Shakespeare'schen Geistes, gerade so wie Faust für den alleinig würdigen Vertreter des Goethe'schen oder deutschen Geistes, gerade wie Dante für den Hauptvertreter Italiens, gerade wie Cervantes' Don Quixote für den wahren echten Spanier gilt. Ob Shakespeare je volles Bürgerrecht in romanischen Landen finden wird, daran kann man zweifeln. Das Eine aber steht fest, dass von allen Werken Shakespeare's keines ein so lebendiges Interesse auch in Spanien erweckt hat, wie Hamlet, dass von allen Werken Goethe's keines so geliebt

und gelesen wird wie Faust, dass also wahrscheinlich, so weit der germanische Geist erobernd vorrückt, Faust und Hamlet seine bedrtesten Vertreter bleiben werden.

Hören wir also, welche Sprache Hamlet in Spanien spricht, erst im Munde der Uebersetzer, dann im Munde des Inspirirten. Dass beide Uebersetzer, wie jeder selbst längst bemerkt hat, einen englischen Namen, James Clark und William Mac-Pherson, tragen, ist wohl mehr als ein eigener Zufall. Wie weit sie aber noch Engländer sind, weiss ich nicht; ihre Werke zeigen nur, dass sie beide Sprachen, englisch wie spanisch, vollkommen beherrschen. Herr Clark, dessen Muster- und Meisterarbeit eine englische Widmung trägt, und der im Vorwort bemerkt, sein Spanisch solle so *castizo*, so rein und echt klingen, wie seine Sprachkenntniss ihm erlaube, lässt uns trotz dieser Entschuldigung eine ungleich gewandtere und reinere Sprache als Herr Mac-Pherson hören, bei dem auch kleine Missverständnisse nicht ganz ausbleiben; doch kann man daraus nicht schliessen, jener sei besser hispaniolisirt als dieser. Der Grund liegt einfach darin, dass Herr Clark wirkliche Dichterkraft in sich fühlt, wie schon die so muthig begonnene und so schnell vorwärts geführte schwere Unternehmung, den ganzen Shakespeare treu in ein romanisches Idiom zu giessen, es beweist, während Herr Mac-Pherson, dem man die redliche Arbeit anmerkt, es bei einem Einzelversuche bewenden lässt.

Beide geben eine metrisch wie philologisch treue Uebersetzung, Herr Mac-Pherson ohne sich über seine Principien anders als durch die That auszusprechen, Herr Clark indem er sich vorher mit dem Leser kurz auseinandersetzt. Er benutzt die Globe-Edition, kennt die Cambridge-Edition, holt Schlegel und Tieck zur Aushülfe herbei, und wirft dann und wann einen Blick in den modernen Letourneur. Wie schon Valera erwähnte, wechseln Prosa und Poesie bei ihm genau wie bei Shakespeare: das Grundmetrum bleibt also der fünf-füssige Jambus, den wir, da der Romane von Jamben in unserem Sinne nichts weiss, Hendekasyllabus nennen müssen. Während dem Franzosen metrische Uebersetzungen germanischer Poesien nahezu unmöglich sind, ist es dem Spanier, dessen metrische Gesetze mit den französischen durchaus nicht identisch sind, ein leichtes, die grössere Zahl unserer Versformen nachzuahmen. Und gerade der *verso heroico*, der Hendekasyllabus, ist ihm von Alters her vertraut; in allen Sonetten, Terzinen und Octaven, im Epos und in der Tragödie war er stets verwendet worden, in letzterer ganz wie bei Shakespeare reimlos, als *verso suelto*, nur hie und da mit einem

Reime geschmückt. Ganz reine Jamben zu bauen, nur auf die 2., 4., 6., 8. und 10. Silbe einen Accent zu legen, vermag der Spanier sehr gut; nur die Wohllautsgesetze seiner Sprache verbieten ihm, mit vollem Rechte, die ununterbrochene Wiederholung dieses Tactschrittes: ihre Silben sind zu gleichartig, das vocalische Element in ihnen überwiegt zu sehr, als dass ein regelmässiges Auf und Ab nicht eintönig ermüdend wirken sollte; ganz reine Jamben und Trochäen benutzt er also nicht. Auch der vierfüssige trochäische Romanzenvers trägt seinen Namen mit Unrecht. Die Elfsilbler müssen nicht Fünffüssler sein; bald ruhen nur zwei Hauptaccente auf der 10. und 6. Silbe; bald drei auf der 4., 8. und 10., oder auf der 2., 8., 10., oder 3., 8., 10., oder 4., 7., 10.; bald vier auf der 2., 4., 8., 10., kurz und gut, die einzige Regel, der ein Hendekasyllabus sich fügen muss, ist die, dass die zehnte Silbe und ausserdem zum mindesten eine gerade Silbe tontragend sei. Alle fünf dürfen es sein; reine Jamben dürfen also vorkommen, ja sie gelten für die besten. Doch muss ihre Reihenfolge oft gestört und durch minder correcte unterbrochen werden; seltener in den reinlosen Versen der Tragödie; fortwährend in Sonetten und Octaven, in denen sie stets die Minderzahl bilden. Herr Clark behandelt den Jambus mit grossem Geschick, seine Verse sind stets wohlläutend und ungekünstelt; die reinen Jamben überwiegen ohne monoton zu werden, denn sie sind, wie bei Shakespeare, dessen Satzbau er so treu wie irgend möglich wiedergibt, durch markige Cäsuren zerschnitten. Er sucht sein Original überhaupt so treu wie irgend möglich zu copiren, natürlich ohne dass es ihm ganz gelingt. Einige Freiheiten erlaubt er sich, die man billigen muss; andere scheinen mir wenigstens nutzlos. Er giebt die lyrischen Partien, im Hamlet also Ophelien's Lieder, in freier Uebersetzung, ohne sich an das Metrum zu binden, auch ohne den Sinn genau festzuhalten. Dasselbe thun Moratin und Mac-Pherson: Moratin ändert am gewaltsamsten und zwar sämtliche Liedchen, während Clark und Mac-Pherson den Rhythmus freilich auch überall, den Wortlaut aber nur im Valentinsliede frei und eigenartig umschreiben. Dagegen lässt sich wohl kaum etwas einwenden; der eigenthümliche volksthümliche Ton des englischen Textes ist doch unnachahmbar; nicht einmal Schlegel vermochte ihn glücklich zu treffen. Wir müssen uns hier also mit einer annähernden, nur von demselben Gefühl getragenen und bewegten Wiedergabe begnügen, und wo sie so innig klingt, wie bei Clark, lassen wir sie uns auch gern gefallen. Ebenso müssen wir darüber hinwegsehen, dass Wortspiele, Sprichwörter, Witzworte und

Doppelsinnigkeiten in der fremden Sprache entweder gar nicht oder ganz frei nachgeahmt sind: *a little more than kin and less than kind* musste einfach übersetzt werden; *I was killed i' the Capitol*; *Brutus killed me* liess sich dagegen im Spanischen ebenso gut, ja besser als im Deutschen, besser sogar als im Englischen wiederholen, da *Brutus* und *brute*, *Brutus* und *brutal* spanisch nur Eine Form, *bruto*, haben. Moratin benutzt das; auch Mac-Pherson, der aber *capital capitolio* ganz umgeht; Clark ist hier am ungewandtesten, das *Capitol* umgeht auch er, und *bruto* wird bei ihm *brutal*. Der Doppelsinn des Wortes *arms*, den Schlegel annähernd zu reproduciren wusste, fehlt dem Spanier. Moratin und Clark erklären das in einer Anmerkung. Im Texte lässt es Moratin ganz fort; Clark schreibt *armas* und nimmt es einmal im Sinne Wappen, Waffen, das zweite Mal im Sinne Werkzeug. Mac-Pherson ersetzt es durch ein eigenes Wortspiel; bei ihm ist Adam ein Ketzer *hereje*, weil er zum Graben Eisenwerkzeuge, *herramientas*, brauchte. Auch ein dritter Punkt wird verziehen werden können, dass nämlich Herr Clark nur ganze Zeilen giebt, dass er die abgebrochenen Zeilen Shakespeare's, wie *O speak! — Speak to me! — Well! good night!* — immer in den Rhythmus der vorangehenden und nachfolgenden Worte genau hineinpasst. Besser wäre es freilich, er hätte, wie Mac-Pherson, auch diese kleinen Ungenauigkeiten vermieden. Schwerer wiegt es in meinen Augen, dass beide überall da, wo Shakespeare längere gereimte Tiraden, *trozos rimados de mucha extension*, hat, eine etwas willkürliche Aenderung anbringen. Paarweis gereimte Zeilen machen auf den Spanier, dessen Ohr an den feineren, matteren Klang der nur kreuzweise bindenden Assonanz gewöhnt ist, den Eindruck des unerträglichsten Klappers und Hämmerns. Darum kommen beide darauf, statt dieser übelklingenden Versform die beliebten sogenannten *silvas* zu verwenden, d. h. eine beliebige Zahl Elfsilbler auf beliebige Weise mit Siebensilblern zu untermischen und sie durch beliebig gestellte und wiederholte Reime an einander zu ketten. Im Hamlet sprechen die Schauspieler in diesen Versarten, nicht gerade zum Schaden des Originals; doch meiner Meinung nach nutzlos. Ich würde lieber die absolute Treue bewundern und den leisen Missklang mit in den Kauf nehmen; eine absonderliche Wirkung will ja auch Shakespeare mit diesen hohl und etwas bänkelsängerartig anmuthenden Versen hervorbringen. Die Spanier aber haben sie etwas zu sehr ins Hohe und rein Poetische umgesetzt. Einen zweiten Anlass zur Unzufriedenheit giebt Herr Clark durch folgende Worte: „In einigen wenigen Fällen sah

ich mich genöthigt, leichte Aenderungen im Texte anzubringen, gewisse Stellen und Dialoge zu unterdrücken, welche sich auf eigenthümliche Sitten und Gebräuche aus Shakespeare's Zeit beziehen, die heute vollkommen unbekannt sind. Wo es der Fall ist, habe ich es jedoch in einer Note bemerkt.“ Im Hamlet kommt nichts derartiges vor, nirgends habe ich solche willkürliche Auslassungen, die nie gerechtfertigt werden können, beklagen müssen. Ich übergehe es also und kann von der Hamlet-Uebersetzung — die *silvas* und die Vollzeiligkeit abgerechnet — sagen, dass sie wirklich *metrisch und philologisch treu* ist; und auch ihren poetischen Werth schlage ich hoch an, ungleich höher als den der Mac-Pherson'schen, obwohl auch diese ungleich höher als Moratin's trockene Prosa und die französischen prosaischen oder in Alexandriner verbreiterten Hamlet-Verflachungen steht. Und doch muss auch Moratin's Arbeit, wenn man nicht ungerecht sein will, schon als ein bedeutender Fortschritt seinen französischen Vorarbeitern gegenüber bezeichnet werden. Vor ihnen hat er den Vorzug der Ehrlichkeit, des ernstesten Fleisses, der wahren Treue voraus. Er ist empört über Letourneur's Verfahren, er begreift nicht, wie man das erste Gebot, das jedem Uebersetzer heilig sein sollte, das Gebot der Treue und Wahrhaftigkeit, verletzen kann; er klagt Letourneur an, aus zu grosser Liebe zu Shakespeare gefehlt zu haben. „Bei ihm handelt es sich allein darum, Shakespeare's Verdienste, Voltaire zum Trotze, im glänzendsten Lichte zu zeigen, und ihn dem gebildeten Europa als den einzigen der Bewunderung werthen Genius hinzustellen, der Euripides und Sophokles die tragische Krone streitig machen könnte; mit diesem Hintergedanken drängt er in seiner Vorrede und in Anmerkungen alle Aussprüche zusammen, die je zu Shakespeare's Lobe gesagt worden sind, alle ungünstigen verschweigt er; alle Narrheiten des vergötterten Autors entschuldigt er nicht allein, nein, er erhebt sie sogar zu Gesetzen einer neuen *ars poetica*. Letourneur übersetzt nur da treu und gut, wo Shakespeare gross ist, wo er aber faselt, wo er die ersonnene Fabel, den beabsichtigten Zweck, die Situation, den Character, die Redeweise seiner Helden ganz vergisst, und von einer Art Wahnsinn ergriffen in jede mögliche Tollheit verfällt, da wird natürlich Letourneur zum Schönfärber, da ändert er, lässt aus, stellt um, ergänzt nach eigenem Genius und producirt so eine *traduccion pèrfida*, ein aus Shakespeare'schen und Letourneur'schen Gedanken zusammengestückeltes Machwerk, das den Namen Uebersetzung gar nicht verdient.“ Das alles thut der gewissenhafte, ernste Moratin nicht; den Vorwurf, an Shakespeare

Hand angelegt zu haben, um ihn zu verbessern, kann ihm wahrhaftig niemand machen. Aber auch der andere Hintergedanke, sein Licht zu verfinstern, lag ihm fern; er lobte aufrichtig, was er lobenswerth fand, und tadelte ebenso unumwunden, was seinen Ideen über Schönheit nicht entsprach. Dass für ihn das Letztere das Erstere, das Tadelnswerthe das Lobenswerthe bei weitem überwog, lag in seinem Character, in der Zeit und ihren Vorurtheilen; was er sagt, ist seine aufrichtige Meinung, seine feste Ueberzeugung. Ihm fehlte eben jedes feinere Verständniss; er war engherzig und kurzsichtig; unfähig ein Kunstwerk in seiner Totalität aufzufassen, es als Ganzes zu beurtheilen und sich in die Intention des Dichters einzuleben, er sieht nur Einzelheiten, die ihm darum oft Zufälligkeiten, ungehörige und unnütze Breiten dünken; er kann keinen Character, keine eigenartige Individualität verstehen. Sagt ein Schurke ein schurkisches Wort, so empört sich Moratin's moralisches Gefühl gegen den gottlosen Dichter, der solche Gedanken hegen kann; der geschwätziqe Polonius ist ihm, dem wortkargen Freunde der Knappheit und Einfachheit, ein Gräuel; alles, was er sagt, ist ihm entbehrlicher Luxus. Fast alles verurtheilt er, nur wo edle, einfache Gefühle, lehrreiche Gedanken ausgesprochen werden, erwärmt sich sein Herz; denn da erkennt er mit Freude seine Theorie: das Drama müsse eine belehrende Unterhaltung sein, des Dichters Aufgabe sei, Laster zu tadeln, Tugend zu loben und den Geist über diese beiden Begriffe aufzuklären, in Praxis umgesetzt. Darum entlockt des Königs Rede über masslosen Schmerz ihm einen Ruf der Bewunderung; Laertes' Ermahnungen an Ophelia werden als *sólida doctrina* gepriesen; was Hamlet seiner Mutter über die Macht der Gewohnheit, was Claudius betend über Gottes Güte und die Macht des Gebetes sagt, erringt seinen vollen Beifall; sonst aber schüttelt er über Shakespeare's Moral bedenklich den Kopf. Noch weniger kann er sich mit seiner Diction befreunden: was sind das für unnütze Metaphern! wie bombastisch sind diese Bilder! wie viel einfacher könnte alles gesagt sein! wer braucht, um die alltägliche Erfahrung zu betheuern, dass Weiber schwach sind, eine „so — falsche und kindische Umschreibung wie: „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ Herr Moratin versteht die Kunst zu reden besser; so gut, dass er, ohne es zu wollen, Shakespeare's dunkle, übertriebene, phrasenreiche Reden klärt, mässigt und verkürzt oder verbreitert, je nachdem die Logik des Gedankens es erfordert. Schon ihm war das Gesetz bekannt und heilig, stets in ganzen Sätzen zu reden. Er ist überall correct, einfach, leicht verständlich; überall aber steif

und ohne jede Anmuth; kräftig und würdevoll nur da, wo Moral gepredigt wird; dem Urtext nirgends ebenbürtig. Auch er verfälscht also den wahren Shakespeare; auch von ihm gilt noch das Wörtchen: *traduttore traditore!* nur dass er es ohne Wissen und Willen thut.

Im Grossen und Ganzen giebt seine Uebersetzung den Sinn richtig wieder, doch bleiben arge Missverständnisse nicht aus. So ist es ein grober Fehler, wenn er *I am sick at heart* mit *estoy delicado del pecho*, ich bin brustkrank, übersetzt; ein gröberer, wenn er *cánon*, Kanon, mit *canon*, Kanone, verwechselt und Hamlet die burlesken Worte in den Mund legt: *Oh si el Todopoderoso no asestára el canon contra el homicida de sí mismo!* wenn doch der Allmächtige nicht seine Kanone auf den Selbstmörder richtete; ein ganz grober, wenn er *who gives me the lie i' the throat* so auffasst, als wäre *lie* das französische *lie*, spanisch *lia*, Hefe; und diese ihm noch zu edle Weinhefe dann in Lauge, *lejía*, *lixivia* verwandelt und Hamlet rufen lässt: *Quien se atreve á hacerme tagar lejía*, wer wagt es, mich Lauge hinunterschlucken zu machen? Wollte ich die feineren Missverständnisse aufreihen, ich würde sobald nicht enden; er ist fett und kurzathmig lautet bei ihm *está grueso y se fatiga demasiado*, das zweite Satzglied wird also auf die augenblicklichen Folgen des Kampfes bezogen. Komisch klingt es, wenn Horatio bei Hamlet's Tode statt: da bricht ein edles Herz ausruft: *endlich* bricht *dieses* grosse Herz! Plump klingen die ewigen Verbreiterungen, die Ausstaffirungen mit Flickwörtchen, die er nicht lassen kann. Sterben, schlafen wird bei ihm: sterben ist schlafen!! O mein prophetisches Gemüth: weissagend sagte es mir mein Herz! — Jetzt zu meiner Losung: jedoch der Ausdruck, den ich behalten soll, ist dieser! — Der Rest ist Schweigen: O, für mich bleibt jetzt nur noch Schweigen! — Alle Bilder blasst er ab; das Salz höchst frevelhafter Thränen wird zu perfidem Weinen; *the brow of woe* wird „das Bild des Schmerzes“. Viele Blüten reisst er erbarmungslos aus, wie schon Fräul. Biller bemerkt hat; dass er aber der ganzen markigen Sprache Shakespeare's ihre Zauberkraft raubt, und sie in ein nüchtern ermüdendes, monotones Gerede verwandelt, liegt doch besonders daran, dass er den Character des Satzbaues umstösst, aus sechs abgerissenen kurzen Sätzen ein philiströs in einander geschachteltes und durch Partikelchen zur Einheit verkettetes Satzgefüge macht; dass er überall nach der Gebundenheit des plattesten Kanzleistils, strebt. Der König sagt zu Hamlet: *Why, 'tis a loving and a fair reply. Be as ourself in*

Denmark. Moratin macht Grund und Folge daraus: Wegen dieser liebevollen und beifallswerthen Antwort will ich, dass Du mein zweites Ich im dänischen Reiche seiest. — Ich habe derartige Plaititüden seitenweise aufnotirt, doch darf ich es mir wohl ersparen, sie hier noch einmal aufzuführen. Ich bin froh, wenn ich endlich aus der langweiligen, staubigen Atmosphäre Moratin's heraus und durch das etwas poetischere Reich Mac-Pherson's in Clark's frische, lebendige Welt zurückkehren kann, in der man den wahren Shakespeare mit Hochgenuss wieder begrüsst.

Bei Mac-Pherson tönen uns doch wenigstens Verse entgegen, und ob sie auch oft prosaisch genug klingen, ob sie durch hässliche Enjambements und Elisionen oft plump und schwer dahinrollen, ebenso oft sind sie tadellos, kernig und eines Shakespeare nicht unwürdig; immer aber legt das Metrum ihm heilsame Schranken auf und zwingt ihn, sich kürzer zu fassen als Moratin. Freilich auch er versteht die Kunst abzublassen, nüchtern und flach zu machen; es gelingt ihm nicht, das schöne Gleichgewicht in Gedanken und Wort herzustellen, das Shakespeare's Versen so eigenthümliche Vollendung giebt; er versteht es nicht, je nach dem Werth der Gedanken auch ihre Wortzahl auszudehnen oder zu beschränken; Unbedeutendes macht sich breit; Schlagwörter stehen in dunklem Hintergrunde; Antithesen werden abgestumpft; manch' originelles Bild wird durch ein althergebrachtes und verbrauchtes ersetzt. Sagt Shakespeare *throw to earth this unprevailing woe*, so übersetzt Mac-Pherson selbstverständlich: trocken deine Thränen; *sits smiling to my heart* wird ein einfaches: erfreut mein Herz; *the figure goes slow and stately by them* wird zu einem langsamen Entschwinden und so fort. Kleine Uebersetzungsfehler kommen auch vor; z. B. fasst auch er die Kurzathmigkeit Hamlet's nur als einen vorübergehenden Zustand auf; die Königin sagt zu ihm: *Ya te falta el aliento*: Du bist schon ausser Athem. Bisweilen vernachlässigt er den Reim, den in *woe* und *shoe* giebt er z. B. gar nicht wieder; wo er ihn aber an richtiger Stelle anwendet, geschieht es doch in ungelenker Weise; durch künstliche Umstellung, durch Hervorhebung unbedeutender Hülfsörter.

Alles das ist bei Clark ganz anders! Wirkliche Fehler habe ich nicht bemerkt; ein freier, reiner, bald vorwärts stürmender, bald langsam und leise dahingleitender Redefluss, überall der Situation und dem Character der Sprechenden angepasst, bringt völlig ins Vergessen, dass wir es nicht mit einer Originalschöpfung, sondern mit einer Copie zu thun haben. Ueberall ist ein glückliches Wort,

ein entsprechendes Bild gefunden, und wo die Mittel der Sprache es irgend erlauben, prangt es in denselben Farben wie bei Shakespeare. Clark versteht es vortrefflich; Verse, deren Sinn einheitlicher ist und die, um poetisch zu bleiben, den abgegrenzten Raum einer Zeile absolut erfordern, auch wirklich in elf Silben einzuengen. Wo es nicht ganz zu erreichen ist, weiss er mit gutem Tacte das Unwichtigere fortzulassen. Z. B. *Seems, madam, nay it is! I know not seems*, das auch Schlegel in gleicher Kürze giebt: Scheint, gnäd'ge Frau, nein ist! mir gilt kein scheint! wird von Mac-Pherson zerrissen: *Parece, no senora. Lo es. No entiendo. Lo que es parece*. Clark löscht den kleinen stolzen Zug aus, der in *madam* liegt und sagt: *Parece? es. No sé lo que es parece*, fügt ihn aber nachher dem Bilde wieder ein.

Auch Herrn Clark gelingt natürlich das Unmögliche nicht: immer und überall den Satzbau, den Phrasenschmuck, die Klangfarbe des Shakespeare'schen Stiles wahrhaft treu wiederzugeben; auch er vermag nicht — was niemand vermag — adäquat aus einer Sprache in die andere und noch dazu aus einer germanischen in eine romanische zu übertragen; um wenigstens den Sinn genau zu wiederholen, muss auch er manchmal umschreiben, den Wortreichtum des Grundtextes bedeutend vermehren. Doch weiss er geschickt solche Verbreiterungen und Umschreibungen nur da anzubringen, wo sie nicht störend ins Auge fallen; wo der Moment Concision und Formvollkommenheit verlangt, versteht er die Kunst knapp zu sein; die Kraftstellen sind mit kraftvoller Kürze wiedergegeben, und über das Uebrige gleitet der Blick schneller dahin. Bei Moratin's und Mac-Pherson's Uebersetzung wird einem die Zeit lang; bei beiden, beim zweiten viel weniger als beim ersten, athmet man etwas schwer und sehnt sich nach dem Ende; bei Clark dagegen fühlt man sich beständig gehoben, getragen, ergriffen, nie gelangweilt; man merkt ihm nicht an, dass er in erborgten Kleidern einhergeht. Und ich muss bekennen, ich war nicht wenig überrascht, als das Nachzählen der Zeilen mir den unwidersprechlichen Beweis lieferte, dass in Wahrheit Mac-Phersons Uebersetzung kürzer ist als Clark's, dass jener conciser ist als dieser. Der erste Act zählt nämlich bei Clark 911 (volle) Zeilen, bei Mac-Pherson 892, die abgebrochenen mit eingerechnet, bei Schlegel 861, bei Shakespeare nur 844. Herr Clark setzt also zu hundert Zeilen ungefähr 8, zu je 12 eine 13. Zeile hinzu, und das ist nicht wenig. Doch sieht man, angesichts der grossen Vorzüge seiner Arbeit, über diese kleinen Mängel gern hinweg. Auch Schlegel hat sie nicht ver-

meiden können; auch Schiller dehnt Racine's Phädra mindestens in gleicher Weise aus; auch Gries setzt zu Calderon manche Zeile zu; es gehört eben zu den allgemeinen Uebersetzungsfehlern, die man einem Einzelnen nicht zu streng vorwerfen darf, die wir also auch Herrn Clark verzeihen.

Als Ganzes betrachtet verdient sein Hamlet volle Anerkennung, ja Bewunderung. Reisst man ihn auseinander, liest man ihn, indem man Zug für Zug mit Shakespeare oder Schlegel vergleicht, so entdeckt man natürlich auch manchen Flecken, findet auch bei ihm, dass er abblasst, schwächt und vergrößert, und wollte ich anfangen zu tadeln, es würde auch hier schwer sein das Ende zu finden. Doch so lange nicht durch eine vollkommenere spanische oder überhaupt romanische Uebersetzung bewiesen ist, dass Besseres geleistet werden kann, erkenne ich diese gern als eine ausgezeichnete, als die beste romanische, des Lobes und der Empfehlung werthe an, ohne Herrn Mac-Pherson's Arbeit, die mir, bevor ich die andere kannte, sehr wohl gefiel, herabsetzen zu wollen.

Von den Uebersetzungen gehen wir zu dem vielleicht noch interessanteren neuen Hamlet über, dessen Leben und Thaten schnell an uns vorüberziehen sollen, ehe ein Wort der Kritik erlaubt sei. Gleich der Anfang macht stutzig. Während bei Shakespeare ein schwerer, nordisch-wolkiger Himmel und eine rauhe Nebelnacht uns gleich in die Stimmung versetzen, welche die schaurige, Geister-spuk, Mord, Gift und Wahnsinn in sich bergende Dämmerungs-Tragödie doch hervorbringen muss, zeigt uns der Südländer Coello zum Eingang ein liebliches Bild: Ophelia unter Blumen und Bäumen, dem Geliebten entgegenharrend. Und auch der kurze, reimende, spielend dahingleitende Rundvers (abba) bereitet auf heitere Geschichte vor. — Von einem lauschenden Greise, ihrem Vater Polonius, wird sie überrascht. Dieser setzt, nach spanischer Sitte, in einer mit *sé que*, ich weiss dass . . . anhebenden Exposition die vor Beginn des Stückes angeknüpfte Intrigue auseinander. Der Kronprinz von Dänemark huldigt Ophelien, wie sie glaubt, in wahrer schwärmerischer Liebe, wie Polonius meint, von einer jugendkräftigen, aber auch jugendkurzen Leidenschaft ergriffen. Dankbarkeit, Furcht und Liebe bewegen den Kanzler, ihr das Versprechen abzu-zwingen, jene Liebe zu ertöden. Ophelia giebt es, jedoch erst, nachdem sie in langer und breiter farbiger Schilderung ihren und Prinz Hamlet's Gemüthszustand ausgemalt und gemeldet hat, dass dieser, früher der galanteste Hofcavalier, der kühnste Ritter Dänemarks, von heiterem, lebensfrohem Character, seit dem plötzlichen

Tode seines Vaters Horvendilo und der gleich darauf gefeierten Hochzeit seiner Mutter mit dessen Bruder, ein trübsinniger, melancholischer Einsiedler geworden ist, den nur Opheliens Liebe noch ans Leben fesselt. Trotzdem hat sie eben Entsagung gelobt, als Hamlet eintritt, der aber nicht, wie wir erwarten mussten, zum glücklichen Stelldichein eilt, sondern langsamen Schrittes, in ein Buch versenkt, einherschreitet und in fünffüssigen Jamben, die die Wichtigkeit seiner Reden von vornherein verrathen, einige Zeilen daraus declamirt: „Sein eigener Bruder schenkte ihm den Becher den giftigen und entriss Krone und Leben dem König.“ Dann plaudert er mit Polonius und kommt in den komisch kühnsten Gedankensprüngen aus tiefer Schwermuth zu träumerischer Sentimentalität, klagender Erinnerung an seinen Vater, und giebt von der kindischen Zerrissenheit seiner spanischen Seele ein abstossendes Bild. Während unter den Klängen eines heroischen Marsches König Fengo und Königin Gunhilda in den Flur des Palastes, in dem der ganze Act spielt, einziehen, dem siegreichen Horatio, Polonius' Sohn, mit ihrem Gefolge das Geleite gebend, weil sie zufällig am Hafen vorbeipromenirten, als die aus Norwegen heimkehrende Flotte in den Hafen von Helsingör einlief; während Fengo mit altspanischem Bombast in einer assonirenden Romanze komödienhaft schildert, mit welchen Festlichkeiten Dänemark den Sieger verherrlichen wird, steht Hamlet stumm aparte, und beantwortet dann des Königs und der Königin brüsk an ihn gerichtete Fragen und Vorwürfe über sein unmässiges Leid mit einer platten, wohlgeründeten Schmerzanalyse, die beide ihrerseits stumm anhören und sich empfehlen. Nur Hamlet bleibt mit Ophelia zurück. Mittlerweile ist es Abend geworden; der Mond geht auf und beleuchtet mit zauberhaftem Silberlicht die Liebesscene, die der moderne Spanier als nothwendiges Ingredienz jedes effectvollen Dramas ebenso schmerzlich in Shakespeare's Urbild vermisste, wie einst Herder in den heldenhaften Cidromanzen ein zärtliches Gespräch zwischen dem Campeador und seiner Jimena. Er schaltet sie also, frei erfunden, ein. Erst stürmisches Aufjauchzen, dann Staunen über Ophelia's Schweigen, dann Wuth und grimmes Toben über ihr schüchternes Entsagungswort, und bitteres Abweisen jedes Aufklärungsversuches. Als er allein ist, steht er einige Minuten stumm, dem Monde Zeit zu lassen, sich in Wolken einzuhüllen. Dann declamirt er in tiefer Finsterniss, in hundert Zeilen, von denen je zehn formell zu einem Ganzen, einer Decime (abbaa cedde), verbunden sind, einen aus Shakespeare'schen Gedankenspännen kunstvoll und doch kunstlos

zusammengezimmerten Sein- oder Nichtseins-Monolog. Klagen um die verlorene Liebesmühe, Klagen über des Lebens Traumhaftigkeit, über der Mutter und Ophelia's Wankelmuth; eine mit dem Bleigewichte von 40 unnützen Silben beschwerte Hispanisirung des geflügelten Wortes: Schwachheit, dein Name ist Weib! und endlich, eingepresst in die Mitte dieses in der That höchst inhaltsreichen Selbstgespräches, und auch hier noch in die Mitte einer Decime geklemmt, das berühmte Sein oder Nichtsein, Sterben, Schlafen, vielleicht auch Träumen! und wieder eine lange mit Reminiscenzen aus Calderon's *Vida es sueño* gespickte Paraphrase des Gedankens, dass im Todesschlaf die Glücklichen süsse, die Unglücklichen bittere Träume träumen werden, und als Facit der Entschluss zu leben: lieber zu sein als nicht zu sein. Schliesslich ein Zusammenbrechen auf einer Steinbank, von der ihn erst wieder die dumpfe Grabesstimme des zum Garten hereinschreitenden Horvendilo-Geistes aufschreckt. Ungeachtet der bedenklichen Metamorphosen, welche auch alles das, was dieser berichtet, im spanischen Schmelztiegel erfahren hat, bleibt der Kernpunkt, dass der eigene Bruder ihn vergiftet hat, unangetastet. Hamlet flucht dem meuchlerischen Cain und schwört auf des Geistes ausdrückliches Verlangen seinen Stahl mit des Feindes Blut zu färben, seine Mutter aber zu verschonen. In abermaligem Selbstgespräch befestigt er seinen Entschluss zu leben. Sein Herz dürstet nach Rache. „Der wilde Leu, zu alter Kraft sich sammelnd, will des boshaften Tigers Eingeweide würgen.“ Dieser kommt ihm denn auch zu guter Stunde in den Weg, ihn zu Horatio's Ehrenmahl zu holen. Hamlet aber stürzt sich mit nacktem Schwert auf Fengo und ruft, unbekümmert darum, dass alle die Seinen jenen begleiten, ein „Stirb, Verruchter!“ Unter allgemeinem Oh! packen und entwaffnen ihn die Soldaten. Doch ist ein Auskunftsmitglied schnell bei der Hand. Hamlet stellt sich wahnsinnig. Er reisst sich von den Soldaten los, richtet sich stolz und kühn empor, däucht sich Simson, prahlt mit seinem Gigantenwuchs, seiner herkulischen Kraft, verhöhnt die Philistercanaille, die ihn umsteht, rüttelt an den Säulen des Palastes und droht alle unter seinen Trümmern zu begraben. Fengo bleibt stumm, Gunhilda weint, und während die Uebrigen ihn mit Geberden des Mitleids und der Theilnahme umringen, fällt der Vorhang.

Im zweiten Acte, wieder zur Nachtzeit, conferiren und disputiren Fengo und Gunhilda über Hamlet's Wahnsinn, den diese als Wahrheit beklagt, jener als Verstellung befürchtet und bestrafen will. Zum Glücke erscheint Polonius, sie von ihrer Unruhe zu be-

freien und alle Zweifel zu lösen. Er erzählt von Hamlet's Liebe, von Ophelia's par ordre de Polonius vollzogener Zurückweisung. Diese allein hat ihn in Wuth und Wahnsinn versetzt und ihm gegen den König, als den muthmasslichen Urheber seines Unheils, die Mordwaffe in die Hand gedrückt. Glücklich, der alten Sorglosigkeit zurückgegeben, lächelt der König, ja er ist so heiter, dass er Zeit und Laune genug findet, mit Ophelien zu witzeln. Komm! ruft er ihr freundlich zu. Du liebst also Hamlet? Und als sie nur schweigend erröthet und die Augen senkt, fügt er „gutmüthig spassend“ hinzu: „Man sagt, dass jetzt die Mägdlein, um Ja zu sagen, schweigen, die Augen senken und erröthen. Fass' Hoffnung, armer Engel! Wenn ihr euch liebt, wohlan es sei! Ich willige in eure Heirath.“ Und stolz auf diese grosse, kluge That erhebt er sich und verlässt mit Gunhilda und Polonius den Saal, den Liebenden das Feld zu räumen und anderswo jene angenehme Frage des weiteren zu erörtern. Einen Augenblick bleibt Ophelia allein, und in dem komödienhaften Tone der vorigen Scene fortfahrend, leitet sie ein kleines Gebet der Freude und des Dankes mit den Worten ein: „Ich sein Weib und er mein Mann! Himmel, Dank für dieses Glück!“ Dem eintretenden Hamlet eilt sie freudetrunken entgegen. Er aber kommt wieder wie zum ersten Stelldichein, tief in die alte Lectüre versunken, und geht gemessenen Schrittes mit einem kalten Blick an Ophelia vorüber. Ihrem mit doppeltem Ausrufungszeichen versehenen, also leidenschaftlich erregt gerufenen: Hamlet!! entgegnet er ein ganz nüchternes, jedes Ausrufungszeichens bares: Ophelia. Als diese ihm aber sorglos in tändelnden Verschen (zwei 4füssige Trochäen und ein 2füssiger, aabccb) ihr durch beider Väter Spruch sanctionirtes Liebesglück vorgaukelt, wird Hamlet weich, doch nur für einen Augenblick; die Erinnerung an den gethanen Racheschwur löscht die Erinnerung an die Schwüre der Liebe vollkommen aus. Rau und sarkastisch knickt er mit schnöden Fragen und Worten Ophelien ganz, und führt, nachdem er sie gewaltsam zur Thür hinausgedrängt hat, in erneutem Monologe den inneren Seelenkampf zwischen Pflicht und Neigung, Rache und Liebe zu endgültiger Entscheidung. Natürlich siegt die erstere und lodert heller auf als zuvor. Als daher Horatio ihn aufsucht, und sich unversehens als sein Schuldner, Freund, Gönner und Beschützer entpuppt, und ihm mittheilt, dass der letzte Blick des sterbenden Horvendilo den jungen Hamlet seiner Obhut anvertraut und dass er geschworen hat, Hamlet sein ganzes Leben zu weihen, benutzt dieser eine so glückliche Offenbarung seinen Racheplan darauf zu bauen. Horatio soll sein Helfers-

helfer werden. Vertrauen erweckt Vertrauen: er enthüllt sein schreckliches Geheimniss; Horatio aber lächelt skeptisch und verlangt Beweise. Des Geistes Erscheinung ist ihm nichts als eines Traumes Irrung. Was thun? Hamlet wird aus dem bewussten Büchelchen das bewusste Geschichtchen in Fengo's Gegenwart vorlesen; sein Gesicht wird das Schuldig oder Nichtschuldig, auch für Horatio, mit genügender Energie aussprechen. Wieder zur guten Stunde kommt Fengo gerade zur Thür herein, mit finsterner Stirn, denn er hat eben die Fruchtlosigkeit seiner Heirathsspeculation erfahren. Gunhilda macht ihn auf die Unzweckmässigkeit seines Mienenspiels aufmerksam, da geht er fröhlich lächelnd mit liebevoller Umarmung seinem Sohn entgegen. Der aber bebt zurück, ermannt sich jedoch wieder und fasst wenigstens des Königs Hand; nicht um chiromantischer Weise ihre Linien zu betrachten, nicht um, ein neuer Diego Lainez, ihre Kraft zu erproben, nur um seinen Puls zu fühlen und ihm das Zeugniß fieberhafter Erregung auszustellen. Hamlet's Trübsinn soll Schuld daran sein. Seine Linderungslosigkeit beklagt dieser und erzählt, wie er eben in der Lectüre Zerstreung gesucht und nur heftigere Schmerzen gefunden habe. Polonius muss den Versammelten diese aufregende Geschichte von einem tugendsamen König, den sein verbrecherischer Bruder vergiftet, vorlesen. Die letzten Worte, in denen jenem seine Schuld vorgeworfen wird, donnert Hamlet selbst dem entsetzten Fengo ins Gesicht. Dieser glaubt sich entdeckt, er muss im Schlaf gesprochen haben wie der König des Märchens. In Todesfurcht versucht er einsam zu beten und während er kniet, öffnet sich leise die Thür, Hamlet, den Dolch im Gewande, tritt ein, schleicht durch's Zimmer, bis er hinter dem König steht, zieht den Dolch, zückt ihn, steckt ihn schnell wieder ein und verschwindet. Fengo aber erhebt sich; in dem missglückten Betversuch hat er seine volle Fassung, seine heuchlerische Frechheit wiedergewonnen. Er sinnt auf Mittel, sich des wahnsinnigen Hamlet zu entledigen, vor allem aber muss er Gewissheit über die Motive seines Handelns haben. Polonius wird ausgesandt Hamlet herbeizuholen; die vorher streng instruirte Mutter soll ihm seine Geheimnisse entlocken. Zitternd und zagend geht diese ans Werk, wird aber aus einer Klägerin bald eine reuige Angeklagte, die zur Sühne dem Prinzen helfen soll und will, ihren Gatten, den Mörder, zu tödten. Bei diesem kühnen Worte erinnert sie sich daran, dass Fengo und Polonius hinter der Thür stehen und horchen. Sie verrieth es; in dem anstossenden Kämmerchen wird es unruhig; Hamlet stösst die Thür auf, sieht im Dunkel den Königsmantel leuchten,

bohrt sein Schwert hinein und ruft: Vater, nun ruh' in Frieden! Du bist gerächt! Da aber wankt der Getroffene zum Saal herein, stösst einen Schrei aus, der Mantel fällt — es ist Polonius. Der König benutzt Hamlet's starres Entsetzen, um vorsichtig vor den Augen der Zuschauer zu entfliehen und Horatio und Ophelia herbeizuholen. Ophelia weint, Horatio schreit Rache. Wer der Thäter ist, verheimlicht aber Fengo, der Königin Drohungen befürchtend. Hamlet steht bewegungslos und schweigsam dabei. Und wieder fällt der Vorhang.

Im dritten Acte sinnt Hamlet von neuem auf Rache, trotz aller Bitten der schwachen Gunhilda, die für sein Leben bangt und ihm das Scheinversprechen der Flucht abzwingt, um es dem gleichfalls auf Rache sinnenden Fengo, der Hamlet's Enthüllungen als hirnlose Verleumdungen aus ihrem Gedächtniss auszulöschen versucht, als beste und sicherste Lösung aus allen Wirrnissen anzupreisen. Auch zum Schein willigt dieser in eine Reise. Alles scheint sich zu ebnen, als Horatio in Trauerkleidern nach Ophelien forscht, die im Schmerze über den Vater den Verstand verloren hat. Doch schon kommt sie selbst, phantastisch mit Blumen geschmückt, und offenbart singend und sprechend ihrer Liebe Leid und Lust. Regungslos hört Hamlet es mit an, regungslos hört er, wie Horatio dem unbekanntem Mörder des Polonius, dem Stifter dieses neuen Unglücks, flucht; er schweigt, und erst als er mit Horatio allein ist, flammt die erloschene Liebe noch einmal auf; doch stachelt sie nur reagirend die Begierde nach Rache immer wilder in ihm an. Horatio muss sein Versprechen erneuern, doch fügt der ehrliche Ritter eine ganz unritterliche Bedingung hinzu. Auge um Auge, Zahn um Zahn, wird er nur dann sein Wort halten, wenn Hamlet ihm das Gegenversprechen giebt, auch *seinen* Feind zu erlegen. Aus guten Gründen zaudert dieser, und sucht jenen von der Ungerechtfertigkeit seines Vorhabens, von der möglichen Schuldlosigkeit und Reue des unbekanntem Mörders zu überzeugen. Jener aber bricht in wüthendes Rachegeschrei aus, will den Namen des, wie er merkt, Hamlet nicht Unbekanntem wissen, bestürmt ihn mit Bitten und Drohungen, sucht mit Gewalt und List den Namen zu erfahren; er sucht Hamlet mit der Verheissung der Krone, die er als Führer der Truppen ihm verschaffen kann, zu locken, und als dieser fest bleibt, vergisst er sich so ganz und gar, dass er, der einst geschworen hat Hamlet mehr zu lieben als sich selbst und für ihn sein Leben zu lassen, das Schwert zieht, ihm das Leben zu nehmen. Nur Gunhilda's zufälliges Eintreten macht diesem widerwärtigen Toben ein Ende. Sie meldet Ophelia's

Tod und besänftigt auf kurze Momente Horatio's Wuth. Als sie wieder losbricht, wehrt Hamlet sich durch List: er kennt den Thäter, doch hat er ihm Schweigen gelobt, nur mit seiner, Hamlet's Hand, kann er ihn tödten. Und das verspricht er. Unterdess aber soll Horatio in fliegender Eile seine Truppen sammeln, ihnen des Königs Schandthat kund thun, ihren Unwillen aufreizen, in den Palast dringen und dem König den Tod geben. Mit diesem Schwur gehen beide auseinander.

In einem andern Saale beginnt das Todtenmahl zu Ehren des Polonius; der König sitzt an dem Platze, den sonst der Kanzler einnahm; um ihn herum Verwandte und Freunde. In einer pomphaften Rede preist er den Todten, preist er den lebenden Sohn Horatio und auf sein Wohl will eben die Versammlung die Becher leeren, als Hamlet erscheint. Er tritt zum König, wirft die Perle seines Ringes in seinen Becher, als Zeichen seiner Liebe und Dankbarkeit. Der König misstraut diesem Freundschaftsacte, er will nicht trinken und erst als Hamlet die Hälfte geleert hat, trinkt er den Rest. Da redet Hamlet ihn an, er schleppt ihn zum Fenster, an dem eben Polonius' Leichenbegängniß vorüberzieht; er sagt ihm: der da begraben würde, sei eigentlich ein König, ein König hätte gestern sterben sollen, und zwar ein König, dem er ins Gesicht rufen müsse: Cain, Cain, was hast du mit deinem Bruder gethan? Er reisst ihm die Larve vom Gesicht. Da tönt schon der Ruf: *Muera el Rey!* vor dem Palaste. Horatio dringt herein, er überantwortet den König noch einmal seinem Richter und forscht dann mit einem Blicke, ob Hamlet Wort gehalten. Das sieht Fengo, er flüstert ihm den Namen seines Feindes ins Ohr; doch glaubt es Horatio nicht, er fragt, Hamlet bejaht, und erst als jener ihm seinen Treubruch vorwirft, entdeckt er, dass er sich mit dem König einen Giftbecher getheilt hat. Fengo schreit auf, sinkt in einen Sessel, verhüllt sich in seinen Mantel, die Anwesenden umringen ihn, so dass er, den Augen des Publikums verdeckt, stirbt. Das letzte Wort spricht der sterbende Hamlet; er entschuldigt sich für seine Untreue, doch, lautet seine Moral, wer alles mit Füßen tritt, um sich zu rächen, der darf sich nicht auf ein einziges Mittel verlassen. Dann empfiehlt er seine Mutter der Obhut des Horatio, dem er am Schluss die Krone überreicht: mach' das Volk glücklich, das dich liebt; ich gehe zu Ophelien, die mich ruft.

Damit endet das tragisch-phantastische Drama, zu dem Shakespeare's Hamlet Herrn Coello begeistert hat. Das Lob, das wir diesem Werkchen spenden, wird kurz sein; denn dass die Form

gewandt, die Verse wohltönend sind, versteht sich von selbst und bedarf keiner weiteren Versicherung; einen Spanier preisen, weil der Fluss seiner Trochäen in schmiegsamen, anmuthig dahingleitenden Wellen an unser Ohr schlägt, hiesse ihn beleidigen! Auch den untergeordnetsten Zarzuelas der spanischen Bühne kann dies Verdienst nicht streitig gemacht werden. Ausserdem bliebe mir nur Ein Punkt, den ich allenfalls preisen könnte; dass nämlich der Pinsel des Künstlers, der sich unterfangen hat, Shakespeare zu kopiren, dem Gemälde einige kleine Striche, die ein wirkliches selbständiges Talent verrathen, eingefügt hat. Des Geistes eisige Ruhe! Hamlet's Wahnsinn, Ophelien's letztes Auftreten verdienen, an und für sich, aus dem Bau des Stückes herausgenommen und als blosses ornamentales Schmuckwerk betrachtet, Lob und Bewunderung, die ich ihnen gern spende, die aber den Tadel, den ich, — hoffentlich in Uebereinstimmung mit meinen Lesern, — dem Stücke als Ganzem und als einer Copie Shakespeare's nicht ersparen kann, bei weitem nicht aufwiegen. Doch ehe die Art seiner Behandlung uns zeigt, auf welchem ästhetisch-kritischen Standpunkte der Verfasser Shakespeare gegenüber steht, in welchen Proportionen und in welchem Lichte jener ihm erscheint, ehe wir aburtheilen, müssen wir, um den Schein der Parteilichkeit zu vermeiden, noch anhören, was er selbst über dies Verhältniss denkt, was er zu seiner Entschuldigung zu sagen hat, oder, da er apologetischer Worte nicht zu bedürfen glaubt, was er zu seinem eigenen Lobe unter einem sehr fein und schön gewebten Mantel der Bescheidenheit auszusprechen wagt. Die Vorrede, welche Herr Coello seinem Hamlet vorausschickt, beginnt folgendermassen:

„Vorliegendes Werk ist nicht, wie einige ohne Bedenken angenommen haben, eine Uebersetzung, ja nicht einmal eine Bearbeitung des Shakespeare'schen Hamlet: beides, besonders das letztere scheint dem Autor beinahe unmöglich; und obwohl die Annahme, er habe es erreicht, ihn ungemein ehrt, so ist sie doch eine unrichtige, und sein Gewissen gebietet ihm herrisch, sie zurückzuweisen.

Der *Principe Hamlet* ist ein von dem gleichnamigen Stücke des englischen *Calderon* inspirirtes Drama. Und wer einen Augenblick darüber nachdenken will, was das Wörtchen „inspirirt“ wohl bedeute, der wird ohne Anstrengung begreifen, dass es ein vom ursprünglichen ganz verschiedenes Drama bezeichnen muss; obwohl es dem ursprünglichen sein Dasein, gerade so wie ein Sohn seinem Vater das Leben dankt, d. h. ihm in den physiognomischen Zügen

gleich, sonst aber ein selbständiges Leben und eine eigene Persönlichkeit hat.

Der Autor des spanischen Drama's meinte, als er seine mühe-reiche Arbeit begann — und bis jetzt hat er keinen Grund gehabt, seine Ansicht zu ändern — dass der dramatische Dichter als freier Herr, jeden fremden ihm gefallenden Gedanken, wo er ihn auch findet, aufgreifen und benutzen darf wie er Lust hat, wenn diese erlaubte That nur eine freie und offene Erklärung begleitet. Und, als enthusiastischer Bewunderer des Sängers von Stratford, nahm er sich vor, von ferne den leuchtenden Spuren seines Genius zu folgen, wie der Soldat seinem Chef folgt, um nur Theil zu nehmen am ruhmvollen Kampfe und hernach dunkel und unbekannt zu sterben.

Etwas anderes zu wollen, sich an's Verbessern und Corrigiren eines Gedichtes von solchem Werthe zu macheu, wäre ein Vorsatz, den man nicht dem närrischsten aller Narren und nicht dem dum-
sten aller Dummen zutrauen würde. Ewigen Hasses und auch der strengsten materiellen Strafen würdig wäre der freie Maler, der mit seinem Pinsel die erhabenen Linien der Concepcion von Murillo umänderte; wer aber überhaupt eine Concepcion malt, verfällt der in einen ernsten Fehler, wenn er die göttliche Leinwand des unsterblichen Sevillaners nicht vergessen kann? und wird er sie vergessen können, selbst wenn er es will? und verdient er darum Tadel?

Ich nun, verliebt in den Stoff des Hamlet, den Shakespeare nach einigen aus alten dänischen, von Belleforest zu tragischen Geschichten umgestalteten Fabeln, nach andern aus einer früher von Thomas Kyd verfassten Tragödie desselben Namens nahm, entschloss mich, ich weiss nicht, ob übel berathen, ein den Bedürfnissen der spanischen Bühne und den Specialverhältnissen unseres Publicums angepasstes Drama zu schreiben. Shakespeare mit seinem mächtigen Talente hat Personen ein ewiges Leben verliehen, die ein endliches vielleicht nie gehabt haben; und heutzutage leben die Gestalten Hamlet's und Ophelia's in der literarischen Welt wie die des Pelayo oder Isabel's der Katholischen in der historischen Welt. — In jener Welt bin ich ihnen begegnet und habe sie studirt; und indem ich sie in mein Drama einführte (das ich am bezeichnendsten *histórico-literario* nennen würde, wenn es von der zweiten Eigenschaft nur ein wenig hätte) konnte ich dem nicht entsagen, einige der Phrasen in ihren Mund zu legen, die sie wirklich ausgesprochen haben, um meiner demüthigen Arbeit den Duft der Wahrheit und den Zauber der Schönheit zu lassen; Duft und Zauber, die man nur

als unächt und nachgeahmt (*postizos*) darin wird finden können! . . . Ueber das, was in den folgenden Seiten Eigenthum und fremdes Gut ist, wäre viel zu sagen; der Autor will dessenungeachtet dem neugierigen Leser, der den Vergleich vornehmen will, die Ueberraschung nicht rauben, zu sehen, dass in ihnen nicht eine einzige übersetzte Scene ist, dass der Gang der Handlung total neu ist, neu eine grosse Zahl von Situationen, und eine nicht geringe von Characteren, neu endlich der Dialog in seinem beträchtlichsten Theile. — Und diese Ueberraschung will er ihm aus zwei Gründen nicht rauben; der erste ist von tadelnswerthem Egoismus; der zweite von hohem Edelsinn. Nämlich: so lange als irgend möglich und unter so vielen Menschen wie nur irgend möglich soll man arme Schöpfungen meiner Feder, die wie Krystall nur so lange glänzen werden als die Sonne sich in ihnen bricht, für Shakespeare'sche Schöpfungen halten; und zweitens soll die Kenntniss eines der bemerkenswerthesten Werke, die der menschliche Genius hervorgebracht hat, und das doch in Spanien, den kleinen Kreis derer abgerechnet, welche sich mit Liebe und Ernst literarischen Studien hingeben, sehr wenig bekannt ist, eine allgemeinere werden.“ —

Meint Herr Coello, sein Werkchen selbst werde die Kenntniss Shakespeare's mehren und heben, so steht diese Muthmassung in schlechtem Einklang mit der Behauptung, es sei so durchaus neu; meint er, indirect werde es zum Studium Shakespeare's anregen, so mag es sein; und wir wollen ihm für die Jüngerzahl, die er dem Meister etwa zugeführt haben könnte, von Herzen dankbar sein; doch fürchte ich, ihre Zahl ist eine sehr kleine, vielleicht gar null. Ein Werk, das werthlos ist, geht eben wirkungslos vorüber. Und wenn eine andere Stelle aus Herrn Coello's Vorrede auch darauf hindeutet, dass sein Drama reichlichen Beifall geerntet hat — er sagt, mit Ehren sei er aus seinem gewagten Unternehmen hervorgegangen —; wenn eine kurzsichtige, verschwenderisch ihr Lob ausstreuende Kritik diese Erstlingsarbeit eines ganz jungen Dichters auch als „epochemachend“, als Dichtung eines wiederauferstandenen Calderon feiert, wenn seine Arbeit auch einerseits ihrer Neuheit und Fremdartigkeit halber, andererseits wegen der Geschicklichkeit, mit der sie das neue mit dem alten Nationalen zu verquicken weiss, wirklich manche Freunde gefunden hat, so ist dieser Beifall doch weder ein dauernder, noch ein allgemeiner gewesen. Kein dauernder, denn schon lange meldet keine Zeitung mehr von einer Vorstellung des Hamlet; er war nicht mehr als eine Eintagsfliege, sommernachtgeboren, der vom ersten kühlen Morgenwindhauch der Kritik das

schwache Lebenslicht ausgeblasen ward. Kein allgemeiner; denn aus den Reihen jener Auserwählten, die dem deutschen Geiste willigen Zutritt geben, und die wohl auch einen Shakespeare kennen und lesen und sich vor seinem Genius bewundernd und mit der schuldigen Bescheidenheit neigen, erhoben sich ernste Gegner. Mit Zorn und Scham sahen sie zu, wie eine leichtsinnig frevelnde Hand an das gelegt ward, was ihnen für heilig gilt: denn so und nicht anders haben sie Herrn Coello's Verfahren angesehen. Sie nennen seine Umarbeitung ein literarisches Attentat, eine unerträgliche Profanation, ein unentschuldbares Verbrechen, das eigentlich nicht mehr als ein mitleidiges, wenn nicht verachtendes Lachen verdiene! So hart urtheilt die inländische tüchtige Kritik, die sich eingehend mit Herrn Coello's Drama beschäftigt hat; sie würde es flüchtiger berührt, und die ausländische würde es gar nicht erwähnt haben, wenn es sich nicht an Shakespeare anlehnte und zunächst den frohen Gedanken erregte, ein neuer Shakespeare-Kenner werde auf dem bisher so unfruchtbaren spanischen Boden als Apostel des englischen Propheten wirken. Doch scheint diese Hoffnung fehlgeschlagen; wenn auch Herr Coello in enthusiastischen Worten von Shakespeare spricht, und so thut als sei ihm daran gelegen, seinen Ruhm zu verbreiten, so hat man doch angesichts seines Werkes einigen Grund an der Aufrichtigkeit seiner Liebe zu zweifeln. Wahre Sympathie und der rechte Wunch zu helfen und ein edles Werk zu fördern, spricht eine andere Sprache als Herrn Coello's Vorrede sie hören lässt. Ein tieferes Verständniss und die rechte Würdigung des Shakespeare'schen Geistes hätte ihn zu einem anderen Werke begeistern müssen. Darüber, dass er eines seiner Dramen frei nachahmt, haben wir ihm keinen Vorwurf zu machen; darüber aber, dass das Ergebniss ein höchst untergeordnetes ist, dürfen wir unsere Meinung frei aussprechen. Wer ohne Shakespeare zu kennen Herrn Coello's Drama in dem Glauben liest, hier die erste Bekanntschaft mit dem Britten zu machen, — und Herr Coello hat wohl Recht, wenn er annimmt, das könne in Spanien geschehen, — der kann nicht zur Bewunderung hingerissen werden; enttäuscht wird er sich wieder von ihm abwenden. Anstatt also seinem Volke — in hohem Edelsinn — *altamente generoso!* — die Wohlthat der Shakespearekenntniss zu verschaffen, hat er dem Dichter nur die seltsame Ehre und Anerkennung verschafft, missachtet und verkannt, ja beinahe ausgepiffen zu werden, eine Ehre, die, freilich ohne Wissen des Publikums, vor zwei Monaten Schiller's Räubern Dank Herrn Coello's geheim gehaltener querer Benutzung dieses Stoffes factisch wiederfahren ist.

Dass es Herrn Coello also auch mit dem freien und unumwundenen Zugeständniss seiner Quellen nicht ganz Ernst ist, beweist diese Verwerthung unseres Schiller (in seinem Drama *Roque Guinart*). Auch habe ich noch andere Gründe, seine Stellung zu Shakespeare eigenthümlich und trotz aller Originalität auch unselbständig zu finden.

Wenn Herr Coello in der Behauptung irrt, er werde Shakespeare in Spanien bekannter machen, so hat er in allen sonstigen Behauptungen seines Vorwortes Recht. Er hat Recht, wenn er sagt: keine Scene seines Drama's sei wie bei Shakespeare; der Gang der Handlung sei ein anderer, viele Situationen seien neu, der Dialog ein selbständiger. Er hat Recht, wenn er behauptet, eine nicht kleine Zahl von Characteren sei neu; ja ich gehe über seine bescheidenen Aeusserungen noch hinaus und sage: keine einzige seiner Gestalten habe Shakespeare'sche Physiognomie, alle sammt und sonders seien hispanisch gefärbt. Herr Coello hat das auf den ersten Blick unmöglich scheinende Werk vollbracht, Shakespeare'schen Stoff, Shakespeare'sche Gestalten zu benutzen; diesen Gestalten Shakespeare'sche Gedanken und Shakespeare'sche Worte in den Mund zu legen, und dennoch den Shakespeare'schen Geist vollkommen heraus zu destilliren und sie mit hispanischen Ideen zu tränken. Er zerlegt die Reden des Shakespeare'schen Stückes in einzelne Sätze, aus diesen Sätzen wählt er nur die vollkommensten höchstgeltenden aus, hispanisirt sie oft gewandt, oft ungewandt und plump; die steckt er in eine vorher präparirte Sammlung altspanischer Phrasen, mischt sie wie Karten durcheinander und vertheilt sie blindlings an die Mitspielenden, es dem Zufall überlassend, zu welcher Zusammenstellung sie in ihren Händen kommen werden. Und diese ist dann auch oft eine höchst burleske!

Dass da von einer charakteristischen und gegensätzlichen Diction der einzelnen Helden nichts mehr zu merken sein kann, versteht sich von selbst! Herr Coello steht eben noch auf Voltaire-Laharpe-Duport-Moratin'schem Standpunkt. Was sie verlangten, hat er gethan. Er hat „die auf dem Kothe gefundenen Perlen aufgehoben, sie kunstgerecht behandelt und ihnen ein schönres Dasein im Reiche der wahren Poesie verliehen“. Sein Hamlet ist „Shakespeare's Hamlet, befreit von allem Trivialen und Burlesken“. Er benutzte nur diese Perlen, d. h. alle als schöne Stellen und geflügelte Worte berühmten Sätze, die er dann durch höchst bröckeligen Phrasenkitt lose aneinander bindet. Ausser diesen Perlen benutzt er nur den rohen Stoff, die Fabel, die an Effecten reich genug war, um auch einem spanischen Publikum zu gefallen. Denn er fand in ihr eine

bewegungsreiche Intrigue; von gewaltsamen Leidenschaften erregte Charactere; einen Verbrecher, einen Bruder- und Königsmörder auf dem Throne; eine Königin, die eine Ehe mit dem Bruder des ersten Gemahls eingeht, noch ehe die Trauerzeit um ist; einen Prinzen, der vom Geiste des Ermordeten zur Rache aufgestachelt, und durch die Rache seiner Liebe abspänstig gemacht wird, deren Gegenstand nun schuldlos dem Untergang verfällt; das ist ein Skelett, das den altspanischen nicht allzu unähnlich sieht, und das, wenn es auch Skelett, fleisch- und blut- und nerv- und muskellos bleibt, doch, wenn man ihm den weiten Mantel Shakespeare'scher Gedanken und spanischer Phrasen umhängt, manches Auge zu täuschen im Stande ist. Dass bei Shakespeare die Intrigue Nebensache, Hauptsache die Charactere sind, ist ihm gleichgültig; er nimmt, was er brauchen kann; was ihm unnütz scheint, verwirft er, und vieles, sehr vieles scheint ihm unnütz! So frei wie er hat noch kein Nachahmer den Hamlet behandelt; auch Ducis und Dumas hatten manche Umänderung vorgenommen, doch zeugen beider Dramen, mit Coello's verglichen, von einer schonenden Achtung fremder Geistesarbeit, von einer Keuschheit des Geschmackes, die man bei ihm vergeblich sucht!

Vor Allem sind Messer und Scheere energisch thätig gewesen. Herr Coello zeigt sich — in seinem Hamlet wenigstens — als enthusiastischer Verehrer der Einheitsprincipien: *eine* Handlung, an *einem* Orte in möglichst kurzer Zeit, unter möglichst wenig Personen, von denen jede nur von *einem* Gefühle beherrscht, *einem* Ziele zustrebt, das ist das Ideal, das er zu erreichen sucht. Zeit und Raum und Personenzahl und daher nothgedrungen auch die Handlung selbst, und auch der Eine Gehalt, die Gefühls- und Gedankenwelt der Handelnden, sind in staunenerregender Weise verkürzt worden. Durch drei Acte stürzt die immer noch ereignisreiche Handlung mit ungeheurer Schnelligkeit ohne Ruhepunkt und Pausen, ohne jede Episode, ihrem Ende zu. Am Abend beginnt der erste Act, Nacht ist es im zweiten, sechs Uhr Abends im dritten. Auf die Ereignisse des ersten wird im zweiten, auf die des zweiten im dritten mit gestern zurückgewiesen: höchstens zwei Mal vier und zwanzig Stunden nimmt also der Verlauf des Ganzen in Anspruch! Der erste Act spielt in der Vorhalle zum Königspalast; der zweite in einem Gemache desselben; der dritte bis auf die Schluss-Szene in einem andern; diese findet in einem grösseren Saale statt. Auch der Decorationswechsel ist also ein im höchsten Grade einfacher und beschränkter. Aus 22 redenden Personen — nicht

aus 32, wie Moratin versichert und wie Fräulein Biller wiederholt — sind sieben geworden. Alle Nebenpersonen, d. h. alle diejenigen, welche nicht direct daran arbeiten, den Doppelknoten der Liebe und der Rache zu schürzen oder zu lösen, sind beseitigt; nur die Hauptfiguren sind übrig geblieben: der König und die Königin als Verbrecher; der Prinz und seines Vaters Geist als Rächer; der Kanzler und seine Tochter als schuldlose Opfer; und als ihr Rächer ihr Sohn und Bruder Horatio. Alle diese sind in Prokrustesbette erst auf das richtige Grössenmass reducirt. Nur Horatio ist unförmlich angewachsen: in ihm sind Stücke von drei Shakespeare'schen Gestalten zu einer abstossenden Zwittergestalt aneinandergeklebt. Als Sohn des Polonius und Bruder der Ophelia ist er Laertes; als Freund und Mitwisser von Hamlet's Geheimniss ist er Horatio; als Ueberlebender und Nachfolger auf Dänemark's Thron, als Kriegsheld ist er Fortinbras: als alles dies zusammen natürlich ein lächerliches Monstrum, ohne jedes menschlich individuelle Gepräge. Wie wenig von der Handlung selbst gerettet ist, das hat schon die kurze Inhaltsangabe gezeigt. Der reelle Gehalt ist sehr vermindert, doch noch mehr der ideelle.

Aus dem Material der Shakespeare'schen stolzen Fregatte ist eine leichte Lustgondel herausgeschuitzt worden, die ohne schweren Ballast schnell und glatt, mit wenig Insassen, über die Wasser der Poesie dahingleitet. Eine Gondel aber wagt sich nicht in's hohe Meer hinaus; sie hält sich in engumuferten Fluss- und Seewassern; sie zieht nicht an weiten, hochaufgebauten Küsten vorüber; in der Ferne taucht daher kein Norwegen, kein Polen, kein Wittenberg auf. Kein Hintergrund! Kein Blick in weite Fernen! Wo ist die Grossartigkeit, die Unendlichkeit geblieben? Auf eine kurze Spanne Raum sind wir gewiesen; vier enge Zimmerwände versperrn jede Aussicht. Nicht das Geschick, nicht die Zustände einer ganzen Nation wirken bestimmend auf das Geschick der Helden ein; sie sind in rein persönliche Intriguen verwickelt, die wohl auch einen tragischen Ausgang nehmen, auch Hamlet und Fengo und Polonius und Ophelia den Tod bereiten, und nur Horatio und — unpassend genug! — Königin Gunhilda am Leben lassen, vielleicht um in ein Kloster zu gehen? oder gar um an Horatio's Hand noch ein drittes Mal den Thron von Dänemark zu besteigen? — die aber dennoch von der erschütternden Tragik des Originals unendlich viel eingebüsst haben. Der Dichter selbst nennt ja seinen Hamlet nur ein tragisch-phantastisches Drama. Seine Helden stehen ganz vereinzelt da; von einem festen Untergrund, von einer grossen Umgebung, von

einem Zusammenhang, einer Beziehung zu Staat und Gesellschaft, und dem sittlichen Leben ihrer Zeit und Nation ist keine Rede: nur ihre eigenen Interessen liegen ihnen im Sinne. Coello's Hamlet kam sicher nicht, die Zeit, die aus den Fugen, wieder einzurenken, nur um eine Familienangelegenheit zu ordnen, um als echter Spanier die Ehre seines Hauses mit Blut rein zu waschen. Wohl theilt der Dichter uns mit, dass die Handlung im achten Jahrhundert vor sich geht; ein namenloser Noruego wird bekämpft; seine Helden verathen, dass sie sich in Dänemark, in Helsingör befinden; sie tragen sogar nordische Namen: aus Claudius ward Fengo, aus Gertrud Gunhilda, aus Hamlet dem Ersten Horvendilo; doch fehlt allen positiven Aeusserlichkeiten jede Präcision: über die Thronfolge, über Hamlet's mögliche Ansprüche auf die Krone, die Fengo sich ohne weiteres auf die Stirn gedrückt hat, über nichts derartiges wird man klar, von Shakespeare'schem Naturalismus, von Localfarbe ist keine Spur vorhanden.

Ebensowenig wie Moratin hat also Coello verstanden, Hamlet als ein einheitliches Kunstwerk aufzufassen, und seine Eigenart wiederzugeben. Von seinem wahren Gehalt hat er keine Ahnung, nur die rohen Aeusserlichkeiten verstand er; nur bunte Bruchstückchen, die sein Auge für schön erkannte, und die, wie er wohl wusste, auch das Publikum, dem er seinen Hamlet vorzustellen gedachte, für schön halten würde, hat er benutzt. Alles Tiefere und Weitere aber, alles, was über das Gewöhnliche hinausgeht, alles Allgemeine, Speculative, alle Züge, die das innere Sein der Helden offenbaren — und so nur indirect ihr äusseres Handeln bestimmen, hat er als unnütz und störend sorgfältig entfernt, nur das Alltägliche, leicht Verständliche hat er zurückbehalten. Dem Riesenskelett hat er die Glieder so verstümmelt und verkürzt, dass es die sonstigen staubgeborenen Gebilde moderner spanischer Dramatiker keineswegs mehr überragt, während Shakespeare's Hamlet als eines der grössten Meisterwerke unklassificirbar, unerreicht, einzig in seiner Art dasteht, und über alles Moderne — nur über Faust nicht — hoch hinausragt. Was ihn so auszeichnet und ihm seine Einzelstellung giebt, und auch was ihm den Beinamen der Tragödie der „Nichthandlung“ verschafft hat, ist ganz ausgelöscht; das spanische Drama ist ein echtes Handlungsdrama geworden.

Aus den schweren nordischen Nebeln liess Herr Coello eine südliche Sonne, Licht und Wärme spendend, hervorbrechen. Er hob seinen Hamlet aus der geisterhaften, unheimlichen Traumatosphäre heraus, in die er allein passt. Die absichtliche Verworrenheit und

Unklarheit der bestimmenden Motive ist bei ihm gelichtet. Wo Shakespeare realistisch ist, in der Ausmalung der Scenerie, da ist Herr Coello unbestimmt; wo jener unbestimmt bleibt, wird er realistisch klar. Alles, was sich bei Shakespeare nur verschleiert zeigt, die Schuld der Mutter, des Königs Motive, Ophelien's Liebe, wird hier in krasses Licht gestellt und einseitig präcisirt: wir erfahren ganz genau, dass Fengo „*siervo de la envidia*“ den König um Thron und Weib beneidet hat; Gunhilda hat sich heisse Leidenschaft für jenen vorzuwerfen; Ophelia spricht ihre Liebe frank und frei und ohne Scheu aus; Hamlet weiss ganz genau, was er will, aus dem Liebhaber wird ein Rächer. Rache! ist sein drittes Wort. An jeder Person wird nur *eine* Leidenschaft gezeichnet, jede steht in *einem* Conflict, handelt nach *einem* Motiv und dies Eine muss daher natürlich greller ausgemalt werden als bei Shakespeare: wir haben es nicht mehr mit charactervollen Individuen, sondern mit leeren Typen zu thun. An Ophelia und Hamlet ist die Metamorphose natürlich am auffallendsten. Ophelia, obwohl sie noch die wohlgelungenste aller Figuren ist, und bisweilen das Mondscheinhafte, Schwache, Hingebende, Zarte, echt Weibliche der Shakespeare'schen Gestalt glücklich reproducirt, bewahrt diese Züge dennoch nicht in voller Reinheit. Mehrmals tritt sie stark romanisirt, geschwätzig, selbständig auf: ihre Liebe wird zu sehr in das grelle Licht der Leidenschaft gesetzt. Wer Shakespeare's liebliches Veilchen kennt, die schüchterne Ophelia, über deren Lippen kein Wort des Geständnisses kommt, der wird mit Unwillen in der gewandten, redseligen Südländerin ihr entstelltes Abbild sehen. Einen kräftigeren Pinselstrich, südlichere Farbenpracht konnte Herr Coello nicht umhin, überall anzuwenden. Auch Hamlet selbst ist ein ganz anderer geworden. Dem schwer dräuenden Schicksal, das ihm als rauhe Aussenwelt, als Geist der verderbten Zeit feindlich entgegentritt, ist kein Raum gegönnt; oder vielmehr, da der Gegensatz zwischen Hamlet's natürlichem Character und der Leidenschaft, die ihn ergreifen soll und nicht zu ergreifen vermag, gar nicht existirt; da er als Spanier zur Ausübung der Rachepflicht gleichsam prädestinirt ist, und diese also mit Leichtigkeit absolvirt, fehlt die eigentliche Tragik ganz, und jedes Interesse für den Helden fällt fort. Herr Coello konnte einen echten Hamlet-Character nicht verstehen; wie man zur Thatlosigkeit verdammt sein kann, ist ihm ein Räthsel; er vermag nur, den gewöhnlichen Massstab, mit dem man „Helden“ misst, an Shakespeare's Gestalt zu legen; und da er sie zu kurz befindet, Schwächen und Mängel an ihr entdeckt, sucht er diese zu

beseitigen; Hamlet's Grübelei, sein unnützes Zaudern, Zögern und Zagen zu beschränken und ihn „heldenhafter“ zu machen. Das gelingt ihm denn auch. Hamlet wird zum Südländer, Romanen, Spanier, Helden und *caballero* umgewandelt. Held aber ist im Auge der Spanier nur der, welcher die Handlung leitet und sie kraft seiner Tugend oder Bosheit, ungeachtet aller Hemm- und Hindernisse, zu dem Ziele führt, zu dem er sie führen will. Hamlet musste also thatkräftig werden: alles musste Plan und Absicht, der Ausgang ein selbstgelenkter sein. Nicht durch Zufall und willenlos durfte Hamlet sterben, er tödtet sich selbst; nicht in einem plötzlichen, letzten Zornausbruch durfte der schon den Tod in sich Fühlende auch Fengo's Leben kürzen; ein durchdachter, klugersonnener Anschlag bereitet auch diesem sein Ende. Und weil es so ist, muss auch der innere Kampf zwischen der Stimme der Pflicht, die ihn zur Handlung drängt und der Reflexion, die seinen Willen lähmt, fast ganz fortfallen. Bei Shakespeare kann dieser Kampf fünf Acte hindurch zu keinem Siege führen, ununterbrochen wühlt er in der Tiefe, und jedes, auch das anscheinend zufälligste, nichtssagendste Wort, jeder leiseste Ansatz zur That, jedes Scheitern dieser Versuche wird durch sein schwankendes Vorwärts und Rückwärts bedingt und bestimmt. Bei Coello aber wird nur Einmal mit kurzen deutlichen Worten der Kampf und der sofort errungene Sieg vom Helden gemeldet. Sein Hamlet muss von dem Augenblicke an, wo der Geist seines Vaters ihm das echt spanische Amt überträgt, seinen Stahl mit dem Blute seines Feindes zu färben, gleichviel wer dieser Feind auch ist, von der Unabweisbarkeit seiner Mission ganz durchdrungen sein; ohne tieferen, inneren Aufruhr muss er alles, was die Kraft seines Gefühls beeinträchtigen könnte, zerstören. In den ersten Scenen bilden Trübsinn, Weltschmerz, Ironie noch einen Bestandtheil seines Characters; sobald der Geist gesprochen hat, fallen aber diese nordisch-germanischen Züge fort, und nur dann und wann, wo ein Bühneneffect erzielt werden soll, setzt er für Augenblicke die deutsche Träumermaske wieder auf. Seine Worte muthen uns oft noch germanisch an, seine Thaten aber sind durchaus romanisch. So oft Hamlet den König erblickt, zückt er den Dolch; und als der Versuch zwei Mal missglückt ist, greift er zum heimlicheren Gifte. Die Leidenschaft der Rache ist in ihm mit ganz anderer Macht thätig, als im englischen Hamlet: auf seinen Zügen liegt noch die frische Farbe der Entscheidung, ihn hat des Gedankens Blässe wenig angekränkelt, nie hat er in Wittenberg studirt, — oder war er einmal dort, worauf das ihn stets begleitende

Büchlein vielleicht hinweisen soll, so kann er stolz den altspanischen Spruch citiren: *La ciencia no embota el hierro de la lanza ni hace floja la espada en la mano del caballero*: die Wissenschaft stumpft nicht der Lanze Eisen ab, und macht das Schwert in der Hand des Ritters nicht schwach.

Auf diese vollkommene Umgestaltung des contemplativen Germanen zum activen Romanen blickt Herr Coello nun gewiss nicht ohne das stolze Bewusstsein herab, etwas Grosses vollbracht zu haben; aber ganz ohne das Bewusstsein, einen lebendigen Organismus zerstört zu haben: er hat ja die Formlosigkeit des Shakespeare'schen Baues, das Unproportionirte seiner Glieder, die Fülle seines Schmuckwerkes, das ungerechtfertigte Sichbreitmachen der Nebenfiguren aufgehoben; Hamlet selbst hat er von den Schlacken der Unmännlichkeit und Schwäche gereinigt; die Reinheit, Klarheit und Einheit, die der Barbar fortwährend vermissen lässt, hat er überall wieder hergestellt. In der That, er ist der Zauberer, den Frankreich schon in Ducis zu sehen glaubte, der durch den Reiz und die Kraft seiner Worte Shakespeare's Sonne „von allen Nebeln befreit hat“.

Diese umgestaltende Zauberkraft kann ich ihm nicht absprechen; doch kommen ihre Wirkungen und deren Resultate mir nicht neu vor, und ich vermüthe, dass Herr Coello seine Kunstgriffe einem Lehrmeister abgelernt hat. Und zwar ist dieser Lehrmeister kein anderer als Moratin. Auf den ersten Blick sieht es freilich, besonders angesichts der streng beobachteten drei Einheiten, so aus, als hätte Herr Coello selbständig, nach festen Principien gearbeitet. Sieht man aber näher zu, so überzeugt man sich vom Gegentheil. Da er nämlich sonst z. B. in der künstlichen Handhabung und Verwerthung der Metren durchaus nicht als strenger Classicist auftritt, da die pedantischen Kunstregeln, wie man aus dem poetischen Fluge seiner reichgeschmückten Sprache schliessen muss, seinem Character wenig entsprechen, da er seiner etwaigen Ueberzeugung von der Echtheit jener Grundsätze in seinen späteren Werken nicht treu geblieben ist, und so bewiesen hat, dass er auf keinem so unverrückbaren Standpunkte wie Moratin steht; da er gezeigt hat, dass er fremde Hülfe wohl zu gebrauchen weiss (Roque); da er ferner im Hamlet im Allgemeinen praktisch durchführt, was Moratin in seiner Kritik theoretisch als das beste Verfahren pries; da alles einzelne, was Moratin tadelt und missbilligt, auch vor seinen Augen keine Gnade findet; da er, so oft Moratin den Wunsch ausspricht, dies oder das in diesem oder jenem Sinne verändert zu sehen, der gehorsame Vollstrecker dieser Imperative wird; da er hingegen alles,

was Moratin lobt, *tren reproducirt*; da er ausserdem überall, wo er Shakespeare'sche Worte unverändert benutzt, sie genau in derselben spanischen Form vorführt, in welche Moratin sie gegossen hat, während Clark und Mac-Pherson, die selbständig zu Werke gingen, auch solchen Einzelheiten ganz abweichende Fassungen gaben: so kann man wohl annehmen, dass der weniger selbständige Herr Coello nicht zufällig, sondern absichtlich die von Moratin vorgeschriebenen Bahnen eingeschlagen, und dass er sich seine in Spanien hochberühmte, wenn auch kaum gelesene Kritik zu Nutze gemacht hat, in dem guten Glauben, es sei sicherer, von einer bewährten Hand geleitet, als allein den Weg zum Parnass hinaufzuwallen.

Es würde zu weit führen, wollte ich alle Punkte aufzählen, in denen Coello sich als treuer Anhänger Moratin's zeigt; ich müsste dessen sämtliche Bemerkungen, die Fräulein Biller schon zum grössten Theil übersetzt hat, noch einmal ausschreiben. Ich erwähne also nur einige wenige Hauptsachen. Erstens: Der Wortlaut Shakespeare'scher Sätze ist bei beiden absolut derselbe; in *Nada mas!* in *Economía economía*; in *aparentar*; in *algo mas que deudo y algo menos que amigo*; in *existir ó no existir*; in *morir es dormir*; in *al convento! pronto* etc.

Zweitens: Moratin giebt und Coello erfüllt den Befehl: nur Helden- und Handlungsdramen zu schreiben; nur tadellose Helden vorzuführen, die nicht durch allerlei zum Leben untaugliche Eigenschaften, durch argwöhnische, selbstquälerische Gedanken vom Handeln abgehalten werden. Jener dringt darauf, den Gang der Handlung, *la marcha de la accion*, möglichst zu beschleunigen; alle Scenen, die das nicht unmittelbar thun, zu streichen; das Gemälde nicht mit Figuren zu überladen, die die Kerngruppe in Schatten stellen; nicht Komik und Tragik mit einander zu mischen; die auf dem Theater so kostbare Zeit nicht mit unnützen, müssigen Plaudereien zu vergeuden; nicht niedrige und hohe Personen in Einem Stücke vorzuführen.

Drittens seien als Einzelheiten erwähnt, dass Moratin z. B. Hamlet's Selbstmordgedanken, den grossen Monolog, an unrechter Stelle zu sehen meint, und behauptet, solche Gedanken wären nur im ersten Acte erlaubt, so lange Hamlet die dunkle Ahnung des Verbrechens, aber noch nicht ihre Bestätigung aus dem Munde des Geistes habe; des *Rüchers* Pflicht sei es, zu leben, er versündige sich, wenn er feige zaudernd vor der That zurückschrecke. Das adoptirt Coello und stellt den Monolog wirklich vor des Geistes

Offenbarung. Des Königs Gebet ist Moratin zu zerknirscht und aufrichtig; darum unterdrückt es Coello so gut wie ganz; sein Fengo macht nur den Versuch zu beten. Moratin erklärt das erste Erscheinen des Geistes für überflüssig, Coello lässt es fort. Moratin tadelt den zufälligen Ausgang, Coello hebt jede Zufälligkeit auf; Moratin sagt, fünf Acte seien zu viel, drei würden genügen; Coello beschränkt sich auf drei; u. s. w. u. s. w.!

Ich glaube also, wenn Herr Coello den Spaniern ein Bild vorgeführt hat, das ganz ohne Hintergrund, ohne Fern- und Tiefsicht und ohne jede Stimmungsatmosphäre ist, ein Bild, das mit einer grauen Mauerwand abschliesst, von der sieben Figuren ziemlich in einer Linie des Vordergrundes aufgestellt, und mit grellen Farben gezeichnet, sich abheben; wenn er die Gestalten, die eine Künstlerhand mit vollendeter Meisterschaft gemalt hatte, zu Figuren erniedrigt, wie ein effecthaschender Bilderbogen sie braucht, so verfuhr er so, weil die dazu nöthigen Hantirungen ihm von Moratin mit ziemlicher Genauigkeit vorgeschrieben waren. Vielleicht hätte er Besseres geleistet, wenn er selbständiger und freier gehandelt hätte. So kann ich nur wiederholen, dass sein Hamlet eine unleidliche Profanation des Shakespeare'schen Werkes ist!

Wenn ich nun vorher meinte, gerade der tiefe Gedankengehalt, die Unendlichkeit und Vieldeutigkeit dieses Werkes übe seine mächtige Anziehungskraft auch auf den spanischen Geist aus, so steht freilich Herrn Coello's rein äusserliche Auffassung des Hamlet-Characters in einem eigenthümlichen, fast ironischen Gegensatze dazu. Doch dass der spanische Geist das Räthsel noch nicht zu lösen verstand, dass er die Hülle noch nicht durchschaut und den Kern noch nicht herauszulösen weiss, und dass gerade der in jedem Falle gewagte Versuch einer Nachbildung missglücken musste, das hebt die Richtigkeit jener Behauptung noch nicht auf. Ist man sich des Vorhandenseins jenes Problems doch wenigstens bewusst! Und was man über die Dürftigkeit und Vereinzeltheit der spanischen Hamlet- oder Shakespeare-Kenntniss auch denken mag, das Eine steht fest und wir dürfen es als frohe Botschaft verkünden, dass in dem ernstesten und hie und da schon Frucht tragenden Streben nach geistiger Wiedergeburt auch der Versuch, Shakespeare in Spanien einzubürgern ein leuchtender Punkt ist! Werke, wie Herrn Clark's Uebersetzung werden hoffentlich bald nicht mehr vereinzelt dastehen.
