

Werk

Titel: Shakespeare's Königsdramen, ihr Zusammenhang und ihr Werth für die Bühne

Autor: König, Wilhelm

Ort: Weimar

Jahr: 1877

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0012|log14

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Shakespeare's Königsdramen, ihr Zusammenhang und ihr Werth für die Bühne.

Von

Wilhelm König.

Die in der ersten Gesamtausgabe von Shakespeare's Dramen ausschließlich als Historien bezeichneten Stücke, die sogenannten Königsdramen, haben einerseits ganz besonders die Bewunderung der Verehrer des Dichters erregt, andererseits mehr als andre seiner Werke vielfachen Tadel erfahren. Die Realisten haben ihnen geringeren Werth als andern Dramen des Dichters beigemessen, ihnen alle einheitliche Handlung abgesprochen, und namentlich Benedix hat an ihnen in seiner 'Shakespearomanie' eine Fülle von Mängeln und Verstößen gegen die Kunst überhaupt, gegen das Drama und insbesondere gegen das historische Drama nachzuweisen gesucht, die wenn sie wirklich vorhanden wären, ihren poetischen Werth und, ihre Brauchbarkeit für die Bühne völlig in Frage stellen würden. Es kann weder als zeitgemäfs noch erspriesslich erscheinen, auf diese schon ihrer Form nach für ernstliche Erörterung nicht geeigneten Ausstellungen jetzt noch näher einzugehen und sie zu widerlegen, es kann auch zugegeben werden, dafs sich in den meisten Dramen Shakespeare's, welche die englische Geschichte behandeln, nach verschiedenen Richtungen hin Mängel finden, aber es wird unumstößlich bleiben, dafs wir an ihnen im Ganzen wie in den meisten einzelnen Dramen poetische Werke ersten Ranges besitzen, denen die Bewunderung aller Zeiten gesichert ist. Jede eingehende Prüfung derselben wird der Regel nach eine Quelle hohen Genusses, sittlicher Befriedigung und vielfach Veranlassung zur Läuterung der Ansichten und Kunstprincipien sein, welche der Leser ihnen ent-

gegenbringt und deren Anwendung er an ihnen versucht. In dieser Ueberzeugung halten wir es nicht für unersprießlich, einmal unter dem Gesichtspunkt des Zusammenhanges der Historien Shakespeare's sowie mit Rücksicht auf die damaligen und heutigen Bühnenverhältnisse den Werth derselben und einzelner darauf gerichteter Angriffe einer Prüfung zu unterziehen.

Von allen gegen die Historien Shakespeare's erhobenen Ausstellungen wird sich bei näherer Erwägung ein Theil unter allen Umständen als unhaltbar und ein anderer, ungleich kleinerer, als gerechtfertigt erweisen, die meisten angeblichen Fehler aber werden sich durch den Zustand der damaligen Bühne erklären und nur unserer heutigen Theatereinrichtung gegenüber sich als solche erweisen, noch andre werden in anderem Lichte erscheinen, wenn der Zusammenhang der Historien unter sich und ihre Eigenschaft als ein geschlossenes Ganzes berücksichtigt wird. Wir werden es hier also namentlich mit den beiden letzteren Kategorien zu thun haben. Dabei werden wir uns zunächst so viel als möglich zu vergewissern haben, in wieweit der Dichter ein zusammenhängendes Ganze zu schaffen beabsichtigte. Dafs dies im Allgemeinen der Fall war, wird kaum zweifelhaft sein, nur das ist ungewifs, in welchem Umfang und zu welcher Zeit, in welchem Stadium des dichterischen Schaffens er den Plan dazu gefafst und wie er ihn ausgebildet hat. Namentlich ist nicht mit Bestimmtheit erkennbar, ob König Johann, noch weniger ob Heinrich VIII. als zu den andern Stücken gehörig gedichtet worden ist. Zur Richtschnur für die nähere Untersuchung wird am besten die muthmafsliche Entstehungszeit der einzelnen Dramen dienen, wobei wir als unzweifelhaft und allgemein anerkannt voraussetzen dürfen, dafs die York-Tetralogie vor der Lancaster-Tetralogie entstanden ist. Doch stöfst uns in der Betrachtung der einzelnen Stücke gleich beim ersten Theil Heinrichs VI., der im Allgemeinen als das Erstlingswerk der Historien gilt, der Zweifel auf, ob demselben nicht der zweite und dritte Theil wenigstens in der älteren uns vorliegenden Form der sogenannten Quartausgabe vorangegangen ist. Ulrici hält es für wahrscheinlich,¹⁾ dafs Shakespeare erst den zweiten und dritten Theil in der Form und unter dem Titel der Quartos *'The First Part of the Contention &c.'* und *'The True Tragedie of Richard &c.'* der Bühne übergeben und dann erst den ersten Theil dazu gedichtet und allen drei Stücken den jetzigen Titel gegeben habe, wobei die zwei älteren Stücke nochmals um-

¹⁾ Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Th. 3, S. 43.

gearbeitet worden seien und ihre jetzige Gestalt erhalten hätten. Dagegen ist jedoch geltend zu machen, daß die Titel der zwei alten Ausgaben, auf welche Ulrici seine Ausführung besonders stützt, wenig oder nichts beweisen, da diese sehr wohl unabhängig vom ersten Theil als poetisches Werk bestehen konnten. Der erste Theil kann daneben füglich vorhanden gewesen sein, aber er war dem Buchhändler, der ja auch die zwei andern Theile nur unberechtigter Weise edirte, nicht zugänglich, oder er glaubte kein Geschäft damit zu machen, oder der Dichter hatte den ersten Theil als eine unreife Jugendarbeit überhaupt noch in keiner Weise bekannt gemacht. Das letztere erscheint am wahrscheinlichsten. Der erste Theil Heinrich's VI. ist seinem Inhalte nach, und soweit derselbe durch Correcturen und Aenderungen nicht zu beeinträchtigen ist, offenbar eine viel unreifere Schöpfung als die folgenden Theile, und die wesentlichsten Vorzüge der letzteren finden sich schon in den erwähnten Quartausgaben, nämlich die Herstellung eines dramatisch wirksamen und folgerichtig entwickelten Ganzen. Der Hauptunterschied dieser Bearbeitung vom jetzigen Text des zweiten und dritten Theiles besteht in der fast durchweg trocknen und einfachen Sprache derselben gegenüber dem poetischen Schwung und der rhetorischen Ausführung in den Originalausgaben. Dies wird zwar von Alexander Schmidt, der demgemäß eine einzige Redaction für die Quartos und die Folio annimmt, auf den Umstand zurückgeführt, daß die ersteren ihre unvollkommenere Form nur durch das Nachschreiben im Theater und gelegentliche Herstellung nach dem den Herausgebern nicht zugänglichen Originale, das durch die Folio repräsentirt werde, erhalten habe. So augenscheinlich eine solche Verstümmelung bei vielen und namentlich den von A. Schmidt nachgewiesenen Stellen stattgefunden hat, so deuten doch andererseits einige inhaltlich verschiedene Scenen¹⁾ und Stellen auf eine doppelte Redaction und durch eine Vergleichung der Sprache der Quartos mit der im ersten Theil der Trilogie, welche ziemlich dieselbe Einfachheit aufweist, und wieder mit dem zweiten und dritten Theil in der Folio wird die von Ulrici aufgestellte Vermuthung²⁾ sehr plausibel, daß Shakespeare, als er zuerst an das historische Drama sich wagte, einen solchen Stil, der sich nicht zu sehr von der Chronik entfernte, für

¹⁾ Vgl. v. Friesen, Shakspeare-Studien B. 2. Wien 1875. S. 49. Delius, Einleitung zum dritten Theile Heinrich's VI., Seite V. Einleitung zu Heinrich VI. 2. Theil von Alexander Schmidt in der Ausgabe der Deutschen Shakspeare-Gesellschaft S. 7 ff.

²⁾ Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. 3. S. 29.

den der Gattung angemessenen hielt. Da nun auch die äußeren Beglaubigungen und Zeitangaben nichts entscheiden, indem die erste Quartausgabe 1593 in die Buchhändler-Register eingetragen ist, und vom ersten Theil Heinrich VI. durch Nash' Pamphlet von 1592 erwiesen wird, daß solcher damals schon mehrfach aufgeführt war, so dürfen wir namentlich nach der innern Beschaffenheit der Dramen mit Sicherheit annehmen, daß von den Historien zuerst der erste Theil Heinrich VI., dann der zweite und dritte in der unvollkommenen Gestalt und demnächst in der jetzt aufgenommenen, oder wenn wir A. Schmidt's Ansicht vollständig adoptiren wollen, in einer einzigen Redaction gedichtet worden ist. Daß aber alle drei Werke und alle Ausgaben davon unter allen Umständen nur auf Shakespeare zurückzuführen sind, und daß weder Greene noch sonst ein Anderer irgend einen Anspruch auf Autorschaft daran erheben kann, darf als endgiltig festgestellt angenommen werden.¹⁾

Mit dem vorstehend aufgestellten Resultat soll aber keineswegs erwiesen werden, daß die genannten Dramen vollständig und in der durch die erwähnten Ausgaben gegebenen Gestalt in der bezeichneten Reihenfolge und vor den andern Historien entstanden sind. So sehr wir uns im Allgemeinen der wiederholt ausgesprochenen Ansicht anschließen können, daß Shakespeare seine Dramen der Regel nach in einem Gusse geschaffen und wenig daran geändert hat, so liegen doch im Einzelnen auch Beweise für das Gegentheil vor, und seine unmittelbare Betheiligung am Theater als Schauspieler macht es schon an sich wahrscheinlich, daß er mehrfach Veranlassung zu Aenderungen an fertig gedichteten und selbst an aufgeführten Stücken genommen hat. Ganz besonders wird dies aber bei den so umfangreichen Darstellungen aus der englischen Geschichte der Fall gewesen sein, wenn wir auch nur bei den einzelnen Tetralogien annehmen wollen, daß er sie als Ganzes hat geben wollen. Wäre der Plan des Dichters auch selbst von vorn herein in allen Hauptumrissen fertig gewesen, so sind bei einem so umfangreichen Werke nachträgliche Verbesserungen unvermeidlich, um die Harmonie des Ganzen herzustellen, und auch Shakespeare hat unerachtet seines Genies oder grade in Folge desselben solche vornehmen müssen, wenn er auch bei seiner Sorglosigkeit um einzelne Discrepanzen noch so manches stehen gelassen hat, was besser geändert und in größere Uebereinstimmung mit andern Parteen seiner Dichtung gebracht worden wäre.

¹⁾ Ulrici a. a. O. B. 3. S. 4 ff. A. Schmidt in den Einleitungen zu Heinrich VI., Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Namentlich sind bei dem ersten Theil Heinrich's VI. nachträgliche Zusätze erfolgt, und es ist dies um so natürlicher, als dieses das erste und von der Vollendung des ganzen Cyklus zeitlich am weitesten entfernte historische Drama des Dichters ist. Im Folgenden versuchen wir diese Aenderungen annähernd nachzuweisen, nachdem wir zuerst dem Plan des Dichters einigermaßen zu folgen gesucht und einen Blick auf die Quellen, aus denen er das Thatsächliche seiner Darstellung entnahm, geworfen haben werden.

Diese Quellen waren fast ausschließlich die Chroniken von Holinshed und Hall. Da der erstere Chronist überall die Angaben des letzteren benutzt hat, so ist nicht gut festzustellen, auch ziemlich gleichgiltig, wo Shakespeare die eine oder die andre Chronik gebraucht hat, doch muß, da die von ihm nachweislich benutzte Ausgabe des Holinshed vom Jahr 1586 ist, für seine etwa früher fallenden Historien lediglich Hall seine Quelle gewesen sein, und da auch die Sterbescene und die letzten Reden Talbot's augenscheinlich Hall als Vorbild ergeben, nicht Holinshed, so läßt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß der erste Theil Heinrich's VI. vor seine Bekanntschaft mit Holinshed und vielleicht auch vor jene Zeit zu setzen ist.¹⁾ Schon bei Beschaffenheit jener Quellen, die in Ermangelung wissenschaftlich gehaltener Geschichtswerke damals vielleicht die einzigen oder besten waren, welche dem Dichter für die Geschichte seines Vaterlandes zu Gebote standen, würde es unbillig sein, wenn wir in seinen Historien eine den heutigen Anforderungen entsprechende Darstellung des geschichtlichen Zusammenhanges, auch soweit solche für das Drama passend ist, beanspruchen und es ihm als einen Mangel an Kunstverstand oder Einsicht in die Verhältnisse anrechnen wollten, wenn er solchem Anspruch nicht Genüge geleistet haben sollte. Er konnte in dieser Richtung nicht viel mehr thun, als er gethan hat, nämlich sich die trockene Erzählung äußerer Begebenheiten, wie solche die Chronik ihm gab, auf seine Art zu beleben und dieselben mehr aus allgemein menschlichen Bedingungen und Verhältnissen zu erklären, als aus eigenthümlichen Zeitströmungen und der sich vollziehenden Organisation der einzelnen Stände und Faktoren des Staates. Freilich wiederholt sich auch bei den Historien jener Umstand und jene Methode, die wir dreist als Fehler bezeichnen können und welche dem Werth seiner Dichtungen an so manchen Stellen Abbruch thut, daß er zu

¹⁾ Wenn wir nämlich annehmen, daß er Holinshed's Buch gleich nach dessen Erscheinen kennen gelernt hat. Vergl. Al. Schmidt in der Einleitung zu diesem Drama in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. II, S. 311.

sehr an der ihm vorliegenden Quelle festhielt und zu vollständig deren oft unklare und nicht motivirte Darstellung wiedergab.

Da die Chronik allein den Dichter kaum zu einer poetischen Darstellung der darin erzählten Ereignisse begeistern konnte, so sind wir berechtigt, nach dem Plan und der Idee zu fragen, welche ihn beseelte, als er noch in jungen Jahren, vielleicht noch in Stratford die dramatische Bearbeitung der englischen Geschichte mit dem ersten Theil Heinrich's VI. begann. Wahrscheinlich war es zunächst eine Verherrlichung Talbot's, eines Nationalhelden der Engländer, welche er im Auge hatte. Gerade der Umstand, daß er Züge in seine Dichtung einflocht, wovon die Chronik nichts enthielt, wie die völlig episodische Scene mit der Gräfin Auvergne, die vollständige Aufzählung der Titel Talbot's übereinstimmend mit dessen Grabmal in Rouen, welche insbesondere auf einen sehr jugendlichen Geschmack deutet, kann als Beweis gelten, daß es dem Dichter von Haus aus weniger um eine Darstellung der englischen Geschichte als um die jenes Helden zu thun war, oder daß er in der letzteren auch das Wesentlichste der damaligen Geschichte seines Vaterlandes erblickte. Da er nun den thatsächlichen Inhalt seiner Dichtung in der Hauptsache der Chronik entnahm, so wurde sein dramatischer Versuch, wie er wohl bezeichnet werden kann, eine Schilderung der in seiner Quelle enthaltenen Ereignisse, welche Bezug auf Talbot hatten, also der Kämpfe mit Frankreich und der innern Streitigkeiten, denen er zuletzt zum Opfer fiel. Als eine besonders poetische Erscheinung trat ihm aus der Erzählung jener Kämpfe ferner die Pucelle entgegen, welche er daher als zweite Hauptperson seinem Helden gegenüberstellte. Um beide gruppirt er dann die andern Personen, welche in jenen Kämpfen eine Rolle spielten, oder vielmehr er brachte sie in seiner damals noch kunstlosen Art, wo sie eben vorkamen, auf die Bühne. Dabei fand die Uneinigkeit der englischen Großen, die Feindschaft zwischen Winchester und Gloster, York und Somerset eine mehr untergeordnete Beachtung. Uebrigens führte er auch Talbot's Thaten fast nur da, wo ihm die Pucelle als Vorkämpferin der Franzosen gegenüberstand, vor und ließ ganze Feldzüge des greisen Helden aus der letzten Zeit seines Lebens unbeachtet. Er ließ ihn auch in seinem Drama vor der Pucelle fallen, während in Wirklichkeit die letztere 1431 verbrannt wurde und Talbot's Tod erst 1453 erfolgte. Warum gerade darin der Dichter von der historischen Wahrheit und der Chronik abwich, ist nicht ganz deutlich, wenn wir Talbot als die Hauptperson voraussetzen; vielleicht wurden dem Dichter die sonstigen den englischen Staat berührenden

Ereignisse allmählich wichtiger, vielleicht benutzte er auch aus mißverstandenen Patriotismus den Ausgang der Pucelle, um mit einem Siege der Engländer nach dem Unterliegen Talbot's abzuschließen.¹⁾

In dieser Gestalt und nach diesem Plan mag der erste Theil Heinrich's VI. gedichtet gewesen sein, als der Plan zum zweiten und dritten Theil der Trilogie gefaßt wurde. Erst dann dürften die Scenen mit der Brautwerbung Suffolk's zum Anschluß an das folgende Stück und namentlich alle die Scenen und Dialoge beigelegt worden sein, welche sich auf den Streit der Rosen beziehen, darunter selbst die, welche York's und Somerset's Feindschaft betreffen, sofern sie nicht unmittelbar mit dem Fall Talbot's zusammenhängen. Wir bezeichnen also als nachträgliche Beifügungen die vierte und fünfte Scene des zweiten Akts, den Streit im Tempelgarten und Mortimer's Tod enthaltend, ferner in Akt III Scene 1 die Wiedereinsetzung York's in seine Familiengüter, und in Akt III Scene 4, sowie Akt IV Scene 1 den Streit Vernon's und Basset's und dessen Ausdehnung auf Somerset und York, so wie das dann folgende kurze Gespräch zwischen York und Warwick (IV, 1, 76—161. 174—181), vielleicht auch die Worte York's in Akt V, Scene 4 zum Cardinal, oder wenigstens zu Warwick, worin auf den Verlust Frankreichs hingedeutet wird. Das Drama konnte dann füglich mit Scene 4 und der erklärten Lehnunterwürfigkeit Frankreichs unter England schließen. Dann wäre Talbot bis zu seinem Ausgange auf die Bühne gebracht und zugleich ein patriotisch befriedigender Abschluß durch jene Unterwerfung gewonnen gewesen. Die hierzu nicht passenden, weil den spätern Abfall Frankreichs in Aussicht nehmenden seitwärts gesprochenen Worte Alençon's (159—164) würden dann ebenfalls als späterer Beisatz zu erachten sein, ebenso die chorartigen auf den künftigen Verfall des Reichs und mithin auf die folgenden Stücke hinweisenden Worte Exeter's am Schluß von Scene 1 im dritten und vierten Akt.

Alle diese vorstehend bezeichneten auf die folgenden Historien deutenden Parteen, die überdies von einem reiferen poetischen Schaffen Zeugniss geben, lassen sich unbeschadet des Zusammenhanges völlig aus dem Drama ausscheiden und es ist schon damit die Wahrscheinlichkeit für deren spätere Einschlebung gegeben. Zu welcher Zeit diese Zusätze und ob sie alle gleichzeitig gemacht worden sind, läßt sich natürlich mit Sicherheit nicht bestimmen. Nur bei einzelnen Scenen und Gesprächen ist es wegen deren un-

¹⁾ Vergl. die Einleitung zu diesem Stück von Al. Schmidt in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 2, S. 311.

mittelbaren Zusammenhanges augenscheinlich, daß sie gleichzeitig beigelegt worden sind, so die Scenen, welche den Streit Vernon's und Basset's enthalten, ferner die vierte Scene von Akt II und die Wiedereinsetzung York's in Akt III Scene 1. Die meisten der erwähnten Zusätze sind gewiss beigelegt worden, als die Trilogie Heinrich VI. oder die ganze York-Tetralogie vollendet wurde, einzelnes aber, namentlich die Scene mit Mortimer's Tod, dürfte viel später gedichtet sein, worauf wir bei Besprechung Heinrich's IV. noch zurückkommen.

Eine gewisse Bestätigung, daß in der hier angedeuteten Art der erste Theil Heinrich's VI. Zusätze erhalten und Veränderungen erfahren hat, und daß vielleicht noch weitere beabsichtigt waren, gewährt auch die Sceneneintheilung der ersten Gesamtausgabe von Shakespeare's Dramen, der Folio von 1623, welche grade bei diesem Stücke in eigenthümlicher Weise von der der andern Historien abweicht. Während in derselben die früheren, nach der historischen Zeitfolge eingereihten Stücke des ganzen Historienzyclus von König Johann ab die Sceneneintheilung vollständig und im wesentlichen eben so haben, wie die gangbaren neueren Ausgaben, findet sich erst bei Heinrich V. die bloße Eintheilung in Akte, nicht in Scenen, aber gleichmäßig durch alle Akte. Dagegen ist dann beim ersten Theil Heinrich's VI. die Sceneneintheilung nur theilweise und ganz unregelmäßig vorhanden. Bis zum dritten Akt fehlt dieselbe ganz und ist nur im Anfang beider Akte, wie auch beim ersten Akt von Heinrich VI. nach der Bezeichnung des Aktes beigelegt: *Scena prima*, ohne daß ein weiterer Scenenvermerk diesen Worten entspreche. Der dritte Akt enthält hierauf die vollständige Scenenbezeichnung wie die jetzigen Ausgaben, während der vierte Akt die erste Scene mit der entsprechenden Ueberschrift enthält, dann aber die weitem Scenen dieses Aktes (nach unserer Eintheilung) ohne Ueberschrift folgen lässt. Die dann folgenden ersten beiden Scenen des fünften Aktes sind aber als zweite und dritte Scene (des vierten Aktes) in der Folio bezeichnet und denselben sind dann die folgenden (3 und 4) wieder unbezeichnet angereiht, und erst die letzte Scene des ganzen Stückes (und des fünften Aktes unserer Ausgaben) hat die Ueberschrift *Actus quintus* ohne Scenenvermerk. Dann findet sich in den folgenden beiden Theilen Heinrich's VI. weder Akt- noch Sceneneintheilung und nur zu Anfang die Ueberschrift '*Actus primus, Scena prima*', wogegen in den dann angeordneten beiden letzten Historien, Richard III. und Heinrich VIII. wieder die vollständige Eintheilung in Akte und Scenen vorhanden ist.

Es hat also den Anschein, als wenn bei Zusammenstellung der Historien derjenige, welcher solche besorgte, ob es nun der Dichter selbst oder ein Anderer war, beim ersten Theil Heinrich's VI. die früher wie erwähnt fast vollständig durchgeführte Sceneneintheilung nur begonnen hätte, aber damit nicht fertig geworden wäre. War es ein Anderer als der Dichter, so hatte er die Eintheilung von diesem selbst mittelbar oder unmittelbar in einem Zustande überkommen, der es zweifelhaft liefs, welche weitere Eintheilung nach des Dichters Willen gewesen sei. Die Herausgeber der Folio, vielleicht selbst die ersten, welche die Ordnung der betreffenden Manuscripte besorgten, mögen dann aus Pietät gegen den Dichter das noch Fehlende in der Sceneneintheilung nicht willkürlich haben suppliren wollen. Immerhin liegt die Annahme nahe, dafs der Dichter selbst hier Aenderungen vorgenommen und nicht von vorn herein die Scenereihe endgültig und gleichmäfsig bezeichnet hat und bezeichnen wollte. Dabei führt der Inhalt der unbezeichneten Scenen noch mehr auf die oben ausgesprochene Vermuthung über die allmählich erfolgte Ausbildung dieses Dramas und seiner Verbindung mit den folgenden Theilen der Trilogie. Denn der dritte Akt, der allein mit den jetzigen Ausgaben in der Eintheilung ganz übereinstimmt, enthält die inneren Streitigkeiten Englands und die französischen Kämpfe in ziemlich gleich gewogener Vertheilung, ja die letzteren treten an Raum und Bedeutung eher zurück vor den Scenen mit dem ersteren Inhalt. Im vierten Akt, der wieder überwiegend, von der zweiten bis siebenten Scene, Kämpfe Talbot's enthält, sind grade diese Scenen unbezeichnet, so dafs es scheint, als sei ein Wegfallen oder Zusammenziehen derselben in Aussicht genommen worden. Ebenso sind diejenigen Scenen des fünften Aktes, worin der Ausgang der Pucélle vorgeführt wird, unbezeichnet und vielleicht ist daraus zu schliessen, dafs der Dichter selbst über die Beibehaltung dieser so vielfach angefochtenen und jedenfalls seinem reiferen Urtheil widerstrebenden Scenen unschlüssig gewesen ist. Andererseits lässt sich aus der unverhältnifsmäfsigen Kürze des fünften Aktes nach der erwähnten Eintheilung der Folio abnehmen, dafs für denselben noch Zusätze, vielleicht eine breitere Darstellung der englischen Zustände enthaltend, beabsichtigt waren. Die Schlufsworte Suffolk's aber, die in der reiferen kräftigeren Manier des Dichters gehalten sind und den unmittelbaren Anschlufs an das folgende Stück geben, dürften ein nach der ersten Redaktion, aber vor jener Sceneneintheilung gemachter Zusatz sein, da sie eine weitere Ausdehnung des Aktes augenscheinlich ausschliessen.

Mögen die vorstehend geäußerten Ansichten über die stattgehabten Aenderungen auch hier und da, oder ganz hypothetisch erscheinen, so dürfte doch als feststehend anzunehmen sein, daß der erste Theil Heinrich's VI. erst nachträglich mit der Reihe der andern Historien verbunden worden ist. Auch der zweite Theil der Trilogie beginnt keineswegs so, als wenn er im Anschluß an ein vorhandenes Drama gedichtet wäre, vielmehr enthält er, ganz anders als der dritte Theil Heinrich's VI., die vollständige Exposition, wie sie eine vorangegangene Darstellung der früheren Ereignisse nicht erwarten läßt. Insbesondere ist die erste Rede York's in der dem Dichter besonders eigenen Art und so gehalten, daß sie gleich in die Situation einführt und die Absicht der redenden Person klar enthält, während derselbe York sich in den, als eingeschoben bezeichneten Stellen des vorigen Stückes auch im Selbstgespräch gegen die sonstige Gewohnheit des Dichters sehr reservirt äußert, so daß es um so wahrscheinlicher wird, daß der Dichter hier nur nachträglich ein paar Pinselstriche beigefügt hat, um die Harmonie mit dem Folgenden herzustellen und daß er nur Andeutungen gegeben hat, damit die bereits vorhandene Exposition des zweiten Theiles nicht als lästige Wiederholung erschiene. Auch York's Entschluß in jenem Monolog (Akt I, Scene 1), es mit den Nevils zu halten, stimmt nicht recht mit der eben bezeichneten Scene 4 Akt II und Scene 1 Akt III, wo dieselben schon als Verbündete und Fürsprecher York's erschienen. Der Widerspruch ist freilich nicht sehr hervortretend und könnte auch durch inzwischen veränderte Parteistellung erklärt werden. Der Dichter hat daher die betreffenden Worte im zweiten Theil, auch wenn ihm der Widerspruch aufgefallen ist, nicht geändert, um die Rede York's nicht abzuschwächen.

Doch unerachtet aller nachträglichen Zusätze und Feile mußte vom ersten zum zweiten Theil Heinrich's VI. noch ein bedeutender Abstand bleiben, was den dramatischen und poetischen Werth betrifft. Für den letzteren wird von jedem unbefangenen Beurtheiler das Zeugniß nicht versagt werden, daß er bei allen Mängeln ein • Produkt gewaltiger poetischer Kraft und genialer Anschauung ist. So unvollständig, ja unrichtig nach gewissen Richtungen hin die Darstellung der Geschichte in diesem Drama erscheinen mag, so ist doch in dem knappen Raum seiner fünf Akte ein so lebendiges und erschütterndes Gemälde der Zersetzung staatlicher Verhältnisse bei schlechter Leitung durch das Oberhaupt aufgerollt, daß sich demselben grade in Rücksicht auf Geschichtsdarstellung im Großen und Ganzen kaum ein zweites selbst unter den reiferen Werken des

Dichters an die Seite stellen läßt. Schon deshalb sind wir genöthigt, einen größeren Raum und eine Reihe andrer Geisteserzeugnisse Shakespeare's zwischen diesen zweiten und den ersten Theil Heinrich's VI. zu setzen.

Insbesondere sind die Abweichungen von der Geschichte im zweiten wie auch im dritten Theil der Trilogie ein Beweis für das mehr ausgebildete Schönheits- und Gerechtigkeitsgefühl des Dichters. So ist der Charakter des Herzogs Gloster viel milder und liebenswürdiger gehalten, als er in der Geschichte erscheint, und die Herzogin, welche thatsächlich schon lange vor der Heirath des Königs verbannt war, wird der Königin als Gegenbild, den Charakter dieser mehr hervorhebend und dennoch auch mildernd, gegenübergestellt. Auch der wilde Clifford erscheint im Drama in etwas milderem Licht als in der Chronik, da ihn der Dichter bei der grausamen Tödtung des jungen Rutland als Rächer des eignen Vaters eingeführt hat. Ganz besonders sind die Abweichungen zu dem Zweck gesucht — und darin besteht ein Hauptvorzug vor dem ersten Theil der Trilogie, — daß gegen die einzelnen Vergehen und Verbrechen der handelnden Personen die poetische Gerechtigkeit streng gehandhabt wird. So ist die Verbannung Suffolk's der Geschichte entgegen gleich an den Tod Gloster's angeknüpft und diesem auch das Ende Winchester's näher gerückt, als es thatsächlich eintrat. Dann ist im dritten Theil das sonst müßige Gespräch York's mit seinen Söhnen (I, 2) wol hauptsächlich deshalb eingeschoben, um seine Absicht, wortbrüchig zu werden, und damit eine Verschuldung darzustellen, die gleich darauf mit seinem Tode gebüßt wird. York erscheint zwar im ganzen zweiten Theil als der versteckte abwartende Parteigänger und Prätendent, und seine Unterwerfung zu Anfang des fünften Akts ist offenbar nicht ernstlich gemeint, doch läßt er sich nirgends eigentlichen Treubruch zu Schulden kommen, und der Dichter mochte es auch nicht für genügend halten, hier die poetische Gerechtigkeit nur auf ein früheres Drama zu basiren. Ferner wird die Königin, damit sie für den grausamen Tod Rutland's Vergeltung erhält, bei dem Tode ihres Sohnes (V, 5 im dritten Theil) als gegenwärtig eingeführt, obgleich sie geschichtlich damals gar nicht mit ihm zusammen war. Ueberhaupt wird aus solchen Gründen und um die Bedeutung einzelner Personen zu erhöhen, das Alter derselben vielfach verändert und über Zeiträume ausgedehnt, welche dieselben in der That nicht erlebt haben, wie bei diesem Prinzen Eduard, bei Warwick, bei Richard III., welche beide bei viel früheren Ereignissen auftreten, als nach ihrem Alter möglich war. Im Uebrigen

folgt der Dichter im zweiten und dritten Theil fast ganz der Chronik und weit mehr als im ersten Theil, dennoch machen jene viel eher den Eindruck einer freien Dichtung als dieser. Hauptsächlich aber stehen sie in der dramatischen Entwicklung bedeutend höher als der erste Theil, und der zweite höher als der dritte, schon deshalb, weil in diesem zu viel von dem wechselnden Kriegsglück abhängt und die Bühne zu sehr von Schlachtenlärm angefüllt wird. Insofern nähert sich der dritte Theil wieder dem ersten.

Daß das folgende Stück, Richard III., wenn auch äußerlich nicht unmittelbar an die früheren anschließend, doch innerlich in desto engerem Zusammenhange mit denselben steht, insofern es gewissermaßen das Resultat der vorangegangenen in der Trilogie dargestellten Unruhen und Kämpfe zieht, ist von jeher anerkannt worden. Auch hier ist der Dichter mit derselben Treue und demselben Grade der Freiheit, wie in den vorigen Stücken, namentlich in Rücksicht auf zeitliche Zusammenwirkung und Verschiebung der Ereignisse, der Chronik als der einzigen Quelle gefolgt. Zwar hat über Richard III. ein älteres Stück gleichen Namens dem Dichter vorgelegen, doch hat er dasselbe nur in wenigen Zügen benutzt und ist zur Schöpfung seiner Tragödie gewiß nur durch die eigenen früheren Dramen und den sich jetzt immer weiter ausdehnenden Plan seiner Historien geführt worden. Der Zusammenhang mit Heinrich VI. wird namentlich durch die in den letzten Theil desselben eingelegten Monologe Gloster's und dadurch vermittelt, daß er die Königin Margarethe gegen die Geschichte wieder in England erscheinen läßt, zwar nicht thätig in die Handlung eingreifend, aber in Reden voll gewaltiger Leidenschaft dem jetzigen Machthaber entgegentretend und die Situation nach Art des antiken Chors beleuchtend. Man kann ihre und der andern Frauen breit pathetischen Reden als der Natur des Dramas widersprechend bezeichnen, doch wer wird sie bei der ihnen inwohnenden hohen poetischen Schönheit wegwünschen? Bei guter Darstellung dürften sie von gewaltiger und viel größerer Wirkung sein, als andre Scenen, in denen mehr gehandelt wird. Sie haben aber auch noch eine besondere ästhetische Bedeutung für diese Tragödie. So wenig dieselbe einer fortschreitenden Handlung entbehrt, es wird sogar in derselben unerachtet der erwähnten rein pathetischen Scenen, sehr viel und sehr rasch gehandelt, so ist doch mit Recht bemängelt worden, daß das Stück zu wenig Gegenhandlung enthält, da die meisten Opfer des Tyrannen hilfs- und widerstandslos von ihm umstrickt und vernichtet werden, bis er erst in dem zuletzt auftretenden Richmond den Gegner findet,

dem er unterliegt. Durch die Scenen, worin Margarethe und später die eigne Mutter Richards ihre gequälte Seele in Flüchen gegen den Tyrannen entladen, wird nun die mindestens im ersten Theil der Tragödie ganz fehlende Gegenhandlung einigermaßen ersetzt und vertreten und zugleich das Erwachen des Gewissens vorbereitet, durch welches eigentlich Richard zuletzt überwunden und zu Fall gebracht wird.

Von dem mit Richard III. erreichten vorläufigen Endpunkt des Historiencyclus an wird es schwerer als bisher, der dichterischen Thätigkeit zu folgen, da wir nun zurück zu den historischen Stoffen aus früherer Zeit, zu König Johann und zur Lancaster-Tetralogie uns wenden müssen und zu entscheiden haben, ob diese oder jenes Einzeldrama eher entstanden sind. Wir haben uns schon früher (Jahrbuch X, 218) für das letztere entschieden, namentlich der Beschaffenheit der einzelnen Stücke wegen und weil es wahrscheinlich ist, daß die Lancaster-Tetralogie hinter einander gedichtet worden ist. Möglich wäre es indeß immerhin, daß König Johann auch zwischen den Dramen jener Tetralogie, etwa unmittelbar nach Richard II., entstanden ist. Bei Untersuchung dessen ist auch die Frage nach dem Zusammenhang des König Johann mit dem älteren diesen König behandelnden Drama *'The Troublesome Raigne of King John'*¹⁾ von Erheblichkeit, doch könnte auch bei deren vollständiger Beantwortung die Entstehungszeit des König Johann noch nicht vollständig bestimmt werden. Die Autorschaft Shakespeare's an jenem älteren Stücke ist von Tieck bekanntlich vertheidigt worden, wird aber jetzt fast durchgängig in Abrede gestellt. Ist die letztere Ansicht richtig, worüber wir vorläufig einigen Zweifel aussprechen wollen, so würde man Shakespeare nur sehr eingeschränkt die Autorschaft an seinem König Johann zusprechen können, da dieses Drama inhaltlich und der Sceneführung nach ganz auf dem alten Stücke basirt. Selbst die vielbewunderte Aeusserung patriotischen Selbstgefühls am Schluß kommt mit etwas mehr dünnen Worten im alten Stück vor. Wird aber das letztere wenigstens im wesentlichen als von Shakespeare herrührend anerkannt, so würde hier wol ein ähnliches Verhältniß obwalten, wie beim zweiten und dritten Theil von Heinrich VI., wenn wir die Quartos dieser Stücke als verschiedene Redactionen annehmen, und Shakespeare hätte das viel früher geschaffene und von ihm bei Seite gelegte Stück wieder auf-

¹⁾ Erschienen 1594 und in einem zweiten Druck mit der Bezeichnung *W. Sh.* (wahrscheinlich betrüglich) 1611; abgedruckt in den *Six Old plays on which Shakespeare founded &c.* London 1779.

genommen, um es für den ganzen Historien-Cyclus brauchbar zu machen und als dessen Einleitung zu verwenden. In der That konnte die Regierung König Johannis, so wenig dieser selbst zum Helden für ein Drama paßte, recht füglich für ein Vorspiel zu einem Dramacyclus aus der englischen Geschichte gewählt werden, weil damals die Grundlage der englischen Staatsverfassung durch die von Johann gegebenen, allerdings schlecht gehaltenen Freibriefe gelegt wurde, und die Verschmelzung der früher gesonderten, ja sich feindlich gegenüberstehenden Völkerstämme, welche England bewohnten, begann. Shakespeare hat freilich diese Momente, von denen nur das erstere einer poetischen Behandlung widerstrebt hätte, in keiner Weise hervorgehoben. Er fand aber auch in der Geschichte jener Zeit dieselben mehr in die Augen springenden Kämpfe und Reibungen und brachte sie zur Darstellung, welche in den folgenden Jahrhunderten wesentlich den Inhalt der englischen Geschichte und namentlich seiner Historien bildeten, nämlich Kämpfe mit Frankreich und Streitigkeiten mit dem Papst oder den hohen Kirchenfürsten und den Großen des Reichs, wobei es sich fast durchgängig um die Behauptung oder den Verlust des Thrones handelte. Alle diese Conflictte spielen in König Johann ziemlich wirr und resultatlos durcheinander, ohne rechten Abschluss und Anfang. Es würde dies ein grosser Fehler sein, wenn das Stück lediglich als einzelnes in Betracht käme, doch gewinnt die Sache ein anderes Ansehn, wenn König Johann nur als Einleitung zu den folgenden Dramen betrachtet und wenn berücksichtigt wird, daß die Elemente eines Vorspiels eher etwas unharmonisch durcheinander spielen können, sofern sie dann in den folgenden Stücken in größerer Ordnung und geeigneter Abwechslung und dabei mit mehr Nachdruck und Tiefe zur Anschauung gebracht werden.

Wir dürfen also an dem Resultat festhalten, daß nach Vollendung Richard III. König Johann als Einleitung des ganzen Cyclus und dann unmittelbar nach einander die vier Dramen der Lancaster-Tetralogie nach der chronologischen Reihe ihres Inhalts gedichtet worden sind. Spätere Einschiebungen oder Aenderungen sind in diesen nicht wahrzunehmen, auch hatte der Dichter zu solchen um so weniger Veranlassung, als die Dramen der York-Tetralogie, welchen sie anzupassen waren, ja schon fertig vorlagen. Es kann wohl als unzweifelhaft angenommen werden, daß Shakespeare, um mit den schon fertigen Stücken conform zu bleiben, grade in vier Dramen seinen Stoff eintheilte. Der letztere bedingte eine so große Ausdehnung keineswegs, er widerstrebte sogar der dramatischen

Behandlung fast mehr als bei der York-Tetralogie, bei welcher umgekehrt der zu große Reichthum wechselnder Begebenheiten deren Fassung in die knappe Form des Dramas schwierig machte. Namentlich nach Vollendung Richard II., dessen Regierung vielleicht am ehesten eine Theilung und Ausdehnung des Stoffes für zwei Dramen gestattet hätte, blieb dem Dichter nur noch Heinrich V., dessen kurze Siegeslaufbahn sich zur dramatischen Darstellung gar nicht eignete, und die längere Regierung Heinrich's IV. mit einer Reihe sich stets wiederholender und für die Bühne wenig verwendbarer Kämpfe gegen die unzufriedenen Vasallen übrig. Der Dichter half sich hier dadurch, daß er eine komische Nebenhandlung beifügte, wozu er die erste Anregung wohl durch das alte Stück '*The Famous Victories of Henry the Fifth*'¹⁾ erhielt, dem er sonst aber so gut wie gar nichts entlehnte. So schuf er jenen viel bewunderten ersten Theil König Heinrich's IV. mit den Gestalten des Prinzen Heinrich und Falstaff's. Dann wurde er, abgesehen von der etwa schon entworfenen Eintheilung, vielleicht durch den Beifall, den er mit dem ersten Theil errang, vor allem aber wohl durch den Antheil, den er selbst an seinem Stoff und den Hauptpersonen nahm und durch das Gefühl, daß er diese noch vielseitiger behandeln könnte, veranlasst, sie noch in einem zweiten Drama vorzuführen und darin das Verhältniß des Prinzen zu seinem Vater noch effectvoller, wenn auch mehr rhetorisch als dramatisch darzustellen, und auf den Charakter des Königs nachträglich noch einige interessante Streiflichter fallen zu lassen. Dabei mochte auch das Bewußtsein mitwirken, daß er in Richard II. manches, so den unterbrochenen Zweikampf im ersten Akt, zu unklar gehalten hatte. Jedenfalls aber hat der Dichter durch die wiederholte und vielseitige Behandlung seines Stoffes die Absicht zu erkennen gegeben und sie auch in hohem Grade erreicht, die verschiedenen Dramen der Lancaster-Tetralogie in die engste Verbindung und gegenseitige Beziehungen zu setzen. An sich würde in solcher Wiederholung und Nachholung ein großer Fehler liegen, und wir würden auch für zusammenhängende Dramen ein solches Verfahren keineswegs empfehlen, immerhin aber verräth sich grade in der Composition des zweiten Theiles Heinrich IV. und Heinrich V. die Meisterhand, wenn wir uns die Aufgabe des Dichters vergegenwärtigen, die damals vorhandenen zwei Stücke der Lancaster-Tetralogie mit der York-Tetralogie zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Gewiss haben jene beiden Schluß-Dramen bedeutendere

¹⁾ Abgedruckt in den oben erwähnten *Six Old Plays*.

Mängel als viele andre des Dichters, und wir werden sie auch im Zusammenhange der Historien in gewissem Grade immer noch gelten lassen müssen, aber gerade hier dürfte das so leidenschaftlich angegriffene Wort, daß wo Shakespeare Mißgriffe thue, sie zu Meistergriffen würden, verständlich werden und seine volle Anwendung finden. Das Gesagte gilt von Heinrich V. fast noch mehr als von dem vorangehenden Drama. Bei diesem König fand sich der Dichter einer Persönlichkeit gegenüber, in welcher man gewiß mit Recht einen sympathischen Zusammenhang mit dem eignen Charakter des Dichters gefunden hat, einem Nationalheros, der, wenn irgend sein Historiencyclus patriotisch gefärbt sein sollte, am wenigsten unbeachtet bleiben konnte, und den ja auch das alte Stück schon auf die Bühne gebracht hatte. Sollte nun Shakespeare nicht im Stande gewesen sein, was schon ein obscurer Dichter gethan hatte, Heinrich V. zum Helden eines Dramas zu machen und ihn als Besieger Frankreichs darzustellen? Und dennoch waren seine Heldenthaten und seine glorreiche Regierung so wenig für Bühnendarstellung geeignet. Der Dichter wich daher hier von der gewöhnlichen dramatischen Regel ab und schuf ein Mittelding von lyrischer, epischer und dramatischer Poesie, welches von der letzteren fast nur die äußere Form hatte und auch diese noch modifizirt durch die Einschlebung von Chören vor jeden Akt, seinen Zweck aber glänzend erreichte, das Ideal eines Herrschers, den weitaus vorzüglichsten aus der ganzen Reihe der vorgeführten Könige, in einer seinem Werthe angemessenen Art, mit dithyrambischer Erhebung zu verherrlichen und der bewundernden Nachwelt vorzuführen. Damit waren die getrennten Glieder der Dramenkette zu einem glänzenden Mittelpunkt verbunden und die beiden Tetralogien ein Ganzes geworden.

Es bleibt nun noch die Frage zu erörtern, ob das einzige noch nicht besprochene Stück der Historien, Heinrich VIII., vom Dichter als zu den andern zugehörig geschaffen oder gedacht worden ist. Bekanntlich ist über Zeit und Veranlassung der Entstehung dieses Dramas unter den Kritikern viel gestritten und erörtert worden, doch stimmen fast alle darin wenigstens überein, daß es viel später als die übrigen Historien und als ein Gelegenheitsstück gedichtet worden ist. Gleichwohl sind wir berechtigt anzunehmen, daß Shakespeare damit zugleich einen Schluss für den ganzen Cyclus seiner Historien und einen Uebergang zur Gegenwart hat vorführen wollen, und zwar in derselben Art, wie er in König Johann die Einleitung seines gewaltigen Werkes schuf. Grade die anerkannten Fehler Heinrich VIII., die zusammenhanglose Aneinanderreihung ver-

schiedner Ereignisse und das unverbundene Abspielen mehrfacher Conflict, haben viel Analogie mit dem ungeordneten Kampfe derselben Kräfte in König Johann, nur daß solcher dort resultatlos bleibt und noch heftigere Conflict vorbereitet, hier die letzteren in der königlichen Autorität aufgehend und einen für die Zukunft beruhigenden Abschluß gewährend erscheinen. Wir haben uns darüber bereits an einer andern Stelle geäußert (Jahrbuch X, 235) und führen hier zu weiterer Begründung des Gesagten nur noch eine Stelle aus dem alten König Johann an, welche dafür spricht, daß schon der Dichter dieses Stückes den hier hervorgehobenen Gegensatz beider Könige im Auge gehabt hat. Dort sagt der sterbende König Johann:

*But if my dying heart deceive me not,
From out these loynes shall spring a kingly braunch
Whose armes shall reach unto the gates of Rome,
And with his feete treads downe the strumpets pride
That sits upon the chaire of Babylon.*

Ganz deutlich ist hier auf Heinrich VIII. hingewiesen, welcher die Trennung der englischen Kirche von Rom zur Ausführung brachte. Wenn die Verse, was wohl wahrscheinlich ist, nicht von Shakespeare herrühren, so konnte er bei seiner genauen Bekanntschaft mit dem alten Stück dadurch leicht zu einer gegensätzlichen Behandlung Heinrich VIII. und Johanns geführt werden, selbst wenn er sie nicht ohnehin beabsichtigt hätte. Daß Shakespeare jene Verse in seinen König Johann nicht aufnahm oder sie unterdrückte, wenn sie von ihm herrührten, erklärt sich aus dem reservirten Urtheil und der Unparteilichkeit, die er in religiösen und confessionellen Angelegenheiten überall beobachtete. Uebrigens wäre noch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß das sogenannte alte Stück nach Shakespeare's König Johann durch einen Bearbeiter zusammengestoppelt wäre, wodurch allerdings seine Bedeutung für Shakespeare sich ganz verändern würde.

Was wir im Vorstehenden von dem Zusammenhange aller zehn Historien Shakespeare's gesagt haben, findet sich noch mehr bestätigt, wenn wir bei einem nochmaligen Ueberblick die harmonische Einheit und Gliederung, welche der ganze Cyclus aufweist, erkennen müssen. Die beiden Tetralogieen behandeln die Regierung von fünf Königen, da die von Eduard IV., welche eigentlich zwischen dem vorletzten und letzten Stück liegt, kaum in Betracht kommen kann, und bilden daher gewissermaßen zusammen wieder ein fünftaktiges Drama. Dasselbe beginnt mit einem unthätigen Schwächling

(Richard II.) und endigt mit einem Tyrannen voll rücksichtsloser Energie (Richard III.). In der Mitte und auf der Höhe des Dramas steht Heinrich V. als Ideal eines Regenten, und zwischen ihm und den genannten sind als zweiter und vierter Akt die längeren Regierungen von Heinrich IV. und Heinrich VI. vorgeführt, von Regenten, welche wieder entgegengesetzte Vorzüge und Schwächen zeigen, der eine ein feiner politischer Kopf, voller Arglist und Ränke und von energischem Handeln, der andre ein Schwächling, der Situation nicht gewachsen, aber offen und arglos, von sanftem Gemüth und edler Gesinnung. Ebenso sind Johann und Heinrich VIII. Gegensätze, beide zwar Tyrannen und selbstsüchtig, ohne hervorragende edle Eigenschaften, aber der eine schwach und inconsequent, der andre thatkräftig und voller Energie, daher der eine allerlei Gefahren heraufbeschwörend, der andre sie beschwichtigend, der eine passend der Reigen der Regenten eröffnend, der andre ihn mit trostreichem Ausblick auf die Zukunft schliessend.

Auch darin läßt sich eine gewisse Gleichmässigkeit wahrnehmen, daß die acht Dramen der Bürgerkriege mit einer Tragödie beginnen und einer solchen endigen, daß überhaupt die zwei ersten Dramen, sowie die zwei letzten des ganzen Cyclus so gut wie gar keine komischen Scenen enthalten. Dieselben kommen überwiegend bei Heinrich IV., dem zweiten der Könige aus den streitenden Dynastien vor, und haben also im zweiten Akt der ganzen Tragödie den breitesten Raum, ebenso wie im zweiten Akt der beiden Stücke, welche Heinrich IV. behandeln. In beiden Theilen ist überhaupt die Vertheilung der komischen und ernsten Scenen fast ganz gleich gewogen und von einem auffallenden Parallelismus.

Der erste Akt hat in beiden Stücken drei Scenen, wovon die zweite komisch, die andern beiden ernst gehalten sind. In den ernsten Scenen wird der Ausbruch des Conflicts zwischen dem König und den Percys, in der ersten entfernter, in der zweiten näher dargestellt. Im ersten Theile spielen beide am Hofe des Königs, im zweiten beide bei den feindlichen Vasallen.

Der zweite Akt hat gleichmässig vier Scenen, wovon blos die dritte ernst gehalten ist, im ersten Theil Percy mit seiner Frau, im zweiten diese mit Northumberland und dessen Frau. In beiden Stücken ist die vierte Scene bei weitem die längste und auch inhaltlich durch dasselbe Motiv der Verkleidung und des Comödienspiels übereinstimmend. Der dritte Akt ist der einzige, welcher nicht gleiche Scenenzahl in beiden Dramen enthält, im ersten Theil sind zwei ernste Scenen, im zweiten Theil nur eine, in beiden folgt

darauf noch eine komische, worin Falstaff als in den Krieg ziehend erscheint (im zweiten Theil die Rekrutenscene).

Der vierte Akt hat beiderseits vier Scenen, darunter nur eine komische, welche im ersten Theil die zweite, im zweiten Theil die dritte Stelle einnimmt.

Bei dem fünften Akt, der in beiden Stücken fünf Scenen enthält, ist das Verhältniß der komischen Scenen zu den andern am ungleichsten und fast allein hier ungleich. Im ersten Theil, wo hier die Kampfszenen mit dem Fall Percy's abgespielt werden, erscheint Falstaff nur beiläufig in der ersten, dritten und vierten Scene und treibt selbstständig seine Possen. Im zweiten Theil wird die erste, dritte und vierte Scene nur von Falstaff und seinen Genossen ausgefüllt, und in der fünften Scene tritt die lockre Gesellschaft noch einmal auf, um ihre Strafe und Abfertigung zu empfangen, welche bezüglich der weiblichen Gefährten, Frau Hurtig und Dortchen Lakenreißer, schon in der vierten erfolgt war. Dieser Unterschied in der Ausdehnung des komischen Elements ist aber schon dadurch bedingt, daß bei den Sterbeszenen im ersten Theil nur ein sparsamer Gebrauch von den komischen Elementen der Dichtung gemacht werden konnte, überdies schlägt im zweiten Theil die ganze komische Nebenhandlung in das Ernsthafte um. Bei Heinrich V. läßt sich der Natur der Sache nach eine ähnliche Analogie in der Scenenvertheilung nicht nachweisen, doch sind die komischen und ernsten Scenen ziemlich gleichmäßig und regelmäßig vertheilt. Aufser den jedem Akt vorgesetzten orientirenden Prologen enthält zwar der erste Akt nur zwei ernste Scenen, in den vier Scenen des zweiten und sieben Scenen des dritten Akts wechseln aber fortwährend ernste und komische Scenen (zu den letztern ist natürlich auch die Scene zwischen der Prinzessin und ihrer Kammerfrau zu rechnen, da sie an sich nur auf komischen Effect berechnet ist).

Schon von Ende des dritten Aktes an wechselt meist in den Scenen selbst die Haupthandlung mit der komischen Nebenhandlung und erscheint auch das komische und ernste Element völlig verbunden, wie in den Scenen, worin die französischen Windbeuteleien abgespielt werden, und wo der König die Scherze mit den Soldaten durchführt. Nur einzelne Scenen sind rein ernst, wie die dritte und sechste des vierten und die letzte des fünften Akts, oder rein komisch, wie die vierte des vierten Akts und allenfalls die erste des fünften, die aber, da sie die Bestrafung Pistol's enthält, in ähnlicher Art, wie die letzten Scenen des vorigen Stücks, in das ernste Genre übergehen.

Dabei ist nicht zu verschweigen, daß andererseits die letzten Scenen der Haupthandlung, namentlich soweit sie die Vermählung des Königs enthalten, meist in leichtem und humoristischem Tone gehalten sind. Es dürfte dies seinen Grund nicht bloß in dem Charakter Heinrichs, der zu den Humoristen des Dichters gehört, haben, sondern hauptsächlich darauf beruhen, daß es bei der den Zuhörern bekannten sehr kurzen Regierung dieses Königs einen peinlichen Eindruck gemacht hätte, wenn er hier in großem Liebesglück schwelgend vorgeführt worden wäre. Da der König die Situation aber mit einem gewissen Humor behandelt, wird der schmerzlichen Theilnahme über sein frühes Ende in ähnlicher Art die Spitze abgebrochen, wie früher bei Percy, den wir auch mit Gleichmuth und ohne Schmerz von seiner geliebten Katharina, wie vom Leben scheiden sehen. Im Epilog wird dann auf die kurze Dauer der glorreichen Regierung Heinrich's V. wie auf die folgenden Stücke und den Verlust Frankreichs durch seine Nachfolger noch besonders hingewiesen.

In dem nun folgenden Stücke, dem ersten Theil von Heinrich VI., kommt das komische Element sehr wenig zur Geltung, höchstens in einigen Dienergesprächen bei Gelegenheit der Streitigkeiten Winchester's und Gloster's (I, 3 und III, 1), und wahrscheinlich sind die rohen Scherze mit der Pucelle vor deren Hinrichtung auch auf komischen Effekt berechnet. Einen breiteren Raum hat es dann im zweiten Theil der Trilogie, wo ziemlich alle Scenen, welche zu solchen Effekten geeignet waren und sich in der Chronik fanden, auch zum komischen Effekt verwerthet sind, z. B. die Scenen mit Simpcox, Horner und Peter und die meisten, worin Cade und sein süßser Pöbel auftreten. Doch sind die komischen Dialoge eng mit der ernsteren Handlung verbunden, und es kann nicht entfernt von einer komischen Nebenhandlung die Rede sein.

Im dritten Theil tritt das komische Element fast nirgends hervor, was auch zu dem ganzen Inhalt des Stückes nicht passen würde, und endlich sind in Richard III. und Heinrich VIII. nur sehr einzelne Züge von Komik nachzuweisen.

Da der Dichter schon in einzelnen Dramen, welche dem zweiten und dritten Theil von Heinrich VI., Richard III. und II. und König Johann voranzusetzen sind, wie in den beiden Veronesern, Verlorner Liebesmühe, die komische Nebenhandlung einführt, so läßt sich aus der vorstehend bezeichneten Art, wie das komische Element in den verschiedenen Historien verschieden verwebt ist, weder auf ein bestimmtes Princip, welches hierbei beobachtet ist, noch auf eine

Zeit, wo er diese Methode befolgte oder unterliefs, mit Sicherheit schliessen. Im Ganzen dürfen wir annehmen, da er blos in Heinrich IV. und Heinrich V. eine komische Nebenhandlung und zwar auf Grund des alten Stückes einführte, daß er den Gebrauch des Komischen für die Historien weniger angemessen hielt, als für andre Dramen.

Haben wir bisher den Intentionen des Dichters, in seinen Historien ein künstlerisches Ganze zu bilden, mehr auf den äußern Spuren seines Schaffens zu folgen versucht, so mögen nun einige Betrachtungen darüber folgen, in wie weit es ihm gelungen ist, darin künstlerisch vollendete Dichtungen aus der Gattung der Historien zu schaffen, in welchem Maße er das Ideal eines historischen Dramas erreicht hat und durch welche Mängel er davon abgewichen ist. Manches darüber haben wir bisher schon beiläufig erwähnen können, im übrigen können wir auf schon Gesagtes Bezug nehmen, obgleich die Kritik grade hier keineswegs endgültige Festsetzungen getroffen hat.

Im allgemeinen darf behauptet werden, daß der Dichter den höchsten Anforderungen, die an ein historisches Drama gemacht werden, insofern nicht genügt hat, als er nach den tiefern Zeitströmungen und den bewegenden Kräften der dargestellten Zeiträume nicht geforscht, sondern die Geschichte mehr in ihrem äußern Verlauf pragmatisch dargestellt hat, als die Ideen, die er dabei zur Anschauung gebracht, mehr allgemein sittliche und rein praktische Maximen waren, als solche, die speciell auf den dargestellten Zeitraum zu beziehen wären. Doch hat der Dichter wieder so individuelle Gestalten geschaffen und so anziehend die Ereignisse dargestellt, mit so einfachen Mitteln das Großartigste geschaffen, daß die Hauptbedingungen eines historischen Dramas doch in einem so vorzüglichen Grade erfüllt sind, wie dies schwerlich so bald wieder der Fall sein dürfte. Ueberall hat der Dichter aus dem Vollen und Großen gearbeitet, so zu sagen in dem für derartige Darstellungen geeignetsten Freskostil. Einzelne Unrichtigkeiten sind ihm dabei kaum zum Vorwurf zu machen, doch läßt sich freilich mancherlei nachweisen, wo selbst nach des Dichters Methode und dem von ihm selbst aufgestellten Maßstabe für das historische Drama manches unklar oder ganz unbeachtet gelassen oder gegen die Geschichte dargestellt wird, wo wir mit einem Wort die Empfindung haben, daß es anders sein möchte. So ist das bewegende Princip der historischen Ereignisse, der Erbfolgestreit zwischen den Familien York und Lancaster und die Thronfolgeberechtigung beider, zu wenig

und zu ungleich zur Geltung gebracht. Obgleich die letztere schon durch die Usurpation Bolingbroke's in Richard II. in den Vordergrund tritt, so ist doch erst im zweiten Theil Heinrich's VI., also im drittletzten aller acht Stücke, deutlich davon die Rede, übrigens ein völlig ausreichender Beweis, daß Shakespeare kein entschiedener Anhänger des Legitimitätsprinzips gewesen ist, und daß es ihm in den Historien nicht darum zu thun war, solches zur Geltung zu bringen. Dabei mußte er in der von ihm benutzten Chronik die übrigens unrichtige, bei der Abdankung Richards abgegebene Erklärung Heinrichs finden, daß dieser als nächster Erbe die Krone in Anspruch nehme. Shakespeare hat solche in seine Darstellung nicht aufgenommen, er läßt nur Richard zu Gunsten Heinrichs abdanken und diesen die Krone von ihm annehmen. Die Frage, ob kein dritter thronberechtigter Nachfolger vorhanden war, ist aber so erheblich, daß selbst der Zuschauer sie sich stellt und daher irgend eine Erklärung erforderlich scheint, warum sie damals nicht aufgeworfen wurde. Der Dichter hat solche in seiner gewöhnlichen Sorglosigkeit hier unberührt gelassen oder hat einen besondern künstlerischen Zweck dabei gehabt. Vielleicht bestand derselbe darin, daß Bolingbroke in möglichst günstiges Licht gegenüber dem König gestellt werden sollte, denn natürlich würde die Verschuldung des Ersteren größer sein, wenn er noch andere Berechtigte vom Throne verdrängt hätte, als bloß Richard II., der sich ausreichend als unfähigen Regenten gezeigt hatte. Aber damit wäre eine gewisse Disharmonie in die Darstellung des Charakters gekommen, denn im folgenden Stück weiß Bolingbroke als König sehr wohl, daß Mortimer der Thronberechtigte ist und läßt ihn, um seinen Thron zu sichern, in der Gefangenschaft.

Jene Auslassung in Richard II. ist um so auffallender, als sogleich nach der Abdankungsscene eine Partei (Aumerle und seine Genossen) vorgeführt wird, welche den Tod und die Absetzung Bolingbroke's herbeizuführen versuchen. Wie nahe lag es da, daß der eigentliche Thronberechtigte erwähnt und daß wenigstens das Ziel angedeutet worden wäre, das die Verschworenen verfolgten, sowie der Grund der sie zu der gefährlichen Unternehmung bewog. Denn als solcher kann die bloße Demüthigung Richards, Zuneigung gegen ihn und selbst Widerwillen gegen Bolingbroke, der allerdings früher in Aumerle angedeutet worden ist, kaum ausreichend erscheinen. Die Absicht des Dichters ist hierbei augenscheinlich die gewesen, einen Kontrast zwischen dem Verhalten Richards (bei Hereford's und Norfolk's Zweikampf) und seines Nachfolgers bei ähn-

lichen Situationen darzustellen. Doch dürfte hier das Gewicht zu sehr auf die Charakterdarstellung gelegt sein und die ganzen zum Theil so leidenschaftlichen Declamationen bekommen etwas Hohles, wenn die zum Grunde liegenden thatsächlichen Momente so ganz verschwiegen werden oder unklar gehalten sind. Auch die Frage nach der Erbfolgeberechtigung mag der Dichter als zur Zeit nicht von Einfluß im Anfang der Lancaster-Tetralogie unberührt gelassen haben, aber es erscheint eben unwahrscheinlich, daß man darauf kein Gewicht legte.

Wird auch durch das Motiv von Mortimer's Gefangenhaltung in Heinrich IV. die Sache klarer, so sind es doch bloß zwei ziemlich beiläufige und der Aufmerksamkeit leicht entgehende Aeußerungen Worcester's und der Lady Percy (I, 3; II, 3), in denen von dem Erbanspruch des Mortimer die Rede ist. Um so auffallender erscheint es, daß dann im dritten Akt, wo die Pläne der Aufständischen berathen und erörtert werden, von dem Thronfolgerecht Mortimer's nirgends die Rede ist, da solches zwar zu der Theilung des Reichs in drei Theile schlecht stimmte, aber doch beim Kampf gegen den König ein großes Gewicht in die Wagschale legen mußte. Ueberhaupt ist dieser Mortimer hier sehr beiläufig und unbedeutend behandelt, tritt nur in einer Scene auf und verschwindet unbeachtet vom Schauplatz. Dies scheint uns ein Beweis dafür zu sein, daß die oben erwähnte Scene mit seinem Tode in Heinrich VI. dort erst nach Vollendung Heinrichs IV. gedichtet und eingeschoben ist. Schwerlich würde der Dichter, wenn er Mortimer in so sympathischer Weise als Thronprätendenten, der seine rechtmäßigen Ansprüche mit lebenslänglicher Gefangenschaft büßte, schon vorgeführt hätte, denselben später in Heinrich IV. eine so unbedeutende Rolle haben spielen lassen.

Die Sterbescene Mortimer's stimmt auch darin nicht zu seinem Auftreten in Heinrich IV., daß er in jener sagt, er habe bei den Bemühungen, sein Thronerbrecht geltend zu machen, die Freiheit verloren, während in Heinrich IV. wie nach der Geschichte seine Gefangennehmung durch Glendower erfolgte, ohne daß es sich dabei um seine Ansprüche auf den Thron handelte (I, 1); ferner stimmt jene Aeußerung nicht mit Heinrich VI. zweiter Theil, II, 2, wo Salisbury sagt, daß Mortimer König geworden wäre, wenn nicht Glendower ihn bis zu seinem (Mortimer's) Tode gefangen gehalten hätte.

Diese Widersprüche, welche namentlich beweisen, daß die citirten Stellen zu erheblich auseinanderliegenden Zeiten gedichtet sind,

wurden vom Dichter nicht bemerkt oder er liefs sie als unerheblich stehen, da es ihm namentlich bei jener Sterbescene nicht auf eine thatsächliche Harmonie mit Heinrich IV. ankam, sondern nur auf eine Herstellung des innern Zusammenhanges mit dem folgenden. In Heinrich IV. interessirten ihn die Erbansprüche des Hauses York noch nicht, weil sie noch keinen thatsächlichen Erfolg hatten, es sollte nur die Regierung dieses Königs als eine in Folge der Usurpation unruhige dargestellt werden, darum sind die Erbansprüche Mortimer's kaum da, wo sie zur Charakteristik des Königs dienen, hervorgehoben, nämlich bei seinem Widerstand gegen die Auslösung Mortimer's aus der Gefangenschaft. Hierzu wird der Schlüssel erst durch die Mittheilung Mortimer's in der Sterbescene in Heinrich VI. gegeben, ohne dafs derselbe übrigens ausdrücklich auf dieses Motiv hinweist.

Dafs Shakespeare schon in der Person des Mortimer eine Verwirrung in die historische Darstellung brachte, insofern er zwei verschiedene Personen des Namens verwechselte, erklärt die erwähnten Widersprüche nicht, da der Dichter jedenfalls von der Voraussetzung ausging, dafs der Mortimer, den er in Heinrich IV. erster Theil und in Heinrich VI. als Sterbenden vorführt, der legitime Nachfolger Richard II. und ein und dieselbe Person gewesen ist, und unter diesen Umständen erscheint seine Vorführung in den ersten Stücken eben unklar und der Voraussetzung widersprechend. Dagegen können wir seine Einführung in Heinrich VI. als ein Meisterstück bezeichnen. Hauptsächlich durch diese ist die lose Reihe der Kampfszenen, aus welchen ursprünglich diese Jugendarbeit wahrscheinlich bestanden hat, zu einem für die ganze Reihe der Historien verwendbaren Gliede geworden. Abgesehen davon, dafs die ganze Situation und der ganze Verlauf der Ereignisse dadurch ein Licht erhält, welches den Zusammenhang derselben nach vorwärts und rückwärts weithin erkennbar macht, wird durch diese Scene ein wohlthätiger Contrast und Ruhepunkt zwischen dem sonst in Wort und That unaufhörlich geführten Streit geschaffen, was alles wir nur dem reiferen Kunstverstande des Dichters zuschreiben können. Solchen Ruhepunkten begegnen wir übrigens vielfach in den Dramen Shakespeare's, und es ist dies ein Beweis, wie großes Gewicht er darauf gelegt hat.

Abgesehen von dem vorstehend erwähnten ungleichmäßigen Hervortreten des Erbfolgemotives, wobei indefs erinnert werden mag, dafs der Dichter vielleicht veranschaulichen wollte, wie das Recht nur beachtet wird, wo die Mittel zur Durchführung desselben vorhanden sind, ist der Zusammenhang der einzelnen Dramen überall

in hervortretender Weise gewahrt und wird zum Ueberflufs hier und da durch Prologe und Epiloge vermittelt. Ganz für sich abgeschlossene Dramen bilden von den zwei Tetralogieen eigentlich nur Richard II. und Richard III. und einigermafsen der erste Theil von Heinrich IV., da Heinrich V. überhaupt kaum als eigentliches Drama zu bezeichnen ist. Der gegen den Mangel dieser Geschlossenheit vielfach erhobene Tadel ist nur zum Theil gerecht, da der Grundsatz nicht anerkannt werden kann, dafs bei einem historischen Dramencyclus jedes einzelne auch wieder die Erfordernisse eines regelmäfsigen Dramas haben müsse. Wünschenswerth ist es freilich, und gewisse Forderungen werden für das Einzeldrama, wie für das Drama im Historiencyclus in gleicher Weise zu stellen sein, aber wenn das zu beurtheilende Drama der Theil eines gröfseren Ganzen ist und sein soll, so mufs die Forderung der Abgeschlossenheit durch die andre des Zusammenhanges nothwendig modificirt werden. Ein geschichtliches Drama mufs auch selbst als einzelnes immer im Zusammenhange mit der Weltgeschichte gedacht werden und wird schon deshalb nicht die Geschlossenheit haben können, wie eine Tragödie oder ein Schauspiel rein fingirten Inhalts, worin allgemein menschliche Leidenschaften und Empfindungen höchstens mit der Färbung einer gewissen Culturperiode zur Anschauung gebracht werden, ohne dafs sie an unverrückbare vorhergehende oder nachfolgende geschichtliche Ereignisse geknüpft sind. Wie viel weniger kann aber die Geschlossenheit des Dramas aufrecht erhalten werden, wenn schon der Dichter den Zusammenhang der vorgeführten Ereignisse nach vorwärts und rückwärts noch mit andern ebenfalls in dramatische Form gebrachten Ereignissen zeigt, wenn er insbesondere eine ganze Reihe von Begebenheiten, welche auf dieselbe Grundursache zurückzuführen sind, in einem so grofsartigen Cyclus von Dramen vorführt, wie es Shakespeare in den Königsdramen gethan hat. Die ganze Composition wird dann von selbst einen andern Charakter annehmen. Anstatt dafs die Gestalten sich, wie es im Einzeldrama die Regel ist, um einen bestimmten Mittelpunkt concentriren, werden sie bei dem Dramencyclus mehr auseinander gehalten werden können und müssen, um die Verbindung mit den andern Darstellungen und eine fortlaufende Reihe der Ereignisse herzustellen. Es kann dies einigermafsen mit der verschiedenen Behandlung verglichen werden, welche in der Plastik ein Fries und welche eine geschlossene Gruppe, etwa in dem Frontispiz eines Tempels verlangen würde. Der Fries giebt eine fortlaufende zusammenhängende Reihe von Gestalten, von denen wohl einige mehr oder

weniger hervortreten, mehrere zu größeren Gruppen vertheilt und gegliedert sind, aber die Abschnitte werden wenig merklich, und das Auge durchläuft von Gestalt zu Gestalt eine räumlich und zeitlich vielleicht sehr ausgedehnte Reihe von Erscheinungen. Der Vergleich paßt zwar deshalb nicht ganz, weil die dramatische Dichtung mehr Selbstzweck und voll gewaltigen Inhalts, überhaupt die edelste Gattung von Poesie ist, der Fries dagegen der Regel nach nur ein Beiwerk für größere Kunstwerke von oft spielender Behandlung, doch giebt es auch Friesen, die als selbständige Kunstwerke geschaffen worden sind, wie Thorwaldsen's Alexanderzug, und solche, die noch in ihren Bruchstücken als Kunstwerke ersten Ranges bewundert werden, wie der Fries vom Parthenon. Wenn wir die Historien Shakespeare's als solchen Fries ansehen und eintheilen wollten, so würden sie sich von selbst von König Johann bis zu Heinrich VIII. mit allerlei ungleichen, aber doch harmonisch gegliederten Einschnitten zu einer gewaltigen Darstellung der Geschichte Englands in fortlaufender Reihe gruppiren. Hier und da treten einzelne Gestalten mehr hervor oder fesseln vorzugsweise den Blick des Beschauers, aber es geschieht immer in passenden Contrasten und in einer gewissen harmonischen Gleichgewogenheit, wie etwa die oben erwähnte Stellung der sieben Könige ergibt, welche den einzelnen Stücken den Namen gegeben haben. Aus dieser modificirten Behandlung dramatischer Darstellung rechtfertigt sich einigermassen auch die bei den reiferen Einzeldramen Shakespeare's niemals vorkommende Abweichung von der Regel, daß einzelne Personen, welche unter Umständen auftreten, die auf ihre erhebliche Bedeutung schließen lassen, auch wieder vorübergehen und verschwinden, ohne daß weiter von ihnen die Rede ist. Dies ist so der Fall in Richard II. mit der Herzogin Gloster, mit Aumerle (sein Heldentod in der Schlacht von Crecy wird in Heinrich V. nur beiläufig erwähnt, ohne daß die Identität der Person hervortritt), in Heinrich IV. mit Glendower, Mortimer und Douglas, ferner mit Prinz John und andern Prinzen und großen Herren. Andre Personen werden dagegen in einem viel längern Zeitraum vorgeführt, als sie wirklich durchlebt haben, oft werden auch mehrere Personen in eine verschmolzen. Beispiele dafür sind der alte Warwick, Percy, Prinz Heinrich, Richard III. Auch die einfachere, so zu sagen, flachere Charakteristik vieler Personen, das häufigere Vorkommen sogenannter Repräsentantenrollen, hängt damit zusammen.

Ebenso wird die Handhabung der poetischen Gerechtigkeit im Historiencyclus nicht in gleichem Grade wie bei den Einzeldramen

verlangt werden können. So manches schreckliche Schicksal und Ende einzelner Personen, welches als geschichtliche Thatsache kaum zu umgehen ist und seiner Bedeutung wie seines poetischen Werthes wegen vom Dichter beibehalten wird, ist kaum auf eine Verschuldung derselben zurückzuführen, wie z. B. der Tod der jungen Prinzen in Richard III. Freilich sagt man, daß die Schuld Anderer damit gestraft werde, doch würde in frei erfundenen Dramen derartiges doch mit Recht vermieden werden, was im historischen mit Recht zur Darstellung gekommen ist. Andererseits können vielfach die Ereignisse so umgestaltet werden, daß der poetischen Gerechtigkeit Genüge geleistet erscheint, und auch Shakespeare hat dies mehrfach gethan und oft mit großer Kunst Verschuldung und Strafe in ein angemessenes Verhältniß gesetzt, wo weder Geschichte noch Chronik etwas davon erkennen liefs. Einzelne Beispiele davon sind schon oben berührt worden. Dagegen kommen allerdings in den Historien auch einzelne Fälle vor, wo der Dichter die poetische Gerechtigkeit ganz aus den Augen gelassen hat, wo er ohne zwingende Veranlassung Handlungen vorführt, die unserem moralischen Gefühl auf das peinlichste widerstreben und doch als solche weder in das richtige Licht gesetzt werden noch ihre Strafe erhalten, wie im zweiten Theil Heinrich IV. der bei Gefangennehmung der Rebellen verübte Treubruch. Hier ist dies um so auffallender, als der Dichter von den zwei verschiedenen Berichten der Chronik den mehr gehässigen aufgenommen hat — nach der andern Erzählung erfolgte die Unterwerfung der Rebellen freiwillig — und als er den Verrath nicht bloß von Westmoreland, wie die Chronik, sondern auch von Prinz John begehen läßt. Der letztere kommt überhaupt beim Dichter ziemlich schlecht weg, da er nur in dieser widerwärtigen Situation handelnd auftritt, sonst aber nur beiläufig, und Falstaffs Witzen zum Ziele dienen muß, während er geschichtlich als Herzog von Bedford und Regent von Frankreich eine bedeutende Rolle spielte.

Die oben erwähnte, dem historischen Drama mehr entsprechende Auseinanderhaltung der Scenen entspricht ferner ganz der Art, in welcher das altenglische Theater mit häufigem Wechsel des Schauplatzes und so zu sagen in von Ort zu Ort springenden Scenen die Handlung seiner Dramen abspielte. Die heutige Bühne dagegen setzt in ihrer größeren Geschlossenheit der Behandlung eines Stoffes zum historischen Drama viel größere Schwierigkeiten entgegen, und es wäre unbillig, wenn wir es Shakespeare als einen Mangel anrechnen wollten, daß er bei Composition seiner Stücke diesen Schwierigkeiten, die für ihn ja nicht da waren, nicht aus dem Wege

gegaugen ist. Gleichwohl sind gerade in dieser Richtung eine Menge Ausstellungen gegen seine Historien namentlich von der realistischen Kritik gemacht worden, welche bei richtiger Beurtheilung des Unterschiedes zwischen der altenglischen und heutigen Bühne vollständig zusammenfallen.

Ein Haupttadel geht z. B. dahin, daß bei Shakespeare zu viel episodische Scenen vorkommen, daß zusammengehörige Scenen getrennt abgespielt werden und daß kleine inhaltlose Scenen dazwischen geschoben werden. So wird es getadelt, daß gleich im Anfang von Richard II. der Streit Hereford's und Norfolk's bis zu einem gewissen Punkt verhandelt, abgebrochen und nach Darstellung einer gleichgültigen Zwischenscene in einer dritten Scene weiter dargestellt wird; dies war aber nach den zu jener Zeit bestehenden Bühnenverhältnissen ganz correct. Der Streit konnte nach damaliger Sitte und den für das Turnier nöthigen Zurüstungen nicht sofort zu Ende geführt werden, er konnte auch nicht mit einem gewissen Abschnitte abgebrochen und in einer neuen Scene von denselben Personen gleich weiter dargestellt werden, denn es wäre der Phantasie der Zuschauer zu viel zugemuthet gewesen, sich einzubilden, daß nun ein so und so langer Zeitraum verflossen sei, wenn dieselben Personen in derselben Situation weiter spielten, die Zuschauer hätten geradezu errathen müssen, oder ein Herold hätte es zum Schaden aller Illusion verkünden müssen, daß jetzt so und so viel Zeit als verlaufen gedacht werden solle, denn da auf offener Bühne weiter gespielt wurde und kein Vorhang fiel, gab es sonst kein Mittel dies erkennbar zu machen. Das Auftreten andrer Personen und das Abspielen einer anderen Scene dagegen stellte von selbst und jedenfalls am angemessensten diesen Zeitabschnitt her, der als inzwischen verlaufen gedacht werden sollte. Daß hierbei auch eine gewisse Abwechselung und ein wohlthätiger Contrast beobachtet wurde, beruht auf den Grundgesetzen der Kunst, und wir werden bei Shakespeare allenthalben bewundern können, mit wie feinem Takt er die Scenen durch gegensätzliche trennt, wie er die Wirkung der einen durch die andre hebt. Auch mag hierbei eine rein praktische Rücksicht obgewaltet haben, nämlich die, daß die Schauspieler durch zu lange fortgespielte Scenen nicht zu sehr ermüdet werden sollten.

So ist zwischen die erste und dritte Scene in Richard II. voll ritterlichen lauten Streites die mit allem äußerem Prunk ausgestattet worden sein mag, welchen die Mittel der Bühne, namentlich die Garderobe, gewährten, die ruhige elegisch gestimmte Scene mit der Herzogin Gloster und dem alten Gaunt geschoben, welche wesent-

lich zur Exposition des Stückes dient. Man kann einwenden, daß jener Grund der Scenensonderung hier nicht zutreffen könne, weil Gaunt in der ersten wie in der zweiten auftritt, und kann dasselbe von Aumerle bei der dritten und vierten Scene geltend machen. Allein Gaunt wie Aumerle sprechen gegen das Ende der erwähnten Scene gar nichts und konnten der Situation nach füglich zurück oder ganz abtreten, so daß mit dem Weggehen der zuletzt redenden Personen und dem Auftreten anderer die neue Scene und ein Abschnitt der Handlung von selbst bezeichnet war.

Ebenso ist bei Heinrich IV. erster Theil getadelt worden, daß der Conflict zwischen dem König und den Percys wegen der verweigerten Herausgabe der Gefangenen in zwei durch eine längere komische Darstellung getrennten Scenen abgespielt wird statt in einer. Auch hier ist die Scene zeitlich getrennt gedacht und deshalb eine andre eingeschoben. Es kann dabei freilich ebenso wie bei Richard II. geltend gemacht werden, daß die ganze Exposition in einer Scene, etwa blos der zweiten, mit zweckmäßiger Erweiterung hätte gegeben werden können, aber Shakespeare liebte es, die Exposition in einer gewissen Steigerung zu geben, und eine solche ist ja auch an sich kunstgemäß und sehr zu billigen, wenn dies bei der Beschaffenheit der Bühne unbeschadet der sonstigen Gesamtwirkung geschehen kann. Auf den materiellen Inhalt, namentlich bei Richard II., gegen den wir oben schon unsere Bedenken geäußert haben, ist dabei kein Bezug genommen.

Allerdings dürften sich aber bei Shakespeare auch mehrfach Scenen nachweisen lassen, die ganz den Charakter einer Episode haben und gar nicht zur Entwicklung der Handlung oder auch nur zur Charakteristik der Personen dienen, die auch blos zu dem einzigen Zweck eingeschoben sind, Scenen, worin dieselben Personen zu verschiedner Zeit auftreten sollen, von einander zu trennen, wie z. B. in Richard III. Scene 3 des dritten Aktes (Rivers und Grey vor der Hinrichtung), Scene 6 (der Schreiber mit dem Todesurtheil von Hastings) welche beide zwischen Scenen geschoben sind, worin Gloster und Buckingham in fortgeschrittener Handlung auftreten. Die eingeschobenen Scenen sind dann aber ganz klein und harmonisch dem Inhalt angeschlossen und sie dienen neben ihrem eigentlichen Zweck immerhin zur Verstärkung des Gesamteffects. Nach der heutigen Theaterschablone läßt sich sehr leicht ein Tadel an solche Sceneneintheilung knüpfen, wird aber das damalige Theater berücksichtigt, so wird sich fast immer die Anordnung als künstlerisch richtig, oft bewunderungswürdig und nachahmenswerth, aber

nur für die damalige, nicht für die heutige Bühne ergeben. Solche Scenen vertreten also den Decorationswechsel und das Herablassen des Vorhangs im heutigen Theater und wirkten vielleicht weniger störend auf die Phantasie des Zuschauers als diese modernen Mittel der Scenentheilung, namentlich wenn davon mit solchem Mafß und solchem Kunstverstand Gebrauch gemacht wurde, wie dies von Shakespeare geschah.

Ein andrer Tadel, welchen Shakespeare erfahren hat, und der nicht blos, aber allerdings wesentlich, die Scenenführung und den Bau der Stücke betrifft, ist der, daß er mit Vorliebe Massenentfaltung, Schlachten, überhaupt blutige Kämpfe vor einem blutigen Publikum dargestellt und es dabei doch nicht verstanden habe, mit Massen zu operiren, daß er auch in ungeschickt roher Weise mit den Leichnamen umgehe und sie herumschleppen lasse. Hier wird allerdings ein wunder Punkt der Bühne überhaupt berührt, aber die Shakespeare'sche Dichtung wird davon nicht speciell betroffen. Selbstverständlich ist die ganz treue Darstellung einer Schlacht auf der Bühne in ihrem wirklichen Verlauf oder auch nur in ihrem entscheidenden Moment nicht möglich, und selbst wenn sich derselbe auf einzelne Personen, wie bei einem Zusammenstoß und Zweikampf der Feldherren concentriren liefse, hat die Darstellung so viele Gefahr, in das Unwahre und Lächerliche zu fallen, daß jeder erfahrene und vorsichtige Bühnendichter es gewiß vermeiden wird, derartiges auf die Bühne zu bringen. Es bleiben also abgesehen von der bloßen Erzählung nur zwei Mittel der Darstellung, entweder der Kampf wird von Zuschauern als eben vorgehend geschildert oder er wird in der vorhergehenden Situation und in seinem Resultate dargestellt; auch können beide Darstellungsmittel vereinigt werden. Das erstere ist z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans wirksam angewendet, Shakespeare dagegen bedient sich fast immer der zweiten Methode. Wie die Schlacht eigentlich verläuft, erfahren wir bei ihm oft gar nicht, nicht einmal in den Grundzügen, aber er stellt uns vor der Schlacht die Hauptpersonen, von Muth und Zuversicht beiseelt, oder von Gewissensbissen bedrückt, voller Kraft und Besonnenheit oder andre Eigenschaften verrathend vor, die einen günstigen oder ungünstigen Ausgang der Schlacht vermuthen lassen; nur ausnahmsweise werden von ihm gewisse Wendepunkte des Kampfes von theilnehmenden Zuschauern etwa von einer Höhe aus geschildert, oder der Kampf wird dargestellt z. B. wie durch das Hinzutreten irgend einer Person, eines geltend gemachten Motivs (vgl. Heinrich VI. dritter Theil II, 3) der gesunkene Muth wieder gehoben

wird, ein Umschwung der Situation eintritt, aber der Verlauf selbst wird immer sehr kurz abgefertigt, und erst das Resultat wird wieder in ergreifenden Einzel- oder Gesamtbildern uns vorgeführt. Dem Prinzip nach ist dies gewiß das richtigere und der Bühne der damaligen wie der heutigen Zeit angemessener. Die Theater der Gegenwart haben freilich viel mehr Mittel äußerer Täuschung und auch bei ausgedehnten Kämpfen sind solche mit Wirkungen anzuwenden, welche die altenglische Bühne nicht gewähren konnte. Namentlich sind dieselben von den Schauspielern der Meininger Hofbühne mit großem Geschick und mit Glück angewendet worden, aber auch hier haben sich so manche Stimmen nicht ohne Berechtigung gegen die Anwendung solcher Bühnenkunststücke, welche leicht auf Kosten der Kunst geübt würden, erklärt. Vielleicht haben die Darsteller zu Shakespeare's Zeit, wenn sie nach den gewaltigen Kraftworten der Heerführer sich kurze Zeit mit Kampfeslärm auf ihrer Arena umhergetummelt und dann wieder den Darstellern ihrer Sieger oder Fliehenden Platz gemacht haben, mehr Effect erzielt, als wenn wir jetzt an der Seite oder im Grunde der Bühne eine Menge Bewaffnete sich bewegen sehen und glauben sollen, dieses Getümmel dehne sich endlos hinter den staubigen Coullissen weiter fort.

Manches ist dabei freilich für die heutigen Darsteller viel leichter als es für die Schauspieler war, für welche Shakespeare dichtete. Der fallende Vorhang verbirgt jetzt zur rechten Zeit wohlthätig das größte Gewühl, die künstlichste und unkünstlichste Verwirrung und Haufen von Leichen, Verwundeten und Sterbenden, während Alles dies auf dem englischen Theater ordnungsmäßig seinen Abgang vor den Augen der Zuschauer nehmen mußte. In den Pausen zwischen den Akten wie nach Beendigung des Stückes blieb die Bühne sichtbar, und das Publikum würde sich über die sich aufrichtenden Gruppen Sterbender u. dgl. nicht wenig lustig gemacht haben. Darum waren die damaligen Dichter mit dem Hin-schlachten auf der Bühne durchaus sparsam, denn es war wohl leicht, einen Mann theatralisch todt zu Boden zu strecken, aber es war oft schwer ihn unter einem schicklichen Vorwand auch wieder fortzuschaffen, denn er konnte weder von selbst aufstehen und davon gehen, noch durfte er bis zur nächsten Scene, die vielleicht in friedlicher, heiterer Umgebung gedacht war, liegen gelassen werden. Dem Publikum wurde also namentlich in den Schlachten nicht etwa das Schauspiel eines massenhaften Hinmordens gegeben, wie dies Benedix geglaubt haben mag, als er von dem blutfrohen Publikum

sprach, sondern solches Morden wurde von dem Dichter schon aus Bühnenrücksichten viel mehr beschränkt, als es ein heutiger Dichter nöthig haben würde. So ist z. B. das Fortschleppen des todten Polonius durch Hamlet, des Percy durch Falstaff zunächst nur ein Bühnenbehelf gewesen, um die Leichname fortzuschaffen, und daß der Dichter dies vollständig motivirt und hier und da noch schlagende Effekte damit erzielt hat, muß unter allen Umständen ihm als Verdienst angerechnet werden, wenn wir auch mit solcher Fortschaffung, die für ihn eine Nothwendigkeit war, aus ästhetischen Gründen nicht überall einverstanden sein wollten. In Heinrich VI. finden wir viel derartige Beispiele, das Hereintragen und Heraustragen des sterbenden Mortimer, des alten Clifford, des Sohnes, der von seinem Vater, des Vaters, der von seinem Sohne erschlagen worden und fortgetragen wird. Freilich war es eine Aufgabe für den betreffenden Schauspieler, die nicht immer ganz leicht gewesen sein mag, die scheinbar todten Collegen auf die Schultern zu laden und fortzuschaffen, namentlich wo dies von einem Einzelnen geschehen sollte. Auf jenem Grunde beruht es auch, daß entscheidende Zweikämpfe wie bei Richard III. und Macbeth hinter der Bühne ausgeführt und auf der Bühne höchstens begonnen wurden. Ferner wurde, wo es für die Situation paßte, das Sterben in der durch einen Vorhang verschließbaren Hinterbühne ausgeführt, wie z. B. der Tod der Desdemona, des Cardinals Winchester und aller derer, die im Bett starben. Auf Desdemona's Leiche wirft sich auch Othello und Emilia läßt sich zu ihr tragen, und hier hat der Dichter aus dem Bühnenbehelf eine poetische Schönheit gemacht.

Auch am Schluß der Aufführung wurde die Bühne von den Schauspielern, jedenfalls um die Illusion nicht zu stören, geräumt, und da gerade dann, namentlich bei Tragödien, häufig Todesfälle dargestellt werden, so finden wir bei Shakespeare allerlei Behelfe, unter denen die Todten dann fortgetragen wurden. Der Regel nach bestand solcher darin, daß ein ehrenvolles Begräbniß angeordnet oder dem Todten eine gewisse Achtung erwiesen werden sollte, wie z. B. im Hamlet die Anordnung kunstvoll an das Vorangegangene und an den Ideenkreis anknüpft, welcher das Stück selbst durchdrang, indem Horatio die Ausstellung der Leichen anordnet, damit die Welt erfahre, wie alles geschehen sei und beifügt:

Lafst uns dies

Sogleich verrichten, weil noch die Gemüther

Der Menschen wild sind —

Auch die zeitgenössischen Dichter und unmittelbaren Nachfolger

Shakespeare's motiviren häufig, aber nicht immer, das Forttragen der Todten und dann gewöhnlich sehr einfach durch Anordnung der Bestattung, wie Massinger im Herzog von Mailand, Webster in Vittoria Corombona und in Appius und Virginia.

Aus dem bisher Gesagten dürfte zur Genüge hervorgehen, daß bei der Beurtheilung Shakespeare's eben nicht genug der Zustand der damaligen Bühne berücksichtigt werden kann, und daß wir zu einem ganz schiefen Urtheil kommen müssen, wenn wir den Werth seiner Dramen und insbesondere der Historien bloß nach dem Maßstab der modernen Bühne messen.

Es ergibt sich ferner, daß bei einer Verwerthung derselben für die heutige Bühne mehr oder weniger tiefgreifende Veränderungen nothwendig sind. Ueber die dabei zu beachtenden Grundsätze hat das Wesentliche Oechelhäuser in der Einleitung zu seinen Bühnenbearbeitungen gesagt und danach auch selbst treffliche Bearbeitungen geliefert. Bei all dem sind die Ansichten im einzelnen noch sehr verschieden, 'in welchem Umfange die Bearbeitungen überhaupt vorzunehmen und namentlich die Historien auf die Bühne zu bringen sind, und auch die Bühnenleitungen haben dies praktisch bethätigt, meist aber nur wenige einzelne Stücke davon wiederholt zur Darstellung gebracht. Dem Genuß einer zusammenhängenden Aufführung der Gesammthistorien, für welche sie der Dichter doch berechnet hat, müssen leider in 'dieser raschen, wirbelfüß'gen Zeit' sowohl bei den Bühnen wie beim Publikum vielfache Hindernisse und Schwierigkeiten entgegenstehn.

Indefs ist solche Aufführung doch in der Neuzeit in Weimar und an einigen andern Bühnen erfolgt, und Diejenigen, denen dieser Genuß vergönnt war, haben sich darüber fast nur mit hoher Befriedigung, ja mit Begeisterung geäußert ¹⁾, so daß wir zu der Hoffnung berechtigt sind, jene gewaltigen Werke werden in ihrem vollen Werthe auch für die heutige und alle künftigen Bühnen als einer ihrer kostbarsten Schätze bewahrt und behütet bleiben.

¹⁾ Vgl. Jahrbuch I, 362. Oechelhäuser, Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet. Berlin 1870. Band I. Grundsätze für die Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen. S. XLVIII. Gisbert Freih. Vincke, Die deutsche Bühnenbearbeitung Shakespeare's, in Lindau's 'Gegenwart' B. VI. 1874. No. 36. S. 153.