

## Werk

**Titel:** Shakespeare und seine Vorläufer

**Untertitel:** letzter Vortrag gehalten von W. Hertzberg

**Autor:** Hertzberg, Wilhelm

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1880

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0015|log24](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0015|log24)

## Kontakt/Contact

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

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

# Shakespeare und seine Vorläufer.

Von

**W. Hertzberg.**

---

Es ist ein allgemein verbreitetes Wort, daß der Mensch und vor Allem der Dichter das Kind seines Volkes und seines Jahrhunderts sei. So unleugbar wahr dieser Satz ist, so mannichfach schattirt und modifizirt tritt seine Wahrheit in jedem einzelnen Falle in die Erscheinung des wirklichen Lebens. Allerdings saugt auch der größte Held und Dichter Antäus gleich seine beste Kraft aus dem mütterlichen Boden, auf dem er erwachsen; und nur mit dieser Kraft und durch sie wird er den Kampf des Daseins siegreich ausfechten. Aber dem Genius sind Schwingen angeboren, deren Keime einer höheren, einer himmlischen Region entstammen, Schwingen, die im Jüngling und Mann, kräftiger und kräftiger sich entwickelnd, ihn forttragen über den Dunst und Modergeruch des gemeinen Erdenlebens in den Aether der reinen Menschlichkeit.

Freilich wird er von dort wieder und wieder zurückkehren zum heimischen Grunde, aber bereichert mit dem Gabenschatze von Oben, den er mit freigiebiger Hand über sein eigenes Land und Volk und über die ganze Menschheit ausstreut. Gewiß, auch Er verdankt, wie der Sohn seinen Eltern, gar Vieles seiner Nation, aber er giebt ihr die Schuld mit Wucher zurück und beim Rechnungsschlusse ergiebt sich, daß sie ihm unendlich mehr verdankt, als Er der Nation.

Ein solcher Genius war Shakespeare. Daß er es war, ist Ihnen Allen zwar im Allgemeinen bekannt. Ich hoffe aber, daß dies noch klarer hervorleuchten wird, wenn Sie heute mit mir einen Blick auf Shakespeare's Verhältniß zu seinen Vorläufern und zu seinen dramatischen Zeitgenossen geworfen haben werden.

Es wird mir leicht werden zu zeigen, daß er jenen nicht nur mit geflügeltem Sturmschritt voraneilte, sondern daß er im Wettlaufe zum Ziele der poetischen Vollendung die größten Talente seiner Zeit, an denen es derselben mit nichts mangelte, rasch so weit überholte, daß ihn von den ersten unter ihnen ein weiterer Zwischenraum trennte, als der, welcher zwischen diesen Talenten selbst und den letzten und schwächsten des poetischen Trosses lag.

Es ist eine der interessantesten Thatsachen in der Kulturgeschichte der Völker, daß das *Drama* überall, wo die Literatur sich continuirlich entwickelt hat, ursprünglich in religiösen, genauer in gottesdienstlichen Handlungen wurzelt. Aber freilich je nach der Naturanlage der Völker und dem Wesen ihrer Religionen in sehr verschiedener Weise.

Bei den Griechen hatte sich einestheils aus der begeisterten Versenkung in die tiefsinnigen Ideen des Dionysus-Mythus, an der sich das ganze Volk und die edelsten des Volkes am innigsten betheiligten, in naturgemäßem Fortschritt die vollendetste aller Kunstformen entfaltet, in welcher die höchsten Probleme des menschlichen Daseins dichterisch gelöst wurden, andernteils hatte sich aus dem ausgelassenen Jubel des ländlichen Kelterfestes eine Komödie losgelöst, die zu einer nationalen Macht und Bedeutung, zu einer Art von poetischem Volkstribunal erwachsen war.

Ganz anders und viel äußerlicher waren die Motive zur Einführung der scenischen Spiele bei dem nüchtern und praktisch angelegten römischen Volke. Eine Pest hatte die Gemüther mit abergläubischem Schrecken erfüllt. Der Zorn der Götter soll durch dieses Mittel abgewandt werden, das in dem römischen Ceremoniell noch fehlte. So wird das aus Etrurien importirte Schauspiel ein Stück des Rituals, von dem man nichts wieder abdingen kann, ohne die Götter zu beleidigen, und erwächst allmählich, ohne jemals ein eigentlich religiöses Bedürfnis zu befriedigen, nach griechischen Mustern weitergebildet und veredelt zu einer den großartigen Mitteln der weltgebietenden Stadt angemessenen luxuriösen und bald unentbehrlichen Volksbelustigung.

Ein sehr verschiedenes und doch in seinen Grundzügen analoges Bild zeigen uns die Anfänge des Dramas bei den christlichen Völkern des westlichen Europas im Mittelalter.

Der katholische Kultus bot in seinem liturgischen Theile von Anfang an ein sinnlich veranschaulichendes Moment. Dies erschien um so nothwendiger, da die Laien von der Kenntniß der biblischen Erzählungen durch eigne Lesung zuerst wegen ihrer Unkunde der Schrift, später grundsätzlich ausgeschlossen waren. Symbolische Darstellungen finden sich während des Osterfestes in frühester Zeit. Die Geistlichen

errichteten am Charfreitage ein Kreuz, legten es in ein Grab, erhoben es wieder am Ostersonntage und begleiteten diese Handlung mit erläuternden Gesängen. Die Ceremonie, in drei Theile zerfallend, Passion, Grablegung, Auferstehung, hieß *Mysterium*. Die Darstellung wurde bald noch plastischer, um nicht zu sagen theatralischer, dadurch, daß die Worte und Handlungen der bei dem Vorgange betheiligten Personen in Rollen vertheilt und verschiedenen Darstellern zur Ausführung übergeben wurden. Für die weiblichen Rollen (die drei Marien) mußten Frauen herbeigezogen werden, auch sonst gewannen Laien Zutritt; charakteristische Kostüme wurden angethan — und das geistliche Schauspiel — das in der ganzen zweiten Hälfte des Mittelalters so genannte Mysterium, war fertig.

Diese Aufführungen beschränkten sich nicht auf die Passion, sondern erstreckten sich bald auch auf andere Ereignisse der biblischen Geschichte, vor Allem auf die Geburt des Herrn, dann auf alttestamentliche Erzählungen und endlich auf Heiligenlegenden. Bei diesen wirkte ein schon älterer Gebrauch fördernd mit, daß nämlich der Lebenslauf der Heiligen an ihren Festtagen in Wechselgesängen zwischen dem Klerus und der Gemeinde vorgetragen wurde, wobei jener sich der lateinischen, diese sich der Volkssprache bediente. Dies sind die sogenannten *epistolae farsitae*, deren in Frankreich schon im 11. Jahrhundert Erwähnung geschieht. Sie haben ohne Zweifel zur Aufnahme der Volkssprache in die Mysterien, ohne welche dieselben ja nicht bloß der Menge unverständlich, sondern bei der Betheiligung der Laien geradezu unmöglich gewesen wären, wesentlich mitgewirkt. So ging das Institut mit der normännischen Eroberung nach England, wo es jedoch wegen der Zwiespältigkeit der Sprachen erst langsam und nicht vor Ende des 13. Jahrhunderts feste Wurzel faßte. Inzwischen war sowohl in Bezug auf den Inhalt der Darstellungen als auf das darstellende Personal ein erheblicher Wandel eingetreten. Das Laienelement war vorzugsweise durch geistliche Bruderschaften vertreten, die ihrerseits sich aus den Innungen und Handwerkergilden rekrutirten, ja sich zum Theil mit den Innungen geradezu deckten. Diese zogen wiederum für die schwierigeren und komplizirteren Rollen Mimen von Profession herbei, fahrende Leute, die sogenannten *Joculatores*, die schon bisher auf Messen und Märkten das Publikum durch improvisirte Schwänke belustigt hatten. Aber auch die geistlichen Spiele sollten die Schaulust der Menge durch eine ihr genehme Darstellung und einen mannichfaltigeren Inhalt fesseln. Die der Kirche feindlichen Mächte, wie vor Allem *Herodes*, wurden zu grotesken Karikaturen, der *Teufel*, der trotz aller seiner List immer der dumme Teufel ist und von Rechtswegen schließlich geprellt wird,

er wird die lustige Person, der *Hanswurst* des Stückes. Aber auch spaßhafte und volksthümliche Scenen anderer Art fanden Eingang. Die Hirten, welche bei der Geburt des Herrn ihre Heerden auf den Gefilden Bethlehems weiden, sind eben Hirten gewöhnlichster Art. Sie stehlen sich einander die Schafe, gerathen in Streit und Zank, der sich zu einer solennen Prügelei entwickelt, die in einem der erhaltenen Mysterien mit ihren Zwischenfällen gute zwei Drittel des ganzen Stückes einnimmt. Frau Noah will durchaus nicht mit ihrem Eheherrn in den Kasten gehen. Sie benimmt sich in Ausdrücken und Thätlichkeiten recht wie eine Xanthippe und ein gemeines Fischweib, bis ihr endlich das Wasser der Sündfluth in die Schuhe läuft, d. h. bis nahe an das Ende des Stückes. Daß die Aufführung solcher Scenen, bei denen immer noch die Geistlichkeit sich betheiligte, in der *Kirche* ein rechter Unfug war, sieht wohl Jedermann ein. Als Unfug erkannten sie auch die Päpste Innocenz III. und Gregor IX., die durch verschiedene Dekrete im Laufe des 13. Jahrhunderts die Aufführung dieser Frivolitäten in den Kirchen und die Betheiligung der Geistlichen an denselben auf das Strengste untersagten. Aber diese Belustigungen waren dem Volke schon viel zu lieb geworden, als daß es denselben so leichten Kaufes entsagt hätte. Auch aus den Kirchen würde man nicht so bald gewichen sein — und daß dies nicht sofort geschah, zeigt eben die Wiederholung des Verbotes — wenn es den zumeist Betheiligten nicht selbst in den Kirchen zu eng geworden wäre. Sie wanderten unter Führung der Innungen aus der Kirche auf die Straßen, wo sie sich nun auf stattlichen und zum Theil sehr komplizirten Schaugerüsten auf das Bequemste und Breiteste entfalten konnten. In dieser Entfaltung begegnen wir ihnen nun in England, wo sie inzwischen tief Wurzel gegriffen hatten und wo uns drei große Sammlungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, 'die Chester- und Coventry-Plays' und die 'Towne~~by~~-Mysteries' erhalten sind, letztere nach dem ersten Sammler benannt; aufgeführt in dem Städtchen Wakefield in Yorkshire. Sie umfassen die ganze biblische Geschichte und mehr als das: denn sie beginnen mit Lucifers Fall, kommen erst dann zur Weltschöpfung und zum Paradies und fügen der Passion und der Ausgießung des heiligen Geistes noch Christi Höllenfahrt und das jüngste Gericht hinzu. Dieser Stoff war in den Chesterspielen in 24 Stücke vertheilt, die von den verschiedenen Innungen an einem Tage, zu Pfingsten, mit großem Pomp aufgeführt wurden, so nämlich, daß jede Innung vom Hause des Mayors beginnend, den Umzug durch die Stadt machte, jedes Stück also 24 Mal zur Aufführung kam. Das Publikum von Nah und Fern folgte dem auf Rädern weiter rollenden Schaugerüste.

Diese Spiele nun erhielten sich in England durch mehr als drei Jahrhunderte hindurch bis zu Shakespeare's Zeit und zum Theil darüber hinaus, was Niemanden verwundern wird, der die Zähigkeit bedenkt, mit der bei uns im Oberammergeau ähnliche Schaustellungen noch bis heutigen Tages im Schwange geblieben sind. Sie waren aber in England bis in's 15. Jahrhundert die einzigen theatralischen Belustigungen, was insofern von großer Bedeutung ist, weil der Volksgeschmack sich durch sie an den Wechsel von ernsten und burlesken Scenen innerhalb desselben Stückes gewöhnt hatte und diese Geschmacksrichtung nicht ohne Einfluß auf die spätere Entwicklung des Dramas geblieben ist.

Wie schon bemerkt, hatte der biblische Stoff für die Schaulust längst nicht mehr ausgereicht. Man hatte zu dem ausgiebigeren der Heiligenlegenden gegriffen und diese sind es, welche ursprünglich und eigentlich *Mirakel* (miracle plays) genannt werden, wiewohl dieser Name mit dem der *Mysterien* in England früh vermischt und zuletzt der herrschende für beide Arten wird.

Auf die äußerste Rohheit der Sprache und der metrischen Form dieser Gedichte, deren Verfasser noch bis zuletzt hauptsächlich Geistliche waren, komme ich später zurück. Daß sie aber nicht Dramen im wahren Sinne des Wortes genannt werden können, liegt auf der Hand. Denn zum Drama gehört, wie der Name sagt, vor Allem Handlung, d. h. eine dem Willen entspringende und durch Selbstbewußtsein geleitete Thätigkeit menschlicher Wesen. Bei den *Mysterien* aber liegt die ganze Bedeutung in der Offenbarung überirdischer göttlicher, jenseitiger Mächte, denen das Menschengeschlecht nur als ein Substrat ihrer eigenen unwiderstehlichen Thätigkeit dient. Die Hauptpersonen des menschlichen Kreises sind nur Marionetten, welche durch die Fäden aus dem Jenseits geleitet und bewegt werden. Es fehlt ihnen die eigene Willenskraft und somit die Grundlage der Sittlichkeit, ohne welche wir nimmermehr ein menschliches Interesse an ihnen gewinnen können.

Dieses sittliche Element sollte nun der englischen Bühne in höchst eigenthümlicher Weise und zunächst ganz äußerlich zugeführt werden.

Die durch die *Mysterien* so lebhaft erregte und alle Stände durchdringende Schaulust wollte sich nicht mehr mit den geistlichen Spielen genügen lassen. Bei allerlei öffentlichen Veranlassungen politischer oder halbpolitischer Natur; Krönungszügen, Einholung fürstlicher Personen, Hochzeiten und Kindtaufen des königlichen Hauses, Mahl und Einführung des Lordmayors u. dgl. sollte es nicht an theatralischen Auführungen fehlen.

Woher nahmen diese ihre Objekte? Der seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts von Italien her über den ganzen Westen Europas

wehende Geist der Renaissance hatte damit begonnen, die Reflexion zu wecken. Aber die philosophisch noch unreifen Nationen konnten sie nicht in der Form des reinen Gedankens, der Idee an sich, erfassen. Sie griffen daher eifrig nach derjenigen Form, welche einem kindlichen wie einem greisenhaften wieder kindisch gewordenen Zeitalter, einem Zeitalter, das entweder noch nicht die volle poetische Zeugungskraft gewonnen oder sie wieder eingebüßt hat, stets besonders genehm ist, zur *Allegorie*, für die sich bereits in den lateinischen Dichtern genug Anlehnungspunkte und Muster vorfanden. Abstrakte Begriffe, aber vor Allem die Tugenden: Wahrheit, Gerechtigkeit, Freigiebigkeit, Friede, Mitleiden usw. traten in eigenthümlichen Kostümen redend und handelnd auf, mit schmeichelhafter Anspielung natürlich auf die fürstlichen Personen, die angeblich oder wirklich jene Tugenden in sich vereinigten. Ihnen gegenüber traten die Laster: Lüge, Neid, Habsucht, Verschwendung, die natürlich den Tugenden im Kampfe unterliegen mußten. Diese Schaustellungen hießen: *Moralitäten* (Moralities).

Sonach finden wir jetzt zweierlei Schauspiele neben einander: die einen (die *Miracle-plays*), in denen concrete Personen ohne sittlichen Inhalt, die andern, in welchen sittliche Begriffe ohne concrete Persönlichkeit auftreten. Daß die letztere Art nach unsern Begriffen außerordentlich langweilig ausfallen mußte, liegt ebenso auf der Hand, als es natürlich erscheint, daß bald beide Arten sich gegenseitig suchen, durchdringen und in eine höhere Einheit aufgehen mußten.

Inzwischen verschaffte der äußere Glanz und Pomp, mit dem die *Moralitäten* auftraten, und die Nacheiferung der vielen hohen und reichen Herren Englands ihnen eine weite Verbreitung. Kein Familienfest eines großen Hauses konnte ohne dergleichen Schaustellungen hingehen. Sie füllten die Zwischenräume zwischen den üppigen Banketts aus und führten daher den Namen *interludes*. Daß dies die ursprüngliche Bedeutung des Wortes sei, zeigt das ihm ganz gleichwerthige französische *entremets*, vielleicht auch das spanische *entremes*, welche ihrerseits mit dem — obschon ähnlich klingenden italienischen *intermezzo* weder sprachlich noch sachlich irgend etwas zu thun haben.

Diese *Interludes* sind nun der Boden, auf welchem die *Moralitäten* Aufnahme und Weiterbildung fanden, ja auf dem sich schließlich das ganze englische Drama entwickelt hat.

Ihre Blüthezeit fällt in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der hohe Adel, der seine Feste mit ihnen schmückte, bedurfte dazu gut geschulter Leute. Er nahm daher jene professionirten Jocolatoren in Dienst und Sold, deren wir schon bei den Mysterien gedacht haben. Aber er konnte sie nicht Tag für Tag in seinen Schloßhallen beschäftigen.

Er gab ihnen daher einen Reisepaß und Empfehlungsschreiben auf den Weg, und sie zogen nun durch Stadt und Land, um ihre wohl einstudirten und durch ein glänzendes Kostüm gehobenen Stücke vor einem gemischten Publikum zu produziren.

So entstanden die ersten Schauspielertruppen, die sich erst sehr spät und erst nach Shakespeare's Zeit von ihrem Dienstverhältnisse zu einem hohen Herrn emanzipirten, ja die in diesem Verhältnisse nicht nur eine ehrende Empfehlung sahen, sondern darin gegenüber den Verfeindungen und Vexationen seitens des immer mächtiger werdenden Puritanismus einen erwünschten, ja zu Zeiten unentbehrlichen Schutz fanden. Die Truppe, welcher Shakespeare selbst zuerst als Schauspieler, dann als Direktor angehörte, nannte sich selbst *Servants of her Majesty's Lord-Chamberlain* — Diener (oder Bediente) des Lord Kammerherrn Ihrer Majestät — welcher Titel so viel sagen wollte als *Hofschauspieler*, da die Königin direkt keine eigentliche Truppe hielt, vielmehr zu ihren mehr häuslichen Festspielen sich der dazu eigens eingeübten Knaben ihrer Hofkapelle bediente.

Wo nun aber die Schauspieler zur Zeit der Interludes für ihre Darstellungen vor dem Volke Raum und Unterkommen fanden, ist eine bisher noch nicht beantwortete Frage. Sie werden sich mit Scheunen und Hofräumen begnügt haben.

Inzwischen ging die Verschmelzung der entgegengesetzten Elemente der *Mysterien* und *Moralitäten* mit raschen Schritten vorwärts. Die *Mysterien* nahmen abstrakte Begriffe in sich auf, und es paradierten zwischen den Patriarchen und Heiligen die abstrakten Figuren Wahrheit, Mitleid, Gerechtigkeit. Damit war nicht viel geholfen. Den *Moralitäten*, deren naturgemäße Langweiligkeit ich schon hervorgehoben habe, that noch mehr eine concrete Belebung noth, und sie konnten sich dieselbe um so leichter verschaffen, als sie, auf profanem Boden erwachsen, sich von dem hemmenden Einflusse der Kirche frei und ungenirt bewegen durften. Zunächst vertrat bei ihnen das Laster (*Vice*, auch *Iniquity* genannt) gerade wie in den *Mysterien* der Teufel die Stelle der lustigen Person, des Clown oder Hanswurstes. Dies hinderte nicht, daß auch der Satan selbst, schon eine concretere Natur, mit in die *Moralitäten* hinübergenommen wurde. Seltsamer Weise führten dann die zwei, die sich eigentlich gut hätten vertragen sollen, Prügelscenen unter sich auf zum Ergötzen der Tugenden und der tugendhaften Zuschauer.

Dann treten, schon in der ältesten der erhaltenen *Moralitäten* *Castle of perseverance* Collectiv- und Gattungsbegriffe statt personifizirter Eigenschaften auf: 'das Menschengeschlecht (*humanum genus*), das bei

Licht besehen schon wirklich ein Mensch ist, der sich allerdings mit den Tugenden und Untugenden um ihn herum schwer genug abfinden kann.

Dann kommt aber in der Morality von Skelton (dem Hofdichter Heinrichs VIII.) ein wirkliches Individuum mit einem ordentlichen bürgerlichen und englischen Namen: *Hyck Scornor* zu Wort, und die Laster, mit denen er sich herumzuschlagen hat, führen zwar noch eine abstrakte Benennung: 'Willkür' und Imaginacyon (was wir am besten durch zügellose Phantasie wiedergeben würden), sind aber in ihrem ganzen Gebahren und wahrscheinlich auch ihrem Kostüm nach nur lüderliche Cavaliere aus den Hofkreisen Heinrichs VIII.

Und von nun an wird den allegorischen Gestalten Schritt für Schritt das Terrain durch lebendige Wesen abgewonnen, und gegen die Regierungszeit Elisabeth's hin, als sich das Schauspiel mehr und mehr mit historischen Elementen sättigt, erscheinen sie nur noch als ein herkömmliches Ornament, durch welches zugleich der Dichter sich die Mühe einer rein dramatischen Exposition erleichtert. Aber gänzlich verdrängen ließen sie sich nicht so leicht. Sie spuken noch zu Shakespeare's Zeit und über Shakespeare hinaus auf den Brettern. Weder Kyd, Green, Peele noch selbst Marlowe haben sich gänzlich davon befreien können und Ben Jonson hat sie sogar mit besonderer Vorliebe gehegt, da er an ihnen seine klassische Gelehrsamkeit glänzen lassen konnte und dadurch nicht nur seiner eigenen, sondern auch seiner Zuschauer Eitelkeit zu schmeicheln dachte. Denn jede Allegorie giebt ein Räthsel auf, und wer das Räthsel zu lösen versteht, kommt sich sehr weise und dem profanen Pöbel gegenüber wie ein eingeweihter Adept vor. Nur Shakespeare selbst hat seine Bühne von diesen wesenlosen Schatten pedantischen Ungeschmacks völlig rein gefegt und sie einzig und allein der Darstellung der unverfälschten Menschlichkeit geweiht.

Man hat dagegen das Auftreten der Allegorien: Rache, Mord und Raub in Titus Andronicus geltend machen wollen. Völlig mit Unrecht; denn diese Gestalten sind ja nur Masken, in welche sich Tamora und ihre ruchlosen Söhne kleiden, um den wahnsinnigen Titus zu ängstigen.

Die erwähnte Bevölkerung der Bühne mit lebendigen Individuen in menschlicher Aktion war aber auch von einer anderen Seite kräftig gefördert.

*J. Heywood*, der unter Heinrich VIII. Intendant (wie wir jetzt sagen würden) der Hofbelustigungen war, hatte Interludes gedichtet, deren einziger Inhalt Scenen aus dem Volksleben waren, für die er eine Analogie in den erwähnten derben Episoden der Mysterien fand. Er hat diese Episoden gewissermaßen aus ihrer religiösen Umgebung heraus-

geschnitten, die Charaktere individualisirt, die Handlung belebt und das Ganze mit Geist und Witz behandelt. Die hereinbrechenden Kämpfe der Reformationszeit gaben seinem Witze einen satirischen Stachel, und er geißelte nicht nur die Verkehrtheiten des gesellschaftlichen Lebens, sondern auch, wiewohl selbst ein guter Katholik, die Unsittlichkeit des Klerus (Mönche, Ablaßkram) und die Hyperorthodoxie schonungslos. Wenn man erwägt, daß viele dieser Stücke unter der Regierung und unter den Augen der blutigen Maria aufgeführt sind, so staunt man über die freche Dérbheit seiner Invectiven, die heutigen Tages als strafbare Frivolitäten gelten würden, wie wenn er (und dies ist nicht das schlimmste Beispiel) unter den Reliquien, mit denen der Ablaßkrämer sein gläubiges Publikum beschwindelt, den großen Zeh der h. Dreieinigkeit aufführt, der, in den Mund genommen, das schlimmste Zahnweh unfehlbar heilt. Allerdings bewegt sich die Handlung in einem engen Raume und in relativ untergeordneten Verhältnissen und gewinnt nie einen vollständig genügenden runden Abschluß. Aber wir können nicht leugnen, daß wir hier schon die erste Stufe einer wirklichen Komödie vor uns haben, die Farce oder Posse mit sicher und naturtreu gezeichneten Charakteren, die mit dem Scheine der Wirklichkeit täuschen und die Lachlust befriedigen. Mehr verlangen auch jetzt manche Besucher des Theaters nicht.

So war auch auf dieser Seite die Bahn gebrochen und bald feierte, schon etwa um das Jahr 1540, das erste ordentliche Lustspiel seinen Einzug auf der englischen Volksbühne: *Ralph Roister-Doister* von *Nic. Udall*. Die Intrigue des Stückes ist äußerst einfach. Die reiche, schöne und tugendhafte Wittwe Custance ist mit dem ehrenwerthen Kaufmann Gawin Goodluck verlobt. Der Bräutigam ist auf einer Geschäftsreise. Der Titelheld, ein Londoner Geck und Thunichtgut, sucht Custance durch Schmeicheleien und Bestechung der Dienerin zu gewinnen, wird gründlich abgewiesen und will es nun mit Gewalt versuchen, das Haus erstürmen und die Schöne entführen. Aber sein Anschlag wird durch einen unzuverlässigen Freund verrathen und glücklich vereitelt. Inzwischen hört Goodluck durch einen thörichten Zwischenträger, daß Custance mit Ralph verkehre und ihm untreu geworden sei. Er will ihr schon entsagen, ist aber doch so verständig, sich erst persönlich überzeugen zu wollen. Nach seiner Rückkehr klärt sich denn auch das Mißverständniß auf, und das Stück endet zu allgemeiner Zufriedenheit, da schließlich auch Ralph zum Hochzeitsschmause eingeladen wird. Man sieht: die Tugend setzt sich zu Tische und das Laster erbricht sich nicht. Aber in der That ist die Komödie in Charakterzeichnung, Composition und Frische des Dialogs reichlich so gut wie manche

andere, die neben Shakespeare und noch nach Shakespeare's Zeit das englische Publikum ergötzt hat.

Ihr Verfasser, Udall, war ein gelehrter Mann, Rector zu Eton und dann zu Westminster, und an klassischen Mustern wohl geschult, und dieser Umstand führt uns auf ein neues Element, das für die Entwicklung und speziell die Regelung des englischen Dramas von der äußersten Bedeutung war. In den gelehrten Schulen wurden, um die Gewandtheit im lateinischen Ausdrucke zu üben und zugleich das Studium zu würzen, Schauspiele des Plautus, Terenz und Seneca von den Schülern bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt. Dies geschah allerdings und geschieht noch zum Theil auch auf dem Continent. Aber die in England, wie wir gesehen haben, ganz besonders und fast fieberhaft erregte Schaulust war auch in die Schulräume gedrungen. Man begnügte sich nicht mit dem bald erschöpften Stoff der antiken Dramen. Man ahmte sie frei nach, zuerst in lateinischer Sprache; dann wollte man sie auch in der Muttersprache vernehmen. Man übersetzte sie, man behandelte englische Stoffe in ähnlicher Anlage. Die Lehrer boten gern dazu die Hand und halfen mit Uebersetzungen und Nachbildungen aus. Von den Schulen verpflanzte sich die Sitte in die Convicte der jungen Juristen, die sog. Courts of Inns, deren geräumige von vier Seiten eingeschlossene Höfe sich leicht zur Aufrichtung einer Bühne und zur Herstellung von Gallerien und Sitzplätzen benutzen ließen und für einen großen, wenn auch immer noch erlesenen und besonders eingeladenen Zuschauerkreis Platz gewährten. Ohne Zweifel haben diese Einrichtungen den bald darauf eröffneten größeren Volkstheatern zum Muster gedient.

So wurden denn unter Andern in Gray's Inn im Jahre 1566 die Phönizierinnen des Euripides von *Gascoigne* nachgebildet unter dem Titel *Jocasta* aufgeführt und im Inner-Temple, dem bedeutendsten jener Juristenconvicte, ging am 18. Januar 1562 die erste regelmäßige englische Tragödie in Gegenwart der Königin über die Breter: *Gorboduc*, oder wie das Drama in der zweiten Ausgabe heißt: '*Die Tragödie von Ferrex und Porrex*' — in Gemeinschaft verfaßt von zwei jungen Juristen aus den besten Familien: Thomas *Sackville* und Thomas *Norton*. Hier sehen wir nun den zügelnden und ordnenden Einfluß, den die klassische Bildung wie auf jede Kunst so auf das englische Drama geübt hat, ohne daß dadurch die Eigenthümlichkeit des nationalen Geistes Einbuße erlitten hätte. Die Fabel ist nach dem Vorgange der Antike dem Mythos, aber nicht dem griechischen, sondern dem heimischen — oder genauer der britischen Sage — entlehnt; sie ist sehr einfach. *Gorboduc*, König von Britannien, theilt, um von den Lasten der Regierung auszu-

ruhen, sein Reich zu gleichen Hälften unter seine Söhne. Ferrex, in seinem Erstgeburtsrecht gekränkt, rüstet Krieg gegen den Bruder. Dieser, Porrex, kommt ihm zuvor und erschlägt ihn. Die Mutter, ihren Lieblingssohn zu rächen, tödtet den Brudermörder. Das Volk, über diese Greuel empört, bricht in die Königsburg und erschlägt Gorboduc sammt seiner Gemahlin. Der Versuch des Herzogs von Albanien, sich des erledigten Thrones zu bemächtigen, wird durch Zusammentritt der Großen des Reichs vereitelt und das Stück schließt mit einer zur Eintracht mahnenden salbungsvollen Rede des Geheimschreibers des ermordeten Königs.

So schwach nun dieser erste Versuch eines ernsten Dramas durch mangelnde Charakteristik, durch seine Lehrhaftigkeit, durch langweilige politische Tiraden und seinen unbefriedigenden Schluß ist, so wichtig ist es doch durch die Wahl des Stoffes, durch die äußere Anordnung — in fünf Akte — und schließlich, aber nicht am wenigsten, durch seine metrische Form geworden. Wir finden hier zum ersten Male den *blank-verse*, d. i. den fünffüßigen reimlosen Jambus für den dramatischen Dialog verwandt, eine Neuerung, deren folgeschwere Bedeutung wir sofort nach seiner Verpflanzung auf die Volksbühne erkennen werden. Denn der Entwicklung der eigentlichen Volksbühne zu einer würdigen und wahrhaft klassischen Gestaltung nähern wir uns nun mit raschen Schritten, in der That so rasch, daß dies Institut, welches kaum Knospen zu treiben geschienen hatte, gewissermaßen plötzlich und wie nach einer Nacht in voller Blüthe dasteht.

Zunächst hatte die Schaulust innerhalb aller Stände trotz des Widerstandes der puritanischen Geistlichkeit und der polizeilichen Verbote der puritanisch gesinnten Citycorporation (des Magistrats der eigentlichen Stadt London) so ungeheure Dimensionen erreicht und die Anzahl der professionirten Schauspieler, die dieser Lust Nahrung zu bieten vermochte, war so gewachsen, daß in den 70er Jahren 8 geräumige Theater theils von Grund auf gebaut, theils in den stattlichen Hofräumen der säcularisirten Klöster der Dominikaner und Carmeliter (Black-friars und White-friars) eingerichtet wurden, dicht unter den Mauern der City, unter den Augen der hochmögenden Corporation und ihr zum Trotz; ja in den 80er Jahren wuchs diese Zahl, abgesehen von einer Menge kleinerer Privatbühnen auf 12 bis 13, bei einer Bevölkerung, die damals noch nicht ganz der jetzigen Hamburgs gleich kam (ca. 300,000 Einwohner). Und endlich — nach der Mitte der 80er Jahre — ist eine solche Fülle von Bühnendichtern von bedeutendem Talent vorhanden, unter denen wir hier nur die Lodge, Nash, Kyd, Green, Peele und Marlowe nennen wollen, wie sie kaum irgend eine Nation gleichzeitig

nebeneinander aufzuzählen gehabt hat. Und unter ihnen ragt unmittelbar und hart an der Schwelle dieser neuen Periode W. Shakespeare selbst hervor, so wenig jünger als seine Genossen, daß wir diese kaum noch seine Vorgänger nennen können, und uns nur deshalb gewöhnt haben, sie als eine ältere Generation zu betrachten, weil sie auch in den gleichzeitigen Produktionen einen noch weniger entwickelten archaischen Kunststil festgehalten haben, während ihnen Shakespeare auf den leichten Schwingen des Genies rasch zu der höchsten Vollendung vorangeeilt ist. Ich erwähne schon hier, daß die erste regelmäßige Tragödie des Volkstheaters, die wir kennen, Marlowe's Tamerlan, 1586 aufgeführt ist und daß Shakespeare's Titus Andronicus, der allerdings stilistisch noch in entschiedener Abhängigkeit von jenem Stücke steht, ihm bereits im Jahre 1587 nachfolgt.

Aber es entsteht nun die sehr natürliche Frage: Wo sind denn die eigentlichen Vorgänger? Welche dramatischen Stoffe standen in der Zwischenzeit von den 60er bis zu den 80er Jahren den so rasch sich vermehrenden Bühnen zur Verfügung? Welches sind die Stücke? Wer die Dichter? Diese Frage ist viel leichter aufzuwerfen als zu beantworten. Zunächst wissen wir, daß die Komödie schon durch Udall's R. Roister Doister eine Art Abschluß und bühnengerechte Form erhalten hatte. Von da an bis in die fragliche Periode finden wir noch eine kleine Anzahl Stücke derselben Kategorie erhalten, unter denen ich hier nur das eine viel genannte Gammer Gurton's Nadel erwähnen will, das, von dem nachmaligen Bischof Still verfaßt und im Jahre 1566 zuerst aufgeführt, lange Zeit für das erste Stück dieser Art gehalten wurde. Es ist eine lebendig und witzig geschriebene Posse mit guter Charakterzeichnung, die sich mit tollem und derbem Humor um eine verloren gegangene Nadel dreht, durch welche das ganze Haus in Aufruhr und in einen Krieg Aller gegen Alle versetzt wird.

Daß nun der auf uns gekommenen Stücke so äußerst wenig sind, hat ohne Zweifel darin seinen Grund, daß man damals und zum Theil noch in der klassischen Zeit die dramatische Poesie gar nicht für einen Gegenstand literarischer Thätigkeit ansah, daß der Dichter nur für die Aufführung schrieb und genug daran hatte, wenn seine Schöpfung auf der Bühne gefiel, und daß das Publikum diese Stücke sehen und hören, aber nicht lesen wollte. So war es nur ein Zufall, wenn es einem Dichter einfiel, sein Stück drucken zu lassen.

Dürftiger steht es noch mit unserer Kenntniß der Tragödie in jener Uebergangszeit, da in der That kein einziges Stück dieser Gattung bis zu der durch Marlowe inauguirten Periode uns erhalten ist. Aber wir dürfen wohl unbedenklich annehmen, daß Manches der von den Stu-

dentem in Gray's Inn und Innertemple aufgeführten, vielleicht auch eines und das andere der bei den Hoffesten zur Darstellung gekommenen Dramen seinen Weg in die öffentlichen Theater gefunden hat. Von letzteren werden uns in den Hofhaltsregistern für die Anschaffung von Kostümen und Bühnenrequisiten 51 Stücke namhaft gemacht, von denen allerdings kein einziges auf unsere Zeit gekommen ist. Mittelst der ersteren dagegen, als deren Repräsentant Gorboduc zu betrachten ist, so wie mittelst der von Green und Peele in die neue Periode verschleppten veralteten Reste einer früheren Geschmacksrichtung können wir uns ein annähernd richtiges Bild von dem Zustande auch dieser Seite der dramatischen Kunst machen, wie Marlowe und seine Genossen sie vorfanden. Wir können danach ihre Verdienste um das Theater, noch klarer aber Shakespeare's riesenhafte Fortschritte ihnen gegenüber ermessen.

Hier kommt nun zunächst die formelle Seite in Erwägung. Wir haben gesehen, wie durch einen glücklichen Griff Sackville's und Norton's der fünffüßige reimlose Jambus (blank-verse) in die Tragödie eingeführt war. Der gereimte Fünffüßler war lange vorher schon von Chaucer aus der italienischen Poesie herübergenommen. Wie sehr er aber in der einfacheren reimlosen Form den Bedürfnissen des modernen Dramas entspricht, dessen mannichfachen Stimmungen er sich in der elastischsten Weise anzuschmiegen versteht, dies im Einzelnen auszuführen, kann hier freilich nicht der Ort sein, aber es erhellt schon hinlänglich daraus, daß er sich nicht nur in England rasch und für alle Zeiten die Bühne erobert hat, sondern daß er auch in Deutschland durch Lessing's Scharfblick ausersehen ward, den französischen Alexandriner für immer zu verdrängen, in 'Nathan dem Weisen' die Herrschaft über das klassische Drama errang, sie durch Goethe und Schiller befestigte und seitdem für immer behauptet hat.

Noch mehr aber wird diese Bedeutung praktisch einleuchten, wenn ich den geehrten Anwesenden den Vers vorführe, welcher vor Gorboduc im ernsteren Bühnenstil herrschend war und der zuletzt noch von Peele in seinem Sir Clyomon and Sir Clamydes in Anwendung gebracht ist.

Es sind gereimte siebenfüßige Jamben, hin und wieder mit Alliterationen ausgeputzt, noch klappernder wo möglich als der Alexandriner. Ich werde Ihnen nur wenige zur Probe geben; denn viele würde Ihr Ohr nicht ertragen.

Wie, wenn von wilder Wellen Wuth umwogt, dem müden Waller  
Nichts freudiger begegnen kann, als wenn vom Ocean her  
Der Wogen Höhe allgemach im Sinken er erblickt,  
So daß des Meeres Länge schon ins früh're Maß sich schickt,

Und sich des Seeraums Breite nun zur Fahrt sich bietet dar,  
Und er sich um so méhr jetzt freut, je mehr in Angst er war:  
Genau so Ich, Clamydes, Fürst vom edeln Schwabenland,  
Der ich mein Schiff nach Dänemark durch bitterm Sturm gewandt,  
Durch Krach und Schlag der hohen Flut, derweil der Wind getobt,  
Da hatt' ich allergrößte Angst, doch jetzt, Gott sei gelobt,  
Da sanftes Wetter nun gefolgt, freu' ich mich um so mehr,  
Ja mehr als früher, weil die Furcht mich so geschreckt vorher.  
Ich sitz' in Ruh' dem Schiffer gleich, geschützt vom Segeltuch,  
Der sieht, der Sturm ist aus; denn blau wird des Gewölkes Zug,  
Warum?

Sie verlangen die Antwort auf dies 'Warum?' nicht zu hören. Es ist, um mit Shakespeare zu reden, der wahre Butterfrauentrab, wenn sie zu Markte reiten. Man begreift sofort, daß sich in solche Verse gar kein poetischer Gedanke, geschweige denn tragische Handlung einzwängen läßt.

Man begreift aber auch, mit wie gerechtem Stolz Marlowe auf seine Neuerung blicken durfte, durch welche er jene Uniform von der Bühne vertrieb. Es ist eine Freude zu hören, wie stattlich dagegen sein Blankvers im Prolog zum Tamerlan klingt, in welchem er diesem Selbstbewußtsein Ausdruck giebt:

Vom Klingklang ungeschulter Reimerei,  
Von Späßen, die im Sold des Tölpels steh'n,  
Führ' ich euch jetzt zum stolzen Kriegeszelt,  
Daß ihr den Scythen Tamerlan vernehmt,  
Der mit erhab'nem Wort die Welt erschreckt  
Und Reiche geißelt mit dem Siegeschwert.  
Schaut dieses Bild im tragischen Spiegel an  
Und zollt ihm Beifall, wie es euch beliebt.

Nicht völlig so schlimm war es formell mit der Komödie bestellt. In ihr hatte sich nach manchen andern regellosen Versuchen ein Versmaß festgesetzt, das, uralt in der englischen Poesie, schon von Chaucer mit dem verächtlichen Namen Doggerel bezeichnet wird. Die regelrechte Form besteht aus 4 Hebungen, durch eine Cäsur in der Mitte getheilt und beliebige schwach betonte Silben ausgefüllt. Der Vers ist Ihnen Allen bekannt aus der Bürger'schen (ursprünglich ebenfalls englischen) Ballade Der Kaiser und der Abt: 'Ich will euch erzählen ein Märchen gar schnurrig' usw.

Daß eine ganze Komödie, in diesem Maße durchgeführt, einem gebildeten Ohre unerträglich sein würde, leuchtet ein. Aber es liegt in

ihm doch ein schwunghaftes und zugleich heiteres Element, das ihn für lyrische Partien oder für einen sehr erregten Dialog wohl brauchbar erscheinen läßt und die Meisterhand Shakespeare's, der in seinen frühesten Komödien noch stellenweise das überlieferte Maß festhält, hat ihn mit einer Anmuth und einem Reize bekleidet, der uns manche in ihm abgefaßte Stellen als wahre Perlen echter Poesie erkennen läßt, in denen Form und Inhalt sich auf das Innigste und Befriedigendste durchdringen.

Ich wähle als Probe Boyet's Worte am Schluß des 2. Aktes von 'Liebes Leid und Lust' nach meiner Uebersetzung:

All' seine Geberden, sie ziehn sich zurück  
In die Hofburg des Auges; stets schmachtet sein Blick.  
Sein Herz, ein Achat, d'rin dein Bildniß gedrückt,  
Lugt stolz aus dem Aug' ob der Schönheit entzückt.  
Die Zunge, erbost, statt zu seh'n nur zu sprechen,  
Eilt stolpernd, sich Bahn zu den Augen zu brechen,  
Und alle fünf Sinne, sie flüchten in diesen,  
Da die Schönste der Schönen zu schau'n sie erkiesen.  
Vom Aug' umschlossen erscheinen sie all'  
Wie Juwelen für Fürsten nur feil in Krystall.  
Sie blinkten und winkten aus gläsernem Schrein  
Und luden zum Kauf beim Vorbeigehn Euch ein.  
Den Wirrwarr glossirte des Antlitzes Rand,  
Daß Entzückung von Schau'n in den Augen man fand.  
Ich geb' Euch Guyenne und sein Reich zum Genuß,  
Gebt Ihr ihm nur einen herzinnigen Kuß.

Man wird auch in der unvollkommenen Uebersetzung die Grazie des Originals durchfühlen. Aber dennoch, wie gesagt, eine ganze Komödie in dieser Form und diesem Ton wäre nicht auszuhalten. Darum ist es ein entschiedenes Verdienst eines vorshakespeare'schen Dichters, einen andern Versuch zu einer radikalen Aenderung gewagt zu haben.

John Lilly, geb. 1554, also 10 Jahre älter als Shakespeare, verdankt seinen eigentlichen Ruf einer literarischen Thätigkeit, welche direkt mit der Bühne nichts zu thun hat, die aber auf Denk-, Rede- und Schreibweise seiner Zeit von dem allerbedeutendsten, wenn auch keineswegs segensreichen Einfluß gewesen ist. In seinem, in Form eines Romans geschriebenem Buche, das den seltsamen Titel führt: Euphues, oder die Anatomie des Witzes, entwickelt er die Grundsätze der Lebensweisheit und feinen Sitte in einer allerdings schon in den höfischen Kreisen beliebt gewordenen, aber von ihm bis auf die äußerste Spitze

getriebenen affektirten Ausdrucksweise, die mit den gesuchtesten Redeblumen, mit den seltsamsten Wortbildungen und den entlegensten Anspielungen aus der klassischen Mythologie und mit witzigen Pointen bis zur Unverständlichkeit gespickt und vollgepfropft ist. Diese Stilart, welche von dem Buche den Namen *Euphuismus* führt, wurde bald die allgemeine Rage in den exklusiven Kreisen des Hofes und Adels. Selbst die bedeutendsten Dichter hielten sich nicht ganz davon frei und es ist nicht zu leugnen, daß Shakespeare sogar bis auf einen gewissen Grad von dieser krankhaften Strömung raffinirter Sprachkünstelei mit fortgerissen ist, wiewohl er sich im Allgemeinen ein Bewußtsein darüber bewahrte, ja sie mit allen Mitteln einer geistvollen Satire bekämpfte und durch Karrikirung poetisch vernichtete. Claudius' Thronreden und Polonius' Salbadereien im Hamlet sind dafür sprechende Beispiele; ganz und ausdrücklich aber der Bekämpfung dieses Auswuchses der exklusiven Renaissance ist Liebes Leid und Lust gewidmet.

Aber diese Seite von Lilly's Wirksamkeit ist es nicht, die wir zunächst in's Auge zu fassen haben. Ein wirkliches und direktes Verdienst hat er sich dadurch erworben, daß er in seinen für Aufführung bei Hofe bestimmten, im Ganzen viel zu wenig beachteten Komödien es wagte, den Doggerel-Vers abzuwerfen, ja jeglichen Verses sich zu entäußern und seinen Dialog durchweg in Prosa zu schreiben, und zwar in einer Prosa, die, wenn nicht frei von jenem Haschen nach witzigen Wendungen und gelehrten Anspielungen doch im Verhältniß zu seinem berufenen Roman einfach zu nennen ist. Es drängt sich dabei die Parallele mit Lessing auf, der, nachdem er die klirrende und undeutsche Fessel des Alexandriners abgeschüttelt hatte, zunächst sich auch in die Prosa flüchtete, die er in *Minna von Barnhelm* mit so unübertroffener Meisterschaft poetisch auszubeuten verstanden hat. Aber während er und die ihm folgenden Heroen der Sturm- und Drangperiode sich nicht bei diesem negativen Resultat beruhigten, vielmehr in dem fünffüßigen Jambus diejenige metrische Form ergriffen, welche den Realismus der dramatischen Handlung auf das Glücklichsste mit ihrem idealen Inhalt vermittelt, überließ der ungleich schwächlichere Lilly diese Konsequenz seinen Nachfolgern. Sie wurde in England wesentlich anders gezogen als in Deutschland. Denn Shakespeare, den wir hier als unmittelbaren Nachfolger Lilly's betrachten müssen, da uns kein Erzeugniß seiner älteren Zeitgenossen vorliegt, von dem sich mit Sicherheit sagen ließe, daß es früher als die seinigen verfaßt, ihm als Muster hätte dienen können — nahm für die Komödie zwar den Prosa-Dialog auf — aber keineswegs ausschließlich, sondern nur in denjenigen Partien, die den Realismus am schärfsten herauskehren, den derbsten und volksthüm-

lichsten, oder den verständig reflektirenden. Im Uebrigen giebt Shakespeare auch in der Komödie dem Idealismus sein Recht, sowohl dem heiterspielenden, als dem sittlich innigen, und hält für beide Schattirungen die ihnen angemessene Form fest. Wir haben schon gesehen, wie er für jene den Doggerel in veredelter Gestalt reproduzirt; daneben aber verwerthet er namentlich in den älteren Stücken in ausgiebigster Weise den gereimten jambischen Fünffüßler. Beide Arten haben noch das Uebergewicht in 'Liebes Leid und Lust'. Aber doch auch hier schon hat er zur eigentlichen Grundirung des Gemäldes das vorzugsweise dramatische Metrum, den blank-verse, gebraucht, der dann mehr und mehr auch in der Komödie die Herrschaft gewinnt:

Anderseits aber hatten Shakespeare und seine Zeitgenossen den prosaischen Dialog auch in die Tragödie eingeführt, ersterer zwar langsam und zögernd, in den ältesten Stücken noch gar nicht oder so gut wie gar nicht,<sup>1)</sup> aber in demselben Maße fortschreitend, wie sich seine Auffassung von der historischen Natur der Tragödie entwickelt, die nicht nur in den Höhen des Lebens und der menschlichen Gesellschaft, in den Thaten der Könige und Kriegshelden, sondern auch in den tiefern Schichten des Volks die treibenden Kräfte der Weltgeschichte suchen und aufweisen soll. Dies sind die in Prosa gehaltenen Volksszenen der Shakespeare'schen Tragödie, die ihr eine so charakteristische Färbung verliehen und ihr die heftigsten Angriffe eines einseitigen und mißverstandenen Klassicismus zugezogen haben. Allerdings machen sich jene historischen Kräfte und Ideen in diesen Schichten nur in roher, halbverstandner und verzerrter Weise geltend und darum ist es wahr, daß durch sie ein komisches Element in die Tragödie eingeführt und in Kontrast zu ihrem Ernst gesetzt wird, und wenn dies auf ungeschickte Weise geschieht, so muß es verletzen. Aber theils hatte sich das englische Publikum durch die Mirakelspiele bereits an diese Gegensätze gewöhnt, theils — und was für uns und für den absoluten Werth dieser Kunstschöpfung von viel größerer Bedeutung ist — war Shakespeare eben der Genius, welcher die Kontraste zur Erhöhung der tragischen Wirkung zu benutzen und im Gemüthe der Hörer zu versöhnen verstand. Er erzielte dadurch innerhalb des Rahmens eines und desselben Dramas den gleichen Erfolg, welchen auf der griechischen Bühne die Verbindung des Satyrdramas mit der tragischen Trilogie bezweckte und den Schiller in Wallensteins Lager unserm Verständniß in so glänzender und durchschlagender Weise erschlossen hat.

---

<sup>1)</sup> In König Johann gar nicht; in Titus Andronicus nur 4—5 Reihen —, aber auch nicht in Richard II. und im 1. und 3. Theil von Heinrich VI.

Das Verdienst nun aber, Shakespeare die passende Form für diese komischen Episoden geboten zu haben, die witzige und bewegliche Prosa nämlich, müssen wir Lilly gönnen. Denn für ihn war es in der That ein Wagniß, diese bisher auf der englischen Bühne unerhörte Redeweise dem Publikum zu bieten, und anderseits können wir unter den tragischen Erzeugnissen der ältern Zeitgenossen Shakespeare's keines mit Sicherheit anführen, das letzterem in der Mischung von Versen und Prosa vorangegangen wäre und als vermittelnd zwischen ihm und Lilly gestanden haben müßte.

Mögen nun aber auch einzelne andre sich dieser Formen schon kurz vor Shakespeare bedient haben, auf jeden Fall sehen wir dieselben genau um dieselbe Zeit sich fest setzen, als Shakespeare sein heimisches Stratford verließ, um im Mittelpunkt des englischen Lebens sich der Bühne zu weihen. Es ist mir unzweifelhaft, daß dies im Jahre 1586, dem 22. seines Lebens, geschehen sei, in demselben Jahre, in welchem Marlowe's Tamerlan zuerst über die Bretter ging. Er trat sofort mit dem Dichterkreis in Verkehr, der damals das Drama beherrschte und als dessen Hauptvertreter ich bereits Kyd, Lodge, Nash, Peele, Greene und Marlowe genannt habe. Sie standen alle ungefähr in denselben Jahren blühender Jugend. Kyd, wohl der älteste, etwa im Jahre 1555, Nash und Marlowe in einem Jahre mit Shakespeare (1564) geboren.

Von ihren Lebensumständen ist außerordentlich wenig, von denen Greene's durch seine eignen Konfessionen noch am meisten bekannt. Sie hatten aber viele Züge mit einander gemein, die auch ihren dichterischen Produktionen einen ähnlichen Charakter aufdrücken. Sie waren fast alle aus guten Familien. waren sämmtlich durch Universitätsstudien gebildet, hatten sämmtlich die Bühne als Schauspieler betreten, führten in London ein wildes, dissolutes und ausschweifendes Leben, das sie zeitweise in Noth und Elend versetzte und ihren frühzeitigen Tod herbeiführte. Keiner, dessen Todesjahr wir kennen, hat das 40. Lebensjahr überschritten. Greene bietet das jammerhafteste Beispiel unter diesen problematischen, man darf fast sagen, catilinarischen Existenzen. Er hatte in Cambridge studirt, sich ursprünglich der geistlichen Laufbahn gewidmet, sich mit einem lebenswürdigen und schönen Mädchen aus gutem Stande verheirathet, sie in Stich gelassen und sich einige Jahre auf dem Kontinent herumgetrieben, namentlich in Frankreich und Italien, wo seine lasterhaften Neigungen Nahrung und Ausbildung fanden. Im Jahre 1588 nach London zurückgekehrt, versuchte er es mit der Bühne als Schauspieler, lebte aber größtentheils von der Feder, bald in Saus und Braus, bald in Jammer und Noth, bald zerknirscht seine Sünden bereuend, aber ebenso rasch wieder darin zurückfallend und starb im Jahre

1592 in Folge einer Schlemmerei im äußersten Elend, wörtlich auf einem Lager von faulem Stroh von seinen Freunden verlassen, nur von seiner mitleidigen Hauswirthin, einer armen Schusterfrau, gepflegt, die ihn auf ihre Kosten bestatten ließ und einen Lorbeerkrantz auf seinen Sarg legte.

Wir haben aus seinen letzten Lebenswochen eine seltsame Schrift unter dem barocken Titel: 'Eines Groten werth Verstand für eine Million Reue gekauft', ein zerknirschtes Selbstbekenntniß, aus manchen Gründen widerwärtig zu lesen, aber im höchsten Grade interessant wegen des Aufschlusses, den es uns über das Treiben der dramatischen Genossenschaft jener Zeit und wegen der Andeutungen, die es uns über Shakespeare's Stellung zu derselben giebt.

Der junge Dichter von Stratford, wiewohl er sich keiner Abstammung aus angesehenem Hause und keiner so regelmäßigen und gründlichen wissenschaftlichen Vorbildung rühmen konnte, wie die anderen dramatischen Größen des Tages, überragte sie doch wie in allen übrigen Stücken, so in Charakterfestigkeit, sittlicher Haltung und ehrenhaftem bürgerlichen Sinn. Obwohl er aus Gründen, die noch keineswegs aufgeklärt sind, Frau und Kind in Stratford zurückgelassen hatte, sorgte er doch für die Seinen auf das redlichste und vergaß über seine idealen Lebensziele nicht die Pflichten, welche das materielle Dasein als Grundlage jeder geistigen Entwicklung von dem sterblichen Menschen erheischt. In der That ist er aus jener jugendlichen Dichtergenossenschaft der einzige, der aus dem Erlös seiner Thätigkeit als Dramatiker, Schauspieler und Theaterdirektor seine ursprünglich sehr prekären häuslichen Verhältnisse Schritt für Schritt ordnete und besserte und seine letzten Lebensjahre in Wohlhabenheit und reichlich verdienter Muße im Schooß der Seinen verbrachte. Als er im Jahre 1616 allerdings immer noch zu früh aus dem irdischen Leben schied, war von allen jenen hochstrebenden Jugendgenossen der endenden 80. Jahre längst keiner mehr übrig.

Es ist möglich, daß auch die äußere noble Haltung und sichere Stellung, die Shakespeare dem Dichterkreise gegenüber einnahm, die Mißgunst eines so verkommenen Subjektes, wie Greene, reizte. Sicher aber ist es, daß er die geistige Ueberlegenheit des neu aufgehenden dramatischen Gestirns bitter empfand und sie mitten unter den weinerlichen Ergüssen seines Armensünderbewußtseins in hämischer Weise herabzuziehen beflissen war. Nachdem er die Sündhaftigkeit seines Lebens im Allgemeinen, aber besonders seiner Thätigkeit für die Bühne bejammert hat, wendet er sich mit folgenden Warnungsworten an seine Freunde<sup>1)</sup>:

---

<sup>1)</sup> Greene's Groats-Worth of Wit, bought with a Million of Repentance. 1592.

‘Ihr alle drei (Marlowe, ge, Peele) seid niedrig gesinnte Menschen, wenn mein Elend Euch nicht zur Warnung und Umkehr dient; denn Keinem unter Euch haben die Kletten so angehangen wie mir, diese Puppen mein’ ich, die durch unsern Mund reden, diese Possenreißer, die in unsern Farben prangen: Ist es nicht seltsam, daß Ihr, denen sie auch Alle verpflichtet gewesen, ebenso von ihnen verlassen sein würdet, wenn Ihr Euch in meiner Lage befändet? Ja, traut ihnen nicht: denn unter ihnen ist ein Krähen-Emporkömmeling (an upstart crow), der sich mit unsern Federn schmückt und mit seinem Tigerherzen, gehüllt in Schauspielerhaut (‘With his tigers heart, wrapt in a players hide’, Parodie von Shakespeare 3, Heinrich VI. O tigers heart wrapt in a woman’s hide) glaubt seinen Bombast von Blankversen ebenso gut von sich geben zu können, wie der beste von Euch, und als ein absoluter Johannes Factotum sich für den einzigen Bühnen-Erschütterer (Shake-scene, parodische Anlehnung an Shake-spear) im Lande hält.

The first part of the contention of the two famous houses of York a. Lancaster. — H. VI.

O, wie möchte ich Euch bitten, daß Ihr Euern seltenen Geist in nützlicheren Bahnen verwendet und diese Affen Euern vergangenen Glanz nachahmen laßt und sie künftig nicht mehr mit Euern bewunderten Erfindungen bekannt macht.’

Daß diese unfreundliche Stimmung des verbitterten Mannes gegen Shakespeare keineswegs von allen seinen Berufsgenossen getheilt wurde, geht aus einer Bemerkung des zu seiner Zeit fruchtbaren Dramatikers Chettle hervor, von dessen eignen Produktionen nur wenig und Unbedeutendes übrig geblieben ist. Chettle hatte nämlich das Greene’sche Pamphlet nach dem Tode des Verfassers herausgegeben, aber zuvor die härtesten und anstößigsten Stellen gestrichen.

Er sagt nun in einer wenig späteren Schrift in Beziehung auf Marlowe und Shakespeare: ‘Mit keinem von den beiden, die sich hier beleidigt fühlen, war ich persönlich bekannt.’ Auch liegt mir nichts daran, mit dem ersteren jemals bekannt zu werden. In Bezug auf den andern (Shakespeare), den ich damals nicht so schonte, wie ich es seitdem wünschte, gethan zu haben, da ich immer die Hitze lebender Schriftsteller zu mäßigen gesucht habe, und ich bei der Herausgabe der Schrift eines Verstorbenen (namentlich in diesem Fall) nach meinem eignen Ermessen hätte verfahren können, — mit Bezug auf diesen andern thut es mir ebenso leid, daß ich dies unterlassen habe, als wenn die Schuld

des Autors meine eigne Schuld wäre, da ich selbst erkannt habe, daß seine (Shakespeare's) Führung ebenso höflich und anständig ist, wie er ausgezeichnet ist in den Eigenschaften seines Berufs. Außerdem haben mir verschiedene höchst ehrenwerthe Männer von seiner Offenheit im Verkehr berichtet, welche seine Rechtschaffenheit bezeugt, und von seinem feinen Witz, der seiner Kunst zur Empfehlung dient.'

Jene Stelle der Greene'schen Schrift hat noch dadurch eine besondere Wichtigkeit, daß sie in scharfer und boshafter Weise die eigenthümliche Art des poetischen Schaffens beleuchtet, durch welche Shakespeare namentlich in den ersten Jahren seiner dramatischen Thätigkeit seine Kräfte übte. Auch für uns hat sie etwas Auffallendes, war aber in jener Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches und hat in der That die herrlichsten Früchte für die dramatische Dichtkunst rasch zur Reife gebracht. Shakespeare bemächtigte sich nämlich solcher Stücke seiner Vorgänger, deren Sujet glücklich gewählt war, und die sich daher schnell den Beifall des Publikums gewonnen hatten. Er behielt die Grundzüge ihrer Anlage bei, arbeitete sie aber formell so vollständig um, daß sie durchaus den Stempel seines Genius tragen und als sein volles Eigenthum zu betrachten sind. Wenn er hin und wieder vielleicht auch eine glückliche Wendung seiner Grundlage beibehielt, so kann das ebenso wenig als ein Plagiat angesehen werden, wie die Wiedergabe einer glücklichen Phrase aus einer historischen oder novellistischen Quelle, welche die größten Dramatiker aller Zeiten als ihr gutes Recht, wo nicht als ihre poetische Pflicht betrachtet haben. Die wenigen Stücke, bei denen wir noch jetzt in der glücklichen Lage sind, die dramatische Quelle mit Shakespeare's Uebearbeitung vergleichen zu können, werden uns die erwünschteste Gelegenheit bieten, die unendliche Ueberlegenheit des jugendlichen Meisters über die handwerksmäßige Routine des trivialen Dramenfabrikanten darzuthun.

Neben Greene, dessen haltungslose Schwäche sich auch in der außerordentlichen Ungleichheit seines dramatischen Stiles ausspricht, verdient noch eingehendere Betrachtung der weitaus bedeutendste Dichter jenes Kreises, in mancher Beziehung das Gegentheil von Greene, Christoph *Marlowe*. Auch er hatte in Cambridge studirt und sich den Magistergrad erworben, auch er ergab sich in London einem wilden und leidenschaftlichen Leben; er aber, der eigentliche Führer dieser Sturm- und Drangperiode ist in seiner Wildheit und Unbändigkeit konsequent gewesen. Wie er gelebt hatte, starb er, gewaltsam, an einer Verwundung, in einem Handgemenge davongetragen, in welchem er auf seinen Nebenbuhler bei einem nicht saubern Liebeshandel den Dolch gezückt hatte, im Jahre 1593, noch nicht 30 Jahre alt.

Das Gewaltsame, Maßlose, Titanenhafte, das sich in allen seinen Dichtungen ausprägt, wird doch formell durch den Vers einigermaßen gebändigt und gezügelt. Die Einführung dieses Verses, des blank-verse auf die Volksbühne, ist, wie schon bemerkt, epochemachend für das Drama gewesen. Aber auch dieser Vers hat bei ihm durch die Eintönigkeit seines stets männlichen Ausganges etwas gewaltsam Hartes an sich, das Shakespeare zwar in seinen ersten Dramen gewissenhaft als überlieferte Regel festhält, aber im Fortschritt seiner selbständigen Kunstentwicklung mehr und mehr durch weibliche Versschlüsse ermäßigt, bis er endlich die Fessel des willkürlichen Gesetzes gänzlich abwirft. Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, wie aus der Statistik dieser allmählich sich vollziehenden Umwandlung ein fast untrüglicher chronologischer Maßstab für die Entstehungszeit der Shakespeare'schen Dramen gewonnen werden kann.

Schwieriger und complicirter ist die Frage nach den Differenzpunkten des poetischen *Stiles*. Denn der Stil ist der Mensch, und so himmelweit daher Shakespeare gerade in dieser Beziehung sich von seinen unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern unterscheidet, so wenig ist es doch möglich, ohne eine umfangreiche und in das Einzelste eindringende Untersuchung diesen Unterschied nachzuweisen. Es ist zwar leicht gesagt, daß die ganze Generation der siebziger und achtziger Jahre, die mit ihren Nachzüglern noch lange neben Shakespeare hergeht, durch überherodischen Schwulst, weit hergeholte Gleichnisse, pointirten Euphuismus und ein pedantisches Haschen nach Gelehrsamkeit sich kenntlich macht.

Damit ist aber die Frage bei weitem nicht erschöpft — um so weniger als Shakespeare im Beginne seiner dramatischen Laufbahn nicht völlig frei von diesen Maßlosigkeiten ist — und da anderseits der *Stil* seine tiefen Wurzeln hat in der lebensvollen Auffassung der sinnlichen und geistigen Erscheinungen der Außenwelt und in der Fähigkeit, den daraus geschöpften Anschauungen ihren überzeugenden und ergreifenden Ausdruck zu geben — und daher mit dem, was wir Erfindung nennen, sich auf das innigste berührt, ja unzertrennlich verwachsen ist.

Viel wirksamer für diesen Zweck und unmittelbar überzeugend ist die Vergleichung älterer von unserm Dichter neu bearbeiteter Stücke mit diesen Bearbeitungen selbst.

Leider sind uns davon nur zwei von unbekannten Verfassern erhalten: die ältere Form von *König Johann* und von 'der Widerspenstigen Zähmung'.

Ich wähle zum Vergleich das Vorspiel des letzteren, theils weil es ein relativ abgeschlossenes Ganzes bildet, theils weil es ein Beispiel vom

Stil der Komödie bietet, die ich von meinen späteren Erörterungen auszuschließen gezwungen bin.

Wenn der Ausdruck theilweis sehr roh erscheint, so ist gerade die Darlegung dieser Rohheit unentbehrlich, um daran den Gegensatz der Shakespeare'schen Umarbeitung ermessen zu lassen. Ich gestehe jedoch, daß ich sie einigermaßen ermäßigt habe, um sie vortragbar zu machen.

Neben der Rohheit in den Prosapartien fällt in den Versen die Durchsetzung mit gesuchten und erhaben klingen sollenden Redefloskeln auf, die in solcher Umgebung geradezu abgeschmackt sind. Sie erinnern an Marlowe, aber selbst diesem sind sie doch nicht zuzutrauen.

Was soll man z. B. sagen, wenn in dem in der Shakespeare'schen Bearbeitung verloren gegangenen Schlußstück der *Hausknecht* so seine Rede beginnt:

‘Jetzt, da das Dunkel weicht der schwarzen Nacht  
Und der krystallne Himmel dämmernd tagt’. —

Aber auch der folgenden Probe fehlt es nicht an dergleichen Absurditäten:

Die Scene beginnt damit, daß der Küfer den betrunkenen Schlaw aus der Thür wirft.

*Küfer.* Besoff'ner, schmieriger Schuft; geh', packe dich  
Und leere deinen Magen anderswo.  
In diesem Hause schläfst du nicht heut Nacht.

*Schlaw.* Dideldum! Potz Sackerlot! Küfer, ich wamse dich durch.  
Noch ein Topf voll! Alles bezahlt, siehst du, ich trink' auf meine eigne  
Instegation. Omne bene. Hier will ich eine Weile liegen, he, Küfer,  
he! Füll' mir 'nen frischen Krug! — He, ho, hier liegt's sich warm!  
(Schläft ein.)

(Ein Lord mit Gefolge kommt von der Jagd.)

*Lord.* Jetzt, da das düstre Schattenbild der Nacht  
Sich sehnend nach Orion's feuchtem Blick  
Zum Himmel von den Antipoden springt  
Und mit dem Pechhauch schwarz den Aether färbt  
Und dunkle Nacht hüllt das Krystall-Gewölb,  
So brechen wir die Jagd für heute ab.  
Koppelt die Hund' und eilt mit mir nach Haus,  
Sagt auch dem Jäger, daß er gut sie füttere;  
Wir haben heut es alle wohl verdient.  
Doch still! Was für ein Kerl liegt hier im Schlaf?  
Vielleicht wohl todt; seh' Einer, was ihm fehlt!

*Diener.* Mylord, er schläft nur in Betrunkenheit,  
Der Kopf ist ihm zu schwer für seinen Leib;  
Er hat so viel getrunken, daß er nicht weiter kann.  
*Lord.* Pfui, wie der schuft'ge Knecht vom Trinken stinkt!  
Ho! Auf da, Bursche. Was? So fest im Schlaf?  
Geht, nehmt ihn auf und tragt ihn in mein Haus.  
Doch tragt ihn sacht, daß ihr ihn nicht erweckt.  
Macht Feuer an in meinem besten Zimmer  
Und setzt ein köstlich Mahl ihm auf den Tisch,  
Und zieht ihm meine besten Kleider an.  
Dann setzt ihn an den Tisch auf einen Stuhl;  
Ist das geschehn, und er ermuntert sich,  
So tön' ihm himmlische Musik ins Ohr.  
Geht, zwei von euch, und tragt ihn fort von hier;  
Dann sag' ich euch, was ich mir ausgedacht:  
Seht jedenfalls zu, daß ihr ihn nicht weckt.

(Zwei Diener mit *Schlau* ab.)

Nehmt meinen Mantel; gebt 'nen andern mir.  
Wir sind Genossen: redet so mich an;  
Wir warten Alle dem Betrunknen auf,  
Sehn sein Gesicht uns an, wenn er erwacht  
Und sich so angezogen sieht und hört,  
Wie himmlische Musik in's Ohr ihm tönt  
Und er ein solches Mahl vor sich erblickt.  
Er denkt gewiß, daß er im Himmel ist.  
Doch woll'n wir um ihn sein, wenn er erwacht!  
Und nennt ihn ja Mylord bei jedem Wort!  
Du bietest ihm ein Pferd zum Reiten an,  
Du Hund' und Falken, wenn ihm Jagd beliebt;  
Ich frag' ihn, wie er sich zu kleiden wünscht.  
Was er auch sagt, habt Acht, daß ihr nicht lacht,  
Nein, macht ihm immer weis, er sei ein Lord.

(Diener tritt ein.)

*Diener.* Gefällt's Euer Gnaden, Eure Schauspieler sind da  
Und stehn Eu'r Gnaden zu Befehl bereit.

*Lord.* Das paßt so gut wie möglich; sag', daß sich  
Zwei oder drei hieher verfügen gleich.  
Ich mache mich als Diener jetzt bereit;  
Sie sollen vor ihm spielen, wacht er auf.

(Zwei Schauspieler mit Packeten treten auf.)

Nun, Burschen, was für Stücke habt ihr?

*Sanders.* } Mylord, 'ne Tragicalie steht zu Dienst,  
*1. Schausp.* }

Auch 'ne Comödität und — was Ihr wollt.

*2. Schausp.* Komödie heißt es. Wahrhaftig, du blamirtest uns.

*Lord.* Und wie heißt eure Komödie?

*Sanders.* Mylord; der Widerspänst'gen Zähmung heißt sie; ja.  
Es ist eine gute Lehre für uns, die wir verheirathet sind.

*Lord.* Der Widerspänst'gen Zähmung; das ist schön.

Macht euch in aller Eile fertig, gleich

Zu spielen heut vor einem fremden Lord.

Sagt, ihr seid seine Diener, ich thu's auch.

Er ist etwas verrückt; was er auch sagt,

Laßt es nicht bringen euch aus dem Context.

**Du**, Bursche geh, und mach' dich fertig gleich,

Verkleid' als eine schöne Dame dich;

Und wenn ich rufe, komm sofort herbei.

Ich mach' indeß ihm weis, du seist sein Weib;

Treib Spaß mit ihm, schließ ihn an deine Brust.

*Knabe.* O fürchtet nichts; ich will ihn hätscheln, Herr

Als wäre sterblich ich in ihn verliebt.

*Lord.* Jetzt geht, ihr Herrn, und macht euch auch bereit;

Denn ihr sollt spielen gleich, wenn er erwacht.

*Sanders.* O prächtig, Tom, wir sollen spielen vor  
Einem verrückten Lord; komm und mach' rasch.

Nimm einen Lappen, putz dir deine Schuh';

Ich spreche für die Requisiten erst.

Mylord, Wir brauchen 'nen Schöpsenbraten als Requisit

Und ein bißchen Essig, damit der Teufel brüllt.

*Lord.* Gut, gut! Sorg, daß an nichts es fehle, Bursch. (Alle ab.)

(Eine Tafel wird hereingebracht, gut besetzt. Zwei Diener tragen Schlaw  
auf einem Armstuhl herein; er ist prächtig gekleidet. Musik.)

*1. Diener.* So! geh' und rufe jetzt Mylord herein,  
Sag ihm, daß Alles nach Befehl besorgt.

*2. Diener.* Du setze Wein inzwischen auf  
Ich will jetzt gehn und bringe gleich Mylord.

(Lord und Diener treten auf.)

*Lord.* Ist Alles fertig?

*1. Diener.* Ja, Mylord.

*Lord.* Num denn, so macht Musik, ich weck' ihn auf.

Thut Alle, wie ich euch zuerst gesagt.

Mylord, Mylord! Er schläft sehr fest. Mylord!

- Schlau* (wacht auf). Küfer, etwas Dünnebier! He, ho!
- Lord.* Hier 'st Wein, Mylord, der reinste Rebensaft!
- Schlau.* Was für 'n Lord?
- Lord.* Für Ew. Gnaden, Mylord.
- Schlau.* Wer? Ich? bin ich ein Lord? Hurrje! Was für 'nen feinen Putz hab' ich an!
- Lord.* Viel feinre Kleider hat Ew. Gnaden noch;  
Wenn Ihr befiehlt, hol' ich sogleich sie her.
- Will.* Wenn Ew. Gnaden auszureiten wünscht,  
Hol' ich ein muntres Pferd von schnellerm Schritt  
Als Pegasus in allem seinen Stolz,  
Der pfeilschnell über Persiens Ebenen flog.
- Tom.* Geliebt's Ew. Gnaden auf die Jagd zu gehn?  
Gekoppelt stehn die Hunde vor der Thür;  
Die überholen leicht das Reh im Lauf  
Und hetzen selbst den Tiger außer Athem.
- Schlau.* Meiner Seel', ich glaube selbst, ich bin ein Lord.  
Wie heißt Du?
- Lord.* Simon, mit Ew. Herrlichkeit Verlaub
- Schlau.* Simon, oder Simion, das ist so viel  
Wie Sieh mi on und Sieh mich an.  
Erst streck die Hand aus, fülle mir den Krug,  
Dann gieb mir deine Hand. Bin ich ein Lord?
- Lord.* Ja, gnäd'ger Herr, und Dero gnäd'ge Frau  
Hat lang' geweint, weil Ihr abwesend wart.  
Nun seht, wie sie sich freut! da kommt sie her,  
Zu Eurer Rückkehr Euch zu gratuliren.  
(Knabe in weiblichen Kleidern tritt auf.)
- Schlau.* Sim, ist sie das?
- Lord.* Ja, Mylord.
- Schlau.* Mein Six, 'ne hübsche Dirne! Und wie heißt sie?
- Knabe.* O wollte doch mein theurer Herr geruhn  
Mich anzusehn und endlich doch einmal  
Aufhören mit den Fieber-Phantasien.  
Wär' ich doch so beredt, daß ich nur halb  
In Worten schilderte, was ich zu thun  
Bereit bin, traun, Ihr schenktet Mitleid mir.
- Schlau.* Hier liebe Frau! Willst du ein Stück Brod essen?  
Komm, setz dich auf mein Knie. Sim, trink ihr eins vor,  
Sim, denn ich will gleich mit ihr fort. 2 /
- Jahrbuch XV.
- x I will go to bed anon.* <sup>25</sup>

- Lord.* Gefällt's Ew. Gnaden, Eure Komödianten  
Sind da und in Bereitschaft für ein Spiel.  
*Schlau.* Ein Spiel, Sim? Prächtig! Sind es meine Komödianten?  
*Lord.* Ja, Mylord.  
*Schlau.* Ist kein Hanswurst dabei?  
*Lord.* Doch, Mylord.  
*Schlau.* Wann woll'n sie spielen, Sim?  
*Lord.* Wann Ew. Gnaden wünscht; sie sind bereit.  
*Knabe.* Ich will selbst gehn, Mylord, und ihnen sagen,  
Sie sollen gleich beginnen mit dem Spiel.  
*Schlau.* Schön, aber denkt dran, daß Ihr wiederkommt.  
*Knabe.* Auf Ehre, gnäd'ger Herr, ich laß Euch nicht allein.  
*Schlau.* Komm, Sim, wo sind die Komödianten? Sim, bleib bei mir.  
Wenn sie spielen, wollen wir sie austrommeln und aus-  
pfeifen, daß sie aus dem Texte kommen.  
*Lord.* Gleich ruf ich sie, Mylord. He! Wo seid Ihr? kommt!

Hier schließt das Vorspiel des Ungenannten. Ist auch Manches nicht übel darin, so wird es doch von den Ungehörigkeiten und Plati-  
tuden überwuchert. Der Gegensatz zu Shakespeare aber ist handgreiflich.  
Dieser ermäßigt das Widerwärtige in der Erscheinung des Trunkenbolds  
durch wirklichen Humor und zeigt seine Welt- und Menschenkenntniß,  
indem er den Lord natur- und sachgemäß sprechen läßt. Sein Euphuis-  
mus im Gespräch mit Schlau ist beabsichtigt und als Spaß gemeint.  
Gleich die Rückkehr von der Jagd ist voller Leben, Bewegung und  
Individualisirung. Demnächst das Gespräch mit den Schauspielern. Der  
dort genannte *Soto* ist offenbar eine Figur aus einem verloren gegangnen  
Stück.

- Lord.* Ich sage, Jäger, pfleg' die Hunde gut!  
Leg' Bergmann an die Lein'; er schäumt ums Maul  
Und kopple Mohr zusammen mit der Bracke.  
Sahst du nicht, Bursch, wie prächtig an dem Zaun  
Bello die kalte Fährte wieder fand?  
Ich gebe nicht den Hund für 20 Pfund!  
*1. Jäger.* O, Waldmann ist so gut wie er, Mylord.  
Er schlug hell an, als Alles schon verloren  
Und zweimal fand er heut die schwächste Spur;  
Glaubt mir, ich zieh' ihn noch dem andern vor.  
*Lord.* Du bist nicht klug; wär' Echo nur so flink,  
Mehr als ein Dutzend solcher schätzt' ich ihn;  
Nun, füttr' sie nur gut und sieh' nach Allem;  
Denn morgen will ich wieder auf die Jagd.

Er findet den Trunkenbold und trifft seine Anordnungen mit viel mehr Individualisirung als im Original. Dann Trompetenstoß.

Geh' Bursche, sieh' was die Trompete meint;  
Vielleicht, daß auf der Reis' ein hoher Herr  
Sich diesen Platz zum Rasten ausersehn.  
Sag an, wer ist's?

*Dien.* Mit Euer Gnaden Gunst Schauspieler bieten ihre Dienste an.

*Lord.* Führt sie hieher. — Willkommen, gute Leute.

*1. Schausp.* Wir danken Ew. Gnaden.

*Lord.* Denkt ihr bei mir zu bleiben heute Nacht?

*2. Schausp.* Wenn Euer Gnaden unser Dienst gefällt —

*Lord.* Von Herzen! Ja, den Burschen kenn' ich noch,  
Er gab einst eines Pächters ält'sten Sohn;  
Da wo so hübsch du um das Fräulein warbst,  
Der Nam' ist mir entfallen. Doch dein Spiel  
War recht natürlich, treu und sachgemäß.

*1. Schausp.* War es nicht *Soto*, den Ew. Gnaden meint?

*Lord.* Ganz recht, der war's; du spieltest trefflich ihn  
Ihr kommt mir um so mehr zur rechten Zeit,  
Als eben einen Spaß ich mir erdacht,  
Bei dem ihr helfen könnt mit euerm Witz.  
Ein Lord ist hier, der wird euch spielen sehn;  
Allein ich fürcht', ihr kommt mir aus dem Text,  
Daß, wenn sein seltsam Wesen ihr bemerkt  
(Noch niemals sah Mylord ein Bühnenstück)  
Ihr ausbrecht in zu große Heiterkeit  
Und bei ihm anstoßt. Denn verlaßt euch drauf,  
Wenn ihr nur lächelt, wird er ärgerlich.

*1. Schausp.* Sorgt nicht, Mylord; wir halten uns in Zaum,  
Schnitt' er die lächerlichste Fratze gleich.

*Lord.* Geh' führ' sie in die Leutestube, Bursch,  
Und heiße freundlich sie willkommen dort  
Und spare nichts, was nur mein Haus vermag.

(Schauspieler ab).

Hol meinen Pagen, Bártholoméus her, <sup>2</sup> go you to B. my pag.  
Laß ihn sich kleiden ganz in Damentracht,  
Dann führ' ihn in des Trunkenbolds Gemach  
Dien' ihm mit Ehrfurcht; nenn' ihn gnäd'ge Frau,  
Sag' ihm von mir, wenn meine Gunst ihm lieb,  
Geberd' er sich mit Anstand und mit Takt,  
So wie er gegen ihre Eheherr'n

Sich edle Frauen je benehmen sah:  
So zeig' er diesem Trunkenbold Respekt.  
Mit sanfter Stimme, tief vor ihm geneigt  
Beginn' er: Was befiehlt mein theurer Herr,  
Worin Eu'r Weib getreu und ehrfurchtsvoll  
Euch Lieb' erweis' und Dienstbeflissenheit?  
Dann mit Umarmung und inbrünst'gem Kuß  
Und schmachkend an die Brust sein Haupt geschmiegt,  
Wein er wie überwältigt von der Lust,  
Daß sein Gemahl ihm wieder hergestellt,  
Der selber sich nicht kennend vierzehn Jahr  
Für einen bettelhaften Strolch sich hielt.  
Versteht der Knabe nicht die Weiberkunst,  
Die auf Kommando Thränenschauer regnet,  
So leistet eine Zwiebel guten Dienst,  
Die heimlich eingehüllt in's Taschentuch  
Die Augen sicher unter Wasser setzt.  
Besorge dies, so schleunig du's vermagst,  
Ich gebe weitre Weisung dir alsdann. (Diener ab.)  
Ich weiß, der Knabe ahmt den feinen Takt  
Gang, Stimm' und Haltung einer Dame nach.  
Ich freue mich, wenn er Gemahl ihn nennt,  
Und wie mit seiner Lachlust Jeder kämpft,  
Wenn er dem plumpen Bauer huld'gen muß.  
Jetzt zur Berathung: Meine Gegenwart  
Mag ihre überlustige Laune dämpfen,  
Sie schlüge ohne dies wohl über'n Strang.

Scene II.

*Schlau* (erwachend). Um Gottes Willen, einen Krug Dünnbier!

1. *Diener*. Befiehlt Ew. Herrlichkeit ein Glas Sect?

2. *Diener*. Geliebts Ew. Gnaden von diesem Eingemachten zu kosten?

3. *Diener*. Welches Gewand wünscht Ew. Gnaden heut zu tragen?

*Schlau*. Ich bin Christoph Schlau, nennt mich nicht Herrlichkeit.  
Ich habe mein Leben keinen Sect getrunken, und wollt Ihr  
mir Eingemachtes geben, gebt mir gepökelt Rindfleisch.  
Fragt mich nicht, was für ein Gewand ich tragen will.  
Ich habe nicht mehr Jacken als Rücken, nicht mehr  
Strümpfe als Beine, nicht mehr Schuhe als Füße; nein,  
manchmal mehr Füße als Schuhe, oder solche Schuh', daß  
meine Zehen durch's Oberleder gucken.

*Lord.* Gott nehme diesen Wahn von Euer Gnaden,  
O daß ein mächt'ger Herr, so edeln Bluts  
Von solchem Reichthum und so hoch geehrt  
Von solchem bösen Geist besessen ist!

*Schlau.* Was? Wollt Ihr mich toll machen? Bin ich nicht Christoph  
Schlau, des alten Schlau Sohn, von Burton-Heath, von Ge-  
burt ein Hausirer, von Erziehung ein Hechelmacher, durch  
Verwandlung ein Bärenführer und nach meiner gegenwär-  
tigen Profession ein Kesselflicker? Fragt Marianne Hacket,  
die dicke Bierwirthin von Wincot, ob sie mich nicht kennt.  
Wenn sie sagt, ich stehe ihr nicht mit vierzehn Stüber für  
Merzenbier am Kerbholz, so kerbt mich an als den lügen-  
haftesten Schurken in der Christenheit. Was! Ich bin nicht  
verdreht! Hier ist — —

1. *Diener.* O, das ja ist's, was Eure Gattin härm't.

2. *Diener.* O, das ja ist's, was Eure Diener schmerzt.

*Lord.* Deshalb scheu'n die Verwandten Euer Haus  
Durch Euren wunderbaren Wahn verjagt.  
O, edler Herr, denkt Euers hohen Stamms,  
Den alten Sinn ruft aus dem Bann zurück  
Und bannet diesen schnöden niedern Traum.  
Seht, alle Diener warten ihres Amts!  
Die Pflicht will jeder thun nach Euerm Wink.  
Wollt Ihr Musik? so horecht, Apollo spielt!  
Im Käfig singen zwanzig Nachtigallen.  
Sagt, wollt Ihr schlafen? Eurer harrt ein Bett  
Weicher und sanfter als das üpp'ge Pfühl,  
Das für Semiramis man einst erfand.  
Wollt Ihr lustwandeln? Blumen streu'n wir Euch.  
Reiten? Ein Roß wird Euch sogleich gezäumt,  
Des Riemzeug ganz von Gold und Perlen starrt.  
Den Reiher beizen? Deiner Falken Flug  
Besiegt die Morgenlerchen; Willst Du Jagd?  
Der Himmel dröhnt von Deiner Meute Schall  
Und weckt das schrille Echo in der Schlucht.

Nachdem ihm noch mehrere Details von dem glücklichen Leben,  
das seiner wartet, gegeben sind, besonders von der Sehnsucht, mit wel-  
cher die liebende Gattin seiner wartet, fängt er an, sich in seine Lage  
zu finden; aber nicht ganz ohne Zweifel.

2. *Diener.* Seit funfzehn Jahren wart Ihr wie im Traum,  
Und wachtet Ihr, so war's, als ob Ihr schließt.

*Schlau.* Seit funfzehn Jahren! Blitz, ein hübscher Schlaf!  
Sprach ich denn gar nichts in der ganzen Zeit?

1. *Diener.* O ja, Mylord, doch lauter dummes Zeug!  
Obgleich Ihr hier im schönsten Zimmer lagt,  
Doch sagtet Ihr, man werf Euch aus der Thür;  
Und schaltet auf die Wirthin, drohtet ihr,  
Sie zu verklagen bei dem Landgericht,  
Weil nie sie schenkte aus geaichtem Maß  
Dann rief Ihr wieder nach Cäcilie Hacket.

*Schlau.* Ja, ja, der Wirthin Tochter hieß man so.

3. *Diener.* Ei, Herr, Ihr kennt solch Mädchen nicht noch Haus,  
Noch solche Leute, die Ihr hergezählt:  
Als Steffen Schlau, den alten Knaps von Cleev  
Und Peter Torf und Heinrich Pimpernell  
Und zwanzig Namen mehr von solchem Volk,  
Das niemals lebte und die Niemand kennt.

*Schlau* (endlich bekehrt): Nun, Gott sei Dank für unsre Besserung.

*Alle.* Amen.

Bei der Begegnung mit seiner Frau benimmt er sich noch ziemlich tölpelhaft aber nicht ohne Witz. Als ihm die Schauspieler angekündigt werden, ist er es, der mit einem Anflug von versuchter Vornehmheit Komödie in Komödität verdreht. Solche Propositionen, wie der Tölpel des alten Spieles — Austrommeln u. dergl. wagt er in Gegenwart seiner vermeintlichen Lady nicht zu machen, nimmt vielmehr die Sache von der besten Seite und spielt in seiner Weise den Angenehmen.

Kommt, Madam Frau, setzt Euch an meine Seite.

Wir kommen nicht so jung zusammen mehr.

---

Ebenso lehrreich ist der folgende Vergleich: Marlowe and Nash:  
The tragedy of Dido, Queen of Carthage, Akt II, p. 254 Dyce.

Zuletzt kam Pyrrhus, grimm und voller Wuth,  
Sein Harnisch troff von Blut; auf seinem Speer  
Das Haupt von Priam's jüngstem Sohn, zerfetzt  
Und hinter ihm sein Myrmidonen-Troß,  
Sprüh-Feuer-Klumpen in der Mörderfaust,  
Um zu entflammen Troja's Leichenbrand,  
Sie schrien, mich rings umdrängend: 'Der da ist's'.

---

Doch Mutter Venus um mein Heil besorgt  
Entriß mich dem verschlung'nen Knäul des Schwarms,  
Daß ich des wilden Pyrrhus Wuth entkam.  
Der rannte dann zum königlichen Schloß  
Und fand an Jovis Altar Priamus.  
An seinem welken Hals hing Hekuba,  
Und beide, Hand in Hand, zerschlugen sich  
Die Brüst' und fielen nieder auf den Grund.  
Doch der erhebt des Schwertes Spitze rasch  
Starrt in ihr Antlitz mit Megära's Blick,  
Und jeder Blick droht tausendfachen Tod.  
Und bebend sprach zu ihm der greise Fürst:  
'Achilles' Sohn, bedenke, wer ich war,  
Ich hatte funfzig Söhne; sie sind todt.  
Ich war Herr meines Glücks; mein Glück entfloh.  
König von Troja; Troja steht in Brand.  
Jetzt König nicht, nicht Vater mehr, noch Herr  
Fleh' ich Elender um mein Leben doch.  
O laß mich leben, Held Neoptolem!  
Doch seiner Thränen lachend, ungerührt  
Trat auf die Brust der Henker ihm und hieb  
Die noch zum Flehn erhob'nen Händ' ihm ab.

— — —

Die Kön'gin rasend fuhr ihm in's Gesicht,  
Schlug fest die Nägel in die Augen ein  
Und hemmt' ein Weilchen so des Gatten Tod.  
Doch die Soldaten, bei den Fersen sie  
Anpackend schleudern sie weit durch die Luft;  
Als ihr Geheul zum wunden König scholl,  
Erhob die matten kranken Glieder er  
Und wollte ringen mit Achilles' Sohn,  
Vergessend, daß die Händ' ihm abgehau'n.  
Doch der verächtlich schwang sein Schwert herum,  
Von dessen Luftzug Priam niederfiel.  
Da schlitzt' er von dem Nabel bis zum Kinn  
Den Greis auf; wie der schnappt zum letztenmal,  
Zog Jovis Marmorbild die Stirne kraus,  
Als ekl' es ihn vor Pyrrhus' Missethat.  
Doch der nahm unerschreckt Achills' Panier  
Und taucht' es in des Königs kaltes Blut,

Und in die Straßen rannt' er im Triumph,  
Durch die vor Leichen er nicht konnte gehn.

Shakespeare's Hamlet II, 2, 474 ff.

Der rauhe Pyrrhus, Er, deß dunkle Rüstung,  
Schwarz wie sein Vorsatz, jener Nacht glich, da  
Versteckt er lag im unheildroh'nden Roß,  
Hat jetzt die furchtbar schwarze Wehr betüncht  
Mit graus'rer Wappenfarbe; völlig roth  
Von Kopf zu Fuß; entsetzlich übermalt  
Mit Blut von Vätern, Müttern, Töchtern, Söhnen:  
Gedörrt anbackend durch der Straßen Brand,  
Die grimmes und verruchtes Licht verlieh'n  
Zu ihrer Herren Mord. Von Wuth und Gluth  
Geröstet, mit geronnenem Blut beklebt,  
Mit höllischen Karfunkel-Augen sucht  
Pyrrhus den Altherrn Priam; findet ihn,  
Wie er zu kurz haut nach dem Feind; dem Arm  
Sträubt sich sein altes Schwert; es fällt und liegt  
Den Dienst versagend. In ungleichem Kampf  
Stürzt Pyrrhus auf ihn ein, holt grimm weit aus;  
Schon vom Gesaus' und Hauch des grausen Schwert's  
Sinkt der entnervte Greis hin. — Ilium,  
Selbst herzlos, fühlt den Schlag; sein flammend Haupt  
Bückt sich zum Grund; sein fürchterlicher Krach  
Schlägt Pyrrhus' Ohr in Fesseln. Sieh' sein Schwert,  
Das schon sich senkt auf des ehrwürd'gen Priam  
Milchweißes Haupt, schwebt in der Luft gebannt;  
So stand er — ein gemalter Wütherich  
Und — wie parteilos zwischen Ziel und Willen  
That nichts er.  
Doch, wie wir oft vor dem Gewitter sehn:  
Der Himmel schweigt; die Wolken stehen still  
Der freche Wind ist sprachlos und der Erdkreis  
Stumm wie der Tod —; plötzlich zerreißt den Raum  
Grau'nhafter Donner — so nach Pyrrhus' Ruh'  
Treibt ihn erweckte Rache neu an's Werk;  
Und nie traf der Cyklopen-Hämmer Wucht  
Mars' Rüstung, für die Ewigkeit gestählt,  
So schonungslos, wie Pyrrhus' blut'ges Schwert  
Jetzt fällt auf Priamus.

Fortuna, pfui! Du Metze! — O, ihr Götter,  
Nehmt im gemeinen Rath ihr alle Macht,  
Brecht jede Speich' und Felg' aus ihrem Rad  
Und rollt die Nab' hinab den Himmelsberg  
Bis zu den Teufeln!

Aber wer, o, wer  
Die eingemummte Königin gesehn,  
Die barfuß auf- und ablief, blindgeweint,  
Den Flammen drohend; statt des Diadems  
Ein Lappen um ihr Haupt; statt des Gewands  
Um ihre schlaffen und erschöpften Weichen  
Ein Laken in dem ersten Schreck erfaßt,  
Wer dies gesehn — mit gift'ger Zunge hätt' er  
Gegen Fortuna's Walten sich empört.  
Doch, wenn die Götter selbst sie sahn, wie sie  
Den Pyrrhus sah, als in boshafem Hohn  
Er ihres Gatten Glieder mit dem Schwert  
Zerstückte — hätt' ihr erster Jammerschrei  
— Wenn überhaupt der Menschen Loos sie rührt —  
Des Himmels glüh'nden Augen Milch entlockt  
Und Leidenschaft den Göttern.

Aber am allerentschiedensten und klarsten kommt das Verdienst der vorshakespeare'schen Dichterschule einerseits und Shakespeare's unendliche Ueberlegenheit über dieselbe anderseits in dem dramatischen Objekte selbst oder wie man wohl jetzt (allerdings nicht ganz correct) zu sagen pflegt in der Wahl und Behandlung des Stoffes, d. h. also in dem eigentlichen Inhalt des Dramas zur Erscheinung. Man hatte erkannt, daß das Drama Handlung verlange, Handlung aber ist Leben, das Leben ein Kampf und zwar ein Kampf sittlicher Wesen um divergirende Zwecke. Man hatte ferner erkannt, um unsere Betrachtung auf die Tragödie zu beschränken, daß dieser Kampf ein ernster und bedeutender sein müsse, wie er sich nur in der Geschichte finde, daß die Tragödie ein Bild der Geschichte sein müsse. Hiebei war aber die theoretische Erkenntniß — auch Shakespeare's — stehen geblieben. Zur begriffsmäßigen Erfassung der tragischen Idee war Niemand hindurchgedrungen. Man führt zwar oft zum Beweis des Gegentheils die berühmten Worte an, die Shakespeare dem Hamlet (Hamlet III, 2.) in den Mund legt; nach Schlegel's Uebersetzung so lautend:

‘Denn Alles was übertrieben wird ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur

gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.' Hierin liegt nichts, was einen Fortschritt gegen die allgemeine Gestaltung des Dramas in jener Periode nachwiese, nichts, was nicht alle älteren und jüngeren Zeitgenossen Shakespeare's als ihrer eigensten Theorie entsprechend gern unterschrieben hätten, von Greene und Lodge an, die in ihrem gemeinsam verfaßten 'Spiegel für London und England' (*Looking-glass for London and England*) einer verunglückten Auffrischung der alten Mysterien durch die Schicksale des im Sündenpfehl versunkenen Ninive's eine Warnungstafel für ihre eignen Zeitgenossen aufzustellen unternahmen bis herab zu Ben Jonson, dessen nackter Realismus einen photographisch getreuen Abklatsch der Geschichte nach den besten Quellen giebt, an denen er nichts verändert, außer daß er die erzählende Form in die dialogische umsetzt. Aber ein anderes ist die Theorie, ein anderes die Praxis, und hier nun ist es, wo der überlegene Genius Shakespeare's mit intuitiver Kraft und sicherem Griff die tragische Idee nicht einmal, sondern in allen seinen Erzeugnissen, selbst in den rohesten der ersten Jugendzeit, erfaßte und zur Erscheinung gebracht hat, während dies keinem seiner Zeitgenossen in keinem ihrer Stücke gelungen ist.

Und was ist diese tragische Idee? Es ist dieselbe Idee, welche das ganze große Welt drama, das wir Geschichte nennen, durchdringt und bewegt, die Idee, daß was immer in diesem bunten und scheinbar verwirrten Treiben der Menschheit der einzelne an Jammer, Noth, Bedrängniß und unverdienten Schicksalsschlägen leidet, doch Alles zuletzt einem großen absolut vernünftigen Ziele, der Reinigung und Veredelung der ganzen Menschheit und somit auch jedes Einzelnen dient.

Diese Idee, welche auf der Weltbühne der große Dramaturg, Gott selbst zur Verwirklichung treibt, kann historisch allerdings nur durch den Ueberblick großer Geschichtsabschnitte dem Forscher sich zur Ueberzeugung drängen, ganz und vollständig dargelegt wird sie aber erst am Ende aller Dinge werden können.

Aber der Dichter, der dies unendliche Gemälde im ahnungsvollen Geist vollendet vor sich sieht, soll es, er selber ein kleiner Gott, in engem Rahmen nachbilden, er soll diese Idee in einem organisch in sich abgeschlossenen Ereigniß verwirklicht darstellen.

Wie ist das möglich? Er kann und darf nicht ein beliebiges Stück Weltgeschichte, wie zur Probe, aus dem Zusammenhange des Ganzen herausreißen. Denn in dem Worte Fragment liegt schon der Begriff des Zerstückelten, Uneinigen, Disharmonischen. Das Einzelne für sich und aus der nächsten Nähe betrachtet erscheint in den meisten Fällen

geist- und ideenlos, willkürlich und unvernünftig, niemals ganz rein von störenden Elementen. Der Dichter muß daher zunächst solche Momente ergreifen, in denen die Idee wenigstens relativ sich in die Erscheinung zu ringen versucht und muß sie von den ihr anhaftenden Schlacken der gemeinen Wirklichkeit gereinigt zu selbständigem Dasein entbinden.

Den Griechen war es in dieser Hinsicht besser geworden als der modernen Zeit. Sie besaßen in ihrem Mythos bereits eine durch den poetischen Volksgeist umgewandelte ideale Geschichte.

Der scenische Dichter durfte nur hineingreifen in diesen Schatz, und vor ihm erstand ein Drama, für das er sofort auf die verständnißvolle Theilnahme der Hörer rechnen konnte.

Der moderne Dichter aber muß diese vorbereitende und reinigende Arbeit selbst übernehmen. Aber welchem Leitstern wird dabei sein Genius, bewußt oder unbewußt, folgen? Wie kann er es auf so eng gemessenem Raume ermöglichen, daß die Aengste und Zweifel, die auch die besten von uns zu Zeiten an der vernünftigen Ordnung der Geschichte hegen, von der wir selbst ein Theil sind, gelöst werden? Daß das harte und oft grausame Geschick uns sich doch als ein gerechtes offenbare?

Der größte der griechischen Denker (Aristoteles) hat die Zauberformel ausgesprochen, deren Gebot schon vorher geheimnißvoll und sich selber kaum bewußt, die dramatischen Meister seiner Nation bei ihren Schöpfungen gefolgt waren. Die Aufgabe der Tragödie ist es, den Hörenden und Schauenden durch Furcht und Mitleiden von diesen leidenschaftlichen Erregungen zu reinigen.

Hierin liegt ganz, aber noch unentwickelt das Wesen der Tragödie. Zunächst ist zu beachten, daß diese *Furcht* und dieses *Mitleiden* nicht getrennt in zwei Momente neben einander liegen dürfen. Ein Blitzschlag, der ein Kind tödtet, ein Wütherich, der edle Menschen mordet, kann uns einerseits mit Schrecken und Furcht vor der unvernünftigen und doch unwiderstehlichen Naturgewalt, anderseits mit Mitleid für die unschuldig Getroffenen erfüllen. Wir können dadurch betäubt und verwirrt werden; aber es liegt darin nichts Reinigendes und Befreiendes, d. h. nichts Tragisches.

Anders und uns viel näher berührend und tiefer bewegend, wenn das Verhängniß in der Brust des Helden selbst und durch die Mitwirkung seiner eignen Willenskraft sich erfüllt. Dies geschieht so: Ein von Natur edel angelegter Charakter, dem wir von vornherein unsre Theilnahme entgegentragen, wird durch das Schicksal in eine Situation versetzt, in welcher zwei gleich heilige aber sich widersprechende Pflichten an ihn herantreten. Er muß sich für die eine entscheiden und so noth-

wendig die andre verletzen. Dies ist die tragische Schuld, die keinen andern Ausgang finden kann als durch die Katastrophe, den Untergang des Helden, der durch seinen Tod die Schuld sühnt.

Dies ist der einfache und schlichte Verlauf der antiken Tragödie, wie er sich vielleicht am klarsten entfaltet in Sophokles Antigone. Er bildet aber das unverrückbare Grundgesetz, gewissermaßen den Kanon für jede Tragödie überhaupt.

Es ergibt sich hieraus dreierlei: 1) daß der tragische Konflikt niemals blos ein äußerer sein kann, vielmehr zuerst in der Brust des Helden selbst angesponnen erst nachmals aus ihm heraus tritt und sich zwischen ihm und denen fortsetzt, welche die Erfüllung der entgegengesetzten Pflicht von ihm erheischen. Durch diese innige Verbindung des innern und äußeren Lebenskampfes stellt sich das Drama als die vollendetste und umfassendste Kunstgattung, als die höhere Einheit der lyrischen und epischen Dichtung dar.

2) Die Furcht, die es erregt, ist nicht der äußere Schrecken vor einer vernichtenden Elementargewalt, sondern die berechtigte Furcht vor dem Uebel, das größer ist als alle andern, größer als die Vernichtung: vor der Schuld. Sie erfaßt uns erschütternd bei dem Gedanken, daß wir in einem ähnlichen Falle, wie der ist, in welchen wir einen edlen und großen Charakter versetzt sehen, nicht anders gehandelt hätten, ja nicht anders hätten handeln können. Sie berührt sich daher unmittelbar mit dem aus derselben Quelle entspringenden Mitleiden für den Helden, ja sie ist eigentlich mit ihm identisch und nur die andere Seite derselben Gemüthsregung.

3) Die scheinbare Härte, die in der Lösung durch den Tod liegt, schwindet bei dem Gedanken, daß er nicht nur die Sühne der Schuld, sondern auch die Versöhnung des Helden mit sich selbst, nicht nur die Lösung des innern Zwiespalts, sondern die Erlösung von dem größten Uebel bedeutet und zwar durch ein Uebel, das, wenn es überhaupt ein Uebel ist, doch früher oder später im Wege der Natur jeden, den Höchsten wie den Geringsten treffen muß. Die Thränen der Rührung, mit denen wir den Ausgang begleiten, sind zugleich Thränen versöhnender Wehmuth. Wir spülen mit ihnen die unmännlichen Empfindungen falscher Furcht und weichlichen Mitleids ab und stählen uns zu neuer Lebenskraft.

So hat das griechische Alterthum uns die Tragödie hinterlassen, die Shakespeare schwerlich in ihrer ursprünglichen Reinheit, höchstens in den verzerrten Nachbildungen des Römern Seneca kennen gelernt hat.

Er konnte daher nicht auf ihren Grundlagen weiterbauen, ist aber seinem innern Lichte folgend und auf den festen Bahnen der Natur

wandelnd in wunderbarer Weise mit ihnen zusammengetroffen. Nur ein Element fügte er hinzu, das von den Alten nie in seiner ganzen Bedeutung ermessen, vielmehr erst durch das Christenthum aus der Tiefe des menschlichen Gemüthes entbunden ist, und wurde so der Schöpfer der modernen Tragödie.

Schon in der antiken Tragödie nämlich entwickelt sich in dem tragischen Pflichtenkampf aus der eigenthümlichen Natur der einzelnen Charaktere die Leidenschaft in ihren mannichfaltigsten Färbungen. Denn die antiken Helden sind auch keine Engel; sie tragen menschliche Regungen, ja menschliche Schwächen in sich, ohne die wir uns ihnen nicht menschlich nahe fühlen würden. Aber die Leidenschaft ist bei den Alten nur ein begleitendes Element, welches die Thatkraft stachelt, die Energie des Kampfes erhöht und die Geister heftiger aufeinander platzen läßt. — Shakespeare aber, d. h. die moderne Tragödie emanzipirt die Leidenschaft und macht sie in gewisser Weise selbständig. Gleich an dem Scheidewege der Pflichten wirft der Egoismus (und jede Leidenschaft entspringt dem Egoismus) in einer seiner mannichfachen Formen, sei es als Herrschsucht, Standeshochmuth, glühende Liebe, Eifersucht, Rachsucht, sein Gewicht in die Wagschale des Entschlusses, welche der beiden Bahnen einzuschlagen sei. Anfangs vielleicht täuscht sich der Handelnde selbst über sein Motiv und hält für Pflicht oder wenigstens für sein Recht, was nur sein Gelüst war. Allmählich aber in der Hitze der fortschreitenden Handlung schiebt letzteres sich ganz an die Stelle der ersteren unter, und es tritt damit jene erschreckende Wandelung des Charakters ein, die den ursprünglich edeln Menschen nicht nur zur Schuld, sondern zur Sünde führt.

Das Wesen des Begriffes Sünde war dem Alterthum in dem Maße fremd, daß keine der klassischen Sprachen auch nur ein Wort dafür besitzt. Erst das Christenthum hat die ganze Tiefe seiner Bedeutung erschlossen, den Abgrund unsern Blicken enthüllt, der auf dem Wege der Sittlichkeit plötzlich vor unsern Füßen klafft. — Nun ist es aber ohne weiteres klar, ein wie gewaltiges Maß von Energie durch die Einführung dieses Momentes der Shakespeare'schen Tragödie gegenüber der antiken zuwächst; wie unendlich erschütternd es wirken muß, einen guten und großen Mann vor unsern Augen zu einem Sünder und Bösewicht werden zu sehn, und sich sagen zu müssen, daß es uns in derselben Lage vielleicht nicht anders ergangen sein würde.

Gestalten wie Othello, Macbeth, ja selbst wie Coriolan hat das klassische Alterthum nicht aufzuweisen und konnte sie nicht aufweisen, — von denjenigen Stücken ganz abgesehen, die Shakespeare selbst 'Historien' nannte, und die einer gesonderten, hier nicht durchzuführen-

den Betrachtung erheischen, da kein einziges derselben für sich, sondern alle nur aus dem Zusammenhange des großen Cyklus aufgefaßt und verstanden sein wollen, welchem sie als Theil angehören.

Von dieser tiefen Versenkung in das Wesen des Menschenlebens und der Geschichte, aus deren Schoß auch diejenigen Dramen erwachsen sind, die wie *Romeo* oder *Timon* dem Privatleben angehören, ist nun bei Shakespeare's Zeitgenossen keine Spur wahrzunehmen. Diese haben nichts von ihm gelernt, geschweige denn, daß er von ihnen gelernt hätte.

Die Auffassung der Geschichte ist bei ihnen rein äußerlich. Selbst der bedeutendste unter ihnen, Marlowe, kommt über die Stufe des Sensationellen nicht hinaus, über jenen nervenerschütternden Schrecken, der sich mit dem jammernden Mitleiden in der Weise mengt, wie wir sie vorher als völlig untragisch bezeichnet haben. Um aber die Nerven des damaligen Publikums zu erschüttern, dazu gehörte mehr als heutigen Tages für uns hinreichen würde. Denn jenes Publikum war durch die Ereignisse des wirklichen Lebens an die grausamsten Mordscenen gewöhnt. Den Meisten waren die Tage der katholischen Maria in frischer Erinnerung, wo auf dem Markt von Smithfield täglich Scheiterhaufen flammten und von dem Blut der gemarterten Ketzer das Pflaster dampfte; und von den Thoren auf Londonbridge grinsten der hin- und herströmenden Menge noch jetzt die vermodernden Schädel der Hingerichteten entgegen, an deren Anblick man sich als etwas ganz Alltäglichen gewöhnt hatte. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn selbst Shakespeare, wenigstens in seinen früheren Dramen, von dieser widerwärtigen Lust am Entsetzlichen und Haarsträubenden sich anstecken ließ. Aber selbst die schlimmsten Scenen seines *Titus Andronicus* sind nichts gegen das, was z. B. Kydd in seiner 'Spanischen Tragödie' im Fach des Cannibalismus geleistet hat. Das ganze Stück ist, um mit Rückert zu reden, nichts als ein auf 'Greul und Graus gehäuftes Graun'.

Aber Marlowe giebt ihm in diesen Dingen wenig nach. Das ideale Element liegt bei ihm wesentlich in dem trefflich behandelten Vers und in dem sprachlichen Ausdruck, der wirklich theilweis plastische Schönheit zeigt, obschon er leider noch häufiger durch maßlose Uebertreibung der Bilder in Schwulst und Bombast verfällt. Sein oftgenanntes Erstlingswerk *Tamerlan* bietet für alle diese Eigenthümlichkeiten die schlagendsten Beispiele.

Es ist die dramatisirte Geschichte jenes wilden Tartarenfürsten, der zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, nachdem er das Perserreich niedergeworfen, erobernd, verwüstend und mordend die Welt

durchzog. Der Dichter läßt seine Persönlichkeit durch Menaphon, den Gesandten des Perserkönigs Cosroë, schildern.

Akt II, Sc. 1.

*Menaphon.* Von hoher aufrecht ragender Gestalt  
Gleich seinem Muth, der göttlich aufrecht strebt;  
So stark von Gliedern und so fest gefügt,  
So breit von Schultern, daß er Atlas' Last  
Leicht trüge; auf den stolzen Bau gestellt  
Die Perle, mehr werth als die ganze Welt,  
Worin durch höchste Meisterschaft der Kunst  
Die scharfen Sehawkzeuge sind gesetzt,  
Von deren feurigen Kreisen eingefast  
Ein Himmel voll von Himmelskörpern strahlt,  
Der seine Schritt' und Thaten zu dem Thron  
Hinführt, wo königlich die Ehre sitzt.  
Von Farbe bleich, wie Leidenschaft sie macht,  
Der Durst nach Herrschaft und die Kriegeslust.  
Die hohe Stirn in Falten malt den Tod;  
Freundschaft und Leben malt sie, wenn sie glatt.  
Sie ist umschürzt von ambraparb'nem Haar,  
Gekräuselt wie Achilles' Lockenschmuck,  
In dem der Hauch des Himmels freudig spielt,  
Daß wild es tanzt in üpp'ger Majestät.  
Finger und Arme, lang und sehnenstark,  
Verrathen Muth und Ueberfluß an Kraft,  
Der Glieder volles Ebenmaß zeigt an:  
Dies ist der Weltbeherrscher Tamerlan.

Auf seinem Zuge von Persien nach Syrien trifft er auf Zenokrate, die auf der Reise zu ihrem Vater nach Aegypten begriffen ist; er entbrennt in heftiger Liebe zu ihr und als ihm für sie und ihre Begleiter Schätze als Lösegeld versprochen sind, erwidert er:

Verschmähst Zenokrate mein wirthlich Dach?  
Verschmähst Ihr Herrn, mir Heeresdienst zu thun?  
Denkt Ihr, mir gelte mehr der Schatz als Ihr?  
Nicht alles Gold in India's reichem Schoß  
Erkauft den schlecht'sten Troßknecht meines Heers.  
Zenokrate, holder als Jovis Braut,  
Glanzvoller als der Silber-Rhodope  
Und weißer als der Scythenberge Schnee,

Du stehst in höherm Preis bei Tamerlan  
Als Persiens Krone, die bei der Geburt  
Mir schon verhieß ein gnädiges Gestirn.  
Hundert Tartaren soll'n dir dienstbar sein  
Auf Rossen, flinker als der Pegasus.  
Aus Mediens Seiden sei dein Kleid gewirkt,  
Besetzt mit meinem reichsten Demantschmuck,  
Der köstlicher noch als Zenokrate's.  
Auf elfenbeinernem Schlitten sollen dich  
Milchweiße Hirsche ziehn zum frost'gen Pol  
Und klimmen zu der eis'gen Bergesfirst,  
Die rasch von deiner Schönheit Strahlen schmilzt.  
Fünfhundert Mann, den Kampfpfeis, den ich einst  
Am fünfzigmündigen Wolgastrom gewann,  
Die weih' ich alle der Zenokrate;  
Mich selbst dann weih' ich dir, Zenokrate.

Gleich darauf besiegt er den Bajazet, steckt ihn in einen Käfig, läßt ihn mit sich herumführen und wie ein wildes Thier füttern, aber mit schmäler Kost, zieht dann nach Aegypten, belagert die nach Marlowe's Geographie dazu gehörige Stadt Damaskus; vier Jungfrauen, an ihn abgesandt um Schonung zu erbitten, läßt er ergreifen und abschlachten und zwischen solche wahnsinnige und verbrecherische Grausamkeiten fallen dann Scenen, an sich zart genug, aber durch den Contrast mit den Umgebungen um so empörender.

Hier tritt denn auch wirklich ein tragischer Konflikt ein, der Konflikt zwischen der heftig entflammten Liebe Zenokrate's zu Tamerlan und der kindlichen Liebe zu ihrem Vater. Derselbe wird dann freilich auf nicht tragische Weise wieder beseitigt. — Tamerlan hat eben Bajazet gefüttert und wendet sich an Zenokrate mit der Frage, warum sie so traurig sei. Ob der Türke ihr vielleicht etwas vorsingen solle. Sie antwortet:

*Zen.* O Herr, des Vaters Stadt bestürmt zu seh'n,  
Das Land verwüstet, das mich selbst gebär,  
Soll das bekümmern nicht mein tiefstes Herz?  
Wenn Ihr noch Liebe für mich hegt, o Herr,  
Wenn meine Liebe, die für Euch erglüht,  
Noch Gunst verdient von Eurer Majestät,  
Dann steht vom Sturm ab auf Damaskus' Wall  
Und eint mit meinem Vater freundlich Euch.

*Tamerlan.* Und wär' Aegypten Jovis eignes Land,  
So brächt' ich Zeus zu Fall mit meinem Schwert.

Den blinden Geographen sprech' ich Hohn,  
Die in drei Theile diese Welt zerstückt,  
Und Länder nicht erwähnt, die mit dem Stift  
Ich neu auf eine Karte zeichnen will.  
Und jegliche Provinz und Stadt und Burg  
Nenn' ich nach mir und dir, Zenokrate.  
Hier in Damaskus mach' ich einen Punkt,  
Von dem der Perpendikel wird gefällt.  
Soll ich für den Verlust, Zenokrate  
Mir deines Vaters Lieb' erkaufen? Sprich!

*Zenokrate.* Sei Ehr' und Glück stets Tamerlan's Geleit;  
Erlaubt nur, daß ich für ihn bitte, Herr.

*Tamerlan.* Beruh'ge dich. Sein Leben bleibt verschont  
Wie aller Freunde der Zenokrate,  
Wenn sie sich lebend beugen und durch Zwang  
Als Kaiser mir zu huld'gen sich verstehn.  
Doch wird Arabien und Aegypten mein.

Mit diesem Compromiß giebt sich denn auch Zenokrate zufrieden, wiewohl bei näher rückender Gefahr noch verschiedentlich ihre Gewissensangst sich erneuert und Tamerlan anderseits weitere Anwandlungen von Mitleiden in Monologen bekämpft. Die Schlacht wird geschlagen, der frühere Verlobte Zenokrate's, der König Arabiens fällt. Der Sultan wird besiegt und begnadigt, Zenokrate zur Kaiserin gekrönt und die Hochzeit glänzend gefeiert. Der erste Theil schließt:

*Tamerlan.* Nun setz' dich, göttliche Zenokrate,  
Wir krönen dich zu Persiens Königin  
Und jedes Königreichs und Fürstenthums,  
Das Tamerlan sich jüngsthin unterwarf  
Wie Juno einst nach der Giganten Fall,  
Die Berge schleuderten nach Jovis Haupt,  
So meine Traute, deren Stirn Trophä'n  
Für meine Siege und Triumphe malt,  
Kampflustig wie Latona's Tochter, mehr  
Mit Muth noch füllend meinen Siegergeist.  
Dich zu erfreu'n, süße Zenokrate,  
Soll Asien, Mohren- und Aegyptenland  
Die Barbarei selbst und Westindien  
Schoß zahlen deinem Vater Jahr für Jahr,  
Und von den Grenzen Afrika's zum Strand  
Des Ganges strecke sich sein mächt'ger Arm.  
Und nun Ihr Herrn und Ihr Dienstmannen werth,

Die Ihr manch Reich gewann't durch tapfre That,  
Legt statt der Panzer Scharlachkleider an;  
Nehmt Eure königlichen Stellen ein  
Umgeben von des hohen Adels Schaar,  
Gebt den Provinzen Ordnung und Gesetz,  
Hängt an Alcides' Pfeiler eure Wehr;  
Denn Tamerlan macht Frieden mit der Welt.  
Dein erster Bräutigam, Arabiens Fürst  
Wird ehrenvoll bestattet, wie sich's ziemt;  
Mit ihm das kaiserliche Türkenpaar.  
Und wenn vollbracht das ernste Grabgeleit,  
Wird uns're Ehe festlich eingeweiht.

Im 2. Theil wüthet Tamerlan noch viel ärger; es kommen noch einige andre Wüthriche hinzu, seine Gegner, die alle mit Bombast und renommistischen Phrasen um sich werfen. Tamerlan spannt vier unterworfenen Könige an seinen Wagen und läßt sich von ihnen durch die Welt fahren. Zenokrate stirbt am Fieber; darüber rast Tamerlan gegen Gott und erklärt dem Himmel Krieg, steckt zu seiner Gattin Begräbnißfeier eine volkreiche Stadt in Brand und brät die ganze Einwohnerschaft zum Todtenopfer, ermordet seinen ältesten Sohn, weil er ihm nicht kriegerisch genug ist und rast weiter, bis er endlich krank wird und stirbt. Damit ist Alles aus. Man sieht: eine Masse Begebenheiten — aber keine Spur von Drama.

Aber der eigenthümliche Stil Marlowe's, seine Großsprecherei und Uebertreibungssucht, wie Shakespeare sie etwa dem renommistischen Laertes — oder dem Fähdrieh Pistol als beabsichtigte Karrikatur in den Mund legt, entwickelt sich hier in voller Blüthe. Auch der andre Charakterzug: das Auskramen einer sehr zweifelhaften Gelehrsamkeit — die namentlich auf geographischem Gebiete erheiternd wirkt. Einige Beispiele für diese Züge mögen genügen. Zenokrate stirbt. Da ruft Tamerlan seinen Vasallen zu

Was? Ist sie todt? Techelles zieh dein Schwert!  
Hau in die Erde, daß sie weit aufklafft  
Und wir eindringen in der Hölle Gruft!  
Die Schicksalsschwester packen wir beim Haar  
Und schleudern sie in den dreifachen Styx,  
Weil sie geraubt mein Weib Zenokrate.  
Zu den Waffen Casan und Theridamas!  
Werft Schanzen höher als die Wolken auf,  
Brecht mit Geschütz des Himmels Rahmen ein,  
Und bombardirt der Sonne Prachtpalast.

In Splitter schlagt der Sterne Firmament!  
Denn Zeus, verliebt, stahl meine Gattin mir,  
Um sie zur Himmelskön'gin zu erhöh.  
Doch ob ein Gott dich in den Armen hält  
Und dich mit Nektar und Ambrosia speist,  
Hier steh' ich, göttliche Zenokrate,  
Verzweifelnd, rasend, ungeberdig, toll.  
Die Lanze knick' ich, die vom Janusthor  
Mit stählerner Wucht die rost'gen Riegel bricht  
Den Tod befreit und den Tyrannen Krieg,  
Mit mir zu ziehn unter dem Blutpanier!  
Hab Mitleid mit dem großen Tamerlan,  
Steig aus dem Himmel, komm zurück zu mir.

Die Uebertreibung tritt namentlich auch bei der Zahlenangabe der Heeresmassen hervor. Unter Hunderttausenden geht es selten ab; Millionen sind nicht ungewöhnlich und einmal versteigt sich der Dichter zu der kolossalen Phrase: 'mehr als unendlich'. Ein türkischer Feldherr spricht:

*Gazellus.* Die Sehnen ihm zu schütteln kommen wir  
Mit größ'rer Macht als er zuvor gespürt:  
Der Kön'ge hundert, zwanzigweis geschaart,  
Auf jedes Zwanzig hunderttausend Mann!  
Und brächen Donnerkeile hageldicht  
In scharfen Schauern aus der Wolken Schoß  
Auf unsre Häupter, um des Scythen Stolz  
Beistand zu leisten, reichte unser Muth  
Die Stahlfeldhauben und der Mannschaft Zahl  
Mehr als unendlich groß, doch völlig hin  
Zum Widerstand und zum gewissen Sieg.

Und anderseits spricht Tamerlan zu seinen Feldherren:

Eu'r Kommen, Freund' und Bruderkönige,  
Erfreut mich bis zur Uebersättigung.  
Wenn die krystall'nen Thor' in Jovis Burg  
Sich mir zum Eintritt weit eröffneten,  
Des Himmels Pracht und Majestät zu schau'n,  
Entzückte mehr mich dieser Anblick nicht!  
Nun laßt uns schmausen erst hier im Gefild,  
Und zur Türkei dann ziehn mit unserm Heer,  
Zahlreicher als der Regentropfen Fall,  
Wenn tausend Wolken Boreas zerreißt;

Orkanes, Er, Natoliens stolzer Fürst  
Und seine Unterkön'ge sehn entsetzt,  
Daß, würden auch wie nach Deukalions Flut  
Die Steine Menschen, er erläge doch.  
Ja, baden will ich in dem Türkenblut,  
Bis Zeus durch seinen Flügelboten mich  
Das Schwert einstecken heißt und fürderziehn,  
Und Sol, den Anblick nicht ertragend, scheu  
Sein Antlitz birgt in Thetis feuchtem Schoß,  
Und sein Gespann giebt in Bootes Hut.  
Die halbe Welt soll fallen in der Schlacht.

Dann, als er sich selbst krank fühlt:

Welch frecher Gott quält meinen Körper so,  
Will beugen mich, den mächt'gen Tamerlan.  
Soll Krankheit zeigen, ich auch sei ein Mensch,  
Der ich zuvor des Weltalls Schrecken hieß?  
Techelles, Alle, kommt, zum Schwerte greift  
Und drohet ihm, der meine Seele quält.  
Laßt uns zum Kampf ziehn gen des Himmels Macht!  
Steckt schwarze Banner auf am Firmament  
Zum Zeugniß, daß es gilt der Götter Tod.  
Freunde, was soll ich thun? Ich kann nicht stehn!  
Gegen die Göttin tragt mich in den Kampf!  
Die Tamerlan's Gesundheit füllt mit Neid.

*Theridamas.* O guter Herr, laßt diese Ungeduld,  
Die noch gefährlicher die Krankheit macht.

*Tamerlan.* Wie soll ich matt hier sitzen in der Qual.  
Nein, rührt die Trommeln, auf zur Rache! Kommt,  
Fällt Eure' Lanzen; Ihm durchbohrt die Brust,  
Der auf den Schultern die Weltachse trägt,  
Daß, wenn ich sterbe, Erd' und Himmel stürzt.  
Theridamas, rasch geh zum Hof des Zeus,  
Daß stracks hieher er den Apollo schickt,  
Um mich zu heilen, sonst hol' ich ihn selbst.

*Theridamas.* Sitzt still, mein König, weichen wird der Schmerz,  
Er kann nicht dauern; er ist gar zu stark.

*Tamerlan.* Nicht dauern, Freund? — Nein, denn ich sterbe bald.  
Sieh, wie mein Slav, das Ungeheuer: Tod  
Zitternd und bebend, fahl und bleich vor Furcht  
Mit mörderischem Pfeile nach mir zielt,

Und wieder fortflieht, wenn mein Blick ihn trifft;  
 Und, seh' ich fort, mir schleichend wieder naht:  
 Fort, Schürke! Lauf' in's offene Feld hinaus!  
 Auf deinen Rücken pack' ich und mein Heer  
 Tausend zeretzter Leichen Seelen auf!  
 Da geht er, sieh! — Sieh', er ist wieder da,  
 Weil ich hier bleibe! Laß uns ziehn, mein Freund;  
 Der Tod soll Seelen schleppen, bis er matt! —

Nächst Tamerlan ist das berühmteste Stück Marlowe's, das für uns Deutsche noch ein ganz besonderes Interesse hat: Die tragische Historie vom Dr. Faustus.

Die Faustsage verbreitete sich mit einer unerhörten Geschwindigkeit durch Europa. Das erste deutsche Volksbuch, das die Grundlage zu allen spätern Bearbeitungen bildet, erschien im Jahre 1587; eine englische Uebersetzung desselben 1588 und sehr wahrscheinlich noch in demselben Jahre Marlowe's Tragödie, die ihrerseits nach Deutschland zurückgewandert, das Material für die verschiedenen Versionen des Puppenspiels gegeben hat, deren eine in Goethe den ersten Gedanken zu seinem unsterblichen Meisterwerke anregte. Es wäre thöricht, beide Dichter wie Concurrenten um dieselbe Palme nebeneinander zu stellen, oder gar, wie einige Engländer gethan (Hazlitt), das Verdict über die größere oder geringere Bedeutung des einen vor dem andern zweifelhaft zu lassen. Da sich aber doch die Vergleichung aufdrängt, so genüge es zunächst zu constatiren, daß von dem Conflict des dem edeln Menschen innewohnenden unendlichen Wissensdranges mit der Hülfslosigkeit und Begrenztheit der menschlichen Natur, die uns Selbstbescheidung und Entsagung zur Pflicht macht, von diesem Conflict, dessen tief innerlicher Erfassung Goethe's Faust seine gewaltige und ewig nachhaltige Wirkung verdankt, bei Marlowe keine Spur zu finden ist. Goethe's Faust wird durch jenen Wissensdrang allein den unheimlichen Mächten der Magie in die Arme getrieben, und aus diesem ersten Fehltritte entspringt dann Verachtung der Ideale, Sinnenlust, Sünde. Marlowe's Faust erstrebt von Anfang an durch die Magie nur Ruhm, Macht und Genuß. Das Uebrige ergeben die folgenden Proben.

*Faust* (in seinem Studirzimmer).

Faust, ordne deine Studien und fang an  
 Tief zu ergründen, was du treiben willst!  
 Sei Theolog nach außen; doch als Ziel  
 Faß in dein Auge jede Wissenschaft  
 Und leb und stirb in Aristoteles.

O Analytik, du hast mich entzückt:  
Bene disserere est finis logices.  
Gut Disputiren ist der Logik Zweck?  
Kein größres Wunder bietet diese Kunst?  
Dann lies nicht mehr; dies Ziel hast du erreicht.  
Ein höh'res Wissen ziemt für Faustus' Geist.  
Philosophie, leb wohl; komm du, Galen!  
Faust, werd' ein Arzt, häuf' Gold auf, mache dich  
Berühmt durch eine wunderbare Kur.  
Summum bonum medicinae sanitas —.  
Des Leib's Gesundheit ist der Heilkunst Zweck.  
Wie, Faustus, hast du nicht das Ziel erreicht?  
Deine Recepte ehrt als Denkmal man;  
Manch' ganze Stadt entging dadurch der Pest,  
Manch' grause Krankheit ist dadurch geheilt.  
Und doch bist du nur Faustus und ein Mensch.  
Könntest den Menschen du unsterblich machen,  
Die Todten auferwecken aus dem Grab,  
Dann wäre diese Kunst noch etwas werth.  
Arznei, leb wohl. Wo ist Justinian?  
Si una eademque res legatur duobus,  
Alter rem, alter valorem rei etc.  
Ein lump'ger Fall von Erbschaft und Legat  
Exhereditare filium non potest pater, nisi etc.  
Das ist der Institutionen Kern  
Des ganzen Corpus Juris Wissenschaft.  
Für einen Tagelöhner ist das gut,  
Der nichts verlangt als ewiges Gewäsch.  
Zu knechtisch und gemein ist es für mich.  
So bleibt das beste doch Theologie,  
Hieronymi Bibel, Faust, prüf' sie genau.  
Stipendium peccati mors est: Ha!  
Der Sünde Lohn ist Tod. Wie faß' ich das?  
Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.  
Wenn wir sagen, daß wir nicht sündigen, so betrügen wir  
uns selbst und es ist keine Wahrheit in uns. Ha!  
dann müssen wir ja sündigen und folglich sterben!  
Ja sterben, sterben einen ew'gen Tod.  
Welch eine Lehre! Che sera, sera.  
Was ist, wird sein. Theologie leb wohl.  
Nein, die Metaphysik der Magiker

Und Nekromanten, sie ist himmlisch nur!  
Kreis, Linien, Charaktere, Chifferschrift,  
Sie sind's wonach sich Faust am meisten sehnt.  
Welch' eine Welt von Vortheil und Genuß,  
Von Macht, von Ehre, ja von Allgewalt  
Verheißt die Kunst dem fleißig Strebenden.  
Was zwischen beiden Polen sich bewegt,  
Steht zu Gebot mir; Kaisern, Königen  
Gehorchen ihre eignen Länder nur,  
Doch wer empor in dieser Herrschaft klimmt,  
Regiert, soweit der Geist des Menschen reicht.  
Ein Halbgott ist ein echter Magiker;  
Arbeite, Hirn, nach dieser Göttlichkeit.

(Wagner tritt auf und meldet die deutschen Philosophen Valdes und Cornelius an. Vor ihrem Eintreten erscheint ein guter und böser Engel. Jener warnt ihn vor dem betretenen Pfad, dieser ermuntert ihn zum Weitergehn.)

Wie dieser Machtgedanke mich erfüllt!  
Mir sollen Geister holen, was ich will?  
Und jeden Zweifel lösen, der mich quält?  
Für mich ausführen jeden tollsten Wunsch?  
Gen Indien sollen fliegen sie nach Gold?  
Mir Perlen rauben aus dem Ocean,  
Die Winkel all' der neuen Welt durchspäh'n  
Nach süßer Früchte fürstlich leckerm Mahl.  
Seltsame Weisheit soll'n sie deuten mir,  
Mich einweih'n in der Kön'ge Heimlichkeit;  
Um Deutschland eine Mauer bau'n von Erz,  
Den Rheinstrom leiten rings um Wittenberg,  
Den hohen Schulen schaffen Gut und Geld,  
Daß der Student in schmucken Kleidern prangt.  
Soldaten werb' ich mir mit ihrem Gold,  
Den Fürsten Parma's jag' ich aus dem Land  
Und herrsch' allein als König in der Welt.  
Seltsamere Maschinen für den Krieg  
Als der Antwerp'ner Brücke Feuerkiel  
Soll'n meine Geister mir gehorsam baun.  
Valdes, Cornelius, deutsche Freunde, kommt  
Belehrt durch Euern weisen Umgang mich.

(Valdes und Cornelius treten auf.)

Mein lieber Valdes und Cornelius,  
Bestimmt durch Eure Worte will ich jetzt  
Der Magik und geheimen Kunst mich weihn.  
Abstoßend dunkel ist Philosophie;  
Heilkunst und Recht für niedre Seelen gut.  
Magie, Magie ist's, die mich ganz entzückt,  
Drum, Freunde, steht in dem Versuch mir bei.  
Ich, der mit feiner Syllogismen Kunst  
Der deutschen Kirche Prediger verwirrt,  
Der ich die stolze Blüthe Wittenbergs  
Um meiner Thesen Tiefsinn schwärmen ließ,  
Wie Höllengeister den Musäus einst  
Umschwärmten als er in die Hölle kam,  
Ich will klug werden wie Agrippa war,  
Deß Schatten ganz Europa noch verehrt.

Die deutschen Magier weihen Faust in ihre Wissenschaft ein. Er beschwört den Mephistopheles, dieser erscheint als ein sehr gutartiger und melancholischer Teufel, der ihm dringend abräth, sich ihm zu verschreiben, indem er ihm die fürchterlichen Höllenstrafen schildert:

Faust hatte Mephisto gefragt, wie er denn aus der Hölle entlassen sein könnte. Mephistopheles antwortet:

Auch hier ist Hölle; nie entgeh' ich ihr.  
Glaubst Du, daß ich, der Gottes Antlitz sah  
Und der des Himmels Seligkeit geschmeckt,  
Nicht leide Höllenqual zehntausendfach,  
Da ich des ew'gen Heiles jetzt beraubt?  
O Faust, gieb auf Dein frevelhaft Gesuch  
Das meinen bangen Geist mit Schrecken schlägt.

Aber Faust kehrt gegen ihn den Bramarbas heraus, wird jedoch, wieder allein gelassen, etwas ängstlich. Dann kommen wieder, wie hernach noch öfter, die beiden Engel und streiten sich um ihn, als ihm aber der böse unendlichen Reichthum verheißt, da ruft er entschlossen mit einer für uns Nordwest-Deutsche namentlich überraschenden Wendung:

Reichthum, ha!  
Dann werd' ich Fürst und Herr von Emden sein.  
Steht Mephistopheles mir bei, so kann  
Kein Gott mir schaden; sicher bin ich dann!  
Kein Zweifel mehr! Komm, Mephistopheles!  
Bring' frohe Botschaft mir von Lucifer.  
Ist es nicht Mitternacht? Mephisto, komm!

Faust macht dann den Kontrakt mit Lucifer in der besten Form und mit allen Klauseln des Kanzleistils, schwankt noch bis zu Ende des Stücks verschiedene Male zwischen verzweifelnder Reue und keckem Entschluß — fliegt dann mit Mephistopheles auf einem Drachenwagen durch alle Länder, kommt nach Rom, trinkt unsichtbar bei einem Bankett dem Papst seinen Wein aus, ohrfeigt ihn unsichtbar, prügelt die excommunicirenden Priester, verwandelt einen spitzbübischen Kärner in einen Affen, läßt sich das Bein von ihm ausreißen, zaubert dem Kaiser den Darius und Alexander vor und einem neidischen Edelmann Hörner auf den Kopf, treibt andre Kunststücke à la Philadelphia, die für ein Kasperle-Theater-Publikum ohne Zweifel sehr amüsant sein müßten, verliebt sich in die Helena, küßt sie (weiter nichts) und wird für alle diese harmlosen Späße endlich unter Donner und Blitz und furchtbaren Gewissensbissen von den Teufeln in die Hölle abgeschleppt, worauf Chorus mit der erbaulichen Betrachtung schließt:

Zerschnitten ist der Zweig, der schlanken Wuchs  
Versprach; Apollo's Lorbeer ist verbrannt,  
Der einst in dem gelehrten Mann hier wuchs.  
Faust ist dahin, er ist der Hölle Raub;  
Den Weisen mahnt sein gräßliches Geschick  
Vor frevlem Treiben staunend sich zu scheun,  
Das im Vorwitzigen die Lust entfacht  
Zu Mehr, als was erlaubt des Himmels Macht.

Und hier, m. h. A., schließe ich. Sollten diese Beispiele und meine Erörterungen Sie überzeugt haben, daß Shakespeare keineswegs nur ein Kind seiner Zeit war, daß er unter den ältern und gleichaltrigen Bühnendichtern nicht wie der Erste unter Gleichen, sondern als ein Wesen besonderer Art dasteht, daß er durch die zahlreichen aber matt leuchtenden Gestirne des dramatischen Himmels wie ein flammendes Meteor dahinfuhr, daß er einer Zeit, die jene mittelmäßigen Geister fast ebenso hoch schätzte wie ihn selbst, manches Jahrhundert vorangeeilt war und daß, während die andern Dichtergestalten, die ich Ihnen vorgeführt, nur noch ein historisches Interesse für uns haben, und dieses Interesse wesentlich nur erst durch die Vergleichung mit ihm gewinnen — er selbst der Uranlage seines gottentstammten Genius den absoluten Werth und die Unsterblichkeit seiner Schöpfungen verdankt — sollten Sie diese Ueberzeugung gewonnen oder befestigt haben, so hat mein Vortrag seinen Zweck erreicht.

---